

ISSN 0130-5298 (print)
ISSN 2520-2510 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
ЦЕНТР МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ
ІМЕНІ ГЕРОЯ УКРАЇНИ М. М. СКОРИКА**

**УКРАЇНСЬКЕ
МУЗИКОЗНАВСТВО**

**ЩОРІЧНЕ НАУКОВЕ ВИДАННЯ
ЗАСНОВАНО У 1965 РОЦІ**

Випуск 51

Київ — 2025

Українське музикознавство
2025 Випуск 51

Виходить 1 раз на рік

Засновник і видавець: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3, 01001. Сайт: <http://musicology.com.ua/>

Телефон: (044) 279-07-92.

Свідоцтво про державну реєстрацію: Серія КВ, № 2991 від 11.03.1997 р.

Згідно з рішенням Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення
від 31 серпня 2023 року за №. 801 «Українському музикознавству»
присвоєно ідентифікатор медіа: **R30-01236**

Згідно з постановою ДАК МОН України від 29 грудня 2014 року за № 1528
науковий журнал «Українське музикознавство» внесено до переліку наукових фахових
видань України в галузі **мистецтвознавства**

Науковий журнал «Українське музикознавство» зареєстровано і проіндексовано в Google
Scholar, міжнародній наукометричній базі даних CiteFactor, а також у базі даних
«Наукова періодика України» Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського

Редакційна колегія:

Маріанна Копиця, доктор мистецтвознавства, професор (Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського) Київ, Україна (головний редактор).

Ольга Волосатих, кандидат мистецтвознавства, доцент (Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського) Київ, Україна (заступник головного редактора, відповідальний
секретар).

Олег Безбородько, кандидат мистецтвознавства, доцент (Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського) Київ, Україна.

Антіпіна Інна, доктор філософії (Національна музична академія України імені
П. І. Чайковського) Київ, Україна.

Ніна Дика, кандидат мистецтвознавства, доцент (Львівська національна музична академія імені
М.В. Лисенка) Львів, Україна

Людмила Руденко, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу
музичних фондів Інституту книгознавства (Національна бібліотека України
ім. В. Вернадського) Київ, Україна.

Аделіна Єфіменко, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики
(Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; член професорської колегії,
завідувач кафедри мистецтвознавства філософського факультету (Український вільний
університет) (Ukrainische Freie Universität, Philosophische Fakultät, der Lehrstuhl für Musik- und
Kunstwissenschaften, Lehrstuhlinhaberin) Львів, Україна; Мюнхен, Німеччина.

Немцов Яша (Jascha Nemtsov), доктор мистецтвознавства (Dr. Hab.), професор, завідувач
кафедри історії єврейської музики факультету музикології Ваймарської вищої школи музики
імені Ференца Ліста (Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar) Ваймар, Німеччина.

Малгожата Возна-Станкевич (Malgorzata Wozna-Stankiewicz), доктор наук (Dr. Hab.),
професор, почесний професор (Інституту музикології Ягеллонського університету) Краків,
Польща.

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної музичної академії України імені
П. І. Чайковського (протокол № 7 від 27 листопада 2025 року).

За достовірність інформації, зміст статей і посилань відповідають автори.

Висловлені у статтях думки можуть не збігатися з поглядами редакції.

ISSN 0130-5298 (print)
ISSN 2520-2510 (online)

**MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC
HERO OF UKRAINE M. M. SKORYK'S CENTER
OF UKRAINIAN MUSIC STUDIES**

**UKRAINIAN
MUSICOLOGY**

COMES OUT ONE TIME A YEAR

2025 ISSUE 51

Founded in 1965

Kyiv — 2025

UDC 78.072 (477)

DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2025.51>

UKRAINIAN MUSICOLOGY

2025. Issue 51

Comes out one time a year

Founder and publisher: Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3, 01001.

Website: <http://musicology.com.ua/> Phone: (044) 279-07-92.

Certificate of state registration: KB, № 2991 from 11.03.1997

By the decision of The National Council of Television and Radio Broadcasting
No. 801 of 31.08.2023 the scientific journal “Ukrainian Musicology”

has been assigned a media identifier: **R30-01236**

According to the decree of the State Attestation Commission
of the Ministry of Education and Science of Ukraine

from the 29 of December 2014 No 1528 “Ukrainian musicology” has been included
into the list of academic journals of Ukraine in the field of **art studies**

“Ukrainian musicology” has been registered and indexed in Google Scholar, international science-
research database CiteFactor, as well as in the database “Scientific Periodicals of Ukraine”
in the Vernadsky National Library of Ukraine

Editorial board:

Mariana Kopytsia, Doctor of Art Studies, Professor (Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine)
Kyiv, Ukraine (Editor-in-Chief)

Olha Volosatykh, PhD in Art Studies, Associate Professor (Tchaikovsky National Music Academy of
Ukraine) Kyiv, Ukraine (Executive Secretary, Deputy Editor-in-Chief).

Oleh Bezborodko, PhD in Art Studies, Associate Professor, Tchaikovsky National Music Academy of
Ukraine (Kyiv, Ukraine).

Inna Antipina, PhD, Associate Professor, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv,
Ukraine).

Nina Dyka, PhD in Art Studies, Associate Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola
Lysenko (Lviv, Ukraine).

Liudmyla Rudenko, PhD in Art Studies, Senior Research Fellow, Department of Music Collections,
Institute of Book Studies, V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

Adelina Yefimenko, Doctor of Art Studies, Professor, Professor of the Department of Music History,
Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko; Member of the Professorial Collegium,
Head of the Department of Art Studies, Faculty of Philosophy, Ukrainian Free University (Ukrainische
Freie Universität, Philosophische Fakultät, Chair of Music and Art Studies) (Lviv, Ukraine; Munich,
Germany).

Jascha Nemtsov, Doctor of Art Studies (Dr. habil.), Professor, Head of the Department of History of
Jewish Music, Faculty of Musicology, Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar (Weimar,
Germany).

Malgorzata Woźna-Stankiewicz, Doctor habilitated (Dr. habil.), Professor, Honorary Professor of the
Institute of Musicology, Jagiellonian University (Kraków, Poland).

Recommended for publication by the Academic Council of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(protocol number 7 from the 27 of November 2025).

The responsibility for the authenticity of the information, the content of articles and references lies entirely
with the authors.

The opinions expressed in the articles do not necessarily reflect the views of the editorial board.

© Tchaikovsky NMAU, 2025

З М І С Т

Історико-теоретичні виміри музичного мистецтва	7
Гусарчук Т. В., Волосатих О. Ю. Становлення творчої індивідуальності Олександра Кошиця (київський період).....	7
Омельченко Т. А. Роль науково-методичної спадщини Бориса Милича у становленні української фортепіанної педагогіки другої половини ХХ століття	19
Летичевська О. М. Значення творчої особистості Л. М. Венедиктова у розвитку сучасного українського музичного мистецтва (до 100-річчя від Дня народження)	34
Заволгін О. В. Густав Малер як диригент-інтерпретатор: реформаторська діяльність і формування нової моделі оперного мистецтва	44
Османов Д. М., Здоренко В. М. Роль кафедри оперно-симфонічного диригування НМАУ ім. П.І. Чайковського у збереженні та розвитку української диригентської школи.....	57
Селезньова Н. О. Сильові особливості гармонічного мислення Олени Чмут (на прикладі оригінальних хорових творів).....	65
Авраменко М. М. Між традицією та експериментом: нова концертність у творі Сергія Пілютікова	77
Сучасний оперний театр і музична драматургія.....	88
Касьянова О. В. Режисерські новації оперних вистав у театральному, site-specific і медіапросторі	88
Городецька О. В. «Іфігенія в Тавриді» Кирила Стеценка: музична драматургія у тенетах Мнемозіни	101

C O N T E N T S

Historical-Theoretical Dimensions of Musical Art.....	7
Husarchuk T., Volosatykh O. The Becoming of Oleksandr Koshetz's Creative Individuality (Kyiv Period)	7
Omelchenko T. The Role of the Scientific and Methodological Heritage of Borys Mylych in the Formation of Ukrainian Piano Pedagogy of The Second Half of the 20th century (to the 120th Anniversary of his Birth)	19
Letychevska O. The Significance of Lev Venedyktov's Creative Personality in the Development of Ukrainian Musical and Performance Art.....	34
Zavolgin O. Gustav Mahler—Reformer of Performing Arts: from Provincial Kapellmeister to Vienna Opera Maestro.....	44
Osmanov D., Zdorenko V. The Role of the Department of Opera and Symphony Conducting at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music in Preserving and Developing the Ukrainian Conducting School.....	57
Selezniova N. Stylistic Features of Olena Chmut's Harmonic Thinking (Based on Original Choral Compositions).....	65
Avramenko M. Between Tradition and Experiment: the New Concerto Paradigm in Serhii Piliutikov's Double Bass Concerto.....	77
Contemporary Opera Theatre and Musical Dramaturgy.....	88
Kasyanova O. Directorial Innovations in Opera Productions Within the Theatrical, Site-Specific, and Media Spaces.....	88
Gorodetska O. "Iphigenia in Tauris" by Kyrylo Stetsenko: Musical Dramaturgy in the Web of Mnemosyne.....	101

ГУСАРЧУК Т. В.

Гусарчук Тетяна Володимирівна, докторка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8067-4010>

ВОЛОСАТИХ О. Ю.

Волосатих Ольга Юріївна, кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3713-4187>

СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ (КИЇВСЬКИЙ ПЕРІОД)

Висвітлено творчу діяльність Олександра Кошиця у надзвичайно важливий для становлення його творчої індивідуальності київський період. З метою з'ясування провідних чинників, які вплинули на формування творчої особистості видатного митця, та задля розкриття творчих здобутків цього періоду проаналізовано спогади, листування й матеріали київської преси, здійснено спробу комплексно охопити аспекти формування творчого феномена геніального музиканта.

Показано, що, працюючи з численними хоровими колективами у київський період, Олександр Кошиць повністю сформувався як творча особистість і фахівець найвищого рівня. Джерельний матеріал розкриває детермінанти, які вплинули на формування його творчої індивідуальності, що виросла на благодатному ґрунті народнопісенної культури, національних традицій церковного співу та широкої освіченості у галузі європейської класики. Дві останні складові митець отримав саме в Києві, працюючи з хорами Київської духовної семінарії та Київської духовної академії, хором Університету св. Володимира, хором Товариства «Боян», Музично-драматичної школи Миколи Лисенка та іншими колективами. Неповторний творчий портрет О. Кошиця сформувався у синтезі академічного професіоналізму з глибинною закоріненістю у стихію національного співочого мистецтва. Численні відгуки преси свідчать про блискучі досягнення диригентської майстерності музиканта, відзначаючи його колосальну музичну ерудицію, багату тембральність звучання, довершеність архітектоніки музичної форми.

У статті підкреслено, що не менш важливим у творенні індивідуальності Кошиця були й риси його особистості – одухотвореність, художня емпатія, артистичний темперамент і сугестія. Отримавши від Миколи Лисенка могутній пасіонарний імпульс, Олександр Кошиць став першорядною постаттю вітчизняного хорового виконавства. Дослідження київського періоду діяльності Олександра Кошиця розкриває витoki й водночас видатні творчі досягнення митця, які визначили його творчу долю і всесвітню славу. Подальші розвідки можуть поглибити

наше осягнення унікального творчого феномена Кошиця як диригента, композитора і Людини.

Ключові слова: діяльність О. Кошиця, творча індивідуальність, історія українського хорового мистецтва, музичне життя Києва.

Постановка проблеми. Феномен Олександра Кошиця у нашому сприйнятті дедалі стає все ближчим, яскравішим та об'ємнішим. Цьому сприяють видання і виконання його творів, публікації літературної та епістолярної спадщини митця, наукові розвідки останніх десятиліть. За висловом Л. Пархоменко, «унікальна, трансцендентна особистість Кошиця <...> залишила фантастично-яскравий слід у світовому хоровому виконавстві»¹. «Він прийшов до нас, щоб явити нам і залишити у пам'яті наступним поколінням своє розуміння сутності українського хорового співу», – писала О. Бенч². Як відомо, виїхавши за кордон у 1919 р. з Українською республіканською капелою, О. Кошиць підкорив світ, розкривши через пісню незрівнянні багатства душі українського народу. Проте унікальні властивості його диригентського портрета вповні проявилися вже у київський період творчої діяльності, коли у різних її напрямках формувалися провідні риси творчої особистості митця, що визначає актуальність більш докладного розгляду саме зазначеного періоду.

Аналіз досліджень і публікацій. Суттєвий «прорив» у розумінні величі цієї унікальної постаті в українській культурі, який було здійснено завдяки публікації «Спогадів» Олександра Кошиця³, продовжили наступні видання – його щоденник часів подорожі з Українською республіканською капелою⁴ (обидва видання підготовлені до друку Михайлом Головащенко), листування Олександра Кошиця з Василем Беневським, досліджене й упорядковане Лю Пархоменко (видане 1998 року під назвою «Листи до друга»), книга М. Головащенко «Феномен Олександра Кошиця»⁵. Широкий спектр проблематики, пов'язаної з іменем майстра, розкриває збірка статей за матеріалами наукової конференції, яку було проведено у НМАУ ім. П. І. Чайковського до 130-річчя від дня народження О. Кошиця (опубліковано 2007 року), де, зокрема, висвітлюються питання спадкоємності у хоровій творчості й виконавстві, фольклоризму діяльності О. Кошиця, представлено нові архівні знахідки, бібліографічні та аудіоматеріали.

Достойним продовженням досліджень стала монографія «Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя»⁶, у якій розкривається портрет митця крізь призму життєпису, спогадів, листування, аналізуються обробки народних пісень і духовні твори, додаються хронограф життя й показчик творів композитора. У книгах Тіни Пересунько «Світовий тріумф “Щедрика” – 100 років культурної дипломатії України»⁷ та «Культурна дипломатія Симона Петлюри: “Щедрик” проти

¹ Пархоменко, Л. О., 2007. Феномен Олександра Кошиця. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 57, с. 8.

² Бенч-Шокало, О. Г., 2002. *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції*: навчальний посібник. Київ: Укр. Світ, с. 116.

³ Кошиць, О. А., 1995. *Спогади*. Київ: Рада.

⁴ Кошиць, О. А., 1998. *З піснею через світ*. Київ: Рада.

⁵ Головащенко, М. І., 2007. *Феномен Олександра Кошиця*. Київ: Музична Україна.

⁶ Калущька, Н. Б. та Пархоменко, Л. О., 2012. *Олександр Кошиць. Мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя*: монографія. Київ: Фенікс.

⁷ Пересунько, Т., 2019. *Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «руського мира»*. Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ: АртЕк.

“русского мира”. Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924)»¹ уперше оприлюднено хроніку тріумфального турне Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця по країнах Європи та Америки, опубліковано понад 500 документів, відгуків преси, листів, що представляють масштабний проєкт культурної дипломатії, ініційований УНР. Довгоочікуване видання четвертого тому Щоденника О. Кошиця – «Книга оцту і жовчі» («Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця», ред.-упоряд. Лю Пархоменко та Ганна Карась) охоплює період із жовтня 1923 р. до кінця квітня 1932-го і розкриває ті надскладні умови, в яких доводилося працювати О. Кошицю на американському континенті, несучи у світ українську пісню².

Мета пропонованої статті – з’ясування тих провідних чинників, які вплинули на становлення творчої індивідуальності О. Кошиця, та розкриття творчих здобутків у різноаспектних проявах його діяльності в Києві.

Виклад основного матеріалу. Київський період фактично розділений надвоє недовгим перебуванням Кошиця на Кубані. Перший київський період – це роки його навчання у Київських духовних семінарії та академії, де він глибинно опановує традиції українського церковного співу.

Під час навчання в духовній семінарії Олександр Кошиць познайомився з Миколою Лисенком, і відтоді розпочинається їхнє багаторічне спілкування, позначене могутнім впливом Лисенка на творче становлення Кошиця, зокрема і як диригента. О. Кошиць став записувати та обробляти народні пісні, відвідувати співанки в хорі, яким керував Лисенко. У 1895 році Кошиць бував на репетиціях невеликого хору, який Лисенко готував до гастрольної подорожі. Вони проходили в Михайлівському монастирі переважно під керівництвом Якова Яциневича, а остаточні проби проводив Лисенко у приміщенні музичної школи Станіслава Blumenфельда внизу Михайлівської вулиці. Одна з таких репетицій особливо запам’яталася Кошицю: там він «почув дійсно правдивий український хор і побачив Миколу Віталійовича як диригента <...> Що мене особливо здивувало, це його надзвичайний диригентський темперамент. Тут уперше я побачив по-мистецькому оброблену пісню, а не так, як у нас співали в семінарії. Всі головні риси обробки пісень так у мене й залишилися до сьогодні. Потім це дуже допомогло мені більш свідомо розглядати партитуру, бо лише тепер я міг розуміти, як воно буде виходити в голосах»³.

У той же період О. Кошиць познайомився з трупю М. Кропивницького, до якої входили П. Саксаганський, М. Садовський, І. Карпенко-Карий, М. Заньковецька, Г. Затиркевич, Ф. Левицький. Там теж був чудовий хор, звучали українські народні пісні, але молодий музикант одразу для себе зробив висновок про різницю між концертним і театральним хором: «Ця різниця, котра так підкреслює роль хору на сцені як послуговуючого елемента, а на концерті як самодостатнього – для мене уже назавше поділила естраду концертну від сценічного виконання хором»⁴.

Із часу початку навчання О. Кошиця у Київській духовній академії (1897–1898 рр.) йому запам’яталися вечори пам’яті Тараса Шевченка, що проводилися в Літературно-артистичному товаристві. У них часто брав участь Микола Лисенко як диригент і піаніст. «Од таких вечорів, – згадував Кошиць, – у мене завше лишалося

¹ Пересунько, Т., 2019. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «русского мира». Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ: АртЕк.

² Карась, Г., Пархоменко, Л. та Калуцька, Н., 2023. *Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця. Щоденник. Незнаний IV том*: науково-документальне видання. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

³ Кошиць, О. А., 1995. *Спогади*. Київ: Рада, с. 358.

⁴ Там само.

таке враження, наче я побував не у Києві, а в якомусь фантастичному краєві, де моя душа колись була, але не могла там зостатись, – так ці вечори дисгармонізували з тодішньою дійсністю»¹.

Протягом трьох останніх років навчання у Київській духовній академії (1898–1901 рр.) Кошиць, як відомо, керував її хором², завдяки чому колектив набув найвищого мистецького рівня, створивши конкуренцію загальнонавчальному на той час лідеру хорového виконавства – хору під орудою Якова Калішевського. Ці роки увійшли в історію як доти небувалий етап відродження української хорової спадщини, передусім творчості геніального попередника Кошиця – Артемія Веделя, теж вихованця та блискучого диригента хору Київської духовної академії. У своїх «Спогадах» Кошиць приділяє особливу увагу творчості Веделя, до якої він ставився з надзвичайним пієтетом, згадує твори геніального композитора, виконувані хором, розповідає про репетиції. Окремо варто згадати про роль Кошиця у збереженні унікальної нотної бібліотеки хору академії: він запропонував ректору взяти її до загальної академічної бібліотеки, завести на неї каталог, «а диригентам хору видавати її тільки для користування»³.

Наталія Гребенюк підкреслює значну роль у формуванні артистичного обличчя О. Кошиця, яку відіграла його робота з хором Київської духовної академії: «Осягнення “секретів” звукоутворення кийвської хорової школи, репрезентованої мистецтвом відомих регентів (І. Макаревича, П. Гдішинського, Я. Калішевського та інших), склало основу його власного почерку <...> До особливих прикмет Кошицевого виконавського стилю належали багата тембральність звучання хорів (чоловічої капели, дитячого хору та солістів), вміння вибудувати звукову архітектоніку на основі акустичних знань закономірностей антифонного співу, чуття пластики музичної форми, яскравий артистичний хист та темперамент»⁴.

Перебуваючи на першому курсі Київської духовної академії (1897–1898 рр.), О. Кошиць робить перші кроки ще в одному напрямку майбутньої творчої діяльності – навчається у школі С. Блуменфельда по класу теорії композиції Г. Любомирського. Величезний вплив на формування творчих зацікавлень О. Кошиця справило також відвідування вистав Київського оперного театру. Так, у спогадах про О. Мишугу він зазначає: «Треба сказати, що зацікавлення оперою тодішньої молоді було неймовірне. Черга біля каси за квитками на “гастрольорів” простоювала цілі ночі, перевірки робилися що дві години, ніхто не міг вийти з черги більше як на десять хвилин, та й то, зробивши заяву якомусь там “старості”. Хто діставав квиток, вважався щасливим»⁵.

Після закінчення академії Кошиць, як відомо, учителює у Ставропольській гімназії, засновує аматорський хор, у 1903 р. за рекомендацією Миколи Віталійовича записує кубанські козацькі пісні.

Період після повернення Кошиця до Києва у 1904 р. позначений «активністю, безліччю ініціатив, високим тонусом, оптимізмом з огляду на творчі перспективи. Цей малодосліджений період – вельми цікавий», – зазначає Л. Пархоменко у передмові до видання «Листи до друга»⁶. По приїзді до Києва Кошиць розпочинає роботу в духовній семінарії та одразу ж вступає знов у клас композиції професора

¹ Кошиць, О. А., 1995. *Спогади*. Київ: Рада, с. 358.

² Див. докладно: Руденко, Л. Г., 2007. Олександр Кошиць – диригент хору Київської духовної академії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 57, сс.22–27.

³ Кошиць, О. А., 1995. *Спогади*. Київ: Рада, с. 211.

⁴ Гребенюк, Н. Є., 2007. Традиції О. Кошиця у формуванні вокальної культури хорових колективів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 57, с. 74.

⁵ Головащенко, М. І., 2007. *Феномен Олександра Кошиця*. Київ: Музична Україна, с. 456.

⁶ Кошиць, О., 1998. *Листи до друга (1904–1931)*. Київ: Рада, с. 7.

Г. Любомирського, але тепер уже у нововідкритій Музично-драматичній школі М. Лисенка (1904 р.). Микола Віталійович запрошує його очолити невеликий аматорський хор школи, з яким він проводить репетиційну роботу та диригує в концертах половиною програми. З цього часу починається дружба з Лисенком. Кошиць згадував: «Педагогічна моя праця відбувалась поруч з працею по аранжовці пісень та з хором школи»¹. У цей період Кошиць утверджується в думці, що обробка народної пісні має стати цілком самостійною гілкою вокально-хорового мистецтва. «Подальший досвід і праця Української капели за кордоном довели правдивість цього погляду»².

Склад хору Музично-драматичної школи Миколи Лисенка був неоднорідним, тож обом диригентам доводилося докладати величезних зусиль, аби досягти високої якості звучання. Відтак народилася ідея створення Хорового товариства «Боян» на зразок західноукраїнських (засноване у 1905 р.), в якому Кошиць так само працював поряд із Лисенком. Програма першого концерту складалася з українських пісень (зокрема, «Понад яром, та й до моря» М. Леонтовича та «Гей, в броду, броду» і «Сади мої, та сади зелененькі» О. Кошиця). «Дали перший концерт в Купецькому зібранні. Одкрив концерт Микола Віталійович. Мені довелося брати участь в ньому як диригенту. Натовп народу був страшенний особливо тому, що концертом розпочиналось нове товариство з широкими музичними завданнями»³. Проте, на превеликий жаль, товариство проіснувало недовго, – через відсутність фінансування й несприятливі політичні обставини. А Кошиць продовжив працювати з хором Музично-драматичної школи.

Надзвичайно яскравий період творчої діяльності О. Кошиця пов'язаний із його роботою зі Студентським хором Університету св. Володимира (1908–1918), куди митця запросили за умови не українізувати колектив. Проте поступово Кошиць вводить до програми український репертуар. Тож із його приходом сюди переміщується центр української хорової справи. Завдяки концертам Кошиця українська музика стає постійним явищем музичного життя Києва, що було значним стимулом для творчості молодих композиторів. Студентський хор був насправді унікальним явищем в умовах тодішньої реакції можновладців, коли його хоча й не було офіційно заборонено, проте він зазнавав усіляких дрібних утисків.

Про згаданий період у творчій біографії О. Кошиця дають уявлення спогади митця: «Тут, серед цих молодих, благородних, щирих, привітних людей, я фактично почав свою молодість. Тут я знайшов найкращих друзів собі на все життя. Тут я знайшов і своє художнє ім'я не тільки в Києві, а і поза його межами»⁴. Попри всі

¹ Кошиць, О. А., 1995. *Спогади*. Київ: Рада, с. 301.

² Там само.

³ Там само. С. 304.

⁴ Головащенко, М. І., 2007. *Феномен Олександра Кошиця*. Київ: Музична Україна, с. 293.

Підтвердження цього зізнання, і водночас свого роду неочікуване вітання з Києва крізь час і простір наздожене диригента вже у Варшаві восени 1920 року. Рецензентом публікованої тоді у Варшаві газети «Свобода» під псевдонімом-криптонімом Ю. К., виходячи з тексту допису, виявиться колишній співробітник Всеукраїнського музичного комітету, особисто знайомий з Миколою Леонтовичем, який також приєднається до загалом відомого і не раз цитованого вже віншування славетного хору варшавською пресою (Українська пісня за кордоном. Світова концертна подорож Українського Національного Хору під проводом Олександра А. Кошиця (голос закордонної музичної критики). Париж: Українське Музичне Товариство ім. О. А. Кошиця в Парижі, 1929, сс.157–159). Проте, у безмежному захопленні як, власне, презентованим музичним матеріалом, так і якістю виконання він беззастережно уподібнить композиторів-авторів виконуваної програми до безсмертних, але переважно безіменних першотворців вічного людського епосу, «Гомерів» українського народу, а виконавців – до носіїв-співтворців тієї невмирущої традиції. Примхою фантазії рецензента Олександр Кошиць, звісно

труднощі, непостійний склад хору і необхідність величезних затрат енергії диригента, студентський хор мав переваги: «...тут було те, чого в професійному хорі навряд чи можна знайти, – художній порив, свіжість відчуттів і щирість передачі, спосібність запалюватись»¹.

Уже навесні 1909 р. колектив було відзначено другою премією журі та першою – публіки на київському хоровому конкурсі, подробиці боротьби в процесі якого Кошиць розкриває у своїх спогадах². У конкурсному концерті Кошиць керував хором, що складався з 200 осіб (до складу університетського хору він додав ще співаків із хору семінарії). «Успіх був колосальний! Зала казилась, гриміла, ревіла, шум від оплесків був наче дощова злива»³.

Із приєднанням до хору студентів Університету св. Володимира хору Вищих жіночих курсів (Університет св. Ольги), яким теж керував О. Кошиць, колективу став доступним найширший репертуар – це були твори Бетховена, Берліоза, Ліста, Мендельсона, Гріга, твори українських композиторів – Лисенка, Стеценка, Леонтовича, Кошиця, Ступницького, українські народні пісні та пісні багатьох слов'янських народів, про що дізнаємося з публікацій у газетах «Рада»⁴ та «Киевские вести»⁵. Так, величезне зацікавлення киян викликав концерт, у якому прозвучали польські, болгарські, сербські, чеські, словенські та інші народні пісні. Про підготовку цієї програми О. Кошиць писав у листі до В. Беневського: «Якщо я не здохну протягом літа, то в наступному навчальному році поставлю величезний концерт Студентським хором. Концерт буде слов'янський»⁶.

«Хор в його руках це цілком слухняна могутня сила, з якою він робить найнебезпечніші експерименти, витягує з неї все, чого йому забажається, – писав М. Лісовицький в газеті «Рада». – Окрім того, д. Кошиць розуміє самий дух народної пісні, особливо української, і свої почуття уміє передати хористам. Сотня молодих, свіжих, дужих голосів, стежачи за найдрібнішими рухами свого дірижора, зливалася з ним в щось одно суцільне. Враження од співу лишалося велике»⁷.

Справжнім відкриттям для тодішнього слухача стали новаційні «стильові концерти», побудовані за моножанровим принципом – інсценізовані «Колядки» (грудень 1913 р.), «Веснянки» (1915 р.), «Канти і псалми» (1916 р.), а також «Гобелени» – аранжування французьких, італійських, іспанських пісень XVI–XVII століть (літо 1918 р.).

Виступи у пресі та спогади сучасників тих подій розкривають перед нами характерні ознаки індивідуального виконавського стилю О. Кошиця, які незмінно зачаровували як хористів, так і слухачів. «Звучність голосів в усіх частинах хору зовсім рівномірна, інтонація бездоганна», – писала газета «Киевская мысль». – Ньюанси доведено до вражаючої досконалості. І, що найважливіше, – уся ця маса голосів дихає однією гармонічною цілісністю, тим, що прийнято називати ансамблем. Усе це надає повне право студентському хорі називатися художнім <...> Я думаю, що наш студентський хор міг би сміливо взятися за виконання найбільших і

ж, єднає в собі ці іпостасі (Музыкальные заметки. Концерт украинской республиканской капеллы, 1920. *Свобода*, 84, с. 4).

¹ Кошиць, О. А., 1995. *Спогади*. Київ: Рада, с. 300.

² Там само. Сс. 304–308.

³ Там само. С. 306.

⁴ Лісовицький, М., 1910. *Концерт народніх славянських пісень*. Київ: Рада, с. 4.

⁵ Студенческий концерт, 1911. *Киевские вести*, 11, с. 4.

⁶ «Если я не издохну за лето, то в следующем учебном году поставлю громадный концерт Студенческим хором. Концерт будет славянский» (Кошиць, О., 1998. *Листи до друга (1904–1931)*. Київ: Рада, с. 20).

⁷ Лісовицький, М., 1910. *Концерт народніх славянських пісень*. Київ: Рада, с. 4.

найвідповідальніших хорових творів»¹. Газета «Южная копейка» підкреслювала, що, незважаючи на вкрай погану акустику цирку, де виступав хор, він «знову вразив чудовою технікою виконання, дав масу художньої правди <...> колосальна аудиторія бурей аплодисментів сказала хору своє дякую»². Про концерт Студентського хору в залі Купецького зібрання згадував Микола Очерет: «Тут не співали, тут творили. Всі були творцями. Тут переді мною хорівий колектив, разом з акомпаніатором, за шляхами, вказаними диригентом, творив художню картину, складаючи всі разом один моноліт, одну творчу одиницю, в цьому була сила своєрідного методу Олександра Антоновича, що дозволяла йому з хором студентів, співаків-непрофесіоналів, досягати вершин художнього виконання»³.

Ще одним аспектом диригентської діяльності О. Кошиця у київський період стає з 1911 р. його робота капельмейстером у Театрі М. Садовського, де ним було опановано величезний репертуар – близько 200 драм із музикою та сім опер, про що, зокрема, дізнаємося з листа О. Кошиця до В. Беневського. Зокрема, згадуються «Галька» Монюшка, «Сільська честь» Масканьї, «Катерина» Аркаса, «Роксоляна» Січинського, «Вечорниці» Ніщинського, «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського⁴. Крім того, Садовський і Кошиць задумали поставити всі опери М. Лисенка. З гіркотою Олександр Антонович згадував: «Не довелось йому побачити моєї роботи над його операми, ні самих вистав. А виставили ми все, крім “Тараса Бульби” та “Ноктюрна”, котрих я не встиг поставити, бо став капельмейстером у Київській опері»⁵.

У передмові до видання «Листів до друга» Л. Пархоменко зазначає: «Успіхи в нових сферах діяльності (театральне капельмейстерство), творчі здобутки й відкриття у праці зі Студентським хором університету, стимулювання творчості молоді генерачії композиторів приносять йому визнання лідера хорового мистецтва. Окреслюються і громадянські його позиції – контакти зі студентськими прогресивними нелегальними організаціями, через що 1913 року потрапляє під санкції ректорату Університету і нагляд III-го жандармського управління»⁶.

З 1911 р. О. Кошиць керує хоровим класом Київського музичного училища ІРМТ, а з осені 1913 р. очолює підготовку хормейстерських кадрів у новоствореній на базі училища консерваторії. Саме в його особі новий вищий навчальний заклад отримав еталон поєднання академічних і національних засад хорового співу, за висловом А. Лащенка, «його ідея елітного професіоналізму в системі хормейстерської освіти “працювала” тоді і як потужний імпульс випромінює і в сьогодні»⁷.

Вражає колосальна працездатність О. Кошиця, багатоаспектність його діяльності. Так, у листі до В. Беневського наводиться неймовірний за обсягом і складністю план роботи і концертних виступів на кінець січня – початок лютого

¹ «Звучность голосов во всех частях хора совершенно равномерная, интонация безукоризненная. Нюансы доведены до поразительного совершенства. И, что всего важнее, – вся эта масса голосов дышит одной гармонической цельностью, тем, что принято называть ансамблем. Все это дает полное право студенческому хору именоваться художественным <...> Я думаю, что наш студенческий хор мог бы смело взяться за исполнение самых больших и ответственных хоровых произведений» (Дз. Концерт студенческого хора под управлением А. А. Кошица, 1911. *Киевская мысль*, 319, с. 3).

² «... снова блеснул превосходной техникой исполнения, дал массу художественной правды <...> колоссальная аудитория бурей аплодисментов сказала хору свое спасибо» (Скурат, Б., 1911. Концерт в пользу голодающих. *Южная копейка*, 351, с. 3).

³ Головащенко, М. І., 2007. *Феномен Олександра Кошиця*. Київ: Музична Україна, с. 74.

⁴ Кошиць, О., 1998. *Листи до друга (1904–1931)*. Київ: Рада, с. 22.

⁵ Головащенко, М. І., 2007. *Феномен Олександра Кошиця*. Київ: Музична Україна, с. 450.

⁶ Кошиць, О., 1998. *Листи до друга (1904–1931)*. Київ: Рада, с. 7.

⁷ Лащенко, А. П., 2007. О. Кошиць та хормейстерська освіта в Україні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 57, с. 19.

1914 р., зокрема, Університетський акт 26 січня, власний бенефіс 29 січня, Шевченківські урочистості у Миській опері 26 лютого під його орудою (300 хористів та оперний оркестр) тощо¹.

Усе зазначене підкреслює, що постать Олександра Антоновича Кошиця є унікальною, – такою, що завжди привертатиме увагу як недосяжний ідеал, феномен, досягнути котрий бодай частково можна за допомогою звернення до різних наукових концепцій. Серед них – відома теорія темпераментів, яка диференціює вроджені психодинамічні особливості людини. Із цього погляду О. Кошиць виглядає як представник людей холеричного типу, що поєднує екстравертну установку свідомості з високим нейротизмом. Соціонічна теорія дає можливість уточнити тип, до якого, як видається, належав митець, – етико-інтуїтивний екстраверт (за символічним визначенням – «наставник»). На такі висновки наводять численні факти біографії О. Кошиця, емоційний характер реагування, яскраві, часто різкі висловлювання, його неймовірно потужна діяльність, уможливлена, безсумнівно, високою природною енергетикою, притаманною екстравертним типам і носіям холеричного темпераменту. За соціально-психологічним профілем він справді був «наставником», в особистості якого домінували почуття та інтуїція, спрямовані на спілкування з великими масами людей, що підкорювалися його сугестії.

Поряд із природними, вродженими особистісними властивостями, колосальною детермінантою стали освітнє й дружнє середовища, в яких відбувалося формування музиканта. У цьому аспекті можна послатися на введені Марією Калашник поняття «музичного тезаурусу», «музичного тезаурусу культури у персональному тезаурусі творця»², «професійно-творчого тезаурусу композитора». Останнє, як пояснює дослідниця, «складається із двох частин: стабільної та мобільної. Першу становлять базові знання, отримані у процесі спеціальної освіти, завдяки котрим відбувається оволодіння музичною мовою і технологічними засобами організації інтонаційно-звукового часопростору. Вони дозволяють набути необхідний комплекс професійних навичок і залучити молодого музиканта до соціокультурного та художньо-естетичного досвіду, внаслідок чого відбувається становлення самого суб'єкта навчання. Друга частина професійно-творчого тезаурусу охоплює знання, котрі постійно поповнюють авторську «скарбничку»³. Отже, маємо підкреслювати такі чинники, як раннє перебування Олександра Кошиця у народнопісенному середовищі та значення базової освіти, яку він здобув у Київській семінарії та Київській духовній академії, досвід роботи з академічним хором, музичний багаж знань, навичок і слухових вражень, а паралельно і після навчання в академії – широкий спектр «включеності» в музичне життя Києва, що жило, постійно поповнювало його мистецьку «скарбничку», утворюючи багатющий музичний і культурний тезаурус.

Оглядаючи не лише київський період творчого шляху Олександра Кошиця, а й загалом його діяльність упродовж життя, можемо скористатися запропонованою Ольгою Комендою теорією універсальної творчої особистості. Музикознавиця зазначає: «Ключове значення для дослідження універсальної творчої особистості <...> відведено поняттю провідної діяльності, що в рамках концепції діяльнісного універсалізму трактується як діяльність, відзначена масштабністю, тривалістю, цінністю для митця, його сучасників та нащадків, в середині якої зароджуються нові

¹ Кошиць, О., 1998. Листи до друга (1904–1931). Київ: Рада, с. 24.

² Калашник, М. П., 2010. Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості). Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського, с. 12.

³ Там само. С. 13.

види діяльності»¹. Авторка дисертації розробила «комплекс типів музикантів-універсалів Нового часу, п'ять із яких – універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог – належать до видового універсалізму й утворені шляхом домінування відповідної провідної діяльності в структурі універсальної творчої особистості, а шостий – класичний універсал, утворений рівновагою не менше трьох видів провідної діяльності»². Беручи до уваги зазначену систему, можемо висловити думку, що Олександр Кошиць належав до типу універсала-виконавця, оскільки диригентська діяльність була першою у процесі музикантського становлення і залишалася провідною упродовж життя, стимулюючи виникнення інших видів діяльності – композиторської, педагогічної, літературної.

Усе вищезазначене дозволяє зробити наступні висновки. По-перше, у Києві Олександр Кошиць повністю сформувався як творча особистість і фахівець найвищого рівня. Саме тут проявилася його диригентська індивідуальність, що виросла на благодатному ґрунті народнопісенної культури, національних традицій церковного співу та широкої освіченості у галузі європейської класики. Поєднання в одній особі цих трьох об'єктивних складових (дві останні він отримав саме в Києві) великою мірою визначило феномен того явища, яким стала диригентська майстерність О. Кошиця, його індивідуальність, до особливостей котрої можна віднести колосальну музичну ерудицію, здатність цілісно охоплювати твір, досягаючи багатогранності звучання та довершеної архітектоніки музичної форми. Проте не менш важливими у творенні феномена Кошиця були й властивості його особистості – рідкісні одухотвореність і художня емпатія, могутня сугестія та блискучий артистичний темперамент.

По-друге, отримавши від М. Лисенка могутній пасіонарний імпульс творчого горіння і жертвовної праці в ім'я України, О. Кошиць став у київський період першорядною постаттю вітчизняного хорового виконавства, розкривши талант у різних сферах диригентської діяльності й суттєво вплинувши на культурну ситуацію в місті. Саме тут, продемонструвавши у роботі з усіма численними колективами зразок синтезу академічного професіоналізму та глибинної закоріненості у стихію національного співочого мистецтва, він заклав традиції виховання майбутніх фахівців, навічно прикрасивши своїм славетним ім'ям історію української музичної культури.

*Стаття надійшла до редакції 03.11.2025
Отримано після доопрацювання 11.11.2025
Прийнято до друку 19.11.2025*

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Бенч-Шокало, О. Г., 2002. *Український хоровий спів: актуалізація звичаєвої традиції*: навчальний посібник. Київ: Укр. Світ.
2. Головащенко, М. І., 2007. *Феномен Олександра Кошиця*. Київ: Музична Україна.
3. Гребенюк, Н. Є., 2007. Традиції О. Кошиця у формуванні вокальної культури хорових колективів. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 57, сс.73–78.
4. Дз. Концерт студенческого хора под управлением А. А. Кошица, 1911. *Киевская мысль*, 319, с. 3.
5. Калашник, М. П., 2010. *Музичний тезаурус: специфіка, властивості, форми існування (на прикладі композиторської творчості)*. Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства.

¹ Коменда, О. І., 2020. *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, с. 381.

² Там само. С. 382.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.

6. Калуцька, Н. Б. та Пархоменко, Л. О., 2012. *Олександр Кошиць. Мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя*: монографія. Київ: Фенікс.

7. Коменда, О. І., 2020. *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. Дис. д-ра мистецтвознавства. Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського.

8. Кошиць, О. А., 1998. *З піснею через світ*. Київ: Рада.

9. Кошиць, О. А., 1995. *Спогади*. Київ: Рада.

10. Кошиць, О., 1998. *Листи до друга (1904–1931)*. Київ: Рада.

11. Лашенко, А. П., 2007. О. Кошиць та хормейстерська освіта в Україні. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 57, сс.18–21.

12. Лісовицький, М., 1910. *Концерт народніх славянських пісень*. Київ: Рада.

13. Пархоменко, Л. О., 2007. Феномен Олександра Кошиця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 57, сс.8–18.

14. Карась, Г., Пархоменко, Л. та Калуцька, Н., 2023. *Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця. Щоденник. Незнаний IV том*: науково-документальне видання. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

15. Пересунько, Т., 2019. *Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «русского мира». Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924)*. Київ: АртЕк.

16. Пересунько, Т., 2018. *Світовий тріумф «Щедрика» – 100 років культурної дипломатії України*. Київ: АртЕк.

17. Руденко, Л. Г., 2007. Олександр Кошиць – диригент хору Київської духовної академії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 57, сс.22–27.

18. Скурат, Б., 1911. Концерт в пользу голодающих. *Южная копейка*, 351, с. 3.

19. Студенческий концерт, 1911. *Киевские вести*, 11, с. 4.

20. *Українська пісня за кордоном. Світова концертна подорож Українського Національного Хору під проводом Олександра А. Кошиця (голос закордонної музичної критики)*, 1929. Париж: Українське Музичне Товариство ім. О. А. Кошиця в Парижі.

21. Музыкальные заметки. Концерт украинской республиканской капеллы, 1920. *Свобода*, 84, с. 4.

REFERENCES

1. Bench-Shokalo, O. H., 2002. *Ukrainskyi khorovyi spiv: aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii: navchalnyi posibnyk* [Ukrainian choral singing: actualization of the customary tradition: a textbook]. Kyiv: Ukr. Svit.

2. Holovashchenko, M. I., 2007. *Fenomen Oleksandra Koshytsia* [The phenomenon of Oleksandr Koshyts]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

3. Hrebenuk, N. Ye., 2007. Tradytsii O. Koshytsia u formuvanni vokalnoi kultury khorovykh kolektyviv [Traditions of O. Koshyts in the formation of vocal culture of choral groups]. *Naukovy visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 57, pp.73–78.

4. Dz. Kontsert studencheskogo khora pod upravleniem A. A. Koshitsa [Student Choir Concert under the direction of A. A. Koshits], 1911. *Kievskaya mysl*, 319, p. 3.

5. Kalashnyk, M. P., 2010. *Musical thesaurus: specifics, properties, forms of existence (on the example of composer's work)*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology.

6. Kalutska, N. B. and Parkhomenko, L. O., 2012. *Oleksandr Koshyts. Mystetska diialnist u konteksti muzyky XX storichchia: monohrafiia* [Olexandr Koshyts. Artistic activity in the context of 20th century music: a monograph]. Kyiv: Feniks.

7. Komenda, O. I., 2020. *Universal creative personality in Ukrainian musical culture*. Ph.D. in Art History. Thesis. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

8. Koshyts, O. A., 1998. *Z pisneiu cherez svit* [With a song through the world]. Kyiv: Rada.

9. Koshyts, O. A., 1995. *Spohady* [Memories]. Kyiv: Rada.
10. Koshyts, O., 1998. *Lysty do druha (1904–1931)* [Letters to a friend (1904–1931)]. Kyiv: Rada.
11. Lashchenko, A. P., 2007. O. Koshyts ta khormeister'ska osvita v Ukraini [O. Koshyts and choirmaster education in Ukraine]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 57, pp.18–21.
12. Lisovytskyi, M., 1910. *Kontsert narodnikh slavianskykh pisen* [Concert of Slavic folk songs]. Kyiv: Rada.
13. Parkhomenko, L. O., 2007. Fenomen Oleksandra Koshytsia [The phenomenon of Oleksandr Koshyts]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 57, pp.8–18.
14. Karas, H., Parkhomenko, L. and Kalutska, N., 2023. *Pasionarnist v epistolarii Oleksandra Koshytsia. Shchodennyk. Neznanyi IV tom: nauково-dokumentalne vydannia* [Passionarity in the epistolary writings of Oleksandr Koshyts. Diary. Unknown volume IV: scientific and documentary edition]. Ivano-Frankivsk: Prykarpatskyi natsionalnyi universytet imeni Vasylia Stefanyka.
15. Peresunko, T., 2019. *Kulturna dyplomatiia Symona Petliury: "Shchedryk" proty "ruskoho myra". Misiiia Kapely Oleksandra Koshytsia (1919–1924)* [Symon Petliura's cultural diplomacy: "Shchedryk" against the "russian world". The mission of the Alexander Koshyts chapel (1919–1924)]. Kyiv: ArtEk.
16. Peresunko, T., 2018. *Svitovyi triumf "Shchedryka" – 100 rokiv kulturnoi dyplomatii Ukrainy* [The world triumph of "Shchedryk" – 100 years of cultural diplomacy of Ukraine]. Kyiv: ArtEk.
17. Rudenko, L. H., 2007. Oleksandr Koshyts – dyryhent khoru Kyivskoi dukhovnoi akademii [Oleksandr Koshyts – conductor of the choir of the Kyiv Theological Academy]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 57, pp.22–27.
18. Skurat, B., 1911. Kontsert v polzu golodayushchikh [Concert in aid of the hunger strikers]. *Yuzhnaya kopeika*, 351, p. 3.
19. Studencheskii kontsert [Student Concert], 1911. *Kievskie vesti*, 11, p. 4.
20. *Ukrainska pisnia za kordonom. Svitova kontsertova podorozh Ukrainskoho Natsionalnogo Khoru pid provodom Oleksandra A. Koshytsia (holos zakordonnoi muzychnoi krytyky)*, 1929 [The World Concert Tour of the Ukrainian National Choir Conducted by Alexander A. Koshyts (Voice of Foreign Music Critics)]. Paryzh: Ukrainske Muzychne Tovarystvo im. O. A. Koshytsia v Paryzhi.
21. Muzykalnye zametki. Kontsert ukrainskoi respublikanskoi kapelly [Musical Notes. Concert of the Ukrainian Republican Chapel], 1920. *Svoboda*, 84, p. 4.

HUSARCHUK TETIANA, VOLOSATYKH OLGA

Husarchuk Tetiana, Doctor in Art Studies, Associate professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Professor of the History of Ukrainian Music and Musical Folklore Department (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8067-4010>

Volosatykh Olga, Candidate (PhD) of Art Studies, Associate professor, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Associate professor of the History of Ukrainian Music and Musical Folklore Department (Kyiv, Ukraine)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3713-4187>

**THE BECOMING OF OLEKSANDR KOSHETZ'S CREATIVE
INDIVIDUALITY (KYIV PERIOD)**

Abstract. Relevance of the study. Oleksandr Koshetz is a unique figure in Ukrainian musical culture. His conducting talent was admired throughout the world, and his artistic phenomenon continues to attract the attention of experts. Among the issues raised in the literature in connection with the work of this master, the problem of the nature of this outstanding phenomenon stands out,

the question of what factors — external and internal — determined his appearance on the horizon of national choral art. That is why it is important to consider the Kyiv period of O. Koshetz's creative activity, because it was then that the leading features of the artist's creative personality were formed. Working with numerous choral ensembles, he demonstrated a synthesis of deep roots in the national singing art with academic professionalism, forming his unique creative portrait.

The research methodology is based on the integrative use of the methodology of the humanities, the application of historical-dynamic and comparative methods, methods of historical reconstruction, source analysis, etc.

The scientific novelty of the study is determined by the coverage of Oleksandr Koshetz's creative activity during the Kyiv period, which was extremely important for the formation of his creative individuality. In order to identify the leading factors that influenced the formation of the artist's creative individuality and to reveal the creative achievements of this period, memoirs, correspondence, and materials from the Kyiv press were analyzed, and an attempt was made to comprehensively cover the aspects of the formation of the creative phenomenon of this brilliant musician. The purpose of this article is to identify the key factors that influenced the formation of O. Koshetz's creative personality and to reveal his creative achievements in various aspects of his activity in Kyiv.

Conclusions. During his time in Kyiv Oleksandr Koshetz fully developed as a creative personality and specialist of the highest level. His creative individuality grew on the fertile ground of folk song culture, national traditions of church singing, and broad education in the field of European classics. He acquired the latter two components in Kyiv. The combination of all three factors largely determined the phenomenon that was O. Koshetz's conducting mastery, which included colossal musical erudition, rich timbre, and perfection in the architectonics of musical form. No less important in the formation of Koshetz's phenomenon were his personal qualities — spirituality, artistic empathy, brilliant artistic temperament, and powerful suggestion. Having received a powerful passionate impulse from M. Lysenko, O. Koshetz became a leading figure in Ukrainian choral performance during his Kyiv period.

Research into the Kyiv period of Oleksandr Koshetz's activity reveals the origins and, at the same time, the outstanding creative achievements of the artist, which determined his further creative destiny and its worldwide fame. Further research can deepen our understanding of the unique creative phenomenon of Koshetz as a conductor, composer and a Human being.

Key words: O. Koshetz's activity, creative individuality, Ukrainian choral art, Kyiv musical life.

ОМЕЛЬЧЕНКО Т. А.

Омельченко Тетяна Андріївна –кандидатка мистецтвознавства, доцентка, виконавча обов'язків професора кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6058-8414>

**РОЛЬ НАУКОВО-МЕТОДИЧНОЇ СПАДЩИНИ БОРИСА МИЛИЧА
У СТАНОВЛЕННІ УКРАЇНСЬКОЇ ФОРТЕПІАННОЇ
ПЕДАГОГІКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

Висвітлено педагогічну, науково-методичну діяльність видатного українського педагога-піаніста, вченого-методиста Бориса Овсійовича Милича (1904–1991), вихованця славетного педагога, засновника Київської консерваторії В. В. Пухальського. Визначені напрямки його багатогранної роботи. Підкреслено значення Милича-педагога як видатного організатора і натхненника школи-студії при Київській консерваторії у підготовці високопрофесійних педагогічних кадрів для вищих, середніх і початкових музичних навчальних закладів України другої половини ХХ ст., як укладача цілої бібліотеки навчального репертуару – десятитомної серії посібників для учнів дитячих музичних шкіл від 1 до 7 класу, а також численних збірок творів українських композиторів для шкіл і музичних училищ, які мають широкий попит і сьогодні. Водночас окреслено прикрий факт забуття вагомої методичної спадщини Б. О. Милича наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. А саме: відсутність його праць у програмах із методики викладання фортепіано в середніх і вищих музичних навчальних закладах, брак наукових розвідок щодо численних методичних розробок метра вітчизняної фортепіанної педагогіки.

Дослідження ґрунтувалося на методах аналізу й узагальнення. Проштудійовано основні складові творчого доробку Б. О. Милича: «Про формування та вдосконалення педагогічної майстерності вчителів-піаністів»², посібник для дошкільного навчання дітей «Маленькому піаністу», три книги для роботи з учнями всіх класів ДМШ «Виховання учня-піаніста», які увійшли до повного зібрання творів Б. О. Милича «Фортепіанна педагогіка», укладеного авторкою статті. У підсумку вдалося сформулювати стрижневі положення методики Б. О. Милича. Авторка доводить, що введення напрацювань Б. О. Милича до наукового обігу сприятиме розвитку подальших досліджень у сфері української фортепіанної педагогіки, розширенню і поглибленню професійних знань та умінь фахівців.

Ключові слова: фортепіанна педагогіка, науково-методична діяльність Б. О. Милича, виконавська і методична підготовка педагога, виконавсько-педагогічний аналіз.

© Омельченко Т. О., 2025.

DOI: 10.31318/0130-5298.2025.51.359042

¹ У статті використовуються матеріали авторських публікацій: Омельченко, Т. А., 2015. Фортепіанна педагогіка Бориса Милича. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(27), сс.69–81; Милич, Б. О., 2024. *Фортепіанна педагогіка. Теоретичні основи курсу методики навчання гри на фортепіано. Вибрані методичні праці*: навчальний посібник. Київ–Ніжин: Видавець Лисенко М.М.

² Милич, Б., 1971. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. Київ: Музична Україна.

Актуальність дослідження. Постановка проблеми. Майже півстоліття (1930–1980-ті рр.) видатний український педагог-піаніст, вчений-методист Борис Овсійович Милич був флагманом фортепіанної педагогіки й методики в Україні: виступав як лектор та організатор щорічних всеукраїнських педагогічних читань і семінарів із підвищення кваліфікації педагогів-піаністів, читав курс методики викладання гри на фортепіано в Київській консерваторії та музичному училищі, був автором Всесоюзної програми з педагогічної практики фортепіанних факультетів музичних ВНЗ, був ініціатором створення школи-студії при Київській консерваторії.

Ім'я Б. О. Милича, без перебільшення, відоме кожному викладачеві фортепіано у дитячих музичних школах України. Борис Овсійович є творцем цілої бібліотеки навчального репертуару: укладена й відредагована ним десятитомна серія посібників для учнів дитячих музичних шкіл від 1 до 7 класу під загальною назвою «Фортепіано» почала виходити друком 1968 року і вже понад півстоліття постійно перевидається видавництвом «Музична Україна», маючи незмінний попит серед викладачів-піаністів як в Україні, так і далеко за її межами. Кожен зі збірників серії забезпечує учня потрібним набором творів, які повинні бути вивчені протягом року. Підбір опусів, їхня послідовність і глибоко продумана педагогічна редакція засновані на багатолітньому особистому досвіді викладання Б. О. Милича, а також практиці навчання студентами-піаністами сотень дітей у школі-студії при Київській консерваторії, що проходило під керівництвом створеного професором колективу викладачів-консультантів.

У 1975 році великим тиражем вийшов у світ упорядкований Б. О. Миличем посібник для дошкільного навчання дітей гри на фортепіано «Маленькому піаністу». Основою його музичного матеріалу стали пісні народів європейських країн в обробці та перекладеннях Милича для двох- і чотириручного виконання. Посібник набув величезної популярності у середовищі викладачів ДМШ, не раз перевидавався і перевидається до сьогодні як незамінний підручник для роботи з початківцями.

Б. О. Милич упорядкував і відредагував численні збірники педагогічного репертуару з творів українських композиторів для музичних училищ (бвипусків) і безліч інших посібників, які протягом багатьох десятиріч є невичерпною скарбницею високохудожньої навчальної літератури для фортепіано. Свої глибокі теоретичні знання і багатий педагогічний досвід Борис Овсійович зафіксував у цілому ряді науково-методичних праць. Так, у другій половині 1970-х – на початку 1980-х років за пропозицією видавництва «Музична Україна» він написав три методичні посібники – додатки до серії підручників «Фортепіано» – під загальною назвою «Виховання учня-піаніста» (для роботи з учнями всіх класів ДМШ): 1–2 класи (1977), 3–4 класи (1979) та 5–7 класи (1982), адресовані педагогам дитячих музичних шкіл, студентам і учням музичних вишів та училищ. У кожному з них наводяться докладні методичні розробки форм і методів роботи педагога з учнем над творами, що увійшли до підручників серії «Фортепіано». Значне місце в ряду методичних праць Б. О. Милича з фортепіанної педагогіки посідають цінні навчальні посібники «Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей і юнацтва» (1961)¹, «Фортепіанна фактура російського й українського педагогічного репертуару для фортепіано» (1964), «Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів» (1971).

Педагогічні погляди Б. О. Милича – це результат глибокого вивчення і узагальнення ним передової педагогічної думки й утілення її основоположних принципів у власному практичному досвіді. Однак до наукового доробку цього видатного викладача-методиста, на жаль, украй рідко звертаються викладачі-

¹ Милич, Б., 1961. *Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.

піаністи. Праці Милича залишаються на сьогодні поза увагою авторів програм з курсу методики викладання фортепіано у середніх і вищих музичних навчальних закладах. На жаль, існує навіть хибна думка, ніби методика Милича застаріла, що це «вчорашній день» фортепіанної педагогіки. Парадоксально, але на сьогодні існує вкрай мало досліджень робіт Б. О. Милича, попри масштаби його методичної діяльності та наявність значної кількості праць.

Аналіз публікацій. У 2013 році до 100-річного ювілею Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київської консерваторії) і до 110-річчя від дня народження Б. О. Милича викладацький колектив закладу відзначив його пам'ять кількома публікаціями. Передусім це спогади Бориса Овсійовича¹, а також спогади його колишньої студентки з методики викладання фортепіано, заслуженої діячки мистецтв України, професорки кафедри спеціального фортепіано № 2 НМАУ імені П. І. Чайковського О. Д. Ліфоренко². У цих матеріалах докладно висвітлено біографію Б. О. Милича, охарактеризовано етапи його творчого життя.

Аналізу однієї з провідних праць Б. О. Милича «Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів»³ і визначенню вагомості його наукового внеску в історію української фортепіанної педагогічної думки присвячено публікацію авторки даної статті під назвою «Фортепіанна педагогіка Бориса Милича»⁴.

Прагнення повернути у найбільш повному обсязі науково-методичний спадок Б. О. Милича до наукового і практичного вжитку педагогівтакож спонукало авторкудо упорядкування і видання у 2024 році першого зібрання основних методичних праць Б. О. Милича⁵, серед яких серія із трьох книг під назвою «Виховання учня-піаніста», вперше подана в перекладі редактора-упорядника українською мовою. Окрім цих посібників, до видання увійшли такі фундаментальні роботи Милича, як «Фортепіанна література українських радянських композиторів для дітей і юнацтва» та «Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів», котрі в оригіналі друкувалися українською мовою. Представлені матеріали – це курс лекцій, які Борис Овсійович читав викладачам і студентам упродовж тривалої методико-педагогічної діяльності. Лекційне «походження» відчувається в розмовних зворотах тексту, відкритій манері спілкування, риторичних запитаннях-зверненнях до слухачів, залученні їх до роздумів і дискусій, чіткій, тезовій структурі викладу. Тексти яскраві, дохідливі, інформаційно насичені, містять чіткі формулювання. Вони супроводжуються нотними прикладами, які Борис Овсійович підбирав дуже ретельно і професійно прискіпливо. До книги увійшли архівні світлини Б. О. Милича різних років життя. У Додатках надається перелік науково-методичних праць Б. О. Милича й упорядкованих ним нотних посібників.

Метою даної публікації є визначення факторів формування музичної освіти Б. О. Милича як піаніста, педагога, методиста, означення сфер його педагогічної діяльності й основних положень методики.

¹ Милич, Б., 2013. Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 101, сс.324–341.

² Ліфоренко, О., 2013. Борис Овсійович Міліч. У кн.: *Київська фортепіанна школа. Імена та часи*: колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, сс.174–180.

³ Милич, Б., 1971. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. Київ: Музична Україна.

⁴ Омельченко, Т. А., 2015. Фортепіанна педагогіка Бориса Милича. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(27), сс.69–81.

⁵ Милич, Б. О., 2024. Фортепіанна педагогіка. Теоретичні основи курсу методики навчання гри на фортепіано. Вибрані методичні праці: навчальний посібник. Київ–Ніжин: Видавець Лисенко М.М.

Музична освіта і початок педагогічної діяльності. Борис Милич розпочав музичну освіту семирічним (1911) у приватній школі Г. Л. Любомирського спочатку в класі фортепіано самого пана Любомирського, а з 1917 року – в класі видатного піаніста, першого директора і засновника (у 1913-му році) Київської консерваторії професора Володимира В'ячеславовича Пухальського, який був теж викладачем цієї школи. З 1921 до 1924 року Б. Милич продовжував навчання в класі Пухальського вже як студент консерваторії.

В. В. Пухальський-піаніст – вихованець Теодора Лешетицького в Петербурзькій консерваторії – належав до віденської школи піанізму (І. Альбрехтсбергер – Й. Гуммель – Л. ван Бетховен – К. Черні – Т. Лешетицький – В. Пухальський). На думку Г. В. Курковського, В. Пухальський, сприйнявши одну з найкращих фортепіанних шкіл свого часу в період її розквіту, виходячи з принципів цієї школи, весь час ішов шляхом створення власної, у котру вніс багато нового як у галузі художньо-музичного відтворення, так і в чисто піаністичній¹. «В особі В. В. Пухальського фортепіанне мистецтво в Україні, безперечно, мало найбільшого педагога», – зазначає Г. Курковський².

В. В. Пухальський належав до когорти музикантів-просвітителів: у його репертуарі було близько 800 творів світової фортепіанної літератури, він постійно виступав як піаніст у Києві, Петербурзі, Одесі, Празі, Відні та інших містах (останній концерт дав у віці 75 років!). Однак найважливішою справою життя Володимира В'ячеславовича була педагогічна діяльність.

У спогадах про В. В. Пухальського К. М. Михайлов так сформулював педагогічне кредо вчителя: «В музиці – все тільки для музики. Жодна нота не може не переслідувати яскравої музичної мети». Навіть найпростіша вправа, яких він не любив у відриві від музичного твору, повинна була приховувати в собі обов'язкове музичне завдання, він «добивався краси звучання, відтворення рівної лінії, логічного фразування...»³. Він наполегливо втілював у роботі думку про первинність слухових і образних уявлень порівняно з руховими, що характерно для прогресивної фортепіанної педагогіки, володів неабиякою майстерністю у звільненні піаністичного апарата, при величезній увазі до численних елементів фортепіанної техніки на перший план висував осмислене й виразне виконання.

Як зауважує О. Д. Ліфоренко, Б. О. Милич – глибокий послідовник школи В. В. Пухальського. З учителем його поєднувала близькість натур: наявність раціонального начала, впорядкованість, снага до кропіткої праці: «Почуття підкорялися інтелекту та організовувалися ним. Йому були властиві висока культура та справжня внутрішня інтелігентність, прагнення до постійної самоосвіти, самовдосконалення»⁴.

Після закінчення Київської консерваторії (1925) і дворічного стажування у Московській, 1927-го Борис Овсійович розпочав педагогічну діяльність як керівник фортепіанного відділу й викладач класу спеціального фортепіано та курсу методики Київської школи-десятирічки при консерваторії, одночасно навчаючись (1927–1930) у Київському музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка.

¹ Курковський, Г. В., 2013. Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913–1933 рр.). Матеріали до історії консерваторії. У кн.: *Київська фортепіанна школа. Імена та часи*: колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, с. 10.

² Там само. С. 11.

³ Рощина, Т. О., 2013. Основоположник Киевской фортепианной школы Владимир Вячеславович Пухальский. У кн.: *Київська фортепіанна школа. Імена та часи*: колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, с. 70.

⁴ Ліфоренко, О., 2013. Борис Овсійович Миліч. У кн.: *Київська фортепіанна школа. Імена та часи*: колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, с. 179.

Н. Семененко зазначає, що стратегічною програмою діяльності Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка стало виховання педагогічних кадрів: «Тут готували викладачів музики у профшколах, курсах... диригентів, композиторів і працівників театру. Основною настановою залишалась <...> орієнтація на розвиток української культури, піднесення її на вищий професійний рівень, виховання нової генерації кваліфікованих кадрів у галузі музичного мистецтва»¹.

Орієнтація на розвиток української культури була провідним принципом педагогічної і методичної діяльності Б. О. Милича впродовж усього творчого шляху. Протягом трьох років (1931–1933) Борис Овсійович завідував фортепіанним відділом, вів клас спеціального фортепіано та викладав курс методики в Музичному технікумі міста Куйбишева. У 1934 році він повернувся до Києва, став аспірантом і асистентом професора Київської консерваторії А. М. Луфера, продовжив читати курс методики в консерваторії, викладати в училищі та десятирічці, керувати фортепіанним відділом.

Навчання в класі В. В. Пухальського, атмосфера високохудожньої музичної культури консерваторії і Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка, яка оточувала Б. Милича в роки його навчання, знайомство з творчою і педагогічною діяльністю таких видатних діячів фортепіанного мистецтва, як Г. Нейгауз, Ф. Блуменфельд, Г. Беклемішев, К. Михайлов, А. Луфер, – усе це послугувало фундаментом високого професіоналізму, витонченого художнього смаку молодого музиканта, школою відданого служіння фортепіанному мистецтву, якому Борис Милич присвятив усе життя.

Напрямки творчої діяльності. З перших кроків професійного становлення визначилися основні напрямки творчої діяльності Бориса Милича, які засвідчили багатогранність його таланту, ерудованість, масштабність мислення і широту зацікавленостей: практичне викладання основ фортепіанної майстерності юним музикантам від початківців до студентів – майбутніх педагогів, лекторство – читання курсу методики. Б. О. Милич у спогадах пише, що «для підтвердження основних положень курсу [методики]», у 1938 році за його ініціативою при консерваторії було створено школу-студію з семирічним терміном навчання, де під наглядом консультантів кожен студент фортепіанного факультету навчав одного-двох учнів². Як старший консультант Б. О. Милич керував школою-студією до середини 1970-х. «Школа-студія з педпрактики була повноцінним навчальним закладом всередині консерваторії, – зазначає О. Д. Ліфоренко, – з чіткою структурою, чудовою організацією, з могутнім творчим духом, генератором якого був Борис Овсійович»³.

Під час Другої світової війни Б. О. Милич з сім'єю був евакуйований спочатку до Саратова, а потім до Свердловська (1941–1944). Він працював спершу в об'єднаних Московській і Саратовській консерваторіях, пізніше – Київській і Свердловській (завідував навчальною частиною, читав курс методики, брав участь у концертному житті). З 1941 року Борис Овсійович – доцент класу спеціального фортепіано.

Після звільнення Києва у 1944 році й відновлення роботи колективу консерваторії, Б. О. Милич з іще більшою наснагою продовжив педагогічну і методичну діяльність на кафедрі спеціального фортепіано, вів класи фортепіано, читав курс методики в училищі й десятирічці. Від імені Президії Верховної Ради СРСР

¹ Семененко, Н., 2011. Музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Т. 3. Київ: Видавництво ІМФЕ НАН України, с. 607.

² Милич, Б., 2013. Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 101, с. 327.

³ Ліфоренко, О., 2013. Борис Овсійович Милич. У кн.: *Київська фортепіанна школа. Імена та часи*: колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, с. 178.

нагороджений медаллю за доблесну та самовіддану працю в період Великої вітчизняної війни (1946).

У перші повоєнні роки, у зв'язку з відновленням функціонування системи освіти, в країні виникла нагальна потреба якнайширшого збагачення педагогічного репертуару музикою радянських і зарубіжних авторів. Тоді сформувався ще один напрямок творчої діяльності Б. О. Милича – упорядкування репертуарних посібників для різних вікових категорій юних піаністів, серед яких провідне місце займають твори українських композиторів.

Борис Овсійович захопився цією роботою, активно співпрацюючи з композиторами І. Берковичем, А. Коломійцем, М. Сильванським, І. Шамо, Ю. Щуровським, Ю. Рожавською, М. Жербіним, Ж. Колодуб, М. Степаненком та ін. Ряд творів, що згодом міцно увійшли в практику ДМШ, писалися на спеціальне замовлення Б. О. Милича за жанром, фактурою, ступенем складності, піаністичними прийомами, і були відкориговані за його безпосередньої участі для більш ефективного досягнення поставлених цілей.

Зокрема, Б. О. Милич залучив до створення дитячого фортепіанного репертуару Юрія Щуровського – свого студента по класу фортепіано в Київській консерваторії. Це творче та відповідальне завдання від Вчителя так захопило молодого композитора, що, врешті, стало справою його життя, провідним напрямком творчості й принесло авторові справедливе визнання як одного з найкращих українських творців дитячої фортепіанної літератури. Про це пише у спогадах дочка Ю. С. Щуровського Наталія Назар¹. Як наслідок, уже на початку 1950-х років вийшла друком перша в Україні збірка творів для дітей та юнацтва. Надалі побачив світ ще ряд збірок із опусів як українських, так і радянських композиторів окремо Б. О. Милича, а також разом із професорами К. М. Михайловим і Є. М. Сливаком. Загальний обсяг серії, наголошує О. Д. Ліфоренко, склав 116 друкованих аркушів².

Учні Б. О. Милича. Серед перших учнів десятирічки Б. О. Милича довоєнних років (1934–1941), які успішно закінчили школу, потім консерваторію і стали видатними виконавцями й педагогами провідних музичних навчальних закладів України, професорка Київської консерваторії А. О. Лисенко (1921–2021), професор Львівської консерваторії С. А. Дайч (1928–1988)³.

У студії педагогічної практики під керівництвом Бориса Овсійовича пройшли підготовку сотні, якщо не тисячі студентів, багато з яких стали провідними викладачами дитячих музичних шкіл, училищ і консерваторій. Методика викладання гри на фортепіано та педагогічна практика під керівництвом такого майстра, яким був Б. О. Милич, за словами О. Д. Ліфоренко, «виявилася для нас, студентів, захоплюючою та творчою, а головне – живою справою. Ці курси були невід'ємною частиною єдиної системи, що формувала молодого піаніста»⁴. Адже сама ідея практичного застосування навичок студентів-початківців у сфері педагогіки передбачала, насамперед, систему виховання майбутніх учителів, можливість здобувати навчальну практику і, що важливо, продовжувати спадковість індивідуальних виконавських шкіл, представниками яких були ті ж самі студенти. Але

¹ Назар, Н., 2002. Откровение. Композитор Юрий Щуровский известный и неизвестный. Киев, с. 51.

² Ліфоренко, О., 2013. Борис Овсійович Миліч. У кн.: *Київська фортепіанна школа. Імена та часи:* колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, с. 176.

³ Милич, Б., 2013. Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 101, с. 327.

⁴ Ліфоренко, О., 2013. Борис Овсійович Миліч. У кн.: *Київська фортепіанна школа. Імена та часи:* колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, с. 175.

при цьому слід було виробити методичні основи, що узагальнювали б досвід, теорію та практику, що стосувались і проблем репертуару, і вікових психосоматичних особливостей дітей, і їхньої здатності до розвитку образного мислення та опанування технічних прийомів тощо. Ось ці й інші аспекти фортепіанної педагогіки блискуче розумів, знав і впроваджував у власні теорію і практику Борис Милич.

Про глибину і фундаментальність курсу методики, розробленого Б. О. Миличем, свідчить перелік лише деяких тем семінарських занять: авторська аплікатура С. Рахманінова й Ф. Ліста, редакторські вказівки О. Гольденвейзера до сонат Л. Бетховена, порівняння редакторських вказівок Ф. Бузоні, Б. Муджеліні, К. Черні до нотного тексту у творах Й. С. Баха тощо. У спогадах Борис Овсійович зазначав, що на семінарах, присвячених питанням трактування творів, «вкрай обережно і критично обґрунтовано розглядалися такі сфери, як аплікатура, педалізація, фразування, динаміка, артикуляція, ретельно вивчалися авторські та редакторські вказівки до нотного тексту»¹. У спілкуванні зі студентами Борис Овсійович виявляв виключно шанобливе ставлення: «...виникало почуття, що з тобою спілкуються на рівних, як із колегою. Така повага у Бориса Овсійовича була присутня завжди і з кожним, інакше й бути не могло. Таке ставлення до особистості студента, учня в поєднанні з принциповим і високоморальним ставленням до своєї справи було також могутнім фактором виховання молоді»².

Педагогічний «вишкіл» у Бориса Овсійовича пройшли такі видатні педагоги, як Д. Юделевич, М. Карафінка, О. Вериківська, О. Орлова, В. Шульгіна, В. Сагайдачний, М. Степаненко, О. Ліфоренко, Г. Непорожня, А. Гудько, Г. Булибенко, Н. Гріднева, Л. Ковтюх, Н. Роменська, С. Добржанська, Н. Лисенко та ще багаточислових музикантів, котрі являють собою окрасу української педагогіки.

Основні положення методики Б. О. Милича. Проблема піаністичної підготовки викладача та його володіння виконавсько-педагогічним аналізом музичного твору присвячено визначну працю Бориса Милича «Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів». У ній і багатьох інших роботах автор сформулював та обґрунтував один з основоположних принципів своєї методики, яким неухильно керувався у власній педагогічній діяльності й виховному процесі зі студентами студії педпрактики. За переконанням Бориса Овсійовича, прищеплення учневі технічних навичок потребує від педагога винятково точного, оформленого показу нових виконавських технічних прийомів, особливо таких, що складні для підопічних. Підготовка педагога до початкового етапу роботи з учнем над твором полягає в самоаналізі власних піаністичних умінь і пошуку практичних методів, якими він має оперувати в процесі безпосереднього впливу на моторику вихованця.

Головним методом в роботі педагога над музичним твором, наголошував Б. О. Милич, є виконавський аналіз. Володіння ним повинно стати постійним супутником формування виконавської індивідуальності студента, наполягав Б. О. Милич. Він звертав увагу на суттєві прогалини у підготовці випускників шкіл, які вступають до училищ, а згодом консерваторій, – «невміння проникнути в авторський текст і знайти самостійне розв'язання навіть основних засад трактування в роботі над новими творами, водночас опанування суто фактурних труднощів не є для них особливо складним». Звідси й недоліки праці викладачів-початківців: розшифрування виконавських вказівок у тексті (динамічних, агогічних, темпо-

¹ Милич, Б., 2013. Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 101, с. 331.

² Ліфоренко, О., 2013. Борис Овсійович Милич. У кн.: *Київська фортепіанна школа. Імена та часи*: колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, с. 180.

ритмічних, артикуляційних) подається в плані формального додержання наявних позначень. «Серед методів роботи з учнями часто відсутнє головне – витлумачення змісту твору та розкриття виразності його музичної мови»¹. Тому, підкреслював автор, під час аналізу твору не можна випускати з уваги музично-сміслову суть позначок. Борис Овсійович постійно акцентував на провідній тезі педагогіки – виявленні «емоційно-сенсової сторони музичного образу»: «...в нашій сучасній педагогічній практиці ще трапляються випадки звуженого, іноді ремісничого підходу до навчання, коли увага учня зосереджується на окремих піаністичних прийомах, поза зв'язком з образно-емоційним змістом музики.

Тому основне завдання нашої праці, розкриваючи зміст творів різних жанрів, виявити емоційно-сміслову сторону музичного образу в цілому й виражальні деталі музичної мови, без з'ясування яких справжня художньо-виконавська робота з учнем над твором неможлива»².

Одним із ключових елементів виконавського аналізу твору є розгляд його жанрової природи. Розуміння змісту й образного строю опусу невід'ємне від виявлення його жанрово-стилістичних і структурних особливостей. Усвідомлення жанрової характерності музичної мови підказує учневі відповідний добір динамічних, артикуляційних, темпових та інших виконавських засобів.

На прикладах із сонат Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена Б. О. Милич розкриває ще один напрямок формування здібностей музиканта – виконавське осмислення музичної форми. Борис Овсійович аналізує «тип контрастності і схожості музичного матеріалу партій або тем всередині партій» як «найскладнішої сфери розпізнання образного строю сонатної форми». Ось лише деякі з його думок стосовно цієї проблематики³:

– недоліки у тлумаченні творів (темп, ритм, інтонування, динаміка) значною мірою є результатом недостатнього розуміння музичної форми твору, художніх закономірностей і логіки розвитку;

– говорячи про виконавське осмислення музичної форми, треба мати на увазі, що поняття форми не обмежується її структурою. Воно охоплює такі компоненти музичної мови, як лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метроритм, тобто ті засоби, які виявляють форму з погляду її впливу на виконавське розкриття змісту твору;

– відсутність у виконавця архітектонічного чуття – ясного усвідомлення поділу твору на частинита їхньоїпропорційності – спричиняє динамічні й темпові порушення, перебільшене милування окремими деталями, що призводить до руйнування цілого.

Розглядаючи особливості інтонування мелодій на фортепіано, Б. Милич звертає увагу викладачів на значення виховання в учнів так званогоінтонаційного слуху, або диференційованого, тонкого сприйняття мелодичних інтонацій. Їхні емоційні відтінки (образний смисл), зазначає автор, пов'язані з розміром (величиною, об'ємністю, напруженістю) інтервального кроку: великі інтервали символізують широту й повноту почуття, малі – стан спокою, ласку і т. п. Виразне інтонування мелодії також чималою мірою пов'язане з гармонічним і ладовим оточенням.

У багатьох працях Б. О. Милич розвиває питання «синтаксису» у виконанні мелодій: мелодична лінія має передаватися не розрізненими звуками, а у вигляді оформлених мотивів-фраз із яскравими інтонаціями. Своєчасне роз'яснення учневі

¹ Милич, Б., 1971. Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів. Київ: Музична Україна, сс. 3–4.

² Милич, Б. О., 2024. Фортепіанна педагогіка. Теоретичні основи курсу методики навчання гри на фортепіано. Вибрані методичні праці: навчальний посібник. Київ–Ніжин: Видавець Лисенко М.М., сс. 30–31.

³ Там само. Сс. 23–30.

характерних особливостей спрямування мелодичного руху до кульмінацій усередині як невеличких побудов, так і більших структур має сприяти цілісному виконанню всього твору¹.

Основоположним завданням у справі виховання виконавського ритму, стверджує далі автор, є розвиток в учня усвідомлення закономірностей ритмічної пульсації у великих часових відрізках – характерної одиниці руху, яка організує внутрішні образно-звукові уявлення, активізує ритмо-вольове налаштування. Стале відчуття пульсуючої одиниці руху, особливо в композиціях великого плану (наприклад, у сонатній формі), – це необхідна передумова наскрізного, цілісного охоплення всього твору, а також важливий чинник, що запобігає появі виконавських огріхів в учнів із нестійким, млявим чуттям ритму².

Еволюція музичного мислення піаніста, на думку Милича, великою мірою залежить від виховання у нього гармонічного слуху, який включає два неодмінних компоненти – слуховий та емоційно-образний³. На прикладах із творів В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. Бетховена, Ф. Шопена, Е. Гріга, П. Чайковського, Р. Глієра, О. Гречанінова, О. Спендіарова Б. Милич розглядає питання тональності, гармонії і функціональних зв'язків у контексті їхнього впливу на виконавську інтерпретацію. Борис Овсійович дає наочний виконавський аналіз гармоній музичних фрагментів і у виразних педагогічних коментарях розкриває їхню змістовну суть.

Практичне втілення основоположних принципів методики, викладених у праці «Про формування і вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів», Б. О. Милич яскраво демонструє в посібнику для початківців «Маленькому піаністу» і серії робіт під загальною назвою «Виховання учня-піаніста». Сформулюємо основні положення їх.

Як зазначає Б. О. Милич у першому розділі методичних пояснень до збірника «Маленькому піаністу», початковим етапом музичних занять є музично-слухова підготовка⁴. Видатні педагоги-піаністи Ф. Блуменфельд, К. Мартінсен, Б. Барток та інші приділяли особливу увагу питанням попереднього музично-слухового розвитку дитини, протиставляючи слухову і зорову культури, слухове сприйняття озвучених ритмоінтонацій – зоровому сприйняттю нот. Б. О. Милич рекомендує приступати до вивчення нотного запису лише після того, як дитина навчиться розрізняти звуки за висотою і запам'ятає назви клавіш⁵. Різні форми підбирання музики застосовуються і під час засвоєння наступних розділів посібника, де вони доповнюються транспонуванням в інші тональності. Учням, які вільно підбирають на слух, бажано пропонувати транспонування окремих пісень у тональності, зручні для виконання.

Назви підрозділів «Методичних пояснень» ілюструють послідовні етапи формування перших навичок оволодіння дитиною клавіатури, засвоєння нотної грамоти: «Підбирання мелодій на слух», «Вивчення клавіатури», «Вивчення нотного запису», «Навички гри по нотах», «Про виразність виконання», «Про динамічні нюанси», «Про розвиток ігрових навичок», «Про вивчення ансамблів», «Короткі рекомендації до занять із слухання музики».

Наведу ряд цитат, які демонструють глибоке практичне опрацювання Борисом Овсійовичем різноманітних аспектів навчального процесу гри на фортепіано:

¹ Милич, Б. О., 2024. Фортепіанна педагогіка. Теоретичні основи курсу методики навчання гри на фортепіано. Вибрані методичні праці: навчальний посібник. Київ–Ніжин: Видавець Лисенко М.М., с. 47.

² Там само. Сс. 54–55.

³ Там само.

⁴ Там само. Сс. 176–177.

⁵ Там само, Сс. 178–179.

«Розвиваючи навичку читання з листа, треба виховувати в учнів уміння схоплювати оком дедалі більші групи нот і готувати відповідно потрібну аплікатуру. Послідовне засвоєння аплікатурних прийомів сприяє виробленню навичок вільних, невимушених, організованих ігрових рухів і природному звучанню інструмента» («Вивчення нотного запису. Навички гри по нотах»)¹.

«Початкове сприйняття ритму повинно ґрунтуватися на чіткому слуховому відчутті різних, найчастіше контрастних тривалостей. Так, часова одиниця, що сприймається дітьми найприродніше, – четвертна нота лише тоді набуває для учня свого конкретно-часового образного смислу, коли вона чергується з контрастними половинними або восьмими нотами»².

Серію із трьох книг Б. О. Милича «Виховання учня-піаніста» присвячено трьом важливим стадіям формування початкових навичок музичної освіти, пов'язаними з віковими особливостями дитини. Це 1-2, 3-4 і 5-7 класи дитячої музичної школи. Для кожного з цих періодів автор вказує основні шляхи і розкриває методи музично-слухового й технічного розвитку учня, прослідковує на конкретних творах педагогічного репертуару особливості їхнього вивчення.

У першій книзі Б. О. Милича «Виховання учня-піаніста у 1-2 класах ДМШ» розробляються наступні теми:

- музично-слухові дані й способи їхнього виявлення при вступі дітей до музичної школи;
- початковий період розвитку учня-піаніста;
- про методи навчання;
- музично-слухові здібності та їхній розвиток у процесі навчання;
- виховання техніки;
- принципи роботи над музичним твором;
- вивчення творів педагогічного репертуару 1 і 2 класу³

Ось як формулює Б. О. Милич важливі принципи методики початкового навчання:

«Основне положення загальної педагогіки – зв'язок навчання, виховання і розвитку – знаходить природне віддзеркалення в принципах початкового фортепіанного навчання. У роботі з початківцями повинні бути особливо загострені музично-виховні прийоми навчання, близькі до загальних форм виховання дошкільнят. Саме з перших років навчання необхідним є педагог-вихователь, музикант широкого профілю, що вміє гнучко об'єднати розвиток творчо-слухових, піаністичних, пізнавальних здібностей у єдиній системі методів і дидактичних прийомів навчання»⁴.

«Необхідність індивідуалізації методів роботи з дітьми, що відрізняються різним рівнем вроджених і набутих здібностей, є однією з найважливіших задач музичної педагогіки. Принцип комплексного розвитку музичних і рухових здібностей – основа початкового навчання піаніста. Разом із тим уже перші етапи виховання музичного мислення дитини пов'язані з необхідністю своєчасного розвитку елементарних сторін мелодико-інтонаційного, поліфонічного, музично-ритмічного та гармонічного слухання. Так само при формуванні техніки юного піаніста потрібно

¹ Милич, Б. О., 2024. Фортепіанна педагогіка. Теоретичні основи курсу методики навчання гри на фортепіано. Вибрані методичні праці: навчальний посібник. Київ–Ніжин: Видавець Лисенко М.М., с. 182.

² Там само.

³ Там само. С.188.

⁴ Там само. С. 179.

дотримуватися принципу природного засвоєння рухових навичок на базі вивчення художніх творів і лише в невеликій мірі на спеціальному інструктивному матеріалі»¹.

«Творча і методична підготовка педагога до навчальних занять буде тим більш повноцінною, чим глибше і доступніше він зможе розкрити учневі образний зміст творів, виразність їх музичної мови, чим швидше допоможе знайти доцільні шляхи подолання виконавських труднощів»².

Основні положення другої книги Б. О. Милича «Виховання учня-піаніста у 3-4 класах ДМШ»:

«Однією із заporук плідності викладацької роботи є тісний контакт педагога з учнем. Їхнє порозуміння засноване на творчому інтересі до пізнання музики.

Працюючи над музичним твором, педагог, враховуючи індивідуальність дитини, прагне наштовхнути її на самостійні пошуки та рішення.

Навчально-педагогічний репертуар юного піаніста постійно розширюється за рахунок складніших у жанрово-стилістичному та фактурному відношеннях творів. Слухова сфера учня та його свідомість дедалі більше залучаються до аналізу ідейно-художнього змісту музики, її форми, виразних засобів, прийомів оволодіння фактурними труднощами.

Відповідно збагачуються та вдосконалюються методи роботи педагога. Розуміння ним художньої і виконавської специфіки творів педагогічного репертуару (поліфонії, великої форми, кантиленних і рухливих п'єс, етюдів) допомагає йому знайти доцільні форми їхнього опрацювання з учнем.

Найбільш складним для дитини є вивчення імітаційної поліфонії, творів великої форми. Невипадково відповідний розділ цього посібника містить докладні методичні розробки та рекомендації з цього питання.

Майстерність молодого педагога зростає у процесі активного спостереження, вивчення та збагачення кращого досвіду викладання, а також завдяки аналізу власної роботи у класі.

Найважливішою вимогою до викладача ДМШ є підготовленість до уроку. Певне місце у такій підготовці має займати систематична робота з поповнення навчального репертуару. Поточна підготовка до чергових занять полягає у виконавському оволодінні творами репертуарного плану та ретельному методичному аналізі способів їхнього вивчення.

На прикладах виконавсько-педагогічного аналізу конкретних творів розкривається специфіка їхнього засвоєння учнями»³.

У третьому випуску посібника Б. О. Милича «Виховання учня-піаніста», присвяченому роботі з учнями у 5-7 класів ДМШ, продовжено вивчення питань музично-слухового, творчого та піаністичного виховання дитини на новому, складнішому етапі навчання. Помітне місце тут займають питання своєрідності методів роботи з учнем у зв'язку з його загальномузичним і професійно-виконавським розвитком.

Ось фрагмент із розділу книги під назвою «П'єси рухливого характеру (з елементами віртуозності) та робота над технікою»:

«Зважаючи на викладені міркування щодо розвитку виконавської техніки учня та його роботи над віртуозними творами, можна сформулювати такі короткі висновки:

¹ Милич, Б. О., 2024. Фортепіанна педагогіка. Теоретичні основи курсу методики навчання гри на фортепіано. Вибрані методичні праці: навчальний посібник. Київ–Ніжин: Видавець Лисенко М.М., с. 251.

² Там само. Сс. 251–252.

³ Там само. С. 310.

1) у виборі засобів долаття труднощів фортепіанного викладу слід виходити з двох взаємозалежних складових – уявлення звучання, формування піаністичного прийому;

2) для усвідомлення причин появи труднощів необхідно з'ясувати об'єктивні показники структури піаністичного письма;

3) у набутті професійних навичок віртуозного виконання особливого значення набуває розвиток різних сторін дрібної техніки;

4) робота над звуковими якостями техніки має відбуватися за діяльної участі динамічних, ритмічних, темпових та артикуляційних засобів;

5) принцип технічного перечленування складних пасажів є однією з найважливіших умов, що полегшує і прискорює процес долаття труднощів;

6) узгодження апікатурних прийомів з мелодико-інтонаційною і синтаксичною будовою пасажу – одна з передумов його рухово-технічного засвоєння»¹.

Висновки книги «Виховання учня-піаніста у 5-7 класах ДМШ», сформульовані Б. О. Миличем:

«У посібнику здійснено спробу всебічно розкрити характерні ознаки творчих зв'язків, що виникають у спілкуванні педагога з учнем у старших класах школи, показати значення своєчасного виявлення індивідуальних відмінностей у вихованні музично-творчих, слухових, піаністичних здібностей, дедалі більше розмежовуючи спрямованість загальному музичного і професійного розвитку учня. Ми прагнули також виявити різноманітні форми збагачення музичного мислення учня та його слухової сфери, які є найголовнішими умовами його творчо-виконавського навчання. Тут докладно розглянуто всі етапи спільної роботи педагога і учня над досягненням і освоєнням музичного твору, підкреслено значення і форми виконавської і методичної підготовки педагога (особливо початківця) до роботи з учнем над твором та окремими виконавськими навичками.

У другій частині посібника розкрито жанрові і стилістичні особливості творів основних розділів педагогічного репертуару. На прикладах поліфонічної літератури, творів великої форми, п'єс малої форми різного характеру докладно розкрито шляхи їхнього виконавського засвоєння учнями і найхарактерніші звукові й технічні проблеми, що виникають у цьому процесі»².

Висновки. Підсумовуючи викладення педагогічної концепції Бориса Милича можна констатувати, що автор – тонкий високопрофесійний музикант, всебічно ерудований викладач і талановитий теоретик фортепіанного виконавства.

Праці Бориса Овсійовича Милича – невичерпна скарбниця безцінного педагогічного досвіду. Вони безумовно заслуговують на визнання як частини золотого фонду освітньої літератури в галузі фортепіанної педагогіки на рівні з роботами Г. Нейгауза, Г. Когана, С. Фейнберга, І. Браудо, К. А. Мартінсена, О. Гольденвейзера. Хочеться сподіватися, що введення праць Б. О. Милича до наукового обігу сприятиме розвитку наукових досліджень у сфері української фортепіанної педагогіки, розширенню і поглибленню професійних знань та вмінь фахівців у сфері музичної педагогіки.

¹ Милич, Б. О., 2024. Фортепіанна педагогіка. Теоретичні основи курсу методики навчання гри на фортепіано. Вибрані методичні праці: навчальний посібник. Київ–Ніжин: Видавець Лисенко М.М., с. 386.

² Там само.

Насамкінець наведемо слова Бориса Милича: «Підводячи підсумок моєї педагогічної діяльності, приємно усвідомлювати, що й сьогодні мій досвід служить вихованню нових поколінь піаністів...»¹.

Стаття надійшла до редакції 05.11.2025
Отримано після доопрацювання 14.11.2025
Прийнято до друку 20.11.2025

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Жовнер, А. В., 1938. В. Пухальський — перший директор Київської консерваторії. *Радянська музика*, 6, с. 30.
2. Курковський, Г. В., 2013. Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913–1933 рр.). Матеріали до історії консерваторії. У кн.: *Київська фортепіанна школа. Імена та часи*: колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, сс.8–26.
3. Ліфоренко, О., 2013. Борис Овсійович Міліч. У кн.: *Київська фортепіанна школа. Імена та часи*: колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, сс.174–180.
4. Милич, Б., 2013. Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 101, сс.324–341.
5. Милич, Б., 1971. *Про формування та вдосконалення викладацької майстерності педагогів-піаністів*. Київ: Музична Україна.
6. Милич, Б., 1961. *Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР.
7. Милич, Б. О., 2024. *Фортепіанна педагогіка. Теоретичні основи курсу методики навчання гри на фортепіано. Вибрані методичні праці*: навчальний посібник. Київ–Ніжин: Видавець Лисенко М.М.
8. Назар, Н., 2002. *Откровение. Композитор Юрий Щуровский известный и неизвестный*. Киев.
9. Омельченко, Т. А., 2015. Фортепіанна педагогіка Бориса Милича. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2(27), сс.69–81.
10. Рощина, Т. О., 2013. Основоположник Киевской фортепианной школы Владимир Вячеславович Пухальский. У кн.: *Київська фортепіанна школа. Імена та часи*: колективна монографія. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, сс.63–74.
11. Семененко, Н., 2011. Музично-драматичний інститут ім. М. В. Лисенка. У кн.: *Українська музична енциклопедія*. Т. 3. Київ: Видавництво ІМФЕ НАН України, сс.607–608.

REFERENCES

1. Zhovner, A. V., 1938. V. Pukhalskyi — pershyi dyrektor Kyivskoi konservatorii [V. Puhalsky — the first director of the Kyiv Conservatory]. *Radianska muzyka*, 6, p. 30.
2. Kurkovskyyi, H. V., 2013. Pedahohy-pianisty Kyivskoi konservatorii (1913–1933 rr.). Materialy do istorii konservatorii. In: *Kyivska fortepianna shkola. Imena ta chasy*: kolektyvna monohrafiia [Kyiv Piano school. Names and times: collective monograph]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, pp.8–26.
3. Liforenko, O., 2013. Borys Ovsiiovych Milich. In: *Kyivska fortepianna shkola. Imena ta chasy*: kolektyvna monohrafiia [Kyiv Piano school. Names and times: collective monograph]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, pp.174–180.
4. Milich, B., 2013. Vospominanie o moei uchebe v Kievskoi konservatorii i dalneishei

¹ Милич, Б., 2013. Воспоминание о моей учебе в Киевской консерватории и дальнейшей педагогической, методической, общественно-методической и издательской работе. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 101, с. 341.

pedagogicheskoi, metodicheskoi, obshchestvenno-metodicheskoi i izdatelskoi rabote. [Memories of my studies at the Kyiv Conservatory and subsequent pedagogical, methodological, social-methodological and publishing work]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 101, pp.324–341.

5. Mylych, B., 1971. *Pro formuvannia ta vdoskonalennia vykladatskoi maisternosti pedahohiv-pianistiv* [On the formation and improvement of teaching skills of pianist teachers]. Kyiv: Muzychna Ukraina.

6. Mylych, B., 1961. *Fortep'ianna literatura ukrainskykh radianskykh kompozytoriv dlia ditei ta yunatstva* [Piano literature of Ukrainian Soviet composers for children and youth]. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR.

7. Mylych, B. O., 2024. *Fortepianna pedahohika. Teoretychni osnovy kursu metodyky navchannia hry na fortepiano. Vybrani metodychni pratsi: navchalnyi posibnyk* [Piano pedagogy. Theoretical foundations of the course of piano teaching methods. Selected methodological works: a textbook]. Kyiv–Nizhyn: Vydavets Lysenko M.M.

8. Nazar, N., 2002. *Otkrovenie. Kompozitor Yurii Shchurovskii izvestnyi i neizvestnyi* [Revelation. Composer Yuri Shchurovsky, known and unknown]. Kiev.

9. Omelchenko, T. A., 2015. Fortepianna pedahohika Borysa Mylycha [Piano pedagogy of Borys Mylych]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2(27), pp.69–81.

10. Roshchyna, T. O., 2013. Osnovopolozhnyk Kyevskoi fortepyanoi shkoly Vladymyr Viacheslavovych Pukhalskyi. In: *Kyivska fortepianna shkola. Imena ta chasy: kolektyvna monohrafiia* [Kyiv Piano school. Names and times: collective monograph]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, pp.63–74.

11. Semenenko, N., 2011. Muzychno-dramatychnyi instytut im. M. V. Lysenka. In: *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. [Ukrainian musical encyclopedia]. Vol. 3 Kyiv: Vydavnytstvo IMFE NAN Ukrainy, pp.607–608.

OMELCHENKO TETYANA

Omelchenko, Tetyana — Doctor of Philosophy in Art Criticism, Associate Professor, Acting Professor of the Department of the General and Specialized piano, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orsid.org/0000-0001-6058-8414>

THE ROLE OF THE SCIENTIFIC AND METHODOLOGICAL HERITAGE OF BORYS MYLYCH IN THE FORMATION OF UKRAINIAN PIANO PEDAGOGY OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY (TO THE 120TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

Abstract. The relevance of the study. The pedagogical, scientific and methodological activities of the outstanding Ukrainian teacher-pianist, scientist-methodologist Borys Ovsyiovych Mylych (1904–1991), a pupil of the outstanding teacher, founder of the Kyiv Conservatory V. V. Puhalsky, are highlighted, and the directions of his multifaceted activity are determined. The importance of Mylych as a teacher as an outstanding organizer and inspirer of the school-studio at the Kyiv Conservatory in the training of highly professional pedagogical personnel for higher, secondary and primary musical educational institutions of Ukraine in the second half of the 20th century is emphasized, as well as the compiler of an entire library of educational repertoire - a ten-volume series of manuals for students of children's music schools from grades 1 to 7, as well as numerous collections of works by Ukrainian composers for schools and music schools, which are in demand to this day.

At the same time, the situation of forgetting the significant methodological heritage of B. O. Mylych, which developed in the late 20th - early 21st centuries, is outlined. Namely: the

absence of his works in the programs on piano teaching methods of secondary and higher musical educational institutions, the absence of scientific research of his numerous methodological works.

The main objective of the study. The purpose of this publication is to determine the factors that formed the musical education of B. O. Mylych as a pianist, teacher, methodologist, to define the areas of his pedagogical activity and the main provisions of the methodology.

The methodology includes the analytical method of the main works of B. O. Mylych, such as: “On the formation and improvement of the teaching skills of pianist teachers”, a manual for preschool children's piano lessons “The Little Pianist”, three books for working with pupils of all grades of the State Musical School “Education of a Pianist Student”, which were included in the complete collection of works of B. O. Mylych “Piano pedagogy”, compiled by the author of the article. The generalization method contributed to the formulation the main provisions of B. O. Mylych’s methodology.

Results and conclusions. The author proves that the introduction of the works of B. O. Mylych into scientific circulation will contribute to the development of scientific research in the field of Ukrainian piano pedagogy, the expansion and deepening of professional knowledge and skills of specialists in the field of music pedagogy.

Keywords: piano pedagogy, scientific and methodological activities of B. O. Mylych, performance and methodological training of a teacher, performance and pedagogical analysis.

Летичевська О. М.

Летичевська Оксана Миколаївна – кандидатка мистецтвознавства, наукова співробітниця відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6103-7072>

**ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ Л. М. ВЕНЕДИКТОВА
У РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Спираючись на опубліковані матеріали, дослідження архіву Національного академічного театру опери та балету України імені Тараса Шевченка (Національної опери України), записані інтерв'ю з Л. М. Венедиктовим, його колегами та учнями, а також особисті спостереження авторки статті, розглянуто значення творчого доробку митця, а також його педагогічної та музично-громадської діяльності у річці розвитку українського музичного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ століть. Як найголовнішу справу життя та найбільше творче досягнення Л. Венедиктова висвітлено його багаторічну працю головним хормейстером Національної опери України. Керований ним понад 40 років колектив під його орудою досяг найвищого рівня виконавської майстерності та набув значення еталону втілення багатограних можливостей хорового виконавства в оперних виставах.

Приділено увагу й іншим аспектам творчої реалізації Л. Венедиктова, зокрема як диригента оперних вистав, що підкреслило його глибоке осягнення засад оперної драматургії та особливостей оперного виконавства. Детальна обізнаність із процесами роботи всіх підрозділів і служб театрального колективу, відповідальність та особиста харизма забезпечили також його успішну діяльність на посаді директора театру в складний період капітального ремонту будівлі установи та активізації зарубіжних гастролей трупи. Окремий акцент зроблено на висвітленні педагогічної діяльності Л. Венедиктова в Національній музичній академії України, яка, у поєднанні з його творчою практикою, створила універсальний за сутністю метод виховання музикантів і забезпечила спадковість та безперервність виконавських традицій.

Ключові слова: творчість Л. Венедиктова, педагогічна діяльність Л. Венедиктова, оперно-хорове виконавство, українська хорова школа.

Постановка проблеми. У 2024 році відзначалося 100-річчя від Дня народження видатного музиканта, хорового диригента, педагога, музичного діяча, народного артиста України, Героя України Лева Миколайовича Венедиктова. Поміж інших нагород, якими були означені його професійні досягнення – звання лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, народного артиста України, лауреата Премії імені Миколи Лисенка, кавалера Ордена князя Ярослава Мудрого трьох ступенів, ордена «За заслуги перед Республікою Італія», обрання членом-кореспондентом Національної академії мистецтв України.

60 років життя Л. Венедиктов віддав роботі в Національній опері України, де від 1954-го працював хормейстером, диригентом, упродовж п'яти років (1986–1991)

був директором і понад чотири десятиліття (1972–2013) – головним хормейстером. Оперний хор, який став справою життя та найголовнішим творчим досягненням Л. Венедиктова, було визнано унікальним мистецьким феноменом як в Україні, так і за її межами. Цей хоровий колектив досяг найвищого рівня виконавської майстерності та набув значення еталону втілення багатогранних можливостей хорового виконавства в оперних виставах. Роботу музиканта-практика Лев Миколайович сполучав із педагогічною діяльністю в Національній музичній академії України, де працював від 1949 року асистентом викладача, від 1959-го – викладачем, у 1979-му отримав звання професора, в період 1971–1982 років завідував кафедрою хорового та оперно-симфонічного диригування. За час роботи (понад 6 десятиліть!) виховав кілька поколінь українських хорових диригентів.

Аналіз творчої та викладацької праці Л. Венедиктова є актуальним і необхідним для формування цілісної картини розвитку сучасного українського музичного виконавства й педагогіки. Творча і педагогічна спадщина Майстра, а також його музично-громадська діяльність мають вагому цінність як для дослідників сучасного українського хорового мистецтва, так і для музикантів-практиків.

Аналіз останніх досліджень. Окрім опублікованих раніше матеріалів, присвячених роботі Л. Венедиктова як оперного хормейстера, та багаторічних спостережень авторки статті, бесід і записаних прижиттєвих інтерв'ю з ним, крайнім часом було записано й проаналізовано ряд інтерв'ю-спогадів із колегами та учнями Майстра, які відкривають ширший погляд на різні аспекти його діяльності в оперному театрі та Київській консерваторії, а також різноманітні грані творчої особистості.

Мета даної статті – проаналізувати значення професійного, педагогічного, громадського та особистісного впливу Л. Венедиктова на розвиток сучасного українського хорового та оперного мистецтва, музичної освіти, збереження виконавських традицій і в ширшому значенні – розвиток сучасної української музично-виконавської культури.

Виклад основного матеріалу. Лев Миколайович Венедиктов пройшов довгий, яскравий і по-справжньому плідний творчий шлях, не доживши лише сім років до 100-річчя. Його творчий доробок як оперного хормейстера вимірюється майже сотнею вистав і концертних програм, аншлагами на рідній київській сцені та надзвичайним успіхом під час зарубіжних гастролей, а педагогічний – вихованням кількох генерацій високопрофесійних хорових диригентів, які зараз працюють із хоровими колективами різного виконавського профілю.

Ще за життя Лева Миколайовича огортала аура легендарності. Він був визнаним авторитетом, метром, до думки якого прислухалися, в якого питали поради навіть зрілі музиканти. Енциклопедична обізнаність Л. Венедиктова у музичному репертуарі вражала, а в глибині виконавського пізнання хорової та оперної творчості йому, можливо, не було рівних серед сучасників. За висловом завідувача кафедри хорового диригування Героя України Євгена Савчука, у класі Л. Венедиктова «навчання відбувалося на тому матеріалі, який був пройдений власними руками, вухами, серцем, розумом, на партитурах, перевірених власною роботою з хором, сценою та публікою»¹.

Лев Миколайович постійно перебував у центрі музичного життя Києва, України й був одним із тих, хто міг презентувати у світі найвищий рівень української хорової культури. Виконуючи різноманітний і різностильовий оперний репертуар, він завжди наголошував на «українських тембрах» у складі свого хору, пояснюючи тим його неймовірне звучання і скромно залишаючи «за кадром» усю кропітку хормейстерську роботу над інтонуванням, ансамблем, нюансуванням, стилем, образністю, яка, власне,

¹ Інтерв'ю із Є. Савчуком записала О. Летичевська. Особистий архів О. Летичевської.

й «огранювала» ті голоси, обумовлюючи неповторне звучання «венедиктівського» хору.

Так складалося, що не часто він презентував у світі саме українську музику, але кожна з цих подій ставала для західної аудиторії справжнім відкриттям українського музичного мистецтва у його високопрофесійному та досконалому виконавському втіленні (згадаймо, наприклад, виконання опери М. Лисенка «Тарас Бульба» на фестивалі у Вісбадені в Німеччині 1982 року та програми української хорової музики а *sarrella*, з якими хор театру гастролював Австрією та Нідерландами в 1990-х).

Л. Венедиктов ніколи не приховував, що формування його власного величезного професійного досвіду, особливо у молоді роки, відбувалося у співпраці з видатними музикантами, від яких він всотував знання і традиції виконавської майстерності. Під час хорових репетицій, занять зі студентами, а також у численних інтерв'ю Лев Миколайович постійно згадував і розповідав про диригентів Н. Рахліна, В. Тольбу, К. Сімеонова, хормейстерів Н. Городовенка, К. Пігрова, Д. Загрецького та інших митців, із якими його зводила творча доля. У прищепленні молодим музикантам найвищих стандартів виконавства він, безперечно, вбачав особисту життєву місію, вважав дуже важливим збереження пам'яті про видатних музикантів минулого й передання цього досвіду учням і колегам.

Попри завантаженість у театрі й консерваторії, він ще знаходив час писати і публікувати в пресі статті зі спогадами про видатних колег. Думаю, якби йому вистачило часу написати книгу (бо мав таке бажання), то було б одне з найцінніших видань, присвячених новітній історії українського хорового музичного мистецтва.

Лев Венедиктов народився у далекому 1924 році у місті Тамбові ще в часи, коли в будинках не було ані телебачення, ані радіо, ба й навіть електричного світла. Дитячі спогади зафіксували вечори, коли в гості приходили батькові друзі-музиканти і разом грали на музичних інструментах, співали хорові твори та уривки з опер. Батько Микола Якович – хормейстер, регент і композитор, який отримав освіту у Придворній співацькій капелі та Санкт-Петербурзькій консерваторії, став першим провідником у музичний світ і, власне, лишився вчителем і наставником сина все подальше життя. Далі були музична школа й Борисоглібське музичне училище по класу фортепіано, плани вступу до консерваторії. Але сталося так, що восени 1941-го 17-річного Лева мобілізували до армії у складі музичного ансамблю Північнокавказького військового округу, організованого та очолюваного його батьком у Ростові. Так під час Другої світової війни розпочалася кар'єра військового музиканта, а після численних концертних виступів у складі музичних бригад на Волховському і Карельському фронтах Л. Венедиктов опинився у звільненому від гітлерівців Києві, де на базі батькового колективу було створено Музичний ансамбль Київського військового округу, в якому й продовжив служити Лев Миколайович.

Улітку 1944 року було оголошено перший набір до Київської консерваторії після її повернення з евакуації, і Венедиктов-старший наполіг на тому, щоб син подавав документи для вступу. Це було непросто, адже піаністичну техніку під час війни було втрачено. Все змінила доленосна зустріч із деканкою диригентського факультету Елеонорою Павлівною Скрипчинською, яка спрямувала Л. Венедиктова на опанування фаху хорового диригента в класі її чоловіка Григорія Гурійовича Верьовки. У роки консерваторського навчання Елеонора Павлівна була для молодого музиканта професійною порадицею і дружньою заступницею (а це було потрібно, бо служба в ансамблі часто не давала можливості вчасно складати іспити й Л. Венедиктова сім разів відраховували за неуспішність).

Велику вдячність і пошану до вчителів – засновників кафедри хорового диригування Національної музичної академії України – Лев Миколайович проніс через усе життя. Згодом, уже працюючи педагогом консерваторії у тому ж класі, де колись викладав Григорій Верьовка, він створив для просвітництва студентів

спеціальну експозицію, присвячену своїм учителям та заснованому Г. Верьовкою Академічному народному хору, що й нині носить його ім'я. Із повагою і захопленням згадував завжди Венедиктов інших консерваторських наставників тодішнього «зіркового» повоєнного професорсько-викладацького складу: Пилипа Козицького, Михайла Скорульського, Фріду Аерову, Маріанну Гейліг, Лію Хінчін, Онисію Шреєр-Ткаченко. А поруч ще працювали композитори та диригенти Михайло Вериківський, Григорій Компанієць, Веніамін Тольба, Натан Рахлін, Лев Ревуцький, Борис Лятошинський.

Після закінчення навчання у період 1949–1954 років Лев Миколайович обіймав посаду диригента й художнього керівника Ансамблю Київського військового округу, тепер Національного ансамблю пісню і танцю Збройних Сил України. Практика роботи з чоловічим хоровим складом, яку він розпочав тоді у КВО, відіграла роль у накопиченні досвіду для подальшої роботи з оперним хором. Яскрава емоційність, темброва різноманітність, досконалість ансамблю та нюансування в епізодах звучання чоловічого хору у виставах «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Хованщина» М. Мусоргського та інших вражали кожного, кому пощастило слухати оперний хор у часи роботи Л. Венедиктова.

Виконавська культура самого Ансамблю КВО, до якого він потім повертався на певний час у 1970-ті роки, будучи вже зрілим майстром, теж була піднята ним на високий рівень. Колектив не раз отримував нагороди на оглядах військових ансамблів, запрошувався до участі у святкових концертах, успішно гастролював за кордоном, зокрема, у Великій Британії (1971). Оскільки в ансамблі проходило військову службу багато музикантів, Л. Венедиктов певною мірою сприяв їхньому професійному формуванню. Одним із артистів хору в той час був нинішній керівник Національної заслуженої академічної капели України «ДУМКА» Є. Савчук, котрий сьогодні з теплотою згадує репетиції Л. Венедиктова, на яких ансамбль виконував серйозну академічну програму, хори з опер, світову класику. Іншим учасником ансамблю тоді, а згодом і його диригентом, був майбутній видатний композитор Іван Карабиць, якого Лев Миколайович заохочував робити аранжування для оркестру¹.

Але консерваторія не відпустила Л. Венедиктова від себе. Обіцянкою диригувати виставу в оперній студії Г. Верьовка заманив його в аспірантуру, а також узяв до свого класу асистентом. Там, до речі, Лев Миколайович познайомився з майбутньою дружиною, також ученицею Г. Верьовки Майєю Павлівною Гусаровою (Венедиктовою), яка стала його супутницею і надійною опорою у подальшому житті.

За час викладацької роботи в консерваторії від 1959 до 2013 року Л. Венедиктов підготував понад 160 випускників, поміж яких – керівники відомих хорових колективів, народні артисти України, заслужені діячі мистецтв, лауреати всеукраїнських і міжнародних конкурсів. Усі вони мали щасливу можливість долучитися до самих основ диригентської роботи Л. Венедиктова, таких як глибокий аналіз естетичного підґрунтя, стилістичних особливостей і художньої образності виконуваних творів, цілеспрямованість і вимогливість у реалізації поставлених творчих завдань, оволодіння широким діапазоном засобів виразної та лаконічної мануальної диригентської техніки, необхідної для втілення виконавського задуму. А ще відчуті неперевершений шарм, гумор, інтелект і багатство творчого й життєвого досвіду професора, який і в ореолі заслуженого визнання та слави зберігав простоту, доступність у спілкуванні, властиву справжнім мудрецам та аристократам духу.

«Навіть не знаю, чи можна використовувати поняття “метод” щодо способу його викладання, – згадує випускниця Л. Венедиктова, заслужена діячка мистецтв України, художня керівниця дитячого хору «Щедрик» Маріанна Сабліна. – Заняття ніколи не базувалися на подоланні суто технічних труднощів диригування, не

¹ Інтерв'ю із Є. Савчуком записала О. Летичевська. Особистий архів О. Летичевської.

пам'ятаю жодних розлогих розмов на ці теми. Натомість було суцільне емоційне захоплююче музикування, яке поглинало і розчиняло всі ці технічні моменти. Сам Лев Миколайович і був тим “методом”, а його великий і спокійний розум та беззаперечний професіоналізм насправді виховували»¹.

«Викладацький і музичний авторитет Л. Венедиктова був величезний, – розповідає інша учениця маестро, заслужена артистка України, керівниця студентського хору «Аніма» Київського національного університету культури і мистецтв Наталія Кречко. – Йому не треба було наполягати на нашій присутності на заняттях, чи нагадувати про терміни вивчення партитури. Як правило, ми всі приходили разом і сиділи в класі до завершення занять. Слухати його було неймовірно цікаво. Важко виділити, який аспект його інтелекту і фахових знань вражав більше: зауваження щодо особливостей нотного письма композитора; роздуми про методи досягнення необхідного звучання хору чи оркестру; спогади, що допомагали краще зрозуміти задум автора; багатство асоціативного ряду, який пробуджував творчу уяву студента...»²

На посаді завідувача кафедри диригування консерваторії Лев Миколайович запам'ятався допомогою студентам і педагогам, ухваленням рішень, які сприяли найповнішій реалізації їхніх професійних можливостей. Зокрема, завдяки його зусиллям була відкрита асистентура-стажування на хоровій кафедрі. Він постійно опікувався творчим взаємообміном між консерваторією та іншими навчальними закладами України й колишнього СРСР, запрошував на державні іспити головами приймальної комісії відомих майстрів хорової справи, таких як Дмитро Загрецький або Клавдій Птиця.

І все ж найголовнішою та найважливішою справою життя Л. Венедиктова була його робота з хором Національної опери України, до якого він був запрошений на початку 1954 року тодішнім головним диригентом театру Володимиром Пірадовим і директором Віктором Гонтарем. Останній тоді, завдяки невтомній енергії (та маючи безумовну підтримку тестя Микити Хрущова), сприяв розширенню театральної трупи, її поповненню молодими талановитими музикантами. То був час творчого піднесення й амбітних планів, коли до театру прийшли такі «зіркові» солісти, як Б. Руденко, Є. Мірошниченко, З. Христинч, В. Тимохін, К. Огневий, а трохи пізніше – Л. Чконія, А. Солов'яненко, Ю. Гуляєв, М. Кондратюк та інші.

Головним хормейстером у цей період був також молодий, амбітний і талановитий Володимир Колесник, теж учень Г. Верьовки, і з ним у Венедиктова склалися гарний професійний тандем і дружні стосунки. Вони разом працювали над зміцненням театального хору, поповнення його новими голосистими співаками, їх «уведення» до обширного поточного оперного репертуару. Прагнення професійного зростання підштовхнуло їх і до практики диригування виставами, яку вони опановували як асистенти видатного майстра, диригента Володимира Тольби.

Розповідаючи про початок роботи в оперному театрі, Венедиктов зізнавався: від перших днів почувався дуже природно, «ніби там і народився». Символічно, що першими постановками, над котрими він самостійно працював як хормейстер, стали українські опери: відроджена із забуття «Катерина» М. Аркаса, чарівна Лисенкова «Різдвяна ніч», опера «Назар Стодоля» К. Данькевича. Спільно з В. Колесником Лев Миколайович брав участь у постановках великих оперних полотен, таких як «Війна і мир» С. Прокоф'єва, «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Хованщина» М. Мусоргського, «Катерина Ізмайлова» Д. Шостаковича. Багато для професійного досвіду давала співпраця з диригентами-постановниками В. Тольбою і К. Сімеоновим.

¹ Спогади М. Сабліної. Особистий архів О. Летичевської.

² Спогади Н. Кречко про Л. Венедиктова. Особистий архів О. Летичевської.

Продовжувалася й власна диригентська практика. У репертуарі Л. Венедиктова було сім оперних вистав, поміж яких «Бал-маскарад» Дж. Верді, «Милана» Г. Майбороди, власні постановки «Манон» Ж. Массне та «Фра-дияволо» Д. Обера. Під орудою Л. Венедиктова наприкінці 1960-х років у виставах театру співали відомі світові оперні зірки Луїджі Оттолліні (Італія), Жан Пірс (США), Зінаїда Палі, Арте Флореску (Румунія). Як уже згадувалося, його запрошували диригувати Ансамблем КВО під час відповідальних концертів і закордонних гастролей.

Здається, все сприяло розвитку кар'єри оперно-симфонічного диригента Л. Венедиктова, але доля розпорядилася інакше, повернувши його до оперного хору. Всотування порад та осмислення досягнень старших колег, постійне професійне самовдосконалення й, зрештою, набутий досвід роботи над виставами як хормейстера і диригента створили міцне підґрунтя для подальшої діяльності. Л. Венедиктов був призначений головним хормейстером у 1972-му та обіймав її майже 40 років.

Без перебільшення можна сказати, що створений ним хоровий колектив був унікальним як у масштабах колишнього радянського союзу, так, можливо, і у світових вимірах. Висновок напрашується на основі спогадів сучасників і збережених в архіві театру відгуків-публікацій, що супроводжували закордонні виїзди колективу в добу «залізної завіси» та пізніших гастролей уже в часи Незалежності України. Починаючи від формування голосового складу і закінчуючи вражаючими ефектами виконавського нюансування, оперний хор Л. Венедиктова був найповнішим утіленням того, чим має бути: повноцінною, а в деякі моменти й визначальною складовою музичної драми та одночасно неповторним виконавським феноменом, створеним талантом, працею і самою особистістю унікального Майстра.

Концепція оперного хору Л. Венедиктова йшла від глибокого розуміння природи оперного мистецтва. Він любив голоси, тембральність, культивував хоровий спів «на великому звуці», розумівся на специфічних виконавських прийомах, притаманних музичній драматургії видатних оперних композиторів – Дж. Верді, Р. Вагнера, М. Мусоргського. Узагалі мав феноменальне відчуття музичного стилю, особливо національного, і умів яскраво передавати його в хоровому звучанні. Л. Венедиктов володів майстерністю відтворення драматичної дії у хоровому звучанні й досягав цього за допомогою широкого діапазону виражальних засобів: тонкого нюансування тембрального забарвлення, багатства динаміки – від *pianissimo* до вражаючого *fortissimo*, рухливої агогіки, розмаїття виконавських штрихів. «Ми постійно перебували у творчій майстерні нашого Маестро, – пригадує учасниця хору Л. Венедиктова, заслужена артистка України Наталія Мірошниченко, – де оперна партитура оживала, з'являлися створені композиторами персонажі з різних епох, країн, соціальних верств. Лев Миколайович добивався великого різноманіття у звукових характеристиках усіх цих образів. А ще він знав як розставити хор на сцені, щоби він звучав якнайкраще. Режисери, які працювали з нами, завжди з радилися з головним хормейстером»¹.

Л. Венедиктов розумів, відчував і міг реалізувати весь можливий потенціал виразності хорового звучання в оперному синтезі. Надзвичайно цінували його і багато в чому завдячували успіхом своїх оперних постановок диригенти Стефан Турчак, Іван-Ярослав Гамкало, Олег Рябов, Володимир Кожухар, Микола Дядюра.

Лев Миколайович був не лише оперним хормейстером, – завдяки величезному досвіду і таланту він являв собою справжню «людину театру». Митець прекрасно розумів особливості оперного вокалу, – постійно спостерігаючи й аналізуючи творчість видатних співаків, давав поради солістам, які до нього зверталися. Він добре знав оперні симфонічні партитури та завжди міг допомогти диригентові вистави, усвідомлював закони сценічної дії і оперної мізансцени, тому режисери цінували його

¹ Інтерв'ю з Н. Мірошниченко записала О. Летичевська. З особистого архіву О. Летичевської.

думку, а одного разу сам успішно здійснив постановку опери М. Мусоргського «Хованщина» у Франції, врятувавши міжнародний сценічний проєкт.

Досконала орієнтація у специфіці функціонування оперно-театрального колективу та особиста харизма дозволили Л. Венедиктову успішно застосувати організаційно-адміністративні здібності у складний період капітального ремонту будівлі театру, поєднаний з активізацією зарубіжної гастрольної діяльності трупи. Не дуже довге (1986–1991), але знакове перебування Лева Миколайовича на посаді директора показало, що оперний театр був для нього не лише місцем реалізації виконавських амбіцій. Він розумів театр як цілісний організм, у котрому діяльність кожного підрозділу залежить від роботи всіх інших, – дім для тих, хто в ньому працює і творить.

Сьогодні, перейшовши поріг Національної опери України, ми можемо бачити плоди зусиль Лева Миколайовича. Адже саме він на посту директора, завдяки енергії та організаторським здібностям, зміг врятувати ситуацію і завершити багатостраждальний ремонт величезного приміщення, попіклувавшись і про новий орган, і про міцні віденські стільці у глядацькій залі, і ще про багато чого необхідного як для відвідувачів, так і працівників театру.

Ще у радянські часи трупа подорожувала з оперними виставами в Румунії, Німеччині, тодішній Югославії та інших країнах, де критика давала високі оцінки хору Л. Венедиктова, називаючи його одним із найкращих хорів світу, відзначаючи вражаючу експресію його звучання, багатство і різноманіття тембрів, вишуканість нюансування. Після великого успіху на гастрольях у Мадриді (1979) на київський колектив звернули увагу європейські імпресарію. Трупу двічі (1982 та 1986) запрошували на оперні фестивалі до німецького Вісбадена й на відомий музичний фестиваль на Боденському озері (1990), де наші артисти виступали поруч із визнаними європейськими солістами та музичними колективами. Як хормейстера Л. Венедиктова особисто запрошували для оперних постановок до театрів Варшави, Ніцци, Загреба.

Зі встановленням Незалежності України колектив Національної опери, у тому числі й хор, отримав нові можливості для гастрольної активності. Заслужений успіх мали вистави у Франції, Австрії, Бразилії, Нідерландах, країнах Скандинавії. І критики повсюдно відмічали вражаючу майстерність хору. Новим напрямком його діяльності стали концертні програми з оркестром і солістами театру. Європейська аудиторія високо оцінила виконання Реквієму Дж. Верді на музичному фестивалі у Страсбургу (1993), програму української хорової музики а саррелла, представлену під час гастролей у Нідерландах і на Дунайському фестивалі в Австрії (1995).

Л. Венедиктов завжди з великим пієтетом ставився до українського оперного репертуару і дбав про втілення його в театрі на високому професійному рівні. Постійною візитівкою театру були яскраві народні хорові сцени опер «Наталка Полтавка» і «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського. Крім згаданих творів, він брав участь у постановці опер «Наймичка» М. Вериківського, «Золотий обруч» Б. Лятошинського, чотирьох опер Г. Майбороди («Милана», «Тарас Шевченко», «Арсенал», «Ярослав Мудрий»), опери О. Білаша «Прапорonosці». Плідною була співпраця з Мирославом Скориком, який зробив редакції поставлених за участю Л. Венедиктова опер «На Русалчин Великдень» М. Леонтовича, «Анна Ярославна королева Франції» А. Рудницького, зрештою, ідеться й про епічні хорові сцени в опері М. Скорика «Мойсей».

Характеристика творчої постаті Л. Венедиктова як хорового диригента, знавця оперного мистецтва і педагога буде неповною без осягнення масштабу його особистості. Він був людиною високої культури і справжньої аристократичності поведінки, прагнув найвищої якості у роботі, однак завжди досягав цілей за допомогою «м'якої сили», зберігаючи демократичність і щирість, демонструючи

повагу до колег. Мав гострий розум і енциклопедичну обізнаність. Цікавився усім та мав підхід до кожного. А ще вирізнявся неабияким почуттям гумору, яке згадує кожен, кому пощастило спілкуватися з Левом Миколайовичем.

Багаторічний творчий і педагогічний доробок та енергетичний вплив феноменальної особистості Л. Венедиктова продовжує наснажувати наше сьогодення через творчість його учнів. Поміж них – відомі українські хорові та симфонічні диригенти Богдан Пліш, Наталія Кречко, Маріанна Сабліна, Анжела Масленнікова, Олена Радько, Наталія Нехотяєва, Тіберій Яцкулинець, Вікторія Розбинська, Володимир Шейко, Микола Лисенко, Кирило Карабиць, диригент і композитор Віктор Степурко, музикознавиця Галина Степанченко та багато інших.

Висновки. Зібрані та проаналізовані інтерв'ю і спогади колег та учнів Л. Венедиктова підтверджують, що творча діяльність керівника унікального в Україні й світі оперного хору мала великий вплив, а також упродовж десятиріч багато в чому визначала обличчя нашого головного оперного театру – Національної опери України. Його універсалізм «людини театру», який сполучав професійну діяльність хормейстера, диригента, організатора театральної справи, відіграв значну роль у розвитку українського оперного мистецтва в кожному з тих непростих періодів, котрі проходила наша країна на історичному шляху і театр разом із нею.

Багаторічна педагогічна праця Л. Венедиктова сприяла вихованню кількох поколінь музикантів високого гатунку й становить значний внесок у розвиток української диригентсько-хорової школи. Основним завданням освітньої роботи Лев Миколайович завжди вважав виховання творчої індивідуальності, а своєю місією – аналіз досвіду попередників і колег, передачу власного досвіду музиканта-практика учням, забезпечуючи тим самим безперервність національних виконавських традицій.

Виконавська й педагогічна сфери професійного життя Л. Венедиктова, за оцінками сучасників, сформували епоху в історії Національного театру опери та балету України і Національної музичної академії України. Масштабність, а також суспільна вагомість його доробку засвідчують визначний особистий внесок Майстра у розвиток сучасного українського музичного мистецтва.

Стаття надійшла до редакції 04.11.2025
Отримано після доопрацювання 15.11.2025
Прийнято до друку 21.11.2025

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Гамкало, І.-Я., 2014. Легенда оперного хору. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(25), сс.24–30.
2. Каравацька, Л., 2013. Майстер: життєвий і творчий шлях Л. Венедиктова. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 4(21), сс.139–152.
3. Летичевська, О., 2018. *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова: монографія*. Київ: НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського.
4. Радик, Д., 2022. *Кафедра хорового диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
5. Станішевський, Ю., 2002. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*. Київ: Музична Україна.
6. Степанченко, Г., 2005. Професія – диригент хору (Творчий досвід Л. М. Венедиктова як диригента і хормейстера). *Музична україністика: сучасний вимір*, 1, сс.136–142.
7. Степанченко, Г., 2014. Хоровий всесвіт Льва Венедиктова. *Музика*, 5, сс.16–19.
8. Стефанович, М., 1968. *Київський державний академічний театр опери та балету ім. Т. Шевченка*. Київ: Мистецтво.
9. Тольба, В., 1986. *Статті. Воспоминания*. Київ: Музична Україна.
10. Туркевич, В., 1990. Кияни на «Бодензес-фестивалі». *Культура і життя*, 22 липня.

11. Туркевич, В., 2009. *Лев Венедиктов: «Справжнє творче життя – то повноводна ріка...»*: творчий нарис. Київ: Національна опера України.
12. *Інтерв'ю та спогади про Л. Венедиктова з особистого архіву О. Лєтичевської*.

REFERENCES

1. Hamkalo, I.-Ia., 2014. Lehenda opernoho khoru [The legend of the opera choir]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(25), pp.24–30.
2. Karavatska, L., 2013. Maister: zhyttievyy i tvorchy shliakh L. Venedyktova [Master: the life and creative path of L. Venediktov]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 4(21), pp.139–152.
3. Letychevska, O., 2018. *Khorove vykonavstvo v opernii vystavi: tvorchist L. M. Venedyktova: monohrafiia* [Choral performance in an opera performance: the work of L. M. Venedyktov: a monograph]. Kyiv: NAN Ukrainy, IMFE im. M. Rylskoho.
4. Radyk, D., 2022. *Kafedra khorovoho dyryhuvannia Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Department of Choral Conducting of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. Kyiv: NMAU imeni P. I. Chaikovskoho.
5. Stanishevskiy, Yu., 2002. *Natsionalnyi akademichniy teatr opery ta baletu Ukrainy imeni Tarasa Shevchenka: istoriia i suchasnist* [The Taras Shevchenko National Academic opera and ballet theatre of Ukraine: history and present]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
6. Stepanchenko, H., 2005. Profesiiia – dyryhent khoru (Tvorchy dosvid L. M. Venedyktova yak dyryhenta i khormeistera) [Profession – choir conductor (Creative experience of L. M. Venediktov as a conductor and choirmaster)]. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*, 1, pp.136–142.
7. Stepanchenko, H., 2014. Khorovyyi vsesvit Lva Venedyktova [The choral universe of Lev Venediktov]. *Muzyka*, 5, pp.16–19.
8. Stefanovych, M., 1968. *Kyivskiyi derzhavnyi akademichniy teatr opery ta baletu im. T. Shevchenka* [The T. Shevchenko Kyiv state academic opera and ballet theatre]. Kyiv: Mystetstvo.
9. Tolba, V., 1986. *Stati. Vospominaniya* [Articles. Memories]. Kyiv: Muzychna Ukraina.
10. Turkevych, V., 1990. Kyiany na "Bodenzeie-festyvali" [Kyiv Residents at the "Bodensee Festival"]. *Kultura i zhyttia*, 22 lypnia.
11. Turkevych, V., 2009. *Лев Венедиктов: "Справжнє творче життя – то повноводна ріка...": творчий нарис* [Lev Venedyktov: "A true creative life is a full-flowing river...": a creative essay]. Kyiv: Natsionalna opera Ukrainy.
12. *Інтерв'ю та спогади про Л. Венедиктова з особистого архіву О. Лєтичевської* [Interview and memories about L. Venedyktov from the personal archive of O. Letychevska].

LETYCHEVSKA OKSANA

Letychevska, Oksana, PhD, a Research Fellow at the Department of Music Studies and Ethnomusicology at Rylskiyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology of NAS of Ukraine. (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6103-7072>

THE SIGNIFICANCE OF LEV VENEDYKTOV'S CREATIVE PERSONALITY IN THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN MUSICAL AND PERFORMANCE ART

Abstract. Relevance of the study. 2024 marked the centenary of the birth of Lev Mykolaiovych Venediktov, an outstanding Ukrainian musician, choral and opera conductor, teacher, public figure, People's Artist and Hero of Ukraine. His 60-year-long service to the National Opera of Ukraine, including almost four decades as its chief chorus master, represents one of the most remarkable chapters in the national history of music performance. An analysis of his artistic and pedagogical legacy is essential for understanding the development of Ukrainian choral and operatic

performance, as well as the continuity of educational traditions in the second half of the 20th and early 21st centuries.

Main objectives and scientific novelty. The main aim of this research is to identify L. Venediktov's professional, pedagogical and public contribution to contemporary Ukrainian musical culture, to determine his influence on the development of the national performing school, and to reveal the artistic and human dimensions of his creative personality. The study provides **new insights** based on unpublished archival materials, interviews with the artist, his colleagues, students, and the author's personal observations, thus enriching academic understanding of the essence of L. Venedyktov's creative personality.

Methodology. The research uses historical, biographical, analytical, and empirical methods. Archival and press materials from the National Opera of Ukraine were examined to trace the dynamics of the choir's artistic growth. Interviews with colleagues and students were considered to reconstruct the mechanisms of Venediktov's pedagogical influence and to identify the features of his rehearsal process. The connection between the principles of L. Venedyktov's choirmaster's work and the traditions of Ukrainian opera performance was traced. The generalisation of the materials allowed us to reconstruct a comprehensive picture of his professional ethos and legacy.

Findings and conclusions. Lev Venediktov's multifaceted activity as chorus master, conductor, and pedagogue defined an entire era in the development of Ukrainian musical performance. Under his direction, the opera choir of the National Opera of Ukraine reached an exemplary level of ensemble precision, timbral richness, and stylistic authenticity, becoming a benchmark of operatic choral performance. His work as a teacher at the National Music Academy of Ukraine fostered several generations of conductors who continue his artistic principles. The study concludes that Venediktov's universalism, combining artistry, scholarship, leadership, and pedagogy, made him a key figure in shaping modern Ukrainian opera and choral art. His creative and educational legacy remains a vital link in the continuity of national musical traditions and a significant contribution to Ukrainian cultural identity.

Keywords: L. Venedyktov's creative work, L. Venedyktov's pedagogical activity, opera and choral music performance, Ukrainian choral performance tradition.

ЗАВОЛГІН О. В.

Заволгін Олександр Вікторович, виконувач обов'язків доцента кафедри хорового диригування, здобувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-6024-8427>

ГУСТАВ МАЛЕР ЯК ДИРИГЕНТ-ІНТЕРПРЕТАТОР: РЕФОРМАТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ І ФОРМУВАННЯ НОВОЇ МОДЕЛІ ОПЕРНОГО МИСТЕЦТВА

Висвітлено феномен Густава Малера як австрійського композитора-модерніста й одного з найвпливовіших диригентів початку ХХ століття, який став визначальною постаттю у формуванні європейського музичного виконавства нового часу. Досліджено його роль як митця, що поєднав традиції пізнього романтизму з новими тенденціями модерністичного мислення, створивши своєрідний синтез класичної спадщини та індивідуального інтерпретаційного підходу. Охарактеризовано етапи професійного становлення Малера – від перших диригентських спроб у провінційних театрах Бад-Галле, Лайбаха та Ольмюца, де він набував досвіду та виробляв власну виконавську методичку, до періоду розквіту творчої діяльності в Будапешті, Гамбурзі та Відні. Наголошено, що особливої уваги заслуговує десятиріччя роботи Г. Малера у Віденській придворній опері (Hofoper, 1897–1907), яке стало кульмінацією його реформаторських прагнень. Висвітлено запровадження ним суворої виконавської дисципліни, вимогливості до оркестру, солістів і хору, відмови від вокальних прикрас, ліквідація клаки¹, затемнення глядацької зали, а також повернення до повних, автентичних версій опер Моцарта, Бетховена й Вагнера. Досліджено складність реконструкції диригентського стилю Г. Малера через відсутність аудіо- та відеозаписів, що обумовлює необхідність аналітичного опрацювання партитур із його авторськими ретушами, листів, щоденників і спогадів сучасників. Підкреслено, що Г. Малер утвердив нову концепцію диригента – інтерпретатора-митця, який не лише координує виконавський процес, а й формує власну драматургію звучання, відтворюючи музичний опус як живу, емоційно та духовно наснажену художню подію.

Ключові слова: виконавська діяльність Густава Малера, диригент-реформатор, диригент-інтерпретатор, Віденська опера (Hofoper), диригентське мистецтво, поствагнерівська п'ятірка, творчість Ріхарда Вагнер, творчість Бетховена.

Постановка проблеми. Попри беззаперечне визнання Густава Малера (1860–1911) як геніального композитора-симфоніста у ХХІ столітті, його діяльність як реформатора виконавського та оперно-режисерського мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століть залишається фундаментальною, проте недостатньо дослідженою у

© Заволгін О. В., 2025.

DOI: 10.31318/0130-5298.2025.51.359046

¹ Клака (*фр. claque*) – це група найманих осіб у театрі чи опері, які за гроші аплодували, вигукували схвальні репліки або, навпаки, освістували певних артистів чи вистави. Їхня мета – створити потрібну реакцію публіки та вплинути на загальне враження від спектаклю.

музикознавстві. Складність проблеми полягає у відсутності безпосередніх джерел, що могли б зафіксувати особливості його диригентської манери, – аудіо- чи відеозаписів, – що унеможлиблює її пряму реконструкцію. Це зумовлює необхідність вивчення виконавських принципів Г. Малера опосередковано – через аналіз свідчень сучасників, рецензій музичної критики, листування, а також його авторських редакторських втручань у партитури.

З огляду на це, постає потреба у системному науковому дослідженні, спрямованому на виявлення основних рис диригентського стилю Густава Малера, визначення його реформаторських засад і з'ясування впливу на становлення сучасної концепції диригента-маестро як митця-інтерпретатора, котрий поєднує виконавську, інтелектуальну й творчу функції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій засвідчує, що значний масив літератури про Густава Малера ґрунтується на документальних джерелах: листах композитора та спогадах його оточення. Насамперед це ранні праці, які осмислюють творчо-біографічний шлях митця й відбивають уявлення сучасників про нього. Оскільки Г. Малер не залишив методичних вказівок щодо техніки диригування, роботи з оркестром чи режисерських принципів, дослідження спирається насамперед на епістолярні матеріали – листи Альми Марії Малер-Верфель¹ (Alma Maria Mahler-Werfel), Бруно Вальтера (Bruno Walter), Наталі Бауер-Лехнер² (Natalie Bauer-Lechner), Стефана Цвейга^{3,4} (Stefan Zweig), а також доробок біографів – Пауля Штефана⁵ та Костянтина Флороса.

До цінних знахідок належать і численні спогади, щоденники, критичні статті й мемуарні записи як найближчих до Г. Малера людей, так і тих, кому випало щастя працювати або хоча б раз зустрітися з ним. Серед них – свідчення Анни фон Бар-Мільденбург (Anna Bellschan von Mildenburg)⁶, Йозефа Богуслава Фьорстера⁷, Ріхарда Шпехта⁸, Фердинанда Пфоля⁹, Макса Штайнітцера¹⁰, Альфреда Роллера¹¹, Еміля Ніколауса фон Резнічека¹², Людвіга Карпата¹³, Отто Клемперера¹⁴. Ці джерела дають змогу простежити не лише професійну діяльність Малера, а й особливості його характеру, робочі методи, естетичні принципи та філософські настанови.

¹ De La Grange, H.-L., 1999. *Gustav Mahler. Vol. 3. In: Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford: Oxford University Press.

² Mahler, G., 1983. Letter to Natalie Bauer-Lechner, 3 November 1895. In: von Herta Blaukopf, hrsg., *Gustav Mahler: Letters and Documents*. Bd. 2. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

³ Zweig, S., 1968. *The Return of Gustav Mahler. Gustav Mahler: Letters, Documents, Memories*. Wien: Musikverlag.

⁴ Zweig, S., 1982. *The World of Yesterday. Memories of a European*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.

⁵ Stefan, P., 1912. *Gustav Mahler: A Study on Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clarke. New York: G. Schirmer.

⁶ Bahr-Mildenburg, A., 1929. *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Wien: Universal Edition.

⁷ Foerster, J. B., 1930. *Gustav Mahler*. Praha: Hudební matice.

⁸ Specht, R., 1913. *Gustav Mahler*. Berlin–Leipzig: Schuster & Loeffler.

⁹ Pfohl, F., 1910. *Gustav Mahler*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.

¹⁰ Specht, R., 1913. *Gustav Mahler*. Berlin–Leipzig: Schuster & Loeffler.

¹¹ Roller, A., 1922. *Die Bildnisse von Gustav Mahler*. Leipzig: E. P. Tal.

¹² Reznicek, E. N., 1971. *Gedanken und Erinnerungen*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

¹³ Karpath, L., 1934. *Begegnung mit dem Genius. Die Memoiren eines kritischen Zeitgenossen*. Wien: F. R. Speidel.

¹⁴ Klemperer, O., 1986. *Klemperer on Music*. Vol. 1–2. London: Faber & Faber.

Особливо вагомими є видання, підготовлені подружжям австрійських музикознавців – Куртом¹ і Гертою Блаукopfами² (Kurt Blaukopf 1914–1999, Herta Blaukopf 1918–2003), які опублікувала листи Г. Малера і його дружини³, що стали фундаментальним джерелом для дослідників.

Рання праця П. Штефана⁴ (Paul Stefan), що вийшла невдовзі після смерті композитора, зафіксувала особисті враження автора і стала першою спробою систематизувати його творчість у контексті сучасності. К. Флорос⁵ (Constantin Floros) зосереджує увагу на психологічних і філософських аспектах особистості митця, інтерпретуючи його симфонічну творчість як форму метафізичного самовираження. У праці поєднано психоаналітичний підхід із музикознавчою деталізацією, що робить її важливим внеском у розуміння внутрішнього світу Г. Малера. Важливе місце посідає також раннє дослідження Габрієля Енгеля⁶ (Gabriel Engel), одне з перших, що комплексно осмислює феномен поєднання пісенного й симфонічного начал у творчості композитора. Попри певний романтизований пафос, праця вплинула на рецепцію Г. Малера у 1930-х роках і окреслила інтонаційно-поетичний вимір його симфонізму.

Серед пізніших інтерпретацій привертає увагу книга Нормана Лебрехта⁷ (Norman Lebrecht), у якій автор аналізує формування культу диригента у ХХ столітті, розглядаючи Густава Малера як одного з перших «маестро-модерністів». Попри журналістський стиль, дослідження дозволяє зрозуміти соціокультурний контекст, у якому формувалися диригентські принципи митця та його публічний образ. Однією з найгрунтовніших сучасних біографій є праця Єнса Мальте Фішера⁸ (Jens Malte Fischer). Дослідник поєднує психологічний, культурологічний і музикознавчий підходи, вибудовуючи портрет композитора як митця, що одночасно належить своїй епосі й протистоїть їй. На широкому джерельному матеріалі він аналізує духовну та естетичну еволюцію Г. Малера.

Неможливо оминати і праці його найближчого учня й наступника – Бруно Вальтера. У книзі «Gustav Mahler»⁹ (2014) він поєднує біографічні свідчення з музикознавчим аналізом, пропонуючи унікальне бачення диригентських принципів Г. Малера та його творчої лабораторії. Автобіографічна праця Б. Вальтера «Theme and Variations»¹⁰ (1946) містить важливі свідчення про атмосферу музичного Відня кінця ХІХ – початку ХХ століть, а також духовну спадкоємність між учнем і наставником. Залучено й сучасні дослідження, серед яких – збірка Вольфганга Шуфлера¹¹ (Wolfgang Schaefler), що містить інтерв'ю 37-ми диригентів. Вона демонструє зміну інтерпретаційних підходів до виконання творів Г. Малера протягом ХХ–ХХІ століть, розкриває проблеми темпу, балансу та драматургії, підтверджує формування традиції диригента-інтерпретатора, започаткованої самим композитором.

¹ Blaukopf, K., 2011. *Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft*. Wien: Braumüller.

² Mahler, G., 1883. *Letters 1879–1911*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.

³ Mahler, A. und Blaukopf, H., hrsg., 1984. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. 2. Aufl. Wien: Paul Zsolnay.

⁴ Stefan, P., 1913. *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clark. New York: G. Schirmer.

⁵ Floros, C., 2012. *Gustav Mahler: Visionary and Despot – Portrait of a Personality*. Translated from German by E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main– Berlin–Bern: Peter Lang.

⁶ Engel, G., 1932. *Gustav Mahler, Song-Symphonist*. New York: The Bruckner Society of America.

⁷ Lebrecht, N. 1991. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. London: Simon & Schuster.

⁸ Fischer, J. M., 2003. *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Biography*. München: Zsolnay Verlag.

⁹ Walter, B., 2014. *Gustav Mahler*. New York: Dover Publications.

¹⁰ Walter, B., 1946. *Theme and Variations: An Autobiography*. Translated by J. A. Galston. New York: Knopf.

¹¹ Schaefler, W., ed., 2013. *Gustav Mahler: Conductors in Conversation*. Wien: Universal Edition.

У роботі використано також прямі свідчення очевидців – Ернста Дексі¹, Йозефа Богуслава Фьорстера² (що представлені у дослідженнях, відповідно, Paul Stefan і Jens Malte Fischer) та ін., які підкреслюють вимогливість, інтелектуальну скрупульозність і пуантилістичний характер диригування Г. Малера. Ці джерела дозволяють реконструювати його прагнення до максимальної цілісності й драматичної правди в оперно-симфонічних інтерпретаціях.

Мета статті: визначити фундаментальну роль Густава Малера у становленні сучасного типу диригента-інтерпретатора та реформуванні оперного виконавства на межі ХІХ–ХХ століть шляхом систематизації свідчень сучасників, аналізу його диригентської і директорської діяльності у провідних театрах Європи й узагальнення принципів інтерпретаційної та організаційної практики. Відповідно до поставленої мети було визначено такі **завдання** дослідження:

1) окреслити основні етапи професійного становлення Густава Малера як диригента – від роботи у провінційних театрах до діяльності у Віденській придворній опері;

2) систематизувати й проаналізувати свідчення сучасників щодо особливостей його диригентської манери, зокрема її рухливості, ритмічної точності, імпровізаційності та виняткової уваги до найдрібніших динамічних і тембрових нюансів;

3) розкрити зміст і значення оперно-режисерських та адміністративних реформ Г. Малера у Будапешті, Гамбурзі й Відні, спрямованих на утвердження цілісності музично-драматичного твору як єдиного художнього організму;

4) визначити вплив творчої та організаційної діяльності Г. Малера на подальший розвиток європейського виконавського мистецтва, зокрема формування концепції диригента-інтерпретатора у ХХ столітті.

Виклад основного матеріалу. Густав Малер (1860–1911) увійшов в історію музичного мистецтва як австрійський композитор, диригент і оперний режисер богемського походження, один із провідних музикантів свого покоління. Як композитор він став своєрідним «мостом» між австро-німецькою симфонічною традицією ХІХ століття й модернізмом ХХ-го. Водночас реконструювати диригентське мистецтво Густава Малера надзвичайно складно. Попри те, що перші аудіозаписувальні пристрої з'явилися ще у 1877 році, а експерименти з відеозаписами розпочалися у 1894–1895 роках, жодні автентичні аудіо- чи відеоматеріали із виконанням Г. Малера не збереглися. Це контрастує з діяльністю деяких його сучасників – наприклад, Ріхарда Штрауса та Артура Нікіша, які залишили по собі ранні аудіо- та навіть відеозаписи.

За таких умов диригентська практика Густава Малера може бути вивчена й об'єктивно відтворена лише за непрямыми джерелами: партитурами з авторськими правками, листами та щоденниками близьких, а також численними спогадами сучасників. Особливо цінними є його ретуші у партитурах симфоній Л. ван Бетховена і Р. Шумана, ретельні редакції власних творів і корективи у партитурах інших композиторів. Саме ці матеріали дозволяють простежити його інтерпретаційну логіку, вимогливість до темпоритму, динаміки та оркестрового балансу й відчутти характер виконавського мислення.

Судячи зі свідчень сучасників, образ Густава Малера-диригента вирізнявся винятковою самобутністю. У професійному плані митець поставав постаттю майже недосяжною – незалежно від того чи йшлося про оперну або симфонічну сферу.

¹ Fischer, J. M., 2003. *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Biography*. München: Zsolnay Verlag, ss. 198, 407, 601.

² Stefan, P., 1913. *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clark. New York: G. Schirmer, pp. 36–39.

Упродовж кар'єри він очолював оперні театри Будапешта, Гамбурга, Відня та Нью-Йорка, формуючи високі стандарти виконавської культури. Як диригент-симфоніст він охопив практично всі ключові твори свого часу, здобувши репутацію одного з найавторитетніших інтерпретаторів кінця XIX – початку XX століть. Виконавська слава Малера-диригента швидко поширилася Європою та Америкою. Проте становище Малера-композитора було значно складнішим: його композиторська творчість часто сприймалася неоднозначно і не отримувала належного визнання. Лише після 1945 року інтерес до його музики почав стрімко зростати, а справжній канонічний статус його симфонії здобули вже у XXI столітті. Показовими є результати опитування BBC Music Magazine 2016 року, у якому 151 провідний диригент світу назвав три симфонії Густава Малера серед десяти найкращих симфоній усіх часів. Цей факт свідчить про остаточне утвердження Малера як одного з центральних симфоністів світової музичної культури.

Диригентську кар'єру Густава Малера справедливо вважають стрімкою і передчасно зрілою. Важливим етапом його професійного становлення стали вже перші роки його роботи у літньому театрі у Бад-Галле (1880–1883). Театр мав дуже скромні можливості: його трупя формувалася із невеликих ансамблів, що склалися переважно з молодих, малодосвідчених або літніх виконавців, які не мали значної сценічної практики. Проте саме в таких умовах проявилися ключові риси Малера-диригента: надзвичайна вимогливість, дисциплінарна твердість, уважність до деталей і послідовність у досягненні художньої цілісності вистав. Репертуар театру становили здебільшого короткі п'єси у традиціях віденського народного театру (постановки за творами Гляйха, Мейсля та Бауерле), а також твори популярних композиторів легкої сцени – зокрема Шарля Лекока і Робера Планкетта. Водночас жанр віденської оперети лише починав набувати власного стилю, і твори її засновника Франца фон Суппе (F. von Suppé) тільки-но отримували перші переконливі сценічні успіхи. Для Малера робота з таким матеріалом, який не завжди мав високий художній потенціал, була серйозною школою. Саме тут він виробив уміння працювати в обмежених умовах і навчився керувати колективом, що потребував постійного професійного спрямування.

У 1881 році Густав Малер обіймав посаду диригента в театрі Лайбаха (сучасна Любляна) – Landestheater («Національний театр»). Професійний рівень трупи був досить низьким: недостатня підготовка співаків, слабкий ансамбль і загальна відсутність дисципліни регулярно спричиняли складні робочі ситуації. Один із найвідоміших епізодів тих років пов'язаний із постановкою «Фауста» Шарля Гуно. Під час виконання знаменитого «Хору солдатів» на сцену вийшов лише один хорист. Усвідомлюючи безглуздість моменту й бажаючи врятувати спектакль, Г. Малер продемонстрував блискавичну реакцію і винахідливість: він почав неквапливо ходити сценою й самостійно виконувати текст «Складімо зброю, ми нарешті повернулися до своїх домівок...» («Déposons les armes, dans nos foyers enfin nous voici revenus...»), а також цитувати хорал «Господь наш – твердиня» («Ein feste Burg»). Цей випадок, на перший погляд анекдотичний, став показовим моментом його ранньої диригентської практики: він виявив здатність митця мислити нестандартно, швидко ухвалювати рішення та підтримувати драматургічну логіку вистави навіть за умов очевидного провалу ансамблю¹. Досвід роботи в Лайбаху навчив диригента долати нестандартні труднощі, працювати з неготовими колективами, формувати дисципліну, став фундаментом його подальших успіхів у престижних театрах і сформував базові принципи його стилю: максимальну точність, інтенсивність репетицій і прагнення до драматичної правди сценічної дії.

¹ Karpath, L., 1934. Begegnung mit dem Genius. Die Memoiren eines kritischen Zeitgenossen. Wien: F. F. R. Speidel, s. 146, 147.

Наприкінці 1882 року Густав Малер отримав посаду в театрі Ольмюца, сподіваючись на вищий рівень роботи. Проте реальна ситуація виявилася для нього глибоким розчаруванням. У листі до музичного критика Фрідріха Леру¹ (Friedrich Löhr) він зазначав, що почувається так, ніби «переступив поріг місця, де очікують Страшного суду», підкреслюючи низький професіоналізм трупи та загальну хаотичність театрального процесу. Г. Малер зізнавався, що докладляє максимальних зусиль, аби уникнути виконання Вагнера та Моцарта, бо не міг би «витримати їхнього спотворення» у місцевому інтерпретуванні². Попри складні умови, цей досвід став важливим для становлення диригента. Саме тоді Г. Малер загострив розуміння професійної дисципліни і виробив нетерпимість до неякісної роботи.

Власне поворотним моментом для Г. Малера було відвідування постановки останнього твору Ріхарда Вагнера «Парсіфаль» у Байройті. Саме ця вистава спричинила глибоке усвідомлення того, що оперна практика потребує якісно нового підходу та інших критеріїв оцінювання. Г. Малер дедалі виразніше відчував необхідність модернізації, зіставної за масштабом з оперною реформою К. Глюка, яка мала змінити саме розуміння природи оперної вистави як синтетичного мистецького явища. Його консерваторський однокурсник Фрідріх Екштейн³ (Friedrich August Eckstein) описує Малера цього періоду як людину з нервовою, поривчастою походою, що відображала його надзвичайну внутрішню збудливість. Суворе інтелігентне обличчя молодого диригента було худим і надзвичайно рухливим, а особливу увагу привертала виразна австрійська манера мовлення⁴.

Наступним важливим етапом у кар'єрі Г. Малера як молодого диригента стало його призначення на посаду капельмейстера у придворному театрі Касселя. Можливості цього театру були значно ширшими порівняно з попередніми місцями роботи: оркестр налічував близько п'ятдесяти музикантів, хор – десь із сорок співаків, існував також окремий резерв вокалістів. Відповідно й репертуар мав ширший спектр жанрів і стилів. До службових обов'язків Г. Малера входили постановки італійських і французьких опер, а також написання музики до урочистих церемоній і святкових подій театру. Власне у Касселі Густав Малер уперше почув і побачив одного зі своїх майбутніх професійних орієнтирів – диригента Ганса фон Бюлова⁵ (Hans Guido Freiherr von Bülow), чий авторитет і виконавські принципи справили на нього значний вплив.

У 1885 році директор театру Адольф Гільза (Adolph Freiherr von und zu Gilsa) запросив Г. Малера очолити музичну частину міського фестивалю «Музичне свято», що відбувався у Касселі з 29 червня до 1 липня. До виконання були залучені як оркестр придворного театру, так і об'єднані хорові товариства з Касселя, Марбурга, Мюндена та Нордхаузена. Програму склали два масштабних зразка духовно-симфонічного жанру – Дев'ята симфонія Людвіга ван Бетховена та ораторія Фелікса Мендельсона «Павло». Завдяки диригентській майстерності Г. Малера виконавський рівень

¹ Фрідріх Леру (Friedrich Löhr, іноді пишуть Löhr або Loehr) – віденський музичний критик, публіцист, одним із перших підтримав Г. Малера на початку його кар'єри. Саме він став адресатом кількох раних листів композитора, у яких Г. Малер відверто ділився сумнівами, переживаннями, депресивними станами та враженнями від роботи. Ці листи є важливим джерелом для розуміння внутрішнього світу молодого диригента й засвідчують той рівень емоційної напруги, із якою Малер працював у провінційних театрах.

² Mahler, G., 1883. *Letters 1879–1911*. Wien: Paul Zsolnay Verlag, s. 43, 44.

³ Фрідріх Август Екштейн (1810–1885) – німецький педагог, філолог, лексикограф, професор класичної філології Лейпцизького університету, доктор філології (з 1831), ректор Школи святого Томи в Лейпцигу (1863–1881).

⁴ Eckstein, F., 1936. *Alte unnennbare Tage. Erinnerungen aus siebzig Lehr- und Wanderjahren*. Wien: R. L. R. Verlag, s. 177.

⁵ Ганс фон Бюлов (1830–1894) – німецький диригент, піаніст і композитор.

колективів на фестивалі засвідчив помітне професійне зростання, чим фестиваль істотно виокремився в культурному житті Касселя.

Таким чином, можна стверджувати, що Густав Малер, подібно до багатьох диригентів свого часу, формував «інструментарій диригентського ремесла», спостерігаючи за роботою провідних майстрів епохи – Ганса фон Бюлова, Артура Нікіша, Ріхарда Штрауса та більш стриманого у манері Ганса Ріхтера. Робота в провінційних театрах (Бад-Халле, Лайбаху та Ольмюці) дала йому змогу поступово відточити професійну техніку в умовах, де недоліки його диригентського майстерності були менш помітними й могли оперативнo коригуватися.

Далі у 1883–1885 роках Густав Малер обіймає посаду другого капелмейстера у Німецькому земельному театрі Праги. Празька опера в цей період характеризувалася слабким керівництвом, що негативно позначалося на рівні оркестру та виконавській майстерності солістів. Г. Малер приступив до роботи з повною самовіддачею, активно впроваджуючи власні диригентські принципи та методи роботи. Габріель Енгель (Engel Gabriel) у книзі «Gustav Mahler: Song-Symphonist» зазначає: «Мистецтво для Малера було релігією, диригентський пульта – вітварем, а партитура – книгою, що описує ритуал. У Празі він перебував у своїй стихії, відчуваючи себе верховним жрецем, що несе екстаз від “священного вогню”»¹.

У Празі Густав Малер дебютував гала-виконанням твору «Дві подорожі» Луїджі Керубіні у присутності імператора Франца Йосифа I з нагоди дня його народження. Надалі до репертуару Г. Малера увійшли твори Крістофа Віллібальда Глюка, Вольфганга Амадея Моцарта і Ріхарда Вагнера. Згодом йому було доручено підготовку до виконання опер «Золото Рейну» та «Валькірії», які вперше були включені до репертуару театру². Зимові вистави празького Німецького театру (Neues Deutsches Theater) стали своєрідним «зимовим Байройтом» і мали значний успіх. Це було зумовлено не лише тим, що Густав Малер диригував «Золотом Рейну» і «Валькірією», а також «Тангейзером» і «Мейстерзінгерами фон Нюрнберг» свого кумира Ріхарда Вагнера, а й тим, що трупа змогла залучити таланти вагнерівського ансамблю високого рівня. Саме в Празі Г. Малер, імовірно, вперше відчув справжню артистичну свободу. Його яскрава манера диригування, яку Анджело Нойман³ (Angelo Neumann) охарактеризував як «надмірна рухливість», відображала прагнення створити новий тип професії – диригента-інтерпретатора, що для критиків і музикантів того часу було новаторським, незвичним.

У 1885 році Густав Малер підписав контракт із директором Лейпцизького міського театру (Städtisches Theater Leipzig) Адольфом Штегеманом про призначення його другим диригентом, тоді як першим залишався Артур Нікіш. У січні 1887-го Г. Малер змінив хворого А. Нікіша, взявши на себе керівництво виконанням вагнерівського «Персня нібелунга». Диригент працював майже щовечора, що, за його словами, було вкрай непросто: «Можеш собі уявити, як це виснажливо для людини, котра ставиться до мистецтва серйозно, і яка напруга потрібна, щоб гідно виконати такі великі завдання з мінімальною підготовкою»⁴. Водночас інтенсивна практика дозволила Густаву Малеру вдосконалити диригентські навички та зміцнити позиції у театрі. У травні 1888 року через розбіжності з керівництвом він залишив Лейпцизький театр.

У 1888-му 28-річний Густав Малер став директором Королівської опери Будапешта, яку протягом наступного десятиліття тримав під беззаперечним

¹ Engel, G., 1932. *Gustav Mahler, Song-Symphonist*. New York: The Bruckner Society of America, p. 48.

² Прем'єри творів відбулися 19 і 20 грудня 1885 року.

³ Анджело Нойман (1838–1910) – австрійський оперний співак та імпресаріо.

⁴ Lebrecht, N., 1991. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. London: Simon & Schuster, p. 46.

контролем. Саме тут Г. Малер отримав можливість реалізувати раніше задуману оперну реформу, розпочавши її з радикальних заходів. Театр було оновлено технічно та художньо: впроваджено проєкційні ліхтарі та інші оптичні засоби, що створювали ілюзію руху на сцені. Г. Малер домігся виконання всіх опер угорською мовою, залучив талановитих угорських співаків і протягом року сформував дієздатний ансамбль, здатний виконувати навіть твори Ріхарда Вагнера.

За 20 місяців директорства Густава Малера було проведено репетиції тридцять одного твору, серед яких низку опер і балетів представлено вперше або відновлено після тривалої перерви: «Рибалки перлів» («Шукачі перлів»), «Дочка полку», «Нічний табір у Гранаді», «Золото Рейна», «Валькірія», «Георг Бранкович» (Ференц Еркель), «Драгуни Вільяра» (Луї-Еме Маяр), «Веселі дружини», «Доля диявола» (Данієль Обер), «Тамплієр та юдейка», «Азраєль», «Сільська честь», «Шлюб при ліхтарях» (Жак Оффенбах), «Зброяр», «Казки Гофмана», а також чотири балети. Крім того, були повторно розучені твори: «Весілля Фігаро», «Лоенгрін», «Мерлін», «Аїда», «Цариця Савська», «Лялька з Нюрнберга» (Адольф Адам), «Міньйон», «Дон Жуан», «Банкбан» (Ференц Еркель), «Бал-маскарад», «Фіделіо», «Весілля Жанетти» та інші.

У березні 1891 року Густав Малер був призначений першим диригентом Міського театру Гамбурга. Уже в першому сезоні він керував виконанням вагнерівських опер «Трістан та Ізольда», «Тангейзер» і «Зігфрід», які мали значний успіх у критиків і публіки. На сцені фактично щодня відбувалися нові оперні постановки, після чого репертуар повторювався з місячною циклічністю.

Важливою подією в кар'єрі Густава Малера та діяльності театру стали гастролі в лондонському Ковент-Гардені з нагоди німецького сезону у Великій Британії на запрошення директора королівської сцени Огастеса Гарріса й за сприяння Полліні. Центральною прем'єрою турне була тетралогія «Перстень нібелунга». Через неможливість приїзду особливо популярного в Англії Ганса Ріхтера, який мав здійснити постановки вагнерівських «Тангейзера», «Трістана та Ізольди» й «Фіделіо» Бетховена, виконання всього репертуару було покладено на Г. Малера.

За свідченням чеського композитора Йозефа Богуслава Ферстера (Josef Bohuslav Foerster), репетиції і диригування Густава Малера у Гамбурзькому театрі відзначалися винятковою вимогливістю й пристрастю до відповідності ритму та драматургії. Лише після досягнення максимальної точності у співі, вимові, темпі та взаємодії з оркестром він дозволяв артистам проявляти індивідуальність. Малер опрацьовував найдрібніші динамічні й агогічні нюанси, які режисер підкреслював певним освітленням і сценічним оформленням, створюючи ефект «народження твору заново»¹.

У 1897 році Густав Малер обійняв посаду директора Віденської придворної опери (Hofoper). Першою його постановкою стала чеська опера Бедржиха Сметани «Делібор», яка спричинила занепокоєння серед німецьких націоналістів. Поступово Г. Малер оновлював репертуар, виконуючи останні опери Джакомо Пуччині, Еміля Пфїцнера та Ріхарда Штрауса, творчість якого викликала численні суперечки. Для авангардної частини віденського музичного середовища Г. Малер став наставником і провідною постаттю, що сприяла впровадженню реформ і оновленню театральної практики.

Десятирічне директорство Густава Малера Віденською придворною оперою увійшло в історію театру як один із найвизначніших періодів. Г. Малер прагнув руйнувати уявлення про оперу як пишне розважальне видовище, що домінувало у Відні, відстоюючи ідею, що «твір має народжуватися заново» при кожному виконанні. Він безжально викорінював вокальні прикраси, нав'язані марнославними співаками,

¹ Stefan, P., 1912. *Gustav Mahler: A Study on Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clarke. New York: G. Schirmer, p. 36, 37.

та відновлював усі купюри попередників у творах Моцарта й Вагнера. Наприклад, його постановка «Загибелі богів» тривала на півгодини довше, ніж зазвичай, проте сприймалася як коротша; у «Чарівній флейті» й «Кармен» були повернуті діалоги; у «Фіделіо» він розмістив увертюру «Леонора» безпосередньо перед фіналом, у точці максимального драматичного напруження. Г. Малер заборонив пускати запізнілих глядачів до зали, змушуючи їх чекати антракту в ізольованій бічній ложі; скасував пропуски для преси, зобов'язавши критиків оплачувати місця, що спричинило часткову ворожість газетярів. Окрім того, він упровадив затемнення глядацької зали на початку вистави, що сьогодні вже сприймається як стандартна театральна практика.

Ще один ключовий аспект реформування театральних звичаїв у Віденській опері за Густава Малера стосувався виконання вагнерівських музичних драм. Диригент послідовно наполягав на їхньому повному звучанні. Особливу увагу він приділяв тетралогії «Перстень нібелунга». Саме під його керівництвом «Золото Рейну» вперше прозвучало без антракту. У «Валькірії» Г. Малер відновив усі фрагменти, які раніше були вилучені, забезпечивши цілісне й драматично обґрунтоване відтворення партитури.

У більшості нових постановок для кожної партії готували одного або навіть кількох дублерів, щоб уникнути скасування вистав і пов'язаних із цим ускладнень. Одним із перших розпоряджень Г. Малер ліквідував клаку. «Ніколи ще, – згадував Бруно Вальтер, – я не бачив настільки сильної, вольової людини; ніколи не думав, що влучне слово, наказовий жест, цілеспрямована воля можуть викликати в оточення такий ступінь страху й трепету, змушуючи до беззастережної покори»¹. Сміливо можна стверджувати, що значна частина досягнень Густава Малера як диригента була пов'язана саме з оперним театром. Він запропонував сучасникам новий підхід до оперної вистави.

Манеру диригування Густава Малера дуже виразно описав критик Ернст Дексі, автор біографій Гуго Вольфа та Антона Брукнера. Він наголошував на своєрідному «тиранному» творчому началові диригента, який інтуїтивно відчував звуковий баланс і, як надзвичайно чутлива сучасна людина, прагнув не випустити з поля уваги жодного нюансу. Найменша зміна в оркестрі миттєво відбивалася на його обличчі: він то посміхався у відповідь на гармонійну фразу, то стримано реагував, немовби крізь його риси по черзі «проходили» то ангельські, то суворі вирази. За словами Дексі, у лінзах Г. Малера спалахували «блискавки» при кожному різкому русі голови, а за окулярами блищали напружені, вимогливі до уваги очі. Кожен сантиметр його тіла працював одночасно як знаряддя керування оркестром і як засіб художнього висловлення².

За спогадами сучасників, на що вказував Фішер Єнс Мальте, манера диригування Густава Малера була позбавлена театральності; його жести передусім несли в собі образний афект. Фішер описував це так: «Іноді його ліва рука недбало завмирає збоку, диригентська паличка відмірює час у повітрі, а раптом обидві руки екстатично злітають угору – ніби він намагається викликати музику з небес, вирываючи з оркестру грандіозну експресію»³. Попри надзвичайну рухливість Густава Малера на подумі, його ритм ніколи не втрачав чіткості. Хоча покоління музикантів застерігали, що надмірно жвава жестикуляція диригента може порушувати звукову

¹ De La Grange, H.-L., 1999. *Gustav Mahler. Vol. 3. In: Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford: Oxford University Press, p. 157.

² Fischer, J. M., 2003. *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Biography*. München: Zsolnay Verlag, p. 267, 268.

³ Fischer, J. M., 2003. *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Biography*. München: Zsolnay Verlag, p. 267, 268.

рівновагу, виконавці, які працювали під орудою маестро, одноставно наголошували: ритмічна точність Г. Малера залишалася бездоганною. З віком його рухи ставали стриманішими, спокійнішими й м'якшими; у пізній віденський період його диригентська пластика набувала майже надприродної зосередженості – без жодної втрати інтенсивності музичного впливу.

Диригент Бруно Вальтер, характеризує диригентську манеру Густава Малера й спираючись на детальне вивчення його практичної діяльності, наголошував на імпровізаційному характері диригентського стилю маестро. Цю думку поділяв і Леонард Бернстайн. За його словами, «чим глибше Малер досліджував твір, яким диригував, тим спонтаннішою ставала його інтерпретація, і тим більше здавалося, що він звертається до музики вперше. Навіть його тридцятье виконання звучало свіжовикарбуваним і позбавленим будь-якої рутини»¹.

Водночас ця уявна безпосередність спиралася на виняткову принциповість Густава Малера щодо всіх параметрів виконання – нотного тексту, темпів, динаміки та артикуляції. Як композитор, який побоювався неправильного трактування власних задумів іншими диригентами, він ретельно насичував партитури детальними вказівками, багато з яких на той час були новаторськими. Це майже нав'язливе прагнення до точності поступово привело його до переконання, що лише він сам здатен повною мірою реалізувати власні твори. Це переконання дедалі наполегливіше спонукало Г. Малера присвячувати значну частину часу гастролям і виконанню власних опусів поза Віднем. Часті від'їзди дратували віденську публіку й адміністрацію театру і, зрештою, стали одним із чинників, що призвели до його відставки.

Під керівництвом Густава Малера у Відні було виконано двадцять п'ять творів Бетховена та п'ятдесят два твори інших композиторів. Серед новинок до репертуару входили П'ята й Шоста симфонії Антона Брукнера, «Прощальні звуки» Ференца Ліста, «Роб Рой» Гектора Берліоза, Симфонія фа мажор Германа Гьоца, «Симфонічні варіації» Сезара Франка, «Із Італії» Ріхарда Штрауса, а також твори Жоржа Бізе, Антоніна Дворжака та Бедржиха Сметани.

Серед виконань творів самого Густава Малера були: Друга симфонія (1899), «Пісні мандрівного підмайстра», окремі номери з циклу «Чарівний ріг хлопчика» (з оркестром) і Перша симфонія (1900). Того ж року Г. Малер диригував п'ятьма концертами Філармонічного оркестру в Парижі. У 1901 році на концерті Singakademie було виконано «Пісню скорботи». У грудні 1905-го Філармонічний оркестр під орудою Г. Малера представив П'яту симфонію; у 1906 році – Шосту, а 1907-го Другою симфонією Г. Малер попрощався з колективом². У жовтні 1907 року Густав Малер востаннє став за пульт Віденської придворної опери. Як і в Гамбурзі, то було виконання бетховенського «Фіделіо».

Густав Малер підписав контракт з Метрополітен-оперою і 1 січня 1908 року дебютував з новою постановкою «Трістана та Ізольди», здобувши беззаперечний успіх³. У ті роки на сцені Метрополітену виступали Енріко Карузо, Федір Шаляпін, Марчелла Зембріх, Лео Слезак та інші відомі співаки. Видатний критик Леонард

¹ Там само.

² Stefan, P., 1913. *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clark. New York: G. Schirmer, p. 51, 52.

³ Через кілька тижнів після цього виступу Г. Малеру запропонували очолити німецьку оперу і призначити Тосканіні для італійських постановок. Малер, вважаючи себе спеціалістом німецької опери, спершу погодився, проте через конфлікт із Тосканіні, який також прагнув диригувати німецьким репертуаром, від цієї пропозиції відмовився.

Ліблінг¹ у «Musical Courier» («Музичний кур'єр») підкреслив, що Г. Малер відкрив у партитурі абсолютно нові інтелектуальні, поетичні та музичні аспекти. Далі з листопада 1909 до лютого 1911 року Густав Малер працював із Нью-Йоркським філармонічним оркестром і дав загалом 95 концертів.

Вінцем своєї творчої кар'єри Густав Малер вважав Восьму симфонію, прем'єра якої відбулася в Мюнхені 12 вересня 1910 року. На концерті були присутні його давні шанувальники – Томас Манн, Герхарт Гауптман, Огюст Роден, Макс Рейнгардт, Каміль Сен-Санс. Це був перший справжній триумф Г. Малера як композитора.

Висновки і перспективи подальших розвідок

1. Професійна еволюція митця – від роботи у провінційних театрах Іглау, Касселя, Лейпцига, Праги й Будапешта до керівництва Віденською придворною оперою – засвідчила поступове формування нового типу диригента. Г. Малер послідовно утверджував ідею диригента як творця художньої цілісності, котрий поєднує глибоке розуміння драматургії твору з високими вимогами до виконавської дисципліни та організації репетиційного процесу.

2. Його інтерпретаційний стиль відзначався рухливістю, експресивністю, ритмічною точністю і водночас імпровізаційною гнучкістю. Сучасники наголошували на винятковій увазі Г. Малера до кожної деталі партитури, на його здатності контролювати всі параметри звучання, зберігаючи при цьому загальний емоційний динамізм. Цю «поетику точності» поєднано з рідкісною духовною енергетикою, завдяки якій виконання Г. Малера сприймалися як акт «нового народження твору».

3. У Будапешті, Гамбурзі та особливо Віденській опері Г. Малер здійснив масштабні реформи, спрямовані на відновлення художньої цілісності оперного спектаклю. Серед ключових заходів – ліквідація клаки, запровадження суворої виконавської дисципліни, затемнення глядацької зали, повернення до автентичних версій партитур, удосконалення репетиційної системи. Ці зміни заклали засади сучасного оперного театру як цілісного музично-драматичного організму.

4. Творчість і реформаційна діяльність Густава Малера сприяли становленню нового типу митця – диригента-інтерпретатора, який не лише відтворює музичний текст, а й формує його смислове, драматургічне та емоційне поле. Саме у постаті Г. Малера диригентська професія набула статусу духовного служіння музиці, поєднуючи режисерське мислення, психологічну проникливість і філософське осмислення художнього процесу.

Подальші наукові розвідки в галузі музикознавства можуть бути спрямовані на кілька взаємопов'язаних напрямів. По-перше, актуальним є глибинний аналіз «ретушей» Г. Малера – його редакційних і динамічних корекцій у партитурах Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, К. Вебера – як джерела його інтерпретаційної філософії та розуміння структури симфонічного мислення. По-друге, потребують детального вивчення етапи диригентського становлення Г. Малера, із порівнянням стилю роботи у ранніх театрах (Кассель, Прага, Будапешт), із періодом діяльності у Віденській опері та Нью-Йорку, що дозволить простежити еволюцію його підходу до темпу, фразування та драматургії. Третім напрямом є дослідження впливу філософських поглядів Г. Малера (І. Кант, А. Шопенгауер, Ф. Ніцше) на формування його естетичних і виконавських принципів, зокрема на концепцію «вірності духові, а не букві» партитури. Четвертим – порівняльний аналіз реформ Г. Малера із диригентсько-адміністративною діяльністю його сучасників, таких як Ганс фон

¹ Леонард Ліблінг (Leonard Liebling, 1874–1945) – американський музичний критик, редактор, письменник і піаніст. Довгий час був головним редактором журналу «Musical Courier» (з 1911 до 1945) – одним із провідних музичних видань США того часу. Ліблінг писав рецензії на концерти, оперні постановки та виступи диригентів, зокрема про Густава Малера, Карла Бема та інших.

Бюлов, Артур Нікіш, Ріхард Штраус, що дає змогу уточнити унікальність його підходу до керівництва оперним і симфонічним процесом.

Важливим залишається дослідження спадкового впливу Г. Малера на диригентів ХХ–ХХІ століть (А. Тосканіні, Б. Вальтер, Г. Караян, Л. Бернстайн, К. Аббадо, Ш. Мюнш, Г. Дудамель) і формування традиції диригента-інтерпретатора. Нарешті, перспективним є аналіз психологічного аспекту диригування Малера, зокрема його здатності формувати емоційний контакт з оркестром, поєднуючи дисципліну й натхнення як дві складові єдиного мистецького акту.

Таке комплексне вивчення дозволить не лише уточнити характер і методику диригентської роботи Г. Малера, а й поглибити розуміння його впливу на еволюцію європейського виконавського мистецтва.

Стаття надійшла до редакції 29.10.2025
Отримано після доопрацювання 05.11.2025
Прийнято до друку 11.11.2025

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Bahr-Mildenburg, A., 1929. *Erinnerungen an Gustav Mahler*. Wien: Universal Edition.
2. Blaukopf, K., 2011. *Gustav Mahler oder der Zeitgenosse der Zukunft*. Wien: Braumüller.
3. De La Grange, H.-L., 1999. Gustav Mahler. Vol. 3. In: *Vienna: Triumph and Disillusion (1904–1907)*. Oxford: Oxford University Press.
4. Eckstein, F., 1936. *Alte unnennbare Tage. Erinnerungen aus siebzig Lehr- und Wanderjahren*. Wien: R. L. R. Verlag.
5. Engel, G., 1932. *Gustav Mahler, Song-Symphonist*. New York: The Bruckner Society of America.
6. Fischer, J. M., 2003. *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute. Biography*. München: Zsolnay Verlag.
7. Floros, C., 2012. *Gustav Mahler: Visionary and Despot – Portrait of a Personality*. Translated from German by E. Bernhardt-Kabisch. Frankfurt am Main– Berlin–Bern: Peter Lang.
8. Foerster, J. B., 1930. *Gustav Mahler*. Praha: Hudební matice.
9. Karpath, L., 1934. *Begegnung mit dem Genius. Die Memoiren eines kritischen Zeitgenossen*. Wien: F. F. R. Speidel.
10. Klemperer, O., 1986. *Klemperer on Music*. Vol. 1–2. London: Faber & Faber.
11. Lebrecht, N., 1991. *The Maestro Myth: Great Conductors in Pursuit of Power*. London: Simon & Schuster.
12. Mahler, A. und Blaukopf, H., hrsg., 1984. *Gustav Mahler: Erinnerungen und Briefe*. 2. Aufl. Wien: Paul Zsolnay.
13. Mahler, G., 1883. *Letters 1879–1911*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
14. Mahler, G., 1983. Letter to Natalie Bauer-Lechner, 3 November 1895. In: von Herta Blaukopf, hrsg., *Gustav Mahler: Letters and Documents*. Bd. 2. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
15. Pfohl, F., 1910. *Gustav Mahler*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
16. Reznicek, E. N., 1971. *Gedanken und Erinnerungen*. Wien: Paul Zsolnay Verlag.
17. Roller, A., 1922. *Die Bildnisse von Gustav Mahler*. Leipzig: E. P. Tal.
18. Schaufler, W., ed., 2013. *Gustav Mahler: Conductors in Conversation*. Wien: Universal Edition.
19. Specht, R., 1913. *Gustav Mahler*. Berlin–Leipzig: Schuster & Loeffler.
20. Stefan, P., 1912. *Gustav Mahler: A Study on Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clarke. New York: G. Schirmer.
21. Stefan, P., 1913. *Gustav Mahler: A Study of His Personality and Work*. Translated from German by T. E. Clark. New York: G. Schirmer.
22. Steinitzer, M., 1912. *Gustav Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler.
23. Walter, B., 1946. *Theme and Variations: An Autobiography*. Translated by J. A. Galston. New

York: Knopf.

24. Walter, B., 2014. *Gustav Mahler*. New York: Dover Publications.

25. Zweig, S., 1968. *The Return of Gustav Mahler. Gustav Mahler: Letters, Documents, Memories*. Wien: Musikverlag.

26. Zweig, S., 1982. *The World of Yesterday. Memories of a European*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main.

ZAVOLGIN OLEKSANDR

Zavolgin Oleksandr, PhD candidate at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folkloristics, acting Associate Professor of the Choral Conducting Department of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-6024-8427>

GUSTAV MAHLER—REFORMER OF PERFORMING ARTS: FROM PROVINCIAL KAPELMEISTER TO VIENNA OPERA MAESTRO.

Abstract. The phenomenon of Gustav Mahler as an Austrian modernist composer and one of the most influential conductors of the early 20th century, who became a defining figure in the formation of European musical performance of the modern era, is highlighted. His role as an artist who combined the traditions of late Romanticism with new trends in modernist thinking is explored, creating a kind of synthesis of classical heritage and an individual interpretative approach. The stages of Mahler's professional development are characterized - from his first conducting attempts in the provincial theaters of Bad Halle, Laibach and Olmütz, where he gained experience and developed his own performing technique, to the period of the heyday of his creative activity in Budapest, Hamburg and Vienna. It is emphasized that the decade of G. Mahler's work at the Vienna Court Opera (Hofoper, 1897–1907), which became the culmination of his reformist aspirations, deserves special attention. The article highlights his introduction of strict performance discipline, demands on the orchestra, soloists and choir, rejection of vocal embellishments, elimination of the *claque*¹, darkening the auditorium, and also a return to full, authentic versions of the operas of Mozart, Beethoven and Wagner. The complexity of reconstructing G. Mahler's conducting style is investigated due to the lack of audio and video recordings, which necessitates the analytical study of scores with his author's retouches, letters, diaries and memoirs of contemporaries. It is emphasized that G. Mahler established a new concept of a conductor - an interpreter-artist who not only coordinates the performance process, but also forms his own dramaturgy of sound, reproducing a musical work as a living, emotionally and spiritually charged artistic event.

Keywords: Gustav Mahler's performing skills, conductor-reformer, conductor-interpreter, Vienna Opera (Hofoper), conducting, post-Wagnerian five, the work of Richard Wagner, the work of Beethoven.

¹ A *claque* (French: *claque*) is a group of hired people in a theater or opera who, for money, applaud, shout approving remarks or, conversely, boo certain artists or performances. Their goal is to create the desired reaction of the audience and influence the overall impression of the performance.

ОСМАНОВ Д. М.

Османов Ділявер Мідатович – заслужений діяч мистецтв України, доцент, професор кафедри оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7883-3828>

ЗДОРЕНКО В. М.

Здоренко Віктор Михайлович – професор, народний артист України, завідувач кафедри оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-4087-460X>

РОЛЬ КАФЕДРИ ОПЕРНО-СИМФОНІЧНОГО ДИРИГУВАННЯ НМАУ ІМ. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО У ЗБЕРЕЖЕННІ ТА РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ

Розглянуто діяльність кафедри оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського у контексті збереження, розвитку й трансформації української диригентської школи. Проаналізовано історичні засади створення кафедри, окреслено основні етапи її становлення та виокремлено внесок провідних педагогів у формування національної виконавської традиції диригентського мистецтва. Виявлено специфіку освітнього процесу, що поєднує глибоку теоретичну підготовку з активною практичною діяльністю студентів, сприяючи формуванню цілісних професійних компетентностей майбутніх фахівців.

Наголошено на актуальних викликах, перед якими постає мистецька освіта в умовах воєнного стану, цифрової трансформації та глобалізаційних процесів. Акцентовано значення збереження культурної ідентичності й спадкоємності традицій як важливих складових професійного становлення диригента. Окреслено перспективні напрями діяльності кафедри, що передбачають інноваційні підходи до підготовки студентів, активну інтеграцію у міжнародний освітньо-культурний простір і посилення ролі випускників у формуванні позитивного іміджу української диригентської школи за кордоном.

Показано, що кафедра функціонує як стратегічний осередок професійної мистецької освіти, забезпечуючи безперервність традицій, відкритість до сучасних тенденцій і високий рівень професіоналізму у сфері диригентського мистецтва.

Ключові слова: українська диригентська школа, кафедра оперно-симфонічного диригування, музична освіта, НМАУ ім. П. І. Чайковського, художньо-виконавська традиція, національна музична культура, симфонічне диригування.

Постановка проблеми. Становлення і розвиток української диригентської школи є вагомим чинником формування національного мистецького простору та збереження ідентичності музичної культури в Україні. У цьому процесі ключову роль відіграють провідні мистецькі заклади вищої освіти, серед яких особливе місце

належить Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, зокрема її кафедрі оперно-симфонічного диригування. Саме ця освітньо-творча структура впродовж кількох десятиліть функціонує як центр підготовки висококваліфікованих фахівців у галузі диригентського мистецтва, формуючи сталі цінності професійної майстерності, творчої індивідуальності та національного виконавського стилю.

Українська диригентська школа вирізняється органічним синтезом європейських академічних традицій із глибоким осмисленням національного музичного контексту, що уможливорює формування самобутнього мистецького дискурсу в межах сучасної світової культури. Як засвідчено у фундаментальних музикознавчих дослідженнях, зокрема в багатотомному виданні «Історія української музики», витoki професійної музичної культури України ґрунтуються на багатовіковій традиції народної музики, що формувала специфіку інтонаційного мислення, ладо-ритмічні моделі та художньо-образну систему українського музичного мистецтва¹.

Ця спадкоємність між народною та академічною музичною традицією зумовила особливий характер української виконавської й диригентської культури, в якій професійна інтерпретація поєднується з національно обумовленим світоглядом і художнім мисленням. У процесі діяльності кафедри оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського формувалися творчі постаті, чия професійна підготовка спиралася не лише на європейські диригентські школи, а й глибинне розуміння української музичної традиції як культурно-історичного феномена. Їхні мистецькі здобутки стали вагомим внеском у збереження та примноження національної диригентської спадщини.

Сьогодні, в умовах глибоких суспільно-культурних трансформацій, воєнних викликів і цифрової модернізації освітнього процесу, роль кафедри оперно-симфонічного диригування як стратегічного центру мистецької освіти набуває нового змісту. Актуалізуються питання адаптації освітніх програм до сучасних вимог, збереження спадкоємності професійних традицій, інтернаціоналізації творчого досвіду та посилення ролі мистецтва як чинника національної єдності. У цьому контексті особливої ваги набуває усвідомлення історичних основ української музичної культури, сформованих упродовж століть і докладно осмислених у наукових працях з історії української музики.

Таким чином, науково-методологічне осмислення місця та функцій кафедри оперно-симфонічного диригування НМАУ імені П. І. Чайковського в системі збереження, розвитку й трансформації української диригентської школи є важливим завданням сучасного музикознавства, що дозволяє поєднати історичну тяглість із актуальними викликами культурного та освітнього простору.

Аналіз актуальних досліджень. Питання розвитку української диригентської школи, її історичних передумов, виконавських традицій і сучасного стану є предметом дослідження численних вітчизняних музикознавців, педагогів, культурологів.

Особливу увагу діяльності кафедри оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського присвячено в наукових та енциклопедичних працях І. Д. Гамкала. У статті «Диригентське мистецтво», вміщеній в Енциклопедії Сучасної України, автор розглядає українську диригентську школу як самобутнє художньо-професійне явище, що сформувалося на перетині європейських академічних традицій та національної музичної культури, підкреслюючи визначальну роль провідних освітніх інституцій у цьому процесі.

І. Д. Гамкало акцентує увагу на тому, що кафедра оперно-симфонічного диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського є не лише навчальним підрозділом, а й

¹ Скрипник, Г. А., ред., 2016. *Історія української музики: у 7 томах. Т. 1. Кн. 1.* Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.

осередком вироблення професійних диригентських принципів, виконавських стандартів і художніх цінностей, які забезпечують спадкоємність традицій та розвиток творчої індивідуальності диригента. На думку дослідника, саме в межах академічного середовища відбувається поєднання теоретичної підготовки, практики з оркестром і виховання світоглядних засад диригентської професії, що має вирішальне значення для розвитку національного музичного простору¹.

Таким чином, узагальнення наукових положень І. Д. Гамкала дозволяє розглядати діяльність кафедри оперно-симфонічного диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського як стратегічний чинник збереження й розвитку української диригентської школи, що поєднує історичну тяглість, професійну майстерність і сучасні культурні виклики.

Істотний науковий інтерес становить також праця І. Стецького (2025), присвячена осмисленню диригентсько-педагогічної діяльності маестро Ділявера Османова, в якій акцентовано на його внеску в становлення високих професійних стандартів підготовки диригентських кадрів, а також важливості особистісного підходу до формування інтерпретаторської культури молодих музикантів².

Попри наявність значної кількості окремих наукових праць, комплексне та цілісне дослідження ролі кафедри оперно-симфонічного диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського у процесах збереження й розвитку української диригентської школи залишається недостатньо розкритим, що обґрунтовує актуальність і необхідність подальшого наукового опрацювання цієї теми.

Мета статті – визначити роль кафедри оперно-симфонічного диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського у збереженні та розвитку української диригентської школи.

Завдання дослідження:

- проаналізувати історію становлення кафедри оперно-симфонічного диригування;
- визначити внесок провідних педагогів у формування національної диригентської школи;
- окреслити сучасні виклики та стратегічні напрями розвитку кафедри.

Виклад основного матеріалу. Кафедра оперно-симфонічного диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського відіграє ключову роль у формуванні, збереженні та подальшій еволюції української диригентської школи, яка є невід'ємною складовою національної музичної культури. Історія кафедри веде початок від 1918 року, коли було засновано Київський державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка, що заклало фундамент розвитку висококваліфікованої диригентської освіти в Україні.

Перші видатні педагоги кафедри Валеріан Бердяєв і Фелікс Блуменфельд створили методологічні засади викладання диригування, поєднуючи класичні європейські традиції з українським музичним контекстом. Саме їхні учні стали першими представниками української диригентської школи, що визначили подальший напрям її розвитку.

Однією з ключових фігур у формуванні кафедри став Микола Малько – диригент і педагог світового рівня, який у 1920-х роках започаткував спеціалізовану диригентську освіту в Україні. Його педагогічна система, спрямована на комплексний розвиток технічних і художньо-виразних навичок студентів, визначила стандарти

¹ Гамкало, І., 2007. Диригентське мистецтво. У кн.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк, ред. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.

² Стецький, І., 2025. Диригент-педагог: на прикладі творчої діяльності маестро Ділявера Османова. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85(3), сс.56–63. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-7>

професійної підготовки диригентів. Завдяки М. Мальку кафедра опинилася в центрі найкращих виконавських традицій, що й досі впливають на методику викладання.

Після Другої світової війни, у 1948 році, кафедру очолив заслужений діяч мистецтв Олександр Климов, який зробив вагомий внесок в удосконалення оркестрової практики й навчальних програм. Саме з його ініціативи та підтримки було створено відділ оперно-симфонічного диригування, він запросив працювати в ньому видатних диригентів Натана Рахліна, Володимира Пірадова, Веніаміна Тольбу. На початках цей підрозділ входив до складу кафедри хорового диригування. Його учнями були відомі диригенти України Микола Гозулов, Олег Рябов, Ігор Блажков, Вадим Гнедаш. Діяльність відзначалась пошуком балансу між класичною європейською диригентською школою та унікальними українськими музичними особливостями.

З 1978 року відділ оперно-симфонічного диригування очолював професор Михайло Канерштейн – видатний педагог, котрий здійснив визначний вклад як у практичну, так і навчальну частину підготовки фахівців у цій галузі. Завдяки його ініціативі до педагогічного колективу кафедри увійшли провідні диригенти Константин Сімеонов і Стефан Турчак. У класі професора М. Канерштейна сформувалася ціла плеяда визначних українських диригентів, серед яких Володимир Кожухар, Олексій Гуляницький, Євген Дущенко, Аллін Власенко, Роман Кофман та інші. Значна частина цих випускників у подальшому очолювала провідні музичні колективи країни та займала викладацькі посади на кафедрі.

Саме в період керівництва Михайла Канерштейна відділ оперно-симфонічного диригування було реорганізовано. Створення кафедри передбачало запровадження п'ятирічного навчального курсу, розробленого за чіткою і детальною програмою. Однією з характерних особливостей новоствореного структурного підрозділу став прийом студентів, які вже мали вищу музичну освіту, що свідчить про підвищення рівня професійної підготовки та специфіки навчального процесу.

У період з 1986 до 1989 року посаду першого завідувача окремої кафедри оперно-симфонічного диригування обіймав народний артист СРСР, лауреат Державної премії імені Тараса Шевченка, видатний диригент Стефан Турчак. То був діяч, який вивів українську диригентську школу на європейський рівень завдяки активній міжнародній діяльності та впровадженню інноваційних педагогічних практик. Саме під його керівництвом українська музика вперше здобула широке визнання на європейській сцені. Сучасні критики відзначали його виконавську майстерність і творчий стиль, порівнюючи з такими всесвітньо відомими диригентами, як Герберт фон Караян, Клаудіо Аббадо. Маестро Турчак був першим виконавцем численних творів сучасних українських композиторів, що суттєво сприяло популяризації національної музики як у країні, так і за її межами.

Водночас педагогічна діяльність Стефана Турчака мала значний вплив на формування нової генерації диригентів. Під його керівництвом виховалися такі знамітці, як Олексій Баклан – народний артист України, диригент Національної опери України; Володимир Шейко – народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка; Олександр Барвінський – заслужений діяч мистецтв України; Едуард Сенько та інші. Внесок маестро Турчака в розвиток української диригентської школи є вагомим і продовжує залишатися визначальним у сучасному музичному процесі.

З 1989 до 2000 року кафедру оперно-симфонічного диригування очолював видатний маестро Євген Дущенко – народний артист України, творчість якого була щільно пов'язана з провідними музичними колективами держави. Він є засновником першого в Україні музичного театру для дітей – Київського муніципального академічного театру опери та балету (КМАТОБ) для дітей і юнацтва, що суттєво розширило можливості практичної підготовки студентів у сфері оперної режисури та

диригування. Це, своєю чергою, сприяло розширенню репертуару та підвищенню професійного рівня випускників.

Із 1959 року він очолював оркестр Харківської філармонії, а з 1963-го обіймав посаду головного диригента Харківського театру опери та балету. У 1983-му Євген Дущенко став одним із засновників та першим головним диригентом першого в Україні музичного театру, відомого сьогодні як «Київська опера». Цей театр слугує важливим майданчиком для творчої діяльності вихованців НМАУ ім. П. І. Чайковського, зокрема кафедри оперно-симфонічного диригування.

Під керівництвом Євгена Дущенко сформувалася плеяда талановитих диригентів, які продовжили традиції наставника не лише в Україні, а й за її межами. Серед них – народний артист України Віктор Янко, директор і головний диригент Харківської обласної філармонії; Шаліко Палтаджян; Віктор Мутін; Сергій Протопопов; Анатолій Бойченко; Оксана Мадараш – народна артистка України, диригентка Київського національного академічного театру оперети та інші.

Важливою віхою у розвитку київської диригентської школи стало відкриття в 1995 році асистентури-стажування. Слід підкреслити, що Національна музична академія України імені П. І. Чайковського – один із небагатьох вищих навчальних закладів світу, де для диригентів-початківців створено сприятливі умови для набуття практичних навичок, які є надзвичайно важливими на початкових етапах професійної підготовки.

Окрім активної викладацької діяльності, педагогічний склад кафедри здійснює значну науково-дослідницьку роботу, яка включає участь у конференціях, публікації та видання фахової літератури, а також ведення роботи з удосконалення та розширення фондів Національного радіо. Водночас викладачі кафедри підтримують активну концертну діяльність як на території України, так і за її межами.

Від 2000 року завідувачем кафедри оперно-симфонічного диригування є народний артист України, професор Віктор Здоренко. Його професійна діяльність понад три десятиліття нерозривно пов'язана з НМАУ ім. П. І. Чайковського. Почавши працювати в академії з 1974 року як диригент оперної студії, маестро й досі передає студентам фундаментальні знання і навички. Значна увага приділяється не лише технічній підготовці, а й формуванню національної ідентичності через диригентську практику. Серед його випускників – Сергій Золотарьов, Дмитро Кравченко, Ділявер Османов – заслужений діяч мистецтв України, художній керівник і головний диригент Студентського симфонічного оркестру академії, диригент Київського національного академічного театру оперети; Ілія Інаїшвілі; Іван Остапович – головний диригент Академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії; Роман Будзяк – диригент «Київської опери», Максим Гусак – головний диригент Національного президентського оркестру, Богдан Івахів, Олена Єфремова та інші.

Серед вихованців кафедри – знані диригенти, які є гордістю не лише академії, а й України загалом. Серед них – народні артисти України, видатні діячі музичного мистецтва, лауреати престижних диригентських конкурсів, керівники провідних симфонічних оркестрів, а також диригенти оперних і музично-драматичних театрів країни.

До недавнього часу тут працювали надзвичайно талановиті й усесвітньо відомі викладачі – метри диригентського мистецтва, які підготували не одне покоління висококваліфікованих диригентів.

Роман Кофман – народний артист України, професор, багаторічний керівник Студентського симфонічного оркестру академії, головний диригент Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії України. З-поміж його випускників – народні артисти України Микола Дядюра – головний диригент Національної опери України; Герман Макаренко – головний диригент і художній керівник оркестру

«Київ-Класик», диригент НОУ; Богдан Пліш – головний хормейстер НОУ та головний диригент Ансамблю камерної музики імені Бориса Лятошинського. Також серед випускників – заслужені діячі мистецтв України Олександр Долінський, Ігор Палкін, Ігор Ярошенко; заслужені артисти України Віктор Олійник (диригент НОУ), Сергій Солонько (головний диригент і художній керівник Симфонічного оркестру КДМЛ ім. М. В. Лисенка), а також Кирило Карабиць, Айдар Торибаєв, Михайло Мороз та інші.

Вадим Гнедаш – народний артист України, професор, головний диригент і художній керівник Академічного симфонічного оркестру Національного радіо України. Серед його вихованців – народні артисти України Святослав Литвиненко (професор академії, диригент КНАТО), Віктор Здоренко (професор академії), В'ячеслав Редя, Ігор Андрієвський (головний диригент і художній керівник Камерного оркестру академії), Алла Кульбаба (диригентка НОУ), В'ячеслав Самофалов. Серед заслужених діячів мистецтв – Дмитро Морозов (головний диригент ХНАТОБ), Сергій Дідок (головний диригент КНАТО), Йосип Франц (художній керівник і головний диригент Симфонічної капели «Ренесанс»), Володимир Врублевський (диригент Одеського національного академічного театру опери та балету) та інші.

Аллін Власенко – народний артист України, професор, диригент Національної опери України. Серед його учнів – Володимир Сіренко, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка; заслужена діячка мистецтв України Наталя Пономарчук (головна диригентка Київського камерного оркестру); заслужена артистка України Вікторія Жадько; Іван Чередніченко (головний диригент Львівської національної опери); Сергій Голубничий (головний диригент Оперної студії НМАУ), Іван Корінь (диригент НАОНІ) та інші.

Володимир Кожухар – народний артист України, професор, диригент Національної опери України. Серед його вихованців Микола Лисенко – заслужений працівник культури України, Павло Багінський, Тетяна Сенько (диригент Академічного симфонічного оркестру Національного радіо України) та інші.

Ігор Палкін – заслужений діяч мистецтв України, професор, художній керівник і головний диригент Симфонічного оркестру академії, диригент Академічного симфонічного оркестру Національної філармонії України. Серед його учнів Наталя Стець – музична керівниця НФУ, Сунь Айдзюнь (Китай), Шахрух Фатізаде (Іран) та інші.

На сучасному етапі кафедра оперно-симфонічного диригування вирізняється високим рівнем професійної компетентності викладацького складу. До нього входять: народний артист України, професор, завідувач Віктор Здоренко; заслужений діяч мистецтв України, професор Ділявер Османов; народні артисти України, професори Володимир Шейко та В'ячеслав Самофалов; народна артистка України, в. о. доцентки Алла Кульбаба; заслужений діяч мистецтв України, доцент Сергій Дідок; заслужений артист України, викладач Віктор Плоскіна; в. о. доцента Сергій Голубничий; доктор мистецтва, викладач Артем Олексієнко; викладач Іван Стецький.

Упродовж багаторічної діяльності кафедра підготувала значну кількість висококваліфікованих фахівців, більшість із яких успішно реалізують професійний потенціал у провідних музичних колективах як в Україні, так і за її межами. Виконавська та педагогічна майстерність викладачів, їхній практичний досвід і творча активність суттєво впливають на формування сучасної київської диригентської школи. Водночас вони визначають ціннісні орієнтири розвитку української музичної культури, гідно репрезентуючи її на міжнародному рівні.

Перспективи подальших наукових досліджень полягають у комплексному аналізі впливу міжнародних культурних обмінів на українську диригентську школу, розробці сучасних освітніх моделей підготовки диригентів у контексті глобалізаційних процесів і детальнішому вивченні педагогічної спадщини провідних діячів кафедри.

Висновки. Аналіз діяльності кафедри оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського свідчить про її визначну роль у становленні та розвитку національної диригентської школи, а також у формуванні висококваліфікованих фахівців, які є провідниками музично-культурних традицій України як на вітчизняному, так і міжнародному рівнях. Серед випускників кафедри – народні артисти України, заслужені діячі мистецтв, лауреати престижних диригентських конкурсів, головні диригенти оперних театрів, симфонічних оркестрів та інших провідних музичних установ країни.

Високий рівень підготовки майбутніх диригентів забезпечувався завдяки діяльності видатних педагогів і митців, які не лише здійснювали професійну підготовку студентів, але й закладали міцні підвалини для подальшого розвитку української диригентської школи. Багаторічна педагогічна та виконавська діяльність стала основою формування потужної генерації диригентів, які гідно продовжують справу наставників.

Таким чином, кафедра оперно-симфонічного диригування Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського є авторитетним освітньо-культурним осередком, що забезпечує неперервність традицій українського диригентського мистецтва, сприяє інтеграції національного музичного виконавства у світовий культурний контекст і залишається важливим чинником розвитку музичної освіти в Україні.

*Стаття надійшла до редакції 10.11.2025
Отримано після доопрацювання 18.11.2025
Прийнято до друку 26.11.2025*

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Гамкало, І., 2007. Диригентське мистецтво. У кн.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк, ред. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.
2. Скрипник, Г. А, ред., 2016. *Історія української музики: у 7 томах. Т. 1. Кн. 1*. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського.
3. Стецький, І., 2025. Диригент-педагог: на прикладі творчої діяльності маестро Ділявера Османова. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 85(3), сс.56–63. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-7>

REFERENCES

1. Hamkalo, I., 2007. Dyryhentske mystetstvo. In: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. H. Zhelezniak, eds. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy.
2. Skrypnyk, H. A, ed., 2016. *Istoriia ukrainskoi muzyky: u 7 tomakh* [History of Ukrainian music: in 7 volumes]. Vol. 1. B. 1. Kyiv: Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho.
3. Stetskyi, I., 2025. Conductor-teacher: on the example of the maestro's creative activity Dilyavera Osmanova [Dyryhent-pedahoh: na prykladi tvorchoi diialnosti maestro Dilyavera Osmanova]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 85(3), pp.56–63. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/85-3-7>

OSMANOV DILIAVER, ZDORENKO VIKTOR

Osmanov Diliaver, Honored Art Worker of Ukraine, Associate Professor, Professor of the Department of Opera and Symphony Conducting National Music Academy of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7883-3828>

Viktor Zdorenko, People's Artist of Ukraine, Associate Professor, Professor of the Department of Opera and Symphony Conducting National Music Academy of Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0003-4087-460X>

THE ROLE OF THE DEPARTMENT OF OPERA AND SYMPHONY CONDUCTING AT THE UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC IN PRESERVING AND DEVELOPING THE UKRAINIAN CONDUCTING SCHOOL

Abstract. The development of the Ukrainian conducting school is a key factor in shaping the national artistic space and preserving Ukraine's cultural identity. The Department of Opera and Symphony Conducting at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music serves as a strategic center for training highly qualified conductors, combining traditional European approaches with the national musical context. The relevance of this study is determined by the need for a comprehensive understanding of the department's role in forming professional mastery, developing the national conducting tradition, and integrating Ukrainian music education into the global cultural space.

The study aims to comprehensively examine the role of the Department of Opera and Symphony Conducting at the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music in preserving, developing, and transforming the Ukrainian conducting school, analyzing its contribution to the formation of the national artistic tradition, and integrating it into the modern international educational and cultural context. The scientific novelty lies in the systematic combination of historical, pedagogical, and methodological aspects of the department's activities, which allows assessing its strategic role in shaping the modern Ukrainian conducting school.

A comprehensive scientific and methodological approach was applied, including the analysis of historical and biographical sources, pedagogical programs, curricula, musicological publications, and the professional activities of the department's faculty and alumni. The study combines historical and cultural analysis with the description of practical activities, allowing for the systematization of the department's contribution to the development of the national conducting tradition and international integration.

It was established that the Department of Opera and Symphony Conducting has served for over a century as a key center for training conductors, ensuring the continuity of professional traditions, developing creative individuality, and maintaining a national performance style. Distinguished educators and maestros – including S. Turchak, Y. Dushchenko, M. Kanershtein, V. Zdorenko, and others – have trained a generation of highly skilled alumni who continue the traditions of the Ukrainian conducting school in national and international musical ensembles.

The study demonstrates the effectiveness of combining classical conducting approaches with modern educational and digital practices, enabling the department to respond to the challenges of globalization and wartime transformations. The results highlight the department's significance as a strategic center of artistic education, contributing to the development of Ukrainian musical culture, enhancing its international reputation, and training highly qualified specialists capable of integrating national art into the contemporary global cultural discourse.

Keywords: Ukrainian conducting school, Department of Opera and Symphony Conducting, music education, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, performing tradition, national musical culture, symphonic conducting.

СЕЛЕЗНЬОВА Н. О.

Селезньова Надія Олександрівна – аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-5097-824X>

СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ГАРМОНІЧНОГО МИСЛЕННЯ ОЛЕНИ ЧМУТ (НА ПРИКЛАДІ ОРИГІНАЛЬНИХ ХОРОВИХ ТВОРІВ)

Висвітлено вибрані хорові твори буковинської композиторки Олени Чмут, що репрезентують основні напрями її творчого доробку – оригінальну хорову музику. Охарактеризовано особливості гармонічної мови мисткині, її стилістичні ознаки та специфіку художнього мислення, зокрема простежено поєднання традицій і новаторських підходів. Характеристику здійснено на основі детального гармонічного аналізу оригінальних творів – хорової мініатюри «Весняне» на слова І. Негрюка та диптиха на вірші І. Франка «Не забудь» і «Твої очі». Проаналізовано гармонічну мову й поліфонічні прийоми у контексті драматургії та формотворення, що визначають риси вільного наскрізного розвитку тематичного матеріалу. В обробках виявлено домінування принципу гармонічного варіювання як одного з провідних способів інтонаційного розгортання музичної тканини. З'ясовано, що гармонічній мові Олени Чмут притаманні активні пошуки у сфері фонізму, хроматизація, ускладнення вертикалі та горизонталі, поліакордика, насиченість співзвуч альтераціями й замінними тонами, дублюваннями, а також фактурне втілення багатоскладових структур. Визначено застосування багатоголосних альтерованих акордових вертикалей джазової стилістики та майстерне використання поліфонічних прийомів. Особливу увагу приділено взаємодії гармонії з іншими музично-виражальними засобами у щільному зв'язку з образним змістом поетичного тексту, що забезпечує органічну цілісність хорових партитур.

Доведено, що проаналізовані композиції є яскравими зразками сучасної української хорової музики, у яких традиційні засоби гармонізації поєднуються з новаторськими прийомами сучасного композиторського мислення. Отримані результати можуть бути використані у подальших дослідженнях методів хорової обробки та гармонізації, у вивченні жанрово-стилістичної специфіки сучасного хорового письма, а також виявленні тенденцій розвитку української хорової музики на етапі сьогодення.

Ключові слова: композиторська творчість Олени Чмут, хорова творчість Олени Чмут, камерна хорова музика, хорова музика а cappella, гармонічна мова, хорова гармонізація, специфіка художнього мислення, фонізм, хроматизація, поліакордика, модальні структури, джазові структури.

Постановка проблеми. Творча спадщина Олени Чмут становить помітне й самобутнє явище в сучасному українському музичному мистецтві, вирізняючись жанровою різноманітністю й виконавською затребуваністю серед поціновувачів хорової культури. Попри активне побутування її творів у репертуарі провідних

українських хорів, питання гармонічної мови композиторки, а також визначення стильових констант її авторського письма досі залишаються поза межами системного музикознавчого аналізу. У цьому контексті зростає потреба у дослідженнях, спрямованих на комплексне вивчення індивідуальних композиторських стилів і специфіки гармонічного мислення митців, чия творчість формує художній простір останніх десятиліть і впливає на естетичні орієнтири виконавців і слухачів. Хорова музика Олени Чмут є показовою у цьому аспекті, оскільки в ній відображені ключові тенденції розвитку сучасної української хорової культури: розширення ладотонального мислення, органічне поєднання класичної вертикалі з новими типами модальних, джазових і поліакордових структур.

У хорових партитурах композиторки спостерігається синтез традицій і новаторських пошуків: класичні принципи тональної гармонії поєднуються з поглибленою роботою над діатонікою, активною хроматизацією, розширенням функціональних зв'язків, поліакордовими нашаруваннями й тонко вибудованою фактурною організацією. Саме гармонія стає одним із провідних засобів оновлення художньої мови її хорових композицій, визначаючи унікальність авторського стилю та специфіку інтерпретації літературного тексту.

Актуальність теми зумовлюється також широтою творчої діяльності Олени Чмут – від камерних оригінальних мініатюр до обробок народних пісень і духовної музики, що дає змогу простежити еволюцію її гармонічного мислення та окреслити сталі принципи опрацювання мелодичного й поетичного матеріалу. Отже, вивчення гармонічної мови хорових творів Олени Чмут дозволяє не лише визначити стильові риси конкретної авторки, а й ширше окреслити тенденції розвитку української хорової культури на межі ХХ–ХХІ століть, що підкреслює наукову та практичну значущість цього дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасному українському музикознавстві наразі відсутнє комплексне дослідження творчої спадщини буковинської композиторки Олени Чмут. Утім, окремі відомості знаходимо у навчальному посібнику «Буковинські композитори»¹. Певні узагальнення її творчого доробку в контексті розвитку буковинської композиторської школи можна знайти у монографії Юлії Каплієнко-Ілюк «Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості ХІХ–ХХІ ст.». Тут окреслено провідні риси індивідуальної манери письма композиторки, яку авторка характеризує як «органічне поєднання класичного академічного мислення, романтичного ліризму та колористики, притаманної імпресіонізму, а також синтез національного фольклоризму з елементами джазу та сучасних композиторських технік»². Ця праця дозволяє усвідомити загальні стильові орієнтири творчості Олени Чмут, проте не заглиблюється у детальний аналіз гармонічної мови.

Проблему системного вивчення оригінальної музичної мови композиторки вперше порушила Ольга Путятницька³ у статті «Драматургічний потенціал сакрального тексту “Тебе одеющогося” у музичних проєкціях кінця ХVІ – початку ХХІ ст.». Дослідниця провела порівняльний аналіз інтерпретацій давнього сакрального тексту сучасними музичними засобами у творах Олени Чмут («Тебе одеющогося», 2010) та Івана Небесного («Чотири старовинні ірмоси», 2003), зокрема розглянула роль монодії як *cantus firmus* та її органічне включення у багатоголосну

¹ Плішка, А. В., укл., 2011. *Буковинські композитори*: навчальний посібник. Чернівці: Чернівецький національний університет.

² Каплієнко-Ілюк, Ю. В., 2020. *Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості ХІХ–ХХІ ст.*: монографія. Чернівці: Місто, с. 229.

³ Путятницька, О. В., 2015. *Драматургічний потенціал сакрального тексту «Тебе одеющогося» у музичних проєкціях кінця ХVІ – початку ХХІ ст.* *Українське музикознавство*. 41, сс.184–192.

гармонічну структуру. Робота підкреслює важливість дослідження гармонічної організації сучасних хорових творів у контексті взаємодії давніх музичних форм і сучасних композиторських прийомів.

Методологічну базу дослідження гармонічних і стилістичних особливостей хорової музики становлять праці українських музикознавців, які формують широкий аналітичний і теоретичний контексти, необхідні для осмислення гармонічних, фактурних та стильових засад хорової творчості Олени Чмут і визначення її місця у сучасному музичному просторі України.

Передусім слід виокремити дослідження, спрямовані на вивчення семантики музичної виразності та сучасної хорової мови. У статті Ольги Приходько¹ розглядаються особливості взаємодії поетичного тексту і музичної структури, що є важливим для аналізу драматургії та інтонаційної логіки хорових творів. Юлія Воскобойнікова² аналізує семантичний потенціал засобів музичної виразності у циклі «Псалми Давидові» Рубена Толмачова, наголошуючи на інтерпретаційних механізмах сучасної духовної музики. У дисертації Ярослави Бардашевської³, присвяченій хоровій творчості Віктора Степура, увагу зосереджено на взаємодії тексту, фактури та композиційних принципів, що також суголосно аналізує музичного мислення Олени Чмут.

Важливу групу становлять праці, орієнтовані на теоретичні засади гармонії та осмислення індивідуального стилю композиторів (О. Гнатишин⁴, С. Мірошніченко^{5,6}, Д. Малий⁷), що створює ширший контекст для аналізу новітніх тенденцій у хоровій музиці. Окрему групу становлять дослідження полістилістики, синтезу жанрових і стильових моделей та включення джазових елементів (Ю. Каплієнко-Ілюк⁸, О. Коменда,⁹ О. Лігус та В. Лігус¹⁰). До методологічно значущих джерел належать також дослідження індивідуальних композиторських стилів і виконавських аспектів реалізації авторського задуму. Зокрема, хорова творчість

¹ Приходько, О., 2014. Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хоровій музиці. In: K. Jachimowska, V. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, eds. *Słowo we współczesnych dyskursach*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp.115–128.

² Воскобойнікова, Ю., 2025. Семантика засобів музичної виразності у циклі «Псалми Давидові» Рубена Толмачова. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*, 26, сс.33–46. [http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33–46](http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33-46)

³ Бардашевська, Я. М., 2017. *Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степура (на матеріалі хорів a cappella)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

⁴ Гнатишин, О., 2013. Про українську науку гармонії як систему ідейних здобутків. *Українське музикознавство*, 39, сс.3–30.

⁵ Мірошніченко, С. В., 2001. Про національну ментальність української поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 17, сс.246–258.

⁶ Мірошніченко, С. В., 2004. Стильове і нестильове в поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 38, сс.41–53.

⁷ Малий, Д. М., 2018. *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

⁸ Каплієнко-Ілюк, Ю. В., 2019. Шляхи формування полістилістичних основ композиторської творчості. *Музичне мистецтво і культура*, 1(29), сс.16–27. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.2>

⁹ Коменда, О. І., 2013. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. В кн.: Новината за напреднали наука – 2013, ІХ міжнародна научна практична конференція, София, 17–25 май 2013. София: «Бял ГРАД-БГ» ООД, сс.67–72.

¹⁰ Лігус, О. М. та Лігус, В. О., 2018. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*, 1(2), сс.673–676.

Валентина Бібіка (О. Бабенко¹), інтонаційна драматургія у творах Володимира Зубицького (П. Селінський²) та образно-стильові константи музики Віктора Степура (Я. Бардашевська³) дають можливість простежити принципи індивідуалізації хорového письма та сучасні підходи до його аналітичного осмислення. Важливим джерелом для аналізу є видання хорových творів Олени Чмут⁴ «Хорові твори а саррелла», яке було опубліковано в Чернівцях у 2021 році.

Мета статті – визначити характерні стильові риси композиторського письма Олени Чмут і окреслити концептуальні засади її хорového доробку в контексті сучасного музичного простору України. Дослідження спрямоване на виявлення індивідуальних особливостей гармонічного мислення композиторки, які розкриваються через синтез традиційних і модерних технік, що формують її неповторний творчий почерк у взаємодії з провідними тенденціями української та світової музичної культури.

Відповідно до поставленої мети було визначено такі **завдання дослідження**:

- 1) здійснити аналіз гармонічної мови вибраних хорových творів Олени Чмут, у яких найяскравіше розкриваються особливості її композиторського письма;
- 2) охарактеризувати найтиповіші прийоми гармонізації у хорových партитурах Олени Чмут задля осмислення змістової наповненості композицій;
- 3) окреслити стильові особливості гармонічного мислення Олени Чмут у її камерних хорových творах а саррелла.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із провідних засобів виразності авторського стилю Олени Чмут є її гармонічна мова. Водночас вона не може розглядатися відокремлено від інших компонентів музичної організації, зокрема мелодики та метроритміки, які, у свою чергу, перебувають у нерозривному зв'язку з образно-смісловим змістом поетичного тексту. Для загальної характеристики гармонічної мови хорových творів Олени Чмут було проаналізовано вибрані композиції різних жанрово-стилістичних напрямів її творчості, а саме оригінальні хорові твори. Узагальнення здійснено на основі аналізу акордових вертикалей та їхніх послідовностей у зазначених композиціях.

Найбільш показовим щодо формування індивідуальної гармонічної мови Олени Чмут є пласт власне авторської хоровой музики. Уже в одному з перших її оригінальних хорových творів – композиції «Весняне» на слова І. Негрюка – виразно проявляються характерні риси стилю композиторки.

У другому такті твору після секундового розростання з унісону виникає перша складна акордова вертикаль, яка фактично функціонує як поліакорд. У тональності сі-бемоль мажор спостерігаємо накладання двох різнофункційних співзвуч: домінантового акордового утворення (D64) на тонічний сектакорд (T6). Верхні домінантові звуки виконують роль мелодико-гармонічних прикрас тонічної основи, у результаті чого вся вертикаль сприймається як розширена тоніка із включенням септими й нони. Таким чином, тонічна функційність сектакорду домінує, поглинаючи домінантові елементи та формуючи виразну багатозвучну гармонічну структуру з м'яким, але насиченим колористичним звучанням. Особливість фонізму

¹ Бабенко, О. С., 2020. *Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

² Селінський, П. В., 2025. *Виконавські аспекти втілення інтонаційної драматургії в хорových творах Володимира Зубицького*. Дис. д-ра мистецтва з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

³ Бардашевська, Я. М., 2017. *Образно-семантичні засади хоровой творчості Віктора Степура (на матеріалі хорів а саррелла)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

⁴ Чмут, О. О., 2021. *Хорові твори а саррелла: нотна збірка*. Чернівці: Місто.

розглянутого співзвуччя полягає у м'якій дисонантності, що виникає внаслідок поєднання двох окремих діатонічних, прозорих за структурою акордів у щільному розташуванні.

Наступне оригінальне звукове утворення (на початку третього такту) – поєднання двох мажорних квартсекстакордів, розташованих на відстані кварта. Його можна трактувати як розширений великий мажорний нонакорд із включенням кварта й сексти. У цьому випадку квартовий тон замінює терцевий, тоді як секстовий співіснує з квінтовым. Інтервальні сполучення кварт і терцій формують гармонічну структуру, яка звучить водночас насичено й прозоро, оскільки відсутні секунди між голосами. Функційно цей акорд не належить до системи початкової тональності сі-бемоль мажор; його поява – результат хроматичного зсуву у внутрішніх голосах.

Структурне зіставлення різних гармонічних утворень зумовлює підвищену дисонантність цього акорду, що посилює виразність звучання у порівнянні з попередньою вертикалю (на межі другого і третього тактів). Обидва зазначені акордові співзвуччя є оригінальними авторськими структурами, характерними для гармонічного мислення Олени Чмут. У цьому творі вони з'являються доволі часто й насамперед у кульмінаційних моментах розвитку.

Так, у четвертому такті на кульмінації музичного речення, підкресленій ферматою і динамічним піднесенням, звучить великий мажорний нонакорд із включенням кварта й сексти. Друге речення періоду розпочинається тонічним нонакордом із секстою, який за структурою є також різновидом великого мажорного акорду (перший акорд п'ятого такту).

Дане співзвуччя є показовим для визначення одного з ключових авторських принципів фактурного втілення багатозвучних гармонічних структур у хоровій тканині. На його прикладі можна виокремити кілька характерних ознак. Передусім вертикаль охоплює діапазон майже у три октави. Для заповнення цього простору та створення специфічного фонізму акорду Олена Чмут застосовує прийом *divisi* у партіях. У цьому акорді *divisi* використано в усіх голосових групах, окрім тенорової, причому в партії альтів поділ здійснено на три голоси. Це зумовлено прагненням забезпечити зручність читання нотного тексту, контроль інтонаційної точності й узгодженість строю в загальному звучанні хору.

З урахуванням дублювань формується восьмиголосне співзвуччя, яке повністю охоплює усі регістрові зони хорового колективу. Звуки ущільнюються у верхній частині фактури, що підсилює яскравість і темброву насиченість. Акорд організований таким чином, що поєднує широкі й щільні інтервальні співвідношення за принципом, наближеним до закономірностей обертонового ряду. Внаслідок цього вертикаль набуває об'ємного, насиченого та атмосферного звучання.

Особливу увагу привертає акордова вертикаль, на якій побудовано другий розділ середньої частини твору (кінець 18 – початок 21 тт.), котра рухається паралельно усіма голосами разом із мелодією. Її основою є пентатонічна, (безпівтоново організована) структура. Розташування звуків у вертикалі формує інтервальні співвідношення, де переважають чисті кварта, а також велика терція між другим і третім тоном. Таким чином, за інтервальною структурою співзвуччя наближається до типу квартакорду.

Цю вертикаль можна також розглядати як поєднання двох акордових структур, розташованих на відстані чистої кварта: мажорного квартсекстакорду й тризвучного квартакорду, утвореного двома чистими квартами. Таким чином виникає поліакорд, що поєднує два різні принципи гармонічної організації – терцевий і квартовий. Якщо розташувати звуки щільно по висоті, отримуємо один із різновидів пентатоніки (B2 – m3 – B2 – B2). Послідовність трьох тонів, розташованих на відстані великої секунди, утворює невеликий кластер, однак у фактурі твору він не сприймається як «пляма». Навпаки, завдяки насиченню вертикалі квартовими інтервалами, звучання

вирізняється прозорістю й «повітряністю». Із позиції фонізму це співзвуччя є дисонантним, проте поєднання характерних для нього дисонансів – чистих кварт і малих септим – створює переважно м'яке, консонантне враження. Ймовірно, це зумовлено наявністю двох великих секст між окремими тонами, що стабілізують акустичне сприйняття акорду. В будь-якому разі, як засвідчує авторська інтерпретація, це співзвуччя сприймається саме як консонантне.

Самобутні акордові структури в цьому творі об'єднуються у цікаві, оригінальні послідовності. Наприкінці третього такту на п'ятому щаблі звучить ще одне поліфункційне співзвуччя – великий мажорний септакорд четвертого щабля, у якому поєднуються елементи тонічності й субдомінантовості. Цей акорд органічно переходить у великий мажорний нонакорд з квартою і секстою на шостому низькому щаблі, побудований за принципом перерваного кадансу. Така послідовність демонструє характерний для авторки принцип комбінування функційних ролей акордів і створює відчуття поступового збагачення гармонічної тканини.

У перших чотирьох тактах, за умови переважання діатонічності загального звучання, спостерігається вільне використання діатонічних структур далеких мажоро-мінорних систем через хроматичні зсуви акордів, що сприяє органічному поєднанню діатоніки та хроматики. У п'ятому й шостому тактах відзначається цікаве відхилення у стрій субдомінанти через альтерований нонакорд D₉ (до тональності субдомінанти) з пониженою квінтою та розщепленою ноною. Саму субдомінанту представлено великим мажорним квінтсектакордом на тлі тонічної квінти. Внаслідок цього виникає поліфункційне звучання, яке водночас можна розглядати як варіант IV великого мажорного септакорду, ускладненого ноною в середньому голосі та побудованого від квінтового тону. Загалом у цій послідовності чітко прослуховується тонічний органний пункт, що підкреслює стабільність і завершеність гармонічного розвитку.

У контексті варіантів розташування діатонічних послідовностей акордів особливу увагу привертає поєднання співзвуч у восьмому – десятому тактах, де насиченість гармонії підсилюється секундовими «білими» кластерними нашаруваннями. Це досягається за рахунок ущільнення тонів у середніх голосах. Слід зазначити, що то не перша поява кластерів у творі: композиція починається із секундового розростання від унісону до складних багатоголосних поліфункційних вертикалей, які є основним засобом гармонічної мови цієї хорової композиції. У даній частині твору поєднуються тонічний терцквартакорд із продубльованою секстою і другий терцквартакорд із квартою.

Наступний – тонічний нонакорд із секстою від квінтового тону, за яким слідує четвертий нонакорд із секстою, потім знову тонічний терцкварт із секстою і четвертий нонакорд від терцевого тону. Таким чином формується послідовність, у якій панує плагальність і коливання між тонікою та субдомінантою, створюючи образ легкого, прозорого, витонченого й надземного характеру, що відповідає поетичному тексту: «Акації плывуть у небо ароматом білих крил херувимів». Це коливання має статичний образний характер, передаючи не дію, а стан спокою і водночас емоцію ейфорії, ауру піднесення у небесні сфери. Накопичена енергія насолоди на кульмінації спричиняє вихід у сферу ля мажору (11 такт). Далі, за допомогою хроматичних зсувів, послідовність переходить до доміанти (D₉ із квартою) фа-дієз мажору. Слід зазначити, що вказівка на певну тональність у цьому творі розуміється в широкому сенсі, оскільки жодного тонічного акорду в класичному розумінні тут немає.

Отже, можна зробити висновок, що логіка послідовності акордів у цьому творі – співзвуч збагачених альтераціями, замінними тонами та дублюваннями – визначається закономірностями тональної гармонії у поєднанні з пошуком у сфері фонізму й самобутнього звучання кожної вертикалі. Додавання дисонансів не порушує злагодженості та естетики загального фонізму, а вільний підхід до змін

ладотональних тяжінь забезпечує органічне поєднання традиції та сучасного мислення. У результаті виникає модерне музичне звучання, яке виростає з гармонічної традиції, продовжує її розвиток і водночас не суперечить їй.

Розглянемо ще один яскравий приклад композиторського стилю письма – хорівий диптих на слова Івана Франка, який, у порівнянні з твором «Весняне», відзначається іншим типом хорового викладення матеріалу. У першій частині диптиху «Не забудь» уже на початку композиції застосовується прийом утворення вертикальних сполучень, що суттєво відрізняється від попереднього викладу: природа виникнення акордів тут переважно лінійна. Такий принцип організації музичної тканини обґрунтований образним змістом поетичного тексту.

У першому розділі диптиху відбувається поступове розростання музичної тканини від одного звуку до чотириголосся. Протягом восьми тактів поєднання хроматичного додавання голосів формує гармонічні вертикалі, які на початку не мають певної ладотональної визначеності. Після початкового унісону від ноти соль з'являються двозвукові інтервальні структури (мала секунда, мала терція), що переходять у тризвуківу структуру. Тут за типом трихорду об'єднуються велика секунда й мала терція, далі – різні варіанти тризвуків від зменшеного до збільшеного, через мінорний тризвук шляхом дезальтерації переходять у до-мінорний тризвук, що вже сприймається як тоніка. Лише з цього моменту виникає відчуття тону до як тонічного центру.

Після низхідного руху терціями в нижніх голосах відбувається відхилення до-мажорного субдомінантового секстакорду, викладеного чотириголосно. За ним слідує другий терцквартакорд, який готує каденційне співзвуччя на V щаблі і є затримкою до D9 із розв'язанням у тонічний нонакорд до мажору. Таким чином, протягом перших дев'яти тактів «народжуються» акордові вертикалі, зникає ладо-тональна невизначеність і розділ завершується каденцією у до мажорі.

У наступному, середньому розділі тональний центр змінюється з до на ля без модуляційного переходу, шляхом співставлення. Ля виступає педаллю, органом пунктом, на фоні якого змінюються різні співзвуччя. Спочатку акорди, що мають відношення до ля мажору та ля мінору, чергуються, після чого закріплюється мінорний лад. Послідовність у цих чотирьох тактах становлять акорди мажоро-мінору на тонічному органному пункті. За структурою вони переважно є оберненнями септакордів, однак трапляються і більш дисонантні утворення, ускладнені квартовими та ноновими тонами.

Протягом двох фраз розвиток досягає місцевої кульмінації на D43 із секстою і пониженою квінтою до до мінору, через який здійснюється повернення до тонального центру до. З появою альтерованого D43 – відверто джазового співзвуччя – і до кінця твору всі акорди стають п'ятиголосними й наближеними до джазових структур. Переважно це мажорні та мінорні нонакорди на натуральних і понижених щаблях; деякі містять секстові тони замість квінтових. Зі сфери до мінору до кінця твору відбувається перехід в однойменний мажор із завершенням на до-мажорному нонакорді.

Отже, з позиції гармонічної мови хоровій мініатюрі «Не забудь» властиві прозоріші у порівнянні з твором «Весняне» вертикальні комплекси, більш визначені тональні центри за умови їх вільної зміни, а також зіставлення акордів мажоро-мінору. Характерним є дуже плавне голосоведення у середніх голосах із використанням підголосків, побудованих на прохідних і допоміжних діатонічних звуках. У творі застосовуються альтеровані акорди й гармонічні структури, типові для джазового письма. Крім того, авторка майстерно вживає органні пункти (такти 12–15, 21–22, 24–26), що створюють стабільну основу для розвитку гармонічної тканини.

Друга мініатюра диптиху «Твої очі» є зразком хорової п'єси, написаної у чисто хоральній фактурі. Це обумовлено розвитком музичного матеріалу, який логічно

продовжує теми першого хору циклу та відповідає образному змісту літературного тексту. Мелодична лінія базується на повторності звука, рівному стриманому ритмі зі сталою помірною динамікою; статична фактура й звучання насичених складних вертикалей, що майже непомітно переливаються одна в одну, створюють образ світлого, спокійного моря, що тихо коливається. Усе це передає емоційний стан закоханого чоловіка, який водночас страждає та насолоджується спогляданням краси очей коханої.

Акордові вертикалі, що складаються переважно з септакордів і нонакордів, формують цілісну послідовність від початку й до кінця твору. Особливу увагу слід звернути на тональний план хорової п'єси: сі-бемоль мажор – соль мінор – фа мажор – мі-бемоль мажор – ре-бемоль мажор, який забезпечує поступове тональне переміщення та образну виразність композиції.

Кожна наступна тональність виникає шляхом плавного еліптичного переходу, хроматичних ходів і великосекундових діатонічних зсувів. Це своєрідне поступове низхідне занурення у бемольну сферу асоціюється з глибиною моря та символізує глибину людського почуття.

Акордика твору чотири- та п'ятиголосна з переважанням п'ятиголосся. Для неї характерне поєднання діатонічних співзвуч світлого мажорного та м'якого мінорного колориту з вертикалями, насиченими звучанням зменшених септакордів, що переміщуються малими секундами на педалі (домінантовий органний пункт у 5–9 тактах і тонічний у 17–20).

У проекції витриманого звука особливо цікавим є заключний розділ (22–30 такти), де витриманий домінантовий тон ре-бемоль мажору, що виступає варіантом педалі у сопрановій партії. Слід підкреслити майстерне володіння композиторкою прийомами перегармонізації одного звука. Крім того, у творі застосовуються альтеровані співзвуччя, наближені до джазових структур. Це продовження їхнього використання з першої п'єси диптиху та слугує одним із чинників єдності циклу. В цілому ж така гармонічна практика є однією з типових рис композиторського стилю Олени Чмут.

Висновки із запропонованого дослідження. У контексті соціокультурних тенденцій розвитку сучасної української хорової музики постає необхідність як наукового, так і творчого осмислення гармонічної мови Олени Чмут, що поєднує глибоке відчуття традиції з пошуками нових звукових форм. Наукова новизна дослідження полягає у розкритті специфіки гармонічного мислення буковинської композиторки у хоровій творчості на основі детального аналізу вибраних хорових творів, які становлять яскраві зразки її стилістики.

У результаті проведеного гармонічного аналізу охарактеризовано особливості акордики та гармонічних послідовностей у хорових композиціях Олени Чмут. Розгляд гармонічної мови композиторки дозволив виявити індивідуальні принципи її мислення, своєрідність поєднання традиційних ладотональних закономірностей із сучасними засобами гармонізації, зокрема джазовими інтонаційно-гармонічними моделями та авторськими поліфункційними структурами. Визначено основні характерні гармонічні засоби та стильові риси композиторського письма Олени Чмут, а також окреслено концептуальне бачення її творчого доробку в контексті сучасного музичного простору української культури. На основі отриманих результатів дослідження зроблено висновки, які відповідають поставленим завданням і розкривають ознаки індивідуального авторського стилю Олени Чмут.

1. У ході гармонічного аналізу виявлено, що всі засоби гармонії, застосовані Оленою Чмут, підпорядковані логіці поступового наскрізного розвитку, що забезпечує ефект цілісності та єдності музичного матеріалу. Авторці притаманне поєднання традиційних класичних принципів гармонізації з елементами сучасного композиторського мислення, спрямованого на оновлення звукової палітри й пошук

нових гармонічних рішень. Встановлено, що гармонічна мова композиторки відзначається хроматизацією, ускладненням вертикалі та горизонталі, багатством акордики, застосуванням поліакордів, альтерованих і дубльованих тонів, а також прийомів, характерних для джазового стилю.

2. Визначено, що композиторка активно і майстерно використовує прийом перегармонізації одного звука, ладотональні зіставлення мажору і мінору, вільне трактування ладотональних тяжінь та органні пункти. Характерною ознакою є майстерність мисткині у плавному голосоведенні середніх голосів із застосуванням підголосків, побудованих на прохідних і допоміжних діатонічних звуках. Гармонічна система Олени Чмут поєднує закономірності класичної тональності з новаторським пошуком у сфері фонізму і прагненням до самобутнього тембрового забарвлення кожної вертикалі з уведенням дисонансів, що не порушують внутрішньої злагодженості звучання. У результаті формується сучасна, структурно узгоджена й естетично виражена гармонічна фактура.

3. До провідних стильових рис гармонічного мислення композиторки належать: прагнення до самобутнього тембрового й фактурного звучання, створення багатозвучних гармонічних структур, поліфонізація хорової тканини (через застосування підголосків, контрапунктів, канонів), а також фактурне втілення широких вертикалей шляхом використання дівізі у партіях. Завдяки цьому досягається особлива насиченість, повнота й атмосферність звучання. Гармонічне мислення Олени Чмут виростає з традицій, проте спрямоване у площину оновленого фонізму, що поєднує інтелектуальність і ліризм, класичну врівноваженість і сучасну виразність.

Перспективи подальших розвідок. У цій науковій публікації вперше здійснено ґрунтовний аналіз гармонічної мови на матеріалі оригінальних композицій Олени Чмут. Представлені результати можуть слугувати підґрунтям для майбутніх досліджень у галузі української камерно-хорової музики, а також для науковців, які вивчають жанрово-стильові та гармонічні особливості хорових композицій у контексті розвитку української хорової культури кінця ХХ – початку ХХІ століття. Отримані висновки мають перспективне значення для подальшого осмислення сучасних підходів до вивчення хорової гармонії у творчості українських композиторів та розроблення аналітичних методик дослідження гармонічної мови в сучасній композиторській практиці.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2025
Отримано після доопрацювання 22.10.2025
Прийнято до друку 05.11.2025

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Бабенко, О. С., 2020. *Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю*. Дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
2. Бардашевська, Я. М., 2017. *Образно-семантичні засади хорової творчості Віктора Степура (на матеріалі хорів a cappella)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
3. Воскобойнікова, Ю., 2025. Семантика засобів музичної виразності у циклі «Псалми Давидові» Рубена Толмачова. *Вісник Львівського університету. Мистецтвознавство*, 26, сс.33–46. <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33-46>
4. Гнатишин, О., 2013. Про українську науку гармонії як систему ідейних здобутків. *Українське музикознавство*, 39, сс.3–30.
5. Каплієнко-Ілюк, Ю. В., 2019. Шляхи формування полістилістичних основ композиторської творчості. *Музичне мистецтво і культура*, 1(29), сс.16–27. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.2>

6. Каплієнко-Ілюк, Ю. В., 2020. *Музичне мистецтво Буковини. Сильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.*: монографія. Чернівці: Місто.
7. Коменда, О. І., 2013. Естрадно-джазові твори Мирослава Скорика. В кн.: Новината за напреднали наука – 2013, IX международна научна практична конференция, София, 17–25 май 2013. София: «Бял ГРАД-БГ» ООД, сс.67–72.
8. Лігус, О. М. та Лігус, В. О., 2018. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Молодий вчений*, 1(2), сс.673–676.
9. Малий, Д. М., 2018. *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть*. Автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
10. Мірошниченко, С. В., 2001. Про національну ментальність української поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 17, сс.246–258.
11. Мірошниченко, С. В., 2004. Сильове і нестильове в поліфонії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 38, сс.41–53.
12. Плішка, А. В., укл., 2011. *Буковинські композитори: навчальний посібник*. Чернівці: Чернівецький національний університет.
13. Приходько, О., 2014. Слово в музиці і музика в слові: експерименти в сучасній хорovій музиці. In: K. Jachimowska, B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, eds. *Słowo we współczesnych dyskursach*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp.115–128.
14. Путятницька, О. В., 2015. Драматургічний потенціал сакрального тексту «Тебе одоющагося» у музичних проєкціях кінця ХVІ – початку ХХІ ст. *Українське музикознавство*. 41, сс.184–192.
15. Селінський, П. В., 2025. *Виконавські аспекти втілення інтонаційної драматургії в хорovих творах Володимира Зубицького*. Дис. д-ра мистецтва з музичного мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
16. Чмут, О. О., 2021. *Хорові твори a cappella: нотна збірка*. Чернівці: Місто.

REFERENCES

1. Babenko, O. S., 2020. *Choral creativity of Valentin Bibik: genre paradigm and features of individual style*. Ph.D. in Art History. Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.
2. Bardashevskaya, Ya. M., 2017. *Image-semantic principles of choral creativity of Viktor Stepurko (based on the material of a cappella choirs)*. Ph.D. in Art History. Thesis. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
3. Voskoboinikova, Yu., 2025. Semantics of musical expressive means in the cycle "Psalms of David" by Ruben Tolmachov [Semantyka zasobiv muzychnoi vyraznosti u tsykli "Psalmy Davydovi" Rubena Tolmachova]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Mystetstvoznnavstvo*, 26, pp.33–46. [http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33–46](http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.33-46)
4. Hnatyshyn, O., 2013. Pro ukrainsku nauku harmonii yak systemu ideinykh zdobutkiv [On the Ukrainian science of harmony as a system of ideological achievements]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 39, pp.3–30.
5. Kapliienko-Iliuk, Yu. V., 2019. Ways of forming polystylistic foundations of composer's creativity [Shliakhy formuvannya polistylistychnykh osnov kompozytorskoï tvorchosti]. *Muzychne mystetstvo i kultura*, 1(29), pp.16–27. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.2>
6. Kapliienko-Iliuk, Yu. V., 2020. *Muzychne mystetstvo Bukovyny. Stylovi paradyhmy kompozytorskoï tvorchosti XIX–XXI st.*: monohrafiia [Musical art of Bukovina. Stylistic paradigms of composers' creativity of the 19th–21st centuries: a monograph]. Chernivtsi: Misto.
7. Komenda, O. I., 2013. Estradno-dzhazovi tvory Myroslava Skoryka [Pop and jazz works by Myroslav Skoryk]. In: News for Advanced Science – 2013, IX International Scientific Practical Conference, Sofia, 17–25 May 2013. Sofyia: "Bial HRAD-BH" OOD, pp.67–72.
8. Lihus, O. M. and Lihus, V. O., 2018. Problema styliu v muzykoznavchykh doslidzhenniakh:

dosvid systematyzatsii [The problem of style in musicological research: the experience of systematization]. *Molodyi vchenyi*, 1(2), pp.673–676.

9. Malyi, D. M., 2018. *Specificity of composer's thinking in the music of the last third of the 20th – early 21st centuries*. Ph.D. in Art History. Abstract of Thesis. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

10. Miroshnychenko, S. V., 2001. Pro natsionalnu mentalnist ukrainskoi polifonii [On the national mentality of Ukrainian polyphony]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 17, pp.246–258.

11. Miroshnychenko, S. V., 2004. Stylove i nestylove v polifonii [Stylish and unstylish in polyphony]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 38, pp.41–53.

12. Plishka, A. V., comp., 2011. *Bukovynski kompozytory: navchalnyi posibnyk* [Bukovinian composers: a textbook]. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet.

13. Prykhodko, O., 2014. Slovo v muzytsi i muzyka v slovi: eksperymenty v suchasni khorovii muzytsi. In: K. Jachimowska, B. Kudra, E. Szkudlarek-Śmiechowicz, eds. *Słowo we współczesnych dyskursach* [The word in contemporary discourses]. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, pp.115–128.

14. Putiatytska, O. V., 2015. Dramaturhichnyi potentsial sakralnoho tekstu "Tebe odeiushchahosia" u muzychnykh proiektssiiakh kintsia XVI – pochatku XXI st. [The dramaturgical potential of the sacred text "The One Who Clothes Thee" in musical projections of the late 16th – early 21st centuries]. *Ukrainske muzykoznavstvo*. 41, pp.184–192.

15. Selinskyi, P. V., 2025. *Performing aspects of the embodiment of intonation drama in choral works of Volodymyr Zubytsky*. Ph.D. in Art History. Thesis. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

16. Chmut, O. O., 2021. *Khorovi tvory a cappella: notna zbirka* [A cappella choral works: a collection of sheet music]. Chernivtsi: Misto.

SELEZNIOVA NADIYA

Selezniova Nadiya, Postgraduate Student, Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore Studies, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0004-5097-824X>

STYLISTIC FEATURES OF OLENA CHMUT'S HARMONIC THINKING (BASED ON ORIGINAL CHORAL COMPOSITIONS)

Abstract. Selected choral works by the Bukovinian composer Olena Chmut are examined, representing the principal directions of her creative output — original choral compositions. The study characterizes the features of the composer's harmonic language, her stylistic markers, and the specificity of her artistic thinking are described, with particular attention to the interaction between tradition and innovative approaches. The discussion is based on a detailed harmonic analysis of original compositions, including the choral miniature *Vesniane* ("Spring Song") and the diptych on texts by Ivan Franko, *Do Not Forget and Your Eyes*. The harmonic language and polyphonic devices are analyzed within the context of dramaturgy and form-building processes that determine the features of free through-composed development of thematic material. In the folk-song arrangements, the predominance of the principle of harmonic variation is identified as one of the leading methods of musical development. It is established that Olena Chmut's harmonic language is characterized by active explorations in the sphere of sonority, chromaticization, the complication of both vertical and horizontal structures, poly-chordal textures, chords saturated with alterations and substitute tones, extensive doublings, as well as textural embodiments of multi-sonorous structures. The study reveals the use of multi-voiced altered chordal verticalities associated with jazz stylistics and the composer's masterful application of polyphonic techniques. Special attention is paid to the interaction of harmony

with other musical expressive means in close connection with the imaginative content of the poetic text, ensuring the organic integrity of the choral scores. The research demonstrates that the analyzed compositions represent vivid examples of contemporary Ukrainian choral music, in which traditional harmonization techniques are combined with innovative approaches reflective of modern compositional thinking. The findings may be used in further studies of choral arranging and harmonization methods, in examining the genre-stylistic specificity of modern choral writing, as well as in identifying current developmental trends in Ukrainian choral music.

Keywords: Olena Chmut's compositional style, Olena Chmut's choral works, chamber choral music, a cappella choral music, harmonic language, choral harmonization, specifics of artistic thinking, phonism, chromaticism, polyaccord technique, modal structures, jazz structures.

АВРАМЕНКО М. М.

Авраменко Мирослав Миколайович – аспірант кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-9969-5517>

**МІЖ ТРАДИЦІЄЮ ТА ЕКСПЕРИМЕНТОМ: НОВА
КОНЦЕРТНІСТЬ У ТВОРІ СЕРГІЯ ПІЛЮТІКОВА**

Розглянуто особливості втілення нової концертності у Концерті для контрабаса з оркестром «Ліпше замри, коли дракон співає» у контексті трансформації жанру інструментального концерту в українській музиці початку ХХІ століття. Проаналізовано жанрово-драматургічну модель твору, в якій поєднуються принципи традиційної концертності з процесуальністю формотворення та одночастинною композицією з ознаками внутрішньої тричастинності. Виявлено зміну типу віртуозності, що реалізується передусім через темброво-артикуляційні можливості солюючого інструмента й спрямована на створення індивідуалізованого звукового образу. Визначено роль тембрової драматургії у формуванні музичного розвитку та організації акустичного балансу між солістом і оркестром. Простежено специфіку оркестрового мислення композитора, пов'язану з моделюванням прозорості фактури й рельєфністю сольної партії. Висвітлено значення композиторсько-виконавського діалогу як одного з визначальних принципів жанрової концепції твору, що виявляється в орієнтації інструментального письма на індивідуальні можливості соліста, варіативності каденції та відкритості інтерпретаційної версії. Окреслено місце контрабасового концерту в сучасній українській музиці як сфери активного оновлення жанрової моделі. Інтерпретовано програмно-образний зміст твору крізь призму символіки образу дракона, що сприяє персоніфікації тембру та розширює семантичні межі інструментального концерту як такого. Обґрунтовано значення цього твору як репрезентативного зразка сучасного типу концертного мислення, у якому органічно поєднуються традиційні та експериментальні принципи.

Ключові слова: нова концертність; інструментальний концерт; контрабасовий концерт; темброва драматургія; композиторсько-виконавський діалог; творчість Сергія Пілютікова.

Постановка проблеми. У музичній культурі кінця ХХ – початку ХХІ століття жанр інструментального концерту зазнає суттєвого переосмислення, що виявляється у трансформації його драматургічної моделі, формотворчих принципів, тембрової організації та комунікативної функції. Класичний тип концертності, заснований на опозиції соліста й оркестру та орієнтований на демонстрацію віртуозності, поступово змінюється моделями, у яких визначальну роль відіграють темброва драматургія, персоніфікація інструментального звучання, процесуальність форми й розширення функцій виконавця як співтворця музичного тексту.

Такі тенденції особливо виразно проявляються у сучасній українській музиці, де інструментальний концерт стає сферою активного експерименту і водночас зберігає зв'язок із жанровою традицією. Одним із показових аспектів цього процесу є

емансипація інструментів, що історично функціонували переважно як оркестрові, та формування для них повноцінного сольного репертуару. У цьому контексті контрабас посідає особливе місце: попри стрімке зростання виконавського рівня і розширення його технічних можливостей, наявність концертів, спеціально написаних для нього, залишається обмеженою, особливо в українській музиці. Відтак поява нових творів, що репрезентують контрабас як солюючий інструмент у великій симфонічній формі, набуває не лише художнього, а й загальнокультурного значення.

Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає» є показовим зразком сучасної моделі інструментального концерту, в якому поєднуються риси традиційної концертності з інноваційними принципами формотворення, тембрової драматургії та композиторсько-виконавської взаємодії. Його дослідження дозволяє розглянути специфіку функціонування жанру концерту в сучасній українській музиці й окреслити нові підходи до трактування сольного інструмента.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика трансформації жанру інструментального концерту в музиці ХХ–ХХІ століть не раз привертала увагу музикознавців. У працях вітчизняних дослідників розглянуто питання еволюції концертності, взаємодії соліста й оркестру, формотворчих процесів і тембрової драматургії в сучасній музиці. Серед них варто виокремити дослідження Вадима Ракочі «Взаємовплив оркестру і концертності у XVI – першій половині XVII століть»¹, де автор розглядає етимологію та еволюцію терміну «концертність», специфіку його побутування і взаємодії з оркестром.

Процесам оновлення жанрових моделей в українському композиторському доробку та індивідуальним стильовим стратегіям також приділено увагу різними авторами. Водночас у сучасному українському музикознавстві спостерігається зростання інтересу до проблеми емансипації інструментального тембру та розширення сольного репертуару інструментів оркестрової групи. У цьому контексті особливого значення набувають дослідження, присвячені творчості сучасних українських композиторів і новим зразкам інструментального концерту, зокрема дисертаційна робота Катерини Білої «Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба)»².

Попри наявність праць, у яких висвітлюються окремі аспекти розвитку сучасної української музики та концертного жанру, Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає» досі не був предметом спеціального музикознавчого аналізу. Відомі матеріали інформативного або ознайомчого характеру, як-от статті Валентини Кузик³ чи Лесі Олійник⁴, є, поза сумнівом, важливими для базового розуміння творчого портрета й естетичних засад роботи композитора. Проте не висвітленими залишаються питання жанрово-драматургічної моделі його опусів, принципів формотворення, тембрової організації, ролі виконавця

¹ Ракочі В. О. Взаємовплив оркестру і концертності у XVI – першій половині XVII століть // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Київ, 2021. Вип. 1 (50). С. 49–63.

² Біла К. С. Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво; галузь знань 02 Культура і мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 204 с.

³ Кузик В. В. Пілютіков Сергій Юрійович // Енциклопедія Сучасної України / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2023. URL: <https://esu.com.ua/article-879653>.

⁴ Олійник Л. С. Сергій Пілютіков: «Для мене музика – шлях самопізнання» // День. 2012. 10–11 лютого. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/serhiy-pilyutikov-dlya-mene-muzyka-shlyakh-do-samoriznannya>.

у досягненні художнього результату й створенні програмно-образної концепції. Це і зумовлює актуальність даного дослідження.

Мета статті – виявлення принципів нової концертності у Концерті для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає» та визначення особливостей поєднання традиційних і експериментальних елементів у його жанрово-драматургічній і тембровій концепції.

Для досягнення поставленої мети передбачено розв'язання таких завдань:

- окреслити сучасні підходи до трактування жанру інструментального концерту;
- визначити риси традиційної концертності у творі;
- проаналізувати інноваційні принципи формотворення та роль наскрізного розвитку;
- розкрити специфіку тембрової драматургії та акустичного балансу соліста й оркестру;
- з'ясувати функцію композиторсько-виконавського діалогу у створенні концертної моделі;
- інтерпретувати програмно-образну концепцію твору в контексті персоніфікації інструментального тембру.

Викладення основного матеріалу. Жанр інструментального концерту впродовж своєї історії виявляв здатність до постійної трансформації, зберігаючи водночас інваріантні ознаки, пов'язані з ідеєю діалогу соліста й оркестру, принципом змагальності та орієнтацією на віртуозно-репрезентативний тип виконавства. У музиці ХХ століття ці засади зазнають суттєвого переосмислення: поряд із традиційною моделлю формується новий тип концертності, у якому визначальними стають процесуальність форми, темброва драматургія, індивідуалізація інструментального голосу та розширення комунікативної функції музичного твору.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття концерт дедалі частіше постає не як демонстрація технічних можливостей соліста, а складна багаторівнева система взаємодії, у котрій сольний інструмент функціонує як носій індивідуалізованого тембрового образу. Змагальність у її класичному розумінні трансформується у діалогічну модель, що передбачає різні типи співвідношення ролей соліста й оркестру – від конфліктного протиставлення до інтеграції у спільний звуковий простір. У цьому контексті особливого значення набуває тембр як основний носій драматургічного розвитку, а оркестр розглядається як багатовимірне акустичне середовище, а не просто акомпануюча структура.

Однією з характерних ознак нової концертності є також переосмислення формотворчих принципів. Традиційна тричастинна композиція нерідко поступається місцем одночастинним або наскрізним формам, у яких розвиток музичного матеріалу отримує процесуальний характер. Такий тип структури спрямований не на контрастне зіставлення розділів, а поступове «зростання» конструкції, що розгортається немов безперервний енергетичний і смисловий потік.

Важливим аспектом сучасного концертного мислення є зміна ролі виконавця. Якщо у класичній традиції він виступав насамперед як інтерпретатор певного композиторського тексту, то у новітній практиці дедалі частіше стає співтворцем художнього результату. Це виявляється у врахуванні індивідуальних технічних і тембрових можливостей конкретного музиканта, включенні елементів імпровізаційності, варіативності каденцій та відкритості виконавської версії твору.

Зазначені процеси безпосередньо пов'язані з тенденцією до емансипації інструментального тембру, що стала однією з визначальних рис музики ХХ–ХХІ століть. Інструмент дедалі частіше сприймається не як функціональна складова оркестрової вертикалі, а самодостатній звуковий персонаж із власною семантикою. Такий підхід сприяє розширенню тембрового спектра жанру та формуванню нових

моделей віртуозності, що ґрунтуються не лише на технічній складності, а й багатстві звукової палітри.

У сучасній українській музиці ці явища розвиваються особливо інтенсивно. Інструментальний концерт стає сферою активного пошуку оригінальних форм взаємодії соліста й оркестру, незвіданих типів драматургії і принципів організації музичного часу. Водночас характерною є орієнтація на збереження зв'язку з жанровою традицією, що зумовлює синтетичну природу багатьох сучасних творів, у яких інноваційні засоби поєднуються з історично усталеними формулами концертності.

Саме в цьому ключі доцільно розглядати Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає», який репрезентує модерний тип концертного мислення. У ньому присутні традиційний принцип діалогу соліста й оркестру, процесуальна одночастинна форма, індивідуалізація тембрового образу інструмента і активна роль виконавця у формуванні художньої концепції. Такий підхід дозволяє трактувати цей твір як показовий зразок нової концертності.

У процесі трансформації інструментального концерту в музиці ХХ–ХХІ століть особливого значення набуває тенденція до емансипації інструментів, які впродовж тривалого часу функціонували переважно в оркестровому або ансамблевому контексті. Одним із найбільш показових у цьому аспекті є контрабас – інструмент, чия історична роль була пов'язана передусім із гармонічним фундаментом оркестрової вертикалі та ритмічною стабілізацією фактури. Попри наявність світової сольної традиції, що бере початок у творчості Доменіко Драгонетті та Йоганнеса Маттіаса Шпергера, у розвитку української академічної музики контрабас тривалий час залишався на периферії концертного жанру.

Ситуація почала змінюватися лише у другій половині ХХ століття, коли розширенню виражальних можливостей інструмента сприяли удосконалення його конструкції, зростання технічного рівня виконавців і формування нових виконавських шкіл. Відкриття багатства тембрового спектра, розвиток нетрадиційних прийомів звуковидобування і активне використання крайніх регістрів обумовили переосмислення контрабаса як повноцінного носія сольного «висловлювання».

Визначальну роль у цьому плані відіграла зміна самого типу віртуозності. Якщо у класичній концертній традиції вона асоціювалася насамперед зі швидкісно-технічними параметрами, то в сучасному інструментальному мистецтві дедалі більшого значення набуває темброво-акустична віртуозність, що передбачає володіння широким спектром звукових станів, гнучкість артикуляційних моделей, здатність до формування індивідуалізованого звукового образу. І контрабас тут виявляє унікальні можливості, – поєднання глибинного регістрового звучання з рухливістю верхнього діапазону, широкий потенціал щодо різких тембрових трансформацій, використання шумових і спектральних ефектів формують принципово новий тип сольної експресії.

Особливої ваги ця тенденція набирає у концертному жанрі, де контрабас починає функціонувати не лише як сольний інструмент, а самодостатній драматургічний центр композиції. Його взаємодія з оркестром перестає будуватися за зразком «великого акомпанементу» і дістає характер багаторівневого діалогу, в якому темброві співвідношення відіграють вирішальну роль. У цьому зв'язку надзвичайно важливим стає питання акустичного балансу, що потребує від композитора спеціального оркестрового мислення, спрямованого на створення прозорого звукового середовища, здатного забезпечити рельєфність сольної партії.

У сучасній українській музиці процес емансипації контрабаса перебуває у стадії активного становлення. Поява нових творів для контрабаса засвідчує не лише інтерес композиторів до його тембрової специфіки, а й виникнення нової виконавської парадигми, пов'язаної з діяльністю музикантів, які виступають ініціаторами

створення відповідного репертуару та співтворцями композиторського задуму. У цьому сенсі концерт для контрабаса стає результатом творчого діалогу, в якому індивідуальні можливості конкретного виконавця безпосередньо впливають на формування музичного тексту.

Залучення контрабаса до великої симфонічної форми змінює також традиційні уявлення про сценічну репрезентацію інструмента. Його масштабність, візуальна виразність і взаємодія виконавця з інструментом формують додатковий рівень перформативності, що посилює ефект концертності й сприяє персоніфікації сольного образу. У результаті контрабас постає не тільки як джерело звука, а повноцінний художній персонаж із власною семантикою та драматургічною функцією.

Зазначені тенденції складають підґрунтя для появи творів, у яких традиційна ідея концертного діалогу сполучається з новими принципами тембрового мислення. Саме в цьому ракурсі доцільно розглядати Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає». Емансипація інструмента реалізується тут через індивідуалізацію тембрового образу, процесуальність формотворення й активну роль виконавця у створенні художньої концепції твору.

Творчість С. Пілютікова посідає помітне місце в сучасній українській музичній культурі. Вона включає композиторську діяльність, музично-просвітницьку практику та активну роботу у сфері медіа. Така багатовекторність зумовлює специфіку його мистецького мислення, у якому академічна традиція взаємодіє з актуальними комунікативними стратегіями й новітніми підходами до звукової організації. Освіта композитора, що охоплює історичний і професійно музичний напрями (навчання у Харківському університеті на історичному факультеті й Харківському інституті мистецтв у класі композиції Олександра Щетинського), сприяла формуванню концептуального типу світосприйняття, орієнтованого на усвідомлення музичного твору як цілісної художньої системи.

Важливою складовою діяльності С. Пілютікова є його участь у становленні інституційного середовища сучасної української музики. Заснування ансамблю нової музики «Рикошет», керівництво міжнародним фестивалем «Форум музики молодих», організація майстер-класів і публічних лекцій за участю провідних європейських і американських композиторів сприяли інтеграції українського музичного мистецтва у світовий культурний простір. У цьому контексті композитор виступає не лише як автор, а й активний модератор сучасного музичного процесу, що зумовлює відкритість його творчої системи до стильових і жанрових трансформацій.

Міжнародне визнання, засвідчене участю у фіналі конкурсу Gaudeamus, здобуттям премії Deutsche Welle Composition Award і Премії імені Бориса Лятошинського, а також виконанням його творів на провідних фестивалях сучасної музики в Україні та за кордоном, дозволяє розглядати С. Пілютікова як представника покоління українських композиторів, чия творчість формується у безпосередньому діалозі зі світовим музичним середовищем. Водночас характерною рисою його індивідуального стилю є прагнення до поєднання сучасних композиторських технік із виразною комунікативною спрямованістю музичного висловлювання.

Особливе значення для формування оркестрового мислення композитора має його багаторічна робота у сфері телебачення як композитора і музичного продюсера. Досвід створення музики для аудіовізуальних проєктів навчив специфічній увазі до акустичного балансу, тембрової рельєфності та функціональної ясності звукової фактури. Оркестр у його творах – не традиційна симфонічна структура, а багатовимірний звуковий простір, у якому кожен тембровий шар має чітко окреслену драматургічну функцію. Такий підхід виявляється особливо важливим у жанрі інструментального концерту, де проблема співвідношення соліста й оркестру є визначальною.

Звернення композитора до концертного жанру пов'язане з усвідомленим

прагненням створити концерти для всіх інструментів симфонічного оркестру, що водночас має і художню, і комунікативну мотивацію. У цьому контексті показовим є інтерес до інструментів, які традиційно не розглядалися як сольні. Такий підхід відповідає загальним тенденціям сучасної музики, пов'язаним із персоніфікацією інструментального тембру й розширенням сфери його сольного функціонування.

Концерт для контрабаса з оркестром «Ліпше замри, коли дракон співає» виявився результатом творчого діалогу композитора з виконавцем Назарієм Стецем, який підтримав ініціативу написання твору та безпосередньо вплинув на формування сольної партії. Така модель співпраці відповідає сучасному типу композиторсько-виконавської взаємодії, у якій індивідуальні технічні й темброві можливості конкретного музиканта стають важливим чинником формотворення. Надання виконавцеві свободи у створенні каденції та можливість імпровізаційного розгортання її матеріалу свідчать про відкритість композиторського тексту і процесуальний характер музичного мислення.

Характерна риса творчого підходу С. Пілютікова – прагнення до синтезу експериментальних засобів із традиційними моделями музичної комунікації. Усвідомлюючи специфіку сприйняття сучасної академічної музики, композитор орієнтується на поєднання новітніх виконавських технік із мелодичною виразністю і чіткою драматургічною логікою. Така стратегія дозволяє зберегти зв'язок із жанровою традицією та водночас представити новий тип концертності, у якому інноваційні елементи функціонують як органічна складова художнього цілого.

Із цієї точки зору Концерт для контрабаса з оркестром постає як твір, що концентрує основні риси композиторського стилю С. Пілютікова: увагу до тембрової драматургії, установку на індивідуалізацію інструментального голосу, процесуальність формотворення й комунікативну спрямованість музичного висловлювання. Це дає підстави розглядати його не просто як окремих зразок сучасного контрабасового репертуару, а репрезентативний феномен нової концертності в українській музиці початку XXI століття.

Концерт для контрабаса з оркестром «Ліпше замри, коли дракон співає» являє собою синтетичну жанрову модель, у якій співіснують риси традиційної концертності й принципи, типові для сучасного музичного мислення. В основі твору зберігається класична ідея діалогу соліста й оркестру, що виявляється у зіставленні сольного висловлювання та оркестрового масиву. Однак цей діалог позбавлений однозначної спрямованості й набуває характеру багаторівневої взаємодії.

На відміну від класичного концерту, в якому драматургія вибудовується за принципом контрастного співвідношення трьох частин, твір С. Пілютікова одночастинний із наскрізним розвитком. Така композиція зумовлює особливий тип музичного часу, в котрому відсутні чітко окреслені структурні межі, а форма утворюється шляхом поступового накопичення енергії і трансформації інтонаційного матеріалу. Водночас у процесі розгортання музичної тканини відчувається функціональна тричастинність, що проявляється в зміні тематизму, драматургічних кульмінацій і типів фактурної організації. Таким чином, традиційна композиційна схема постає не як зовнішня конструкція, а внутрішній архетип, інтегрований у процесуальну форму.

Важливою ознакою концертності у творі є збереження принципу віртуозності, однак її зміст зазнає суттєвої трансформації. Віртуозний компонент реалізується не тільки у складності сольної партії, а й розширенні темброво-артикуляційного спектра інструмента, активному використанні крайніх регістрів, контрастних штрихів і різних типів звуковидобування. Такий підхід формує новий тип концертної експресії, у якому технічні труднощі підпорядковуються завданню створення індивідуалізованого звукового образу.

Суттєвою рисою жанрово-драматургічної концепції є специфіка

співвідношення партій соліста й оркестру. Оркестр у цьому творі не виконує функції акомпанементу в традиційному розумінні, а постає як рівноправний учасник процесу образно-інтонаційного розвитку. Його звучання формує багатовимірний тембровий простір, де контрабас соло становить рельєфний акустичний центр. Такий тип взаємодії передбачає особливий підхід до оркестрування, спрямований на уникнення регістрових, динамічних конфліктів і забезпечення прозорості фактури. У цьому теж проявляється досвід композитора у сфері звукорежисури, що зумовлює точний розрахунок звукового балансу.

Каденція соліста в композиції не обмежується класичною демонстрацією майстерності музиканта, а набуває значення зони творчої свободи, у якій реалізується принцип співтворчості автора й виконавця. Можливість імпровізаційного розгортання матеріалу та варіативність виконавської версії підкреслюють процесуальний характер форми і відкритість музичного тексту, що, нагадаємо, є прикметами сучасного концертного мислення.

Драматургія твору ґрунтується на ідеї безперервного «зростання» музичної форми, у межах якого сольний інструмент проходить шлях від інтеграції в оркестрову звукову тканину до максимальної тембрової та інтонаційної індивідуалізації. Кульмінаційні зони виникають у результаті поступового накопичення енергії, а не як різкі контрастні зіставлення, що відповідає процесуальній моделі формотворення.

Таким чином, жанрово-драматургічна концепція концерту поєднує інваріантні ознаки класичного інструментального концерту – діалог соліста й оркестру, віртуозний характер сольної партії, наявність каденції – з принципами, притаманними сучасному музичному мисленню: одночастинністю, наскрізним розвитком, тембровою детермінованістю форми та відкритістю виконавської інтерпретації. Саме цей синтез визначає специфіку нової концертності у творі С. Пілютікова.

Однією зі знакових прикмет концертного мислення в опусі С. Пілютікова є темброва обумовленість драматургії, за якої контрабас постає як солюючий інструмент – носій індивідуалізованого звукового образу. У цьому випадку тембр виконує не декоративну функцію, а стає основним чинником вибудовування форми, впливаючи на логіку розвитку музичного матеріалу, тип фактурної організації та характер взаємодії соліста з оркестром.

Особливого значення набуває проблема акустичного балансу, що є однією з найскладніших у жанрі концерту для контрабаса з оркестром. На відміну від інструментів із яскраво вираженою проекцією звука, контрабас потребує спеціально організованого оркестрового середовища, здатного забезпечити рельєфність сольної партії без порушення цілісності симфонічного звучання. У цьому контексті оркестрування твору демонструє свідоме моделювання тембрових співвідношень, уникнення регістрових конфліктів і використання прозорих фактур, у яких сольний інструмент зберігає акустичну виразність. Такий підхід безпосередньо пов'язаний із професійним досвідом композитора у сфері звукорежисури, що дає специфічне відчуття звукового простору й функціональної ясності кожного тембрового шару.

Темброва індивідуалізація контрабаса у творі реалізується через розкриття його багатовимірного фонічного потенціалу. Поєднання глибокого нижнього регістру з рухливістю верхнього діапазону, застосування різних типів штрихів, контрастних артикуляційних моделей і спектрально насичених звучань формують образ інструмента як самодостатнього драматургічного суб'єкта. У результаті контрабас перестає сприйматися як елемент оркестрової вертикалі й постає як персоніфікований «голос», здатний до широкого емоційного та семантичного спектра звукової виразності.

Важливим компонентом тембрової концепції є уявлення композитора про контрабас як інструмент із глибинною символікою та особливим духовним виміром.

Така інтерпретація зумовлює трактування його як носія внутрішньої енергії та акустичної «матеріальності», що виявляється у тяжінні до насичених басів, протяжних резонансних станів і поступового тембрового розгортання. Отже тембр стає засобом створення специфічного звукового простору, а сольний інструмент – центром тяжіння всієї оркестрової тканини.

Персоніфікація тембру посилюється програмно-образною концепцією твору, втіленою у його назві. Образ дракона виявляється не зовнішньою ілюстрацією, а метафорою акустичної природи інструмента. Темброві характеристики контрабаса – його масивність, насиченість обертонового спектра, здатність до шумових і «хрипких» звучань – формують асоціацію з потужним голосом міфологічної істоти. Така інтерпретація корелює з історичною традицією, пов'язаною з постаттю Доменіко Драгонетті, чия виконавська діяльність стала символом емансипації контрабаса як сольного інструмента. Відтак тембровий образ у концерті набуває подвійної семантики: з одного боку, він апелює до архаїчного архетипу «первісного голосу», з іншого – включає твір в історичну лінію розвитку сольного контрабасового виконавства.

Оркестр у цій системі являє собою багатовимірне акустичне середовище, що не протистоїть солісту, а взаємодіє з ним на рівні тембрових трансформацій. Зіставлення щільних і прозорих фактур, контрастних регістрів і різних типів оркестрового звучання створює динамічний звуковий простір, у якому сольний інструмент постійно змінює функцію – від інтегрованого елемента загальної тканини до рельєфного акустичного центру. Така модель відповідає сучасному типу концертності, – драматургія формується через темброву еволюцію, а не тематичне протиставлення.

Отже, жанрову специфіку концерту С. Пілютікова визначає темброва драматургія, перетворюючи контрабас на персоніфікований звуковий образ із власною семантикою та роллю у драматургії. Саме через тембр реалізується синтез традиційної концертності з експериментальними принципами сучасного музичного мислення.

Характерною ознакою інструментального концерту сьогодні є зміна традиційної ієрархії у взаємовідносинах композитора й виконавця. Якщо в класичних зразках жанру виконавець виступав передусім як інтерпретатор авторського тексту, то в новітній композиторській практиці дедалі більшого значення набуває принцип співтворчості, за якого індивідуальні технічні, темброві й артистичні можливості конкретного музиканта безпосередньо впливають на формування музичного матеріалу. У цьому контексті Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова є показовим прикладом твору, що народився у процесі активного творчого діалогу композитора з виконавцем.

Появу концерту зумовила ініціатива контрабасиста Н. Стеця. Постійні консультації з ним у процесі написання твору сприяли глибокому зануренню композитора в технічні й темброві особливості інструмента, що відобразилося у характері сольної партії. Така співпраця відповідає сучасній тенденції до індивідуалізації композиторського письма, орієнтованого на конкретного музиканта, і формує новий тип концертної віртуозності, у якому технічна складність поєднується з максимальною природністю виконавського жесту.

Надання солістові свободи у створенні каденції є принципово важливим елементом жанрової концепції твору. Каденція у цьому випадку не лише максимально демонструє майстерність виконавця, а й стає зоною відкритого тексту, у якій реалізується процесуальність музичної форми та варіативність виконавської інтерпретації. Такий підхід дозволяє відійти від фіксованості композиторського тексту і наблизитися до моделі, у якій кожне виконання твору набуває рис унікальної мистецької події.

Співтворчість композитора й виконавця виявляється також у самому характері

інструментального письма. Орієнтація на високий рівень майстерності соліста дозволила композиторові максимально розширити спектр виконавських засобів, використовуючи складні штрихові комбінації, широкі регістрові переміщення, контрастні артикуляційні моделі та різноманітні темброві ефекти. Водночас подібна технічна насиченість продиктована прагненням автора відтворити індивідуалізований звуковий образ інструмента.

Значущим є й те, що при такій взаємодії виконавець виступає не лише як адресат композиторського задуму, а і його ініціатор. Сам факт появи концерту для контрабаса з оркестром у сучасній українській музиці – великою мірою плід зусиль багатьох музикантів, які активно формують новий репертуар для своєї професійної діяльності. У цьому сенсі концерт є результатом спільної творчої стратегії, спрямованої на емансипацію контрабаса як сольного інструмента.

Така модель композиторсько-виконавського діалогу безпосередньо пов'язана з комунікативною спрямованістю творчості С. Пілютікова. Орієнтація на живий виконавський процес, відкритість до інтерпретаційної варіативності та усвідомлення концерту як події, що відбувається у конкретному акустичному й сценічному просторі, формують новий тип концертності, в якому музичний твір існує як динамічна система взаємодії, а не статична структура. Саме через співтворчість реалізується синтез традиційної концертної моделі з процесуальністю форми, тембровою індивідуалізацією і відкритістю музичного тексту.

Висновки. Проведене дослідження дозволяє розглядати Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова «Ліпше замри, коли дракон співає» як репрезентативний зразок нової концертності у сучасній українській музиці початку ХХІ століття. У творі реалізується синтез інваріантних ознак класичного інструментального концерту – діалогічності взаємодії соліста й оркестру, віртуозного характеру сольної партії, наявності каденції – із принципами, притаманними модерному музичному мисленню, зокрема процесуальністю формотворення, тембровою детермінованістю драматургії і відкритістю виконавської інтерпретації.

Визначено, що одночастинна композиційна модель із наскрізним розвитком поєднується у творі з внутрішньо відчутною тричастинною функціональністю, що свідчить про збереження глибинних архетипів жанру при їхньому переосмисленні на новому рівні. Віртуозність сольної партії набуває темброво-артикуляційного характеру і спрямована на створення індивідуалізованого звукового образу інструмента, а не лише на демонстрацію технічних можливостей виконавця.

Доведено, що темброва драматургія виступає основним чинником формотворення у концерті. Завдяки спеціально організованій оркестровій фактурі, спрямованій на досягнення акустичного балансу, контрабас функціонує як персоніфікований звуковий образ і драматургічний центр композиції. Такий підхід пов'язаний зі специфікою оркестрового мислення композитора, сформованого, зокрема, його досвідом у сфері звукорежисури.

Важливим принципом нової концертності у творі є композиторсько-виконавський діалог, що виявляється у безпосередній участі соліста в процесі формування музичного тексту, орієнтації інструментального письма на індивідуальні виконавські можливості й відкритості каденції до імпровізаційного розгортання. Така модель співтворчості зумовлює процесуальний характер форми та варіативність інтерпретаційних версій твору.

Тракування контрабаса як носія індивідуалізованої тембрової семантики та залучення програмно-образного чинника, втіленого в символіці образу дракона, сприяють розширенню традиційних уявлень про функцію інструмента в концертному жанрі й включають твір у ширший культурно-історичний контекст емансипації контрабаса як сольного інструмента.

Таким чином, Концерт для контрабаса з оркестром С. Пілютікова репрезентує

сучасний тип жанрового мислення, у якому поєднуються традиційна концертна модель і новітні принципи організації музичного матеріалу. Це дозволяє розглядати його як важливий етап у розвитку українського контрабасового репертуару та показовий приклад трансформації жанру інструментального концерту в умовах сучасної музичної культури.

Стаття надійшла до редакції 14.10.2025
Отримано після доопрацювання 25.11.2025
Прийнято до друку 26.11.2025

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Біла, К. С., 2010. *Жанрово-стильова модель інструментального концерту та концепційні засади композиторської інтерпретації (на прикладі творів Л. М. Колодуба)*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
2. Кузик, В. В., 2023. Пілютиков Сергій Юрійович. У кн.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк, ред. *Енциклопедія Сучасної України*. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України.
3. Олійник, Л. С., 2012. Сергій Пілютиков: «Для мене музика – шлях самопізнання». *День*. 2012. 10–11 лютого. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/serhiy-pilyutikov-dlya-mene-muzyka-shlyakh-do-samopiznannya>
4. Ракочі, В., 2021. Взаємовплив оркестру і принципу концертності у XVI – першій половині XVII століть, *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*, (1(50)), с. 49–63. doi: 10.31318/2414-052X.1(50).2021.233112.

REFERENCES

1. Bila, K. S.? 2010. *Zhanrovo-stylova model instrumentalnoho kontsertu ta kontseptsiini zasady kompozytorskoj interpretatsii (na prykladi tvoriv L. M. Koloduba)*. Ph.D. in Art History. P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 204 p.
2. Kuzyk, V. V., 2023. Piliutikov Serhii Yuriovych [Sergey Yurievich Pilutikov]. In: I. M. Dziuba, A. I. Zhukovskiy, M. H. Zhelezniak, eds. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy* [Encyclopedia of modern Ukraine]. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy.
3. Oliinyk, L. S., 2012. Serhii Piliutykov: «Dlia mene muzyka — shliakh samopiznannia» [Sergey Pilyutikov: “For me, music is a path to self-discovery.”] *Den*, 10-11 February.
4. Rakochi, V. O., 2021. Vzaiemovplyv orkestru i kontsertnosti u XVI – pershii polovyni XVII stolit [The mutual influence of the orchestra and concert music in the 16th and first half of the 17th centuries]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii imeni P. I. Chaikovskoho*, 1 (50), pp.49–63.

AVRAMENKO MYROSLAV

Myroslav Avramenko, Postgraduate Student, Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore Studies, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-9969-5517>

BETWEEN TRADITION AND EXPERIMENT: THE NEW CONCERTO PARADIGM IN SERHII PILIUTIKOV'S DOUBLE BASS CONCERTO

Abstract. Relevance of the study. The transformation of the instrumental concerto in the late twentieth and early twenty-first centuries is associated with a rethinking of its dramaturgical model, the role of the soloist, and the timbral organization of musical form. In contemporary Ukrainian music this process is particularly evident in the expansion of the solo repertoire for instruments that were traditionally limited to orchestral functions. Serhii Piliutikov's Double Bass Concerto “Better Be Still When the Dragon Sings” represents a significant example of this tendency and has not previously been the subject of a comprehensive musicological study.

Main objective of the study. The aim of the research is to identify the principles of the new concerto paradigm in this composition and to reveal the specific interaction between traditional and experimental elements in its genre-dramaturgical and timbral conception.

Methodology. The research is based on an integrated methodological approach combining genre-stylistic, structural-functional and timbral-dramaturgical analysis. The genre-stylistic method made it possible to determine the relationship between the work and the historical concerto model. Structural analysis was applied to reveal the processual nature of the single-movement form and its latent three-part organization. Timbral analysis was used to examine the orchestration and the acoustic balance between the soloist and the orchestra. An interpretative approach, supported by materials of composer–performer communication, made it possible to clarify the role of the performer’s individuality and the variability of the cadenza.

Results and conclusions. The concerto is interpreted as a representative example of a contemporary type of concerto thinking in which the traditional dialogic principle is combined with a processual form, timbral dramaturgy, and an open interpretative model. A shift from purely technical virtuosity to timbral and articulatory virtuosity is revealed, as well as the personification of the solo instrument. The composer–performer interaction is defined as one of the key mechanisms of the new concerto paradigm. The work is shown to be significant for the development of the Ukrainian double bass repertoire and for the renewal of the instrumental concerto genre in contemporary musical culture.

Significance. The results of the study contribute to contemporary Ukrainian musicology and to the theory of the instrumental concerto and may be applied in academic and performing practice.

Keywords: new concerto paradigm; instrumental concerto; double bass concerto; timbral dramaturgy; composer–performer interaction; works by Serhii Piliutikov.

КАСЬЯНОВА О. В.

Касьянова Олена Василівна, кандидатка мистецтвознавства, заслужена діячка мистецтв України, професорка кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

РЕЖИСЕРСЬКІ НОВАЦІЇ ОПЕРНИХ ВИСТАВ У ТЕАТРАЛЬНОМУ, SITE-SPECIFIC І МЕДІАПРОСТОРИ

Розглянуто процес переосмислення усталених і появи нових форматів оперних вистав у різних локаціях: у театрі, природному та урбаністичному середовищах, медіапросторі. Виявлено один із надскладних векторів оновлення режисерських підходів до створення вистав модерної структури в умовах традиційної театральної сцени зі сформованими й тривалий час непорушними принципами оперних постановок. З'ясовано пріоритетні шляхи осучаснення мистецького продукту у стінах стаціонарного музичного театру. Схарактеризовано появу та синкретизоване вдосконалення поліжанрового формоутворення – танцюери з виявленням відмінностей європейської та американської версій. Досліджено народження новітнього типу оперних вистав на кшталт мінісеріалу з динамічною зміною павільйонів із крупними планами різних локацій у розгортанні сюжету. Визначено специфіку двох альтернативних напрямків *visionary opera*: візуальної гармонізації створюваних за допомогою світла і людської пластики живописних образів й архітектурних композицій (Р. Вілсон) та екзистенційної напруги музики й візуального образу із жорстким конфліктом і гіпертрофованими порушеннями етичних принципів (Р. Кастеллуччі). Проаналізовано використання для постановок оперних проєктів нетрадиційних локацій просто неба: природних ландшафтів, архітектурних ансамблів чи історичних пам'яток, урбаністичного, індустріального та сакрального простору тощо. Йдеться про вистави під узагальненою назвою *site-specific theatre*, характерною ознакою яких є звернення до специфічних об'єктів як обов'язкового компонента драматургії та режисури оперної вистави з неможливістю перенесення та втілення проєкту в інших місцевостях. Окреслено урізноманітнення драматургічних, смислових функцій зразків оперного мистецтва за допомогою поєднання *site-specific* із перформансом, інсталяцією, ритуалом, ленд-артом. Означено вплив широкої планетарної комунікації XXI століття на подальше вдосконалення існуючих і появу нових форматів опери у медіапросторі. Розглянуто контент радіо-, кіно-, теле-, відео-, мультимедійної (з окремим стилістичним різновидом MTV) та онлайн-опери з об'єднувальними ознаками трансформації сценічного простору, способу вирішення мізансцен, специфіки глядацького сприйняття відповідно до типу технічного носія. Доведено залежність особливостей концепту й реалізації свіжих форматів у медіапросторі від спрямованості драматургії і режисури оперної вистави на тип носія.

Ключові слова: режисерські інновації, нові формати вистав, їхні різновиди: танцюера, *visionary opera*, *site-specific opera*, медіаопера.

Постановка проблеми. Початок ХХІ століття позначився активним розвитком міжнародної співпраці у сфері музично-театрального мистецтва, обміном новаціями і досягненнями у модифікуванні оперних вистав, їхнім виходом за межі стаціонарних установ, спробами реалізації у нетрадиційних локаціях, інтенсивним опануванням медіапростору. Стрімке розгортання означених процесів обумовлено широким розповсюдженням інформації завдяки планетарній комунікації, що дозволяє фахівцям і реципієнтам одночасно ознайомлюватися з новітніми мистецькими знахідками, здійсненими у різних регіонах світу. Об'єднання інтелектуального потенціалу професіоналів у галузях мистецтва, науки, технологій, продюсування, менеджменту та інших сфер діяльності дає змогу активізувати пошуки та реалізацію оперного продукту нового покоління, співзвучного художньо-естетичним запитам глядача доби інформаційного суспільства. Модерні проєкти, навіть коли являють собою кардинальне переосмислення оперної класики з позицій високих технологій, часто-густо тяжіють до синкретизму засобів виразності, запозичених із різних сфер виробничої діяльності й спрямованих на появу музично-театрального витвору. Непоодинокі випадки застосування в експериментальних постановках природної, урбаністичної, історико-архітектурної інфраструктури як важливого елемента драматургії сприяють поглибленню психологічного впливу видовища на емоції, почуття й формування світоглядних позицій глядача. Потреба структурування і класифікації нових форматів вистав із наданням їм характерних ознак актуалізує обрану проблематику дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Специфіку формування медіакультури під впливом цифрової комунікації, нових медіа та глобальних інформаційних процесів з'ясовано І. Байдою¹. Виробництво культурно-мистецького продукту засобами медіа, зокрема, телебачення й кінематографа, їхню роль у формуванні соціокультурних аспектів суспільства досліджено С. Галюком². На аспекті трансформації пасивного сприйняття глядачем мистецького твору в звичних умовах театральної сцени до активної участі у медіапросторі як співтворця контенту зосереджено увагу І. Дніпренко³. Специфіку кінематографічних і відеоінтерпретацій класичних оперних творів крізь призму міжмистецької взаємодії визначено Т. Журавльовою⁴. Створення онлайн-міжнародних музичних експериментів із обранням нових способів комунікації між артистами та аудиторією, трансформацією оперних жанрів під впливом інтернет-середовища розглянуто М. Ржевською⁵. Появу нетрадиційних локацій утілення оперних вистав музичного театру на тлі зіставлення з філармонійною інфраструктурою, що спонукає пошук інноваційних форматів реалізації мистецьких проєктів, розглянуто Ю. Чеканом⁶. Зародження в останній чверті ХХ століття нового театрального жанру – танцопери з режисерськими

¹ Байда, І., 2024. Медіакультура як феномен інформаційного суспільства. *Fine Art and Culture Studies*, 1, сс.150–156. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-19>.

² Галюк, С. В., 2024. Креативні індустрії як складова сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.119–125.

³ Дніпренко, І., 2025. Особливості участі глядача в нових медіа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 34, сс.129–136. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318109>

⁴ Журавльова, Т., 2020. Екранні інтерпретації оперної класики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2–3(47–48), сс.37–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393)

⁵ Ржевська, М. Ю., 2024. Музичний театр у мережі Internet: формотворчий та комунікативний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 139, сс.65–74. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111>

⁶ Чекан, Ю., 2024. *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя*. Львів: Видавництво Українського католицького університету.

інтерпретаціями всесвітньо відомих творів К. Монтеверді, К. В. Глюка, Р. Вагнера окреслено в монографії О. Чепалова¹. Там само виявлено аспект переносу частини дії в глядацьку залу із можливістю інтерактивного спілкування з глядачем.

Режисерські експерименти Р. Вілсона в аспекті взаємодії пластики людського тіла зі специфічним світловим оформленням на тлі мінімалістичного сценографічного вирішення вистави задля поглиблення драматичного розвитку подій відображено у популярному виданні «Роберт Вілсон ізсередини»², перекладеному з англійської мови. Визначенню стратегії режисерського вирішення Р. Кастеллуччі опери «Орфей і Еврідіка» К. В. Глюка із характеристикою введених у постановку мотивів і смислових категорій присвячено аналіз Д. Семенович³. Взаємовплив опери та кінематографа з технологічними та мультимедійними елементами, що впливають на розвиток мультимедійного оперного формату в сучасному мистецтві, відзначено у статті співавторів К. Юдової-Романової, І. Борка, І. Семененко⁴. На радикальному переосмисленні старовинної опери Л. Керубіні «Медея» режисером С. Стоуном у реаліях ХХІ століття з перетворенням мультимедійних засобів (відео, SMS-повідомлень, проєкцій) на ключовий елемент драматургії зосереджує увагу онлайн-рецензія Ф. Айзенбайса⁵. Дослідженню site-specific театру як актуальної форми сценічної практики порубіжжя ХХ–ХХІ століть із розміщенням вистави поза традиційними інституційними приміщеннями, де глядач стає активним співучасником мистецького процесу, присвячено статтю Д. Шестакової⁶. Аналіз методів актуалізації інструментальної музики як сценічного образу, її розгляд у контексті інтермедіальності, постдраматичного театру й сучасних форм оперної режисури здійснено О. Касьяновою⁷.

Огляд контенту новаторських пошуків та експериментів у музичному театрі ХХІ століття свідчить про необхідність проведення міждисциплінарних досліджень на тлі кардинальних видозмін художньо-мистецького продукту.

Мета дослідження – визначити концептуальні режисерські підходи до створення новаторських оперних проєктів на тлі експериментальних різновекторних пошуків доби інформаційного суспільства.

Завдання дослідження:

- розглянути новаторські сценічні версії оперних проєктів сьогодення у традиційних умовах реалізації;
- проаналізувати модифікації втілень оперних проєктів у форматі site-specific на тлі природних ландшафтів, пам'яток архітектури, в умовах міської інфраструктури;

¹ Чепалов, О. І., 2007. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*: монографія. Харків: Харківська державна академія культури.

² Сафір, М. А., ред., 2025. *Роберт Вілсон ізсередини*. Переклад з англійської Н. Плахота. Київ: ArtHuss.

³ Semenowicz, D., 2016. *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*. Translated from Polish by P. Cichoń-Zielińska. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56390-3>

⁴ Юдова-Романова, К. В., Борко, І. М. та Семененко, І. В., 2025. Опера й кінематограф: конвергенція в контексті соціокультурних змін. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*, 52, сс.127–135. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334088>

⁵ Eisenbeiss, Ph., 2019. *Médée in Salzburg: When Visuals Devour Their Musical Children*, [online]. Available at: <<https://interlude.hk/medee-salzburg-visuals-devour-musical-children/>> [accessed: 20.10.2025].

⁶ Шестакова, Д., 2024. Сайт-специфік театр: особливості комунікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 35, сс.50–56. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318066>

⁷ Касьянова, О. В., 2024. Візуалізація інструментальних сцен в оперних виставах. *Українське музикознавство*, 50, сс.109–115. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2024.50.349627>

- схарактеризувати сучасні варіанти опер у медіапросторі з визначенням їхніх особливостей.

Виклад основного матеріалу. Музичний театр доби високих технологій і планетарної комунікації потребує кардинального переосмислення не лише засобів виразності й елементів драматургії сценічного дійства, а і його інституціонального формату. Одним із найпроблематичніших і важких у цьому контексті залишається напрям пошуку оригінальних режисерських інтерпретацій оперних творів в умовах традиційної театральної сцени, основоположні принципи якої з утілення вистав склалися впродовж століть і тривалий час визнавалися непохитними.

Першопрохідцями у даній сфері можна вважати хореографів, які ще з 1970-х років почали активно долучатися до режисерських постановок оперних вистав зі спробами не тільки задіяти співаків-акторів і хористів у танцювальних номерах, а й наділити музичну драматургію твору пластично-хореографічною візуалізацією. Відтак, був сформований новий оперний жанр – танцопера з двома різними підходами щодо реалізації. Європейський напрям було започатковано німецькою хореографинею П. Бауш, яка втілила кілька опер К. В. Глюка та Р. Вагнера зі своєрідним способом відображення художніх образів персонажів. Так, в опері «Орфей і Еврідіка» Глюка партію кожного з головних героїв втілювало одразу двоє виконавців. Їхні високі помисли, що уособлювали душі, були подані у співі вокалістів. А переживання, неспокій, сум'яття, котрі відображали тілесну сутність, вирішувалися артистами балету пластично-хореографічними засобами. Американський напрям сформувала хореографиня Т. Браун, яка в постановці «Орфея» К. Монтеверді перетворила оперних співаків на танцюючих вокалістів із виразним виконанням доволі складної пластичної партитури. Замість мімансу в масових сценах постановниці задіяла хор, котрий перебував у постійному співі-русі за принципом дієвого хору в давньогрецьких трагедіях. Таким чином, режисерка вдало синхронізувала в єдиному виконанні душу й тіло, відображені в синтезованих вокалізуванні та сценічній пластиці. В Україні за прикладом європейського аналогу було здійснено спробу переосмислення опери-балету «Вій» В. Губаренка у жанрі танцопери з двома акцентами в створенні образу Хоми Брута: вокалістом з уособленням душі й танцюристом – тіла.

Доволі нетривіальним режисерським рішенням характеризується постановка опери «Медея» Л. Керубіні за однойменною трагедією Еврідіда на Зальцбурзькому фестивалі 2019 року у постмодерній сценічній версії австралійського режисера С. Стоуна. Задля актуалізації давньогрецького конфлікту в реаліях сьогодення режисер звернувся до історії американської лікарки Дебори Грін, яка у 1995 році заради помсти чоловікові за зраду спалила власний дім разом із дітьми. Використовуючи високі технологічні можливості оперної сцени Великого фестивального палацу Зальцбурга, Стоун спільно зі сценографом Б. Казенсом розробив концепцію вистави майже із десятьма павільйонами, у які швидко переміщувалася сценічна дія під час розгортання трагедійного сюжету. Весільний салон класу люкс, нічний клуб, лобі п'ятизіркового готелю, інтернет-кафе, замиський будинок Ясона у Східних Альпах, аеропорт, бенкетний зал, автобусна зупинка, автозаправка, де відбулася жахлива розв'язка – спалення дітей у машині, є своєрідним інноваційним форматом мінісеріалу з відеозображенням чорно-білих крупних планів у психологічній режисерській інтерпретації візуального матеріалу. Стрімка зміна платформ динамізувала розвиток сценічних подій та емоційно вразила глядача.

Сучасні режисерські експерименти Р. Вілсона та Р. Кастеллуччі з пошуків оригінальних постановочних прийомів для вистав у традиційній локації театральної сцени являють собою два альтернативні напрямки *visionary opera*, призначеної передбачати перспективні новації на багато років уперед. Термін «*visionary opera*» сформувався в англійському критичному та фестивальному дискурсі наприкінці ХХ

– початку ХХІ століть, функціонуючи як описова категорія експериментальних авторських проєктів з радикальною трансформацією класичної оперної моделі. Порівняльний аналіз таких підходів до втілення оперних вистав дозволяє визначити протилежність їхнього концептуального бачення. Режисерський метод Вілсона концентрує увагу на візуальній гармонізації сприйняття вистави, де світло, на відміну від музики, є головним драматургічним рушієм сценічної дії, що виявляє емоційну та змістову сутність спектаклю. Синхронізуючи світлову партитуру зі створюваними за допомогою пластики людського тіла живописними образами або архітектурними композиціями, Вілсон виходить за межі історичного контексту й конкретного сюжету, набуваючи в своїх постановках ознак позачасовості. На противагу Вілсону, режисерський метод Кастеллуччі побудований на створенні екзистенційної напруги, коли музика і візуальний образ в опері вступають у жорсткий конфлікт, а глядач стає свідком або співучасником перебування героїв твору у ситуаціях боротьби, страждання, смерті. Його естетична концепція наближена до нової хвилі експресіонізму, що допускає гіпертрофоване порушення загальноприйнятих етичних принципів.

Відмінність режисерських методів Вілсона й Кастеллуччі яскраво прослідковується при зіставленні їхніх постановок опери «Орфей і Еврідіка» Глюка. У Вілсона сценічне прочитання давньогрецького міфу про Орфея постає як оновлена модель архетипу вічного повторення і гармонії світу. У Кастеллуччі цей міф уособлює екзистенційну катастрофу з неможливістю досягнення вселенської рівноваги в умовах жорсткої дійсності. Але, попри протилежність режисерських підходів, обох постановників об'єднує потяг до радикального переосмислення традиційної оперної драматургії із відмовою від психологічного реалізму та пошуком нових модифікацій жанру, суголосних соціокультурним прикметам сьогодення.

На порубіжжі ХХ–ХХІ століть набирають широкого розповсюдження різновекторні варіанти втілення оперних вистав на тлі природних ландшафтів, пам'яток архітектури та іноді в доволі несподіваних локаціях міської інфраструктури. Означені експерименти обґрунтовані пошуками нових шляхів комунікації із глядачем за рамками театральних установ, занурення його в безпосередній життєвий антураж. Відсутність театральної рампи сприяла залученню реципієнта у вир подій, охопленню 360° огляду, коли вистава відбувалася навколо нього. Цей формат постановок отримав назву *site-specific opera* і характеризується тим, що конкретний простір: ландшафтний, архітектурний, урбаністичний, індустріальний, сакральний тощо є обов'язковим компонентом драматургії та режисури видовища з неможливістю його повного відтворення в інших умовах. Специфіка конкретної місцевості впливає на режисерське концептуальне бачення вистави, визначає її композиційну будову, архітектоніку, особливості вирішення мізансцен і вокальних взаємодій персонажів. Непоодинокі випадки поєднання *site-specific opera* з перформансом, інсталяцією, ритуалом, ленд-артом, що урізноманітнює драматургічну та смислотворчу функції вистав.

Яскравим прикладом реалізації опери в контексті естетики ленд-арту стала постановка німецькою хореографією С. Вальц «Дідони і Енея» Г. Перселла на лісовій сцені берлінського театру *Waldbühne*. Природний краєвид із вечірньою зорею на небосхилі, вдало «вписаний» у ці натуральні декорації гігантський акваріум із підсвіткою та алюзією на морську стихію, створювали гармонійний художньо-просторовий витвір мистецтва, де музика, сценічна дія та навколишнє середовище досягали єдиної семантичної цілісності.

Оригінальною постановкою в жанрі *site-specific* з елементами інсталяції, перформансу і соціального коментаря стала опера «Sun & Sea» (*Marina*), яка на Венеційській бієнале 2019 року здобула найвищу нагороду – «Золотого лева». Ця опера-притча про байдужість сучасного суспільства до екологічних проблем створена

трьома литовськими мисткинями: композиторкою Л. Ляпеляйте, лібретисткою В. Гранайте і режисеркою Р. Бараускайте. Як сценічний простір зі знаковим драматургічно-смісловим акцентом використаний штучний пляж із піском і парасольками. На цьому тлі розгортаються нібито буденні події із дисонантним звучанням музики про кінець світу внаслідок екологічних катастроф і кліматичних змін. Група звичайних людей на пляжі: мандрівниця, мама, бізнесмен, дідусь, діти засмагають, грають у різні ігри, слухають музику і водночас співають, кожен – про історію свого життя. Але всіх їх поєднує відстороненість, апатія та байдуже ставлення до майбутнього планети. Глядач спостерігає за дійством згори, з балкона, маючи змогу коментувати людські історії, мимоволі стаючи учасником вистави. Опера є своєрідним закликком сучасному соціуму бути уважним до вирішення загальних проблем нашого спільного середовища – планети Земля, від стабільно здорового стану якого залежить життя кожної людини.

Цікавим досвідом оперної практики у жанрі site-specific стало втілення «Аїди» Дж. Верді на тлі історичної та сакральної пам'ятки давньоєгипетської архітектури – Храму Хатшепсут у Луксорі в 2019 році. Режисером постановки був запрошений М. Штурм (Німеччина), співаком та асистентом режисера – магістр кафедри оперної підготовки та музичної режисури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського А. Маслаков, на той час – соліст Національної опери України. У режисера Штурма – туристичного гіда за професією – не було достатнього постановочного досвіду щодо реалізації таких масштабних і монументальних міжнародних оперних проєктів. Тому асистентові режисера Маслакову, який уже мав 20-річну практику участі в подібних оперних колабораціях у Західній Європі та Латинській Америці, довелося активно долучитися до роботи в стислі терміни. Менш ніж за десять днів він зміг розробити концепцію спектаклю з урахуванням різних локацій храму, окреслити масові та ансамблеві мізансцени, використовуючи простір споруди історично-архітектурного комплексу в контексті драматургічно-змістового розвитку подій, провести постановочно-репетиційний процес зі 180-ма учасниками, комунікуючи з ними п'ятьма мовами.

Кожну частину храму було задіяно не лише задля створення атмосфери вистави, а і як повноцінний драматургічний компонент, по-режисерському «обіграний» у сюжетній канві твору. Асистент режисера віднайшов доволі оригінальну версію знакової сцени фіналу: під час останнього дуету Аїди і Радамеса артисти хору зі здійснятими догори піками повільно оточували їх і накривали собою, ніби ховаючи заживо в піраміді. Трагедійність видовища підсилював пізній час доби, коли вечірня зоря переходила в сутінки з відблисками тьмяно-червоної світлової партитури на тлі фінальних акордів оркестру. Попри екстремальні умови підготовки, вистава пройшла з великим успіхом і справила чимале емоційне враження на тритисячну глядацьку аудиторію, яка долучилася до перегляду перлини світової оперної класики в максимально наближених умовах до часу зображуваних історичних подій.

Пошуку різних модифікацій утілення site-specific опер в урбаністичному середовищі приділяє увагу щорічний міжнародний фестиваль у німецькому місті Ерфурті. Одним із яскравих та оригінальних прикладів доречного функціонального вирішення сценічного простору стала постановка опери «Тоска» Дж. Пуччині німецьким режисером Я. П. Месснером у 2016 році. Своєрідним сценічним майданчиком послуговували величезні сходи перед старовинним католицьким собором і церквою Св. Северина (30 м завширшки й 100 м завдовжки), що утворюють природний амфітеатр для вистав. Цей сакральний архітектурний ансамбль в урбаністичному оточенні не лише замінив традиційні театральні декорації, а й виявився дієвим драматургічним компонентом постановки, впливаючи на атмосферу вистави. Як елементи сценографії були використані фрагменти величезної копії

скульптури караючого янгола з римського Замку Св. Янгола, розміщені на різних рівнях сходів, – нібито статуя після падіння розлетілася на кілька частин. Означені деталі оформлення стали багаторівневою платформою для режисерського трактування мізансцен, де персонажі, залежно від розвитку драматургії твору, переміщалися вертикально/горизонтально на тлі архітектурних сакральних споруд, що асоціювалися з місцями дії в опері.

Значуще емоційне враження на двохтисячну глядацьку аудиторію справили масові сцени, особливо специфічне звучання хору (фінал першої дії), одягненого в костюми з алюзією на католицькі церковні білі вбрання, але з кривавими стрічками понизу. Згідно із задумом режисера, хор був розміщений на сходах між фрагментами розбитого янгола, що додавало глядачам гостроти сприйняття сцени. Постановнику вдалося донести до реципієнта символізм сходів як соціальних і моральних вертикалей, суголосних основній тематиці опери, пов'язаній із владою, коханням, релігією, зрадою.

XXI століття, з його широко розповсюдженою планетарною комунікацією, надало нового поштовху розвитку й концептуальним видозмінам в оперних форматах, призначених для медіапростору. До медіаопер належать: радіо-, кіно-, теле-, відео-, мультимедійна (з окремим стилістичним різновидом MTV) та онлайн-опера, в яких тип технічного носія не лише відображає сценічну подію, а і є важливим компонентом драматургії та режисури. Усі ці різновиди об'єднують трансформація сценічного простору, характер вирішення мізансцен і можливості глядацького сприйняття відповідно до технічних можливостей.

Одним із перших медіаформатів в умовах розвитку технічних засобів комунікації стала радіоопера, яка, не маючи візуального ряду, зосередила увагу на акустичній складовій мистецтва. У цьому разі театральна постановка з детально розробленими мізансценами трансформувалася в звукову режисуру, де сценічний простір вибудовувався в уяві реципієнта крізь сприйняття тембру, реверберації, розміщення голосів у різних локаціях приміщення, шумових ефектів і пауз, які набували драматургічних функцій із розв'язанням внутрішнього конфлікту через акустичну модель. Одним із класичних прикладів цього формату вважається радіоопера «Травіата» Дж. Верді у постановці всесвітньо відомого диригента Г. фон Караяна. Неможливість утілити її ключову сцену – смерть Віолетти в фіналі шляхом зовнішньої дії спонукала диригента-постановника зосередити увагу на звуковій драматургії, коли оркестрові паузи вибудовували в уяві слухача «порожній простір сцени», а динаміка дихання співачки стала головним засобом виразності цього інтимного монологу свідомості. І нині, попри появу нових різновидів творів у медіапросторі, радіоопера зберігає позиції у віддалених важкодоступних регіонах планети, розвиваючись і збагачуючись новітніми технологічними досягненнями у сфері акустики.

Із започаткуванням і розвитком кіноіндустрії, звукового кіно виникла потреба створення нового варіанта медіаопер із можливістю їхніх постановок в автентичному середовищі. Так з'являється новий жанр – кіноопера, якому притаманна автономність, оскільки твір знімається частинами як повноцінний фільм у природному/архітектурному/урбаністичному середовищі з подальшим монтажем, а не як зафіксована вистава. Для кіноопери характерно використання реалістичного простору, загальних, середніх і крупних планів замість мізансцен, камери як інтерпретатора емоцій, кінематографічної акторської гри із заміною жестів мікрорухами й мімікою, підпорядкування монтажу кінодрамі замість сцени.

На прикладі кіноопери «Кармен» Ж. Бізе в постановці Ф. Розі розглянемо типові ознаки цього медійного жанру. Загальні плани «Кармен» допомагають реципієнту встановити місце дії: святкову площу в одному з містечок Андалусії з притаманною їй архітектурою, природним ландшафтом, приміщення таверни, натопт

на святі кориди тощо. На цьому тлі виявляється взаємодія персонажів і масштаб події із завершеною картиною у просторі. Середні плани дозволяють глядачеві зосередитися на верхній частині тіл, їхніх жестах і рухах у комунікації персонажів без втрати просторового контенту. Це яскраво проявляється в сцені конфлікту між Доном Хозе і Кармен перед фінальним убивством. Синтез вокальної експресії і тілесної поведінки вияскравлює реакції героїв на фоні загальних сцен церемонії проведення кориди. Середній план є перехідною ланкою між загальним і крупним. Завершальний знаковий епізод загибелі Кармен, що є деталізовано розробленою психологічною кульмінацією стрічки, вирішено переважно крупним планом із зосередженням уваги глядача на переживаннях героїв, їхній психологічній напрузі під час конфлікту, гніві, страху з підкресленням інтимності трагедії, підсиленою музикою Бізе.

Поява телебачення з його можливостями ретрансляції подій на багатомільйонну глядацьку аудиторію обумовила необхідність звернення до цієї медійної мережі задля відпрацювання більш модерних форматів оперних вистав. Так з'явився новий жанр – телеопера, що є телевізійною адаптацією сценічної постановки. На відміну від кіноопери, в телеверсії зберігаються театральні мізансцени, – камера лише інтерпретує їх, не розбиваючи на плани, монтаж має обмежений характер, синхронізований із музичним часом, у важливих сценах збережено кульмінації для широкої публіки.

Одним з унікальних зразків цього медіарізновиду можна вважати телеоперу «Тоска» Дж. Пуччині у режисерській телеверсії Дж. П. Гріффі, втілену як бізнесовий шоу-проект за продюсерства А. Андерманна. Цей гібридний медіапродукт, де телережисура поєднується з міським простором як драматургічним чинником, у наукових колах отримав назву *site-specific* телеопера у прямому ефірі або гіперреалістична опера з локативною режисурою. «Тоска» транслювалася наживо із реальних римських локацій: церкви Сант-Андреа-делла-Валле, Палаццо Фарнезе, тюрми Сан-Анжело (Замку Св. Янгола) та інших автентичних місць, між якими переміщувалися артисти. Режисерський метод передбачав використання справжнього історичного простору замість декорацій, а камера поєднувала театральну дію з документальною конкретикою міста, у зв'язку з чим знакові сцени (особливо фінал зі стрибком Тоски) набували подвійної семантики: оперної та історично-архітектурної. Пряма трансляція опери відбулася в реальному часі синхронно з музикою і забезпечувалася 35-ма телекамерами – кількома знімальними групами, що нараховували понад 400 осіб.

Із появою відеоконтенту виникла потреба створення нового медіапродукту з відмінними від кіно- й телеопери режисерсько-драматургічними підходами. Якщо кіноопера тяжіє до кінематографічної правди, телеопера зберігає оперну традицію, то відеоопера працює з твором як автономно існуючим матеріалом в екранно сконструйованому сценічному просторі для інтелектуального відтворення. Яскравим прикладом сучасної версії відеоопери можна вважати «Дон Жуана» В. А. Моцарта у постановці П. Селларса, який трактує сутність всесвітньо відомого твору як морально-екзистенційний конфлікт сьогодення з відмовою від історичної стилізації декоративності. Сценографічною основою послугував урбаністичний ландшафт із занедбаними індустріальними локаціями, які стали своєрідною метафорою моральної порожнечі. Знамениту сцену появи Командора режисер вирішив не як надприродне каяття, а екзистенційний суд над героєм. Нетрадиційне місце розташування і фрагментований монтаж руйнують театральну цілісність. Активна камера і система планів оголюють внутрішній крах головного персонажа, перетворюючи фінал на медіафілософський акт.

Мультимедійна опера являє собою перехідну гібридну модель із поєднанням сценічної і медіареальності в контексті кількох медіаплатформ (відео, аудіо, проєкції, інтерактивних елементів) задля створення комплексного сценічного результату.

Характерні ознаки формату проявляються: в одночасному використанні живого виконання та медіаконтенту, інтерактивності й динамічної трансформації простору, важливості ролі технологічного монтажу, відеоінсталяції, інтеграції аудіо- та відеопотоків. Еталонним зразком мультимедійної класичної опери стала постановка «Трістана та Ізольди» Вагнера в Паризькій національній опері (2005) за режисерською версією П. Селларса, відео- і мультимедійною концепцією Б. Віоли. У виставі мультимедіа виконують драматургічну, а не ілюстративну функцію. Відеопроекції, створені за допомогою високошвидкісної зйомки та ефекту сповільненого руху, формують візуальний еквівалент вагнерівського музичного часу. У знакових сценах («Любовний напій», «Ніч любові», «Смерть Ізольди») відеоряд репрезентує внутрішні стани персонажів, трансформуючи сценічний простір у метафізичну площину. Камера й екран замінюють традиційну мізансцену, загострюючи близькість і позачасовість дії. Інтеграція цифрових технологій у музично-драматургічну структуру постановки розширює семіотичне поле опери без руйнування її жанрової ідентичності.

Стилістичним різновидом мультимедійної/відеоопери є MTV опера, типові риси якої проявляються у кліповому мисленні з фрагментацією дії, активному/швидкому монтажі з частим переключенням ракурсів, домінуванні візуального ряду над сценічною цілісністю, зближенні опери з попкультурою та масмедіа, орієнтації на екранне, а не суто театральне сприйняття. Показовим прикладом інтерпретації класичної опери в MTV-форматі стала постановка «Орфея і Еврідіки» Глюка в паризькому театрі «Опера Комік» (2014) за режисерським баченням Ж. Монтальво і Д. Ерв'є. Її особливості полягають у композиційно-архітектонічній побудові за принципами MTV-естетики та посттелевізійної культури з використанням кліпового монтажу, гібридних форм танцю, відео та оперного співу, постійній зміні візуальних кодів. Знакова сцена «Плач Орфея» супроводжується стрімким перемиканням відеообразів хореографічних фрагментів, що створюють ефект емоційного кліпу замість традиційної арії у статичній мізансцені. Сцену підземного царства вирішено через екранні проекції, цифрову анімацію й тілесний рух, де монтаж і світло формують драматургію не меншою мірою, ніж музика. Фінал набуває характеру відеоперформансу, коли технології працюють як засіб перекодування міфу мовою сучасної масової культури.

На межі XX–XXI століть у медіапросторі постає нове явище – онлайн-опера, появу якої обумовлено розвитком онлайн-стрімінгу та HD-технологій, зміною уподобань реципієнта на екранне сприйняття, прагненням театрів до розширення глядацької аудиторії, зацікавленістю постановників у використанні камери як художнього інструментарію, кризовими пандемічними обмеженнями як каталізатором стрімкого розповсюдження і набуття окремого специфічного статусу. Є кілька визначень цього жанру, з яких авторка дослідження вважає найдоцільнішим наступне. Онлайн-опера – це нова модель музично-театрального мистецтва, орієнтована на мереживну трансляцію, у якій сценічна дія осмислюється через стрімінг, багатокамерну зйомку, монтаж у реальному часі та дистанційне глядацьке сприйняття. Щодо інших медіаплатформ онлайн-опера має принципові відмінності в технічному і режисерському аспектах. Від автономної монтажної логіки кіноопери її відрізняє трансляція сценічної події з підпорядкуванням камерної зйомки музично-драматургічному часу. У порівнянні з адаптацією телеопери під сітку мовлення в онлайн-аналогові відсутня телевізійна стандартизація кадру, ритму і драматургії. На відміну від фіксованого екранного монтажу відеоопери онлайн-аналог зберігає неповторність і подієвість живої трансляції. Характерні ознаки формату полягають: в органічному поєднанні сценічної та медіарежисури, камерної драматургії з активною інтерпретацією подій, переосмисленні мізансцен крізь призму організації художнього

простору та врахування траєкторії камери, психологізації завдяки крупним планам зі використанням інтонації, погляду, мікрорухів.

Одним із показових прикладів із визначальними прикметами стала онлайн-постановка «Ріголетто» Дж. Верді в Королівській опері «Ковент-Гарден» у співдружності сценічного режисера О. Мірса та режисера стримінгу Дж. Хезвелла. Зіставлення сценічної версії опери, де дія відбувається на контрасті внутрішньої трагедії та зовнішньої театральної ефектності, з онлайн-форматом демонструє, що режисерські підходи в них радикально змінюють акценти. Знакова сцена фіналу третьої дії завдяки використанню крупних планів Ріголетто і Джильди з фіксацією міміки і мікрорухів їхніх облич, вибіркового виділенню голосів у квартеті з підкресленням утрати психологічної рівноваги персонажів, набуттю драматургічної ваги у паузах між фразами дозволяє реципієнту сприйняти цей епізод як катастрофічне переосмислення батьком власної помсти, – логічну кульмінацію прокляття Монтероне, що стало сенсом усієї драми.

Висновки

Одним із надскладних векторів оновлення режисерських підходів до створення нових форматів вистав залишаються експерименти в умовах традиційної театральної сцени зі сформованими та тривалий час непорушними принципами оперних постановок. Найбільш пріоритетні шляхи оновлення полягають:

- у появі та синкретизованому вдосконаленні поліжанрового формоутворення – танцопери, європейська версія якої передбачає втілення образу персонажа двома виконавцями (співак – душа, танцюрист – тілесні шукання), тоді як в американській душі й тіло уособлює один виконавець – танцюючий співак;
- у створенні нового формату оперних вистав на кшталт мінісеріалу зі зміною під час дії павільйонів із крупними планами різних локацій, у яких розгортається сюжет;
- у розвитку двох альтернативних напрямків *visionary opera*: візуальній гармонізації створюваних за допомогою світла і людської пластики живописних образів та архітектурних композицій (Р. Вілсон) і екзистенційній напрузі, коли музика й візуальний образ вступають у жорсткий конфлікт із гіпертрофованими порушеннями етичних принципів (Р. Кастеллуччі).

Застосування для постановок оперних проєктів нетрадиційних локацій просто неба – природних ландшафтів, архітектурних ансамблів чи історичних пам'яток, урбаністичного, індустріального та сакрального простору – сприяло появі нового формату постановок з узагальненою назвою *site-specific*. Його характерною ознакою стало використання специфічних локацій як обов'язкового компонента драматургії та режисури оперної вистави з неможливістю її перенесення й реалізації в іншому просторі. Поєднання *site-specific* із перформансом, інсталяцією, ритуалом, ленд-артом урізноманітнює драматургічні та смислові функції оперної вистави.

Широка планетарна комунікація ХХІ століття сприяла подальшому вдосконаленню існуючих і появі нових форматів опери у медіапросторі, до яких належать: радіо-, кіно-, теле-, відео-, мультимедійна (з окремим стилістичним різновидом MTV) та онлайн-опера з об'єднувальними ознаками трансформації сценічного простору, характеру вирішення мізансцен і специфіки глядацького сприйняття відповідно до типу технічного носія. Спрямованість драматургії та режисури оперної вистави на тип носія визначає особливості концепту її реалізації у медіапросторі.

Перспективи подальших розвідок. Різновекторні пошуки нових модифікацій оперних вистав на тлі зростання художньо-естетичних потреб реципієнта, завдяки широкому й стрімкому розповсюдженню інноваційного

мистецького продукту на фоні планетарної комунікації, потребує проведення додаткових ґрунтовних досліджень із метою визначення перспективних форматів і способів їхньої реалізації у міжнародній колаборації фахівців різних напрямків професійної діяльності.

Стаття надійшла до редакції 24.10.2025
Отримано після доопрацювання 30.10.2025
Прийнято до друку 07.11.2025

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Байда, І., 2024. Медіакультура як феномен інформаційного суспільства. *Fine Art and Culture Studies*, 1, сс.150–156. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-19>
2. Галюк, С. В., 2024. Креативні індустрії як складова сучасної культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 1, сс.119–125.
3. Дніпренко, І., 2025. Особливості участі глядача в нових медіа. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 34, сс.129–136. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318109>
4. Журавльова, Т., 2020. Екранні інтерпретації оперної класики. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 2–3(47–48), сс.37–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393)
5. Касьянова, О. В., 2024. Візуалізація інструментальних сцен в оперних виставах. *Українське музикознавство*, 50, сс.109–115. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2024.50.349627>
6. Ржевська, М. Ю., 2024. Музичний театр у мережі Internet: формотворчий та комунікативний аспекти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 139, сс.65–74. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111>
7. Сафір, М. А., ред., 2025. *Роберт Вілсон ізсередины*. Переклад з англійської Н. Плахота. Київ: ArtHuss.
8. Чекан, Ю., 2024. *Світ, котрий насправді є... Оперний театр в інфраструктурі музичного життя*. Львів: Видавництво Українського католицького університету.
9. Чепалов, О. І., 2007. *Хореографічний театр Західної Європи ХХ ст.*: монографія. Харків: Харківська державна академія культури.
10. Шестакова, Д., 2024. Сайт-специфік театр: особливості комунікації. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*, 35, сс.50–56. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318066>
11. Юдова-Романова, К. В., Борко, І. М. та Семененко, І. В., 2025. Опера й кінематограф: конвергенція в контексті соціокультурних змін. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Мистецтвознавство*, 52, сс.127–135. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334088>
12. Eisenbeiss, Ph., 2019. *Médée in Salzburg: When Visuals Devour Their Musical Children*, [online]. Available at: <<https://interlude.hk/medee-salzburg-visuals-devour-musical-children/>> [accessed: 20.10.2025].
13. Semenowicz, D., 2016. *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*. Translated from Polish by P. Cichoń-Zielińska. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56390-3>

REFERENCES

1. Baida, I., 2024. Media culture as a phenomenon of the information society [Mediakultura як феномен informatiinoho suspilstva]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, pp.150–156. <https://doi.org/10.32782/facs-2024-1-19>
2. Haliuk, S. V., 2024. Kreatyvni industrii yak skladova suchasnoi kultury [Creative industries as a component of modern culture]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, pp.119–125.

3. Dniprenko, I., 2025. Features of viewer participation in new media [Osoblyvosti uchasti hliadacha v novykh media]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*, 34, pp.129–136. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318109>
4. Zhuravlova, T., 2020. Features of viewer participation in new media [Ekranni interpretatsii opernoi klasyky]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 2–3(47–48), pp.37–50. [https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3\(47-48\).2020.213393](https://doi.org/10.31318/2414-052x.2-3(47-48).2020.213393)
5. Kasianova, O. V., 2024. Visualization of instrumental scenes in opera performances [Vizualizatsiia instrumentalnykh stsen v opernykh vystavakh]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 50, pp.109–115. <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2024.50.349627>
6. Rzhevskaya, M. Yu., 2024. Musical theater on the Internet: formative and communicative aspects [Muzychnyi teatr u merezhi Internet: formotvorchyi ta komunikatyvnyi aspekty]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 139, pp.65–74. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2024.139.301111>
7. Safir, M. A., ed., 2025. *Robert Wilson izseredyny* [Robert Wilson from the inside]. Translated from English by N. Plakhota. Kyiv: ArtHuss.
8. Chekan, Yu., 2024. *Svit, kotryi naspravdi ye... Opernyi teatr v infrastrukturi muzychnoho zhyttia* [The world that really is... The opera house in the infrastructure of musical life]. Lviv: Vydavnytstvo Ukrainskoho katolytskoho universytetu.
9. Chepalov, O. I., 2007. *Khoreohrafichnyi teatr Zakhidnoi Yevropy XX st.: monohrafiia* [Choreographic theater of Western Europe in the 20th century: a monograph]. Kharkiv: Kharkivska derzhavna akademiia kultury.
10. Shestakova, D., 2024. Site-specific theater: features of communication [Sait-spetsyfik teatr: osoblyvosti komunikatsii]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*, 35, pp.50–56. <https://doi.org/10.34026/1997-4264.35.2024.318066>
11. Yudova-Romanova, K. V., Borko, I. M. and Semenenko, I. V., 2025. Opera and cinema: convergence in the context of sociocultural changes [Opera y kinematohraf: konverhentsiia v konteksti sotsiokulturnykh zmin]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Mystetstvoznavstvo*, 52, pp.127–135. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.52.2025.334088>
12. Eisenbeiss, Ph., 2019. *Médée in Salzburg: When Visuals Devour Their Musical Children*, [online]. Available at: <https://interlude.hk/medee-salzburg-visuals-devour-musical-children/> [accessed: 20.10.2025].
13. Semenowicz, D., 2016. *The theatre of Romeo Castellucci and Societas Raffaello Sanzio*. Translated from Polish by P. Cichoń-Zielińska. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/978-1-137-56390-3>

KASYANOVA OLENA

Kasyanova Olena, Candidate of Art History, Honored Artist of Ukraine, Professor of the Department of Opera Training and Music Direction of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

DIRECTORIAL INNOVATIONS IN OPERA PRODUCTIONS WITHIN THE THEATRICAL, SITE-SPECIFIC, AND MEDIA SPACES

Abstract. The article examines the process of reinterpreting established models and generating new formats of opera productions within theatrical, site-specific, and media environments. It identifies one of the most complex vectors of contemporary directorial innovation: the modernization of staging strategies within the conventional proscenium theatre, historically governed by stable and long-standing principles of operatic production. The study outlines priority pathways for renewing the artistic product in institutional music theatres and analyzes the emergence and

syncretic development of polygenre forms, particularly dance opera, distinguishing between its European model—where the character is embodied by two performers (the singer as “soul” and the dancer as corporeal expression)—and its American variant, in which a single performer integrates vocal and choreographic embodiment.

The research further explores the formation of a new operatic format resembling a miniseries, characterized by dynamic pavilion shifts and close-up representations of multiple locations within the unfolding narrative. The specific features of two alternative trajectories of visionary opera are defined through the directorial strategies of Robert Wilson and Romeo Castellucci. Wilson’s approach is associated with visual harmonization achieved through light design and corporeal plasticity, resulting in painterly and architectural stage compositions, whereas Castellucci’s productions emphasize existential tension, radical conflict between music and image, and the deliberate transgression of ethical norms.

The article analyzes the use of unconventional open-air locations—natural landscapes, architectural ensembles, historical monuments, urban, industrial, and sacred spaces—leading to the development of site-specific opera. A defining feature of this format is the integration of a particular location as an indispensable dramaturgical and directorial component, rendering the project non-transferable to alternative settings. The combination of site-specific strategies with performance art, installation, ritual, and land art significantly expands the dramaturgical and semantic functions of opera.

Special attention is given to the impact of twenty-first-century global communication on the refinement of existing and the emergence of new operatic formats in the media space, including radio, film, television, video, multimedia (with a distinct MTV-influenced stylistic branch), and online opera. These formats share transformative features related to the reconfiguration of stage space, mise-en-scène construction, and modes of audience perception according to the technological medium. The study demonstrates that the conceptual and practical realization of contemporary media opera is fundamentally determined by the orientation of dramaturgy and directing toward the specific type of carrier.

The findings substantiate the necessity of further interdisciplinary research aimed at systematizing and classifying innovative operatic formats within the context of global artistic communication and evolving aesthetic demands of contemporary audiences.

Keywords: directorial innovations, new performance formats and their typologies: dance opera, visionary opera, site-specific opera, media opera.

ГОРОДЕЦЬКА О. В.

Городецька Оксана Валентинівна, кандидатка мистецтвознавства, викладачка-методистка, викладачка вищої категорії ДМШ № 27, доцентка факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-5941-1281>

«ІФІГЕНІЯ В ТАВРИДІ» КИРИЛА СТЕЦЕНКА: МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ У ТЕНЕТАХ МНЕМОЗИНИ

Розглянуто особливості музичної драматургії моноопери К. Г. Стеценка «Іфігенія в Тавриді». З'ясовано залежність музично-тематичного розгортання від авторського задуму, суть якого полягає у тонкому психологічному нюансуванні рефлексивної свідомості головної героїні. Спогади і пам'ять – це єдина реальність, у якій існують вітальні прояви Іфігенії. Основною рушійною силою концепції стає внутрішній конфлікт між невмодною долею – життям у забутті і служінням Богині заради порятунку Вітчизни – і світлими спогадами про минуле, переживання яких складає розраду нещасної бранки. Принцип ретроспекції, реалізований композитором на різних рівнях формотворення задля посилення психологічної достовірності музичних образів, а також модерністичні риси музичної драматургії ставлять цей твір у ряд виняткових досягнень української опери першої третини ХХ століття.

Ключові слова: моноопера, музична драматургія, принцип ретроспекції, ідейна концепція опери, неокласицизм, модернізм, декаданс.

Постановка проблеми: Оперна сцена «Іфігенія в Тавриді» (1921), написана Кирилом Стеценком на слова однойменної драми Лесі Українки, займає особливе місце у становленні оперного жанру в Україні у першій третині ХХ століття. Композитор продовжує неокласичну традицію, започатковану на межі століть М. Лисенком (опера «Сапфо»), і на її основі створює оригінальну концепцію моноопери. Втілення багатопланового поетичного тексту геніальної української поетеси обумовило озвучення актуальних для того часу ідей декадансу, поглиблене дослідження психологічної сутності стражденної жіночої долі, яка опиняється на межі жорстокої, спричиненої неблаганними об'єктивними чинниками реальності і світом спогадів, у якому зосереджене справжнє емоційне існування невільної бранки богині Артеміди.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Однією з найгрунтовніших залишається розвідка Л. О. Пархоменко – авторки монографії про К. Г. Стеценка¹. У ній розкрито основні музично-стилістичні особливості твору, розглянуто елементи драматургії. У статті Н. А. Толошняк ця композиція представлена як вершинне досягнення пошуків Майстра в оперному жанрі². У дослідженні І. В. Ушаньової-Рудько відзначено унікальність творчого експерименту

© Городецька О.В., 2025.

DOI: 10.31318/0130-5298.2025.51.359064

¹ Пархоменко, Л., 1963. *Кирило Григорович Стеценко*. Київ: Мистецтво.

² Толошняк, Н. А., 2022. Кирило Стеценко: жанрово-драматургічні пошуки в оперному жанрі. In: Sectoral research XXI: characteristics and features, III International Scientific and Theoretical Conference, Chicago, 22 April 2022. Chicago: European Scientific Platform, vol. 3, pp.115–119.

українського композитора в жанрі моноопери на тлі розмаїтого становлення оперного мистецтва 1920-х років. Композиція К. Стеценка розгортається у руслі провідних ідей європейського мистецтва того часу (декаданс і неокласичні інтенції, посилена увага до психологічного аналізу внутрішнього світу особистості, дух прометеїзму як символ супротиву непереборним обставинам долі)¹.

Попри постійну увагу до цього твору науковців, бракує детального аналізу музичної драматургії опери. Для розуміння авторського задуму і його вдалої сценічної інтерпретації слід виявити щільний зв'язок між образним становленням і розгортанням музичної форми, у якому і втілено основний музично-психологічний аспект концепції.

Тому **метою статті** є розгляд музичної драматургії моноопери «Іфігенія в Тавриді» К. Стеценка: її тематичний розвиток і виявлення провідних формотворчих чинників.

Виклад основного матеріалу. Драматична сцена Лесі Українки, заснована на давньогрецькій трагедії Евріпіда, позбавлена основних сюжетних перипетій міфу, пов'язаних із ритуальними вбивствами з волі богів, морськими пригодами та емоційним возз'єднанням брата й сестри². У центрі поезії – особистість дівчини, яка волею богів опинилася у чужому краї без рідних, близьких, коханого та будь-якого права самостійно будувати власне життя. Безіменна й знедолена, вона щодня виконує рутинні обов'язки головної жриці. Але душа її живе спогадами. Про що ж згадає Іфігенія? «А в серці тільки ти, // Єдиний мій коханий рідний краю!» – у розпачі промовляє вона³. Усе, що пов'язане з Елладою, знову й знову викликає емоційний відгук у душі бранки Артеміді. Це також образи батька, матері, сестри Електри. Золотокудрий братик Орест, який перемагав на Олімпійських змаганнях. Біллю розлуки та муками ревнощів відбивається спогад про коханого Ахіллеса, з яким доля розлучила нещасну навіки.

Пам'ять пробуджує прометеївський вогонь непокори («Хто дав нам душу і святий вогонь? Ти, Прометею...»), сумніви щодо доцільності боротьби з неминучим («Чи можем ми змагатись проти сили // землерушителів і громовладців? Ми, з глини створені...») та розуміння своєї місії – жертвовного служіння Артеміді «для слави рідної країни». Пал прометеївської іскри дає Іфігенії сили прийняти власну долю, чинити супротив самогубству. Хоча таке життя для героїні гірше за спокійне, позбавлене пам'яті й душевних мук небуття смерті.

Створений геніальною поетесою образ відважної дівчини, яка по-українськи гаряче та емоційно переживає події минулого, збережені у пам'яті, привернув композитора-священника К. Стеценка чистотою і силою почуттів до життя, родини, Батьківщини. Крізь високу патріотичну ідею усвідомлення обов'язку перед країною давньогрецької Іфігенії проглядає щемливий сміливий відчай тендітної хворої юнки, позбавленої спілкування з рідними й близькими Лариси Косач,

¹ Ушаньова-Рудько, І. В., 2024. *Жіночі образи в українській опері 1920 – початку 1930-х років ХХ століття*. Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття ступеня д-ра мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

² Події міфу відбуваються напередодні Троянської війни. Іфігенія – дочка царя Мікен Агамемнона була в останню мить врятована Артемідією від ритуального вбивства і перенесена до храму в Тавриду. Дівчина, ім'я і походження якої приховувалося від служниць культу, стала головною жрицею богині до кінця життя. Згідно з міфом, брат Орест і Паладій – чоловік сестри Іфігенії Електри – припливли до Тавриди за статуєю богині. Їх схопили й вони повинні були загинути на олтарі храму. Але Іфігенія врятувала рідних греків і відпливла з ними й статуєю на Батьківщину – до Еллади.

³ Тут і далі цитовано за текстом драматичної сцени «Іфігенія в Тавриді» Лесі Українки (див.: Українка, Л., 1898. *Іфігенія в Тавриді* (драматична сцена), [online]. Режим доступу: <[https://poems.net.ua/...](https://poems.net.ua/)> [дата звернення: 01.09.2025]).

змушеної боротися за життя і здоров'я далеко від рідної домівки – у Криму, на віллі «Іфігенія»¹.

Драма між реальною буденністю з рутинними щоденними обов'язками і світом пам'яті, для якого немає меж в уяві та відтворенні через звуки відтінків психологічних почуттів, лягла в основу музичної концепції опери К. Стеценка. Покора й щоденне придушення вітальних бажань, якого вимагає Артеміда, перебуває у постійному внутрішньому протистоянні з емоційними спогадами про повноцінне життя, запаленими Прометеївською іскрою непокори, свободолюбства, спрагою великого діяння.

Психологічний стан героїні обумовлює напружене музичне становлення композиції опери. Ключ до концепції «Іфігенії...» прихований в останній багатозначній фразі: «Тяжкий твій спадок, батьку Прометею!»². Не тільки вогонь життєлюбства, спраги до звільнення від пут, боротьби за свободу приніс у світ людей бог Вогню. Прометей дав людям Пам'ять – засадничу особливість розумної культурної істоти, яка дозволяє зберігати, заново переживати, відтворювати й інтерпретувати в уяві попередній досвід³.

Основу становлення сюжету складає рефлексія Іфігенії на події, що відбулися в її попередньому житті в Елладі. Це – своєрідна постлюдія, емоційний спогад, потік свідомості, який знову ятрить і бентежить душу дівчини, приневолює до служіння богині у далекій від батьківщини Тавриді.

Тому в опері виокремлюються три основні драматургічні складові. Перша – образ теперішнього перебування героїні – головної жриці без імені, роду і племені в храмі Артеміди у Таврії. На неї вказала сама богиня під час одного з обрядів. («З краю далекого, з краю незнаного нам Артеміда її привела»). Сучасності для Іфігенії не існує: вона не може розкрити ні імені, ні свого минулого, ні походження.

Друга складова пов'язана з емоційно-психологічним світом Іфігенії. Вона отримує найбільшого розвитку в опері. Бранка долі знов і знов переживає минуле, намагається знайти у спогадах, пам'яті стимули для виживання в умовах, коли усвідомлене і чуттєве існування для неї скінчилося («О, Аргосе, рідний мій! Воліла б я сто раз в тобі умерти, ніж тут жити!»⁴).

Третя драматургічна лінія – ідеалізований образ рідної Еллади, де пройшли найкращі роки життя Іфігенії.

В оркестровій інтродукції представлено тематичні елементи першої і другої драматургічних складових, передрікається їхня щільна взаємодія. Теперішнє зовні спокійне життя у Тавриді наповнюється драматизмом індивідуалізованих інтонацій – переживань Іфігенією споминів з минулого.

¹ «Іфігенія в Тавриді» була створена на початку 1898 року на віллі «Іфігенія» у Ялті, куди Леся Українка приїхала в пансіон лікаря М. Деріжанова на лікування: «Іфігенія Лесі Українки – це великою мірою вона сама, молода дівчина, що лишилася наодинці зі своєю недугою і всім світом, яка змушена жити і виживати на чужині, не коритися долі і не падати у відчай, а також символ ностальгії, туги за батьківщиною, відірваності від рідної землі, сім'ї та близьких» (див. Веселовська, Г., 2009. Міф про Іфігенію в Тавриді: семантичні домінанти музично-театрального осмислення. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 6, с. 201).

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 152.

³ Прометей розповідає про свої благодіяння для людей у трагедії «Прометей закутий» Есхіла: «З усіх наук найвидатнішу винайшов / Науку чисел, ще й письмен сполучення / І творчу дав їм пам'ять – цю праматір муз!» (див. Есхіл. Прометей закутий: епісодій 2, вірші 436–525, [online]. Режим доступу: <<https://dovidka.biz.ua/eshil-prometey-zakutiy-episodiy-2-virshi-436-525>> [дата звернення: 01.09.2025]).

⁴ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 151.

Відкривається опера першим драматургічним компонентом: рутинна буденність жриць храму, які проводять молитви й обряди на честь богині під проводом головної жриці (Іфігенії). Початок твору з лейтмотиву Артеміди (приклад 1) вводить у спокійну, врівноважену і відсторонену атмосферу служниць культу, позбавлених особистісних емоцій і почуттів. Викладена одногосно тема¹, що починається із закличної чистої кварта, оздоблена звуконаслідувальними форшлагами в мелодії у пасторальній тональності фа іонійському, нагадує про звуки лісу (форшлагги – як щебетання пташок), призовний сигнал мисливця (квартова інтонація в англійського ріжка), що створює образ богині полювання. Спокійне розгортання мелодії з ладовою змінністю опор (фа – ре), гомофонний виклад після широко розгорнутого фа-мажорного тризвука надають темі ознак епічної розповідності у супроводі старовинного інструмента (імітація струнних арпеджіо в партії оркестру).

Уже тут закладено ряд особливостей, які характеризують стиль опери. Серед них:

- опора на мелодію і мелодизм як основу розвитку;
- введення у мелодіку орнаментальності;
- розвиток звукозображальних і звуконаслідувальних елементів;
- ладова «примхливість», вишуканість, варіантність (відхід від жорсткої централізації мажоро-мінорної системи у бік динамічної змінності ладових опор).

Поступовий поліфонічний розвиток теми в оркестровому вступі приводить до появи на кульмінації нового елемента – знаку другої драматургічної складової. Низхідні хроматизовані мотиви у високому регістрі в гострому декламаційному ритмі вигуку, крику в супроводі насиченого контрапункту середніх і низьких голосів² нагадують про вирішальний момент жертвовного прийняття Іфігенією своєї долі³. Вже наприкінці оркестрового вступу відбувається перше перетворення теми Артеміди та насичення її індивідуалізованим хроматичним началом, пов'язаним з образом безіменної бранки долі⁴.

Після оркестрового вступу починається експозиційний етап становлення композиції. Тут показано два основних драматургічних начала, їхню взаємодію та перші результати якісного перетворення тематизму – розвитку внутрішніх психологічних процесів основних образів. Темі двох хорів жриць храму, які «виростають» із початкового лейтмотиву Артеміди, відзначаються стабільністю, врівноваженістю настрою. Враження свободи від чуттєвості створюється завдяки застосуванню у поліфонічно-імітаційному викладенні вільного мелодичного розгортання, старовинних ладів (ре дорійський у темі другого хору), спіранню на діатоніку, двозначну плагальність на різних рівнях ладової організації⁵, переважанню чистих інтервалів в акордах і підкресленню кварто-квінтових звучань у мелодичному та гармонічному варіантах.

Поява лейтмотиву Іфігенії (приклад 2) вносить різкий контраст у розмірений плин хору жриць. Висхідна політна інтонація, яка є основою чітко оформленого та секвентно проведеного мотиву, яскрава домінантність розширеної мажоро-

¹ Там само. Сс. 95–152, 97, тт. 1-4.

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, с. 98, тт. 1-3.

³ Обернені аналогічні мотиви звучать на словах «Хай буде так!» (Там само. С. 149).

⁴ Там само. С. 98, тт. 6-9.

⁵ М'яка плагальність у співвідношенні тональностей першого і другого хору (*F іонійський – d еолійський*), більш насичена у гармонічних зворотах (початок другого хору – $d5/3 - G5/3$, див. Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 100, т. 12.).

мінорної системи¹, солюючі струнні інструменти, запитальність і неврівноваженість чуттєвого стану (еліптичні гармонічні звороти з униканням тоніки) надають образу трепетного, піднесено-просвітленого, але разом із тим – і сильного – характеру.

Із третього проведення партій обох хорів починається активна взаємодія теми Іфігенії та невмолимої бездушності культової музики (контрапункт лейтмотивів Артеміді у партії хору та Іфігенії у партії оркестру²). Ще більшої напруги розвиток набуває у наступних двох монологів Іфігенії. Початок з інтонації хроматичного оспівування звука ля (майбутньої тональності бранки) у супроводі тремоло оркестру в момент принесення жертви, початок вокальної партії з низхідного тритону³, нестійкі гармонії в еліптичних послідовностях, низхідні пасажі з хроматизмами у партії оркестру, змінність ля мажору – ля мінору пов'язані з душевними стражданнями героїні. Вони тим більше виділяються на тлі прославних одноманітних хорових побудов, з чітким до автоматизму ритмом, бездушною ясністю чистих інтервалів у гармоніях, діатонічними злетами у партії оркестру по звукоряду мі фригійського. Хор щоразу завершує монолог дівчини, перериває потік її музичної свідомості. Доля невмолима до Іфігенії: вона приречена провести життя верховною жрицею Артеміді.

У наступному проведенні лейтмотиву героїні до натхненної, піднесеної секвенції додається нав'язливий і безликий тріольний мотив долі⁴, який далі супроводжуватиме бранку в миті відчаю та безнадії (приклад 3)⁵. Намагання Іфігенії прийняти призначене відчутне у прагненні пристосувати до себе⁶ тему богині, насичити її особистісним началом (подовження та хроматизація мелодії). Але вона не може змиритися («Устами я слова сі промовляю, а в серці їх нема»⁷). Тема Артеміді заперечується і відкидається ладово загостреним мотивом (неаполітанський секстакорд низького 2-го щабля з підкресленим ввідним тоном гармонічного ля мінору під час фрази «а в серці їх нема»).

Емоційний зрив-плач (низхідний рух хроматичною гамою), який починається з мотиву «долі», приводить до кульмінації експозиції образу Іфігенії. Розгорнута по всьому звуковому діапазону, широка і трепетна (тремоло в оркестрі), з душевним піднесенням звучить тема Іфігенії, яка прагне на батьківщину. Вона із захопленням згадує минуле життя і зізнається у любові до Еллади («А в серці тільки ти – єдиний, коханий рідний краю!»⁸). Злет закінчується примарно-фантастичною атональною темою, побудованою на основі хроматично сповзаючих тріолей та аналогічних мелодичних побудов у партіях інструментів. Примарність спогаду про вітчизну підтверджується мотивом «долі», котрий проводиться в оркестрі та вокальній партії («я сама на сій чужій чужині») і свідчить про трагічні емоції безвиході та приреченості, які відчуває Іфігенія.

¹ Лейтгармонія Іфігенії – домінантовий септакорд із секстою.

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 104, тт. 1-4.

³ Там само. Сс. 95–152, 108, *Piu mosso misterioso*.

⁴ Мотив долі походить із короткої інтонації, яка прозвучала у славильній музиці жриць і знаменує перемогу культу над особистісним життям людини (див. Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, с. 111, т. 3 від кінця).

⁵ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 115.

⁶ Тема Артеміді звучить у тональності Іфігенії – ля мінорі.

⁷ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 116.

⁸ Там само. С. 118.

Тільки пам'ять здатна врятувати життя дівчини і зробити його можливим усупереч неблаганній дійсності. В уяві виникає світлий спогад великої дружної сім'ї у Мікенах. Експозиція ідилічного образу¹ починається з лейттеми родини. Паралельно-змінний лад із м'якими коливаннями мажорного та мінорного нахилів (опори соль – мі), рух по тризвуках і переважання консонантних терцієвих гармоній (тризвуків) у розмірі 6/8, плавний хвилеподібний малюнок мелодії, чіткий розподіл на чотири повторювані фрази по два такти надають темі м'якості, ясності й задушевності. Міксолідійська домінанта до соль (VII низький щабель), із якої починається тема, згладжує напружені ввіднотонові тяжіння і підкреслює перевагу тоніко-домінантових співвідношень, характерних для музичного образу Іфігенії.

При переході до мі мінору в третій фразі композитор уникає другого низького фригійського щабля. Але у четвертій фразі другий та п'ятий низькі щаблі (ознаки зменшеного локрійського ладу) вносять у тему щемливість і елемент нереальності (приклад 4, тема родини). Варіантний розвиток із проведенням основної мелодії у вокальній партії підкреслює важливість і необхідність цього світлого спогаду для бідної дівчини. Ніжні образи матері й батька, братика Ореста, сестри Клітемнестри (перенесення теми у ля мажор на словах «досі одружилась»²) супроводжуються звукообразальними елементами (серцебиття матері на словах «як серце рідне билось»³, фанфарні злети по тонах тризвуку для зображення непосидючого брата⁴). Фантастична хроматична тріольна тема⁵ примхливого образу золотавого волосся братика є складовою характеристики Ореста – переможця Олімпійських змагань (фанфарні інтонації з урочистим багатоголосим проголошенням фа-дієз-мажорного та сі-мажорного звучань, спрямованих у високий регістр).

Кульмінацією ідилічного образу є спогад про коханого – Ахілеса. Секвенція-лейтмотив Іфігенії звучить величним гімном пристрасному коханню, яке живе у душі дівчини. Імітаційне проведення мелодії охоплює високий і низький регістри та супроводжується трепетним тремоло середніх голосів. Мелодія спрямована вгору і зупиняється на непевних запитально-закличних інтонаціях. Короткі фрази створюють ефект затримки дихання від хвилювання. За дівчину «домовляє» оркестр, у партії якого секвенція Іфігенії розгортається⁶. Розвиток раптово закінчується: «тепер уже не мій» – гірко зітхає закохана. Щоби врятуватися від сили почуття, яке є лише спогадом, та обірвати марні сподівання, бранка звертається до Артеміди: «О, Артемідо, рятуй мене!» Темою богині завершується перший експозиційний розділ опери, у якому були представлені основні драматургічні сили і відбулася їхня початкова взаємодія.

У середньому розділі опери⁷ Іфігенія починає осмислювати й аналізувати стан своєї душі, шукає вихід і вирішення внутрішніх протиріч, які гнітять її, порушують спокій. Про значення даного етапу музичної драматургії свідчить значно прискорена зміна подій і психологічних настроїв героїні. Картина осінньо-зимової завірюхи, що змітає все на шляху (стрімкі драматичні фрази вокальної

¹ Там само. С. 95–152, 121, *Un poco più mosso*.

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, с. 126.

³ Там само. С. 122, тт. 8-9.

⁴ Там само, С. 123, т. 9.

⁵ Тема химерності спогадів і сподівань, яка з'явилася вперше під час експозиції образу Іфігенії (Там само. С. 119).

⁶ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 128–129.

⁷ Основна тональність – фа мінор (Там само. С. 130–144).

партії у супроводі швидко змінюваних активних ритмічних тремоло і пасажів оркестру, мінливої колористики мінору і дорійського ладу), несподівано переривається апатією мотиву «долі», який загальмовує розвиток, надає йому ноток приреченості («і я сидітиму перед скупим багаттям»¹).

Наступний спогад про рідну Арголіду знову «розквітає» широкою піднесеною виразною мелодією у паралельному ля-бемоль мажорі з політними інтонаціями і вальсовою основою. Опора на діатоніку, розширення діапазону, укрупнення оркестрових партій робить згадку про рідну землю яскравішою і динамічнішою, ніж в експозиційному розділі. Повернення розвитку у фа мінор, до мотиву долі та хроматичних оспівувань у плачових розспівах вокальної партії² нагадують про примарність звернень до минулого. У раптовому драматичному речитативному сплеску («О, Мойро, Мойро»³) зростає небажання миритися з невблаганною реальністю. Посилення напруженого розвитку (хроматизація музичної тканини до втрати тональності, короткі напористі низхідні мотиви у пунктирному ритмі, початок вокальних побудов із високих звуків зі стрімким спадом мелодії) готують кульмінацію середнього розділу й опери загалом.

Нею стала могутня, потужна тема Прометея⁴. Вона звучить маршем перемоги Іфігенії над своєю немічністю і відчаєм самотності у чужій країні. Шлях, обраний героїнею, вказаний великим богом, який не тільки дав людям вогонь, а й став символом боротьби за волю, свободу відчуттів і прагнення до мрії, збереженої у пам'яті. Виразна мелодія в акордовому супроводі спочатку двічі проводиться в оркестрі у контрапункті з піднесеною декламаційністю вокальної партії, у якій озвучується рельєфна тема Прометея у третьому проведенні⁵. Усвідомлений пафос жертвовності, про який говорить бранка⁶, поступово згасає під час щемливої згадки про рідну Елладу (низхідні плачові хроматичні розспіви на тлі мотиву «долі», завдяки якому припиняється активність музичного становлення).

Повернення лейтмотиву-секвенції Іфігенії на домінантовому органному пункті до тональності ля⁷, уведення ще одного епізоду-спогаду в сі-бемоль мажорі (другий низький щабель) готують початок репризного розділу.

Смирено відзвучав мотив долі, й у ля мінорі з'являється тема Артеміді – початок заключного етапу становлення опери⁸. На рівні сюжету тут міститься розв'язка дії. Після осяяння іскрою Прометея, у ній якісно змінений психологічний наратив. Дівчина вже не чувається бранкою, полонянкою життєвих обставин або іграшкою фатуму. Вона робить свідомий вибір на користь служіння батьківщині: тільки сильна людина здатна жертвовно віддати життя богині задля слави рідної країни («Коли для слави рідної країни така потрібна жертва Артеміді...»⁹).

¹ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 132.

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 135.

³ Там само.

⁴ К. Стеценко узяв її з однойменного героїчного хору, написаного на початку 1900-х років. Тональність епізоду – до-дієз мінор.

⁵ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 138–140.

⁶ Згідно з міфом, Іфігенію повинні були принести в жертву Артеміді для успіху в Троянській війні. Богиня в останню мить урятувала дівчину, підклавши під ніж лань.

⁷ Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, с. 142, *Allegro vigoroso*.

⁸ Там само. С. 144.

⁹ Там само. Сс. 95–152, 148.

У тематичному плані відбуваються якісна трансформація і синтезування. Після напруженого розвитку в середньому розділі із кульмінаційним ствердженням теми Прометея, катарсичного значення набуває оновлена тема Артеміді. Розширена виразними задушевними інтонаціями у просвітленому ля мажорі, вона звучить піднесено та ніжно. Наступне переосмислення пов'язане з містично-примарним хроматичним тріольним образом, що символізує химерність, нереальність світу спогадів, у якому живе Іфігенія¹. Драматизована музика цього фрагменту, пов'язана з образом крові й смерті, звучить як трагічний сплеск, відчайдушний вигук знесленої стражданнями душі («Візьми її (кров), вона – твоя...»). Раптова втрата контролю над собою відображена у відсутності ладо-тональної опорності. Вихороподібні тріольні мотиви, що у шаленому темпі й невблаганному ритмі рухаються півтонами вгору й униз, супроводжують напружену хроматичну висхідну вокальну партію, яка несамовито стверджує думку про смерть².

Перемога здорового глузду відзначається поверненням у ладо-тональне становлення, ритмічне заспокоєння речитативно-декламаційної манери викладу. Підсумкове перетворення тріольної хроматичної теми пов'язане з поступовим уповільненням руху, ритмічним збільшенням і мелодизацією голосів фактури («Коли хто вмів одважно йти на страту...»³), виокремленням хроматичних елементів у низхідну трагічну побудову у вокальні партії, до якої приєднуються плачові інтонації і невмолимий мотив долі («...щоб Іфігенія жила в сій стороні без слави...»⁴). І це переживання катарсично оновлюється в останньому перетвореному проведенні хроматичної теми (на ріано) разом із лейтмотивами долі та Артеміді. Навіть образ далекої та незмінно прекрасної Еллади⁵ набуває присмеркового мінорного забарвлення далекого спогаду, поступово застигаючи у заспокійливому тризвуку мі мінору.

Висновки. Таким чином, в опері «Іфігенія в Тавриді» Кирило Стеценко реалізує принцип рестроспективності на різних рівнях організації музичного цілого. Серед них:

- звернення до прадавнього міфологічного сюжету, у якому доля або боги вирішують сенс існування людини на Землі;
- уведення елементів давньогрецької трагедії у драматургію (двохорна експозиція обрядової сцени на початку опери з різними за характером темами у кожного хору)⁶;
- основу подієвого ряду складають образи пам'яті Іфігенії;
- ідея внутрішнього конфлікту між обов'язком і почуттям, яка набуває становлення в опері, походить від давньогрецьких трагедій;
- застосування старовинної музичної стилістики: лади, поліфонічний розвиток, темброве відтворення звучань давніх інструментів.

Водночас твір великого українського композитора є свідченням модерністичних шукань у жанрі опери. Зокрема:

- звернення до моноопери надає можливість заглибитися у процеси людської психіки;

¹ Див. експозицію (Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, 119, 126, 127).

² Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво, сс. 95–152, с. 146-147, *Allegro non troppo*.

³ Там само. С. 147.

⁴ Там само. Сс. 95–152, 148–149.

⁵ Основна тональність, як і в експозиції – мі з мінорним нахилом

⁶ Про це зауважує дослідниця Лю Пархоменко (див. Пархоменко, Л., 1963. *Кирило Григорович Стеценко*. Київ: Мистецтво, с. 210).

- побудова твору як драматичної сцени з безперервним потоком свідомості розкриває суперечливі почуття, бурхливі емоції, експресивну чуттєвість героїні, загалом притаманну мистецтву межі XIX–XX століть;

- синтезування принципів розвитку музичної і театральної драматургії в оновленій сонатній композиції.

У двохорній інтродукції представлений образ сучасної долі героїні: теми богині Артеміди та її жриць. У головній партії експозиції тема Іфігенії¹ вже на цьому етапі вступає в активну взаємодію з музичним матеріалом «храму». Побічна партія – ідилічний образ далекої Еллади. У середньому розділі (розробці) відбувається розвиток основних тем експозиції. Героїня напружено шукає виходу з емоційного стресу і знаходить його у подвигу Прометея – захисника і відважного тираноборця. У репризі теми головної партії синтезуються, переосмислюються у бік очищення і стабілізації емоційного стану (рішення прийняте). І тільки мі мінор, який залишився з експозиції для характеристики далекого омріяного образу рідної землі², нагадує про сумніви, які zostалися у душі Іфігенії.

Моноопера «Іфігенія у Тавриді» К. Стеценка увійшла в історію української музики як енциклопедія жіночої чуттєвості, таємниць душевного й духовного саморозвитку. Дівочий образ тут набуває небувалої висоти, сповнений ідейних поривань і глибин емоційного переживання дійсності.

Стаття надійшла до редакції 04.09.2025

Отримано після доопрацювання 17.09.2025

Прийнято до друку 26.09.2025

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Веселовська, Г., 2009. Міф про Іфігенію в Тавриді: семантичні домінанти музично-театрального осмислення. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 6, сс.190–207.

2. Есхіл. Прометей закутий: епісодій 2, вірші 436–525, [online]. Режим доступу: <<https://dovidka.biz.ua/eshil-prometey-zakutiy-episodiy-2-virshi-436-525>> [дата звернення: 01.09.2025].

3. Пархоменко, Л., 1963. *Кирило Григорович Стеценко*. Київ: Мистецтво.

4. Стеценко, К., 1965. *Іфігенія в Тавриді*: клавірне зібрання творів у 5-ти томах. Т. IV: Театральна музика. Київ: Мистецтво.

5. Толошняк, Н. А., 2022. Кирило Стеценко: жанрово-драматургічні пошуки в оперному жанрі. In: Sectoral research XXI: characteristics and features, III International Scientific and Theoretical Conference, Chicago, 22 April 2022. Chicago: European Scientific Platform, vol. 3, pp.115–119.

6. Українка, Л., 1898. Іфігенія в Тавриді (драматична сцена), [online]. Режим доступу: <[https://poems.net.ua/poet/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F_%D0%86%D1%84%D1%96%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%96%D1%8F_%D0%B2_%D0%A2%D0%B0%D0%B2%D1%80%D1%96%D0%B4%D1%96_\(%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0\)](https://poems.net.ua/poet/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F_%D0%86%D1%84%D1%96%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%96%D1%8F_%D0%B2_%D0%A2%D0%B0%D0%B2%D1%80%D1%96%D0%B4%D1%96_(%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0)>)> [дата звернення: 01.09.2025].

¹ Тональна символіка в опері пов'язана з визначальними для Іфігенії географічними назвами та протиставленням їх. Основна тональність головної партії – *ля мінор (a-moll)* – захована у слові Таврида. Основна тональність побічної партії – *мі мінор (e-moll)* – у слові Еллада.

² Тональне й образне узгодження, традиційне для класичної сонатної форми, коли головна і побічна партії у репризі проводяться в одній тональності, відсутнє. *Соль мажор – мі мінор*, які характеризують ідилічний образ в експозиції, змінюються присмерковим *мі мінором*.

7. Ушаньова-Рудько, І. В., 2024. *Жіночі образи в українській опері 1920 – початку 1930-х років ХХ століття*. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня д-ра мистецтва. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.

REFERENCES

1. Veselovska, H., 2009. Mif pro Ifiheniiu v Tavrydi: semantychni dominanty muzychno-teatralnoho osmyslennia [The myth of Iphigenia in Tauris: semantic dominants of musical and theatrical interpretation]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 6, pp.190–207.

2. Aeschylus. Prometheus Bound: Episode 2, Poems 436–525, [online]. Available at: <<https://dovidka.biz.ua/eshil-prometey-zakutiy-episodiy-2-virshi-436-525>> [accessed: 01 September 2025].

3. Parkhomenko, L., 1963. *Kyrylo Hryhorovych Stetsenko* [Kirill Grigorovich Stetsenko]. Kyiv: Mystetstvo.

4. Stetsenko, K., 1965. *Ifiheniia v Tavrydi: klavirne zibrannia tvoriv u 5-ty tomakh* [Iphigenia in Tauris: a piano collection of works in 5 volumes]. Vol. IV: Teatralna muzyka. Kyiv: Mystetstvo.

5. Toloshniak, N. A., 2022. Kyrylo Stetsenko: zhanrovo-dramaturhichni poshuky v opernomu zhanri [Kyrylo Stetsenko: genre and dramaturgical searches in the opera genre]. In: Sectoral research XXI: characteristics and features, III International Scientific and Theoretical Conference, Chicago, 22 April 2022. Chicago: European Scientific Platform, vol. 3, pp.115–119.

6. Ukrainka, L., 1898. Iphigenia in Tauris (dramatic scene), [online]. Available at: <[https://poems.net.ua/poet/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F_%D0%86%D1%84%D1%96%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%96%D1%8F_%D0%B2_%D0%A2%D0%B0%D0%B2%D1%80%D1%96%D0%B4%D1%96_\(%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0\)](https://poems.net.ua/poet/%D0%A3%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D0%BA%D0%B0_%D0%9B%D0%B5%D1%81%D1%8F_%D0%86%D1%84%D1%96%D0%B3%D0%B5%D0%BD%D1%96%D1%8F_%D0%B2_%D0%A2%D0%B0%D0%B2%D1%80%D1%96%D0%B4%D1%96_(%D0%94%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%B0%D1%82%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B0)>)> [accessed: 01 September 2025].

7. Ushanova-Rudko, I. V., 2024. *Zhinochi obrazy v ukrainskii operi 1920 – pochatku 1930-kh rokiv XX stolittia*. Ph.D. in Art History. Scientific justification of a creative artistic project. The Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.

Приклад 1. Лейтмотив Артеміди



Приклад 2. Поява Іфігенії і її лейтмотив (тт. 4–11)



Приклад 3. Лейтмотив Іфігенії з лейтмотивом долі (тт. 1–12)

Musical score for Example 4, measures 1-8. The score is in 2/4 time and B-flat major. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *mf* and features a melodic line with a slur over measures 1-4. The bass staff has a more active accompaniment. Measures 7-8 show a triplet of eighth notes in the treble staff.

Приклад 4. Тема родини Іфігенії (тт. 1–8)



GORODETSKA OKSANA

Gorodetska Oksana, Candidate of Art History, Teacher-Methodologist, Higher Category Teacher of the State Musical School No. 27, Associate Professor of the Faculty of Musical Art and Choreography of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University (Kyiv, Ukraine).

ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0008-5941-1281>

“IPHIGENIA IN TAURIS” BY KYRYLO STETSENKO: MUSICAL DRAMATURGY IN THE WEB OF MNEMOSYNE

Abstract. The article presents an in-depth interpretation of the musical dramaturgy of the mono-opera *Iphigenia in Tauris* (1921) by Kyrylo Stetsenko, based on the dramatic scene by Lesya Ukrainka. The study focuses on the internal mechanisms of thematic development that embody the heroine’s reflective consciousness, unfolding within the dimension of memory. Memory functions not merely as a narrative element but as a structural principle shaping the opera’s intonational, modal-harmonic, and compositional organization.

The purpose of the article is to interpret the opera’s musical dramaturgy as a unified psychological process in which the conflict between fatal obligation and the vital force of remembrance becomes the main driving force of development. Particular attention is given to the interaction between the planes of present reality and the idealized homeland, to the transformation of the leitmotivic complex, and to the expressive role of modal variability, polyphonic texture, and timbral symbolism.

The research demonstrates that the principle of retrospection operates at multiple structural levels, culminating in the cathartic reinterpretation of thematic material in the reprise. The mono-opera reveals a synthesis of neoclassical orientation and modernist psychological intensity, positioning the work among the most significant achievements of Ukrainian opera in the first third of the twentieth century.

Keywords: monoopera, musical dramaturgy, principle of retrospection, ideological concept of opera, neoclassicism, modernism, decadence.