

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
СУМСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ  
УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ А.С. МАКАРЕНКА  
НАВЧАЛЬНО-НАУКОВИЙ ІНСТИТУТ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2020 :  
до пам'ятних дат видатних  
українських музичних діячів  
і композиторів**

**ЗБІРНИК СТАТЕЙ ЗА  
МАТЕРІАЛАМИ ІV ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ  
З МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ**

**4-5 грудня 2020 року**

СУМИ - 2021

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

Ю 14

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради  
Навчально-наукового інституту культури і мистецтв  
Сумського державного педагогічного університету  
імені А.С. Макаренка  
(протокол № 6 від 14 січня 2021 року)

### **Редакційна колегія**

- О. К. Зав'ялова** – доктор мистецтвознавства, професор (голова);  
**О. А. Устименко-Косоріч** – доктор педагогічних наук, професор;  
**О. В. Єременко** – доктор педагогічних наук, професор;  
**Л. Г. Тарапата-Більченко** – кандидат філософських наук, доцент;  
**Г. О. Стахевич** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач;

Редактор-упорядник: доктор мистецтвознавства,  
професор **О. Г. Стахевич**

**Ю 14 Ювілейна палітра 2020 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів** : збірник статей за матеріалами IV всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (4-5 грудня 2020 року). Суми : ФОР Цьома С.П., 2021. 190 с.

Збірник статей видається за матеріалами щорічної всеукраїнської науково-практичної конференції, метою якої є вивчення та популяризація українського музичного мистецтва минулого та сьогодення. Цей випуск, як і попередні, включає розвідки з вивчення актуальних музикознавчих питань, творчості визнаних та маловідомих українських митців, представників української діаспори і наших сучасників. Пропонується всім, хто цікавиться історією та сьогоденням української музики і небайдужий до її нагальних питань.

**УДК 78.071.1/2 (092) (063)**

© ФОР Цьома С.П., 2021

© СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУПНЕ СЛОВО</b> .....	6
<b>РОЗДІЛ І. ТВОРЧА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ І КОМПОЗИТОРІВ XVII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ</b>	
<b>Андросова Д. В.</b> «К столетию кончины В.И. Ребикова и возрождению его славы в Украине» .....	8
<b>Деменко О. С., Риждова А. О.</b> «Роль творчості полтавської піснярки Марусі Чурай у часи Хмельниччини» .....	14
<b>Макарова В.А.</b> «"Зелений гай, пахуче поле ..." (до пам'ятної дати П. А. Грабовського)» .....	18
<b>Чарікова Л. А.</b> «Концертна симфонія Дмитра Бортнянського: особливості жанру» .....	23
<b>РОЗДІЛ ІІ. УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР ТА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДІАСПОРИ У XX СТОЛІТТІ</b>	
<b>Антонець О. А., Крамаренко В. П.</b> «Варіаційні цикли для фортепіано у творчості українських композиторів» .....	27
<b>Бойко С. В.</b> «Фортепіанна творчість І. Шамо в контексті жанру казки» .....	30
<b>Гавриленко Ю. Д.</b> «Принципи формування репертуару українського народного хору в творчості О. Кошиця» .....	34
<b>Гончаренко О. В.</b> «Симфонізація народної пісні у творах Б.Лятошинського (історія однієї теми Третьої Симфонії)» .....	38
<b>Гончарова Л. В., Тарапата-Більченко Л.Г.</b> «Лохвицький Моцарт (до 120-річчя І. Й. Дунаєвського)» .....	43
<b>Григор'єва В. О.</b> «Творчий дует І. Дунаєвського і Л. Утьосова» .....	50
<b>Деменко Н. М., Сіробаба Я. В.</b> «Творчий внесок Г. Верьовки у розвиток хорового виконавського фольклоризму в Україні» ...	54
<b>Єрмоменко Н. О.</b> «Ентузіаст бандурного мистецтва Сумщини Дмитро Андрусенко» .....	58

<b>Клочко А. С.</b> «Віртуозні традиції у програмних етюдах для фортепіано українських композиторів (на прикладі “Заметілі” В. Сильванського)» .....	62
<b>Козаренко О. В.</b> «Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського» .....	68
<b>Медвідь Т. О.</b> «Внесок В. Верховинця у розвиток української культури та педагогічної науки» .....	77
<b>Моргунова Т. Л.</b> «Особливості драматургії “Концертного дивертисменту” Івана Карабиця» .....	81
<b>Муляр А. П.</b> «Фортепіанний концерт у музиці ХХ століття (на прикладі творчості Б. Лятошинського, С. Рахманінова, А. Шенберга)» .....	87
<b>Мухіна Л. П.</b> «Модест Менцинський – всесвітньо визнаний вагнерівський тенор та неперевершений майстер італійського bel canto» .....	90
<b>Огієнко М. А., Павленко І. М.</b> «Творчість Ігоря Шамо в контексті розвитку української музичної культури» .....	96
<b>Полянська Г. М.</b> «Полтавська Доля Василя Верховинця» ...	100
<b>Соколова Г. М.</b> «Згадуючи Валентина Володимировича Дубравіна» .....	104
<b>Цуранова О. О.</b> «Фортепіанна творчість М. Кармінського. До 90-річчя від дня народження композитора» .....	108
<b>Шкеть А. С.</b> «Твори-екфразиси у фортепіанній музиці І. Шамо» .....	113
<b>РОЗДІЛ III. ВИКОНАВСЬКА, МУЗИКОЗНАВЧА Й КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА СЬОГОДЕННЯ</b>	
<b>Антонюк В. Г.</b> «Левко Колодуб, вокальний цикл “Бентежність” на вірші Валентини Антонюк» .....	118
<b>Ворона В. В., Рожко І. В.</b> «Творча діяльність молодіжного симфонічного оркестру України» .....	126
<b>Головань Є. А.</b> «Звуковий образ як конструкційна основа фортепіанної партії у віолончельній Сонаті В. Сильвестрова з інструментального циклу “Драма”» .....	129

<b>Грицай В. В.</b> «Український скрипковий концерт: історичний аспект» .....	134
<b>Деменко Н. М., Луць О. С.</b> «Неофольклоризм у кіномузиці Мирослава Скорики» .....	138
<b>Деменко Р. О., Солошенко М. В.</b> «Бременський мультимузикант Джеймс Ласт та його інструментальний шедевр» .....	143
<b>Демиденко Г. В.</b> «Віолончельна музика Мирослава Скорики» .....	146
<b>Кучмась Ф. Ю.</b> «Екологія національної культури як аспект творчості Віктора Мужчиля (на прикладі думи для мішаного хору “Вмирала річка”» .....	152
<b>Ященко І. В.</b> «”Живу в піснях з любов’ю в серці ...” (до 70-річчя заслуженого артиста України Леоніда Матвієнка)» .....	160
<b>РОЗДІЛ IV. СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ТА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ДОСВІД</b>	
<b>Дика Н. О.</b> «Оксана Андріївна Попіль у контексті становлення українського фортепіанного виконавства та педагогіки (до 90-річчя від дня народження)» .....	163
<b>Лозенко К. О.</b> «Синестетичні асоціації в музичній педагогіці» .....	166
<b>Сітарська І. В.</b> «Дидактичні та методичні засади музичної підготовки майбутніх вчителів у Лебединському педагогічному технікумі та учительському інституті» .....	170
<b>Смородський В. І., Смородська М. М.</b> «Підходи та принципи формування професійної культури майбутніх педагогів-музикантів» .....	178
<b>Відомості по авторів</b> .....	186

## ВСТУПНЕ СЛОВО

Збірка статей «Ювілейна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів та композиторів» продовжує серію публікацій за результатами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю. Випуск статей і матеріалів 2020 року є четвертим щорічним виданням й засвідчує багатолітні традиції наукових заходів кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка.

Сьогорічне проведення заходу відбулося за надзвичайно складних обставин, адже конференція проходила у незвичайній епідеміологічній ситуації. Це визначило її організацію та проведення в умовах змішаного режиму, коли безпосередньо в засіданнях могла взяти участь обмежена кількість учасників, а іншим бажаним виступити чи бути присутніми був запропонований он-лайн режим. Певну проблему становить і вузька спрямованість тематики, яка обмежується вивченням тільки українського музичного мистецтва за пам'ятними датами року. Але ця обмеженість визначає й унікальність заходу, аналогів якому в країні чи за рубежом не має. Незважаючи на складні умови проведення й вузькість тематики, порівняно із минулими, в цей конференції взяло участь на 20 осіб більше, ніж попередньо. Серед учасників була значна кількість докторів наук і професорів, гарною традицією стала участь у науковому форумі і студентів із різних навчальних закладів України та зарубіжжя, які цього року склали третю частину від загальної кількості. Така непідробна зацікавленість заходом виявляє його актуальність й необхідність.

Впродовж всіх років однією із закономірностей проведення конференції є постійне розширення її «географії»: кожного року додаються учасників із інших регіонів і міст, а в цьому заході взяли участь і представники з інших країн. Так, поряд з учасниками із Києва, Харкова, Львова, Одеси, Сум, Житомира, Полтави, Дрогобича, Чернівців, Лебедина, Конотопа, Лохвиці, були доповідачі з Польщі та Китаю. Увагу науковців привертали як актуальні питання музикознавчої науки й маловивчені аспекти ком-

позиторської та виконавської творчості, так і знаменні дати і події української музичної культури. Це віддзеркалено в структурі пропонованої збірки, зміст якої, як і попередньо, побудовано за історичним принципом, з узагальненням національного соціокультурного та музично-педагогічного досвіду.

Автори розвідок прагнули висвітлити процеси розвитку українського і світового музичного мистецтва, культурні й творчі добутки видатних композиторів і виконавців: Д. Бортнянського (Л. Чарікова), І. Дунаєвського (Л. Гончарова, В. Григор'єва), В. Верховинця (Т. Медвідь), І. Карабиця (Т. Моргунова), Л. Колодуба (В. Антонюк), О. Кошиця (Ю. Гавриленко), Б. Лятошинського (О. Гончаренко, О. Козаренко, А. Муляр), М. Менцинського (Л. Мухіна), В. Сильвестрова (Є. Головань), М. Скорика (Г. Демиденко, Н. Деменко, О. Луць), І. Шамо (С. Бойко, М. Огієнко, І. Павленко, А. Шкеть); надати об'єктивну оцінку діяльності знаних діячів сучасності й маловідомих митців українського музичного простору: П. Грабовського (В. Макарова), Є. Долі (Г. Полянська), М. Кармінського (О. Цуранова), В. Мужчиля (Ф. Кучмась), О. Попіль (Н. Дика), В. Ребікова (Д. Андросова), В. Сильванського (А. Клочко), ознайомити із знаковими постатями музичної культури краю: Д. Андрусенком (Н. Єрмоєнко), В. Дубравінім (Г. Соколова), Л. Матвієнком (І. Яценко) та ін.

Презентоване широке коло розвідок з музикознавчої проблематики та вивчення діяльності митців української музичної культури підтверджує безперечну значущість наукового проекту, спрямованого на поглиблене дослідження та відкриття нових обріїв національного музичного мистецтва, на подальше відродження та популяризацію творчості вітчизняних виконавців і композиторів.

Зав'ялова О.К.,  
доктор мистецтвознавства, професор

## РОЗДІЛ І

### ТВОРЧА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ І КОМПОЗИТОРІВ XVII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТЬ

Андросова Д. В.

#### К СТОЛЕТІЮ КОНЧИНЫ В. И. РЕБИКОВА И ВОЗРОЖДЕНИЮ ЕГО СЛАВЫ В УКРАИНЕ

Автор очерка о великом композиторе и пианисте начала XX века Владимире Ивановиче Ребикове О. Томпакова справедливо констатировала: «Ребикова постигла трагическая судьба непризнанного у себя на родине музыканта» [4]. При этом подчеркивалось поощрительное отношение к композитору П. Чайковского, признание Ребикова в Берлине, Вене, Париже, Праге, поддержка К. Дебюсси, И. Пизетти, З. Неядлы и других выдающихся музыкантов-современников. Но эти успехи в начале XX века оказываются незамеченными после 1913 года, что определило невостребованность гения нашего соотечественника вплоть до 10-х годов текущего столетия.

В России, в Польше, в Италии сегодня наблюдается подъем интереса к сочинениям изобретателя «меломимики» и «мелопластики», его оперы и «психодрамы» становятся предметом актуальных постановочных решений. И существенным представляется участие в этом «ренессансе Ребикова» (термин употребляется по аналогии с принятыми формулировками «ренессанс Цемлинского», «ренессанс Шрекера» применительно к забытым гениям начала XX века, возрождаемых для музыкальной общественности от начала XXI столетия [6, с. 136, 128]) Украины, в культурной ауре которой прошла творческая биография названного музыканта.

Москвич по рождению и воспитанию Ребиков волею обстоятельств в 1893 – 1896 годах работал и творил в Одессе, а впоследствии в Крыму, в Ялте, не оставляя работы и выступлений в Москве, Одессе, Кишиневе. Именно Одесса стала местом появления и постановки первой оперы композитора «Лес



шумит», здесь осуществлялась его педагогическая пианистическая деятельность сначала на базе училища, а впоследствии в открытой в 1913 году консерватории.

Признание В. Ребикова в 1900-е и в начале 1910-х годов с последующим, после 1913 года отстранением и забвением имеет объективные параллели с художественными событиями, определяемыми выходом авангарда 1910-х – 1920-х годов, подготовкой поколения «новой молодежи», обозначившегося после 1911 – 1913 годов и утвердившегося в 1920-е. Судьбу Ребикова раздели не только названные выше А. Цемлинский, который вплоть до начала XXI столетия фигурировал в музыкаловедческих описаниях разве как «учитель А. Шенберга», и Ф. Шрекер, опера которого «Дальний звон» в 1912 году была объявлена высшей точкой немецкого символизма, но впоследствии, вплоть до его странной, случайной как бы смерти в 1934 году никак не замечаемого в музыкально-исторических обзорах. Столь же катастрофически непризнанными стали гении Н. Рославца, Н. Обухова и И. Вышнеградского, из которых Рославец работал в Украине. Аналогично сложилась судьба И. Падеревского-композитора, исполнительское и государственно-строительное реноме которого блестяще развернулись в 1920-е и последующие годы, но композиторское дело было категорически оставлено в 1907 г. Несколько позже, но на этом же рубеже в предшествовании выхода поколения 1920-х прекратил композиторскую деятельность Ч. Айвз (1915), физически переживший и волну авангарда, и ее «отлив» в 1940-е.

Речь идет о метафизике истории, которая в прогрессистски настроенной исторической науке Нового времени игнорировалась, хотя названия исторических периодов типа Ренессанс - Возрождение указывали на многозначительную историческую повторяемость, идущую «мета-», то есть «сверхфизически»: повторяемость в культурных установках, но вне всякой физической преемственности с представителями той эпохи, которую назначен был восстанавливать Ренессанс-Возрождение. В истории неоднократно обсуждалась смена мыслительных стереотипов от начала столетия к 1910-м, а особенно к 1920-м годам, создававших первую для данного столетия «молодежную волну», затем о втором «молодежном

движении» от 1950-х на 1960-е, наконец, поворот к последующему столетию в 1970-е годы.

Этот рельеф культурных преобразований не всегда был приемлем для творческих личностей – такова смерть очень благополучного К. Дебюсси в 1918 году, стилистика которого стала предметом номер один для критики со стороны только образовавшейся Шестерки. И в этом ряду – смерть в 53 года В. Ребикова, для которого был избыточным стилистический максимализм А. Скрябина, С. Прокофьева, тем более И. Стравинского, но очевидна солидаризация с атрадиционалистскими устремлениями модерна 1890-х – 1900-х. В этом В. Ребиков соотносим с Н. Метнером, который также склонялся к модернизму, но совершенно не в тех экстремальных формах, которые фиксировали символизм-экспрессионизм А. Скрябина и примитивизм-футуризм С. Прокофьева.

Как видим, трагически-драматической была судьба тех мастеров, которые, тяготая к модерну, принимали в нем «серединные» проявления, обходя полярные показатели, тем самым категорически не вписываясь в ту «гетерофонию» традиционализм – модернизм /авангардизм, которая отметила бытие искусства века Научно-технической революции. Но существенной была и остается линия модерна, явившаяся непосредственным «продлением» бидермайера (см. «предминималистский» миниатюризм Э. Сати, которого вплоть до 1970-х клеймили спутником-«неудачником» К. Дебюсси [5, с. 81]).

Бидермайеровский «след» в музыке В. Ребикова (как и у приветствовавшего его в 1893 П. Чайковского) авторски подчеркнут – в его фортепианных циклах «Вокруг света», «Осенние листья» (посвящение П. Чайковскому), «Буколики». Для традиционного музыковедческого критерия, воспитанного *musica poetica* «сложной метафоры» И. С. Баха, простота фактуры В. Ребикова была приговором: в этом усматривался «дилетантизм», хотя серьезная пианистическая подготовка самого автора отрицала такую характеристику в корне [2].

И если фортепианный символизм А. Скрябина тянулся к салонности французского виртуозного образца, который составил через К. Дебюсси национальное преломление наследия бидермайера, то В. Ребиков, обращавшийся к профессионалам

Вены и Берлина, явно «продлевал» немецкий бидермайеровский комплекс «песни без слов», который в виде «арии без слов» находим в фортепианных Сонатах Р. Вагнера (об этом подробнее [1, с. 79-86]). Нахождение «декадансного» символистского мотива, как это заметно в названии фортепианного цикла, посвященного П. Чайковскому, в начале XX века, на фоне возвышающегося оптимизма ницшеанства и протобольшевизма отечественных футуристов, также не способствовало признанию современниками-соотечественниками достояния автора «Дворянского гнезда» по И. Тургеневу (к наследию которого никто из русских классиков не прикасался).

Известны разработки В. Ребиковым целотонности как ладовой основы музыки, что составило параллель к ладово-интервальным установкам К. Дебюсси, к поискам, через концепцию «дваждымажора» (идея «скифства») с лидийской квартой у С. Прокофьева, теоретические обобщения на базе интервальных принципов А. Скрябина «цепного» лада у Б. Яворского, через реконструкцию «ирано-скифских» истоков шопенианства у Л. Роговского и др.

Однако в контексте тотальной хроматизации, в том числе четвертитоновой (И. Вышнеградский, Н. Обухов), позиция В. Ребикова в ладостроительстве оказалась «слишком компромиссной» и была просто не замечена в «боях за додекафонию», развернувшихся в десятилетие после постановки А. Шенбергом «Лунного Пьеро» вплоть до объявления им додекафонной системы в 1922 году. И если стараниями Р. Рети в 1950-е годы (книга «Тональность в современной музыке») было восстановлено первенство Дебюсси в модернизации музыкального мышления по отношению к «декларативной атональности» А. Шенберга, то складывание от 1970-х годов и начала XXI столетия реабилитации И. Вышнеградского и Н. Обухова должно закончиться восстановлением статуса В. Ребикова как теоретика и композитора, пианиста, в полном соотношении с представлением об «универсальном» творце в «системе Леонардо да Винчи», продекларированной П. Валери в 1896-м и апробированной всем ходом творчества в минувшем столетии.

Напоминаем, что в XIX веке ни один из композиторов и исполнителей мирового уровня не совмещали такого рода тво-

рческую работу с теоретическим исследовательским делом: позитивистская эстетика это соединение не допускала. А если это и совпадало (у А. Бородина), то это были принципиально разные сферы науки и музыки. А вот XX в. – в «системе Леонардо да Винчи»: крупнейшие мастера композиции и теории – в одном лице. Таковы: О. Мессиа́н, К. Орф, П. Хиндемит, А. Шенберг, а также И. Вышнеградский Н. Обухов, Н. Рославец, – и В. Ребиков. В настоящее время в Украине единственным представителем этого «неоренессансного» творческого единства является А. Козаренко – незаурядный композитор, прекрасный пианист и высокоталантливый теоретик.

Указанный контекст музыкантских достижений XX века демонстрирует важность восстановления культурной памяти о В. Ребикове, дабы был признан в своем Отечестве великий сын славянских народов, языки которых выброшены из международных конференций на Западе. А становление в Украине, в Третьем городе империи в Одессе начала XX века гения К. Шимановского (основные сочинения которого написаны и подготовлены до 1919 года, то есть до отъезда в Польшу) и высокоталантливой фигуры В. Малишевского, первого ректора Одесской консерватории, впоследствии профессора Варшавской консерватории и основателя конкурса Ф. Шопена, воспитателя В. Лютославского, – замалчивается, особенно в отечественных изданиях.

В. Ребиков был истинным сыном своего века – писал много музыки для детей и юношества, прежде всего фортепианной, «бидермайеровской» и «мягко модернистской», которой широко пользуются в младших классах музыкальных школ, не замечая высокохудожественной подоплеки этой простоты. Эта черта сочинения для начинающих составила в XX веке особую линию творчества, оттенив жанрово-стилистические находки гения С. Прокофьева, Б. Бартока, Б. Бриттена, К. Орфа и многих других авторов, поскольку прошедшее столетие уникально (сравнимо разве что с XIII в., это победительно обозначил К. Орф в знаковом своем сочинении «*Carmina Burana*») в проявлении социальной молодежной экспансии. Итак:

1) В. Ребиков по датам жизни и творчества, по стилистическим показателям бидермайеровских касаний символистс-

кого мировидения, оказался в ряду авторов, выдвинувшихся в начале XX века, но затем по социально-художественным запросам поколения 1920-х оказавшихся «выброшенными» из творческой востребованности энтузиастов века Научно-технической революции;

2) начавшееся в 1970-е Возрождение представителей «мягкого символизма» определило вытягивание из забвения и сделанного В. Ребиковым, представителем уникального и показательного для XX века единства композиторской-исполнительской и теоретической деятельности, а также организовывавшего сценически-режиссерское решение «меломимики», «мелоритмики», «психодраматического» действия в русле «неоренессансного» универсализма, запрограммированного на XX век П. Валери, поэта и теоретика искусства в одном лице;

3) осуществляемое в разных странах восстановление славы гения В. Ребикова должно коснуться его совокупного признания в Украине, которая оказалась культурной аурой, особенно в бытии Одессы, Третьего города империи в начале XX века и сохранившей инерцию культурного лидерства до современности, которой обязано профессиональное восхождение композитора-пианиста-теоретика – в параллель к формированию здесь гения К.Шимановского, С. Рихтера и других знаменитостей мирового уровня.

### **Список использованных источников**

1. Андросова Д. В. Символизм и поликлавиризм в фортепианном исполнительстве XX в. : Монография. Одесса : Астропринт, 2014. 400 с.
2. Берберов Р. Русский пианист и композитор Владимир Иванович Ребиков... // Ребиков В. Пьесы для фортепиано. Первая тетрадь / Составление и пед. редакция И. Захарова. Москва: Музыка, 1968. С. 2–7.
3. Ребиков В. И. URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Ребиков Владимир Иванович](https://ru.wikipedia.org/wiki/Ребиков_Владимир_Иванович)
4. Томпакова О. Владимир Иванович Ребиков *Belcanto.ru*. URL: <https://www.belcanto.ru/rebikov.html>
5. Филенко Г. Возникновение «Шестерки» // Французская музыка первой половины XX века. Ленинград : Музыка, 1983. С. 80-104.

6. Roesler Curt A., Hohl Siegm. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. Gütterslohn/München, 2000. 608 s.

**Деменко О. С.,  
Рижова А. О.**

## **РОЛЬ ТВОРЧОСТІ ПОЛТАВСЬКОЇ ПІСНЯРКИ МАРУСІ ЧУРАЙ У ЧАСИ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ**

21 червня 1653 року, ще зовсім молодою, Господь покликав до себе вродливу та співучу українку Марусю Чурай. Подовжуючи скороминуче життя полтавській піснярці, люди переказами та молитвами додавали Марусі віку в легендах. З погляду сучасної людини, здається, що реальність у її житті свідомо замінена на фантазію, бо в уяві легше домалювати те, що мало статися. Отже, важливо з'ясувати, що сьогодні відомо про життя і творчість української мисткині XVII ст., котра жила як дихала і співала, а співала про те, чим жила.

Марина Гордіївна Чурай народилася 1625 року (за іншими версіями – 1628 чи навіть 1629 року) в Полтавському посаді, бо вперше Полтаву назвали містом тільки в 1641 році. На світ Маруся з'явилася у родині урядника (за іншими джерелами – сотника реєстру, а інколи – полкового осавула) Полтавського козацького полку Гордія Чурая та його дружини Горпини. За легендою, батьківська хата стояла на березі Ворскли, неподалік від місця, де в 1650 році з дозволу київського митрополита Сильвестра (Косіва) в Полтаві заснували Свято-Хрестовоздвиженський жіночий монастир, який зберігся до наших днів. Полтавці знають цю місцевість під Монастирською горою, де розкинулися Кривохатки (тепер – селище Вороніне) [3, с.131].

Батько Марусі, Гордій Чурай, був людиною чесною і хороброю, палко любив батьківщину і ненавидів її ворогів. Одного разу під час сварки з польським паничем, не витримавши знущань пихатого чванька над простим людом, Гордій вихопив із піхов шаблю й зарубав його. Сміливцю довелося накивати з Полтави п'ятами. Поборник правди подався на Січ, де пристав до гетьмана нереєстрового козацтва Павла Павлюка

(Павло Михнович Бут) і з липня 1637 року брав участь у походах проти польської шляхти.

Під час Кумейківської битви козаки зазнали поразки. Гордій Чурай разом із гетьманом Павлом Павлюком та іншою козацькою старшиною легковажно склали у грудні 1637 року капітуляцію й потрапили до рук польського коронного гетьмана Миколи Потоцького, що особисто керував придушенням козацьких повстань в Україні. Полонених українців привезли до Варшави і після катувань за рішенням зимового Сейму в лютому 1638 року їм відрубали голови, які наштрикнули на палі [4, с. 95].

Після смерті Гордія Чурая його дружина Горпина залишилася удвох із донькою-підлітком. Не забуваючи про героїчну загибель сотника Полтавського полку, народ оточив удову та її доньку піклуванням. Значною мірою цьому сприяла і обдарованість Марусі, дівчини вродливої, розумної, чуйної. Вона мала гарний голос, майстерно співала пісні, які невимушено складала з різних приводів, і часто навіть у побутовій розмові римувала думки.

В юності в Марусі було чимало залицяльників. Серед інших – молодий реєстровий козак Полтавського полку Іван Іскра. Багато років він щиро кохав Чураївну, але взаємних почуттів у відповідь не дочекався. Дівоче любляче серце, ніжну ласку Маруся віддала синові хорунжого Полтавського полку, своєму молочному брату, вродливому, але слабодухому козакові Зіньківської сотні Полтавського полку Грицькові. І були любов та злагода в стосунках у закоханих, вони навіть таємно заручилися [3, с. 133]. З огляду на факти і легенди Маруся Чурай щосили намагалася стати щасливою, вірила у кохання і вірність. Але в Марусиній історії йдеться про зражене кохання, про злочин перед чистими почуттями і кару за сплюндровану душу.

Щастя і трагедія Марусі відбувалися на тлі буремних подій України, що вела безперервні битви за своє існування. Після блискучої перемоги козацьких військ під Батогом, після вигнання польської шляхти з лівобережжя країни влада Богдана Хмельницького і його авторитет знову стають загально-визнаними. І тоді, як не дивно, з'являється унікальний

документ, підписаний гетьманом 27 вересня 1652 року – «Універсал до всіх музик Задніпров'я». У цьому Універсалі вперше документально засвідчено ставлення Богдана Хмельницького до музики як до невід'ємної частини державної політики [5].

Відомо, що у козацькому війську музика відігравала об'єднуючу та агітаційну роль, українська дума і українська пісня сприяли самоідентифікації народу. Документи свідчать про використання Хмельницьким музикантів-кобзарів як для пропаганди ідей козацької революції, так і для роз'яснення серед населення своєї часто дуже складної та неоднозначної політики. Це знаходить підтвердження в текстах багатьох дум та історичних пісень, що дійшли до нашого часу.

Тому «Універсал», в якому йдеться про об'єднання всіх музик Задніпров'я в один цех під проводом цимбаліста Грицька Ілляшенка-Макущенка і наказується підкорятись йому як самому гетьману, сприймається, з одного боку, як бажання посилити вплив гетьманської влади на музик, а з іншого, – протистояти опозиційним настроям («А бодай того Хмеля перша куля не минула...»), що існували у частини українських кобзарів і музикантів.

Постать згаданого в універсалі музичного цехмістра Грицька Ілляшенка надзвичайно цікава не тому, що він був довіреною особою гетьмана, а через його особливу роль в розповсюдженні пісень Марусі Чурай. Судячи з реєстру Полтавського полку за 1649 рік, ім'я цимбаліста Ілляшенка було в Полтаві достатньо відомим. Про це свідчить запис в переліку козаків осавульської сотні: «Ілляш цимбалістого брат». Підтвердженням того, що мова йде саме про родича цимбаліста Ілляшенка, є прізвище записаного поряд козака Манка Ілляшенка.

У козацькому реєстрі Полтавського полку зустрічаються прізвища, пов'язані або з музичною професією, або з уподобанням козака до гри на музичному інструменті чи до співу. Це Яцко Дудка, Кондрат Дудка, Федорець Дудка, Процик Дудка; Фесько Скрипка, Іван Скрипка, Лукаш Скрипка; Ян Сурмач, Лесик Сурмаченко; Іван Бубонистий, Гаврило Співаченко та Кирик Соловей. У Полтавському полку було і кому грати, і кому співати. А якщо до цього переліку додати таку постать, як професійний музика цимбаліст Грицько Ілляшенко, то Пол-



тавський полк можна вважати наймузичнішим у козацькій армії. Тому пісні, які створювалися Марусею Чурай, підхоплювалися в першу чергу козаками Полтавського полку, а під час воєнних походів вони розповсюджувались всією Україною [5]. Власне, вже за життя ім'я дівчини набуло загального визнання (тим більше, що всі знали про трагічну долю її героїчного батька), а подальша її історія в народній пам'яті поступово здобуває легендарних рис.

Коли Марусю Чурай вже вели на страту, в її долю втрутилося Божественне Провидіння. Його у вигляді особистого універсалу гетьмана Його Царської Величності Війська Запорозького Богдана Хмельницького до Полтави вчасно привіз реєстровий козак Полтавського полку Іван Іскра – той добрий геній, який ще з ранньої юності був закоханий у Марусю і раз у раз рятував природжену піснярку від смерті. Не залишаючи сідла, він простягнув полковнику Полтавського полку Павлу Семеновичу високу грамоту, якою скасовувався смертний вирок для Марусі. У документі, зокрема, йшлося: «У розумі ніхто не губить, кого щиро любить. Отже, і карати без розуму не доводиться, а тому наказую: зарахувати голову полтавського урядника Гордія Чурая, відрубану ворогами нашими, заради солодких пісень, що вона їх складала. Надалі ж без мого наказу смертних вироків не здійснювати. Марусю Чурай з-під варти звільнити» [2, с. 113].

Чому несхитний Богдан Хмельницький дав слабину? Напевно, правотворець уважно дослухався до того, про що в поході співали прості козаки. І ймовірно, ще з однієї причини. Хоч, після вигнання польської шляхти з Лівобережжя України влада Богдана Хмельницького, його авторитет знову стали непохитними, у суспільстві йому ще належало відновити репутацію освіченого і розважливого правителя. Але як? Звісно, через розуміння та сприяння мистецтву. Першою дією в цьому напрямку стало шляхетне помилування 18 червня 1652 року особистим універсалом гетьмана народної улюблениці – піснярки Марусі Чураївни. Розуміючи її знакову роль у боротьбі українського народу, любі козацькому серцю пісні якої водили полки на битви, Богдан Хмельницький не тільки душевну щедрість виявив, помилувавши Марусю Чурай, а й виконав важливу політичну акцію, що підтримала його владний імідж.

Три сторіччя ходять пісні, створені Марусею Чурай, по нашій землі, три сторіччя любові вже подаровано людям. А попереду вічність, бо велика любов і велика творчість – невмирущі.

### **Список використаних джерел**

1. Возняк М. Історія української літератури: У 2 кн. Львів : Світ, 1994. Кн. 2. 560 с.
2. Дівчина з легенди. Маруся Чурай : Пісні / Л. С. Кауфман (упоряд., підгот. текстів та післямова) М. Стельмах (передм.). Київ : Просвіта, 2005. 120с.
3. Нудьга Г. Балада про отруєння Гриця і легенда про Марусю Чурай // «Жовтень», 1967, № 2. С. 131–138
4. Максимович М. Українські народні пісні. 1834. Кн. II : Пісня Чураю. 180 с.
5. <https://archive.svitua.org/kultura/muzyka/item/5424>

**Макарова В. А.**

### **«ЗЕЛЕНИЙ ГАЙ, ПАХУЧЕ ПОЛЕ...» (ДО ПАМ'ЯТНОЇ ДАТИ П. А. ГРАБОВСЬКОГО)**

Розвитку української культури активно сприяла різнобічна творча діяльність багатьох наших земляків. Одним з них був Павло Арсенович Грабовський (1864 – 1906) – представник нової української інтелігенції, яка була народжена на зламі віків та щиро опікувалась долею України. Як усі українські митці, П. А. Грабовський твердо вірив: «І побачать вбогі України діти / Будуче славетне, будуче прекрасне». За цю віру на вівтар національно-визвольної боротьби він поклав своє життя.

П. А. Грабовський пройшов тернистий революційний шлях: підпільна боротьба в Харкові під час навчання в духовній семінарії (1879 – 1882), вислання до рідного села Пушкарене Охтирського повіту Харківської губернії (нині с. Грабовське Краснопільського району Сумської області), солдатська служба; Харківська та Ізюмська тюрми; висилка у Сибір за причетність до харківської групи революційної організації «Чорний переділ»; заслання до Вілюйська, Якутська, Іркутська і Тобольська.

Із сорока двох років життя П. Грабовський був під наглядом двадцять. Він згадував, що дев'ять років провів на селі більш або менш вільно, дев'ять років по школах, в чотирьох стінах, потім дванадцять років без перерви тюрми, солдатські казарми і знов у тюрмі та на засланні ... Так і не здійснилася мрія поета повернутися в рідну Україну. Туга за рідним краєм вилилась у рядках:

Шкода мріяти, вітати...  
Що колись було,  
Більше, мабуть, не вертати –  
В вічність одійшло.  
Край широкий, наче море,  
Ворскло обійма...  
Тільки в тебе, серце хворе,  
Іншого нема  
(«На Ворсклі»).

Зовсім не випадково з поезією Грабовського пов'язана творчість багатьох композиторів, яких приваблювала простота викладу, ліричність думок і почуттів поета, не розрахованих на зовнішній ефект, глибина, проникливість і в той самий час лаконічність, стислість вірша (звідси переважно малі форми). Одним із перших до віршів Грабовського звернувся Кирило Григорович Стеценко, який у своїй творчості також оспівував образ робітника-борця та прагнення українського народу до свободи. Сучасник трьох революцій, Стеценко, хоч особисто і не брав участь у революційних подіях, був цілком солідарним із повсталим народом. Своєю музикою він протестував проти експлуатації, розкривав красу людської душі. У 1899 та 1902 роках з хором побував у Ромнах. Пізніше згадував: «Дякували дуже, вітали щиро, просили і надалі відвідувати» [2, с. 35].

Саме в часи жорстокої столипінської реакції К. Стеценко написав хор «Сон» (на слова автобіографічного вірша П. Грабовського «Зелений гай, пахуче поле»), присвячений О. Кошицю, під керуванням якого цей твір було виконано вперше. Він звучить як пристрасний заклик до боротьби за свободу:

Зелений гай, пахуче поле  
В тюрмі приснилися мені, -  
І луг широкий наче море,  
У тихий сум по кружині...

В хорovій мініатюрі «Сон» К. Стеценко постав тонким поетом звуків, відшліфовуючи найдрібніші деталі музичної мови. Розвиваючи тему «людина і дійсність», композитор водночас підкреслив дві образні основи: «зелений гай, пахуче поле» та «в тюрмі приснилося мені». Картини природи, дорогі образи матері й сестри, які сняться в'язневі, передані за допомогою різноманітних хорovих засобів – поліфонічних, темброво-динамічних, ладогармонічних, регістрових, метричних. У подальшій творчості К. Стеценко неодноразово звертався до історичної долі народу, його життя, використовуючи художні образи зі спадщини, О. Олеся, І. Франка, Т. Шевченка та ін.

П. А. Грабовський належить до тих поетів, які не тільки вболівали за нещасну долю трудівника, а й гаряче закликали до боротьби за краще майбутнє. Саме як програма боротьби сприймається його поезія «Уперед», що згодом стала бойовою революційною піснею. У 1924 році вірш «Уперед» був покладений на музику Л. М. Ревуцьким, який також у своїй творчості звертався до образу народу, найважливіших історичних подій. Отже, хорovий твір «Уперед», створений у формі декламаційного монологу, є зверненням до найширшої аудиторії.

Найвищою оцінкою творчості П. Грабовського є її визнання як співтворчості з народом. Тут спостерігається «зворотній зв'язок»: вірші «Сон» та «Уперед» фольклоризувалися, стали улюбленими народними піснями. До низки таких творів відноситься й українська народна пісня «Сирота», створена на слова поета. І це зовсім не випадково: як і Іван Франко, Тарас Шевченко, Леся Українка, П. Грабовський записував і виконував народні пісні, добре знав усі їх особливості, тонкощі, тому його власні поезії побудовані на народно-пісенній основі – «До соловейка», «Журба» або «Розгубив я свої думи...».

Любов до народної пісні відчувається у поета з раннього дитинства. «Чимало пісень я знав від матері, що завжди їх співала, а казок переслухав від бабусі таку силу, що навіть не доводилось читати», – згадував він в автобіографії. З гордістю поет відзначав, що, незважаючи на заборони, українська пісня звучить на всій території колишньої царської Росії. Певно, завдяки великій увазі, яку Грабовський приділяв щирості мови, вона у його творах була «гарна, легка, плавна та музична.

Народна пісня для нього – це джерело, з якого на здоров'я довго ще будуть пити нащадки» [1, с. 48].

П. А. Грабовський – поет, який з тихих струн зумів здобути всім гнобителям на кару, його можна порівняти з легендарним Данком. Саме пісенність поезії Грабовського привертає до неї композиторів. Так, Я. Й. Лопатинський створив ліричний солоспів «Не буду зривати тебе, білий квіте...», романс «Зелений гай, пахуче поле...». М. П. Старицький у солоспіві «Журба» за допомогою музичних засобів значно підсилив драматизм поетичного змісту. У суворі роки Великої Вітчизняної війни Михайло Іванович Вериківський написав вокальний цикл з чотирьох романсів «Образ коханої». У центрі твору кохання поета-в'язня до дівчини-революціонерки, яка трагічно загинула в тюрмі. Композиторові вдалося тонко відчутти тремтіння ліричних струн поета, обережно доторкнутися до автобіографічних сторінок його життя.

Кохання Павла Арсеновича до Надії Костянтинівни Сигиди (учительки таганрогської школи) спалахнуло після їх знайомства у 1888 році в Бутирках. Кілька місяців Павло з Надією разом йшли в одній групі ув'язнених з Москви до Іркутська. Доля розлучила цих людей. Надія трагічно загинула від рук жорстоких царських катів у тюрмі в Карі. Чисте почуття до Надії Павло Грабовський проніс крізь все життя, це був його найбільший біль і найбільше щастя. Коли Грабовський помер, то у його труну поклали пасмо волосся Н. Сигиди, яке вона подарувала поетові в день їх останнього побачення.

Такої певної, святої,

Такої рідної, як ти,

Такої щирої, простої, -

Вже більше, мабуть, не знайти («До Н.К.С.»).

П. Грабовський присвятив коханій цикл віршів, серед них – «Квітка. До Н.К.С.», «На пам'ять», «Гаряче душа молилась», «До мучениці» (всього 18 творів). А вірші «До соловейка» та «Морська баркарола» лягли в основу однойменних солоспівів Станіслава Павловича Людкевича, який глибоко відчув музичність, особливу пісенність поетичного слова П. Грабовського. Вокальна партія солоспіву «До соловейка» характеризується широким диханням і наближує його до побутового романсу.

Зацікавленість до творчості поета не згасає і в композиторів сучасності. Зокрема перші романси Лесі Дичко були написані на слова П. Грабовського і Лесі Українки. Звертає на себе увагу вокальний триптих митщині на вірші Грабовського «Матері», «Сон», «Знов повіяло в душу весною...». Л. Дичко точно домагається необхідних контрастів настрою, емоційного розгортання змісту. Вона є також автором романсу на вірші П. Грабовського «Соловейко» (для сопрано і фортепіано, 1964).

П. Грабовський вважав, що тільки той поет зможе впливати на народні маси, на виховання людей, хто має високий ідейний і культурний рівень. Він виступав за мистецтво, яке кличе народ уперед, збагачує свідомість прогресивними думками, інакше, за його словами, таке нікчемне мистецтво навіть не має права називатися мистецтвом.

У селі Грабовське, де народився митець, відкрито літературно-меморіальний музей поета, встановлено пам'ятний знак на місці, де стояла його родинна хата. З нагоди 125-річчя від дня народження (1989) відкрито пам'ятник (Сумський скульптор А. Івченко, архітектор В. Заговора). Характеризуючи творчість П. Грабовського, наш земляк, поет Олександр Олесь писав: «Кожний звук його пісні перейшов через серце й очистився у вогні розуму...» [4, с. 46]. Поезія П. Грабовського – це іскри могутнього негасимого вогню Прометея, який він проніс крізь усе життя.

### **Список використаних джерел**

1. Кисельов О. Павло Грабовський. Збірка статей та матеріалів. Київ : АНУРСР, 1948. 185 с.
2. Локощенко Г. Музично-театральна культура Сумщини. Суми : «Мрія», 1992. 43 с.
3. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упоряд., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. Т. 1. 496 с.
4. Олесь О. Твори. В 2-х т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 1. 959 с.
5. Пісні та романси українських поетів : У 2-х т. / Упоряд., вступ. ст. і приміт. Г. А. Нудьги; Редкол. : М. П. Бажан та ін. Київ : Рад. письменник, 1956. Т. I. 345 с.; Т. II. 386 с.

## КОНЦЕРТНА СИМФОНІЯ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ЖАНРУ

XVIII століття в історії російської музики ознаменоване не тільки розквітом світської музичної культури, а й формуванням композиторської школи. Велика заслуга у цьому належить іноземним музикантам - перших педагогів російських композиторів і виконавців. У різні часи за запрошенням царського двору в Росії працювали відомі італійські оперні композитори: Ф. Арайя, Б. Галуппі, К. Кавос, В. Манфредіні, Дж. Паїзієлло, Дж. Сарті, Т. Траєтта, Д. Чімароза та ін. Основу концертного репертуару складала твори Й. Гайдна, В. Моцарта, І. Плейєля, Я. Стаміца, Й. Шоберта. Дослідник інструментальної ансамблевої музики Л. Раабен стверджує, що в Росію потрапляло «майже все цінне, нове, що може дати європейське мистецтво, причому вражає факт дуже швидкого поширення тодішніх новинок» [3, с. 17]. Тобто у XVIII столітті в Російській імперії було відомо й популярно багато зразків камерної музики, автори якої безпосередньо брали участь у формуванні класичних жанрів.

Одним із основоположників національної камерно-ансамблевої музики у добі класицизму був Дмитро Степанович Бортнянський (1751 – 1825). Більша частина творчої спадщини митця – це духовні твори різних жанрів (літургії, хорові концерти, гімни, кантати та ін.). Крім того, важливим напрямком його творчості була оперна і камерно-інструментальна музика (сонати для клавесина і клавесина зі скрипкою, концерт для чембало, квартет, 2 квінтети, Концертна симфонія).

В своїх світських творах композитор звертався до італійської традиції, оскільки в часи Бортнянського вона була провідною для всіх європейських шкіл, у тому числі і для російської. До того ж, музичну освіту Дмитро Степанович отримав у Італії, де досконало опанував галантний стиль італійської музики під керівництвом падре Мартіні. Сімнадцятирічного вихованця Придворної співацької капели було відправлено на навчання до Італії за рекомендацією його наставника Б. Галуппі, який був капельмейстером при петербурзькому дворі у 1765 – 1768 ро-

ках. За 10 років (1769 – 1779) проведених в різних містах Італії Д. Бортнянський написав три опери - «Креонт» (1776), «Алкід» (лібрето П'єтро Метастазіо, 1778), які були поставлені на сцені венеціанського театру Сан Бенедетто, і «Квінт Фабій» (1779) на сюжет з історії Стародавнього Риму, прем'єра якої відбулась у придворному театрі герцогів д'Есте в Модені.

У Д. Бортнянського створення камерно-інструментальної музики насамперед було пов'язане з його службою при дворі майбутнього імператора Росії Павла (з 1783 року). Для своїх високопоставлених партнерів і учнів композитор і писав інструментальні твори. Так, «Концертну симфонію» (1790) він присвятив майбутній імператриці Марії Федорівні, яка любила музикувати, грала на клавесині і опановувала арфу. Великою мірою на це вплинуло те, що поряд з обов'язками композитора та організацією музичного дозвілля двору, Бортнянський навчав Марію Федорівну гри на музичних інструментах .

Концертна симфонія – це перший зразок циклічного інструментального жанру в творчості російського композитора. До Д. Бортнянського інструментальну музику писали італійські композитори і скрипалі Дж. Вероккіо, Л. Мадоніс, що жили в Росії. В Петербурзі видавалися і виконувалися інструментальні твори Л. Боккеріні, Д. Далольо, В. Манфредіні, Дж. Саммартіні (сонати для скрипки з басом, для клавесина, симфонії та ін.). Ці твори звичайно чув Дмитро Степанович і використовував їх як зразки для написання своїх інструментальних опусів.

Жанр концертної симфонії появляється в період інтенсивного розвитку класичних жанрів інструментальної музики, формування класичного симфонічного оркестру і сонатно-симфонічного циклу. Терміном «концертна симфонія» в другій половині XVIII століття позначались циклічні твори, призначені для декількох інструментів, що виконувались соло та оркестром. Кількість солістів могла бути різною, від двох до дев'яти (Концертна симфонія Й. К. Баха). До перших зразків концертної симфонії належить «Симфонія нового смаку» в формі концерту Л. Жюлемана (1753) та «*Symphonie-concert*» Г. Вагензейля (1759). Новий жанр стрімко поширювався містами Західної Європи. Найважливішу роль в його розвитку відіграли композитори мангеймської школи - Г. Каннабіх, Ф. Ріхтер, К. Стаміц, Я. Стаміц, А. Фільц.



Вже назва «концертна симфонія» передбачає в творі наявність ознак концерту і симфонії. Твір Д. Бортнянського відповідає типовим зразкам цього жанру. Для нього характерний невеликий інструментальний склад, при тому не фіксований, а такий, що обирається в залежності від наявного інструментарію. Наприклад, концертні симфонії Й. Гайдна та В. Моцарта написані для струнного оркестру з солюючими інструментами: скрипка, альт, гобой, кларнет, валторна, фагот і віолончель у Концертній симфонії *Es-dur* В. Моцарта; гобой, фагот, скрипка і віолончель в Концертній симфонії *B-dur* Й. Гайдна.

Концертна симфонія (*B-dur*) Д. Бортнянського написана для 2-х скрипок, віоли да гамба, віолончелі, фагота, арфи і ріано *organize* (різновид фортепіано з декількома органними регістрами і міхуром для вдування в них повітря). В симфонії композитор використовує не традиційний для свого часу склад оркестру, який, швидше за все, орієнтований на певне коло виконавців двору Павла І. Відзначаючи художню цінність симфонії, Т. Ліванова писала: «Рання віденська симфонія, представлена зразками Монна, Рейтера, Вагензейля, безперечно відрізняється набагато меншою зрілістю і меншим художнім інтересом, ніж камерна симфонія Бортнянського» [2, с. 333].

Для такого типу симфонії характерна тричастинна композиція, яка будується на протиставленні двох крайніх живих частин і повільної середньої. В розподілі драматургічного навантаження між частинами циклу Д. Бортнянського можна виявити ознаки, які притаманні як сонатно-симфонічному, так і концертному циклам. Перша частина концертної симфонії (*Allegro, B-dur*) написана в сонатній формі. Це смисловий центр всього твору. У ній переважають гомофонні методи викладення й розвитку музичних тем. Композитор наслідує схему класичної сонатної форми, що проявляється в тематичному і тональному контрасті головної та побічної партій, активністю розвитку тем у розробці й відновленні основної тональності в репризі (*T-D* – експозиція, *T-T* – реприза).

Друга частина твору – пасторальне *Larghetto* в жанрі сициліани. За традиціями класичних сонатно-симфонічних циклів вона написана в тональності субдомінанти (*Es-dur*) і має складну тричастинну форму. У Фіналі (*Allegretto*, форма рондо)

повертаються жвава моторика I ч. і тональність *B-dur*. Все це, а також інтонаційна спорідненість головної партії I ч. і фінального рефрену, сприяє єдності та завершеності форми циклу. Теми в фіналі спочатку викладаються в партіях солістів, а потім повторюються оркестром. Друга і третя частини за тематизмом та варіаційним способом викладення подібні до класичного інструментального концерту.

Функції інструментів чітко розділені на солюючі та акомпануючі. Провідними голосами стають клавір і перша скрипка. Вони виразно виконують соло в I і III частинах твору як разом, так і окремо, в супроводі інших голосів. Частково солюючим можна назвати фагот (проведення початку побічної партії і розробки I ч., співоче соло в II ч.). Його тембр виявився найблизкішим до пасторального змісту середньої частини циклу. У арфи, основним завданням якої є тембральне збагачення ансамблю, немає самостійної мелодійної лінії, вона або акомпанує, або дублює партію клавіру. Віолончель і фагот виконують функції басу. Вся композиція циклу будується на чергуванні розділів *tutti*, соло - скрипки (побічна партія I ч., основна тема II ч.), фаготу (основна і серединна теми II ч.), клавесину (заключна партія I ч.) та діалозі інструментів.

Отже, Концертна симфонія Дмитра Бортнянського, музика якої відрізняється тонкою витонченістю стилю і стрункістю форми, є прикладом сонатно-симфонічного циклу ранньої класичної епохи. Спираючись на західноєвропейську техніку і стиль європейської музики раннього класицизму, композитор зумів створити свій варіант камерного симфонічного циклу, використавши при цьому своєрідний склад інструментів.

### **Список використаних джерел**

1. Ливанова Т. Русская музыкальная культура XVIII века в ее связях с литературой, театром и бытом. В 2-х т. Москва : Государственное муз. издательство, 1953. Т. 2. 476 с.
2. Раабен Л. Инструментальный ансамбль в русской музыке. Москва : Государственное музыкальное издательство, 1961. 476 с.
3. Рыцарева М. Композитор Бортнянский. Жизнь и творчество. Ленинград : Музыка, 1979. 256 с.

## РОЗДІЛ II

### УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДІАСПОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Антонець О. А.,  
Крамаренко В. П.

#### ВАРІАЦІЙНІ ЦИКЛИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Різноманітні прийоми і методи варіювання і, власне, варіаційна форма відіграли величезну роль в історії музичної композиції. Грунтуючись на принципі зміненої повторності, варіаційна форма є універсальною для музики всіх історичних епох. Зародившись на зорі музичного мистецтва в народній музиці, варіації не втратили свого значення й до сьогодні. Так, донині є популярною значна кількість чудових творів, написаних українськими композиторами у формі варіацій. Деякі з них стали відомими і як окремі самостійні опуси, і як частини великих циклічних композицій, створених для найрізноманітніших інструментів, ансамблів та в сфері симфонічної музики. Головна причина такої надзвичайної поширеності варіацій як форми й широке використання принципу варіювання полягає у поєднанні в цьому явищі двох складових – постійності та мінливості у різноманітті їх взаємодії.

Філософські категорії «постійність» та «мінливість», конфліктуючи і взаємодіючи між собою, рухають форму і постають джерелом її розвитку. В музиці ці категорії та їх взаємодія є основою формотворення. Одним з яскравих прикладів цього служить варіаційний метод, при якому змінюється й ускладнюється виклад повтореного матеріалу. Ступінь складності може бути різною, залежно «від глибини» збагачень і змін, що вносяться у повторювану основу. В той самий час накопичення змінних рис несе в собі заперечення постійності і є додатковою рушійною силою, джерелом розвитку [1, с. 34].

У професійній музиці (при різноманітті різновидів варіаційної форми) особливо виділяються дві: строгі та вільні варіа-

ції (В. Гончаренко). У них яскраво виявляються протилежні тенденції, які лежать в основі форми: прагнення до впізнаваності, незмінності й постійного оновлення. Слід зазначити, що перевага того або іншого рушійного начала завжди продиктована естетичними нормами певного історичного періоду, поглядами митця, наявними матеріалами та завданнями.

Вагомою частиною надбань значного кола українських композиторів є, так звані, строгі варіації. Зокрема це твори композиторів-аматорів Й. Витвицького (1813 – 1866) (варіації на українську пісню «Чумак») та О. Лизогуба (1790 – 1839) (варіаційні цикли на теми народних пісень «Не ходи, Грицю», «Ой, у полі»). Саме цей напівааматорський, доволі салонний за образним змістом репертуар започаткував розвиток української фортепіанної музики, що спиралась на фольклорний матеріал.

У цілому відмінність між різновидами варіаційних форм зводиться до прояву «тенденції розкріпачення» [2, с. 65], тобто розкриття можливостей теми, міри близькості до теми або віддаленості від неї. Концентруючи, узагальнюючи характерні особливості будови строгих варіацій, слід, перш за все, відзначити приналежність їх до тієї групи варіацій, де буквальної повторності вже немає, «але, композитор, зберігаючи в недоторканності конструкцію теми або цілої невеликої п'єси, завантажує її при повторенні прикрасами, орнаментами» [2, с. 67].

В ХХ столітті серед творів варіаційної форми особливе місце посідають окремі варіаційні цикли М. Вериківського (1896 – 1962). Для цього композитора варіаційний принцип, будучи типовим для народної пісні та української класики (наприклад, хорові обробки пісень з «Наймички», «Веснянки» тощо) став основою творчості. Робота над циклами варіацій відіграла важливу роль у розвитку фортепіанного стилю композитора. Часто саме з цих творів починається перше знайомство молодих піаністів з творчою спадщиною М. Вериківського, і такий шлях до осягнення складної музики геніального українського творця дуже плідний.

Враховуючи особливу роль і значення варіаційної форми у творчості М. Вериківського, можна з упевненістю стверджувати, що піаністу важко обійтися без знайомства з його варіаційними циклами. Досліджуючи значення варіацій у творчості

композитора, можна вказати на наступні моменти: по-перше, прийоми і методи варіювання та варіаційного розвитку, характерні для мислення і композиторської техніки митця, вигострювалися саме на варіаціях. По-друге, жодний український композитор ХХ століття не приділяв такої уваги варіаційній формі й не використовував її так винахідливо й багатогранно як М. Вериківський, якого по праву можна вважати великим майстром варіацій. Принцип варіаційності він застосовує дуже часто, виявляючи «дивовижну майстерність, уміння вичерпно розкрити музичний зміст теми і використовувати укладений у ній імпульс для видозміни» [3, с. 83].

До створення варіацій М. Вериківський звертався протягом всієї своєї творчості. Особливо цікавими є Шість варіацій з балету «Весняна казка», аналіз яких дозволяє встановити, що для композитора характерне варіювання, яке включає і варіаційність, і варіантність. Воно глибоко корениться в самій природі його мислення, що поєднує епічно багатообразне уявлення про єдине і цілісне, з фіксацією найдрібніших деталей в ланцюгу їх «нескінченних перетворень».

Резюмуючи вищесказане, слід зазначити, що виконання і сприйняття фортепіанних творів українських композиторів, зокрема варіаційних циклів, вимагають достатньої музичної підготовки та стильового слухацького і виконавського досвіду. Безперечно робота над пошуком і опануванням нових зразків української фортепіанної літератури, у т. ч. відновлення й популяризація варіаційних циклів М. Вериківського є однією з важливих складових формування сучасного музиканта.

### **Список використаних джерел**

1. Івченко А. В., Бобришева І.В. Українські нотні видання 1924-1930 років у фондах Національної бібліотеки імені В. І. Вернадського : (вокальна музика) : науковий каталог. Київ, 2012. 338 с.
2. Муха А. Композитори України та української діаспори. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
3. Фортепіанні твори українських композиторів : навч. посіб. / упоряд.: І. Гринчук, О. Горбач. Тернопіль : Астон, 2015. 96 с.

## **ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ І. ШАМО В КОНТЕКСТІ ЖАНРУ КАЗКИ**

Казка – це енциклопедія духовного життя народу, своєрідний заповіт, який передається від покоління до покоління та впливає на духовно-інтелектуальний розвиток людини. Жанр казки займає вагоме місце у наукових працях, де аналізується його сутність і роль у просторі культури. Феномен казкотворчості вивчається у контексті таких гуманітарних наук як культурологія, історія, філологія, педагогіка. Казку розглядають як засіб розвитку та виховання особистості, висвітлюють як сакральну оповідь про традиції народу, його спосіб життя та звичаї. У численних дослідженнях визначаються аксіологічні, етичні та естетичні аспекти казки, конкретизується її значення у процесі загального розвитку культури та становленні окремої особистості тощо.

Жанр казки яскраво виявляє себе як у літературі, так і у музичному мистецтві. Становлення цього жанру в інструментальній музиці досліджує М. Іванова [2]. У фортепіанній музиці засновником жанру казки є М. Метнер. Поєднання романтичних та символічних рис у російській фортепіанній мініатюрі ХІХ століття на матеріалі циклу казок М. Метнера вивчає А. Колосович [4]. Коротку характеристику фортепіанним казкам М. Метнера надає К. Зенкін [3]. Свого подальшого розвитку жанр казки набуває у творчості С. Прокоф'єва. У «Казках старої бабусі» яскраво виявлена лірична лінія композиторської творчості, якій притаманні типова російська розповідність та м'яка задушевність.

Значний внесок у розвиток казки як різновиду сучасної фортепіанної мініатюри зробили С. Баневич, Є. Геллер, М. Стецюн, С. Слонімський. До сучасних композиторів, які пишуть твори в жанрі казки, також можна віднести М. Аргусова, М. Бугайову, А. Матевосяна, Г. Толстенко, С. Халаїмова, В. Ходоша, М. Фуксмана, А. Шпака. Їх твори різні за музичною мовою, стилем та змістом, але вирізняються

яскравою музикальністю та професійним композиторським втіленням художніх образів.

Значне місце жанр казки посів у творчості українських композиторів. Авторами української фортепіанної казки стали І. Беркович, Ж. Колодуб, В. Косенко, В. Птушкін, Г. Сасько, М. Сільванський, М. Тиц, Б. Фільц, І. Шамо та ін. Семантичне коло фортепіанних казок цих композиторів включає в себе музичні розповіді про історію українського народу, про добро і зло, правду і кривду, любов і дружбу. Серед фортепіанних «казкових» циклів вітчизняних митців привертають увагу музичні ілюстрації: «Казка про Хлопчиша-Кібальчиша» І. Шамо; «По сторінках казок В. Варицького» А. Погорельського; «Пригоди барона Мюнгаузена», «Казка про Попа та наймита його Балду» М. Сільванського; «Музичні картинки за казками Г. К. Андерсена» С. Борткевича; «Казка про золоту рибку» В. Птушкіна; «Снігова королева» Ж. Колодуб. Зміст казки в контексті української дитячої музики дотично висвітлюють Ю. Вахраньов [1], Б. Милич [5], О. Олійник [6], О. Суховерська [8], Б. Фільц [9]. Казку як фортепіанну мініатюру програмного оповідального типу позначає Н. Рябуха [7].

Жанр казки має власні семантико-структурні принципи розвитку музичного матеріалу, особливості організації художньої змісту та форми. У сфері художнього змісту казки є лірико-елегійними, оповідальними, драматичними, фантастичними; у жанрових моделях – казки-романси, казки-канцони, казки-скерцо, казки-картини тощо. Для жанру музичної казки типовим є звернення композиторів до фольклорного матеріалу, опрацювання народного мелосу засобами професійно композиторської техніки. Фортепіанним казкам характерна чітка музична драматургія: зав'язка, основна частина (зростання напруги, кульмінація) та розв'язка. Більшість зразків створені у простій одночастинній, дво- або тричастинній формі. Фортепіанні казки можуть об'єднуватись у цикли, зберігаючи функціональну однотипність частин.

Вагомою постаттю серед українських композиторів-казкарів є Ігор Шамо (1925 – 1982) – композитор проникливого ліричного обдарування, видатний мелодист із яскравим образним мисленням. У своїх творах він спирається на інтонацію

української народної пісні та романсу, значну увагу надає програмності. У інструментальній музиці композитор тяжіє до зображального жанрово-картинного звукопису. І. Шамо писав музику оригінальну, захоплюючу, образно-яскраву, але при тому доступну і зрозумілу. Така простота можлива лише за умови художньої досконалості композиторської техніки та бездоганного володіння фортепіано. П'єси І. Шамо мають велику популярність, розкриваючи невичерпно багатий художній світ та розвиваючи у підростаючого покоління образне мислення.

Митець створив цілу антологію фортепіанної музики для дітей та молоді: «Українська сюїта», «Класична сюїта», «Картини російських живописців», «Тарасові думи», «12 прелюдій», «Гуцульські акварелі», «Казка про Хлопчиша-Кібальчиша». Серед цих творів привертає увагу цикл І. Шамо «Казка про Хлопчиша-Кібальчиша», написаний у 1970 – 1980-ті роки. Літературна «Казка про Хлопчиша-Кібальчиша» Аркадія Гайдара була радянським міфом про громадянську війну 1918 – 1922 років. У ній йшлося про хлопця, який відмовився працювати на «проклятих буржуїнів», тому загинув від тортур.

На думку О. Суховерської, І. Шамо створив музичну ілюстрацію на відомий літературний сюжет «у традиціях симфонічної драматургії, коли зіштовхуються інтонації двох сторін та є конфлікт» [8]. Для циклу характерна велика кількість наскрізних елементів, які, хоча й не стали повноцінними лейтмотивами, та все ж проявилися як музичні персоніфікації ворогуючих сторін. Наприклад, білогвардійці зображені за допомогою скерцозних жанрово-інтонаційних елементів, красноармійці – за участі закличної фанфари, маршу та тем народнопісенного складу. Дослідниця детально аналізує «Казку про Хлопчиша-Кібальчиша», зазначивши, що 10 п'єс циклу відтворюють такі етапи розвитку конфлікту: експозиція, введення в тему (№№ 1, 2), поступове наростання конфлікту (№ 3 – № 6), трагічна кульмінація (№ 7), героїчна кульмінація (№ 8), драматична кульмінація і розв'язка (№ 9), епілог (№ 10) [8].

Перша п'єса циклу схожа на прелюдію. Вона спокійна, світла, лагідна. У ній розповідається про світле і безтурботне дитинство Кібальчиша. Друга п'єса змальовує атмосферу дитинства головного героя. На початку третьої п'єси з'являються



перші ознаки майбутнього драматичного розвитку. Далі весь розвиток буде пов'язаний з протистоянням двох сторін громадянської війни. Четверта п'єса – це енергійне скерцо. У ньому дуже ясно відчувається тривога, викликана звісткою вершника про наближення бойових дій. У п'ятій п'єсі створено образ Червоної Армії, яка виступає однією із сторін військового конфлікту. Щоб відтворити цей образ народної армії композитор вдається до жанру пісні маршоподібного характеру.

У шостій п'єсі композитор показує ворожі до червоноармійців сили. Він використовує інтонаційні зерна з четвертої п'єси: коротку висхідну поспівку, остинатну пульсацію. Восьму п'єсу пронизує героїчне начало. У дев'ятій п'єсі – драматичній кульмінації твору – ворогуючі сторони сходяться у смертельній битві. Ця мініатюра стала підсумком розвитку сюжетної лінії боротьби. Остання, десята п'єса, – це розв'язка-кода сюїти. Вона звучить урочисто, їй притаманний героїчний пафос. Це своєрідне уособлення образу Хлопчиша-Кібальчиша як народного героя. Таким чином, І. Шамо створює цікавий зразок музичної ілюстрації до казки, яка має значний естетичний та виховний потенціал.

Аналіз музичного матеріалу дозволяє стверджувати, що втілення художнього образу відбувається завдяки застосуванню широкого спектру засобів музичної виразності. Кожній мініатюрі циклу притаманна інформаційна насиченість та психологічна завантаженість найменших моментів часу. В логіці розвитку музичного матеріалу можна виокремити пролог та епілог, які «обрамляють» оповідальний сюжет з чітко вибудованою кульмінацією. Типовим є використання «радянського інтонаційного словника», що вказує на обумовленість творчого самовиразу композитора реаліями культури соціалістичного реалізму.

Розкриття художньо-образного змісту казки, з'ясування засобів втілення художнього образу – це той суттєвий семантично-інтерпретаційний аспект, який має стати підґрунтям успішної виконавської інтерпретації. Жанр фортепіанної казки є важливою складовою педагогічного і концертного репертуару та об'єктом для подальших досліджень в інтерпретаційній царині інструментального виконавства.

## Список використаних джерел

1. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо // Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1969. Вип. 5. С. 81–101.
2. Иванова М. Инструментальная сказка // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти. Харків, 2008. С. 70–80.
3. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : монографія. Москва: МГК імені П. И. Чайковского, 1997. 509 с.
4. Колосович А. Поєднання романтичних і символістських рис в російській фортепіанній мініатюрі початку ХХ століття // Київське музикознавство. Київ: Клякса, 2005. Вип 17. С. 40–45.
5. Милич Б. Фортеп'янна література українських радянських композиторів для дітей та юнацтва. Київ: Держ. вид. обр. мист. і муз. літ. УРСР, 1961. 104 с.
6. Олійник О. Українська радянська фортепіанна музика для дітей. Київ : Наук. думка, 1979. 108 с.
7. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ-ХХ ст.): дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Харків. держ. акад. к-ри. Харків, 2004. 201 с.
8. Суховерська О. «Фортепіанний цикл І. Шамо «Казка про Хлопчища-Кібальчища» в контексті розвитку української музики в умовах соцреалістичної культури» // Культура і сучасність, 2015. № 2. С. 162–166. URL : <http://journals.uran.ua/kis/article/view/146973/146088>
9. Фільц Б. Види і жанри української музики для дітей // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2004. Вип. 5. С. 105 – 109.

**Гавриленко Ю. Д.**

## **ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ РЕПЕРТУАРУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ХОРУ В ТВОРЧОСТІ О. КОШИЦЯ**

Хорова капела імені Олександра Кошиця, створена у 1919 році, – це один з найвидатніших та найстаріших українських хорових колективів, що на даний час діє в Канаді. Вона була названа на честь свого першого керівника Олександра

Антоновича Кошиця (1875 – 1944) – українського диригента, композитора, етнографа, письменника-мемуариста, громадського діяча та Почесного доктора філософії Українського Вільного Університету в Празі. Це звання було присвоєно митцю з нагоди 40-річчя музичної діяльності за значні заслуги перед національним і світовим мистецтвом (1937). Саме у виконанні Української республіканської капели під керівництвом О. Кошиця у 1922 році Нью-Йорк вперше почув український «Щедрик» в обробці Миколи Леонтовича. Цей виступ став відправною точкою, коли «маленьке українське диво» полонило слухачів та розійшлося всіма континентами, англійську версію якого «*Carol of the Bells*» у всьому світі співають на Різдво.

Олександр Антонович Кошиць народився в сім'ї священника Антона Гнатовича Кошиця (вихідця із стародавнього шляхетного роду священників) в селі Ромашки Звенигородського повіту Київської губернії. Коли хлопчику виповнилося два роки, батько отримав прихід у селі Тарасівка, що межує з Кирилівкою, де минуло дитинство Тараса Шевченка. Отже, майбутній митець зростав у атмосфері релігійних традицій та сільської традиційної культури, в родині, де з покоління в покоління передавалися високі моральні цінності.

О. Кошиць здобув вищу освіту (з теорії музики та композиції) в Київській духовній академії, а також отримав ступінь кандидата богослов'я (1901). У 1906 – 1910 роках керував студентськими хорами у Київському університеті та інших навчальних закладах міста. Викладав у музичній школі Київського відділення ІРМТ (пізніше – Київська консерваторія), де здобув посаду професора хорового співу, та у Музично-драматичній школі Миколи Лисенка. У 1912 – 1916 роках був хормейстером та диригентом Театру М. Садовського, а в 1916 – 1917 роках – диригентом Київської опери. Під час революції і громадянської війни (1917 – 1921) О. Кошиць був призначений Українською Центральною Радою музичним представником Театральної та музичної комісії, а після перетворення останньої на музичний відділ міністерства освіти Української Народної Республіки – керівником цього відділу.

На початку січня 1919 року голова Директорії та Головний Отаман військ УНР Симон Петлюра запропонував Кошицю створити хоровий колектив та здійснити велике гастрольне

турне, метою якого було ознайомити світ із культурою новоутвореної незалежної України. Вже 25 січня 1919 року за рішенням уряду Директорії на чолі з О. Кошицем було створено Українську республіканську капелу, до складу якої входило 80 осіб. Того ж року капела виїхала на гастролі країнами Європи (Австрія, Швейцарія, Франція, Великобританія, Німеччина, Голландія тощо) та Америки (США, Бразилія, Аргентина, Куба). У зв'язку з встановленням на українських землях більшовицької влади після гастролей хор на батьківщину не повернувся.

Впродовж півтора років (1919 – 1920) новоутворена Капела дала концерти в Чехословаччині, Австрії, Швейцарії, Франції, Бельгії, Голландії, Великій Британії, Німеччині. В пресі писали: «Прийшов, побачив, переміг!». Професор Паризької консерваторії Вонкен після виступу Капели сказав просто: «Я на старості літ побував у раю...» [1]. Один з голландських критиків найкраще висловив те, на що так сподівався Симон Петлюра, відправляючи в Європу українського амбасадора: «Яка ритмічна музика України! Ми чули її цілий вечір і не наслухалися. Які ми бідні, народи Заходу! До України мені було цілком байдуже, але тепер я битимуся скрізь за мистецтво цієї країни!» [1]. У Німеччині спів хорової капели порівнювали із враженнями від опер Вагнера. Преса писала: «Ми шануємо наші великі хори, але рівного цьому не маємо»; «Ми стоїмо перед чимось чарівним, унікальним і просто надприродним!»; «Ніхто не міг уявити, що людські голоси здатні створити таке правдиве відтворення бездоганного оркестру. Складалося враження, що перебуваєш у храмі» [2].

Після падіння УНР у 1921 році повернення в Україну посланців Петлюри стало неможливим. Було прийняте рішення їхати на Американський континент, проте частина хористів залишилась в Європі. У Варшаві на основі більшої частини учасників Української республіканської капели був створений новий Український національний хор. У різні часи його склад змінювався п'ять разів, а кількість учасників варіювалась від 35 до 70 осіб. Хоровий колектив неодноразово змінював назву та склад: з 1919 року – «Українська республіканська капела»; у 1926-1927 роках – «Український національний хор»; з 1936 року – «Злучений український хор околиць Нью-Йорка» та

«Слов'янський хор»; у 1941 – 1944 роках – «Хор Вищих курсів у Вінніпезі» (Канада); у 1967 році відбулось остаточне перейменування на «Хор імені Олександра Кошиця».

Основу репертуару хору від початку і до сьогодні формують як класичні твори (Д. Бортнянського, А. Вахнянина, А. Веделя, М. Вериківського, Н. Демуцького, П. Козицького, Ф. Колесси, М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового, В. Ступницького, М. Яціневича), так і сучасні українські хорова композиції (у т. ч. «Чорна елегія» Є. Станковича, слова П. Мовчана), народні пісні. Улюбленими творами в репертуарі колективу були: «На вулиці скрипка грає» О. Кошиця, «Кантата про Матір Божу Почаївську», «Щедрик», «Ой пряду, пряду» М. Леонтовича, «Веснянки», купальські пісні, «По опеньки ходила» М. Лисенка, щедрівки і колядки К. Стеценка та ін.

На сьогодні Хор імені О. Кошиця продовжує діяльність як хоровий колектив молоді Українського національного об'єднання в Канаді. З 1951 року колективом керував учень О. Кошиця – В. П. Г. Климків (1926 – 2000). Починаючи від 1978 року, хор неодноразово виступав із концертними програмами в УРСР. В 1992 році за популяризацію українського хорового мистецтва колективу присуджена Державна премія України імені Т. Шевченка. Діяльність капели протягом всієї історії існування презентувала різним країнам світу високу музичну культуру України, будучи живим свідченням безсмертної пісенності її народу, його мови, історії й культури.

### **Список використаних джерел**

1. Головащенко М. Феномен Олександра Кошиця. Київ : Музична Україна, 2007. 576 с.
2. Дипломат співу [Електронний ресурс]. Журнал «Український тиждень». URL: <http://ut.net.ua/art/168/0/3085>.
3. Калуцка Н. Мистецька діяльність Олександра Кошиця в контексті музики ХХ століття : дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського. Київ, 2001. 219 с.
4. Кошиць О. З піснею через світ. Вінніпег, I ч. 1952; II ч. 1970; III ч. 1974. (перевид. 1998.). 319 с.

**СИМФОНІЗАЦІЯ НАРОДНОЇ ПІСНІ У ТВОРАХ  
Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО  
(ІСТОРІЯ ОДНІЄЇ ТЕМИ ТРЕТЬОЇ СИМФОНІЇ)**

Борис Миколайович Лятошинський (1895 – 1968) – композитор, диригент, великий вчитель, фігура, значення якої для української музики неможливо переоцінити, а відкриття його для світового музичного континууму все ще попереду. Творчість композитора є взірцем невтомної праці, принциповості у відстоюванні власних позицій і переконань.

В історію музичної культури Борис Лятошинський увійшов насамперед як видатний симфоніст ХХ століття, як художник-новатор, для якого був характерний постійний творчий пошук: оновлення форм, засобів музичної мови, стилістики – від модерних експериментів 1920-х аж до авангардових елементів, які він опановував вкупі зі своїми талановитими учнями-шестидесятниками. Разом з тим, у його творах відчувається глибока ґрунтовність, опора на традицію, зокрема виразно виявляють себе зв'язки музики Б. Лятошинського з українським фольклором. Ці багатогранні і багаторівневі зв'язки формувалися досить не прямолінійно.

Згадуючи про таких метрів академічної української музики як, наприклад, М. Лисенко або Л. Ревуцький, – розуміємо, що вони з дитинства були безпосередньо пов'язані з сільською фольклорною традицією. Вони дихали тією музикою, піснями, що постійно звучали навколо, увібравши її, як кажуть, із молоком матері. У Б. Лятошинського обставини життя й навчання дещо відрізнялися. Уродженець Житомира, син вчителя історії, він чув, звичайно, народні пісні, в тому числі й від своєї матері, яка добре грала на фортепіано й співала. Але ця музика не була органічним середовищем його музичного формування. Навчання в гімназіях кількох невеликих міст і містечок, де його батько був директором, зрештою, у Житомирі, а з 18 років – у Київському університеті та консерваторії, де в класі композиції Рейнгольда Глієра він досягає надбання російської академічної школи. У 1920-х роках – інтенсивна ро-

бота на чолі Асоціації сучасної музики, вивчення нових тенденцій у творчості модерних російських та європейських композиторів – Б. Бартока, С. Прокоф'єва, І. Стравінського, нововіденців. Все це шліфувало професіоналізм і стильову універсальність композитора, водночас дещо відводило від безпосередніх зв'язків з українською національною традицією, хоча глибинні основи творчості Б. Лятошинського – драматизм, емоційний накал, імпровізаційно-варіантне викладення матеріалу звичайно вкорінені в українському фольклорі, зокрема, в українському думному епосі й на генетичному не поверхневому рівні присутні вже у ранніх опусах композитора.

Поворотним для виявлення й осмислення тих прихованих «мікрочипів» українськості стала зовнішня подія, а саме: оголошення конкурсу на кращий симфонічний твір на українському фольклорному матеріалі. Переможцями конкурсу стали Л. Ревуцький із Другою симфонією і Б. Лятошинський з Увертюрою на 4 українські народні теми. І далі у творчому доробку митця все частіше з'являється українська тематика, виразніше проступають фольклорні основи мелодизму, народні способи формотворення тощо, які водночас поєднуються зі складними модерними композиторськими техніками та стилістикою. Прикладом такого синтезу є опера Б. Лятошинського «Золотий обруч» за І. Франком, його симфонії з Другої по П'яту та ін.

Яскравим прикладом звернення композитора до народної музики, процесу її переосмислення та застосування симфонічного методу - основоположного для Б. Лятошинського, - стала українська пісня «Журба за журбою». Твір потрапив до поля зору композитора в період Другої світової війни, коли Б. Лятошинський, будучи у евакуації в Саратові, працював на радіостанції «Тарас Шевченко», яка транслювала передачі в Україну. В цей період композитор інтенсивно працював у жанрі обробки народної пісні: одна за одною з'явилися близько 80 композицій, серед яких і обробка для сопрано з фортепіано пісні «Журба за журбою». Це зразок побутової лірики, в якому розкривається образ молодої знедаленої жінки, що опинилася на чужині, відірвана від свого роду. Колосальний трагедійний заряд сконцентровано вже в поетичному тексті. Драматизм змісту посилюється асоціаціями з історичним періодом виник-

нення твору. Тому сюжет про індивідуальну жіночу долю у своїй обробці Б. Лятошинський трактує узагальнено, від особистої трагедії підіймаючись до народної, загальнолюдської.

Важливу роль у цьому відіграє власне музична драматургія, що реалізується насамперед через фортепіанний супровід. Мелодія пісні у вокальній партії звучить статично, стримано, без змін, формуючи семантику невідворотності, приреченості й безвиході. Сольне проведення заспівів без акомпанементу (загалом притаманне фольклорній традиції) підсилює відчуття самотності, туги. Лише в каденційних фразах доєднується скупий супровід, і саме цей супровід, ці короткі інтермедії між строфами несуть головне образно-емоційне навантаження.

Тематичним матеріалом фортепіанної партії стало найбільш драматичне інтонаційне зерно наспіву, з якого починається друга фраза. Семантичне значення цього мелодичного звороту вкорінене в глибинах музичної практики й зумовлене так званою інтонацією «зітхання» (низхідна м. 2) – загострено-експресивною на початку фрази і жалібно-незавершеною в кінці побудови. Завдяки високій інтонаційній сконцентрованості ця фраза виноситься Б. Лятошинським на початок твору як епіграф і потім з'являється на межах строф і в заключенні, набуваючи лейтмотивного значення.

На відміну від вокальної партії фортепіанний супровід постійно змінюється, його внутрішній драматизм поглиблюється за рахунок ускладнення, хроматизації гармонії, поліфонічного насичення фактури. Напруження зростає також у результаті секвентного підвищення мотиву й посилення динаміки в кожній наступній інтермедії. Після кульмінації настає емоційний спад, що сприймається скоріше не як заспокоєння, а як знесилення, безвихідь. Таким чином, вичленування інтонаційної моделі, що семантично формує образ людського страждання, та подальший характер її розвитку наочно демонструє застосування симфонічного методу в жанрі обробки народної пісні.

Інтонаційна виразність, образна ємність головного тематичного зерна обробки ще не раз бентежила уяву композитора. Б. Лятошинський використовує цей мотив у Сюїті для дерев'яних духових інструментів, в «Українському квінтеті», а



згодом – в одному з найвеличніших і найдраматичніших своїх творів – Симфонії № 3. У цьому творі висвітлюється тема війни і миру, а ширше – одвічне протистояння й боротьба гуманного й антигуманного, стрижнева тема всієї творчості Б. Лятошинського.

Мотив страждання із пісні «Журба за журбою» відіграє в конфліктній драматургії симфонії одну з ключових ролей, підлягає значним образно-емоційним трансформаціям. Вперше він з'являється у вступі-епіграфі, як відповідь на агресивно-ствердне проголошення початкової тези симфонії, що уособлює образ об'єктивного зла. Її механістичному, бездушно-кострубатому звучанню протиставлено наспівність теми страждання, що асоціюється із емоційністю, людяністю, виявом ліричної емоції. Водночас уривчасті фрази, нерівність ритму, хроматичні ходи із запитальними закінченнями, застигли септакорди супроводу, самотній тембр англійського ріжка – все це створює відчуття надломленості, приголомшеності, непевності, асоціації зі «збитим» диханням, сприймається як перша безпосередня емоційна реакція людини на вторгнення зла.

Ця ж тема виступає у ролі сполучної партії, в якій зазнає значного імітаційно-поліфонічного розвитку, передаючи тривогу й розгубленість людини, що потрапляє у атмосферу жорстокої боротьби. Найвищого напруження розвиток теми страждання досягає в кульмінації розробки I ч., де антагонізм гуманного і антигуманного виступає в загостреному вигляді, доводиться до граничного, стресового стану. Тема зла у стретних імітаціях заповнює всю оркестрову тканину, а тема страждання звучить у збільшенні на максимальній динаміці у високому регістрі як волення відчаю й протесту.

В II ч. симфонії, яка сприймається як переключення у лірико-філософську сферу переживання й осмислення подій, мотив страждання лежить в основі провідної теми-образу. Але зміст її не обмежується семантикою страждання, він значно глибший і різноманітніший, охоплює широкий спектр людських почуттів від глибокої туги до проникливої лірики. В цьому варіанті початковий мотив страждання виливається у напхану кантилену мелодію, зігріту тембром віолончелі, в який, крім трагедійності, вчувається також узагальнене вира-

ження всього спектру ліричних почуттів, кращих сподівань людини. В кінці середнього розділу частини в момент трагедійної кульмінації тема кілька разів сягає свого верхнього тону (який при повторах підвищується до ввідного), але ніби упирається в нього, не будучи спроможною розв'язатися в тоніку – вичерпує свій енергетичний потенціал, в подальшому затихаючи і розчиняючись у підголосках супроводу, зависаючи у запитальних фразах коди. Далі в боротьбу вступають інші теми, також фольклорні в своїй основі, але із зовсім іншим інтонаційним контентом та історико-культурним підґрунтям.

Таким чином, лише один мотив народної пісні став для Б. Лятошинського основою для складного образно-тематичного розвитку і поштовхом до втілення вагомих симфонічних концепцій.

### Журба за журбою

Шт. 33

Музика Б. Лятошинського

*Andante sostenuto*

Жур-ба за жур-бо-ю, ту-га за ту-го-ю,  
 да-да ме-не ма-ти за-між мо-ло-до-ю,  
 Де-в'я-чо-го ро-ку по-ї-ду до ро-ду, Нень-ка не пізна-ла.

## **Список використаних джерел**

1. Копиця М. Симфонізм Б. Лятошинського : епоха, колізії, драматургія. Київ : Муз. Україна, 1990. 134 с.
2. Музичний світ Б. Лятошинського : збірка матеріалів міжнародної теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора. Київ : Центрмузінформ, 1995. 151 с.
3. Олійник С. П'ять прелюдій для фортепіано Б. Лятошинського : образно-тематична концепція циклу // Сучасна музика в сучасному світі : збірник наукових праць. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2012. С. 29–31
4. Фільц Б. Обробки народних пісень для голосу і фортепіано Бориса Лятошинського та їх роль у збагаченні гармонічної мови // Студії мистецтвознавчі. Число 1 (49). Київ : ІМФЕ, 2015. С.7–13.

**Гончарова Л. В.**

**Тарапата-Більченко А.Г.**

## **ЛОХВИЦЬКИЙ МОЦАРТ (ДО 120-РІЧЧЯ І.Й. ДУНАЄВСЬКОГО)**

Життєвий шлях видатного композитора ХХ століття Ісака Йосиповича Дунаєвського розпочався у маленькому містечку Лохвиця, що на Полтавщині. 30 січня 1900 року в сім'ї заможного банківського працівника Цалі Симоновича Дунаєвського народився той, хто згодом стане «легендою світового кіно», «радянським Оффенбахом», «російським Гершвіном», «червоним Моцартом». Хлопчика назвуть Іцхак (Ісаак, Ісак), на честь діда (батька матері) та одного з великих іудейських патріархів. Повне ім'я – Іцхак Бер Іосиф Бецалев. Євреї вважали, що кількість імен визначає кількість дарів від Всевишнього.

У будинку батька, Цалі Дунаєвського, жив його брат Самуїл, людина романтична, але не практична. Дядя Самуїл мав професію композитора та був власником величезного грамофона. По суботах грамофон виносили у вітальню, де збиралась вся сім'я. Коли пристрій заводили, дітям здавалось, що їх скромний будиночок стоїть в епіцентрі музичного циклону.

Крім патефона Самуїла Дунаєвського, у Лохвиці був великий духовий оркестр. Саме цей музичний колектив створю-

вав неповторну атмосферу міста, де дві третини жителів були євреями. По неділях оркестр дуже голосно грав у міському парку. Керував цим колективом скрипаль Лантух, хороший знайомий Самуїла, якому той постачав свої музичні твори і консультував щодо їх виконання. Очевидно, що все вищезгадане стало живильним середовищем, на якому стали народжуватися геніальні мелодії Ісака Дунаєвського.

У віці 10 років Ісака та його старшого брата Бориса віддали навчатися в приватну гімназію у місті Харкові. Попри блискучі результати іспитів у Лохвицьке реальне училище братів не прийняли через встановлений ліміт для єврейських осіб. У Харкові Ісак отримав і загальну, і музичну освіту: спочатку в музичному училищі (як скрипаль), а потім у консерваторії (як композитор). Він також закінчив два курси юридичного факультету Харківського університету. Однак головним його захопленням була музика.

У віці 19 років, взявши до рук свою Золоту медаль, Ісак влаштується на роботу в Харківський драматичний театр антрепренера Миколи Синельникова: спочатку – як скрипаль, потім – як диригент, згодом – як композитор. М. Синельников замовляє молодому композитору шлягери, і той створює їх практично по одному за ніч. Блискучий талант та тонке почуття гумору сприяють успішній кар'єрі 19-літнього юнака.

У середині 20-х років І. Дунаєвський переїжджає до Москви, де очолює музичну частину Театру сатири, тож потрапляє у саме серце пролетарського сміху. Драматург Рафаїл Корф ставить перед І. Дунаєвським завдання писати «смішну» музику. Так з'являються «Коммунально-квартирна fuga», «Учрежденческое скерцо», «Железнодорожный прелюд». Крім веселої вдачі, І. Дунаєвський мав тонку і чутливу душу, був великим романтиком. Поряд з геніальними бравурними маршами та життєстверджуючими піснями, яких вимагала від нього епоха, композитор створив величезну кількість ліричних пісень про дружбу, кохання та палкі почуття.

У 1925 році І. Дунаєвський одружується з балериною Зінаїдою Судейкіною, яка у 1932 році народжує йому сина Євгенія (згодом став відомим художником). У ті роки композитор І. Дунаєвський просто «кипить» творчою енергією. Він пише

для дружини сольні номери: вона танцює, він – за диригентським пультом. У сімейному дуеті, при всій самостійності і незалежності характеру, І. Дунаєвський чудово усвідомлює, що Зінаїда, Бобочка, як він її називає, – це його надійний тил.

Тим часом ідеологія новоствореної держави у вигляді Творчих асоціацій активно надає оцінку будь-якій творчій діяльності та обумовлює вектори її розвитку. Ліста називають «ханжею», Чайковського – «баринном», Шопена – «салонним композитором». Критика не оминає й І. Дунаєвського. Його «Фокстрот» зі спектаклю «Мрії-мрії» звинувачують у буржуазності. Один з пролетарських критиків вимагає дозволити лише 32 такти «Фокстроту» для характеристики буржуазної музики. Більше того, з'являється стаття М. Горького про музику товстунів, у якій класик дає негативну оцінку джазу.

Весною 1928 року в Москві стає «важко дихати», між тим у Ленінграді віє свіжий джазовий вітер. Керівником Ленінградського Мюзик-холу стає відомий Леонід Утьосов. Він запрошує І. Дунаєвського до співпраці, довго вмовляючи та обіцяючи простір для творчості. Так починається співтворчість «радянського Моцарта» і «одеського уркагана». Зустріч двох обдарованих людей – це успіх, а коли до них приєднується третій, це – рідкісний успіх. Одного разу на спектакль «Музичний магазин» у Мюзик-хол приходять кінорежисер Григорій Александров. Окрилений тим, що побачив і почув, він пропонує створити музичну картину за участі Л. Орлової, Джазбенда Л. Утьосова, композитора І. Дунаєвського та поета В. Лебедева-Кумача. Так у 1934 році з'являється перша радянська комедія «Веселі хлоп'ята».

Після появи фільму, за спогадами друзів, дружина композитора сказала, що вони стали жити краще. «Как ты это заметила?», – запитав Ісак Йосипович. «Соседи чаще просят одолжить денег», – відповіла дружина. Подальшому визнанню і всенародній славі композитора сприяв фільм Г. Александрова «Цирк», де композитор і режисер узгоджували кожен рух акторів у відповідності до музичного темпоритму. Музика до цієї картини стала не менш популярною, ніж музика до «Веселих хлоп'ят». Загалом у фільмі прозвучало майже 20 самодостатніх мелодій, і практично всі вони стали шлягерами.

Початок 1940-х років для І. Дунаєвського пройшов під знаком любові. Біограф композитора Наум Шафер писав: «Знайдіть перше кохання Ісака – і воно, як у дзеркалі, буде відображати всі наступні його захоплення. Він завжди закохувався за одним і тим самим принципом. У нього був культ краси. Так, його чисельні романи свідчать не про непорядність, а про згубну дію жіночої краси. Прекрасне лице жінки – як красива мелодія, що прийшла в голову, повз неї неможливо пройти...» [5].

Великим коханням І. Дунаєвського стала балерина Зоя Пашкова, яка у 1945 році народила композитору сина Максима (згодом став композитором). Обох синів Ісак Йосипович дуже любив, обидва стали відомими митцями, ще раз довівши, що не завжди природа відпочиває на дітях геніїв. І. Дунаєвський завжди уважно ставився до рідних. У нього було чотири брати, які, до речі, теж були талановитими музикантами. Його рідна сестра - вчителька фізики - проживала у Полтаві. Величезною втратою стала для Ісака смерть батька в 1934 році. А мати – Розалія Ісаківна, яка прожила 96 років, завжди була сину натхненником і другом. Вона до кінця днів ходила в синагогу і шанувала традиції єврейського народу.

В Ісака Дунаєвського, крім музики та родини, було ще одне велике захоплення. Він отримував дуже багато листів від вдячних глядачів. Переписка приносила композитору особливе задоволення. У листуванні він не боявся гостроти власної думки. Його листи – це справжні літературні шедеври. Можливо, саме завдяки переписці на світ з'явилась одна з найвідоміших пісень І. Дунаєвського – «Шкільний вальс». За словами композитора, задум написати пісню про першу вчительку виник у нього давно, і він навіть знайшов вірш М. Матусовського на цю тему. А поштовхом став лист від школярки, яка просила відомого композитора написати пісню для улюбленого вчителя. Одного літнього вечора, гуляючи містом, І. Дунаєвський зустрів гурт щасливих і схвильованих випускників, які щойно здали останній іспит, і в його в душі «зазвучала» музика.

Роздумуючи у своїх листах про право людини бути вільною, І. Дунаєвський зачепив і болючу для нього тему життя у тоталітарному суспільстві. У 1947 році композитору довелося перший і останній раз побувати за кордоном: на зйомках філь-

му «Весна» у Празі. Там він виявив необачність і, без згоди радянського посольства, дав інтерв'ю неперевіреній газеті, тому став «невиїзним». У листі до Р. Риськіної (1952) композитор з гіркотою писав: «Я в свои годы, ... будучи материально обеспеченным человеком и заметным творцом в искусстве, до сих пор не видел и вряд ли увижу фиорды Норвегии, озёра Швейцарии, закат солнца в Неаполе, джунгли Индии, волны Индийского океана и многое, многое, что мог себе позволить когда-то простой, более или менее прилично зарабатывающий художник или литератор. Всё это очень понятно и ясно, и распространяться на эту тему – значит портить себе настроение» [2, с. 13].

Творчість Ісака Йосиповича вирізняється яскравою індивідуальністю, величезним діапазоном таланту та найвищим рівнем професіоналізму, що дозволило йому вирішувати творчі завдання будь-якої складності. Він є автором музики до 28 кінофільмів, 11 оперет, 4 балетів, понад 100 пісень, музики до театральних вистав, маршів тощо. Дунаєвський - творець радянської оперети та музичної комедії, в якій він зробив музику одним з головних компонентів драматургії. Та все ж всесвітню славу йому принесла музика до кінофільмів «Веселі хлоп'ята» (1934), «Три товариші» (1935), «Воротар» (1936), «Цирк» (1936), «Діти капітана Гранта» (1936), «Волга-Волга» (1938), «Світлий шлях» (1940), «Весна» (1947), «Кубанські козаки» (1950).

Композитор створив новий тип масової пісні. Це – пісні-марші: «Марш веселих хлоп'ят», «Пісня про Каховку», «Спортивний марш», «Пісня про веселий вітер», «Марш ентузіастів». Їх характерними рисами є динаміка пружних ритмів, загальний мажорний колорит і оптимістичний настрій. Дуже популярним жанром у творчості І. Дунаєвського є також пісні-вальси: «Вечір вальсу», «Шкільний вальс», «Мовчання», «Не забувай». Мелодії цих пісень одразу запам'ятовуються, адже вони самотні й оригінальні, тож стають народним надбанням.

Композитора не стало, коли йому було лише 55 років. Він назавжди увійшов в історію країни, якій чесно служив і віддавав свій талант, свою музику. Держава створила міф про композитора-оптиміста, тож у пам'яті людей Ісак Йосипович залишився веселим і усміхненим, хоча він міг і плакати, але сльози і гіркоту розчарувань бачили лише рідні і близькі люди.

Жителі Лохвиччини пишаються своїм талановитим земляком, бережуть та всіляко пропагують його творчість. У місті працює дитяча музична школа, створена у 1956 році на базі музичної студії. Її засновницею стала піаністка Нонна Семенівна Забродська, яка листувалася з І.Й. Дунаєвським. У Лохвицькому краєзнавчому музеї зберігаються листи та концертний рояль із Народного дому (відомого Лохвицького театру), на якому в юні роки грав Ісак Йосипович. На превеликий жаль, композитор не приїздив до Лохвиці після смерті батька, між тим брав активну участь у становленні музичної студії, надсилав різні нотні видання, у тому числі – власні твори. У центрі міста зберігся будинок, у якому жила родина Дунаєвських, на ньому встановлено меморіальну дошку на честь композитора.

У 1980 році Лохвицькій дитячій музичній школі було присвоєно ім'я видатного композитора, диригента, народного артиста РРФСР, уродженця м. Лохвиця Ісака Йосиповича Дунаєвського. Згодом у школі створено кімнату-музей, а починаючи з 1974 року і донині, щорічно, вшановуючи його пам'ять, проводиться Конкурс юних композиторів. Для юних лохвицьких музикантів це один із улюблених творчих заходів.

У січні 2020 року лохвиччани, з нагоди ювілейної дати, віддавали шану своєму славетному земляку. 120 років від дня народження Ісака Йосиповича Дунаєвського викладачі та учні музичної школи відзначили великим концертом у районному будинку культури. До програми увійшли такі популярні твори І. Дунаєвського як: Увертюра до к/ф «Діти капітана Гранта», «Концертний марш», «Шкільний вальс», пісні «Яким ти був» з к/ф «Кубанские казаки», «Молчание» з к/ф «Веселые звезды», «Пісенька про капітана», «Звать любовь не надо», «Летите, голуби» та багато інших. Також у концерті взяли участь юні композитори, переможці шкільного конкурсу «Створюємо музику» зі своїми авторськими творами.

Музикознавчі дослідження, присвячені І. Дунаєвському належать до галузі «дунаєвськознавства» («дунаевсковедения») [5]. Поет В. Годлевський назвав цикл своїх поезій про композитора «Дуніана» [1]. У поезіях та наукових розвідках позначаються трагічні протиріччя між філософським оптимізмом І. Дунаєвського та реальністю тоталітарної соціальної системи.



Те, що відомо про І.О. Дунаєвського, дозволяє оцінити значущість його творчості. Між тим, творчий доробок композитора вивчений ще недостатньо. У світ вийшло 13 томів його творів - це близько 20% всієї спадщини. Значна частина, що ніколи не видавалась, зберігається у архівах, музеях, приватних колекціях. Плине час, відбуваються важливі історичні події, змінюються епохи, погляди на суспільство та державні устрої, а музика геніального композитора продовжує жити і захоплювати виконавців, слухачів та дослідників.

### **Список використаних джерел**

1. Годлевський В. Дуниана. Памяти композитора І.О. Дунаевского. URL : <https://stihi.ru/2008/10/09/873>
2. Исаак Осипович Дунаевский / Автор сайта А. Ситков. URL : <http://www.dunaevski.ru/content/view/882/211/>
3. Минченков Д. А. Дунаевский : Красный Моцарт / Послесловие Е. И. Дунаевского. Москва : Молодая Гвардия, 2006. 374 с.
4. Дунаевский И. О. Ното-библиографический справочник произведений /Сост. Д. Персон. Москва : Советский композитор. 1971. 346 с.
5. Шафер Н.Г. Дунаевский сегодня. Москва : Советский композитор, 1988. 184 с.
6. Шафер Н. Г. Еврейская судьба Исаака Дунаевского // Кorni. 1995. № 26. Апрель-июнь. URL: <https://shafer.pavlodar.com/texts/korni26.htm>
7. Шафер Н.Г. Исаак Дунаевский в гостях у Михаила Булгакова // Пьесы для фортепиано / Вст. ст. к нотному сборнику. Москва : Композитор, 2001. С. 3–12. URL: <https://shafer.pavlodar.com/texts/dib.htm>

**Григор'єва В. О.**

### **ТВОРЧИЙ ДУЕТ І. ДУНАЄВСЬКОГО ТА Л. УТЬОСОВА**

Життєві шляхи Леоніда Утьосова (справжнє ім'я Лазар Вайсбейн) та Ісаака Дунаєвського могли ніколи не перетнутися: один народився у незаможній одеській родині, інший – у маловідомій Лохвиці на Полтавщині, проте на скрижалях долі було визначено інакше. Спочатку кожен йшов самостійно за

провідною зіркою свого таланту, а звела й споріднила врешті-решт двох митців – естрадного артиста та композитора – непереможна любов до музики, і перш за все до джазу та творчості Джорджа Гершвіна зокрема, що на початку 1930-х років ще не була добре відома в Радянському Союзі. З цього приводу Дунаєвський згодом згадував: «Ще до “Веселих хлоп’ят” мене з Утьосовим здружив великий Гершвін. І здружив назавжди» [2].

Відомості про те як і коли відбулася перша і, як виявилось згодом, доленосна зустріч двох діячів мистецтва дещо суперечливі. В одних джерелах зазначається 1929 рік, в інших – більш ранні - 1923 або 1924. Леонід Осипович так описував це: «Згадую нашу першу зустріч. 1923 рік. Москва. «Акваріум». Я тебе не знав. Ми вперше сіли у рояля, ти грав, імпровізував, і с кожним акордом в серці моєму народжувався захват перед твоєю фантазією, перед щирістю твого почуття...» [4]. Щоправда, точність цього спогаду викликає ряд запитань, адже Дунаєвський перебрався до Москви лише навесні 1924 року, а до того працював у Харківському російському драматичному театрі. До слова, переїзд відбувся за сприяння активістів «РАБІСу» (союз робітників мистецтв) та сценічного вчителя Дунаєвського Павла Ільїна, який на той час був режисером Літнього театру саду «Ермітаж», хоча музикант вже і сам розумів, що рамки провінційного Харкова ставали для нього затісними. Це також відзначав радянський театрознавець Олександр Шнеєр згадував, що завдяки членам «РАБІСу» та впливовому естрадно-цирковому діячу Олександрю Данкману, Дунаєвський отримав запрошення до столиці, де йому влаштували декілька виступів. Начебто, саме на одному з них його музика й викликала захват в Утьосова.

Так чи інакше, але в Петрограді композитор опинився згодом саме завдяки зусиллям свого товариша. Утьосов наполегливо вмовляв Данила Грача – директора театру, в якому він тоді працював, – переконати музиканта в доцільності переїзду до їхнього міста. Директор врешті-решт погодився й особисто (разом з режисером театру Смоличем) їздив до першопрестольної з цією місією. А необхідність у цьому дійсно була – ідеологічний тиск у столиці був значнішим, РАПМ (Російська асоціація пролетарських музикантів) нещадно звинувачувала

«легку музику» в антипролетарській спрямованості, тому умови для розвитку джазу були не надто сприятливі. Тому, закономірно, і Мюзик-холл був відкритий саме в Ленінграді, тоді як у Москві про це не могло бути й мови. Все зазначене вплинуло на рішення Дунаєвського, однак від перших кроків Утьосова «переманити» його до остаточного переїзду пройшли роки.

Л. Утьосов згадував, що він захопився джазом ще під час туристичної поїздки до Парижу в 1928 році. І вже за рік артист створив власний колектив «Теа-Джаз», разом з яким представив публіці театралізовану джазову програму, що одразу справила неабияке враження. «Теа-джаз» став особливим явищем в радянській культурі, де поєднались вокальне, інструментальне та акторське виконавство. Це був поштовх для розвитку естрадно-джазової музики Радянського Союзу.

В 1930 році, коли Ісак Дунаєвський став диригентом Ленінградського мюзик-холу, до концертної програми колективу увійшли і його джазові композиції. Зокрема в джазовій манері композитор опрацював для Утьосова народні пісні російською, українською та ідишем, а також твори на вірші радянських поетів. У них повною мірою виявилися широта й запал, задушевна лірика й гіркий сарказм, смуток та нестримні веселощі.

Радянський театрознавець Симон Дрейден так відгукувався про «Теа-джаз» у газеті «Життя мистецтва» (1929): «Перш за все – чудово злагоджений, працюючий як машина – чітко, безпомилково, розумно – оркестр. Десятеро учасників, які впевнено володіють своїми інструментами й ретельно прилаштовані один до одного, які піднімають дешеве танго до ясної висоти симфонії. І поряд з кожним із них – диригент; точніше, не стільки диригент <...>, скільки співучасник, «камертон», носій того «тону, який створює музику». Співає й іскриться оркестр у кожному русі цього «живчика» – диригента. І коли він з лукавою посмішкою починає «виловлювати» звуки й «розпихувати» їх по карманах, коли він від ритмічного танцю перекидається до музичної акробатики і – підбадьорений неблаганним ходом джазу – стає жонглером звуків, молодість і ритм заповнюють сад» [2]. Поряд з тим, критик зазначав, що у виступах колективу ще багато недосконалого та експериментального, адже при всіх позитивних моментах на початку дія-

льності він мав дещо сімейний характер – немов би кваліфіковані майстри оркестру і театру зібралися на дружню вечірку й музикують, пустуючи в своє задоволення.

Наступною спільною роботою Дунаєвського та оркестру Утьосова стала музика до п'єси-буфонади «Музичний магазин» (1932), у якій проявилась майстерність композитора у сфері музичної сатири. За сюжетом до музичного магазину приходить американський диригент джазу, який купляє ноти й одразу з оркестром інтерпретує в джазовій манері Чайковського, Римського-Корсакова. Музична сценка була зроблена Дунаєвським з неабияким гумором і припала до смаку глядачам вистави. А пісню «Счастливый путь», яка теж входила до вистави, деякі, виходячи, навіть наспівували, запам'ятавши її з першого разу завдяки надзвичайній мелодичності.

Тоді ж, на початку 1930-х років від режисера Григорія Александрова Утьосов отримав пропозицію знятися в першій радянській музичній кінокомедії – «Веселі хлоп'ята» (1934). І одразу артист став наполягати на тому, щоб запросити Дунаєвського для створення музики до майбутнього фільму. Спочатку ця ідея не викликала схвалення, адже творчість музиканта тоді ще не набула популярності й обмежувалася прихильністю невеликого кола людей, та й навіть серед тих, хто її знав, не всі розуміли, яка блискуча, життєствердна сила тут прихована. Проте Утьосову вдалося настояти на своєму, і, поряд із блискучою грою артистів, це забезпечило грандіозний успіх «Веселих хлоп'ят» на вітчизняних теренах та за кордоном.

Цей проект став найвищим «піком» спільної творчості артиста-виконавця та композитора. Крім того, саме під час створення «Веселих хлоп'ят» їх творчий дует перетворився на тріумвірат – Дунаєвський – Утьосов – Лебедев-Кумач. Поет став автором безсмертних рядків пісень фільму, які багато людей пам'ятають і нині. Кандидатура Лебедев-Кумача спочатку теж піддавалася сумніву, але й тут свою роль відіграв авторитет Утьосова, який вмовив режисера зупинити вибір саме на цьому авторі (навіть супротив думки керівництва).

Основну роль в музичній кінокомедії було відведено пісні. І справді, адже чим доступніша музика, тим вона легше стає популярною й продовжує самотійне життя за межами фільму.

Прикладом цього стали пісні з фільму, що перетворились на шлягери: «Спасибо, сердце!», «Марш веселых ребят», «Сердце в груди бьется, как птица». Після виходу «Веселих хлоп'ят» на широкий екран їх наспівувала вся країна. Це був справжній тріумф «легкої музики» у боротьбі за право на існування.

І. Дунаєвський ще неодноразово співпрацював з Г. Александровим, але саме робота над «Веселими хлоп'ятами» стала поворотним моментом у його кар'єрі та приводом для ще одого тандему – цього разу режисер-композитор. Результатом їх спільної праці стали кінокартини «Веселі хлоп'ята», «Цирк», «Волга-Волга», пізніше «Світлий шлях», «Весна».

В 1936 році в Ленінградському мюзик-холі з'являється ще одна значна робота І. Дунаєвського - вистава «Темна пляма». Стара кінокомедія німецького драматурга Густава Кадельбурга вже довгий час йшла на російській сцені. Центральним персонажем у ній був негр-адвокат, що одружився на білій дівчині, а головною метою - висміювання расових упереджень. У мюзик-хольній постановці сюжет був видозмінений: адвокат перетворився на диригента джазу - це надало можливість органічно включити у хід сценічної дії оркестр. Автор музики перетворив виставу на справжню музичну комедію. Найбільш вдалим музичними фрагментами стали негритянська пісня «О, допоможи!» і колискова «Джунглі». Вистава була показана в Москві у 1936 році в літньому театрі ЦБЧА (Центральний будинок Червоної армії) та мала неабиякий успіх, але партитура цієї дивовижної, за відгуками, музики, на жаль, не збереглася.

Надалі спільна робота артиста та композитора протікала не так інтенсивно, що було зумовлено життєвими обставинами Леоніда Осиповича, який переїхав на постійне проживання до Москви: зустрічі стали рідшими. Однак друзі намагалися не втрачати творчих зв'язків. Програми колективу Утьосова і надалі включали низку пісень Дунаєвського: «Песня верной любви» (на вірші М. Матусовського), «Дорогие мои москвичи» (на вірші В. Масса і М. Червінського) та багато інших, серед яких була і їх остання спільна робота – «Я песне отдал всё сполна», назва якої виявилася досить символічною.

Митці не тільки співпрацювали довгі роки, а й багато спілкувалися, щиро дружили. «Я любив ці зустрічі. Ми обидва бу-

ли молоді, обидва були готові, занурившись у море звуків, без кінця мріяти й фантазувати» [2], – згадував Леонід Утьосов. Артист присвятив Ісаку Дунаєвському книгу «Спогади про друга і соратника» і згадував про спілкування з ним в інших, зокрема мимохідь у першій – «Записки актора» й значніше у «З піснею по життю». Ісак Осипович теж часто писав у своїх статтях про артиста, хоча й не присвятив йому окремої праці.

Отже, вищевикладене підтверджує те, що творчий тандем Утьосов – Дунаєвський не був лише формальним союзом, «одним поміж безлічі інших» прикладом співпраці талантів, їх дует подарував світові незрівняне чарівне і щире мистецтво.

### **Список використаних джерел**

1. Амчиславский Э., Галяс А. Леонид Утёсов и Исаак Дунаевский – четверть века дружбы // Литературные известия № 4 (180). 2020. С. 1-3.
2. Гейзер М. Леонид Утёсов // ЖЗЛ. Москва : Молодая гвардия. 2008. 336 с.
3. Григор'єва В. О. Музична драматургія в фільмі «Веселі хлоп'ята» // Мистецькі пошуки : зб. наук. праць. Вип. 8. Суми : ФОП Цьома С. П., 2018. С. 158–163.
4. Утёсов Л. Спасибо, сердце! Воспоминания, встречи, раздумья. Москва: Всероссийское театральное общ-во. 1976. 84 с.

**Деменко Н. М.,  
Сіробаба Я. В.**

### **ТВОРЧИЙ ВНЕСОК Г. ВЕРЬОВКИ У РОЗВИТОК ХОРОВОГО ВИКОНАВСЬКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМУ В УКРАЇНІ**

В сучасній хоровій культурі значного поширення набув термін «хоровий виконавський фольклоризм», пов'язаний із хоровим автентичним виконанням народних пісень колективами, які виступали перед широкими слухацькими аудиторіями. Зазначається, що такий тип музикування постає певною реконструкцією автентичного фольклорного матеріалу і трансформує фольклоризм у новій художньо-естетичній якості [8, с. 123]. Це суголосно висновкам ґрунтовного дослідження сут-

ності фольклоризму, здійсненого І. Павленком. У працях цього дослідника явище фольклоризму наголошується «результатом трансформації пісенного фольклору в сучасну професіоналізовану і аматорську вокальну культуру (хоровий, ансамблевий, сольний спів)» [5, с. 145]. Ці думки підтверджує визначення Н. Пиж'янової, яка вважає, що «під хоровим виконавським фольклоризмом потрібно розуміти вторинну репрезентацію автентичних народних пісень хоровими колективами в концертно-сценічних умовах художніми засобами виразності віддаленими від первинної співочої традиції» [6, с. 163].

На думку Ю. Карчової, презентації автентичної народної пісні, її виходу на концертну естраду сприяли виступи ряду митців і колективів, у тому числі хору Г. Верьовки, що позначилося на особливостях народнопісенної творчості [2, с. 8]. Хоровий колектив, створений Г. Верьовкою, багато гастролював республіками Радянського Союзу і за кордоном, презентуючи українське народне хорове мистецтво всьому світу. Концерти Українського народного хору Г. Верьовки започаткували нову галузь виконавства – гуртове народне співацьке мистецтво.

При створенні Г. Верьовкою в 1943 році хору одним з принципових питань став вибір виконавської манери: академічної чи народної. Було ухвалене рішення про створення українського народного хору з відповідною художньою естетикою, репертуаром, народною манерою виконання, відтворенням національної самобутності української традиційної культури у сценографії, костюмах та ін. [3, с. 143]. Цілеспрямоване впровадження Г. Верьовкою власних художніх принципів сприяло професіоналізації українського народного хорового мистецтва, удосконаленню виконавської майстерності співаків, індивідуалізації виконавського стилю [4, с. 36-41.]. Основу репертуару хору складав багатоманітний за жанрово-стильовими ознаками фольклорний репертуар. О. Бенч зазначає, що хор виконував народнопісенний матеріал у композиторському опрацюванні, стиль виконання народних пісень ґрунтувався на виконавській традиції центрального регіону України [1, с. 12].

Г. Верьовка, працюючи з хором, наголошував на необхідності дотримуватись у виконанні народних пісень різноманіт-

них діалектів української народної мови, особливостей народного співу, специфіки звуковидобування та тембрального забарвлення. Він підкреслював важливу роль імпровізації як основи багатоголосної хорової фактури української народної пісні, акцентував увагу на народно-поетичних засобах, логічних та словесних наголосах, що впливають на розкриття образно-художнього змісту пісні [3, с. 200-210]. Добираючи репертуар, керівник дотримувався певних принципів: «слід вчитись від народу, нову пісню приносить на свою вулицю один із співаків. Потім вона стає надбанням усіх хористів» [3, с. 204]. Він надавав важливого значення історії виникнення та побутування народної пісні, її жанровій своєрідності (історична, побутова, обрядова) тощо.

Особливе місце в репертуарі хорового колективу посідають обробки та аранжування українських народних пісень, здійснені його засновником, в яких спостерігається глибоке відчуття композитором природи українського мелосу, особливостей мелодичного голосоведення, ладової специфіки. В своїх обробках Г. Верьовка використовує заспів низького жіночого голосу, що є характерним для жанру української ліричної пісні, чергування двоголосся з унісонами, октавні розгалуження, паралелізми квінт, терцій, тризвуків, як наприклад, у піснях «Десь поїхав син», «Ой як стало зелено» тощо. У поліфонічних обробках Г. Верьовка вдається до гуртових «підхватів», підголосків типу «виводчик» та «горяк», імпровізаційних розспівів основного наспіву з поступовим розгалуженням на два, три, чотири і більше голосів та з епізодичним злиттям в унісон, як наприклад, у піснях «Туман яром, туман долиною», «Чи ти чула, молода дівчина», що притаманно народній виконавській традиції Центральної України. У жанрі жартівливо-танцювальної пісні композитор органічно поєднує елементи підголоскового стилю з акордово-поліфонічним або акордово-гармонічним викладом («І шумить, і гуде», «Вийшли в поле косарі»). Низка обробок українських народних пісень є розгорнутими драматичними сценами, де застосовуються елементи театралізованої гри, сюжетний розвиток («Чи це тії чоботи», «Жито, мати») [7, с. 672]. Опора на український музичний фольклор, традиції народного виконавства та академічні принципи обробки фо-



льклорного мелосу стали провідними ознаками композиторського стилю Г. Верьовки.

Отже, мистецькі досягнення хорového колективу значною мірою були пов'язані з реалізацією художніх задумів і творчих принципів Г. Верьовки – талановитого, досвідченого хормейстера, диригента, композитора, дослідника українського музичного фольклору. Узагальнюючи ці принципи, слід назвати серед них такі: опора на традиції народного гуртового співу та носіїв цієї традиції, відчуття імпровізаційної природи українського народного мелосу, культивування багатоголосного розспіву, збагачення хорového співу стильовими засобами музично-інструментального та хореографічного мистецтв, застосування елементів театралізації, сценографії, усвідомлення хору як художньої цілісності.

З діяльністю Державного українського народного хору під керівництвом Г. Верьовки міцно пов'язані розвиток та піднесення професійного народного хорového мистецтва та й загалом хорової культури в Україні. Фундаментальні засади професійного народного хорového мистецтва впроваджені Г. Г. Верьовкою на сьогоднішній день залишаються актуальними та знаходять відображення в діяльності хорових колективів сучасності. Слід відзначити визначну роль Державного українського народного хору під керівництвом Г. Верьовки у розвитку професійного народного хорového мистецтва, у формуванні репертуарної політики та популяризації високохудожніх зразків українського пісенного фольклору, у становленні художньо-естетичних засад та наукових основ українського народного хорového виконавства, у розвитку народної хорової освіти та хорознавства.

### **Список використаних джерел**

1. Бенч О. Професійний народний хоровий спів // Київське музикознавство : Зб. наук. праць. Київ, 2009. Вип. 30. С. 1–15.
2. Карчова Ю. Народнопісенна виконавська традиція в контексті української фольклористики XIX–XX століть // Культура України : Зб. наук. праць. Харків : ХДАК, 2013. № 43. С. 1–10.

3. Козак С. Д. Григорій Верьовка: Біографічна повість. Київ : Молодь, 1981. 232 с. (Уславлені імена. Вип. 51).
4. Коломоєць О. Український народний спів як синтез національної традиційності та академічного хорового виконавства // Проблеми сучасної педагогічної освіти. Сер.: Педагогіка і психологія : [зб. статей]. Ялта : РВВ КГУ, 2012. Вип. 37. Ч. 1. С. 36–41.
5. Павленко І. Хрестоматія з українського народнопісенного виконавства (з метод. поясненнями і коментарями) : навч. посіб. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2013. 286 с.
6. Пиж'янова Н.В. Хоровий виконавський фольклоризм в Черкаському регіоні (на прикладі Охматівського хору П. Демуцького) // Молодий вчений : наук. журнал / Перспективи розвитку сучасної науки : матеріали IV міжнар. науково-практ конф. (м. Львів, 02-03 грудня 2016 р.). Херсон : Видавн. дім «Гельветика», 2016. Т. 2. С. 163-165.
7. Скопцова О. Новаторська діяльність Г. Верьовки як фундатора професійного народного хорового виконавства України // «Молодий вчений» № 11 (51), 2017. С. 670–673.
8. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція) : моногр. Дрогобич : Коло, 2007. 544 с.

**Єрмоєнко Н. О.**

### **ЕНТУЗІАСТ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА СУМЩИНИ ДМИТРО АНДРУСЕНКО**

Україна завжди славилась обдарованими людьми в різних галузях культури і мистецтва. Не є винятком постать Дмитра Васильовича Андрусенка (1895 – 1965), життєвий шлях якого пов'язаний з Сумщиною, де митець жив і працював понад 30 років. Народився Д. Андрусенко у простій селянській родині в селищі Решетилівка, що на Полтавщині. Як зазвичай буває у житті видатних митців, художні смаки і пріоритети творчості проявилися у ранні роки: у хлопчика виявилися гарні вокальні здібності, тож уже у восьмирічному віці він заспівував у церковному хорі. Згодом Дмитро починає навчатися грі на бандурі під керівництвом Василя Яковича Осадька. Також опановує гру на мандолині, скрипці, сопілці.

Після закінчення школи, маючи велике бажання йти далі музичним шляхом, Д. Андрусенко вступає до Вищих диригентських курсів у м. Полтава. У 1921 році, закінчивши курси, він розпочинає свою виконавську діяльність. Митець виступає з сольними програмами, успішно виконуючи українські народні пісні, думи під супровід бандури. У 20-х роках ХХ століття Д. Андрусенко плідно працює у рідному селищі Решетилівка, а з 1928 року – на Криворіжжі, де здійснює концертно-педагогічну діяльність. Він мав безліч учнів і прихильників таланту, які вважали його неперевершеним віртуозом гри на бандурі, цимбалах, сопілці. Але головним досягненням митця стала організація і керівництво капелою бандуристів.

З 1933 року творча і педагогічна діяльність Д. Андрусенка проходить у с. Вільшани Недригайлівського району. Він працює викладачем музики та співу в середній школі, запрошуючи дітей до своїх майбутніх колективів. Згодом було організовано хор, капелу бандуристів, створено акомпануючу групу, до складу якої увійшли гітари, балалайки, мандоліни, цимбали. Почалася плідна творча праця керівника з колективами. Невимовне бажання Д. В. Андрусенка створити капелу бандуристів потягло необхідність виготовлення українських народних музичних інструментів (бандур, цимбал, сопілок).

За згадками учасників колективу, репетиції проходили прямо в будинку, де мешкала сім'я керівника. До участі в капелі бандуристів Д. Андрусенко долучав і своїх дочок – Валю й Нелю. Репертуар капели складався з українських народних, історичних пісень, а також пісень, які відображали тогочасне життя (30-ті роки ХХ століття). Атмосфера на репетиціях була тепла, дружня, що сприяло натхненному стану всіх учасників.

Проте за цю діяльність митець у 1937 році був репресований на 10 років. Після реабілітації переїхав до Сум, де з 1947 року керував капелою бандуристів при Палаці культури та викладав у середній жіночій школі № 20. У цій школі в 1949 році він створив дитячу капелу бандуристів, а на початку 1950-х – організував змішану капелу бандуристок, долучивши до неї ансамбль сопілкарів, – так утворився видатний колектив з виключно українським репертуаром. У звіті директора

школи за 1951–1952 навчальні роки стосовно роботи музичних гуртків знаходимо дані про капелу бандуристів, яка складалась з 85 учениць: 20 учениць молодших класів і 50 учениць 8–9 класів, 15 учениць з інших шкіл міста. Крім того, що цей колектив демонстрував чудову гру та спів, він являв барвисте видовище – українські вінки зі стрічками, дівчата у сорочках вишитих власноруч, а хлопці – у солом'яних брилях, білих вишиванках та червоних шароварах.

Як педагог Д. Андрусенко плідно працював у вокальній та інструментальній галузях, організувавши в загальноосвітньому закладі такі творчі колективи: капелу бандуристів, ансамбль сопілкарів, хор, інструментальну акомпануючу групу. Митець створював колективи, спираючись на свій досвід, музичну освіту, природню обдарованість і талант майстра з виготовлення музичних інструментів.

Щорічні огляди шкільної художньої самодіяльності, де відбувались змагання творчих колективів міста Суми, засвідчують чисельні перемоги учнів школи № 20. Підтвердженням їх високого виконавського рівня є запрошення капели бандуристів і хору на Всеукраїнську олімпіаду до міста Києва у 1954 році. Після успішного виступу в Києві капела отримала нові бандури і запрошення для запису на радіо. Це свідчить про значну виконавську майстерність творчих колективів під керівництвом Д. Андрусенка. Його вихованці відвідували багато професійних концертів, зростали духовно, формували естетичний смак. Спогади свідчать, що музичні здібності учасників колективів розвивалися майже до професійного рівня.

Засновник і керівник музичних колективів Д. Андрусенко навчав своїх вихованців вокальним навичкам та гри на бандурі. Опанування бандури включало кілька послідовних етапів: знайомство з будовою інструмента; засвоєння правильної посадки виконавця і положення інструмента під час гри; постановки правої і лівої рук; положення пальців лівої руки під час звуковидобування; опанування основних прийомів гри (щипок, удар). Форми роботи, які використовував керівник у заняттях з капелою бандуристів, ґрунтувались на методах музичної педагогіки, передбачаючи поступове засвоєння прийо-

мів гри на інструменті, систематичну роботу над вправами для вдосконалення технічної майстерності.

Оскільки більшість учнів не мали музичної освіти, основним методом, який використовував у своїй роботі талановитий педагог, був метод показу. Особливо наочно це виявлялось на заняттях співом. Працюючи з колективами над вивченням пісні, він користувався мандоліною – зігравши мелодію, повторював її голосом, а учні повинні були проспівати за викладачем. Інструментальний супровід, на відміну від вокальних номерів, Д. Андрусенко демонстрував на бандурі, будуючи акомпанемент на основі послідовності головних акордів (T–S–D–T). Учні вправно долали усі поставлені перед ними завдання. Тобто, у роботі Д. Андрусенка з колективом чітко простежується використання принципів наочності, системності й послідовності в навчанні. Досягнення позитивних результатів великою мірою зумовлювалось ще й тим, що заняття проходили у спокійній, творчій атмосфері. Вихованці відвідували репетиції із задоволенням і великим бажанням, і жодного разу не чули підвищеного голосу керівника.

Значну роль в успішній навчально-виконавській практиці педагога та його вихованців відіграло вміння власноруч виготовляти музичні інструменти, адже у післявоєнні складні часи придбати їх було нелегко. У своїй майстерні, яка містилась у приміщенні школи № 20, він виготовляв бандури, цимбали, сопілки. Таким чином, Д. Андрусенко забезпечував своїх учнів всім необхідним інструментарієм. І це давало змогу добирати різножанровий, різнохарактерний музичний матеріал.

Дбаючи про збагачення репертуару та вдосконалення виконавської майстерності учасників, Д. Андрусенко добирав для виконання різноманітні музичні твори: на слова Т.Г. Шевченка «Думи мої, думи», «Заповіт», «По діброві вітер вие», «Садок вишневий коло хати», «Така її доля»; українські пісні: «Ой, хмелю», «Розпрягайте хлопці коней», «Ой, вербо, вербо», «Ой, з-під горки все туман», «Ой, ходила дівчина», «Дівка Явдошка», «Снег снежок», «На степном просторе»; класичні твори: «Гуде вітер вельми в полі» М. Глінки на вірші В. Забіли, романс «Буря мглою небо кроет» М. Яковлева на вірші О. Пушкіна, «Колискова» В. А. Моцарта (сл. Б. Фліс), хор дівчат

«Ой, подруженьки, мне грустно» з опери О. М. Верстовського, «Аскольдова могила» та ін.

Отже, Дмитро Васильович Андрусенко у нелегкі для України часи, саме в Сумах, розкривав пелюстки юних душ з непохитною вірою у свою справу. Це людина виняткової скромності, працьовитості, терпіння, наполегливості, автор численних пісень, майстер народних музичних інструментів. А головне – людина, яка завжди була віддана своєму народу і своїй справі. Мистецька діяльність Дмитра Васильовича Андрусенка, його громадянська позиція, творчі надбання та здобутки є зразком навчально-виховної та культурно-просвітницької роботи, тож мають велике значення для подальшого розвитку бандурного мистецтва Сумщини.

### **Список використаних джерел**

1. Баштан С. В. Методика роботи з ансамблем бандуристів. Київ : Музична Україна, 1984. 112 с.
2. Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. Київ : Музична Україна, 1989. 134 с.
3. Іваницький А Українська народна музична творчість. Київ : Музична Україна, 1990. 216 с.
4. Мішалов В. Харківська бандура. Харків–Торонто : Видавець Савчук О.О., 2013. 366 с.
5. Мукменева Р. І. Загальнопедагогічні основи роботи Д. В. Андрусенка з дитячими музичними колективами, 2019. С. 38–54.

**Клочко А. С.**

### **ВІРТУОЗНІ ТРАДИЦІЇ У ПРОГРАМНИХ ЕТЮДАХ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ «ЗАМЕТІЛІ» М. СІЛЬВАНСЬКОГО)**

Розвиток майстерності виконавця залежить від рівня його технічних навичок, отже, жанр етюд є обов'язковим елементом в оволодінні інструментом. Виконання етюдів не тільки закріплює набуті навички, а й сприяє кращому розумінню емоційно-образного змісту музичних творів. У цьому контексті великий потенціал має фортепіанна віртуозна твор-

чість українських композиторів. Цей пласт технічної віртуозної літератури є недостатньо дослідженим, а тому його огляд крізь призму європейського мистецтва є досить актуальним.

Жанр етюд пройшов довгий етап еволюції: від простих у художньому плані творів, спрямованих на розвиток технічних навичок виконавця, – до зразків повноцінного концертного твору. Саме етюд дав початок створенню віртуозних п'єс. Історичний шлях розвитку жанру етюд є невіддільним від феномену «віртуозності». «Віртуозність», згідно з визначенням Б. Бородіна, «означає високий рівень виконавської майстерності у будь-якій творчій сфері, що розширює межі можливого та володіє самостійною естетичною цінністю і здатністю перетворювати об'єкт свого застосування» [2, с. 27]. Поняття «віртуоз» та «віртуозність» розрізняються за змістом. Перше має на увазі творчу особистість, артиста, який досконало опанував техніку свого мистецтва, досягнувши найвищого рівня майстерності. Відповідно, під віртуозністю мається на увазі «вища міра майстерності в будь-якій практичній діяльності, еквівалентна поняттям «талант», «професіоналізм», а також естетичним категоріям «досконалість», «гармонія» та ін.» [3, с. 27].

Еволюція жанру етюд кінця XVIII початку XIX століття бере початок у творчості таких визнаних того часу віртуозів, як Й. Н. Гуммель (1778–1837), М. Клементі (1752 – 1832), І. Мошелес (1794–1870), Д. Штейбельт (1765 – 1823) та ін. Значною мірою цей процес пов'язаний із діяльністю видатного фортепіанного композитора та педагога Карла Черні (1791–1857). У зазначеному жанрі К. Черні продовжує традиції М. Клементі. Створюючи свої етюди і вправи інструктивного плану, австрійський митець прагнув до максимально ясної постановки технічного завдання, виключаючи все, що могло ускладнити її виконання. Однак він не розглядав виконавську техніку лише як суму певних моторних навичок. Його етюди мають конкретні музично звукові завдання, дають можливість оволодіти різноманітними динамічними градаціями, артикуляційними принципами тощо [4].

Епоха романтизму відкрила нові шляхи в розвитку етюд. Огляд еволюції романтичного етюд свідчить також про насичення його програмним змістом (Ш. Алькан, А. Контський,

Ф. Ліст, К. Сен-Санс), тобто з певною темою (сюжетом), викладеною в словесній, часто поетичній програмі. Одним із найяскравіших композиторів програмного віртуозного етюдів був Ференц Ліст (1811 – 1886), для якого принцип програмності став основним у творчості. Завдяки програмі Ліст намагався придати мистецтву більшої дієвості та образної конкретики, а також більшої доступності для слухацького сприйняття.

Фортепіанний цикл Ф. Ліста «12 трансцендентних етюдів» постає як узагальнення віртуозної культури музичного романтизму. Остаточна версія (всього три) циклу сповна відобразила лістівське розуміння «трансцендентного» в піаністичному мистецтві, визначене І. Глебовим на рівні «імпульсу до психологічного піанізму» [5, с. 88]. У такому розумінні «трансцендентне» представляє «не вузько технічну досконалість, не володіння вищим ступенем труднощів, а віртуозність у повному розумінні цього слова, вміння виконати музичний твір у всьому його блиску і свіжості, вміння художньо мислити за фортепіано, змусити техніку, як помічницю поетичної ідеї, «йти на поводу» у останньої, - тобто вища виконавська майстерність» [6, с. 16].

Дуже часто в етюдах програмного плану зображуються поведінка птахів, тварин, природні явища. Поширеність творів, написаних як звукове відображення природи, викликало зацікавлення автора даної статті. Споглядаючи в природі таке явище як заметіль, не уявляється дивним те, що композитори для передачі зимового буревію часто звертаються до жанру етюдів. «Образ хуртовини в творчості художників XIX століття завжди був наповнений ореолом таємничості, а часом і ворожості. У письменників-романтиків ця стихія часто грала доленосну роль у житті героїв. Заметіль стала тією відправною точкою, з якої народилася легенда про Дике полювання. «Заметіль, яка в своїй непроглядності може приховувати самі незбагненні видіння і покривати пеленою незбагненої таємниці будь-які реалії, стає фінальним смисловим акордом» [8, с. 189].

«Заметіль» Ф. Ліста наповнена невимовним смутком романтичної картини зимової природи. У кульмінації цієї справжньої фортепіанної поеми зображений сніговий шквал, буря в Альпах, і над усім цим розгулом стихій панує пристрасна головна тема з ознаками токатності, образ хуртовини доповню-



ють довгі розхідні пасажі. В своїй композиторській та виконавській творчості митець наповнив віртуозність такими елементами, як досягнення оркестровості за рахунок використання інструменту в усій його регістровій повноті, багатобарвності, тембровості та динамічності, переважанням «крупної» техніки – акордове, октавне викладення, часто з хроматизмами та гармонічними відхиленнями тощо.

Віртуозність, як і програмність, у творчості російського композитора та піаніста Сергія Рахманінова (1873 – 1943) має дещо інший характер. У творах цього митця ускладнюється і стає більш напруженим та «вибуховим» їх емоційний настрій, посилюється їх інтелектуальний початок, чіткішими стають філософські мотиви. На особливу увагу заслуговують «Етюд-картини» С. В. Рахманінова. Це перші російські художні етюди, що увійшли в концертний репертуар багатьох піаністів і отримали повсюдне поширення. Крім своєї музичної цінності, вони є «школою» вищої піаністичної віртуозності, де сконцентровані основні елементи характерної рахманіновської техніки. Ці твори – унікальне явище XIX і XX століть. Вони відкривають нову якість тематизму С. Рахманінова, унікальний синтез мелодії, гармонії і фактури. Музична тканина щільна, складна в аспекті взаємодії пластів, часто використовується поліритмія, тематичні та регістрові взаємодії надають етюдам оркестрового розмаху. Колосальна сила звуку, необхідна при виконанні деяких «картин», здається перевершує можливості фортепіано.

Назву «Етюд-картини» для визначення своїх двох циклів композитор обрав сам. Швидше за все, етюд-картина № 3 *op. 33 es-moll*, за яким закріпилася неофіційна назва «Заметіль», був написаний під враженням прочитаних Рахманіновим книг «Війна і мир» та «Анна Кареніна» Л. М. Толстого, з яким він перебував у великій дружбі [7]. У настороженій тиші падають застигли таємничі «крапельки-інтервали»: три інтервали в терцію і розкладений тонічний тризвук *es-moll*. І раптом з легкого «снігового замету» злим феєрверком злітає запаморочливий сніговий вихор. Стрімкі пасажі вгору і вниз, розкладені пасажі октавами, модулюючі секвенції та хроматичні ходи в акомпанементі створюють гнітюче враження. Рахманінівська «Заметіль» видається більш страшною і злою, ніж лістівська.

Про тенденції початкової фази становлення жанру етюда у творчості українських композиторів можна судити за окремими зразками. Перша з них полягає у вкрапленні деяких лістівських прийомів до загальної манери салонно-віртуозного письма (етюд-фантазія «Щасливці» А. Єдлички, етюд «Метелик» Р. Зентарського); друга – в поєднанні технічних завдань з типізацією змісту в танці («Етюд-козак» М. Завадського, «Етюд на зразок польки» *op.* 3 П. Сокальського). З часом виникає інтерес до художньо-інструктивного етюду («Етюди в арпеджіо» *op.* 5 В. Пухальського). Але якісним стрибком в еволюції цього жанру стали створені протягом 1922 – 1923 років етюди *op.* 8 В. Косенка, молодшого сучасника С. Рахманінова та О. Скрябіна. Український композитор звернувся до російської культури як відправної точки своєї праці. Даний опус є мало відомим та виконуваним, тому дослідження цієї сторінки творчості композитора є актуальним. З усіх етюдів циклу лише два мають програмні назви, це № 2 «Метелиця» та № 11 «Першотравневе свято», що свідчить про тяжіння в даній циклічній композиції до емоційно-узагальненої образності [9].

Етюд № 2 «Метелиця» – це зразок художнього етюду, який трактується у певному сенсі – як поема. За настроєм твір тісно переплітається з меланхолійністю О. Скрябіна. Етюд написано в похмурій тональності *b-moll* у досить стриманому темпі *Andante*. На відміну від одноіменних етюдів Ф. Ліста та С. Рахманінова, «Метелиця» В. Косенка викладена у акордовій фактурі, мелодія у верхньому голосі розгортається на фоні акордів у середньому голосі та витриманих басів. Поступово фактура насичується мортентами, тріолями, що додає музиці схвильованості. Завдяки цьому, а також пасажам у правій руці, що передують сильній долі, у середньому розділі реєстр голосів розширюється - сніговий вихор досягає своєї кульмінації. Після доволі тривалої та насиченої кульмінації у кінці твору стихія поступово втихає.

До низки програмних зразків етюдів, можна віднести збірки творів видатного українського педагога-піаніста, композитора М. Сильванського (1916 – 1985). За винятком «Трьох легких п'єс» свої твори він присвячував переважно учням середніх і старших класів дитячих музичних шкіл. Серед них

зразками віртуозної пейзажної програмності є етюд «Заметіль» зі збірки «Твори для фортепіано» і етюд «Стрімкий потік» [1].

У «Заметілі» М. Сільванського продовжено романтичну віртуозну традицію відомих етюдів з однойменною назвою. Як вже згадувалося раніше, концертні етюди романтиків створювалися з метою втілення сильних вражень, переживань, особливих граничних станів природи і людини. Так, глибоко психологічною є «Заметіль» Ф. Ліста, що відтворює стан самотності, відчаю на фоні бурхливої завірюхи. На відміну від цього, дитячий етюд «Заметіль» М. Сільванського є цілком гармонійним нарисом природи. Викладена в басовому регістрі потужна початкова тема (*d-moll*) має активний жорсткий характер. Скачки змінюються хроматичними сповзаннями, а потім фанфарним стрибком і закріпленням в *a-moll*. Ця тема контрастує з наступною танцювальною легкою і скерцозною.

Фортепіанний доробок М. Сільванського свідчить про неоромантичний напрямок музики композитора. Серед характерних ознак, які використовуються для зображення цих образів: остинатність, механістичність, повторюваність ритмічних, фактурних і мелодійних формул, монотематизм, що стилістично продовжують класико-романтичну традицію програмної музики, розпочату Ф. Лістом та Г. Берліозом.

Майстерність фортепіанних віртуозів кінця XIX - початку XX століття включала використання всіх можливих технічних прийомів гри на цьому інструменті й перебувала на дуже високому рівні. Блискуча техніка включала не тільки гамоподібні чи арпеджовані пасажні комплекси, а й октавні та терцові пасажи, акордові послідовності, скачки, трелі. Зберігши блиск і витонченість, така музика втратила риси зовнішньої красивості і стала виразником найтонших ліричних почуттів. Звернення ж українських композиторів до жанру фортепіанного етюду та продовження віртуозної традиції композиторів-романтиків є цінним як в аспекті розкриття нових граней художньої образності, так і нових підходів до використання технічних засобів інструменту.

### **Список використаних джерел**

1. Борисенко Т. В. Стилістичний аналіз фортепіанних мініатюр Миколи Сільванського // Музикознавство. Мистецт-

- вознавчі записки : зб. наук. праць НАКККиМ. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 39. С. 274–283.
2. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции : опыт комплексного исследования: автореф. ... дисс. доктора искусств. : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / МГК имени П. И. Чайковского. Москва, 2006. 46 с.
  3. Ильенко М. М. Понятие виртуозности в аспекте музыкального стиля (на примере феномена «трубач-виртуоз») // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук праць. Харків : ХДАДМ, 2014. Вип. 4. С. 26–31.
  4. Кроха Е. С. Жанр этюда и его эволюция (Клементи, Черни, Лист, Шопен, Дебюсси) : Метод. работа. Новокузнецк, 2016. URL : <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2016/03/18/zhanr-etyuda-i-ego-evolyutsiya>
  5. Малинковская А. В. Две художественные концепции романтического пианизма (Этюд в творчестве Шопена и Листа) // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 2. С. 85–90.
  6. Мильштейн Я. Этюды Ф. Листа. Москва : Госсударственное музыкальное издательство, 1961. 84 с.
  7. Рахманинов С. В. Литературное наследие в 3-х томах. Москва: «Советский композитор», 1980. Т. 2. 583 с.
  8. Яворский Д. Трансцендентные этюды Ф. Листа в аспекте исторической периодизации развития категории жанра С. Аверинцева // Київське музикознавство: зб. наук. статей. Київ, 2013. Вип. 46. С. 179–191.
  9. Язикова Н. Українська фортепіанна музика (етюди В. Косенка і А. Штогаренка) // Музичне мистецтво і культура. 2013. Вип. 18. С. 49–59.

**Козаренко О.В.**

## **ПРО ДЕЯКІ УНІВЕРСАЛІЇ МУЗИЧНОГО СВІТУ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО**

Розглядаючи творчість композиторів-класиків, музикознавець «неодмінно стикається з необхідністю пояснити, чому (їх – О. К.) музика... “більша за свою долю”... переростає “можливості окремого висловлення, значення окремого композиційного втілення” [13, с. 15]. Застановляєшся над запитанням, як явища творчості одного автора «перестають бути ознакою індивідуального, набуваючи значення типізуючого начала» [4,

с. 176]. Відповіді на ці «не тимчасові, а постійні, розраховані на часопросторову перспективу екзистенційні запитання» [13, с. 15], які поставили О. Самойленко, О. Зінькевич та багато інших дослідників творчості Б. Лятошинського, допомагають збагнути механізм її долучення до «іконостасу» (за словами Вірка Балея) української музики.

Попри всі інвективи, яких зазнають композитори як за життя, так і по смерті, на сьогодні всіма визнаною “парою” національних композиторів-класиків є Микола Лисенко та Борис Лятошинський (на типологічну спорідненість-співмірність постатей яких свого часу звернула увагу О. Таранченко [14]). Саме їх творчість позначена, крім усього іншого, «смысловим переповненням музичного тексту» (О. Самойленко), що привело до формування стабільних «знакових полів» їх музичної мови (які досліджували, приміром, О. Козаренко [6] та М. Новакович [11]). Саме ці знакові універсалії лежать в основі музичного світоспоглядання композиторів, створених ними музичних світів. Симптоматичною з цього огляду стала конференція «Музичний світ Б. Лятошинського» до 100-річчя композитора, що нашттовхнула автора статті на розгляд окремих музичних універсалій його музичного світу в рік 120-ліття.

Передусім наріжним каменем звукового Універсуму Б. Лятошинського є категорія міфу. Про міфологізм українського «національного образу світу» (за Г. Гачевим) сказано немало; плідність застосування категорії міфу для поновного осмислення артефактів національної культури показали дослідження шевченкової поезики Гр. Грабовича («Шевченко як міфотворець» [2]) та О. Забужко («Шевченків міф України» [3]). Одна з останніх музикознавчих збірок – 267 том Записок НТШ (Праці Музикознавчої комісії) – містить інспіруюче дослідження О. Рощенко «Національний оперний міф у творі М. Лисенка “Тарас Бульба”» [12, с. 119–143]. Досліджуючи мовно-стильовий канон українського музичного модернізму, М. Новакович проаналізувала творчість Б. Лятошинського з погляду міфологізму як прояву (бази) модерністичної естетики композитора [11, с. 67–78]. Виділяючи апокаліптизм та візіонеризм як засадничі первні музичного світоспоглядання Б. Лятошинського, дослідниця виходить на особливе відчуття

композитором темпоральності як недискретного хроносу зі зведенням Зараз-І-Тут минулого-сучасного-майбутнього, що «ніби постійно існує, що ніби постійно повторюється і буде повторюватись далі» [10, с. 294]. Музичним символом Часу-Вічності стали у Б. Лятошинського відтворення дзвонових звучань: від траурно-тріумфальної дзвонівості III Симфонії – до «музики карільйону» у IV симфонії чи «зупиненого часу» (за А. Дмитрієвим) у Траурному інтермеццо з «Польської сюїти».

Вільне «ширяться» у часопросторі національної культури надає змогу Б. Лятошинському розширити її горизонт у глибок давньоруських часів, зокрема, у опері «Золотий обруч». Звідси – потужний пласт музичних «архаїзмів» у творчості митця, що, на думку М. Новакович, кореспондує з візіонеризмом його сучасників-поетів (Ю. Дараганом, Є. Маланюком, Ю. Липою, О. Лятуринською, О. Ольжичем). Обрядові пісні в «Увертюрі на чотири українські теми», биліни зі збірки Кірші Данілова в V симфонії, численні епізоди хоральних звучностей у I симфонії (побічна партія), опері «Золотий обруч» (зокрема, тема Даж-бога) ніби ілюструють спостереження Ю. Лотмана про «могутнє вторгнення текстів архаїчних культур у європейську цивілізацію» [8, с. 588] ХХ століття.

Водночас, виразний панславизм цих «вторгнень» (ще одна універсалія українського національного образу світу – принаймі, від «Книги буття українського народу» Миколи Костомарова та поезії Тараса Шевченка) йде поруч із виразним європоцентризмом музичних архаїзмів музичної мови Б. Лятошинського (від мотиву середньовічної секвенції *Dies irae*, що виводиться М. Новакович у розряд панзнаків музичної мови композитора – до теми бельгійського карільйона з IV симфонії). Парадоксальне «співжиття» інтонації *Dies irae* з мелодією української пісні «Яром, хлопці, яром» у темі Третьої прелюдії з *op.* 38, чи несподіваний збіг звучання дзвонів з міста Брюгге з українською веснянкою у фіналі IV симфонії дали змогу композитору не тільки кардинально розширити «горизонт сподівань» національної культури (на цей раз не у хронологічній – вертикальній, а просторовій – горизонтальній площині): від традиційного панславизму – до новітнього європоцентризму. Більше того, Б. Лятошинському вдалося вийти на глобальний рівень узагальнень про єдність Західно- та Східнохристиянської цивілі-

зацій суто музичними засобами. На думку автора статті - це вищий прояв концептуалізму в музиці (позбавлений літературо- та ідеологоцентризму).

Подібним прикладом суто музичного концептуалізму (а саме, втіленням композитором модерними засобами давньоукраїнської ідеї «греко-словено-латинської» єдності) є для мене тема вступу III симфонії, де послідовне використання Б. Лятошинським кількох музично-риторичних фігур (*saltus duriusculus* у «жорстких» ходах на септіму, *passus duriusculus* – у наступних ароматизованих «сповзаннях», що символізують страждання; приголомшлива пауза – *aposiopesis* після акордового «обвалу» – репетиції як символ катастрофи) дало змогу підняти цей тематичний згусток до загальнозначущого в глобальному вимірі символу воєнних мук - страстей українського народу. А *catabasa* в темі Маври із IV картини «Золотого обруча» дозволяє європейському слухачеві, «не обтяженому» національними мовнокультурними контекстами, «бачити» в ній античну Мойру.

Ще одним проявом міфологічності мислення Б. Лятошинського є дивовижне співжиття у його творчому методі коловороту стабільних тем-образів, до яких митець постійно повертається на різних етапах життя, – і виразної «векторності», спрямованості еволюції його мовостилю. Якщо останню позицію можна окреслити як рух від скрябінської «теософічності» до європоцентричного панславізму, то тематично-образний коловорот у музиці Б. Лятошинського найвиразніше проступає у співставленні своєрідного «експресіонізму» 1920-х років з постмодерним «авангардом» шістдесятництва. Це, немов, «велике коло» української музики ХХ століття, яке замикає Б. Лятошинський (від «Відображень» – до IV симфонії). Є кілька менших образно-тематичних «кіл», – приміром, «Траурна прелюдія» і II ч. «Українського квінтету», тема Даж-бога із «Золотого обруча» і побічна партія III симфонії або тема II ч. «Слов'янського концерту». Така аваріантність наскрізних тем-образів лежить в основі інтонаційного образу світу Б. Лятошинського (авторизованої музичної складової національного образу світу), що його Ю. Чекан визначив як «осмислене в індивідуальному досвіді аудіальне вираження інтонаційно організованого просторово-часового континууму» [15, с. 10].

Очевидно, йдеться про сотворення-переоблаштування композитором власного музичного світу за певними законами-універсалами, ним відкритими (чи сприйнятими). Окреслення меж цього світу відбувалося шляхом їх «маркування» певними музичними знаками – символами, неодноразове «проказування» яких («осмислення в індивідуальному досвіді», за Ю. Чеканом) перетворило їх на своєрідні універсалиї – «Гераклові стовпи», що тримають на собі смисловий небосхил світу композитора. «Символи, що музикою та у музиці відтворюються, ... можуть ви-значатись... з боку ноєзи культури і з боку зовнішніх реалій мови музики, що потребують більш повного пояснення їх змісту» [13, с. 21], – стверджує О. Самойленко. Дослідниця зупиняється далі на «неостаточності смислового значення, незавершуваності людської свідомості та “творчого життя”..., невичерпаності “гри меж” художніх значень» [13, с. 21].

Бахтінське твердження про невимовленість людиною останнього завершального слова про себе пояснює нам причину неможливості встановлення «останніх правд» змісту музичного тексту, адже після, здавалося б, досконалого пояснення його складових опиняєшся перед безкінечно порозумнілим контекстом. Тобто, після кожного такого пояснення - прояснення відбувається ніби «прирощення» нових змістів із задіюваних у процесі тлумачення інших контекстуальних вимірів. Саме у такому «світі загальноартистичного дискурсу» (за Л. Мейером) музична мова справляє своє свято...

Як приклад, - це «життя» однієї з універсалиї музичного світу Б. Лятошинського, точніше, гармонічного знаку-символу його музичної мови – великого мажорного септакорду. Його емансипація особливо помітна у творчості композитора у 1920-ті роки – в першій «Траурній прелюдії», обох Сонатах для фортепіано, «Відображеннях», Сонаті для скрипки і фортепіано... Ця ніби одинична гармонічна вертикаль стає уособленням скрябінської «теософічності», романтичного «вітаїзму», нематеріальної «звихреності» музики композитора, позбавленої будь-яких (здавалося б!) конотацій з минулим та сучасним йому звуковим контекстом.

У 30–50-х роках ХХ століття на зміну великого (часто збільшеного, максимально загострюючого «емоційну температуру



ру» вислову) мажорного септакорду приходиться його перше обернення – квінтсекстакорд (мінорний тризвук з секстою), що остаточно заміняє тоніку, отримуючи назву «акорду Лятошинського», враховуючи всезагальність його використання композитором. Цікавою є зміна образно-емоційного вектора, семантики цього гармонічного знака – на зміну пориваючій екстатичі великого (збільшеного) мажорного септакорду приходиться резигнація, прийняття сумної реальності, усвідомлення нездійсненності глибоких інтенцій... Про цей акорд багато і гарно писали київські дослідниці Тетяна Бондаренко [1, с. 22], Ніна Матусевич [9, с. 14], вбачаючи в ньому гармонічну вертикальну проекцію поширених інтонацій народної пісні, до опрацювань якої звернувся Б. Лятошинський у 1930-ті роки.

Згадаємо, що саме в цей час композитор приступає до редагування опери М. Лисенка «Тарас Бульба». Припускаю, що цей акорд (мінорний тризвук з секстою) Б. Лятошинський «підслухав» у класика, зокрема, в сцені дзвоніння з опери «Зима і Весна», в кодї солоспіву на вірші Т. Шевченка «Ой, крикнули сірі гуси». Симптоматичним є збіг семантики цієї гармонічної вертикалі в обох композиторів: життєвий *ekzodus*, підсумовуюче завершення екзистенційного циклу:

«А сама на прощу в Київ

В черниці пішла...»

Усвідомлення прийняття долі, «згорнене» в звучанні цього акорду, може бути і драматичним (Лисенкове «дзвоніння» на початку «Українського квінтету», «Слов'янського концерту»), і подавлено-трагічним (у завершенні Першої прелюдії, *op.* 44). До речі, у першому співзвуччі, що відкриває Першу прелюдію як і музичну фабулу всього циклу, Б. Лятошинський дає інше інтервальне наповнення обмежуючій гармонічну вертикаль великій септими – на зміну терцовій структурі акорду приходиться квартово-тритонова, яка ніби повертає екстатичу семантику цієї вертикалі, але в катастрофічно-трагічній площині (чи не передбачив цим Б. Лятошинський за 20 років есхатологізм валторнових «ридань» у «Гуцульському триптиху» М. Скорика, які наслідують сповіщення трембіт про смерть Івана у «Тінях забутих предків»? можливо, це ще один прояв інтегральної єдності української музичної культури, що протистоїть «розривам» її історичного тіла).

Крім великого мажорного септакорду і всіх можливих його «масок» у творчості митця, такої «семантичної археології» потребують чи не всі знаки музичної мови композитора. При тому, слід враховувати не тільки мегатекст усієї творчості Б. Лятошинського, а й породжуючий його глобальний контекст європейської музичної традиції у намаганні «розпакувати» змісти, приховані зовнішньою формою його музичної мови.

І все ж, не зважаючи на принципову неможливість остаточного пізнання музичного переказу-передання, спробуємо зануритись у середовище секумлоквиуму – самодіалогу композиторської свідомості, у «діалогічно збуджене середовище» (М. Бахтін) висловлених ним музичних «слів», щоб зрозуміти сенс трьох останніх тактів – своєрідного висновку-резюме П'ятої прелюдії з *op.* 44. Для цього варто простежити загострено драматичну колізію розвитку «фабули» цього циклу, що на переконання автора статті стала фортепіанним шкідом III симфонії (попри твердження В. Клима про випадковість і довільність поєднання цих п'яти п'єс в один цикл [5, с. 172–175]).

Перші дві прелюдії є тим «пульсаром змісту», з «вибуху» якого постає тематично-образний мікрокосм усього твору. Перша прелюдія - це своєрідна «сугуба екстенія», де безкінечне (багаторазове) проказування секундової ламентозної інтонації (доповненої *catabas*'ою страждання в репризі) подано на тлі остінатного проведення видозміненої «теми хреста». Поштовхом до «молитви-благання» і «накладання хресного знамення» є «удар заупокійного дзвону»: гармоніка великої септими, що обмежує кварту і тритон, – одна із версій гармонічного панзнаку Б. Лятошинського – великого мажорного септакорду, що перетворюється у грізний набат на початку репризи. Цей акорд-«дзвін» породить тему Вступу III симфонії, що вперше «вилущить» як результат розвитку драматичних образів циклу перед кодою П'ятої прелюдії (чотири останні акорди).

Заворожуючим відгомонам у «прекрасному далекому» є друга прелюдія, де «луною» трагічного набату стає тиха музика «вечірніх дзвонів» – це втілення «втраченого Раю», архетипу «Дому-Храму Поля» (за Б. Кримським). Щемлива лірична тема, що несміливо народжується з цією «магією дзвонів», доросте згодом до величного символу Вітчизни у коді П'ятої прелюдії

(подібно до другої теми Вступу III симфонії). Цікаво, що одним із щаблів її зростання стане неодноразове поєднання-боротьба із *catabas*'ою у Третій прелюдії і заціпеніння-«спогад» у Четвертій як відсторонюючий епізод розробки. Її функцію виконує Третя прелюдія, де інтонаційні вторгнення тритонових «уламків» акорду-набату на тлі тріольного «клекотання» пульсуючої матерії супроводу призводять до несамовитого «зойку» болю початкової секундової інтонації в кодї прелюдії.

Хоральність, яка тільки вчувається у «тихих дзвонах» Другої прелюдії (епізод квінтового потовщення теми), остаточно доповнює образний «пазл» циклу в П'ятій прелюдії. Виявляючи несподівані збіги з темою Даж-бога із «Золотого обруча» і Побічною партією III симфонії, хорал П'ятої прелюдії, накладений на *catabas*'у страждання, відтіняє переможні труби фіналу циклу (так подібні до теми «Золотого обруча» чи фіналу III симфонії). Будучи, по суті, інтонаційним узагальненням усіх версій ліричної теми Другої прелюдії, цей хорал перероджується у славень-гімн народу, благородне обличчя якого не в силі спотворити «тавро Касандри», накладене пережитими випробуваннями. Символом цього «тавра» є останні три такти циклу, які за «загущеністю» інформації співмірні з темою Вступу III симфонії чи останніми сторінками «Золотого обруча»: на тлі тріумфального хоралу Лямажору трагічна *catabasa* остаточно долається переможною висхідною *anabas*'ою, щоб діатонічно «випрямити» спотворене хроматизмами завершення початкової ламентозної інтонації циклу. Так суто музичними засобами вищого щабля композитор осягає концептуалізм вислову, постулюючи один із *Gründgeshtalt*'ів створеного ним світу: Життя переможе Смерть...

Принципова незавершуваність, відкритість міфологічного світоспоглядання (за К. Леві-Строссом) [7] є поясненням того коловороту універсалій музичного світу Б. Лятошинського, «проказування» композитором тих самих «думок» упродовж усього життя. Якщо простежити подальше самозростання цих думок у творчості його учня В. Сильвестрова (це має стати предметом окремої розвідки), то стає зрозумілим, що витворений Б. Лятошинським звуковий Універсум розширюється, щоб вмістити в собі все нові планетоїди сучасної української музики.

## Список використаних джерел

1. Бондаренко Т. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. Лятошинського // Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1969. Вип. 4. С. 13–31.
2. Грабович Г. Шевченко як міфотворець : Семантика символів у творчості поета . Київ : Критика, 1998. 206 с.
3. Забужко О. Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу. Київ : Абрис, 1997. 142 с.
4. Зинькевич Е. Жизнь традиций // Б. Н. Лятошинский. Київ : Муз. Україна, 1987. С. 176.
5. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. С. 172–175.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 284 с.
7. Леви-Стросс К. Мифологии : в 4 т. Москва – Санкт-Петербург, 1999. Т. 1. 406 с.
8. Лотман Ю. Текст у тексті // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 1996. С. 588.
9. Матусевич Н. И. Гармоническое варьирование в сольных обработках народных песен украинских композиторов // Автореф. дисс...канд. искусств. Київ, 1971. 28 с.
10. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст. Україна і Польща. Київ : Основа, 2001. С. 294.
11. Новакович М. Канон українського музичного модернізму : на прикладі творчості Б. Лятошинського. Луцьк : Твердиня, 2012. 167 с.
12. Роценко О. Національний оперний міф у творі М. Лисенка «Тарас Бульба» // Записки НТШ. Праці музикознавчої комісії. Львів, 2014. Т. 267. С. 119–143.
13. Самойленко О. Музикознавство у стані секулумоквіуму: до питання про етос гуманітарного пізнання // Роль сприйняття мистецтва у формуванні особистості та суспільного етосу = *Rola odbioru sztuki w formacji osoby a etos spoleczny* / гол. ред. Г. Гжибек. Львів ; *Rzeszów*, 2014. 208 с.
14. Таранченко Е. Методологические предпосылки сравнительно-типологического изучения творческой индивидуальности Н. В. Лысенко и Б. Н. Лятошинского : автореф. дисс. ... канд. искусств. : спец. 17.00.03 Муз. искусство / Гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1987. 20 с.
15. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу як категорія історичного музикознавства : автореф. дис. ... д. мист. : спец. 17.00.03. / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2010. 36 с.

## **ВНЕСОК В. ВЕРХОВИНЦЯ У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ НАУКИ**

Василь Миколайович Верховинець (справж. Костів, 1880 – 1938) – педагог, професор Полтавського інституту народної освіти, основоположник українського дитячого музично-ігрового репертуару, засновник науково-теоретичних засад української хореографії, постановник першого національного балету, дослідник українського фольклору, основоположник нового сценічного жанру театралізованої пісні, автор численних хорових та вокальних творів, аранжувань українських народних пісень. Значення В. Верховинця у становленні та розвитку українського народного танцю підкреслювали Я. Верховинець [4], О. Мартинів [6]. Його творчість у контексті хорового виконавства висвітлювалась у розвідках О. Бенч [1], Н. Дем'янко та В. Яковлева [5]. Музично-просвітницьку та педагогічну діяльність митця розглядав О. Михайличенко [7], а його творчу постать у системі музичної освіти – П. Павлюченко [8] та ін. Мета даної статті – висвітлити окремі риси творчого портрету В. Верховинця та визначити його роль як педагога в музичному житті України на початку ХХ століття.

В. Верховинець народився в селі Старий Мізунь (тепер Івано-Франківська область). Після закінчення сільської школи він вступив до бурси при Ставропігійському інституті у Львові. Цей заклад готував слухачів для духовної та учительської семінарій. Виняткові музичні та педагогічні здібності визначили майбутній життєвий і творчий шлях В. Верховинця. У 1899 році він закінчує учительську семінарію в місті Самборі з кваліфікацією «Городського народного вчителя» і починає викладати у школах міста Калуша, а потім у селах Бережниці та Угринові Калуського повіту. Згодом В. Верховинець успішно закінчує теоретичний клас Музично-драматичної школи М. Лисенка під керівництвом Г. Любомирського і, таким чином, завершує музичну освіту [4]. У 1918 році на базі школи був утворений Державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка. Відтак, Василь Миколайович почав там

працювати на диригентському відділі та керував хором студиєю імені К. Стеценка при Музичному товаристві імені М. Леонтовича. Свою педагогічну діяльність В. Верховинець поєднував з роботою в театрі товариства «Руська бесіда», де працював хормейстером та виступав на сцені з провідними партіями у музичних виставах.

У 1920 – 1932 роках В. Верховинець керує кафедрою мистецтвознавства Полтавського інституту народної освіти та викладає українські народні танці в трудовій школі імені І. П. Котляревського. Майже рік працює викладачем у Харківському музично-драматичному інституті та керує Харківською окружною капелою «Чумак». Довгий час В. Верховинець очолював студентський хор Полтавського інституту народної освіти. Разом із Ф. Попадичем та О. Свешниковим він керував Полтавською окружною хором капелою. «Репертуар капели був дуже різноманітний: О. Свешников диригував хоровими творами російських та західноєвропейських авторів, Ф. Попадич – творами українських композиторів, а В. Верховинець спеціалізувався в галузі української народної пісні» [4, с. 14]. Він був також організатором і керівником ансамблю «Жінхоранс» (жіночий хоровий ансамбль), створеному в 1930 році в Полтаві у творчій співдружності з дружиною Євдокією Іванівною Долею. Учасники ансамблю театралізували та інсценізували народні пісні, виконували їх у русі за постановкою В. Верховинця [8, с. 822].

Викладаючи в Полтавському ІНО курси «Мистецтвознавство» (співи й музика) та «Дитячі ігри», педагог синтезує різножанрові фольклорні зразки, музичну гру, пісню й танець, вокально-хореографічну композицію та хоровий спів. «Верховинець-педагог справляв велике враження на слухачів своєю ерудицією, надзвичайною музикальністю, глибоким знанням фольклору, умінням цікаво побудувати та провести лекцію», – писав його син Я. Верховинець [4, с. 13]. Лектор розвивав у молоді свідоме сприйняття музичних творів, здатність розуміти їх зміст, відчувати власну причетність до народних звичаїв і традицій: «Для вирішення своїх педагогічних завдань В. Верховинець спирався на інтонаційно-пісенну природу української музики, домінуючий вокально-хоровий спосіб вираження її духовного змісту,

відображення в ній своєрідності світосприйняття народу, історичних прикмет його художньої свідомості» [5, с. 115].

В період активної педагогічної діяльності В. Верховинець остаточно завершує свою багаторічну роботу над «Весняночкою» – збіркою ігрових пісень для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. «Чи можна поетичніше назвати твір, де кожна сторінка, немов у сяйві весняного сонця, іскриться життєрадісним дитячим дзвінкоголоссям, де, що не гра, то викінчена за формою і глибока за змістом мініатюра, зігріта безмірною любов'ю до дітей, пройнята великою турботою про їхнє виховання та про їхній майбутній шлях у суспільстві» [4, с. 5]. Репертуар посібника В. Верховинець побудував на основі фольклорного матеріалу, власних творів та кращих зразків музично-ігрової дитячої літератури своїх сучасників.

На сторінках «Весняночки», крім пісенного доробку автора, є чимало творів М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького, П. Демуцького, а також фольклорні записи К. Квітки, С. Титаренка, А. Конощенка, С. Дрімцова. Своєю привабливістю пісні завдячують поезіям Т. Шевченка, Лесі Українки, О. Олеся, М. Вороного, П. Тичини та інших українських поетів, чиє образне слово надихало композиторів на створення високохудожньої пісенної літератури для дітей [2]. До збірки також увійшло чимало українських народних хороходів, цілком доступних дітям («Перепілка», «Плету лісочку»), та авторські обробки народно-танцювальних мотивів («При долині мак»). Потрібно зазначити, що митець вносив танцювальні рухи до багатьох ігор, коли того вимагав їхній зміст або дозволяв характер пісні. У своїй праці «Теорія українського танцю» В. Верховинець писав: «Пісня й танець – це рідні брат і сестра. Як у пісні виливаються жарти, радощі й страждання народні, так і в танці та іграх народ проявляє свої почуття» [3, с. 121].

Усі тематичні пісні-ігри й танцювальні хороходи, вміщені до збірки, об'єднує одна загальна особливість: вони покликані у привабливій, доступній формі всебічно розвивати дітей, спрямовувати у бажане русло дитячий кругозір та світогляд. Характерною рисою «Весняночки» є надзвичайна багатогранність педагогічного та естетичного впливу на вихованців. Тут дитина відчуває на собі благотворну дію музики й слова, тан-

цю і ритмічних рухів, вона в захопленні від яскравих проявів прекрасного в природі та у повсякденному житті. «Весняночка» й сьогодні не втратила своєї актуальності. «Еклектичне поєднання фольклорних пісенних та хореографічних витоків та їх впровадження в музичну освіту є одним із чинників виховання патріотизму та національної свідомості на початковому етапі освітнього процесу», – зазначає П. Павлюченко [8, с. 823].

В. Верховинець зібрав понад 300 українських народних пісень, ігор, танців, здійснив повний запис весільного обряду («Українське весілля»). Увібравши в себе особливості українського мелосу, глибоко народним характером відзначаються його авторські музичні твори. Це обумовлювало його позицію педагога-етнографа, який «вважав фольклор одним з найважливіших засобів формування національної культури молоді, бо виховний зміст художнього відображення дійсності в національних словесно-музично-хореографічних і драматичних формах колективної народної творчості найбільш повно відбиває світогляд народу і нерозривно пов'язаний з його життям і побутом» [7, с. 49].

Тенденція до створення хореографічних композицій на основі народнопісенного матеріалу була загалом властива творчості митця. Вона зародилась ще на початку його творчої діяльності, пройшла через усе його життя і остаточно закріпилася в роботі «Жіночого хорового ансамблю». Новаторським дослідженням принципу побудови української народної хореографії в Україні стала науково-теоретична праця В. Верховинця «Теорія українського народного танцю». Як педагог та фольклорист він дав назву усім танцювальним рухам, розподіляючи їх за характером і внутрішнім наповненням. «Ця праця стала першою спробою систематизувати й узагальнити усі творчі доробки українців у галузі народного танцювального мистецтва», – пише О. Мартинів [6, с. 132].

Отже, аналіз науково-теоретичних праць В. Верховинця доводить, що, незважаючи на складні суспільно-історичні умови та адміністративно-політичний тиск, митець зробив значний внесок у розвиток української культури та педагогічної науки. Розроблена й обґрунтована автором теорія й практика українського народного танцю, рухливої музичної гри, театралізованої пісні, досвід творчої діяльності педагога із



«Жінхорансом» можуть бути використані у навчально-виховному процесі загальноосвітніх шкіл, вищих педагогічних і мистецьких навчальних закладів, дитячих дошкільних установ, у роботі професійних та аматорських колективів тощо.

### **Список використаних джерел**

1. Бенч О. Творчість Порфирія Демуцького, Василя Верховинця, Ярослава Барнича в контексті народного хорового виконавства // Музичне мистецтво і культура, 2010. № 10. С. 9-18.
2. Верховинець В. Весняночка: ігри з піснями для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Київ : Музична Україна, 1989. 5-е вид. 342 с.
3. Верховинець В. Теорія українського народного танцю. Київ : Музична Україна, 2008. 5-е вид., доп. 150 с.
4. Верховинець Я. Про «Весняночку» та її автора // Весняночка: ігри з піснями для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку. Київ : Муз. Україна, 1989. 5-е вид. С. 5–20.
5. Дем'янко Н., Яковлев В. Диригентсько-хорова діяльність В. Верховинця: основні етапи і специфіка // Естетика і етика педагогічної дії, 2015. Вип. 11. С. 113–130.
6. Мартинів О. Вклад В. Верховинця у становлення та розвиток українського народного танцю // Молодь і ринок № 8 (91), 2012. С. 130–133.
7. Михайличенко О. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів та виконавців другої пол. ХІХ – поч. ХХ ст. : (іст. нариси). Суми: Мрія-1, 2005. 103 с.
8. Павлюченко П. Творча постать Василя Верховинця в системі музичної освіти // Молодий вчений. № 1 (53). січень. 2018. С. 821–824.

**Моргунова Т. А.**

### **ОСОБЛИВОСТІ ДРАМАТУРГІЇ «КОНЦЕРТНОГО ДИВЕРТИСМЕНТУ» ІВАНА КАРАБИЦЯ**

Іван Карабиць – видатний представник української музичної культури другої половини ХХ століття, композитор, педагог, громадський діяч. Він належав до покоління «шестидесятників», творчі засади якого формувались у період «культурної відлиги» 60-х років ХХ століття, коли молоді митці отримали можливість ознайомитись з творчістю багатьох єв-

ропейських митців та почати вільно експериментувати, застосовуючи незнані ними до того часу техніки композиції неокласицизму, додекафонії, пуантилізму та ін.

Вже у перших творах І. Карабиця формувався його неповторний композиторський стиль. «Молодий Карабиць починав свій шлях як вельми зухвалий художник, який надзвичайно уважно вслухався у звукову атмосферу другої половини ХХ століття, сповненого новаціями», - зазначав В. Задерацький [2]. Мабуть тому в ранній період значну увагу митець приділяв камерно-інструментальній ансамблевій музиці, в якій міг вільно експериментувати та знаходити нові засоби вираження.

У першій сонаті для віолончелі та фортепіано, створеній у 1968 році і присвяченій Борису Лятошинському, простежується вплив творчої особистості його вчителя у новаторському підході до трактовки форми та застосуванні новітніх засобів виразності. Цей твір, експериментальний за формою і лаконічний за змістом, вирізняється своєрідністю розкриття ліричного начала, що в процесі розвитку приводить до загострення внутрішнього конфлікту, започаткованого в експозиції Сонати, та непримиренного протиставлення контрастних тем у кінці.

Ця одночастинна Соната написана у формі сонатного алегро з епізодом замість розробки, але класична форма втілена композитором у новаторському ключі. Так, в експозиції вальсова тема побічної партії трансформується у заключній партії у напружений монолог, який у репризі, проходячи ряд метаморфоз, стає, завдяки чотириоктавному унісонному викладенню, втіленням драматичного образу із запитальною інтонацією.

Багато новацій містить у собі фактура сонати – передусім поєднання лінеарності з пуантилізмом у головній партії, що виявляється прихованою пружиною внутрішнього конфлікту, який є рушійною силою драматургічного розвитку. В побічній партії крихкість і мрійливість теми підкреслюють прозорі гармонічні комплекси на основі великих септим (які нагадують другу частину Сонати для скрипки та фортепіано Бориса Лятошинського), і вишукана мелодійна лінія, створена у додекафонній техніці дванадцятитонового комплексу.

В епізоді *Andante* композитор дає змогу висловитись кожному учаснику ансамблю. Тут в просторах *solo* виявляється

особистість кожної «діючої особи» - крихкі та вишукані інтонації побічної партії трансформуються у фортепіанному проведенні у згушенну напругу, в якій контрастно поєднуються несміливі кроки з яскравими поривчастими фразами, немов символізуючими бажання вирватися з цього напруження. Віолончельна «відповідь» підводить до розгорнутої каденції *solo*, в якій поступово стверджується ліричний образ головної партії Сонати. Цей новаторський драматургічний прийом у камерно-інструментальній ансамблевій музиці І. Карабиць широко використовує і в Другій Сонаті для віолончелі та фортепіано, і в «Концертному дивертисменті».

Друга Соната для віолончелі та фортепіано (1972) відкриває нові грані стилю композитора. Нетрадиційність форми, що поєднує риси пассакалії, циклу прелюдії та фуґи з елементами сонатності, інтенсивне використання поліфонічних прийомів розвитку фактури свідчать про новий напрям творчих пошуків композитора. Експозиція твору починається з драматургічного прийому окремого представлення учасників ансамблю. Великому *solo* віолончелі в *Andante espressivo quasi cadenza rubato* з роздумливими філософськи запитальними фразами, заснованими на інтонаціях тритону та великої септими, протиставляється енергійне фортепіанне *solo* в *Allegro*, написане у поліфонічній фактурі, в чіткому ритмі, з темою, що складається з коротких енергійних реплік. Таким чином, композитор протиставляє два характера, що в подальшому розвитку одночастинної Сонати ведуть то гостро драматичний, то споглядальний діалог, який не завершується, тому що в кінці Сонати висхідна запитальна інтонація великої секунди у віолончелі переривається жорстким кластером фортепіано.

Ці пошуки продовжуються у «Концертному дивертисменті» для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабаса та фортепіано, написаному в 1975 році. У цьому масштабному творі композитор пропонує нову синтезовану інтерпретацію знайомих жанрів. «Концертний дивертисмент» являє собою цикл з шести п'єс, побудованих за принципом мізансцени протилежно «Прощавальній симфонії» Й. Гайдна. Якщо в класичному творі музиканти поступово уходять зі сцени, то у І. Карабиця, навпаки, з'являються, виступаючи сольо, поєднуючись у різ-

них дуетах, а у фіналі об'єднуючись у масштабний секстет. Звертає на себе увагу символіка чисел - шість частин для шести виконавців. Перша п'єса «Прелюдія» написана для фортепіано. Вона поєднується Інтерлюдією з другим номером - «Поємою» для скрипки та фортепіано. Третя п'єса «Дует» призначена для двох скрипок, а четверта «Вальс» – для альту соло. П'яту, що складається з двох розділів, – «Інтродукція і речитатив» – виконують віолончель та фортепіано, а фіналу, де задіяні всі музиканти, які поступово з'являлись у цьому творі, передує «Інтерлюдія» для фортепіано і контрабасу.

Насперед зацікавлення викликає вибір самого жанру для камерно-інструментальної композиції, в якому І. Карабиць зумів поєднати якості концертного і камерного виконавства. Одним з перших зразків жанру вважається «*Il divertimento de grandi musiche da camera*» «*per servizio di tavola*», написаний у 1681 році Карло Гроссі із Венеції. Назва твору підкреслює розважальний характер п'єс. У подальшому цей жанр опрацьовували композитори різних епох від В. А. Моцарта до Д. Лігеті, який написав дотепний Дивертисмент для метрономів.

І. Карабиць відроджує в своєму творі традиції вільного камерного музикування і знайомить музикантів і слухачів з новими «версіями» музичних жанрів різних епох. Створення концертної інтерпретації «Концертного дивертисменту» є дуже складною роботою в зв'язку з багатьма завданнями, які постають перед виконавцями. Це опанування задуму композитора в розвитку драматургії твору, розуміння місця кожної частини у циклі і, в той самий час, переконливе відтворення характеру кожної п'єси. Перед виконавцями постає і доволі незвичне для традиційної камерної музики завдання створення сценічного дійства. Піаніст Микола Сук розповідав, що композитор уявляв виконання цього циклу як урок, на який до викладача приходять учні, і в кінці всі музиканти об'єднуються у спільному виконанні. Як варіант, це може бути однією з програмних версій, що допоможе у створенні інтерпретації.

Розкриваючи програмний задум, можливо підкреслити особливості жанрової та стилістичної приналежності кожної п'єси: об'єктивність остинатного розвитку «Прелюдії», роман-

тичну піднесеність діалогу піаніста та скрипаля у «Поємі», бахівську поліфонічну насиченість, споріднену з енергією стилю А. Вівальді, у «Дуеті» для двох скрипок, ліричну граціозність сольного альтового «Вальсу», драматичну напруженість діалогу віолончелі та фортепіано у «Речитативі» і грандіозність «Фіналу», який синтезує всі образи у складній насиченій фактурі.

І. Карабиць використав у побудові циклу перехресні «арки», що допомагають відчутти цілісність твору. Токатна остинатність руху притаманна першій – «Прелюдії» для фортепіано, третій – «Дуету» для двох скрипок та шостій частині – «Фіналу». Середній епізод *Roso a roso piu mosso* другої частини «Поєми» для скрипки та фортепіано з ремаркою композитора «*la valse*», написаний у розмірі 5/8 (що нагадує знаменитий вальс на 5/4 з П'ятої симфонії П. І. Чайковського), немов передбачає появу четвертої частини – «Вальсу» для альту соло.

Допомагає відчуттю єдності і логіка гармонічного розвитку. Адже «Концертний дивертисмент» починається з тону «ля» першої октави, а закінчується тоном «ля» у багатоктавному унісоні всіх виконавців. Такий гармонічний план циклу, застосований І. Карабицем, нагадує принцип «розширеної тональності», притаманний творчості П. Хіндеміта. Якщо на початку циклу цей тон немов би перекреслюється дисонуючими вкрапленнями окремих пуантилістичних звуків, то в останньому такті твору унісон забарвлюється мажорною терцією у партіях альту, віолончелі та контрабасу. Також звертає на себе увагу система гармонічних тяжінь, що з'єднує окремі частини в єдине ціле. Це велике значення остинатних тонів «ля» і «мі», які у циклі поступово формують відчуття співвідношення тоніки і домінанти, що в останніх двох тактах фіналу потужно реалізується у насиченому емоційному завершенні циклу.

Поряд із зазначеними прийомами, композитор широко використовує контрастність, яка створює динаміку розвитку як у кожній частині циклу, так і в окремих епізодах. Це відтворюється за рахунок протиставлення типів фактури, як у «Прелюдії» для фортепіано, де контраст лінійної остинатної фактури та акордових комплексів окреслює основний конфлікт образів, який у розвитку драматургії циклу то загострюється, то створює відчуття емоційної єдності. Використання

контрасту між граціозною середньою частиною *la valse*, що яскраво розвивається до грандіозної насиченої кульмінації, яка завершується концертною каденцією в партії фортепіано, та епічними експозицією та репризою в «Поємі» для скрипки та фортепіано, підкреслює романтичність звучання цієї частини циклу. Поліфонічне протиставлення остинатної лінії і теми, заснованої на висхідних широких інтервалах, є імпульсом для розвитку в «Дуеті» для двох скрипок. Контраст між аскетичністю звучання «Вальсу» для альту соло та інтонаційною напруженістю діалогу в «Речитативі» для віолончелі і фортепіано виявляє індивідуальну характеристику кожного образу. Всі ці контрасти концентруються у грандіозному «Фіналі», де об'єднані основні образи усього циклу.

Ще одним важливим композиційним аспектом є драматургія вказаних автором темпів, агогічних відхилень, знаходження співвідношень метро-ритмічної пульсації між частинами циклу. Особливе значення має точне відтворення динаміки і розуміння її виразності у різному контексті кожної п'єси, тому що вона може втілювати емоційний стан, як у «Поємі», «Речитативі» та «Фіналі», просторове відлуння тем у «Прелюдії» та «Дуеті», а тонкі нюанси фразування допоможуть створенню граціозного ліричного образу у «Вальсі».

Драматургію розвитку образів циклу можливо охарактеризувати як колоцентричну, схожу з концепцією такого атмосферного явища, як тайфун. По краях циклу знаходяться насичені фактурно і контрастно «Прелюдія» і «Фінал», в яких вирують яскраві насичені образи, а в центрі, наче «око» тайфуна, - аскетичний, граціозний «Вальс», що символізує образи замріяності, інтимності та спокою. Така незвичайна драматургія, поєднана з елементами перфомансу, була новаторською у семидесятих роках ХХ століття, не втрачає вона своєї актуальності і зараз, на початку ХХІ століття.

### **Список використаних джерел**

1. Єрмакова Г. Іван Карабиць. Київ : Музична Україна, 1983. С. 7–8.
2. Задерацький В. Нотатки про стиль і поетику інструментальних творів І. Карабиця // *Vivere memento* (Пам'ятай про життя):

статті та спогади про Івана Карабиця. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського/ [упоряд. М. Д. Копиця]. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2003. Вип. 31. С. 44–59.

3. Сумарокова О. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень) // Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ : НМАУ імені П.І. Чайковського, 1999. Вип. 3. С. 143–153.
4. Карабиц И. Концертный дивертисмент для двух скрипок, альты, виолончели, контрабаса и фортепиано : Партитура. Рукопис [Архів доктора мистецтвознавства, професора НМАУ імені П. І. Чайковського М. Д. Копиці], 1975. 64 с.

**Муляр А. П.**

### **ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ У МУЗИЦІ ХХ СТОЛІТТЯ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО, С. РАХМАНІНОВА, А. ШЕНБЕРГА)**

Актуальність заявленої теми обумовлена, перш за все, виключною значимістю концертного жанру в контексті фортепіанної музики ХХ століття, адже він, тим або іншим способом, висвітлює основні тенденції її розвитку. Це виявляється і в традиціоналізмі С. Рахманинова, і у модернізмі-авангардизмі А. Шенберга, а також в «українському авангарді» Б. Лятошинського. Актуальним є показове для поставангардної аури з'єднання різних історико-стильових спрямувань стосовно предмету вивчення, чого уникало традиційне музикознавство задля концентрованості на чистоті прояву авторських позицій. Однак «мозаїчне» мислення (за А. Модем) останніх десятиліть визначило значимість рядоположеності стильових постулатів, при якому мають перевагу саме ті показники, які стильово «нестикуються» в «суспензійальному» просторі творчих установок.

У даному випадку здійснено аналіз смислових компонентів жанрової виразності концерту і її авторського прочитання у творах Б. Лятошинського, С. Рахманинова, А. Шенберга – в переломленні виконавських адаптацій до умов художньо-культурної сучасності та в пропорціях, що визначені особистою участю виконавця («Слов'янський концерт»

Б. Лятошинського, Концерти №№ 2 та 3 С. Рахманінова, Концерт А. Шенберга).

У ХХ столітті жанр фортепіанного концерту опинився в особливому положенні, яке можна порівняти із симфонічним за неухильним наближенням обох до духовних першоджерел названих типологій. Показовим є також злиття зазначених жанрових типів (див. симфонічні й симфонічно-ораторіальні твори І. Вишнеградського, О. Мессіана, М. Обухова та ін.).

Обрані до аналізу стилістично полярні концерти, співвідносно їх авторів, тим не менше продемонстрували вищезазначену тенденцію: насичення бароковою облігатністю, складно вибудованою монологічністю, що містить антитетичні рудименти романтичного «змагального» концерту з притаманною йому театральною діалогічністю. Шляхом аналізу апробовано деякі гіпотетично висунуті ідеї – про семантичну авангардність стилістики Б. Лятошинського, яка базується на досягненнях символіки-еклетики О. Скрябіна та еклектичної мозаїчності німецького різновиду цього напрямку у Г. Малера.

Порівняння виконавських прочитань Концертів розподілилось нерівномірно в силу історично обумовлених обставин: значної кількості виконавських інтерпретацій концертів С. Рахманінова та обмалі виконавських версій концертів Б. Лятошинського та А. Шенберга. Проте факти озвучування вказаних творів генієм Г. Гульда й талантом вищого ступеня – О. Козаренко, створює очевидні перспективи їх опанування як в Україні, так і поза її межами. Вміння чути свій час, так дивовижно представлене в прочитанні Концерта С. Рахманінова Д. Томчич, і точно відтворене у грі Г. Гульда та О. Козаренка, – це і результат, і перспектива музичної справи в нашій країні.

«Скрябінізм» Одеси та Києва, створений у цих містах активністю самого О. Скрябіна, його прихильниками Б. Лятошинським і К. Шимановським, шопенівські традиції Львова, сполучені з устремлінням авангарда ХХ століття, – все це принципи і чинники збереження й просування піаністичного мистецтва, що становить національне надбання нашої держави та її народу.



## **МОДЕСТ МЕНЦИНСЬКИЙ – ВСЕСВІТНЬО ВИЗНАНИЙ ВАГНЕРІВСЬКИЙ ТЕНОР ТА НЕПЕРЕВЕРШЕНИЙ МАЙСТЕР ІТАЛІЙСЬКОГО BEL CANTO**

Однією з найяскравіших сторінок історії української музики, що наповнює мистецький літопис України неоціненним скарбом, є творчість Модеста Омеляновича Менцинського (1875 – 1935). Видатному оперному виконавцю та концертно-камерному співаку, гуманітарію з енциклопедичною ерудицією, безмежною працелюбністю, талановитому педагогу, найсвіченішому митцю у 2020 році відзначалось 145 років від дня народження та 85 років від дня смерті. Ім'я М. Менцинського завдяки розмаху таланту та багатогранності внутрішньої культури, висоті творчих досягнень та мистецького доробку, відоме далеко за межами України. Співак з неповторними природними даними, яскравою виконавською манерою став визнаним майстром вокалу в Західній Європі й в усьому світі.

Виконавська діяльність Модеста Омеляновича викликала пошвавлені відгуки у пресі та зацікавлення з боку науковців. Значну роботу з вивчення життєвого шляху та творчої спадщини М. Менцинського здійснив київський журналіст-музикознавець Михайло Головащенко, котрий видрукував книгу «Модест Менцинський: Спогади. Матеріали. Листування» (1995). Творче зростання митця висвітлювались у роботах багатьох інших дослідників. Серед них варто згадати Валентину Антонюк, Бориса Гнидю, Івана Деркача, Віталія Донцова, Олександра Ємця, Богдана Залугу (канадська діаспора), Миколу Колессу та ін. Надзвичайно велику культурну і пізнавальну цінність становить архів М. Менцинського у науковому відділі Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької (м. Львів). Але попри наявність чисельних фахових праць та архівних документів життєдіяльність та творча спадщина провідного тенора оперних сцен світу залишаються недостатньо вивченими. Зокрема, розрізнені і неповні відомості про митця містять фундаментальні довідково-енциклопедичні ви-

дання, що загалом заважає повнішому осягненню та осмисленню потужного пласта культурної спадщини нашого народу.

«Зірка оперного небокраю» - так назвуть Модеста Менцинського англійські газети після його гастролей в «*Kovent Gardian*». Видатному тенорові стоячи аплодуватимуть Німеччина, Швеція, Австрія, вважаючи співака взірцем вокального виконавства, акторської майстерності та глибокого філософського трактування виконуваних ним партій оперних персонажів. До сьогодні за українським митцем, який працював у стокгольмській Королівській (1904 – 1908, 1926 – 1935) та Кельнській опері (1910 – 1926), був Кавалером найвищих шведських нагород: Великої золотої медалі за літературу та мистецтво (1906), Лицарського хреста, ордена Вази (1909), зберігається титул «короля світової оперної сцени». Але ніколи славнозвісний виконавець не забував свого істинного національного коріння.

Менцинські пишалися своїм походженням і невпинно підкреслювали: їх старовинний лемківський рід з села Менціна нічого спільного не мав з графами Менцинськими. Ця любов і гордість перейшла у спадок від сільського священика Омеляна Менцинського до його сина Модеста, який побачив світ у 1875 році в Перемишльському повіті. Їхня сім'я була по-доброму відома на Галичині. Батько дбав за освіту селян та одним з перших почав пропагувати твори Кобзаря в Україні. У родині Модест навчився не тільки нотної грамоти, а й народних пісень, обрядів. Крім того, українську музичну культуру сільський священик сприймав і розумів як невід'ємну частину європейської. Ось чому з часом син-гімназист у свої зошити переписував твори не тільки українських, російських, а й західноєвропейських композиторів. З цього, мабуть, і почалося входження юнака у світове мистецтво. Ясна річ, що «стартував» він завдяки унікальним природним вокальним даним та видатному музичному таланту.

Першу характеристику неповторному голосу Менцинського надали його товариші-семінаристи. «Чистий срібний дзвін» - саме так відгукувалися про нього студенти-теологи Львівської духовної семінарії, де навчався Модест. У сім'ї зросло четверо дітей, і «по кишені» батькам було тільки безкош-

товне навчання Модеста у вищезгаданому навчальному закладі. Тут він співав у студентському хорі, який часто запрошували й до світських концертів. Консерваторські професори одразу помітили у юному виконавці перспективного талановитого драматичного тенора. Майже потайком Модест всі три роки навчання у семінарії відвідував заняття у професора Валеріана Висоцького (як зауважують про це дослідники, «служучи водночас двом панам: Богу і своєму мистецтву»). В цей час у свідомості молодого Менцинського все виразніше окреслюється і міцніє головна лінія його подальшого життєвого шляху – мистецька, музична.

Після третього курсу Модест Менцинський залишає богослов'я. Попри устатковане у ті часи відношення галичан до артистів як до ізгоїв, поклик долі і таланту майбутнього співака, переборюють материнські застереження й змушують батьків погодитися із бажанням Модеста вчитися співу за кордоном. Але де вчитися, в Італії чи у Німеччині? Адже за специфікою звукоутворення «італійці» і «німці» у певному розумінні є антиподами в оперному мистецтві. Співакові майже неймовірно опанувати одразу обидві школи. Звичайно «стрижень» у цих «антиподів» один: висока майстерність, талант, глибока музикальність і артистизм. Саме завдяки такій унікальній обдарованості, Менцинський у подальшому зумів стати неперевершеним виконавцем одразу в двох цих «школах».

Початок співацької кар'єри Модеста Омеляновича припав на період, коли світову сцену завойовували творіння Ріхарда Вагнера. Менцинський володів унікальним за силою та драматичним забарвленням голосом, що надавало йому можливості виконувати вагнерівські героїчні партії. Досконало володіючи німецькою, 1899 року він вирушає до Франкфурта-на-Майні, щоб навчатися у класі консерваторського професора Юліуса Штокгаузена. Переборюючи усі негаразди та труднощі студентського життя (матеріальну скруту, нестатки, брак коштів на найнеобхідніші потреби), Менцинський із завзяттям торує шлях до мети. Він стає одним з найкращих студентів навчального закладу і починає виступати в концертах, що влаштовувалися в консерваторській оперній студії. Невдовзі його стали запрошувати на гастролі в різні міста Німеччини.

Перші канікули він провів на батьківщині, де з концертами відвідав Перемишль, Стрій, Львів, Станіслав, Тернопіль, Самбір. Місцеві критики одноставно констатували: «Пан Менцинський - це майбутня оперна слава». Про один із його концертів газета «Діло» від 18 січня 1909 року писала: «Доводилося нам і давніше на деяких концертах познайомитися з гучністю та широтою його голосу, але тепер, після однорічної школи, можемо сміливо сказати, що пан Менцинський – це будуча оперна слава» [2, с. 9].

Восени 1900 року, повернувшись до Франкфурта, окрилений зустрічами із земляками та ріднею, Модест ще з більшою наполегливістю почав працювати над удосконаленням своєї вокальної та акторської майстерності. За професійним зростанням співака уважно стежило керівництво одного з найбільших у Німеччині театрів: і 18 вересня 1901 року у Франкфуртській опері відбувся дебют М. Менцинського як соліста. У цій виставі при переповненій глядацькій залі він виконував партію Ліонеля в опері Ф. Флотова «Марта». Преса також високо оцінила його виконавську майстерність. Критики особливо схвально відгукувалися про красивий голос Менцинського, що вирізнявся «шляхетною барвою в середніх тонах і блискучою силою в горішніх» [4, с. 14].

Подальші гастролі в Лондоні принесли йому триумфальний успіх, завдяки чому Менцинський увійшов у когорту всесвітньо відомих виконавців. Досконало знаючи сім мов, видатний митець співав виключно мовами оригіналу, зокрема, німецькою. Шведи відзначали: завдяки його чудовій дикції, вони краще розуміють німецьку мову Менцинського, ніж рідну, шведську, на якій співають співвітчизники. Цей факт відіграв чималу роль у розмаху творчого доробку співака, значно сприяючи успішному виконанню Менцинським понад 50 головних партій світового оперного репертуару.

У виконанні Модеста Омеляновича звучали партії Радамеса («Аїда» Дж. Верді), Отелло («Отелло» Дж. Верді), Флорестана («Фіделіо» Л. Бетховен), Надіра («Шукачі перлів» Ж. Бізе), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Єлезара («Дочка кардинала» Ж. Галеві), Ірода («Саломея» Р. Штрауса). Маючи статус прем'єра Королівської опери у Стокгольмі, він співав майже

всі головні ролі вагнерівських музичних драм, від Рієнці і Тангейзера до Зігфріда та Трістана.

Дотепер Модест Менцинський вважається одним з найбільших «вагнерівських» тенорів. Із тринадцяти тенорових партій у операх Ріхарда Вагнера в репертуарі українського виконавця налічувалось десять: Трістан з опери «Трістан і Ізольда», Лоенгрін з опери «Лоенгрін», Тангейзер з опери «Тангейзер», Ерік з опери «Летючий голландець», Зігфрід-молодий з опери «Зігфрід» та Зігфрід-старий з опери «Сутінки богів» (обидві з тетралогії «Перстень Нібелунгів»), Вальтер фон Стольцінг з опери «Нюрнберзькі мейстерзінгери», Парсіфаль з опери «Парсіфаль», Кола Рієнці з опери «Рієнці, останній з трибунів», Зигмунд з опери «Валькірія» з тетралогії «Перстень Нібелунгів». Це було неймовірним звершенням, якого за всю історію спромоглися досягти лише кілька співаків. Блискучу готовність Менцинського до цих найскладніших партій засвідчує рецензія про його виконання ролі Зигмунда («*Dagnes Nyheter*» від 11 грудня 1905 р.): «Як легко і славно він розпоряджався своїм голосом, декламацією, грою трьох великих актів, не показуючи навіть найменшої втоми чи знесилення, варто визнати, що це була неабияка проба сили і витримки» [2, с. 172].

Крім музики, Модест Менцинський вивчав і цікавився образотворчим мистецтвом, літературою, займався науковими дослідженнями та філософією, заглиблювався у питання естетики. Саме така багатовимірність особистості дозволяла співаку майстерно відчувати та інтерпретувати партії своїх героїв. Відомо, що після чисельних репетицій під час першої постановки в «*Metropolitan Opera House*» у Нью-Йорці оперу Р. Вагнера «Трістан» було визнано, як неможливу для виконання. Згодом партію Трістана виконували три тенори по черзі, бо жоден співак не витримував навантаження до завершення вистави. Але саме Менцинський блискуче виконував цю партію від початку й до останньої ноти, неперевершено відтворюючи образ головного героя.

Слава про Менцинського, як одного з найліпших вагнерівських співаків, швидко розповсюдилася Європою після «порятунку» опери Р. Вагнера «Лоенгрін», котра була запланована у Стокгольмському театрі (1903) і раптово залишилася

без виконавця головної ролі (за кілька днів до оперної вистави Арвід Одманн, який мав виконувати партію Лоенгріна, поскаржився на слабкість і відмовився від участі). Для театру це було справжньою катастрофою. Терміново зв'язалися з усіма європейськими тенорами. Нарешті, знайшовся молодий співак, який знав напам'ять партію Лоенгріна і був готовий приїхати в Стокгольм. Це був М. Менцинський. Після виснажливої 36-годинної поїздки на потягу він прибув у театр за кілька годин до запланованого виступу. Цього часу вистачило тільки на підгонку костюма. Без єдиної репетиції співак вийшов на сцену і блискуче виконав роль. Цей виступ вразив публіку та критику, а інтендатура Королівської опери запропонувала маестро укладення тривалого контракту [2, с. 116-117].

До 1910 року Менцинський залишався в Стокгольмській опері (з правом виїзду в усі країни світу). У 1908-1909 роках дирекція Львівської опери уклала з майстром договір на ряд виступів. Вкотре знову «вагнеріанець» блискуче показав себе великим «італійцем», вразивши публіку виконанням ролі Каніо з «Паяців», кантиленою та «взірцевим колоратурним фразуванням» і драматичними здібностями [4, с. 33] у ролі Радамеса («Аїда» Дж. Верді). Після численних «бісів» вже опустили завісу, вимкнули світло, але зал продовжував аплодувати - публіка не зрушувалась з місця. Широка амплітуда тенорового репертуару надала підстави сучасному шведському музичному критику та музикознавцю Карлу-Гуннару Олену зауважити, що «Модест Менцинський був здатний співати в різних стилях, що є досить унікальним для оперного співака» [2, с. 230].

Відомо, що для виконання тенорових партій в операх Вагнера потрібен особливий голос. У багатьох партіях Вагнер чітко вказував, які якості повинен мати його виконавець-тенор. Хоча композитор не вживав конкретного терміну, але його характеристики стосувалися так званих «хельдентенорів» або «героїчних тенорів», голоси яких поєднували у собі висоту і «політність» зі щільністю, міццю та силою звучання. Оперні партії з репертуару М. Менцинського призначалися для тенорів з різними характеристиками. Але природній талант, неповторні голосові дані та щоденна робота над вдосконаленням виконавської техніки дозволили митцю виконувати як партії,

написані для лірико-драматичного або драматичного тенора, так і для суто «вагнерівського» героїчного тенору.

Творчий портрет митця доповнюють його досягнення на педагогічній ниві. У Стокгольмі він відкрив приватну школу співу, де передавав учням свій великий творчий досвід. За думкою К.-Г. Олена, Модест Менцинський став творцем шведської вокальної школи [2, с. 231]. Хоча більшу частину життя Модест Менцинський прожив у Німеччині та Швеції, мав дружину – шведку та швецьке громадянство, співак завжди вважав себе українцем, душею і серцем був разом з рідною землею. «За все те, чим я став, – писав артист, – я завдячую, передовсім, рідній землі, що наділила мене музикальним слухом, голосом, любов'ю до музики» [7, с. 112]. З цього приводу треба згадати, що Менцинський був особисто знайомий і регулярно листувався з М. Лисенком (1842 – 1912). Він був першим співаком, який представив музику Лисенка Західній Європі. Концертні програми М. Менцинського, як і С. Крушельницької, включали велику кількість обробок українських народних пісень. І останній концертний тур митця відбувся саме на Західній Україні.

У радянські часи ім'я Модеста Менцинського майже не згадувалося на шпальтах періодики чи в науковому обігу. Мало кому відомо, що першим професійним виконавцем майбутнього Гімну України був саме Модест Омелянович. У музеї Соломії Крушельницької у Львові зберігається платівка із цим історичним записом. Сьогодні, після тривалого замовчування імені видатного співака під тиском радянського тоталітарного режиму, ми знову маємо можливість досліджувати і наново, більш глибоко, вивчати діяльність оперної зірки першої величини - Модеста Менцинського.

### **Список використаних джерел**

1. Білавич Д. Нові матеріали в музеї С. Крушельницької // «Свобода» (Джерсі-Сіті), 1997, № 56, 22 березня
2. Головащенко М. Модест Менцинський : Спогади. Матеріали. Листування. Київ : Рада, 1995. 462 с.
3. Гусар Ю. «Незабутній концерт» // Буковинське віче. 2012. № 23. С. 4.

4. Деркач І. Модест Менцинський – героїчний тенор. Нарис. Львів : Каменяр, 1969. 86 с.
5. Історія вокального мистецтва / О. Д. Шуляр : [монографія]. Івано-Франківськ, «Плай» 2012. Ч.ІІ. С. 316–319.
6. Оленюк Д. В. Напрями вокально-виконавської творчості Модеста Менцинського // Трансформаційні процеси в сучасній українській культурі : зб. матеріалів Всеукр. наук.-теор. конф. Київ, 19 – 20 квітня, 2007. С. 170–173.
7. Оленюк Д. В. Внесок Модеста Менцинського в музичне мистецтво Західної України // Видатні постаті науки, культури і освіти України: мат-ли Всеукр. н.-п. конф., Київ, 30 – 31 жовтня 2008 р. Київ : ДАККіМ, 2008. С. 110-112.
8. Стельмашевська О. Повернення Модеста Менцинського // «День», 2005, № 18, 3 лютого.

**Огієнко М. А.,  
Павленко І. М.**

### **ТВОРЧІСТЬ ІГОРЯ ШАМО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

Ігор Наумович Шамо (1925 – 1982) – один з визначних представників українського музичного мистецтва ХХ століття, яскравий, багатогранний талант якого не може залишитися непоміченим. Творча спадщина композитора, що вражає своєю величчю та різноманітністю, не втратила актуальності й популярності і сьогодні.

Майбутній композитор народився в Києві, сім'я та рідне місто назавжди зайняли місце в його серці. Ще у ранньому дитинстві батьки помітили обдарованість сина й всіляко намагалися підтримати його у творчому зростанні. Але прийшла лиха година – 1941 рік, почалася Друга світова війна, настали важкі часи, і щасливе дитинство талановитого хлопчика, як і багатьох інших дітей, обірвалося. Батько і брат пішли на фронт, Ігор спочатку евакуювався разом з матір'ю, а потім вступив до лав добровольців.

В евакуації Ігор Шамо вивчився на фельдшера і, врятувавши не одне життя, пройшов все пекло війни аж до Берліна, був поранений, але залишився живим. Роки війни не пройшли безслідно, вони залишили глибоку рану в душі композитора,



проте не змогли знищити вогник добра і любові [3]. Після демобілізації майбутнього композитора було запрошено на навчання до Київської консерваторії, де в 1946 – 1951 роках він учився на композиторському відділенні у такого видатного педагога як Б. Лятошинський.

Борис Миколайович Лятошинський був доволі суворим і вимогливим учителем, але це не заважало йому вкладати в учнів найкраще для подальшого розвитку їх особистості. Варто зазначити, що будучи студентом третього курсу Ігор Шамо стає членом Співки композиторів, а на захисті диплому він виконав на фортепіано власний твір у супроводі симфонічного оркестру (!). Саме учителю завдячував Ігор Шамо своїм вмінням творчо мислити, постійним прагненням бути сучасним, здатністю тонко відчувати психологічні настрої свого народу.

Природа щедро обдарувала І. Шамо талантами, та все ж найяскравіше гріла душу пісня. Їх композитор написав понад 300. Головні напрями пісенної творчості – патріотично-романтична лірика («Фронтівки», «Романтики», «Балада про братерство», «Міста-герої», «Пісня миру», «Ровесник», «Невідкриті острови», «Товариш Пісня») та лірична пісня, що віддзеркалює народну традицію українського співу й такі вічні теми, як вірність, кохання, краса духовного світу простої людини («Три поради», «Проводжала мати», «Пісня про щастя», «Не шуми, калинонько», «Зачарована Десна», «Осіннє золото») [7].

Багато талановитих співаків виконували пісні Шамо – Віталій Білоножко, Юрій Богатиков, Дмитро Гнатюк, Юрій Гуляєв, Раїса Кириченко, Микола Кондратюк, Ніна Матвієнко, Андрій Мокренко, Діана Петриненко, Олександр Таранець та ін. З композитором співпрацювали видатні поети – Платон Воронько, Любов Забашта, Андрій Малишко, Юрій Рибчинський, та ін. Так, у 1976 році саме за пісенну творчість композитор був відзначений Державною премією імені Тараса Шевченка. Не можна не згадати про доленосну пісню Шамо і Луценка «Києве мій», створену в 1962 році. Вперше її виконав Юрій Гуляєв і практично одразу вона стала неофіційним, а з 2014 року – офіційним гімном нашої столиці. Дійсно, такий щирий і глибокий твір міг написати лише справжній патріот, закоханий у рідну землю.

І. Шамо сам добре володів інструментом, тому активно працював над створенням різноманітних та яскравих композицій. Він із задоволенням писав музику до кінофільмів і театральних вистав. Як приклад, можна згадати надзвичайно яскраву виставу М. Зарудного «Пора жовтого листа», після прем'єри якої набула популярності й розпочала власне життя пісня «Осіннє золото», яку з великим задоволенням виконувало безліч співаків [3]. Твори І. Шамо були в репертуарі солістів, камерних та симфонічних оркестрів, хорів, ансамблів тощо.

Композитор працював у різних музичних жанрах. Він є автором трьох симфоній (1964, 1967, 1975, найвідоміша Третья, присвячена пам'яті героїв Великої Вітчизняної війни). У творчому доробку І. Шамо ряд концертів для різних інструментів з оркестром (для ф-но – 1951, флейти – 1977, баяна – 1981); твори для симфонічного оркестру («Молдавська поема-рапсодія» – 1956, сюїти «Фестивальна» – 1954, «Театральний калейдоскоп» – 1969, «Вечірня музика» – 1971, «Ранкова музика» – 1975); чотири хори на вірші І. Франка (1958); кантата «Співає Україна» (на вірші Д. Луценка, 1961); шість струнних квартетів; багато фортепіанної музики для дітей [8, с. 1].

Креативність митця виявилась у експериментаторському підході до створення музики, адже саме в творчості І. Шамо з'явився жанр хорової фольк-опери – «Ятранські ігри». У цьому творі композитор занурився у магічну красу купальського обряду, відтворивши його у синтетичному, музично-театральному дійстві [2]. Яскравий слід залишив він і в кіномистецтві, створивши з 1951 по 1981 роки музику до 43 художніх стрічок, серед яких «Максимка», «Командир корабля», «Матрос Чижик», «Мальва», «Їх знали тільки в обличчя», «Ніч перед світанком», «Як гартувалася сталь», «Карпати, Карпати», «Від Буга до Вісли» та ін. Згодом завдяки активній та плідній співпраці родини композитора з Національною Українською телерадіокомпанією було видано ряд дисків із записами пісенного доробку Ігоря Шамо [4].

Яскравий талант та кропітка праця були нагороджені визнанням держави: Ігорь Шамо мав звання Заслуженого діяча мистецтв України (1964) та Народного артиста України (1975). У 1970 році Ігоря Наумовича було нагороджено срібною ме-

даллю імені О. В. Олександрова (видатного композитора і хорового диригента, народного артиста СРСР), а в 1972 році він став лауреатом Республіканської комсомольської премії імені М. Островського. За свою яскраву пісенну творчість у 1976 році Ігорю Шамо було присвоєно Національну премію України імені Т. Г. Шевченка [6, с. 5].

На жаль, композитору було відведено долею лише 57 років життя. Проте пам'ять про видатного митця знайшла продовження й у нащадках. Син композитора Юрій, продовжив справу батька, він також композитор, онука - видатна оперна співачка Ірина Бородянська. Присвятив життя музиці і племінник Володимир Шамо, який став піаністом, а Тамара Шамо - дочка композитора - віддано сприяє збереженню та популяризації творчої спадщини батька.

Пам'яті І. Н. Шамо на вулиці Костьольній у центрі Києва в будинку № 8, де він багато років жив і працював, 21 лютого 1995 року було відкрито меморіальну дошку з барельєфом (скульптор В. А. Медведєв). Його ім'я носить Київська дитяча музична школа № 7. У 1995 році в кінотеатрі українського фільму в Німеччині відбулася прем'єра стрічки Юлії Лазаревської «Ігор Шамо. Постлюдія». У 2016 році бульвар Давидова на Русанівці було перейменовано на бульвар І. Шамо.

### **Список використаних джерел**

1. Волошина О. І. Шамо. «Веснянка» з «Української сюїти» / О. Волошина, А. Левченко, О. Мільченко // Музичне мистецтво : 6 кл.: підруч. для загальноосвіт. навч. закл. Київ, 2006. С. 146–148.
2. Гринишин М. «Ятранські ігри» Василя Юхимовича : до 90-річчя поета // Літературна Україна, 2014. 17 лип. С. 11.
3. Михайленко А. Шкіци з життя і творчості Ігоря Шамо : слово про композитора // Осіннє золото / А. Михайленко. Київ, 2007. С. 27–38
4. Терещенко А. Перегортаючи сторінки творчості : з історії // Музика, 2005. № 3. С. 20–22.
5. Шамо Ігор 1925-1982 // Українські композитори : довід. школяра. Тернопіль, 2008. С. 48.
6. Шамо Ігор Наумович (1925-1982) // Галерея осіб, дорогих нації : (метод. лист). / Дніпропетровська обл. б-ка для дітей. Дніпропетровськ, 2005. Вип. 1. С. 11–14.

7. Ігор Наумович Шамо [Електронний ресурс] : [коротка біографічна довідка та тексти, фонограми і відео кліпи пісень] // Українські пісні : [веб-сайт]. Електрон. дані. Режим доступу: <http://www.pisni.org.ua/persons/263.html>. (Назва з екрана).
8. Невінчана Т. Шамо Ігор Наумович (1925-1982) [Електронний ресурс] : [біографічні відомості, хронологічний перелік основних творів композитора] // Національна спілка композиторів України : [веб-сайт]. Електрон. дані. Режим доступу: <http://composersukraine.org/index.php?id=2408>. (Назва з екрана).

**Полянська Г. М.**

### **ПОЛТАВСЬКА ДОЛЯ ВАСИЛЯ ВЕРХОВИНЦЯ**

У переліку пам'ятних дат і імен цього річної «Палітри» надивовижу багато імен, пов'язаних із Полтавою. Серед них – засновник теоретичних засад розвитку української хореографії, основоположник українського дитячого музично-ігрового репертуару і сценічного жанру театралізованої пісні, постановник першого національного балету, дослідник українського фольклору, організатор художнього колективу нового типу, автор численних хорових і вокальних творів, аранжувань українських народних пісень Василь Верховинець. На початку нинішнього року музична громадськість відзначала 140 річчя з дня його народження. Але велика постать, свого часу несправедливо забута, вкрила своєю «тінню» ще одну, також пов'язану з цим містом. Про її 135-річчя пам'ятають не всі, навіть у музичних чи театральних колах.

У настінному календарі «Українські жінки ХХ століття» на 2020, виданому Українським інститутом національної пам'яті, її портрет символізує березень. Симпатична мініатюрна жінка з правильними рисами обличчя – українська артистка театру і кіно Євдокія Іванівна Волошко (1885 - 1988), вона ж Явдоха Іванівна Верховинець-Костева – акторка театру Садовського, яка виступала під псевдонімом Доля, і стала долею відомого актора і режисера.

Дівчинка народилася в Полтаві, на крутій Різницькій вулиці (згодом Гора Марата), що виляса вниз від колишнього Муравського шляху у напрямку Хрестовоздвиженського мона-

стиря. Ця вулиця (нині вулиця Верховинця) і зберегла пам'ять про двох непересічних людей. У багатодітній родині крім неї росли ще семеро. Батько майбутньої артистки у зрілому віці змінив роботу зі складача друкарні на диригента, керував хором у єпархіальному училищі, де з восьми літ навчалася і співала Євдокія. Там, на вулиці Колонійській (на території німецької колонії), у спеціально побудованому будинку, готували служителів нижчого рівня для Полтавської єпархії. Окрім спеціальних предметів учням викладали російську, грецьку і латину, російську історію, природознавство, арифметику, ну і звичайно (Україна ж бо!), співи! Пізніше вона грала у драматичній студії при полтавському російському театрі «Червоний факел». Під час гастролей, на репетиції, її почув і помітив Микола Садовський. Дівчина мала чудовий голос і виконувала тоді соло в кантаті Миколи Лисенка «Б'ють пороги».

Так у 21 рік в складі трупи Садовського Євдокія Іванівна потрапила до Києва, у перший стаціонарний український театр, де грала під псевдонімом Доля. Їй часто доручали ролі у п'єсах І. Карпенка-Карого, М. Старицького, А. Добровольського та інших українських драматургів. Згодом на репетиціях вона познайомилася з хореографом Василем Верховинцем, з яким через два роки створила сім'ю. Невдовзі молоді перейшли в «Товариство українських акторів», яке очолював Іван Мар'яненко, повернулися до Полтави і з 1909 року оселилися в будинку батьків Євдокії.

У Полтаві в перші роки радянської влади утворився великий національний концертно-театральний осередок. Працювали хорова капелла, українська і російська театральні трупи, діяли пересувні колективи, аматорські гуртки. У оперному йшли «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» та «Різдвяна ніч» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса, ставили російську та європейську классику: «Євгенія Онєгіна» та «Пікову даму» П. Чайковського, «Бориса Годунова» М. Мусоргського, «Князя Ігоря» О. Бородіна, «Аїду», «Ріголетто», «Травіату» Дж. Верлі, «Фауста» Ш. Гуно та ін. Десять років (з 1919 до 1929) в оперному колективі, разом з П. Авраменком, І. Козловським, К. Старостинецькою, В. Поливняним працювала і гастрювала країною з групою солістів Верховинець-Костєва.

1930 року разом із чоловіком Євгенія Доля заснувала «Жінхоранс», унікальний хоровий ансамбль у складі 12 дівчат, де виступила у ролі режисерки. Колектив показав себе у оригінальному амплуа – новому на той час жанрі театралізованої пісні, де твори виконувалися з відповідними музиці рухами, дією, з хороводом чи танцем. Це було нечуваним поданням звичного жанру! Новий колектив розвивав традиції українських пісень-діалогів, ігрових пісень, обрядів. У такому вигляді вокальні твори сприймалась не лише з музичного боку, а й наче, що значно посилювало емоційний вплив на глядачів.

Спочатку репетиції ансамблю проводилися у будинку Верховинців, а згодом у приміщенні Полтавського педагогічного інституту. З 1935 року «Жінхоранс» став державним мистецьким колективом України, гастролював у багатьох містах Радянського Союзу і скрізь мав шалений успіх. Більше того: 1935 року він вразив своїми виступами Англію. У Лондоні, де проходив міжнародний фестиваль народного танцю, за «Триколінний гопак» колектив одержав Першу премію. Ансамбль «брав участь у Першій Декаді української літератури і мистецтва у Москві 1936 року. Там “Жінхоранс” виконував обрядові хороводи і танці в опері М.В. Лисенка “Наталка Полтавка”, що була показана Київським театром опери і балету ім. Т.Г. Шевченка, а також виступав з окремою концертною програмою» [4, с. 269]. Але не театром єдиним...

Ансамбль брав участь у зйомках першого українського звукового фільму «Коліївщина», поставленого режисером Іваном Кавалерідзе. Василь Верховинець організував у фільмі масовки, поставив колоритну сцену весілля і блискуче виступив як актор. Грала у фільмі і Євдокія Іванівна. Кавалерідзе і надалі із задоволенням запрошував подружжя до своїх картин. У фільмографії акторки, окрім драми «Коліївщина» – комедія «За двома зайцями», тож її постать залишила по собі слід і у класиці українського кінематографа.

Але сягнувши вершин слави, талановита жінка пережила велике потрясіння. У 1938 році її чоловіка заарештували. До НКВС В. Верховинець потрапляв декілька разів. Вперше – у 1927 році за звинуваченням у належності до «Спілки визволення України». Вдруге – у 1932, «як учасник контрреволюційної наці-

оналістичної організації». Востаннє він був заарештований 26 грудня 1937 року «як учасник української антирадянської націоналістичної організації» за статтями тероризм, участь в контрреволюційній організації та шпигунство. Згідно довідки від 11.04.1938 року Василь Верховинець був розстріляний [5].

Євдокію Долю, як дружину «ворога народу», заслали аж до Казахстану. Там вона поневірялася з 1938 до 1944 року. Після заслання акторка повернулася до рідної домівки. У Полтаві влаштувалася на роботу в обласну філармонію. Спочатку була декламатором, а потім очолила новостворений ансамбль і знову гастролювала аж до 1959 року (виходу на пенсію). Померла наша землячка у рідному місті 15 листопада 1988 у віці 103 роки.

У музеї «Музична Полтавщина», що працює при Полтавському музичному коледжі імені М.Лисенка збереглося досить багато документів про діяльність талановитої жінки. Про особисте ж життя – майже нічого. Її стежиною було служіння мистецтву. А життя творчої людини, як комета, завжди залишає по собі шлейф вражень. Для когось це лише сліди у пам'яті сучасників, а для інших – продовження справ, відкриттів, звершень. З легкої руки і самовідданої праці Є. Доли у Полтавській філармонії закріпилася форма пісенно-танцювального ансамблю, що користується популярністю донині.

### **Список використаних джерел**

1. Дем'янюк Н. Ю. Василь Миколайович Верховинець (1880–1938) // Персоналії в історії національної педагогіки : підруч. / [А. М. Бойко, В. Д. Бардінова та ін.]; під заг. ред. А. М. Бойко. Київ : ВД «Професіонал», 2004. С. 460–489.
2. Добряк А. Акторка з Полтави Потрапила На Обкладинку Календаря «Українські жінки ХХ століття». Режим доступу : <https://zmist.pl.ua/.../aktorka-z-poltavi-potrapila-na-obkladinku-kalendarya-ukrajinski-zhinki-hh-stolittya> (час доступу – 16.11. 2020).
3. <https://np.pl.ua/.../140-rokiv-tomu-narodyvsia-charodiy-ukrains-koho-tantsiu-vasyl-verkhovynets-dolia-iakoho-poviazana-z-poltavoju/> / (час доступу – 16.11. 2020)
4. Полтавщина : Енциклопедичний довідник / за ред. А. В. Кудрицького. Київ : Укр. енциклопедія. 1992. 1024 с.

5. Кравченко Я. Василь Верховинець – знищена зірка українського театру. Режим доступу : [https://ua.bykivnya.org/.../20\\_01\\_05\\_vasil\\_verhovinets\\_zni\\_schena\\_zrka\\_ukrajinskogo\\_teatru](https://ua.bykivnya.org/.../20_01_05_vasil_verhovinets_zni_schena_zrka_ukrajinskogo_teatru) (Час доступу 16.11. 2020)

**Соколова Г. М.**

## **ЗГАДУЮЧИ ВАЛЕНТИНА ВОЛОДИМИРОВИЧА ДУБРАВІНА**

Валентин Володимирович Дубравін (09.05.1933 – 06.12.1995) – музикознавець, фольклорист, композитор, педагог. Педагогічна діяльність митця, який народився в Києві, розпочалась після закінчення Саратовського музичного училища та Київської консерваторії. У 1960 році він став одним із перших викладачів щойно відкритого Сумського державного музичного училища, у якому викладав музично-теоретичні дисципліни. У вересні 1965 року, в зв'язку зі вступом до аспірантури Ленінградської консерваторії, де його науковим керівником був відомий теоретик Ф. Рубцов, подружжя Дубравіних від'їхало до Ленінграду. Після повернення до Сум Валентин Володимирович продовжив викладацьку діяльність у музичному училищі, до цього додалось ще завідування музично-теоретичним відділом закладу. В 1978 році В. В. Дубравін став засновником музично-педагогічного факультету при Сумському педагогічному інституті, де до 1983 року був завідувачем кафедри теорії музики. З 1983 року Дубравіни працювали у педагогічному інституті в м. Ніжин Чернігівської області, де з 1990 року Валентин Володимирович очолював кафедру теорії, історії музики та гри на музичних інструментах.

На жаль, залишилось небагато письмових свідчень про діяльність, педагогічні й творчі принципи видатного музичного і культурного діяча (адже всі добутки й звершення були здійснені абсолютно сліпою людиною). Основними свідченнями є спогади рідних і близьких, бувших колег і студентів, яким свого часу пощастило спілкуватися з В. Дубравіним. Так, про принципи роботи батька розповіла його донька Олена: «Кожний іспит був для батька приводом для розвитку студента, спі-



лкування із студентом, додаткові питання – це знання, які студент отримував під час складання іспиту. Батько дуже не любив ставити двійки та відправляти на перескладання. Завжди намагався навіть під час екзамену донести до студента корисну інформацію. Мав феноменальний слух, міг повторити за студентом гармонізовану задачу, на слух визначити у якому голосі зроблено помилку і негайно за інструментом її виправити. У нього була гарна пам'ять, і викладав він усі лекції без конспекту» [1]. Про видатні здібності В. В. Дубравіна засвідчує й інша згадка його доньки: «Улюбленою оперою Валентина Володимировича був “Євгеній Онєгін” П. І. Чайковського. Він знав напам'ять всю партитуру; маючи добрий голос, міг заспівати будь-яку арію, і добре володіючи інструментом (фортепіано), міг награти будь-яку тему або лейтмотив» [1].

Про його дитинство О. Дубравіна розповіла таку історію: «Мій батько знаходився до початку війни у дитячому будинку у селі Мончин Погребищенського району Вінницької області. Коли почалась війна дітей розібрали далекі родичі, а Валентин Володимирович залишився у цьому селі, бо не мав родичів (можна лише здогадуватись, чому він опинився у дитячому будинку). Його забрала в родину місцева жителька на ім'я Марія, у якої він проживав, за допомогу по господарству. Після війни батько навчався у школі для незрячих; там він постійно співав, опановував баян на рівні художньої самодіяльності. У 14–15 років, коли почалась мутація голосу, він перестав співати та більше часу приділяв грі на інструменті. Після закінчення спеціалізованої школи для сліпих разом зі своїм другом поїхав до Москви. Друг вступив на філософський факультет МДУ, а батька перенаправили до Саратова у музичне училище» [1].

В. В. Дубравін був першим фольклористом на Україні та багато часу приділяв експедиціям та збору матеріалу автентичних пісень. Перші фольклорні експедиції було здійснено саме по Сумщині. Олена Дубравіна згадує: «У 1983 році я разом із батьком поїхала в таку експедицію в село Мончин, де пройшли його дитячі роки. Там він зустрівся з Марією, у якої він жив під час війни. Донька Марії Ксенія упізнала Валентина Володимировича. Потім була дуже тепла зустріч, довго розпитували один про одного, згадували роки війни. Дізнавшись, що до се-

ла приїхали науковці, мешканці зібрались на подвір'ї у Марії. Хтось із селян згадав таку історію: коли Дубравіна забирали до спеціалізованої школи, в нього були гарні, дорогі черевики. Оскільки його брали на повне забезпечення у цей будинок, він зняв із себе своє взуття та віддав його нужденному хлопцю з того ж села» [1]. Після цієї зустрічі в с. Мончин був заснований куточок В. В. Дубравіна, де були зібрані його фото та особисті речі. А після експедиції під упорядкуванням В. В. Дубравіна була видана книга «Пісні Мончина».

Олена Дубравіна також розповіла, що її батько, коли навчався у Саратові, влітку під час канікул, аби забезпечити себе фінансово, влаштувався на роботу на пароплави, які курсували Волгою, акомпануючи під час танців та пісенних вечорів. За спогадами доньки, Валентин Володимирович та її викладач Ольшанська Лариса Яківна (моя мати – Г. С.) були дуже прогресивними людьми, товаришували родинами, часто обговорювали питання мистецтва, політики, спорту. Олена Валентинівна пам'ятає, що батько слухав американську радіостанцію «Свобода», яка на той час була заборонена, а її слухачі переслідувались. Він добре грав у шахи, й під час турніру В. Карпов-Г. Каспаров дуже переймався успіхами Карпова. Добре володіючи баяном, гітарою та фортепіано, він часто супроводжував свій спів акомпанементом на одному з цих інструментів [1].

Деякі факти з життя В. Дубравіна розповіла його дружина, Валентина Григорівна, незмінна супутниця та помічник в його науковій та фольклорній праці. Її спогади стосувались їх перебування на науково-фольклорній конференції в Донецьку. Це була перша конференція з фольклору. Під час спілкування із Аеровою Фрідою Ісаківною, викладачем консерваторії, Дубравін заспівав у народному старовинному стилі календарно-землеробські пісні. Фріда Ісаківна була вражена голосом Валентина Володимировича та манерою співу народних пісень. Таким чином, він вперше заявив про себе як фольклорист [2].

Валентина Григорівна згадує, як його студентка Герасименко Світлана була вражена здібностями свого вчителя проводити уроки дуже насичено, цікаво, потужно. Аби не відволікатись, щоб поставити платівку, Валентин Володимирович сідав за інструмент і грав необхідну мелодію на слух [2].

Про викладання В. В. Дубравіним у музичному училищі предмету «Народна творчість» розповіла Ірина Порошина. Бувши студентка згадує його як м'якого, чуттєвого, інтелігентного, спокійного викладача, лекції якого вирізняли «гарна мова, цікаве викладення матеріалу, на уроках усі хапали кожне його слово. Заходячи до класу, учні потрапляли в атмосферу музики, мистецтва народної творчості. Складалось враження, що він одружений на своїй професії. Мав гарний слух. Під час уроку міг визначити студента, який «філонив», та повернути його увагу і направити на опанування предмета» [3].

За спогадами Ольшанської Лариси Яківни, Валентин Володимирович у 1970-ті роки зробив фольклорний концерт із залученням українських автентичних костюмів, співаків та пісень. Такий концерт відбувся в Україні вперше і справив на той час справжній фурор. Він проводився у актовій залі музичного училища, куди запросили сільських жителів виконувати фольклорні твори. Не цурався В. В. Дубравін і «тлінного». Лариса Яківна згадує таку маленьку, побутового характеру деталь: Валентин Володимирович дуже любляв вареники своєї тещі Лідії Данилівни, ладен був їх їсти тричі на день [3].

З історією дружби цих людей пов'язані й мої спогади про В. В. Дубравіна. Коли я була дитиною, батьки тісно спілкувались із родиною Дубравіних і бували один у одного у гостях майже на всі свята. В одні із таких відвідин Валентин Володимирович запитав у моєї мами: «Яка буде в доньки професія? Можливо, вона любить співати? Можливо, їй треба вступати на диригентсько-хоровий відділ в інститут?» (де він працював на той час). Його пророцтво збулось через багато років, я навчалась та продовжую навчатись в інституті, який він заснував. Вже понад 20 років. Звісно ж, із перервами.

### **Список використаних джерел**

1. З особистої бесіди автора з О. В. Дубравіною (1.12.2020).
2. З особистої бесіди автора з В. Г. Дубравіною (1.12.2020).
3. Зі спогадів І. Порошиної про В. В. Дубравіна.
4. Зі спогадів Л. Я. Ольшанської про В. В. Дубравіна.

## **ФОРТЕПІАННА ТВОРЧИСТЬ М. КАРМІНСЬКОГО. ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА**

Українська фортепіанна музика – яскрава сторінка європейського музичного мистецтва в цілому. Значний внесок у цю скарбницю зробили композитори Слобідського краю, у т. ч. представники харківської композиторської школи, серед яких: А. Гайденко, О. Глотов, Ю. Гусєв, А. Донник, В. Дробязгіна, В. Птушкін, В. Соляников, М. Стецюн, А. Фучаджі, Т. Хмельницька, А. Шукайло та ін. Кожен з них поповнив фортепіанний репертуар, збагативши його якісними, різноманітними творами, що постійно звучать у концертних програмах.

Особливе місце серед композиторів Харкова заслужено займає Марко Веніамінович Кармінський (1930 – 1995), 90 років від дня народження якого відзначалося у 2020 році. Життєздатність творчого доробку митця говорить сама за себе. Твори М. Кармінського, що охоплюють величезний жанровий діапазон - від хорових і вокальних опусів до скрипкових п'єс та циклів для фортепіано, - постійно звучать у концертних залах, входять до педагогічного репертуару музичних шкіл і училищ.

Марко Веніамінович народився й усе життя провів у Харкові. Закінчив Харківську консерваторію 1953 року, з 1955 року – член Спілки композиторів УРСР, заслужений діяч мистецтв УРСР (1980). Творча спадщина митця включає чотири опери, ораторію, симфонію, балет, камерно-інструментальні й хорові твори, пісні (понад 200), музику до фільмів і театральних вистав, твори для фортепіано. Найвідомішим твором М. Кармінського є дитячий мюзикл «Робін Гуд», виконавцями якого були видатні радянські співаки та артисти Й. Кобзон, Є. Леонов, А. Лещенко, В. Толкунова. Слід зауважити, що дитяча тематика посідає особливе місце у творчості композитора. Для дітей ним написані десятки хорових, вокальних та фортепіанних творів. Світ дитинства, що уособлює у собі безмежну любов і радість, з одного боку, та мінливі настрої суму й образи, – з іншого, а також є утіленням тонкого ліризму й глибоких духовних істин - генеральна лінія творчості митця.

Марко Веніамінович був завжди відкритим для спілкування, творчої взаємодії, обміном знаннями й будь-якою культурною інформацією. За згадкою Г. Ганзбурга, який близько знав і товаришував з композитором, М. Кармінський «володів унікальним даром – мистецтвом спілкування <...>, залишаючись завжди самим собою, він не пригнічував широтою своїх знань, ніколи не виглядав метром, який прорікає високі сентенції» [1, с. 114]. Уміння спілкуватися з будь-якою аудиторією, зумовило часті творчі зустрічі з дитячими колективами та їх керівниками, вчителями музичних шкіл тощо. Марко Веніамінович декілька разів відвідував Харківську гуманітарно-педагогічну академію, де радо знайомив майбутніх учителів музики зі своїми творами, особисто виконуючи їх за роялем.

Фортепіано композитор особливо любив і шанував. Не в останню чергу це трапилося завдяки коханій дружині - Ірині Матвіївні Кармінській - чудовій піаністці, одній з перших виконавиць його творів. Кілька десятиліть І. Кармінська присвятила педагогічній ниві. Працюючи викладачем на кафедрах спеціального, а також загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Ірина Матвіївна виховала не одне покоління музикантів, передавши їм кращі освітянські традиції харківської фортепіанної школи. Зусиллями І. Кармінської переважна більшість творів її чоловіка, що залишались у рукописі, були підготовлені до друку та опубліковані.

Хронологічно твори для фортепіано М. Кармінського належать до пізнього періоду його творчості. Особливо плідними були 1980 – 1990-ті роки, коли Марко Веніамінович зосередився на жанрі фортепіанної мініатюри, що відкрила нову грань обдарування автора. Фортепіанний доробок композитора складають п'ять Партит, збірники «27 п'єс у тридольному ритмі», «Музика для дітей», «Фортепіанні п'єси для дітей», а також перекладення окремих творів зі спектаклів, сюїт тощо. Сам композитор особливо відзначав Партити - п'єси, поєднанні у циклічну форму. «Добро – зло, життя – смерть, зрада – все в сюїті... Я знайшов для себе вдалу форму. Партита пов'язана з минулим, з епохою, почуттями, які поглинали тих людей - вони безсмертні», - запевняв М. Кармінський. Кожна з п'яти частин

Партит представлена у вигляді мініатюри, що має певну жанрову приналежність, як наприклад, «Мадригал», «Менует», «Концертино», «Канцона», «Фінал» (Партита № 1), «Прелюдія», «Багатель» (Партита № 2), «Канцонета», «Павана», «Рондо», «Інтерлюдія» (Партита № 3). Звучання цих п'єс незримо переносять слухача в минуле, що досягається шляхом використання характерних ритмо-інтонаційних зворотів, лаконічної, яскравої мелодичної палітри, характерної певній епосі тощо.

Окремо варто відзначити останню Партиту № 5, що має програмну назву «Після прочитання роману М. Булгакова «Майстер і Маргарита»». У цьому циклі відобразилися притаманні композитору мовно-стилістичні особливості. Відомо, що творчий почерк М. Кармінського викристалізовувався в період його роботи в музичному театрі. Композитор любив і цінував театральне мистецтво, старанно й послідовно писав музику для сценічних постанов. Може тому в інструментальних творах за відсутності поетичного слова він створював зорові, театральні зримі образи. Можна сказати, що дієвість театральної сцени композитор переніс у площину фортепіанної фактури.

П'єси з Партити № 5 «Посвята Майстру», «Видіння Маргарити», «Шалений вальс» – це невеличкі драматичні сцени, у втіленні образного змісту яких, автор виходить за межі суто фортепіанного звучання, впритул наближаючись до симфонічного. Досягти такого ефекту композитору допомагають певні звукозображальні прийоми. М. Кармінський максимально використовує технічні можливості фортепіанної фактури, активно залучаючи подвійні ноти, багатозвучні, часто із терпкими секундовими інтервалами акордові нашарування, глісандо, різні прийоми звуковидобування. Все це детально прописується в фортепіанній «партитурі».

У Партитах, як і в інших творах композитора для фортепіано, органічно поєдналися класична лаконічність музичного мислення і сучасна свобода композиторського висловлювання. Стилістиці М. Кармінського властиві декламаційно опукла мелодика, що має витоки з його вокально-пісенної творчості, вихід за межі квадратності, тональна і метрична змінність, велика агогічна різноманітність, багата темброво-гармонічна

палітра. У п'єсах, як правило, застосована тричастинна репризна форма, що створює логічне обрамлення.

Узагальнюючи деякі особливості фортепіанної творчості М. Кармінського, не можливо не згадати звернення композитора до тридольності як приналежності окремого жанрового різновиду. Йдеться про збірник «27 п'єс у тридольному ритмі», що складається з двох зошитів, які відповідно мають назви - «По сторінках дитячих альбомів та сюїт» та «Вальси й настрої». Збірник містить п'єси, що написані композитором у різні роки для театральних вистав, кінофільмів, творів з дитячих циклів, танцювальних сюїт тощо. Уперше обидва зошити були виконані у 1995 році учнями дитячих музичних шкіл Харкова.

Зміст цього збірника переконливо вказує на улюблений жанр М. Кармінського – вальс. Про це свідчить кількісний показник написаних у ньому п'єс: з 27 творів циклу 15 мають назву «Вальс». Вражає образний зміст вальсів, написаних композитором, а саме: «Вальс-гримаса», «Вальс із шарфом», «Вальс квітів», «Кантрі-вальс», «Останній шкільний вальс», «Весільний вальс» тощо. Композитор не перестає дивувати слухача своєю фантазією, винахідливістю, тонким відчуттям гумору й стилю. Автор творів легко й віртуозно спілкується мовою вальсу, відкриває його нові жанрово-стилістичні грані. М. Кармінського без перебільшення можна вважати українським Й. Штраусом, який вміло осучаснив класичну жанрову модель шляхом використання нових, притаманних ХХ століттю мелодико-тематичних формул, легких, наче мереживо, ритмічних малюнків за традиційно стійкої тонально-гармонічної системи.

Звертаючись до фортепіанної творчості М. Кармінського, не можливо не згадати твори, написані ним для дітей. Наприклад, твори збірника «Музика для дітей» увібрали в себе найбільш характерні особливості композиторського письма митця. «Дитячі пісні Кармінського, – наголошує Г. Ганзбург, – відрізняє яскрава <...> образність. Композитор створив свій неповторний театр пісні, що переносить дітей у захопливий світ казки, фантазії, веселих цікавих пригод, безстрашних героїв, які борються з неправдою і злом» [1, с. 89]. Висловлене музикознавцем щодо пісенних опусів композитора, не є виключенням й відносно дитячих п'єс для фортепіано. Майстерність митця-

проявилась у тому, що ці твори зрозумілі й близькі дитячій аудиторії, зручні для виконання. Сам Марко Веніамінович уважав, що тільки діти можуть повною мірою зрозуміти його твори. Програмність, ясність форми та музичної мови пробуджують дитячу інтерес, надихають на яскраве виконання.

Усі п'єси «Дитячого альбому» зі збірника «Музика для дітей», крім програмної назви, мають жанрову спрямованість, а саме: «Улюблена казка: Маленьке рондо», «Ляльки танцюють: Скерцино», «Похід іграшок: Марш», «Старовинна історія: Маленька балада», «Веселий трубач: Гумореска», «Образ: Інтермецо в старовинному стилі», «Осінній день: Сумна полька», «Степом, степом...: Ліричний наспів», «Ми граємо на дворі: Етюд-галоп», «Біля зарослого озера: Прелюдія». У такий спосіб автор допомагає виконавцеві якомога ближче зрозуміти й розкрити музичний образ, деталізувати його жанрову специфіку.

Твори збірника «Музика для дітей», сповнені дитячою безпосередністю, несуть у собі добро й людяне начало. Це картини природи («Осінній день: Сумна полька», «Степом, степом...: Ліричний наспів», «Біля зарослого озера: Прелюдія»), веселі дитячі ігри («Ляльки танцюють: Скерцино», «Похід іграшок: Марш»), розповіді-казки («Старовинна історія: Маленька балада» «Улюблена казка: Маленьке рондо») та яскраві жанрові нариси («Веселий трубач: Гумореска», «Образ: Інтермецо в старовинному стилі»). Більшість п'єс написано у мажорних ладах, що створює загальний позитивний настрій циклу.

Отже, фортепіанна творчість М. Кармінського яскраво ілюструє авторське мислення. У творах для фортепіано, написаних у пізній період творчості, переломилися більш характерні його особистому почерку особливості. Фортепіанна палітра М. Кармінського насичена театральньо-образним змістом, що передається зрозумілою мовою сучасної композиторської техніки. Твори для фортепіано М. Кармінського користуються заслуженою любов'ю та популярністю у виконавців. У них органічно поєднуються інструктивні й художні задачі, образність змісту і досконалість засобів виразності. А фортепіанні п'єси, написані для дітей, ефективно впливають на загальний музичний розвиток юних музикантів, виховують їх художнє мислення і смак, творчу уяву.



## **Список використаних джерел**

1. Воспоминания о Марке Карминском / сост. Г. И. Ганзбург. Харьков : Каравелла, 2000. 132 с. : фот.
2. Кармінська І. М., Бахмет Т. Б. Кармінський Марко Веніамінович // Енциклопедія Сучасної України. Київ, 2012. Т. 12. С. 348 : фот.
3. Кармінський Марко Веніамінович // Мистецтво України : біогр. довід. /за ред. А. В. Кудрицького. Київ, 1997. С. 288.

**Шкеть А. О.**

## **ТВОРИ-ЕКФРАЗИСИ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ**

### **І. ШАМО**

Аналіз творчого доробку українських композиторів, викладеного на сайті Національної спілки композиторів України, свідчить про значну кількість різновидів музичної картини в українській фортепіанній музиці. Огляд творів картинно-зображального типу в музичній практиці виявив, що «музична картина» є універсальним жанром, в якому набувають звукового втілення казкові образи, легенди, сказання, пейзажі, портрети, архітектурні споруди та історичні події минулих літ.

Поняття «картина» відсилає дослідницьку думку до образотворчого мистецтва та дозволяє використовувати жанрову класифікацію за аналогією. У простір наукового пошуку образу потрапляють такі музичні твори, як: портрет, пейзаж, акварель, фреска, малюнок, ескіз, що значно розширює межі дослідницького поля.

Українські композитори нерідко вдаються до аналогій з образотворчим мистецтвом, використовують музичні аналоги образотворчих технік і прийомів, особливості композиції. Є зразки прямих посилань на конкретні твори живопису та живописців. Спостерігається використання назв творів та жанрів образотворчого мистецтва як художніх метафор. Тож постає питання: як визначати жанрові інваріанти та класифікувати такі твори? Як вичерпно інтерпретувати музичні твори картинно-зображального типу? Для аналізу вказаних творів

найчастіше використовують терміни «картинність», «програмність», «синтез мистецтв». Також дієвим видається поняття «екфразис», яке останнім часом набуває актуальності у мистецтвознавчих розвідках.

Мета статті – висвітлити зміст поняття «екфразис» та розглянути цикл І. Шамо «Картини російських живописців» як один з прикладів творів-екфразисів в українській фортепіанній музиці.

Початково поняття «екфразис», «екфраза» (від давньогрецького ἐκφράζω – виказую, виражаю) означало розкриття засобами літератури змісту творів малярства, музики, архітектури та інших видів мистецтва. Екфраза – це стилістична фігура, яка була досить поширена у давньогрецькій літературі доби еллінізму (III–I століття до н. е.). Літературознавці вказують на найвідоміший приклад екфрази – опис Ахіллового щита в «Іліаді» Гомера. Сьогодні «музичний екфразис» визначають як екстраполяцію візуального твору мистецтва в музиці.

Програмна музика знає багато прекрасних відгуків на конкретні твори скульптури та живопису – «Мислитель» Ф. Ліста за скульптурою Мікеланджело, «Острів радощів» К. Дебюссі за картиною А. Ватто, «Картинки з виставки» М. Мусоргського за малюнками В. Гартмана. У творчості українських композиторів це такі твори, як фортепіанні фрески «Замки Луари» Л. Дичко; симфонічна сюїта «Київські ліричні картини» та фортепіанний цикл «Чотири прелюдії-картини» Ж. Колодуб; «Хорові картинки» В. Бібіка (вірші О. Вишні та С. Васильченка); «Етюд-картини» А. Штогаренка; «Шість картин» для фортепіано В. Губи та ін.

Одним із найяскравіших зразків екфразису в українській фортепіанній музиці є цикл Ігоря Шамо «Картини російських живописців». Сюїта складається із шести п'єс, створених під враженням від відомих живописних полотен XIX–XX століття: «Трійка» І. Голікова, «Літній вечір» І. Левітана, «Ранок у лісі» А. Рилова, «Володимирка» І. Левітана, «Берізка» М. Нестерова, «На гулянці» Б. Кустодієва. Спільною рисою, що об'єднала музичні п'єси з образотворчими роботами, став пейзаж. У циклі добре простежується ідея спільного образу, втіленого різними засобами художньої виразності.

Історію зв'язків музики та живопису на прикладі циклу І. Шамо «Картини російських живописців» висвітлює М. Бордак [5]. Пейзаж у музиці розглядає М. Заячковський [6]. Синтез і синтезію як ознаки творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття аналізує Є. Пахомова [2]. Саме ця дослідниця використовує у своїй роботі поняття «твір-екфразис», що відкриває новий ракурс у висвітленні взаємозв'язку музики з іншими видами мистецтва.

Зазначимо, що у галузі інструментальної музики Ігор Шамо був майстром жанрово-картинного, зображального звукопису. Такими є його твори для симфонічного оркестру: «Молдавська поема-рапсодія», сюїта «Флуєраш», «Фестивальна сюїта»; фортепіанні композиції – «Українська сюїта», «Гуцульські акварелі»; безліч п'єс для камерних ансамблів та навіть хори («Карпатська сюїта» тощо).

Збірка І. Шамо «Картини російських живописців» віддзеркалює прихильність українських композиторів ХХ століття до інструментальних творів програмного типу. Композитор трактує програмність у романтичному ключі, що знаходить втілення у використанні ефектних колористично-фактурних, звукозображальних, метроритмічних та фактурних прийомів. Творчим підґрунтям для створення циклу стало безпосереднє захоплення І. Шамо живописом. Відомо, що з дитинства композитор любляв проводити вільний час за малярством, хоча професійно цьому мистецтву ніколи не вчився. «Згодом це зіграло важливу роль у його формуванні як композитора. У багатьох творах помітно філігранне опрацювання деталей, іноді непомітних для вуха з першого прослуховування, але саме в них – витончено змальованій інтонації, колористично придуманому гармонійному ході і так далі – врешті-решт народжується барвисте і цілісне музичне» [1, с. 12].

Відкриває цикл композиція «Трійка» за картиною І. Голікова. Відштовхуючись від образів живопису, уява автора, а потім вже виконавця та слухачів, розгортає панораму зимової дороги. По цій дорозі мчить трійка коней, і брязкіт її дзвіночків виразно передає музика.

Створена за однойменною картиною І. Левітана п'єса «Літній вечір» продовжує цикл. У ній закладено вже зовсім інший

настрій: спокійний, меланхолійний, витончений. Тема написана в тональності *b-moll* з авторською вказівкою *Andantino pastorale*. Плавний рух мелодії, неспішний розвиток теми, яку доповнює витончена гармонія, змальовують звуками теплий вечірній пейзаж.

Музична мініатюра «Ранок у лісі» за картиною А. Рилова суттєво контрастує з попередньою п'єсою. Жвава та енергійна за своїм характером п'єса вдало доповнює цикл. У кожній із п'єс циклу І. Шамо користується різними елементами звукопису. В цій мініатюрі він обирає романтичний тип висловлення. Різноманітними яскравими прийомами музика «змальовує» лісові пейзажі, освітлені першими промінчиками сонця.

Наступною п'єсою циклу є «Володимирка» (за картиною І. Левітана). На своєму полотні художник зобразив сумновідомий Володимирський тракт - шлях скорботи, по якому арештантів доправляли до Сибіру. Ігорю Шамо вдається неймовірно глибоко та точно передати задум І. Левітана. Композитор використовує прийом *ostinato*, який проходить через всю композицію та допомагає створити трагічний образ.

Як відгук на картину М. Нестерова, з'явилась ще одна п'єса циклу – «Берізка». На картинах М. Нестерова природа не виступає фоном, а є «головним героєм» твору. Настрій музики І. Шамо сповнений хороводними мотивами. За допомогою жанрово-побутових елементів митець розгортає звукову картину, показує людину в єднанні з природою.

Останнім твором у циклі є п'єса «На гулянці», написана як музична редукація картини Б. Кустодієва. Перші такти твору наче закликають всіх взяти участь у гомінкому народному гулянні. Танцювальна та енергійна за характером головна тема передає яскравий святковий образ. За допомогою гострих синкоп, терпких гармоній та постійних змін («збивань») ритму композитор втілює картину нестримних веселощів і, часом незграбних, танців.

Отже, за допомогою засобів музичної виразності І. Шамо в «Картинах російських живописців» вдається дуже вдало і точно передати задуми художників. Кожна з композицій циклу являє собою музичний «відбиток» вищезгаданих мальовничих полотен видатних російських живописців. Семантичне поле

поняття «екфразис» дозволяє виявити багато спільного між музикою і живописом: терміни ритм і рух є дуже важливими для живопису, колорит і симетрія – для музики. Можна розглядати лінію у живописі та проводити мелодичну лінію в музиці. Як для музичних, так і для живописних полотен невід’ємними є поняття яскравість, тональність, характер, стиль.

Твори-екфразиси Ігоря Шамо своєю назвою та змістом спрямовують слухача до певної візуалізації художніх образів. У процесі сприйняття музичного твору відбувається складний процес перекладу візуального уявлення у ранг музичних образів, та зворотній рух - від прослуховування музики до «бачення» в уяві конкретних картин. Попри сутнісну «невізуальність» музичного мистецтва, композитору вдається створити виразні та змістовні «музичні картини», які посіли гідне місце у концертному та педагогічному репертуарі піаністів.

### **Список використаних джерел**

1. Бордак. М. З Історії зв'язків музики та живопису (на прикладі І. Шамо «Картини російських живописців») // Сучасна музика у сучасному світі : Зб наук. праць. Житомир : Вид-во ЖДУ імені І. Франка, 2015. С. 72–76.
2. Заячковский М.А. Пейзаж в музыке. «Картини русских живописцев» глазами Игоря Шамо // Искусство глазами молодых. Красноярск : КГИИ, 2016. С. 44–47.
3. Зінченко В.В. І. Шамо. Фортепіанна сюїта «Картини російських живописців» (До питання втілення програмності в фортепіанних циклах українських композиторів другої половини ХХ століття) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв, 2011. № 8. С. 145–147. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/had\\_2011\\_8\\_36](http://nbuv.gov.ua/UJRN/had_2011_8_36)
4. Невенчаная Т.С. Игорь Шамо. Киев : «Музична Україна», 1982. 88 с.
5. Малаєва Т. М. Формування музичного мислення виконавця (на прикладі творчості Ігоря Шамо) // Вісник Маріупольського державного університету. 2016. Вип. 12. С. 53–37.
6. Пахомова Є.Г. Синтез і синестезія у творчості українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття // Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. 2017. № 1 (34). С. 101–111.

## РОЗДІЛ ІІІ

### МУЗИКОЗНАВЧА, КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА СЬОГОДЕННЯ

Антонюк В. Г.

#### ЛЕВКО КОЛОДУБ. ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ «БЕНТЕЖНІСТЬ» НА ВІРШІ ВАЛЕНТИНИ АНТОНЮК

У музичній практиці сьогодення спостерігаються тенденції зростання інтересу до вокальної творчості сучасних українських композиторів. Одним з нагальних питань у цьому зв'язку є необхідність уніфікації емпіричного досвіду через вивчення й систематизацію нових засобів впливу композиторської та виконавської творчості на смислотворення національного художнього простору. Автор статті пропонує здійснити це шляхом виконавського аналізу вокального циклу «Бентежність» Левка Колодуба на вірші Валентини Антонюк.

Самобутня стилістика музики Л. Колодуба (1930 – 2019) – яскравого представника східноукраїнської композиторської школи другої половини ХХ століття – сягає етнофольклорних витоків музичного мистецтва. Жанрова палітра творчості різнобічна й функціональна з огляду на присутність його опусів у концертних програмах виконавців, а також у вокально-педагогічному репертуарі студентів. Чільне ж місце в будь-якому жанрі, опрацьованому цим композитором, належить саме вокальним джерелам, навіть якби проаналізувати суто інструментальну гілку його творчості (що відзначав ще півстоліття тому Ю. Малишев) [1]. Вокальність засвідчено формою й назвами камерно-інструментальних та симфонічних полотен Л. Колодуба, наприклад: дві сюїти для камерного оркестру «Сім українських народних пісень» та «Турівські пісні»; «Мелодія з щоденника Т. Г. Шевченка» для струнного квартету; «Романс» для валторни; «Дума» для тромбона та ін.

Композитор тяжів до циклічної форми з характерною тональною єдністю чи спорідненістю між частинами, а нерідко й тематичною подібністю номерів. Слід зазначити, що саме

співний характер інструментальних творів (безвідносно до їх кількісного співвідношення з вокальними у творчості кожного окремо взятого композитора) надає підстави для суджень про присутність дедалі рідкіснішого в музиці мелодичного зачину, – власне, феномена мелодії, що визначено нами як ейдос (образ) вокальності. У царині сучасної української музики зазначена співність триває здебільшого завдяки корифеям нашої композиторської школи, серед яких – народний артист України, лауреат Шевченківської премії Левко Колодуб.

Номінально в українській камерно-вокальній музиці існує багато цікавих творів, однак звучать лише апробовані часом. Нові ж вокальні опуси сучасних авторів, як правило, після прем'єри більше не виконуються (в цьому пересвідчує щойновиданий довідник композиторів України та української діаспори) [2]. На те є ряд поважних причин, але вирішальною стає невмолимість природного відбору: співати можна лише те, що можна співати без шкоди для голосу. Саме тому, для поповнення репертуару творами українських композиторів, академічні співаки на різних етапах своєї творчості здебільшого звертаються до обробок народних пісень.

Апробовані часом і відшліфовані у практиці багатьох поколінь вокалістів народні солоспіви зручні для виконання й становлять найменший ризик для голосу, скоріше навпаки: приносять користь і є благодатним дидактичним матеріалом, нарівні з рекомендованими для вивчення класичними творами. Цьому сприяють народні лади, відсутність стрибків у мелодії, стислий діапазон, зручне для дихання фразування, зрозумілий складоподіл тощо. Інша річ – сучасні новаторські твори, автори яких бувають недостатньо обізнані з вокалом, висуваючи до співацького голосу вимоги суто інструментального порядку. При тому часто не враховуються відповідні теситурні можливості та необхідність відпочинку для співака посеред масиву певних технічних чи динамічних нагромаджень, часом декоративних, шумових, антивокальних, зумовлених хибним поняттям про естетичні критерії новітньої музичної парадигми. Такий стан багато в чому зумовлений тим, що в навчальній програмі композиторів сьогодні відсутні предмети з основ вокального мистецтва, необхідність яких до-

волить саме життя: поряд з вивченням правил оркестровки, поліфонії, контрапункту, майбутнім композиторам слід бути обізнаними з особливостями написання музики для голосу.

Жодною мірою це не стосується творчості Левка Колодуба, який зріс у сім'ї, де були професійні співаки (музичний феномен родини Колодубів привертає увагу вже при побіжному знайомстві з їх широким представництвом в енциклопедичних виданнях). Не будучи вокалістом, ще з малих літ він мав можливість зблизька спостерігати природу народного та професійного співу. За своєю ж першою музичною освітою Левко Миколайович – кларнетист, тож принципи дихальної експресії, подібні у музикантів-духовиків та вокалістів, йому не чужі. І зручні для виконання камерно-вокальні твори Л. Колодуба одразу і назавжди входили до вокально-педагогічного репертуару, ставали окрасою концертних програм.

Співакам і меломанам відомі його обробки народних солоспівів для голосу й фортепіано, зокрема українська колискова «Котику сіренький», білоруська клечальна «У гаєчку ходила я», низка солоспівів на поезії Т. Шевченка (оркестрованих і для симфонічного складу), романс «Зимовий ранок» на вірші О. Пушкіна, «Зоряна колискова» на слова Т. Коломієць. Перу композитора належать і масштабні вокальні опуси: опери «Поет» (про життя і творчість Тараса Шевченка), «Незраджена Любов», «Дніпровські пороги»; дитяча оперета «Пригоди на Міссісіпі»; мюзикли «Кохаю тебе», «Місто закоханих», хорові обробки 50-ти українських народних солоспівів, об'єднаних під назвою «Прилуцькі пісні». Створення вокального циклу «Бентежність» на вірші В. Антонюк, який одразу було оркестровано для камерного складу, стало першим зверненням композитора до цього жанру.

Вокальний цикл Левка Колодуба «Бентежність», за зізнанням композитора, є його музичним враженням від збірки поезій Валентини Антонюк «Колискова для тебе». Митець згадував, що, розпочавши роботу над циклом, він загубив збірку поезій та продовжував писати по пам'яті. Про семантичний зміст віршів відгукнувся так: «Ви переказали інтуїтивні сакральні знання». Назва виникла вже по завершенні роботи: Лев Миколайович повідомив про щойно на-



писаний цикл, де прагнув передати стан збентеженої жіночої душі, й почав радитися, як його назвати. Автору віршів лишилося тільки звернути увагу композитора на вже сформульовану ним самим емоційну категорію: «бентежність».

Незабаром надійшов дбайливо оформлений примірник «Бентежності» й розпочалося вивчення. Музика одразу сподобалась, вокальний рядок легко запам'ятовувався, однак, виникли несподівані проблеми зі словесним текстом: це були немов би зовсім інші, не мої вірші, – написані й неодноразово прочитані мною особисто з естради й по радіо: в них з'явилися зовсім інші інтонації та ритмічна організація, нові образи, – бінарна семіотична система, про яку легко казати, але не просто входити в її світ автору поетичного першоджерела.

Довелося долати й артикуляційні труднощі співного тексту (як абсолютно незнайомого) та розв'язувати на практиці вокально-виражальні проблеми, наприклад, з асоціативно-сислової деривації мовного знаку (в розумінні його образної виразності, властивої індивідуальному стилю співака-виконавця) тощо. У роботі над циклом відкрилася й сутність семіотичного механізму так званого культурного значення. Усвідомити його дію повною мірою вдалося через виниклу необхідність креативного волевиявлення у динамічному використанні значень, сформованих у віршах (нових, утворюваних у їх музичній версії, а також непередбачуваних, – вокально-виконавських).

Тож вивчення вокального твору на власні вірші виявилося не таким швидким та безпроблемним, як очікувалося. Поступово та неухильно нові мелодії співувались, їх незвичні звороти ставали зручними для голосу. Прийшло розуміння й відчуття своєрідного – «колодубівського» – мелодичного алгоритму, закладеного в основу вісьової теми циклу: розлогої долішньої секвенції, яка пронизує всі номери, тим чи іншим чином повторюючись у вокальній та фортепіанній партіях. Саме в цій низхідній поспівці, якою розпочато перший романс (як і перший вірш збірки), композитор майстерно закодував музичний смисл сакрального знання про одвічну гру-змагання між чоловіком і жінкою: «Ми зіграєм у гру: наче ти – чоловік, наче я – за тобою, а за мною – мій світ» [3, с. 3].

Сім цілком осібних, майстерно вивершених композитором вокальних «мініатюр настрою» (так їх назвав Левко Михайлович, коректно зберігши послідовність віршів, відповідно їх розташуванню в поетичній збірці) неквапно змінюють одна одну, відповідно до драматургічного принципу внутрішнього діалогу героїні. Це – своєрідна камерна моноопера, номери якої об'єднані не лише сюжетно, а й інтонаційно, завдяки постійному оновленню наскрізної поспівки у вокальній та фортепіанній партіях, що змінюється в залежності від змісту. Цілісність забезпечується єдністю поетичних та музичних характеристик, простежених крізь призму динамічної драматургії твору. Контрастні частини циклу посилюють драматизм монологу, де форма кожного номера залежить від поетичного змісту; превалюють же – прості: період і мала репризна форма. Це: «Ми...», «Добро» («Вкраплення меду у віск»), «Квіточка» («Така собі квіточка»), «Присплю печаль» («Зіщулена, у тебе на крилі»), «Одержимі» («Одержимі любов'ю, бояться»), «Гріх» («Я согрішу іще раз із тобою») і «Там є тепло» (де об'єднано два вірші: «Виперу душу» та «Десь є вікно»), яким закінчується і збірка «Колискова для тебе».

Прем'єра вокального циклу «Бентежність» Левка Колодуба відбулася 19 листопада 2004 року в приміщенні Київського Будинку актора у виконанні заслуженої артистки України Валентини Антонюк (сопрано) та Ольги Рогач (ф-но). У супроводі Ансамблю солістів «Київська камерата» (дир. В. Матюхін) «Бентежність» прозвучала в авторському виконанні на Міжнародному фестивалі «Музичні прем'єри сезону-2005». Зараз, коли вже відбулися фортепіанна та оркестрова прем'єри вокального циклу «Бентежність», а також концерти, в яких цей твір звучить у виконанні заслуженої артистки України Валерії Туліс та інших співачок, музична версія цих поезій видається єдиною можливою, однак, це відчуття прийшло не одразу.

Дещо перенасиченим трагічними інтонаціями, закладеними в нижньому регістрі, що сягає малої октави, здавався романс «Одержимі»; мало не легковажною на перший погляд для виконавця уявлялася інфантильна вальсовість «Квіточки» (*Valse*); несподіваним було нове ритмічне прочитання поезій в романсі «Гріх». Композитор точно відчув кульмінаційність

вірша «Зіщулена, у тебе на крилі присплю печаль», зміст якого закодовано в назві збірки, й саме цей романс є катарсично-зламним у драматургії циклу. Вже після прем'єри Левко Миколайович зробив розгорнутішим фінал останнього номера «Там є тепло» (через повтор останнього рядка), що надало формі всього твору більшої завершеності. Збережено й традиційну тональну відповідність першого та останнього номерів.

Музика вокального циклу «Бентежність» – тональна, традиційна, ладова, з притаманною даному жанру внутрішньою зосередженістю, деталізацією фразування й нюансування; за своїм звуковисотним упорядкуванням – модальна, ґрунтується на архаїчному принципі звукоряду, де кожна ступінь може бути устоєм. Як відомо, саме це характеризує музику Середньовіччя, *Ars Nova* й Відродження; для європейського ж фольклору та музичних культур Сходу модальність випереджує «класичну» західноєвропейську тональність із її принципом центрального тону, що є віссю тяжіння. Поетичне розуміння музичної модальності зосереджене у цих віршах: «Оспівуючи Тон, чіпляючись за його хребет, нарощують Силу Звука... Свої намагання полишити Вісь, піти погуляти, шукаючи, мов грибів між трави, мелодій, вільних від Осі, облишу. Блукатиму марно. Тим часом іще забуду співати про пам'ять оспівування Тону, що в нім – сила кожного, причетного до таємниці про Голос...» [3, с. 21].

Дещо призабута, архаїчна модальність відроджується в музиці ХІХ - ХХ століть у нових формах і навіть у деяких напрямках рок-музики, й тоді «архаїка перетворюється з носія історично конкретизованої семантики у засіб та символ універсалізації художньої мови відповідно до авангардистського спрямування» [4, с. 293]. Дослідники творчості Л. Колодуба відзначають, що фольклор у його переосмисленні виступає «не з позиції милування регіональним колоритом як музейним експонатом, а компонентом, який приймає органічну співучасть у формуванні сучасного професійного музичного мислення, як новий естетичний феномен, який починає впливати на розвиток музики нашої доби» [5]. Ці ознаки стилю є передбачуваними і типовими для українського неофольклоризму останньої третини ХХ століття.

Превалуючі в доробку Л. Колодуба інструментальні твори, сюїти, цикли інструментальних мініатюр дуже близькі до вокальних та епічних форм. Однак, вихідним творчим принципом композитора в роботі над «Бентежністю» стало враження від поетичного тексту, що є підставою для герменевтичного аналізу, здійснюваного зсередини і з усіма пересторогами щодо об'єктивності дослідження. Здійснене виконавське та лінгвокультурне тлумачення вокального циклу «Бентежність» Л. Колодуба на вірші В. Антонюк, сподіваємося, збагатить уявлення читачів про те, як здійснюється переосмислення художнього світу жінки-поета в музичній свідомості чоловіка-композитора та формуються нові засоби впливу вокально-виконавської творчості на смислотворення українського національного художнього простору.

Інтерпретація поетичного джерела композитором, як правило, буває пов'язана з тими чи іншими семантичними ракурсами та прагненням дистанціюватися від тексту з метою досягнення максимальної неупередженості в оцінюванні художнього рівня обраного для покладення на музику літературного твору. Кращі зразки такої інтерпретації посилюють художню вартість поезій, і навпаки, слабка музична версія не додає популярності вокальному твору, написаному навіть на вірші відомого автора. Для виявлення закономірностей варто ще раз зіслатися на існуючий масив пісень і романсів на тексти Т. Шевченка, до чиїх поетичних перлин композитори зверталися в усі часи, та в ужитку залишилися найяскравіші солоспіви. Буває й навпаки, як от з популярністю численних романсів на слова й переклади маловідомого російського поета другої половини XIX століття О. Плещеева, за фахом – музичного критика, поезії якого надихали П. Чайковського та ін.

Кожна спроба проникнення композитора у світ поезій є вторгненням у первинну, зафіксовану в слові художню свідомість зі своїм інформаційним кодом, який належить розшифрувати як образну і почуттєву сферу, як синкретичний згусток художньої матерії, що несе на собі ознаки авторського «я», визначає грані суб'єктизованого ставлення поета до світу. Тобто, йдеться про музичне розшифрування інформаційних

сфер свідомості, що створюють модель вірша, й утворення вторинної, – бінарної художньо-образної системи у вигляді вокального твору, де має бути збережено стилістично-виражальні форми, жанрову приналежність і темпо-ритмову структуру словесного тексту. Це вивчає герменевтика, – наука тлумачення текстів.

У лінгвокультурології, зосередженням якої є середовище художніх процесів, представлено етнічний менталітет у категоріях тієї чи іншої лінгвосеміотичної системи [6]. Вибір же і ґрунтовне вивчення композитором поетичного тексту відбувається різними шляхами, – цікавим є кінцевий результат, що в ідеалі має стати «ментальною репрезентацією» створеного спільно (поетом, композитором та вокалістом-виконавцем) художнього явища, поєднуючого в собі магістральні напрямки сучасної лінгвокультурології, – когнітивний і комунікативний [7]. Як бачимо, шляхи динамічного використання семіотичних механізмів виникнення культурних значень (символічних умовностей) досить по-різному представлені у поетичному слові, музичній мові композиторів і художньому співі виконавців-інтерпретаторів.

### **Список використаних джерел**

1. Мальшев Ю. В. Лев Колодуб // Советская музыка, 1961. № 5. С. 39.
2. Муха А. І. Композитори України та української діаспори [довідник]. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
3. Антонюк В. Г. Колискова для тебе [поезії]. Київ : Радосинь, 1998. 28 с.
4. Юдкін І. М. Неостилістичні течії в українській культурі ХХ ст. // Українська художня культура / За ред. І. Ф. Ляшенка. Київ : Либідь, 1996. С. 289–298.
5. Штілець І. Левко Колодуб // Пантон. Прага, 1980.
6. Eco U. Semiotics and the Philosophy of Language. Bloomington : Indiana University Press, 1985.
7. Johnson-Laird P. Mental models [towards a cognitive science of language, inference, and consciousness]. Cambridge, 1983. Vol. 397.

**Ворона В. В.,  
Рожко І. В.**

## **ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ МОЛОДІЖНОГО СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ УКРАЇНИ**

Справжньою непересічною подією у сучасній українській музичній культурі стало створення професійного колективу музикантів з різних міст України, який отримав назву Молодіжний симфонічний оркестр. Цей феномен не має історичних аналогів в Україні, тому перед музикознавцями постає проблема дослідження творчої діяльності колективу, визначення значення проекту для розвитку вітчизняної музичної культури.

Молодіжний симфонічний оркестр України (YsOU) було засновано у 2016 році за ініціативи відомої української диригентки Оксани Ярославівни Линів. Цю ідею підтримали три німецькі установи-партнери: *Beethovenfest Bonn*, Німецький федеральний молодіжний оркестр та *Deutsche Welle*. Перші прослуховування музикантів відбулися 11-12 грудня 2016 року. При попередньому відборі кандидатам необхідно було заповнити електронну форму-заявку та надіслати відеозапис власного виконання твору. За результатами відбору на особисте прослуховування претендентів було запрошено у Київ, де вони грали фрагмент твору крупної форми та п'єсу за вибором. У цей рік до Молодіжного симфонічного оркестру України попередньо було подано 166 заявок від учнів звичайних і спеціалізованих музичних шкіл, студентів музичних училищ і академій зі спеціальностей: струнні, духові та ударні інструменти. Члени спеціального журі, до складу якого входили українські та німецькі музичні експерти, відібрали 30 осіб, які й склали оркестр.

Так було запроваджено й реалізовано унікальний культурний проєкт. Перші репетиції Молодіжного симфонічного відбулися 28 та 29 липня 2017 року у Львові. Першим концертом став спільний виступ з Федеральним молодіжним оркестром Німеччини 25 серпня 2017 року на Міжнародному фестивалі «LvivMozArt». Згодом німецький колектив, концерти якого щороку є однією з найяскравіших подій фестивальної програми, став одним із партнерів Молодіжного симфонічного оркестру

України. Протягом серпня-вересня 2017 року молоді українські та німецькі музиканти дали чотири концерти у Львові, Києві, Бонні та Берліні. Вже наприкінці 2017 року відбулося розширення складу оркестру, який став налічувати 70 учасників.

Діяльність молодіжного оркестру від початку спрямовувалась на об'єднання талановитої молоді з усієї України. У його складі музиканти віком від 12 до 22 років з Бузівки, Вінниці, Донецька, Запоріжжя, Золотоноші, Києва, Кривого Рогу, Коломиї, Ківерців, Львова, Макіївки, Одеси, Тернополя, Сєверодонецька, Харкова, Херсона, яких об'єднує любов до музики, нестримна енергія та бажання рухатися вперед. Художнім керівником українського молодіжного симфонічного оркестру є Оксана Линів, а керівником – Ірина Вакуліна. У репертуарі - твори світової класики Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, Ф. К. Моцарта, П. Чайковського та сучасних композиторів, зокрема Тан Дуна. Особливий акцент зроблено на музиці українських митців З. Алмаші, В. Губаренка, Б. Лятошинського, Б. Сегіна, М. Скорика, Є. Станковича. Неперевершене виконання оркестру передає етнічний колорит коломийок, лемківських танцювальних ритмів, висвітлює драматичні сторінки сучасної України. У чарівних звуках – то радість, то смуток, то захват, то урочистість, то ніжність.

Колектив орієнтований на співпрацю з молодіжними оркестрами світу та Європи. З 2017 по 2019 рік Молодіжний симфонічний оркестр виступав на провідних сценах України, Німеччини та Австрії: на фестивалі *LvivMozArt* у Львові, в Національній філармонії України в Києві, на *BeethovenFest* у Бонні та фестивалі *Young Euro Classic* у Берліні (пряма трансляція *ARTE*, Німеччина). Колектив був запрошений на відкриття концертного сезону в концертному залі *Musikverein* у Граці (Австрія) та на *The Festival of Youth Artists* у Байройті (Німеччина). Команда співпрацює з такими видатними музикантами, як скрипалі Валерій Соколов, Марко Комонько, Тобіас Фельдман, віолончелістом Костянтином Манаєвим, Віві Васильєвою (ударні), піаністами Катериною Тітовою, Антонієм Баришевським, Христиною Михайличенко, а також з етногуртом «КУРБАСИ» та Львівським державним академічним хором «Дударик». Виступи оркестру отримали вагоме висвітлення в європейській та українській пресі.

Художній керівник оркестру, диригентка Оксана Линів так оцінює цей проєкт: «Мало хто навіть з української музичної еліти усвідомлює, що не рівень окремих індивідуальних солістів, а саме рівень великих симфонічних колективів є вирішальним фактором при оцінці культурного рівня і статусу цілої держави. Рівень берлінської філармонії не взявся на пустому місці. Саме музично-педагогічна робота з дітьми та молоддю є передумовою до виникнення блискучих колективів у майбутньому. виправити ситуацію з підготовкою до дорослого професійного життя в Україні вдалося заснуванням Молодіжного симфонічного оркестру. З кожним роком цей проєкт переконує мене все більше, і я все більше усвідомлюю, що це – одна з найважливіших справ мого життя. Ігнорувати розвиток цього колективу означає спостерігати, як Україна буде скочуватися до рівня держави третього світу. Адже питання розвитку саме молодіжних колективів має пріоритетне значення державної ваги в кожній розвинутій країні» [4].

Отже, реалізація міжнародного музичного проєкту (YsOU) створює надзвичайні можливості для належної презентації потужного культурного потенціалу України. Молоді виконавці представляють свою майстерність на самих престижних концертних майданчиках світу, що дає змогу вийти на новий професійний рівень розвитку музичної культури нашої країни. Молодіжний симфонічний надихає, додає сил і віри, заряджає позитивом, живить надією.

### **Список використаних джерел**

1. Молодіжний симфонічний оркестр України у соціальній мережі «Facebook». Режим доступу: <https://www.facebook.com/YsOUorchestra>
2. «Молодіжний симфонічний оркестр України – вперше разом». Режим доступу: <https://www.dw.com/uk/молодіжний-симфонічний-оркестр-україни-вперше-разом/a-39919601>
3. «Про оркестр». Режим доступу: <https://lvivmozart.com/about-ysou-orchestra>
4. «Чому покоління майбутнього грає музику минулого?» Режим доступу: <https://lvivmozart.com/ysou-documentary>



**ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ ЯК КОНСТРУКЦІЙНА ОСНОВА  
ФОРТЕПІАННОЇ ПАРТІЇ У ВІОЛОНЧЕЛЬНІЙ СОНАТІ  
В. СИЛЬВЕСТРОВА З ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ЦИКЛУ  
«ДРАМА»**

Фортепіанна музика до початку ХХ століття в конструкційному, технічному і звукозображальному аспектах фактично досягла свого апогею. Новітні на той момент стильові течії, такі як імпресіонізм, експресіонізм, символізм, неокласицизм і ранній авангард практично не привнесли нічого нового в фортепіанну фактуру і виконавство, адже вони взаємодіяли більше з образом, мелодикою і гармонією. Нечисленні експерименти не приводили до значної видозміни піаністичних традицій, вносячи лише рідкісні, часто не принципові оновлення, як, наприклад, кластери в творах В. Ребікова.

У перше десятиліття ХХ століття можливості фортепіано здавалося повністю вичерпали свій прогресивний ресурс, по суті перейшовши в розряд закінченої цілісної традиції. Спроби фактурного і технічного ускладнення впиралися в обмежені можливості рук піаніста. Створення педально-звукових ефектів, торжество «принципу звукової ілюзії, принципу фонізму» [1, с. 7] являло собою лише доповнення пізньоромантичної традиції, де реалізація творчої ідеї спирається не на дієвість мелодійних ліній, а на барвистість звукообразу. Отже, найважливіші етапи оновлення музики в ХХ столітті лише зміщали фокус творчих зусиль у фортепіанній музиці в напрямок ладової, ритмічної, жанрової модернізації, збагачення музичної тканини фольклорними, джазовими та естрадними елементами, пов'язаними з використанням атональності, синкопованих і остинатних ритмів, нової жанрової і позажанрової музики, що стали основними властивостями музики ХХ століття.

В цей же час, порівняно з романтичною традицією, дозрівають паростки двох тенденцій оновлення образу фортепіано як інструменту майбутнього (звичайно з точки зору сприйняття початку ХХ століття). Перша з них, менш радикальна, була скорі-

ше не оновленням, а поверненням до витоків клавірної творчості, утвердженням «безпедальної» піаністичної манери, лінійної поліфонії, і, як наслідок, ударно-шумового трактування фортепіано. Інструмент-оркестр знову стискається до інструменту-соліста, підкреслюється його ударна, ритмічна основа, звужується та схематизується фактура, що знаходить яскраве втілення в творчості представників неокласицизму – Б. Бартока, Ф. Бузоні, А. Онеггера, С. Прокоф'єва, О. Респігі, Е. Саті, І. Стравінського, П. Хіндемита та ін. Народившись на початку ХХ століття, піднявшись на хвилі підйому в 1920-х - на початку 1930-х років, вже до кінця цього десятиліття неокласицизм вичерпав свої ідейні ресурси. У цей час більшість композиторів відходять від цілісності неокласичного стилю і починають прагнути до синтезу всіх досягнень фортепіанного мистецтва, змішування ударних і співучих трактувань інструменту, концертного і камерного типів музичного письма.

Набагато радикальніша друга тенденція оновлення фортепіанної традиції полягала в збагаченні звукової палітри фортепіано засобами, спочатку непередбаченими його винахідниками і не реалізованими технічно в його конструкції. Такі, неспецифічні, засоби звуковидобування привносили елемент новизни в звучання інструменту, роблячи його незвичайним і барвистим, несхожим на його звичну фонацію. Неспецифічне звучання фортепіано вимагало неспецифічних способів виконання й нетрадиційного підходу до піаністичного мистецтва в цілому.

Це оновлення фортепіанного мистецтва нерозривно пов'язане з ім'ям американського композитора-авангардиста Дж. Кейджа (1912 – 1992). Саме з його творчістю пов'язують застосування терміну «препароване» або підготовлене фортепіано, техніка виконання на якому передбачає використання різних предметів для взаємодії зі струнами рояля. Винахід таких радикальних нововведень мав на меті «вивести слух за межі інструменталізму, заснованого на ідеї темперації» [1, с. 3] (П. Булез), збагатити звукосприйняття незвичайним звуковим досвідом, і завдяки цьому привернути до себе пильну увагу (будуть то прихильники чи супротивники - не важливо).

Звичайно, Дж. Кейдж був не єдиним представником експериментальних і новаторських устремлінь першої половини –

середини ХХ століття, але - одним із найвідоміших. Естетично близький до руху другого авангарду, лінії «Булез–Штокхаузен–Фернехоу» [3], він хронологічно стає головним піонером в області музичних відкриттів. Його експерименти 1930-х років були абсолютно чужі панівним концепціям того періоду і абсолютно вибивалися із загальних тенденцій фортепіанної творчості довоєнного часу. Проте, знакові знахідки дозволили розширити межі фортепіанної музики в декількох напрямках. Крім «препарованого фортепіано», що кидало виклик критеріям тональності і музичного ладу, можна відзначити також шумову музику, зведену до статусу ще однієї музичної сфери, і звичайну тишу або «музику мовчання», реалізовану в знаменитій п'єсі Кейджа «4'33». Підготовлене фортепіано якраз перебуває на межі цих концепцій, його звуки «можна розглядати як майданчик на середині шляху між звичайною тоною музикою і “шумофонією”» [3].

У зв'язку з обмеженням проникнення модерністських течій на територію СРСР, де «західні нововведення» таврувалися як декадентські й занепадницькі, що виражали розлад духовних і естетичних установок буржуазного суспільства, багато сучасних тоді музичних відкриттів лише у середині 1960-х років стали опановуватися українськими композиторами. Насамперед це відбулось завдяки утворенню неформального об'єднання студентів-композиторів Київської консерваторії імені П. Чайковського «Київський авангард». До нього входив і В. Сильвестров, учень Б. Лятошинського, чиї перші твори демонстрували пошук сучасної музичної мови і нових естетичних устоїв. Освоєння новітніх для культури нашої країни авангардних течій, модернізація фортепіанної композиції були одними з видатних досягнень ранньої творчості митця.

Вже наприкінці 1960-х років пошуки власного «Я» і прагнення створення унікальної композиторської концепції призводять до виключення В. Сильвестрова зі Спілки композиторів України у 1970 році, що знаменує новий етап його творчого шляху. Саме в цей час створюється інструментальний цикл «Драма» - твір, який складається з трьох одночастинних сонат, що виконуються *attaca*. Перша – скрипкова - і друга – віолончельна - сонати виявляють індивідуальну специ-

фіку цих інструментів, розкриваючи їх особливості у сольних монологах і діалогах з фортепіано. У третій – тріо - всі фарби ніби змішуються, фактура згущується, звучання ущільнюється.

Розглянута в даній статті друга частина циклу - віолончельна соната - відрізняється перш за все характерною для цього інструменту м'якістю і соковитістю звучання, незважаючи на велику кількість флажолетів, що додає йому холодності й відстороненості. Фортепіано знаходиться у постійному діалозі з віолончеллю, вторить партнерові, сковзаючи в середній і нижній реєстр, обрамляючи мелодійні лінії солюючого інструменту. Таке ансамблеве викладення виразно підкреслює контраст тематичного і звукозображального начал у партіях віолончелі та фортепіано в їх унікальному тембральному діалозі.

Так, на початку сонати композитор ніби виводить перед слухачем віолончельну тему, практично без підтримки акомпанементу. В її повільному розгортанні відчувається напруга, внутрішня експресія, прихована і стримувана сила. Наступне після віолончельної теми фортепіанне соло протилежне за характером і силою висловлювання. Консонансні акорди в нижньому реєстрі спокійні й умиротворені, їх рух нагадує барокові хорали, хоровий духовний спів. Монологи інструментів, не втрачаючи своїх образних характеристик, поступово зливаються в діалог, концентруючи образну дію в емоційному протистоянні своїх тематичних малюнків.

У подальшому розгортанні спокійний характер фортепіанної партії набуває все більшої напруженості, в ньому стає ясно відчутним нервовий імпульс. Ноти виписані графічно, ритмічний малюнок відповідає вказівкам *accel.* і *rit.*, сплески звучання підсилюються динамічно. Експресія наростає і у віолончелі, де застосовується гра тростиною смичка (*col legno batutto*). Згодом звукова концентрація слабшає, у віолончелі з'являється співуча, задумлива і дещо скорботна мелодія. Фортепіанні повторювані акорди також поступово затихають, уподібнюючись людській розмові з плавними хвилями емоційної напруги і загасання. Поступово проявляються тематичні лінії у фортепіано, де застосовано цікавий ефект використання педалі: у момент взяття акордів «*mf*» або «*sf*» педаль відпускається й підхоплюються тільки обертони.

Подальше розгортання музичної дії підводить до кульмінації розвитку, під час якої на сцену дуже швидко виходить скрипаль. Він підходить до фортепіано справа, поступово уповільнюючи кроки. Дії скрипаля на сцені дуже ретельно виписані композитором: йому доручено вдаряти кінчиком смичка по струнах фортепіано (відображено в нотах хаотично розкиданими точками на нотному стані). У той самий час піаністу пропонується імпровізувати поза тональністю двома руками, витримуючи напрямок руху, позначеному в схемі на динаміці від *ppp* до *ff*. Ці ефекти, застосовані в кульмінації, створюють унікальне відчуття позатонального впорядкованого хаосу, що охопив звукозображальний лад твору. Крім вищезазначених радикальних способів звуковидобування, застосовується й кидання керамічної чашки (автор пропонує мати невелику керамічну чашку у вигляді бочки з добре відполірованою рівною поверхнею) на струни рояля під час апофеозу звучання фортепіанних кластерів (*quasi campane*) в заданому діапазоні. Закінчується віолончельна соната динамічними сплесками остинатного руху у фортепіано і загасанням звучання на *ppp*.

Таким чином, друга частина «Драми» В. Сильвестрова демонструє унікальне поєднання класичного дуету, що знаменує собою діалог або змагання інструментів, де сольні висловлювання одного підтримуються акомпанементом іншого, разом утворюючи поліфонічну взаємодію, з використанням новітніх технік звукового та експресивного плану. Об'єднуючись, ці конструкційні елементи являють собою приклад застосування підготовленого фортепіано для посилення емоційних і драматичних ефектів у музиці та глибшого, майже фізично відчутного впливу на слухача.

### **Список використаних джерел**

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. Ленинград : Советский композитор, 1990. 288 с.
2. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... // Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / [Автор статей, составитель, собеседник М. Нестьева]. Київ, 2004. 265 с.

3. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Материалы науч. конф. Москва, 2004. С. 79 – 90.
4. Silvestrov V. Drama for violin, violoncello and piano. Mainz: M. P. Belaieff, 2007. 95 p.

**Грицай В. В.**

## **УКРАЇНСЬКИЙ СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ: ІСТОРИЧНИЙ АСПЕКТ**

Становлення інструментального концертування в Україні відноситься музикознавцями до останньої чверті XVIII століття. В історії національної культури цей період називають «золотим віком української музики». Саме в цей час відбулось заснування українського інструментального концерту, а одним з перших зразків був Концерт для чембало з оркестром Ремажор Д. Бортнянського (кінець 1780-х років). Проте концерт для скрипки з оркестром перебував поза межами процесу становлення і розвитку жанру аж до початку XX століття. Така ситуація зумовлена кількома причинами: опорою професійної академічної української музики на фольклор, а отже, переважанням інструментальної обробки народних пісень; відсутністю професійної виконавської школи європейського рівня; тяжінням до мініатюри як основного жанру композиторської самореалізації в інструментальній, у т. ч. скрипковій музиці.

Формування та розвиток скрипкового концерту в Україні розпочинається у 1920-х роках, й століття відбувається еволюція: від перших зразків жанру до вкрай неординарних сучасних творів, написаних на зламі XX-XXI ст. [4]. Серед музикознавців, які звертались до історії, стильових та виконавських особливостей українського скрипкового концерту, можна назвати імена Л. Раабена («Советский инструментальный концерт») [8], В. Задерацького («О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов») [3], М. Гордійчука («Історії української музики») [2]. Цікавою в плані заглиблення в проблему жанрових модифікацій сучасного українського скрипкового концерту є стаття М. Суторихіної «Концерт-монолог як один з різновидів концер-

тного жанру у творчості українських радянських композиторів» [9]. Ґрунтовно досліджує еволюцію розвитку українського скрипкового концерту (від зародження до кінця ХХ століття) В. Заранський [4; 5], а сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту торкається К. Біла [1].

Перший український скрипковий концерт був написаний В. Косенком (1919). У стилістиці цього твору поєднано кращі досягнення європейської музики з національним українським мелосом. Далі естафету підхопили П. Глушков, І. Кишко О. Рябов та В. Фемеліди. Автори скрипкових концертів, музика яких позначена тяжінням до національного самоутвердження, звертаються до емоційної романтичної виразності, завдяки чому особистісні риси світосприйняття розкриваються якнайглибше. У ранніх зразках українських скрипкових концертів відбиваються певні тенденції музичного мистецтва 1920-1930-х років: схильність до ретроспективного відтворення жанрів і стилів, нормативні засади побудови класичної сонатної схеми, функційна ясність, діатонізм ладо-гармонічного строю тощо [4, с. 13].

1940 – 1950-ті роки можна назвати періодом кількісного збагачення та стабілізації жанру. Музичне мислення композиторів цього часу продовжувало класико-романтичні традиції, з орієнтацією на міцно закріплені закони драматургії та формотворення. Адже партійна ідеологія Радянського Союзу домінувала над усіма сферами духовного життя, впливаючи й на образність музичного мистецтва. Звідси піднесений емоційний стрій, пафосність, перевага жанрової пісенно-танцювальної стихії. Саме ці риси визначають естетичну основу скрипкових концертів Д. Клебанова та Г. Жуковського.

У більшості творів даного періоду критеріями художньої досконалості є стандартність та прогнозованість способу мислення. Про це свідчить збереження класичної схеми концертного циклу: сонатне *Allegro* з яскраво контрастними темами, лірична друга частина та жанрово-танцювальна третя. Відсутність динамізуючого фактору в розвитку українського скрипкового концерту 1940 – 1950-х років призводить до застою творчості, де індивідуальність композитора зведено нанівець [5, с. 13]. До таких зразків відносяться т. зв. «юнацькі» концерти Н. Лапінського, О. Зноско-Боровського, О. Кравчука та ін.

1950-ті роки відзначаються активним пошуком аутентичних проявів національного способу мислення. Так, нове, незаангажоване ставлення до жанру започатковано Скрипковим концертом С. Людкевича. Твору притаманні єдність та послідовність тематичного розвитку, чіткість викладення та надзвичайна емоційність. У 1960 – 1970-ті роки спостерігається нова хвиля розквіту інструментального концерту, в цей час основою творчих пошуків стає характерна для української художньої ментальності життєдайна ідея романтизму [5, с. 7]. Серед таких творів лаконічні скрипкові концерти В. Борисова, Г. Фінаровського та Ю. Знатокова, а також великі симфонізовані партитури Г. Майбороди та В. Рождественського. В цей період в українській музиці актуалізується і тип одночастинного концерту-поєми, репрезентованого опусом В. Філіпенка.

Жанрово-стильовий спектр скрипкового концерту другої половини ХХ ст. був істотно збагачений тяжінням композиторів до неокласицизму, що віднайшло своєрідного переломлення в Концертино К. Шутенка, І. Ковача, А. Штогаренка та Л. Шукайло. На противагу ліричній емоційності більшості концертів українських композиторів, тут переважає відродження процесу музикування як дозвілля-гри [5, с. 8].

У 1970-ті роки значно зростає рівень митецької індивідуально-стильової самосвідомості, що позначається на кардинальному оновленні музичної мови та жанровій дестабілізації творів. Насичена дисонансами музична мова тяжіє до експресіонізму, а притаманна українській музиці вокалізація інтонування змінюється декламаційністю. У виконавській практиці використовуються нові технічні та тембральні прийоми. Звідси елементи додекафонної техніки у двочастинному Скрипковому концерті О. Канерштейна, сонористичне звучання сольючої скрипки в Першому концерті М. Скорика та ін.

В останні десятиліття ХХ століття суттєво розширюються концептуальні можливості жанру скрипкового концерту. Твори Л. Колодуба, Б. Фроляк, Ю. Іщенко можна назвати концертами-симфоніями. Занурення у лірику сприяє виникненню філософського концерту-монологу (скрипкові концерти В. Бібіка, В. Птушкіна, В. Теличка). Звернення до жанру «*in memoriam*» породжує тип концерту-реквієму (*Concerto*



«*doloroso*» Ж. Колодуб, *Concerto «lamentosо»* А. Гайденка). Ще один різновид скрипкового концерту – концерт-поема – представлено творами В. Бібіка, А. Гайденка, В. Птушкіна, М. Скорика, В. Теличка. А скрипкові концерти В. Зубицького, В. Камінського, О. Козаренка, І. Мартона являються яскравими зразками втілення «неофольклору» в українській музиці.

На сучасному етапі українського музичного мистецтва не втрачається інтерес українських композиторів до скрипкового концерту. Це зумовлено не тільки розквітом самого жанру, а й появою яскравих виконавців європейського рівня, які якнайтонше втілюють задум композиторів, надихаючи творців на нові звершення. Так, Мирослав Скорик присвятив свої скрипкові концерти видатним виконавцям: Юрію Харенку (№ 3), Юрію Мазуркевичу (№ 4), Андрію Белову (№ 6), Назарію Пилатюку (№ 7) та Марку Комоньку (№ 10). Свого часу і Євген Станкович відзначав, що ідея Третього концерту для скрипки з оркестром з'явилася, коли він почув власний Другий концерт у виконанні Валерія Соколова. Отже, сучасний інструментальний, зокрема скрипковий концерт в українській культурі заснований на тісних взаємозв'язках композитора і виконавця. Творча співпраця автора із солістами надає ширші можливості для втілення як художньої образності творів, так і використання специфіки скрипкового виконавства.

Отже, за століття свого існування український скрипковий концерт пройшов складний шлях розвитку. Спираючись на європейські традиції, цей жанр був збагачений яскравими національними здобутками. У свою чергу тенденція інтеграції світового скрипкового мистецтва та національно-культурних традицій в українському інструментальному концерті дозволила вивести його на новий щабель.

### **Список використаних джерел**

1. Біла К. Особливості сучасного етапу розвитку жанру інструментального концерту та його різновидів // Українське музикознавство. Київ, 2010. Вип. 36. С. 76–83.
2. Гордійчук М. М., Калениченко А. П., Клиш В. Л. Інструментальні концерти // Історія української музики в 6-ти т. Київ : Наукова думка, 1992. Т. 4. 1917-1941. С. 286–306.

3. Задерацкий В. О некоторых новых стилевых тенденциях в композиторском творчестве 60-70-х годов // Музыкальная культура Украинской ССР : Сборник статей. Москва: Музыка, 1979. С. 416–451
4. Заранський В. Український скрипковий концерт: навчальний посібник. Львів: Сполом, 2003. 222 с.
5. Заранський В. Український скрипковий концерт. Тенденції жанрово-стильової динаміки: автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Заранський Володимир Іванович ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. К., 2001. 20 с.
6. Іванова І. А., Мізітова А. А. Інструментальний концерт 80-х років: деякі тенденції розвитку жанру (на прикладі творів композиторів харківської школи) // Музична Харківщина : Зб. наук. пр. Харків : Харьковская типография № 13, 1992. С. 50–61.
7. Мельник А. О. Українська скрипкова мініатюра: до проблеми історії жанру // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. Вип. 39. С. 201–214.
8. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. Москва, 1967. 160 с.
9. Суторихіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів // Українське музикознавство. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 24. С. 126–131.

**Деменко Н. М.,  
Луць О. С.**

### **НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ У КІНОМУЗИЦІ МИРОСЛАВА СКОРИКА**

Один із найзначніших українських композиторів сучасності Мирослав Скорик (1938 – 2020) звертався у своїй творчості майже до всіх музичних жанрів. Писав митець і музику для кіно, і хоч створив у цієї царині небагато – всього до десятку фільмів, однак і тут він був першопрохідцем. Насамперед мова йде про один із знакових фільмів українського кінематографу, що «відродив поетичне кіно в Україні», якою була кар-

тина «“Тіні забутих предків” режисера С. Параджанова за твором М. Коцюбинського. Це поема про красу людського кохання, що гине, зіткнувшись із жахливими соціальними умовами тогочасної дійсності, як гинуть і самі герої» [5, с. 66].

Фільм був знятий у 1964 році на кіностудії імені О. Довженка. Зйомки здійснювалися в справжніх гуцульських хатах та околицях села Криворівня Верховинського району Івано-Франківської області, де М. Коцюбинський і написав свою повість. Для написання музики до фільму режисер картини С. Параджанов вирішив запросити композитора із Західної України, який впорався з «карпатською» темою. Порадили 25-річного М. Скорика. При зустрічі композитора неприємно вразила безцеремонність режисера, його наступальна, мало не агресивна манера спілкування. До того ж він бачив останню на той час картину Параджанова «Українська рапсодія», яка йому не сподобалась. Мирослав Скорик відмовився – мовляв, інших справ багато. На щастя, Параджанов відчував талановитих людей. Він зустрівся із Скориком ще раз, поведився шляхетніше, непоступливим був лише в одному: музика мала бути геніальною, бо ж фільм буде геніальним, інші варіанти виключались. Після цього у них склалися прекрасні стосунки, скріплені взаємною повагою.

Композитор визнавав: «Мені багато дала робота у фільмі навіть не з точки зору саме написання музики до фільму, а тому, що я мав можливість краще познайомитися з гуцульським фольклором» [3, с. 296]. Збираючи матеріал, М. Скорик багато їздив у фольклорні експедиції. Виконуючи завдання – створити для фільму «геніальну музику», композитор проникав у глибокі пласти гуцульського мелосу. Отже, вся музична тканина фільма ґрунтується на використанні фольклорних, автентичних мелодій. Творчість молодого композитора відповідала тодішнім художнім уподобанням: в моді була автентика, пошук неповторності, первинних стихій. Всі тогочасні художники, композитори, скульптори, літератори пірнали у глибини народного духу, що як стилістичний напрям отримало назву «неофольклорної хвилі». Одним із його лідерів став М. Скорик.

Автентика була у всьому фонограмному полі «Тіней...». Говорили-примовляли-голосили-виспівували не актори, а самі

гуцули, мешканці селищ Жаб'є (нині Верховина) і Криворівня. Це живі й справжні звуки народної мови. Автентичними голосами говорили стихії гірського Космосу: вода, дерева, вітри і навіть тумани, які джеркотіли своєю мовою, на своєму «діалекті», і музика гуцулів, яка виконувалась на народних інструментах. Не тільки на трембітах, а й дрімбі, флюярі, сопілці-денцівці, волинці. Фольклорні гурти виспівували і голосіння над мертвими, і церковні псалми, і весільні обрядові. У фільмі звучить увесь світ гуцульських Карпат - весело, веселково, трагічно - як звучить саме життя.

Записом народної музики переймалась не тільки уся група, а й сам Параджанов. За спогадами Скорика, режисер знаходив старих людей, старі й унікальні інструменти: «Наприклад, сопілка надзвичайно висока, а він знайшов низьку сопілку. Козача волинка, яка звичайно має одну тільки трубку з клапаном, а він знайшов таку, де їх було більше, що теж є унікальним» [6]. І в цій звуковій царині мала бути вмонтована ще й авторська симфонічна музика молодого композитора, яка б синтезувала звучання дуже різних просторових моментів: лісу, церкви, річки, хати, полонини. Усі композиторські фрагменти треба було записати так, щоб вони відповідали цьому простору, де тембр трембіти переходив з інструмента в інструмент, і засобами симфонічного оркестру створювався ефект відлуння та накладання кінематографічної тиші.

Майже нереальне завдання Скорик виконав блискуче: «Музика “Тіней забутих предків” є важливим елементом сюжету, дії, рівноправним компонентом драматургії. Психологічний підтекст кінотвору, пристрасті й почуття його героїв виражено здебільшого саме через музику» [4, с. 67]. На думку Г. Фількевич, «у драматургії фільму “Тіні забутих предків” головною, провідною є функція музики як виразника внутрішньої дії – музика підкреслює, виявляє той чи інший душевний стан персонажів, їх почуття і переживання, “промовляє” за героїв» [4, с. 68]. У своїй праці «Звук як компонент образної структури фільму», О. Бут – український мистецтвознавець і педагог, звукорежисер кіно і телебачення зазначає: «Такого багатства звукових складових до “Тіней забутих предків” не знав жоден український фільм, що є однією з новаторських ознак стрічки»

[1, с. 24]. «Оригінально-фільмова музика М. Скорика; народна музика, виконана на всіх можливих у регіоні Карпат сольних інструментах – сопілці-денцівці, флюярі, козі, дрімбі, трембіті(ах); ансамблева гра весільних музик; співанки, голосіння, колядки («Добрий вечір тобі, пане господарю», «Во Вифлеємі нині новина», «Го-го-го, коза»); музика у виконанні самодіяльного ансамблю (веснянка «Вербовая дощечка»); автентичність народної говірки, обрядів» [1, с. 18].

Завдяки насиченості фільму народною музикою у автентичному виконанні (з професійним звукозаписом) художній фільм сприймається на рівні документального, достовірного. О. Бут відзначає: «На прикладі звукової концепції фільму С. Параджанова “Тіні забутих предків” показано, що образна структура звукової партитури може бути досить складною, багаторівневою і потребує синтезійного підходу в процесі творення (а не є “додатком” до зображення)» [1, с. 18]. Робота М. Скорика в «Тінях...» у повній взаємодії з режисером і звукооператором заклала порух у майбутнє. Доти музика композиторів подавалась у фільмах як щось окреме, як самостійна партія, яка «з’єднує» емоційні дірки. У Скорика - це синтез, який організовує звукове шумовиння самого життя, вводячи його в річище високої, недосяжно прекрасної гармонії.

Новаторською була й робота композитора в анімаційному фільмі «Як козаки куліш варили» Володимира Дахна, який поклав початок знаменитому козацькому серіалу. Ефект музичного оформлення тут надає повний спектральний набір звучань – від побутового мовлення (в окремі моменти ніби чутні голоси героїв стрічки) до відтворення темпоритміки авантюрних пересувань персонажів у кадрі. Джазові інтонації поєднуються з фольклорними, відбувається навіть їх візуалізація, коли ноти облітають увесь світ козацьких пригод [6]. Серед інших, нині напівзабутих фільмів, цікаві стрічки «Жива вода» Григорія Кохана чи «Гуси-лебеді летять» Олександра Муратова з фольклорними ремінісценціями народного життя.

Вимоги Параджанова стали пророчими – геніальна музика композитора пережила деякі з фільмів, до яких була створена. Яскравим прикладом цього є відома «Мелодія» ля-мінор з кінофільму «Високий перевал» режисера Володимира Денисен-

ка. То був початок 1980-х років із замежевим консерватизмом влади, який режисер намагався прорвати оповіддю про трагедії повоєнного українського життя. Картина робилась під наглядом спецорганів і, як засвідчував М. Скорик, тоді режисер попросив його написати музику, яка б висловила те, про що не можна було говорити в оповідно-екранному режимі [2, с. 145]. Так народилась «Мелодія», яку нині, здається, знає увесь світ.

Дехто вважає цю Мелодію духовним гімном України: її виконують у день пам'яті жертв політичних репресій та голодомору в Україні, в день пам'яті і примирення та ін. Твір звучить на різні «голоси»: у виконанні скрипки і фортепіано, для яких була написана, в найрізноманітніших аранжуваннях: для симфонічного та народного оркестру, для духових інструментів, акордеону, бандури тощо.

Неофольклоризм кіномузики Мирослава Скорика сприяє самоідентифікації, відкриває нас українців самим себе і, перетинаючи кордони, розповідає про нас всьому великому світу.

### **Список використаних джерел**

1. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.04 – кіномистецтво, телебачення. / Київський національний ун-т театру, кіно і телебачення ім. І.К. Карпенка-Карого. Київ, 2007. 19 с.
2. Денисенко Г. Т. Чуєш, брате мій!: Спогади, фотодокументи. Київ : Український письменник, 2013. 237 с.
3. Нариси з історії кіномистецтва України / Редкол. : В.Сидоренко (голова) та ін.; ІПСМ АМУ. Київ : Інтертехнологія, 2006. 864 с.
4. Фількевич Г. М. Співдружність муз. Театр-музика-кіно: [монографія]. Київ : Київськ. нац. ун-т театру, кіно і телебачення ім. Карпенко-Карого, 2005. 76 с.
5. Казарян А. Р. Кіномузика українських композиторів у дослідженнях вітчизняних мистецтвознавців // Вісник Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. № 2 С. 242-247.
6. Тримбач С. Напрацьоване для вічності. Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/napracovane-dlya-lichnosti>
7. <https://www.radiosvoboda.org/a/30646991.html>

## БРЕМЕНСЬКИЙ МУЛЬТИМУЗИКАНТ ДЖЕЙМС ЛАСТ ТА ЙОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ ШЕДЕВР

Мабуть важко зустріти людину, якій невідома музика німецького композитора, аранжувальника і знаменитого диригента Джеймса Ласта (*James Last (Hans Last)*; 17 April 1929 – 9 June 2015). Всі чули композицію «Самотній пастух». Кращої музики для релаксації важко уявити: чарівні звуки і божественна мелодія наповнюють серце спокоєм і надією, надають силу і впевненість, сприяють єднанню з всесвітом.

Українські меломани старших поколінь добре пам'ятають, що років сорок тому багато хітів західних виконавців, рок-музикантів і не тільки, можна було почути в радіо- і телеефірі у виконанні оркестрів Поля Морія та Джеймса Ласта, які зовсім не були «близнюками-братами». Морія, незважаючи на те, що його оркестр грав переважно естрадну музику, диригував стримано, навіть сухувато. Джеймс Ласт був на сцені веселуном, вимагав «драйву» від своїх музикантів. Виступи його оркестру продовжували в цьому сенсі традиції берлінських кабаре кінця 20-х - початку 30-х років минулого століття. Та й аранжування Ластом популярних композицій інших музикантів називалися «танцювальними» (прикладом цього є відеозапис оркестру Дж. Ласта в лондонському Альберт-холі).

Перший альбом оркестру Ласта, який вийшов у 1965-му році, так і називався *Non-Stop Dansing*. Його гучний успіх дав старт серії з понад 50 успішних дисків загальним накладом 60 мільйонів копій. Ханс відчув справжнє хвилювання, коли в перший раз тримав у руках платівку із записом першого альбому. Фірма запису *Polydor* без його відома змінила ім'я Ханс на платівці на «Джеймс», це було пов'язано з реалізацією проекту на міжнародному ринку. Але найголовніше, те що дійсно хвилювало Ханса Ласта, що його музика стала світовою реальністю. В ній перепліталось стільки різних стилів, що важко уявити. Джаз, класика, народна музика були синтезовані талановитим Хансом-Джеймсом Ластом у звучанні його оркес-

тру і хору. Через рік після «*Non Stop Dancing 1965*» з'явилося вже кілька альбомів того ж напрямку: «*Beat in Sweet*», «*Classics Up To Date*», «*Ännchen von Tharau*», «*Trumpet à Gogo*», «*Hammond à Gogo 2*», «*Instrumentals Forever*», «*Christmas Dancing*».

Джеймс Ласт - справжній бременський музикант. Він народився в цьому німецькому містечку в 1929 році і став лідером джазового напрямку в німецькій музиці після другої світової війни. Протягом двох років на початку далеких п'ятдесятих Джеймс Ласт беззастережно визнавався кращим джазовим басистом. Останні 30 років свого життя (а покинув цей світ Ласт в 2015 році у віці 86 років) він провів у Америці і подарував світові безліч композицій, що являли собою органічний синтез електронної, народної музики, року і соулу. Диски і платівки Джеймса Ластва виходили мільйонними тиражами.

Вже в 1968 році знаменитий оркестр Джеймса Ластва вирушив на свої перші гастролі. Кращий джазовий бас-гітарист Німеччини початку 1950-х, на прізвисько «Гансі», створив власний оркестр, торговою маркою якого стала «*happy music*». «Музика радості» виконувалась біг-бендом, 65 альбомів якого стали бестселерами і увійшли в чарти Великобританії. Всього було продано понад 200 мільйонів платівок по всьому світу, які принесли оркестру 200 золотих і 14 платинових дисків. Дж. Ласт був найвідомішим бенд-лідером у історії сучасної музики. Продажі його альбомів були настільки колосальні, що за кількістю поступалися лише королю рок-н-ролу Елвісу Преслі!

«Самотній пастух» - музика інструментальна. Будь-який слухач має право наповнити ці божественні звуки смислом того, що йому дорого, що лежить на серці, змушуючи зітхати, сумувати, мріяти. Елегійна і прониклива мелодія пробуджує найтонші струни душі. Цю фантастичну музику починаєш сприймати як дихання і голос самої природи. На просторах інтернету можна знайти безліч віршованих рядків, написаних для великої мелодії. Не дивно, що всі вони пронизані щемливим почуттям дотику з вічністю, гармонією і красою. Після прем'єрного виконання композиція «Самотній пастух» протягом 13 тижнів утримувала перше місце у всіх хіт-парадах.

Авторство легендарного синглу неодноразово приписувалося різним композиторам. Найчастіше, поряд з Джеймсом



Ластом, згадуються імена Енніо Морріконе, Поля Моріа, Євгена Доги, Георге Замфіра і Лонелі Шеперда. Плутанина з авторами цілком зрозуміла, оскільки багато хто дійсно сприймає трьох перших метрів інструментальної музики: Е. Морріконе, П. Моріа і Дж. Ласти «в одному обличчі», як одного композитора і музиканта. Віртуозному пан-флейтисту Г. Замфірові доля, звичайно, подарувала щасливий квиток у вигляді мегапопулярного хіта, але він його не створював. Є. Дога, чудовий радянський композитор, який подарував світові чимало романтичних і привабливих мелодій, неодноразово і з великим успіхом виконував цю композицію зі своїм оркестром, але ніколи не приписував собі її авторства. А що стосується Лонелі Шеперда, то такого музиканта просто не існувало, підпис *L. Sheperd* означає не ім'я, а назву твору «*The Lonely Shepherd*»

«Самотній пастух» дуже затребувана кіномузика. Без неї просто неможливо уявити світовий кінематограф другої половини ХХ століття. За два роки після першого виконання композиція стала лейтмотивом шестисерійного австралійського фільму «Золото пустелі». У 1982 році під цю мелодію боролися майстри східних єдиноборств у південнокорейському фільмі «Солдати кун-фу». Не залишилась осторонь й мультиплікація, використавши її в короткометражному мультфільмі «*Paradise*» (Канада). Новий виток популярності для «Самотнього пастуха» розпочався в 2004 році разом з неймовірним успіхом фільму «Вбити Білла». Власне, слухачі віком близько 30-ти років просто не відокремлюють знамениту мелодію від гучного бойовика.

Публіка Джеймса Ласти завжди приходила на його концерти, як на побачення з власною молодістю, підспівувала, танцювала між рядами. Ласт ніколи не економив себе. Концерти з численними номерами на біс, що в Німеччині властиві далеко не всім музикантам, тривали по три години. Джеймс домігся поставленої мети - він зробив незвичайні танцювальні аранжування з використанням різноманітних стилів, зміг досягти оригінального звучання і популярності, легкості сприйняття інструментальної музики широкою аудиторією. Сьогодні Дж. Ласт вважається найуспішнішим керівником естрадного колективу, бо понад 60 років знаходився на концертних майданчиках всього світу.

## **Список використаних джерел**

1. <https://uk.wikipedia.org>
2. <https://www.belcantofund.com>
3. [http://www.jameslast.com/de/newsarchiv/?wpf\\_news\\_id=16](http://www.jameslast.com/de/newsarchiv/?wpf_news_id=16)
4. <https://www.findagrave.com/memorial/147720184/james-hans-last>
5. <https://musicbrainz.org/artist/0b7ee619-16ed-4e60-b871-6a2111c12b76>

**Демиденко Г. В.**

### **ВІОЛОНЧЕЛЬНА МУЗИКА МИРОСЛАВА СКОРИКА**

В Україні віолончельне мистецтво, порівняно з європейським, поширювалось з кінця XVII ст. Розвиток віолончельного виконавства в країні був тісно пов'язаний насамперед з такими великими культурними центрами, як Київ, Львів, Одеса, Харків. Сформовані в процесі еволюції в цих осередках віолончельні школи й дотепер визначають регіональний характер розвитку української віолончельної музики і виконавства.

Порівняно із достатньо розвиненим рівнем виконавства, «активізація» композиторської творчості в галузі віолончельної музики в Україні відбувається, починаючи з 1960-х років. В цей час «на передову» українського музичного простору виходить плеяда молодих композиторів-шестидесятників, які прагнуть опанувати світовий мистецький досвід ХХ століття. А отже, магістральною лінією їх творчості стає пошуковість, експеримент, винайдення й втілення нових образно-виразних засобів навіть у традиційних формах академічної музики.

Гарні можливості в цьому плані надавала саме віолончель, що дотепер знаходилася «в затінку» композиторських інтересів. У зазначений період спостерігається справжній «вибух» у накопиченні українського віолончельного доробку. Розвою отримують абсолютно всі жанри, які в попередній період були представлені в цій галузі або обмежено (соната, малі форми), або загалом знаходилися у латентному стані (концертні форми). Яскраві віолончельні композиції з'являються і в доробку видатного майстра сучасності – Мирослава Скорика.

Мирослав Михайлович Скорик (1938 - 2020) - видатний композитор і музикознавець, Герой України, народний артист України, лауреат премії імені Т. Г. Шевченка, кандидат мистецтвознавства, співголова Спілки композиторів України (2006 – 2010), художній керівник Київської опери (2011 - 2016). Він є автором музики кількох балетів та опери «Мойсей», яку фінансово підтримав Іван Павло II, багатьох хорових, симфонічних та камерно-інструментальних творів, численних концертів (10 для скрипки, 3 для фортепіано, 2 для віолончелі) та іншої музики для різних інструментів, музики до понад 40 фільмів (зокрема, «Тіні забутих предків» С. Параджанова) та ін.

Музика М. Скорика сьогодні є визітівкою українського музичного мистецтва в світі, що, зокрема, відзначає «Львівський портал»: «справжній метр української класичної музики та один з найяскравіших представників сучасного покоління композиторів... Львів'янин, який створив чимало музичних шедеврів, що відомі не лише в Україні, але й за кордоном» [5]. Твори митця постійно звучать в Україні та інших країнах пострадянського простору, а також у Австралії, Австрії, Болгарії, Великій Британії, Канаді, Нідерландах, Німеччині, Польщі, Словаччині, США, Франції, Чехії. Композитор часто виступав як диригент і піаніст із виконанням власних творів. Багато років він співпрацював з Симфонічним оркестром Держтелерадіо України під керівництвом В. Гнедаша та В. Сіренка.

За думкою О. Коменди, між різними видами діяльності М. Скорика існують найтісніші взаємозв'язки та взаємовпливи, а в моделі творчого універсалізму митця перехід від одного до іншого сегменту здійснюється плавними перетіканнями-модуляціями [3]. Строкатість цієї конфігурації зумовлюють численні важливі події як внутрішнього, творчого, так і зовнішнього, життєво-біографічного сценаріїв. Широкий діапазон має жанрово-стильова палітра творчості митця, охоплюючи численні і найрізноманітніші жанрово-стильові прояви - від фольку до партити, від джазу до духовних полотен, тоді як його зовнішній, біографічний сценарій реалізувався в рамках багатовекторних зв'язків між Києвом і Львовом та численних виходів за межі українського культурного простору [3].

З оригінальних композицій для віолончелі М. Скориком написано 2 віолончельних концерти (1983, 2016) та соната «A-RI-A» (1994). Кожний з цих творів відбиває тривоги й роздуми, що хвилювали митця під час їх створення. Зокрема віолончельні концерти сповна відповідають характеристиці, наданій розвитку жанру В. Сумароковою: «В Україні віолончельний концерт збагачується новими, відповідними сучасному духу уявленнями, інтонаційністю, засобами вислову. Його відрізняють насамперед підпорядкованість художній ідеї, концепції, спрямовані на проблеми внутрішнього світу людини, його психології, соціальної позиції і т. д.» [7, с. 347].

Такий підхід загалом характерний творчості композитора. Це надало музикознавцям привід зазначити: «Мирослав Скорик – виразник прогресивних новаторських тенденцій в українській музиці. Його творча концепція виявляється в постійному використанні невичерпних можливостей українського, зокрема карпатського, фольклору та народних форм музикування. Рисами композиторського почерку є лаконічність і, водночас, змістовність висловлювання, класична чіткість форм, яскрава національна визначеність. У своїй творчості композитор втілює увесь спектр класичної академічної та розважальної музики ХХ сторіччя» [9].

В улюбленому жанрі композитора - інструментальному концерті - особливого втілення знайшли відкритість почуттів його музики, яскравий мелодизм і віртуозність. Його скрипкові, фортепіанні й віолончельні концерти грають провідні оркестри і солісти, серед яких українські музиканти Андрій Белов, Володимир Винницький, Олег Криса, Юрій Мазуркевич, Микола Сук, Назарій Пилатюк, Богдана Півненко, Олександр Пірієв, Наталя Хома, Марія Чайковська та ін. [4].

Творчий шлях композитора умовно можна поділити на кілька періодів: ранній (1955 - 1964); неофольклорний (1965 - 1972); неокласичний (1973 - 1978); неоромантичний (середина 1980-х років); полістилістичний (1986 - 1998); постмодерний (початок ХХІ ст.). Саме на хвилі нових віянь 1970 - 1980-х років, що виявилися у надзвичайному злеті розвитку українського інструментального мистецтва, на його змістовності й колористичному забарвленні творів і саме на опрацюванні

жанру віолончельного концерту, з'являється перший Концерт для віолончелі М. Скорика. Прем'єра твору відбулася в 1983 році за участі Марії Чайковської (віолончель) та Державного симфонічного оркестру УРСР під керуванням Юрія Никоненка. За цей твір композитор був удостоєний вищої нагороди країни - звання лауреата Державної премії УРСР імені Т. Шевченка.

У першому віолончельному концерті М. Скорика знайшли втілення інтерес композитора до музики минулих епох, його розуміння й особисте відношення до класичних і романтичних традицій та ідеалів. Одночастинна за формою композиція засвідчує неоромантичний підхід автора: у такий спосіб було «переосмислено» й по-новому трактовано два традиційні жанри – жанр «концерту-монологу» та «концертної поеми». При тому митець не порушує головних принципів романтичної традиції: практично весь тематизм Концерту формується з єдиного інтонаційного ядра. Лірико-драматичні, у деяких моментах конфліктні, напружені образи Концерту № 1 для віолончелі і симфонічного оркестру відкрили на той час нові грані обдарування митця, його талант тонкого лірика, психолога, що прагне розкрити найпотаємніші порухи і драму людської душі.

У цьому творі композитор розкриває перед слухачем унікальний світ душі, переживань, конфліктів, боротьби, злетів і падіння, душевних поривів, мрій та розчарувань. Музика концерту уособлює складний і суперечливий шлях людини в сучасному світі. Діалог віолончелі з оркестром, її суперечки і монологи, насичена фактура оркестру, сучасна гармонія створюють образ людини, яка живе в теперішньому напруженому часі. Композитор зумів відобразити у цьому творі все те, що властиво кожній людині, що хвилює кожного з нас [8].

Другий концерт для віолончелі з'явився в 2016 році. Це загалом один з нечисленних концертів для віолончелі, створених українськими композиторами з початку XXI століття (з творів цього жанру можна згадати ще Концерт № 3 для віолончелі з оркестром Ю. Іщенка, 2013). Порівняно з першим, Другий концерт М. Скорика написаний в інший час, в іншу історичну епоху, що за понад тридцятирічний період між їх написанням радикально змінилася. Музика цього твору на-

ближена до сьогодення, до тих проблем і переживань, які зараз хвилюють українське суспільство [10].

Стосовно змісту Другого концерту для віолончелі, М. Скорик зізнавався, що він живе подяма навколишнього світу, й тому мусить відображати те, що на душі в кожного з нас. Композитору навіть не підвладний кінцевий результат творчості, адже напрям музики не може бути спеціально керований автором. Зрозуміти це допомагає його інтерв'ю: «Я не знаю, скільки часу писав Другий концерт для віолончелі з оркестром, тому що перед тим, як писати, багато думав про нього і все це будувалося у мене в голові. Реалізація не вимагає дуже багато часу, але потрібен час для обдумування, для побудови, щоб знайти відповідну форму концерту» [10].

Світова прем'єра Концерту № 2 для віолончелі з оркестром Мирослава Скорика відбулася 04.04.2016 у Києві у Національній опері України в рамках проекту «Три "С"» (Скорик, Сильвестров, Станкович). Організатором проекту і виконавцем твору став один з молодих українських віолончелістів – Олександр Пірієв. «Партнером» віолончеліста був Заслужений Академічний Симфонічний оркестр Українського Радіо під проводом народного артиста України Володимира Шейка.

Ще один віолончельний твір М. Скорика - Соната для віолончелі і фортепіано «A-RI-A» – з'явилась у 1994 році під час роботи композитора в США. Сонату присвячено видному віолончелісту радянських часів Ваграму Сараджану, який здійснив прем'єрне виконання твору сумісно із піаністом Володимиром Винницьким в Карнегі-холі у Нью-Йорку 13 листопада 1994 року.

Одночастинна форма сонати сповна укладається в неокласичний/необароковий напрямок, збагачений також іншими стилістичними ознаками – імпресіоністичним зафарбуванням, емансипацією дисонансу, дванадцятитоновною діатонікою (іноді близькою до серійних послідовностей) та неофольклорною яскравістю тематизму. В творі лірико-драматичного змісту відверто зіставляються алюзії бахівської доби і «регтаймові» звороти естрадно-танцювальної музики ХХ століття [2]. За цими образами Соната «A-RI-A» М. Скорика близька його Партиті № 6 для камерного оркестру.

Отже, у віолончельних творах М. Скорика віддзеркалені типові ознаки і тенденції часу - неоромантичні в Першому концерті, полістилістичні - в Сонаті, постмодерні, навіть поставангардні – в Другому концерті. Незважаючи на зовнішній лаконізм (всі твори одночастинні), кожний з них став певною віхою в творчості митця. Так, віолончельний концерт ознаменував творчий перелом, від якого дедалі помітнішим у музиці М. Скорика стало тяжіння до типової для ситуації постмодернізму інтертекстуальності, діалогу власного із чужим. Соната виявила майстерність та органічність поєднання цих різновекторних стильових проявів: від визначених канонів бароково-класичної доби до сучасних нефольклорних ознак та джазу. Музика Другого концерту для віолончелі, написаного близько п'яти років тому, наближена до сьогодення, до тих проблем і переживань, які зараз хвилюють українське суспільство.

### **Список використаних джерел**

1. Афіша Національної Опери України від 04.04.2016 «Легендарний композитор МИРОСЛАВ СКОРИК у Національному проекті «ТРИ “С” Скорик – Станкович – Сильвестров» на сайті Music-review. Ukraine. Режим доступу : <http://m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/0ADEA85AEFE1C21FC2257F7500375607?OpenDocument>
2. Кияновська Любов. Мирослав Скорик : людина і митець. ДІАЛОГИ. Мирослав Скорик – Любов Кияновська. 23.09.2013. Режим доступу : <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/5352A53CA92339D5C2257BE700360564?OpenDocument>
3. Коменда О. І. Феномен Мирослава Скорика в світлі ідей творчого універсалізму. Режим доступу : <https://www.google.com/search?client=opera&q=Коменда+Ольга+Іванівна+ФЕНОМЕН+МИРОСЛАВА+СКОРИКА+В+СВІТЛІ+ІДЕЙ+ТВОРЧОГО+УНІВЕРСАЛІЗМУ&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8>
4. Олійник Леся. «Мирослав Скорик : «Моя професія — створювати мелодії»». Щоденна всеукраїнська газета «День». <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/miroslav-skorik-moya-profesiya-stvoryuvati-melodiyi>
5. Рой В. У пам'ять про Мирослава Скорика. Найцікавіші твори та факти про видатного маестро. Режим доступу : <https://portal.lviv.ua/news/2020/06/02/u-pam-iat-pro>

myroslava-skoryka-najtsikavishi-tvory-ta-fakty-pro-vydatnoho-maestro

6. Сумарокова В. Концерт для віолончелі з оркестром М. Скорика як об'єкт інтерпретації // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Мирослав Скорик. Вип. 10. Київ, 2000. С. 101–107.
7. Сумарокова В. Український віолончельний концерт // Науковий вісник: 36 наук. праць. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2001. Вип. 17. С. 338–352.
8. Филипюк М. М. Скорик. Концерт для віолончелі з оркестром. (аматорське відео) // YouTube. 15 лют. 2015 р. Переглянуто 06.01.2021. Режим доступу : [https://www.youtube.com/watch?v=OQJXYOyxnsW&ab\\_channel=%D0%BC%D0%B8%D1%88%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D1%8E%D0%BA](https://www.youtube.com/watch?v=OQJXYOyxnsW&ab_channel=%D0%BC%D0%B8%D1%88%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%BB%D0%B8%D0%BF%D1%8E%D0%BA)
9. Юзюк З. І. Творчість Мирослава Скорика для фортепіанного дуету в педагогічному та концертному репертуарі піаністів // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку : Наукові записки Рівнен. держ. гуманіст. ун-ту. Рівне, 2013. Вип. 19 (1). С. 187-192. - Режим доступу : [http://nbuv.gov.ua/jpdf/Uk\\_mssh\\_2013\\_19\(1\)\\_41.pdf](http://nbuv.gov.ua/jpdf/Uk_mssh_2013_19(1)_41.pdf)
10. Hromadske. О. Городівська, А. Шурпенков, А. Московченко, М. Сидоренко, Ю. Сидоренко, Д. Венгреньюк. Мирослав Скорик. Концерт для віолончелі, фольклорна хвиля і Франко (журналістське відео). 12.05.2016. Режим доступу : [https://www.youtube.com/watch?v=lJ8GU8iYEsM&ab\\_channel=hromadske](https://www.youtube.com/watch?v=lJ8GU8iYEsM&ab_channel=hromadske) (дата звернення 07.01.2021).

**Кучмась Ф. Ю.**

**ЕКОЛОГІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ  
ЯК АСПЕКТ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА МУЖЧИЛЯ  
(НА ПРИКЛАДІ ДУМИ ДЛЯ МІШАНОГО ХОРУ  
«ВМИРАЛА РІЧКА»)**

Композитор Віктор Мужчиль (1947 р. н.) відноситься до типу так званих «пізніх» майстрів, талант яких розкрився у відносно зрілому віці. Життєві обставини (зі слів самого композитора) зумовили його зосередитися саме на хоровому доробку, оскільки скоріше і простіше знайти саме хоровий колектив для виконання власних творів, ніж оркестр.



Творчість В. Мужчиля відрізняється новаторським типом композиторського мислення, природно поєднуючи раціонально-філософську спрямованість із підвищеним експресіоністичним емоційним висловлюванням. Прагнення до духовного змісту, увага до гострих проблем буття виражається сучасними засобами, що становлять суть композиційних технік ХХ ст. (сонористика, алеаторика, додекафонія, пуантилізм та ін.). При цьому митець зберігає вірність опорі на класичні традиції української та світової музичної культури.

Жанровий акцент творчості композитора зроблено на хоровій музиці – акапельній та з інструментальним супроводом. Жанри кантати, ораторії, думи, музичної проповіді, хорового концерту являють собою ті взірці, що яскраво ілюструють творчі інтереси В. Мужчиля. З точки зору семантики можна відзначити провідну лінію, яку послідовно і детально розбудовує композитор, – це пошук істини. Істина життя, істина творчості – як дзеркала життя, ставиться митцем на чолі кута, з метою показати світу шкідливий вплив ерзацу англо-американської культури, повсюдно вкоріненої у свідомість підростаючого та зрілого покоління. Дієвим знаряддям композитор обрав повернення до першовитоків, як можливість почати все заново. Це втілюється в активному використанні фонем, привнесення в суто концертний твір елементів пластики (*quasi*-містерія), яка веде до сценізації цілого. Безпосередність висловлювання (немелодизована мова співаків, пантоміма), в якості прийому виконання, знімає з музики наліт холоднокровної відчуженості і веде до емоційного зближення слухача зі звуковою матерією.

Не можна залишити поза увагою такий параметр творчості композитора як «екологія національної культури» (вислів композитора), її збереження від чужорідних, неорганічних впливів. Таку незвичну тематику В. Мужчиль почав творчо розробляти ще у 90-ті роки ХХ століття, коли пересічному слухачу в одну мить стали доступні найрізноманітнішого плану музичні композиції. Відтоді розпочався процес національного нівелювання, коли втрачається своєрідність тієї чи іншої композиторської школи. Прагнучи до збереження аури української музики, В. Мужчиль в своїй творчості активно звертається до українського фольклору. Це визначає ще один провідний век-

тор творчості митця – фольклоризм як засіб збереження національної культури. Її занедбання композитор порівнює з екологічними катастрофами – забрудненням матінки-природи, – що стало відправною точкою в процесі вибору сюжету та літературної основи своїх його творів. На думку О. Заверухи, В. Мужчиль – «мислячий музикант з властивим почуттям відповідальності за долю мистецтва і культури в цілому. У своїх творах композитор відчуває непоборну потребу пізнати істину, від якої залежить майбутнє культури та людства. Композитор розуміє, що мистецтво – це не просто діяльність художника, а вищій прояв духовності як сенсу людського життя» [3].

У тематичному аспекті хорова спадщина В. Мужчиля чітко ділиться на духовні та світські твори. Духовна музика представлена такими композиціями, як музична (духовна) проповідь «Глас волаючого в пустелі» (на канонічні тексти з Біблії і вислови святих отців церкви, 1993), «Поклоніння Святої Марії» (1999), хоровий концерт-дума «Хай святитися ім'я Твоє» (слова українських поетів, 1990), духовний концерт «Возлюби ближнього свого» (1993), «*Lacrimosa*» (1991). До світської гілки належать моноораторія «Не будьмо байдужим» (слова А. Завгороднього, 1983, 2-а ред. 1985, на жаль, не зберіглася), моноопера «Пісні кохання» (слова Ю. Саакяна, 1988), кантата «Гімн рідного міста» (1977), дума «Косив батьку жито» (слова А. Кравченка-Русіва, 1985), дума «Вмирала річка» (слова Т. Шаповаленко, 1992), музичний фейлетон «Сімейна ідилія» (слова Р. Аркадьєва, 1994), ода Україні «Краю мій» (1991). Показово, що жанровий параметр твору не впливає на склад виконання – як духовна, так і світська музика може бути виконана і *a cappella*, і з інструментальним супроводом.

Хорова спадщина митця спрямована на досягнення філософії звуку, слова та світогляду: неподільність звуку і слова створює своєрідне творче середовище. Для В. Мужчиля феномен звуку стоїть на одному рівні зі словом, увиразнює та розфарбовує його, підкреслюючи глибину змісту. Філософія творчості композитора є віддзеркаленням його світогляду. Особливо це виражено в темі «буття людського духу сучасності», завдяки чому філософське осмислення світу надає його баченню достатньо патетичний рівень, визначений подіями

зворушливого минулого й реаліями сьогодення. Тобто хорова творчість В. Мужчиля предстає як музичний заповіт, автор якого звертається до всього людства. Тут показовою з точки зору втілення провідних композиторських ідей В. Мужчиля є його дума для мішаного хору «Вмирала річка».

Твір створений на вірші Т. Шаповаленка в 1992 році, й за задумом композитора спрямовується на розкриття проблематики екології в широкому значенні цього слова - екології культури, екології навколишнього світу (невипадково на титульному аркуші думи поміщені, з одного боку, зображення прозорої річки, що протікає крізь квітучі луки, а з іншого, – фотографії вмираючих риб, димлячих труб заводу, забрудненого сміттям берега озера). Загальна ідея думи «Вмирала річка» за словами самого композитора полягає у викритті такої негативної риси, як втрата людиною почуття гармонійності, глибини і святості. Втрата віри і довіри між людьми є головною причиною духовного занепаду. Конфліктність, агресія, постійні суперечності вкоренилися у свідомості людей і стали непереборною якістю стилю життя суспільства. Саме тому образна система думи «Вмирала річка» багатопланова за вимірами: вона метафорична, способи її виразності вибудовують стилістику постмодерну в художнє ціле.

Загалом у творі композитор розробляє дві теми: тему культури, яка представлена думою як жанром кобзарської епічної традиції, що є ознакою національної культури, і тему екології. Для структури твору В. Мужчиля характерно виокремлення традиційних композиційних ланок, притаманних жанру думи: заплачки, уступи і кінцівки. Їх застосування визначає жанровостилістичні і ладогармонічні ознаки: семантика твору заснована на секундово-терцієвих «мовних» інтонаціях із речитативно-декламаційним типом викладення, що підкреслює трагічний аспект і драматизм змісту. Тематичний розвиток включає елементи контрастної поліфонії, а також плагальність, діатонічність мелодики, народно-пісенну основу тематизму.

Атрибутом плачу в творі, як увиразнення думи, є туга за долею культури, яка персоніфікується з образом чайок, як символу польоту, свободи й життя, що виражено у вербальному ряді: «Били чайки себе в груди, що ж воно тепер буде». Стогони

страждалиці-річки звукообразально втілено секундовими інтонаціями зі сполученнями у партіях *solī* сопрано, альта і тенора, де ритмічний малюнок «восьма - чверть» доповнює враження надламаного емоційного стану. Тематичне викладення концентровано, побудовано на інтонамах секунд і терції, проводиться у швидкому темпі з поступовим включенням хорових партій в октавні унісони, що згодом утворюють фактурні нашарування. Ще одним засобом для відтворення відчуття надломленості є використання різних інтервалів (інтоном, подалі все більш широким) від «e»: на велику секунду, малу терцію, чисту кварту, чисту квінту, малу сексту, малу септиму, чисту октаву і навіть малу нону з поверненням до основного тону «e». Ця інтонаційна модель знову змінюється на *Lamento*, що побудоване на сполученні великої та малої секунд, викладених восьмими з опорою на тон «e» в партіях сопрано та тенорів («*f-e-d-e*») та тон «c» – у альтів і басів («*d-c-h-c*»).

Драматургічний аналіз хорової думи «Вмирала річка» В. Мужчиля виявляє, що її композиція складається з трьох розділів - вступного (заплачка), основного (уступи) і заключного (кінцівка). Вступ *adagio* (до ц. 4) починається неінтонованими словами «Вмирала річка» у соло тенора на тлі вокалізу на голосній «a» у других альтів. Потім підключається соло сопрано з вокалізом приголосної «m»; альти, тим часом *divisi* виконують простягнуту секунду (улюблений інтервал композитора). Після цифри 1 у сопрано, альтів, тенорів і соло сопрано розгортається поліфонічна побудова, де сопрано імітують тенорів. Перед ц. 3 наповнено звучить вже вся вертикаль (підключаються басы). Думний лад цього епізоду підкреслює зв'язки з фольклорним першоджерелом – думою. Паралельно зі збільшенням кількості голосів відбувається динамічне *crescendo*: все це знаменує перехід до основного розділу. Глісандуючий прийом? як фонематичний ефект, утворює певний звуковий колорит.

Основний розділ складається з двох будов: перша об'єднує 9 речень (уступів), а друга – 5 речень, що розгортаються за наскрізним принципом. Тема розпочинається речитативом *secco* в партії сопрано, представленої чотирма ланками низхідної секвенції з використанням лейтінтонацій секунди і терції, потім проводиться у альтів на тлі органного

пункту басів і тенорів. Друге речення (з ц. 5) – це спадна поступова мелодична лінія у альтів, що стає контрапунктом до партії сопрано. У третьому реченні (з ц. 6) додаються басы й тенори, які теж контрапунктують до основної теми сопрано. У п'ятому реченні (з ц. 8) сопрано і альти об'єднуються і вже разом «протистоять» басам і тенорам. Це підготовляє кульмінаційну зону, яка починається з сьомого речення (з ц. 10).

В кульмінації скандування слів пов'язує весь масив хору в єдине «вакхічне» ціле, якому контрастує соло сопрано, утворюючи ефект пануючого логосу, що ширяє над звуковим «каскадом». Це і є моментом протидії двох філософських начал як концептів твору В. Мужчиля: мелодії хорових партій, наслідуючи текст думи, побудовані на повторенні чотиритактів: «сохла, меркла, поки не висхла вся». У дев'ятому реченні (ц. 12) здійснюється поступове виключення голосів, що веде до наступного «уступу». Роль зв'язки підкреслено розширенням цього речення до 13 тактів. Друга побудова (ц. 13-17) вирізняється пошвавленням темпу та виразним інтонуванням поетичного тексту, представленим у вигляді заклику. Це відбувається завдяки зміни метру (2/4 на 4/4) та темпу (*adagio*, замість *moderato poco allegro*). З початком «перегуків» між окремими партіями хору (скандування слів «*Били чайки собі в груди, що ж воно тепер буде*») контрапункти зникають. В основу епізоду покладено інтонаційну формулу з поступовим збільшенням амбітусу: від секунди до нони з опорним тоном «е». Фактурне кресендо від речення до речення надає звучанню всеосяжного масштабу. В лаконічному передкінцевому уступі (ц. 17) відбувається повернення темпу *adagio* і розміру 2/4.

*Divisi* хорових партій приводить до максимального ущільнення фактури, що означає перехід від афектованого скандування до інтимного промовляння риторичного питання «*Що ж воно тепер буде, люди?*». Фраза повторена двічі: спершу на *ff* з використанням середнього регістру, потім на *pp* з відходом у низький регістр, затуманюючись. Цей етап можна порівняти із заключним розділом думи. Фінал (ц. 18) розпочинається вокалізом соло сопрано, а потім і соло альта. З ц. 20 у всіх партіях знов виникає неінтоноване запитання «*Що ж воно тепер буде, люди?*», яке й завершує думу.

Здійснений аналіз даного опусу виявляє оригінальну концепцію В. Мужчиля, в якій поєднується класична манера хорового співу з речитативним промовлянням. Гармонічні зв'язки у творі вибудовуються за допомогою вертикального додавання лінійних голосів хору, що сприяє соковитій та експресивній звучності. Послідовно розвивається сполучення звуку та логосу як провідних принципів композиції: в початковому та заключному розділах, де відсутній літературний текст (система логосу); семантика втілюється в музичній мові (письмо складається зі складного ритмічного малюнка і хроматизації мелодії). І навпаки – в розділах, де присутній літературний текст, логос слугує основним змістовним елементом з ознакою драматичної дії, а інші види композиційної техніки зводяться до мінімуму, немовби поступаються «правом» виразної функції. Для характеристики цього явища автор статті вважає за доцільне вживати термін «філософська дуумвіратна ідея», тобто така, що складається з двох невіддільних ланок.

Отже, унікальність думи для мішаного хору «Вмирала річка» В. Мужчиля полягає в зверненні композитора до теми екології природи, яка гармонійно з'єднується зі злободенною проблемою екології національної культури. Інтерес до думи як до оригінального поширеного жанру українського фольклору також підкреслює зацікавленість митця означеною проблематикою. Крім того, в цьому опусі В. Мужчилям вирішується проблема співвідношення звуку і слова – останні ставляться на одному рівні як взаємообумовлені чинники (дуумвірат), маючи, водночас, беззаперечну самоцінність. Втілення авторського концепту відбувається завдяки залученню композиторських технік ХХ ст.: фонем, неінтонованої промови виконавців, терпких співзвучч, метричних та динамічних контрастів на близькій відстані.

Таким чином, на прикладі хорової думи «Вмирала річка» В. Мужчиля спостерігається гармонійне поєднання тематики і структури традиційного жанру думи з принципами композиторського письма ХХ століття. Отже, твір по праву являється показовим не тільки в жанрово-стильовій системі композитора, а й в контексті української музики доби постмодерну.

## Список використаних джерел

1. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму // Українське музикознавство: Сучасна композиторська творчість. Київ, 2001. Вип. 30. С. 150–156.
2. Заверуха О. Л. Хорові твори В. Мужчиля як вираження філософського мислення митця // Четверті наукові асамблеї (матеріали магістерських читань). Харків, 2009. С.6–15.
3. Заверуха О. Л. Філософський концептуалізм В. Мужчиля : співвідношення світогляду та хорового письма // Проблеми взаємодії мистецтва та теорії і практики освіти. Вип. 40 : Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М», 2014. С.356–367.
4. Игнатченко И. Г. К вопросу об универсальных принципах музыки XX века // Проблемы взаимодействия муз. науки и учебного процесса : сб. науч. мат. для муз. вузов. Харьков, 1995. Вып. 4. С. 16–22.
5. Постава А. К. Еволюція творчості лауреата державної премії імені М. В. Лисенка композитора Віктора Степановича Мужчиля // Музикознавство Дніпропетровщини. Дніпропетровськ, 2002. Вип. 1. С. 32–35.

**Ященко І. В.**

### **«ЖИВУ В ПІСНЯХ З ЛЮБОВ'Ю В СЕРЦІ» (ДО 70-РІЧЧЯ ЗАСЛУЖЕНОГО АРТИСТА УКРАЇНИ ЛЕОНІДА МАТВІЄНКА)**

У естрадному вокальному мистецтві Сумського регіону є значна кількість видатних особистостей, чия творчість дотепер привертала незначну увагу музикознавців. Між тим, пісенному розвитку краю чимало сприяла різнобічна творча діяльність багатьох відомих земляків, серед яких і естрадний співак Л. Матвієнко (1950 р. н.). Митець має звання заслуженого артиста Абхазії (1984) та заслуженого артиста України (1999). Був учасником бойових дій в Афганістані. Стаж концертної діяльності – 53 роки, з яких понад чверть століття – в Сумах. Нині – соліст національного театру драми і музичної комедії імені М. С. Щепкіна. Таким є короткий «послужной список» до-

сягнень цього по-справжньому непересічного співака. А якщо задуматися, то відомо про цю людину зовсім небагато – кілька публікацій на інтернетсайтах та невеличке есе в книжці місцевого журналіста [2]. На щастя, надати об'єктивне уявлення щодо творчості Л. Матвієнко може велика кількість аудіо та відеозаписів з його виконанням різноманітних пісень і творів.

Записи й виступи митця засвідчують, що Леонід Матвієнко - людина яскравого співочого обдарування, один з унікальних баритонів України. Поза часом і простором він має своєрідну, ні на кого не схожу артистичну манеру та «подачу» пісні. Майстерне володіння голосом, великий сценічний досвід дозволяють йому виконувати твори будь-якої складності й музичних форм. У репертуарі митця – грузинські, німецькі, словацькі, російські, українські народні пісні, естрадна класика і романси.

Народився Л. Матвієнко на Сумщині в с. Юнаківка. Навчаючись у школі, виявив неабиякі вокальні здібності, виступаючи на всіляких конкурсах і фестивалях за «честь» рідного села. І на сцену Сумської філармонії вперше потрапив, коли брав участь у обласному конкурсі художньої самодіяльності. Виконав під баян українську народну пісню «Вечір на дворі». Але не переміг ... Журі сказало, що співав гарно, але пісня про кохання не відповідає віку (на той час хлопцю виповнилося 12 років) [2, с. 50]. Але вже тоді він розумів, що кожна творча людина, аби стати справжнім артистом, має бути безпощадно вимогливою до себе, знаходитись у постійному пошуку, прагнути досконалості, крок з кроком долати шлях до вершин майстерності.

У важкому сходженні до мистецьких висот, безумовно, необхідні талант, працелюбність і величезна любов до пісні. Ця любов згодом вплинула на рішення поступати до Сумського культурно-освітнього училища, куди Леоніда прийняли одразу на другий курс. Невдовзі прийшов час іти до лав Радянської Армії. Хлопцю поталанило – з першого ж армійського дня він потрапив на службу до ансамблю пісні і танцю Другої танкової армії, що дислокувалася в Німеччині. Концерти, виступи, поїздки, що відбувались майже щоденно, дуже допомогли його становленню як співака. Вже тоді артиста почали впізнавати на вулицях і навіть запрошували на місцеве телебачення. Піс-



ля демобілізації він залишився ще на понадстрокову службу в місті Фюрстенберг, де служив до 1978 року.

Це був час, коли кипіло-вирувало концертне пісенне життя! Матвієнка разом з іншими співаками включали до складу концертних бригад, залучали до телевізійних зйомок. Йому пощастило виступати разом з такими уславленими зірками світової естради, як Карел Гот, Дін Рід, Лілі Іванова, Бісер Кіров... Про кожного з них в душі залишились добрі і світлі спомини, до того ж Матвієнко багато чого в них навчився. «Такі зустрічі і таке спілкування не замінять жодні лекції чи заняття», - в особистій розмові згадував артист. З гастрольними мандрівками співак побував у Австралії, Афганістані, Індії, Німеччині, Пакистані, Польщі, Сінгапурі, Угорщині. Брав участь у концертах, присвячених 200-річчю від дня народження Т. Г. Шевченка, циклах музичних концертів пам'яті Героїв Небесної сотні тощо. У далекій Австралії співав як соліст у супроводі армійського хору. І досі зберігає одну з тамтешніх газет, у якій його виступ оцінили максимально високо — щось на зразок того, що радянські артисти буквально «порвали» слухацьку аудиторію.

У Л. Матвієнка є свої чітко визначені «пріоритети». Ще з ранньої молодості і до сьогодні йому імпонують видатні українські виконавці Дмитро Гнатюк та Анатолій Мокренко (до речі, теж наш земляк). І кожному мешканцю міста відомо, що його сценічним кумиром і досі залишається легендарний співак Муслім Магомаєв, неперевершений голос і проникливі пісні якого здійснили на Матвієнка свого часу незгладиме враження. Саме виконання пісень Магомаєва принесло Матвієнкові величезну популярність серед слухачів. За свою довгу співацьку кар'єру він жодного разу не змінив принципу: кожен виступ завжди повинен включати пісні М. Магомаєва. Справжньою візитівкою артиста стала пісня М. Магомаєва «О море, море» («Синяя вечность») на слова Г. Козловського.

2 жовтня 2020 року на сцені Національного академічного театру імені М. С. Щепкіна з успіхом пройшов святковий концерт з нагоди 70-річчя заслуженого артиста України Леоніда Матвієнка, ставши яскравою мистецькою подією у культурному просторі України. У ході концертної програми Л. Матвієнко ще раз блискуче підтвердив свій виключний виконавський рі-

вень. Його неповторний вокал вкотре підкорив багатьох шанувальників. У цьому концерті у виконанні ювіляра прозвучали популярні українські пісні, що стали класичною спадщиною — «Мамина Черешня» А. Горчинського, «Тополі» В. Шпортька, «Осіннє золото» І. Шамо на слова Д. Луценка, «За літами» О. Білаша на вірші А. Малишка та ін. Ну і звичайно його улюблена «Пісня про рушник» П. Майбороди на слова А. Малишка, яку символічно можна вважати провідною зорею у його житті. «Живу в піснях з любов'ю в серці» - саме так називалась концертна програма, присвячена його ювілею. Колеги-артисти, композитори щиро вважають Л. Матвієнка справжньою перлиною і окрасою культурно-мистецької Сумщини. Пісня і правда - це його артистична і людська сутність.

Секрет успіху митця надзвичайно простий: у своїх піснях він озвучує теми, близькі аудиторії. Співак «не почиває на лаврах», він постійно «відстежує» пісенний ринок і за першої можливості поповнює репертуар гідними творами, які мають гарні аранжування, мелодію та зміст. Засвідчують це ті концерти, які Леонід Матвієнко влаштовує на сцені Сумської обласної філармонії і на багатьох інших майданчиках. Навіть на сценах районних та сільських будинків культури. Він сам зауважує, що доля артиста співати не там де хочеться, а там де його чекають, люблять і слухають із задоволенням.

В кожному колективі Л. Матвієнко відпрацював близько 200 концертів за рік. У кожному концерті, як соліст виконав по 2-3 пісні, а потім ще 10-12 із хором. За рік виходить 1000 пісень. «Майстерність приходить із роками. У 20-25 років я гадав, що вже все вмю, а зараз думаю, що мені потрібно ще працювати і підвищувати свій професійний рівень», - стверджує артист.

### **Список використаних джерел**

1. <https://ukurier.gov.ua/uk/articles/zasluzhenij-artist-ukrayini-i-abhaziyi-leonid-matv/>
2. Нестеренко П. Джерела натхнення. Суми : ВВП «Мрія-1», 2018. С. 44-69.
3. <https://sorada.gov.ua/actual/40-misc-actual/21190-leonid-matvijenko-okrasa-vitchyznjanogo-pisennogo-mystetstva.html>

## **РОЗДІЛ IV**

### **СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ТА МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ ДОСВІД**

**Дика Н. О.**

#### **ОКСАНА АНДРІЇВНА ПОПІЛЬ У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ФОРТЕПАННОГО ВИКОНАВСТВА ТА ПЕДАГОГІКИ (ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

У мистецькому житті Львівщини глибокий незабутній слід залишила прекрасний музикант Оксана Андріївна Попіль (дівооче прізвище – Нижник) (21.11.1930, Львів – 05. 08. 2009, Львів). В 2020 році культурна громадськість України вшанувала 90-річчя від дня народження знаної галицької піаністки, ансамблістки, концертмейстера, педагога. Важко переоцінити її внесок у розвиток українського фортепіанного мистецтва другої половини ХХ століття. Звертаючись до творчого шляху мисткині на певній історичній відстані, по-новому усвідомлюється значущість її постаті у національній культурі. Стипендіатка імені Миколи Лисенка. Член Студентської Наукової Ради. Депутат районної ради м. Львова (1953). Голова (згодом заступник) Товариства Радянсько-Чехословацької дружби та ін.

Навчалася майбутня піаністка у Львівській середній спеціальній музичній школі при консерваторії (клас фортепіано Олени Кашиної-Падун), яку закінчила з відзнакою в 1949 році. Впродовж 1949 – 1954 років навчалася у Львівській консерваторії імені М. Лисенка у фортепіанних класах Йосипа Радіна і Людмили Уманської. Після завершення навчання отримала рекомендацію в аспірантуру. Маючи блискучі здібності концертного виконавця, О. Попіль проявила себе і в педагогічній діяльності. Впродовж 1954-1965 років вона є педагогом Львівської ССМШ і паралельно, від 1954 до 1958 років - концертмейстером Львівської консерваторії імені М. Лисенка.

На фортепіанній кафедрі Львівської консерваторії імені М. Лисенка (нині – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка) Оксана Попіль розпочала свою діяльність у другій половині 1950-х років. Це був час, коли на кафедрі

почали приходити нові молоді викладачі: Олег Криштальський, Галина Руденко, Марія Крих, Кетевана Хучуа, Оксана Шпот, Звенислава Стернюк, Марія Тарнавецька, Алла Пушкар-Задерацька, Марія Крушельницька. Від 1958 року О. Попіль працює старшим викладачем новоорганізованого музично-педагогічного факультету Львівської консерваторії імені М. Лисенка, що від 1961 року і до нині функціонує як кафедра спеціалізованого та загального фортепіано. З 1960 року Оксана Попіль - педагог кафедри спеціального фортепіано Львівської консерваторії імені М. Лисенка. Доцент (1967). Підвищувала педагогічну кваліфікацію О. Попіль в Києві: проходила стажування на фортепіанній кафедрі № 2 (1975) та на кафедрі № 1 (1977) в Київській державній консерваторії імені П. Чайковського. «Неабиякий піаністичний талант і глибоку музикальність» Оксани Попіль відзначав Микола Філаретович Колесса, думка якого вважається особливо цінною.

У творчій біографії піаністки чільне місце посіло ансамблеве музикування. Впродовж двадцяти років на сценах Дрогобича, Івано-Франківська, Києва, Львова виступав фортепіанний дует Оксана Шпот – Оксана Попіль. Продовжуючи давні традиції фортепіанного ансамблевого виконавства в Галичині, які своїми витокami торкаються діяльності Кароля Мікулі, піаністки ініціювали проведення численних циклів концертів. В артистичній біографії фортепіанного дуету Оксана Шпот - Оксана Попіль в часі 60-70 років ХХ століття чільне місце зайняли концерти-лекції: «Фортепіанна соната і сюїта», «Програмна музика», «Музика народів Радянського Союзу», «Творчість композиторів сучасного радянського Львова» та ін.

Щодо репертуару, то програми концертних виступів фортепіанного дуету О. Шпот – О. Попіль промовляють самі за себе, визначаючи високий рівень професіоналізму галицьких ансамблів. Тож до прикладу: В. Ф. Бах «Соната»; Й. С. Бах дві «Фути»; Ф. Е. Бах «Адажіо»; Ф. Бузоні «Дуетино»; В. А. Моцарт «Фантазія»; М. Регер «Інтродукція», «Пассакалія і фуга» (18 листопада 1965 р.); М. Горлов «Сюїта», М. Раков «Танцювальна сюїта», С. Прокоф'єв сюїта-фантазія «Золушка», Г. Гасанов «Сюїта», Л. Аустер «Сюїта», В. Цитович «Сюїта» (18 грудня 1969 р.); С. Євсєєв «Концертна сюїта»; Д. Шостакович «Концертино»;

Е. Капп «Концертино»; С. Прокоф'єв сюїта-фантазія «Золушка» (18 листопада 1972 р.), С. Рахманінов «Сюїти» для двох ф-но (16 березня 1974 р.); Р. Шуман «*Andante*» з варіаціями *op.* 46; К. Сіндінг «Варіації» *op.* 2.; К. Сен-Санс «Скерцо» *op.* 87, А. Рубінштейн «Фантазія» *op.* 73, А. Аренський «Сюїта» *op.* 23 (10 березня 1977 р.); твори сучасних композиторів: В. Аргамакова, А. Аругюняна, А. Бабаджаняна, М. Пейко, М. Ракова, А. Рачюнаса, А. Хачатуряна, Д. Шостаковича, Р. Щедрина (10 вересня 1978 р.); В. Моцарт «Фантазія»; Ф. Бузоні «Дуетино»; Ф. Ліст «Патетичний концерт»; Б. Бріттен «Інтродукція та рондо»; М. Інфанте «Андалузські танці»; Д. Мійо сюїта «Скарамуш» (3 грудня 1980 р.).

На початку 1960-х років Оксана Попіль - концертмейстер тріо сестер Байко. З-поміж записів, які збереглися у львівських фондах, інтерес і цінність представляє «Пісня пісень» Василя Барвінського у виконанні Марії Байко (вокал), Богдана Бонковського (скрипка), Оксани Попіль (фортепіано). Впродовж трьох років О. Попіль приватно навчалася у Василя Барвінського, тому його методичні засади піаністка в подальшому впроваджувала у свою творчо-педагогічну діяльність. Коли настав час відродити творчість В. Барвінського, О. Попіль стала одною з перших інтерпретаторів його творів.

Педагогічна система Оксани Андріївни Попіль ґрунтувалася на засадах творчого розвитку здібностей учня з урахуванням індивідуально-психологічних особливостей в опануванні стилів фортепіанного репертуару. Як зазначала її випускниця Наталія Кашкадамова: «Оксана Попіль викладала фортепіано високопрофесійно і з власним творчим відношенням». В її класі навчалася ціла плеяда молодих піаністів-викладачів, які нині працюють в Україні й за її межами, зокрема заслужений діяч мистецтв України, професор Мирон Кушнір, Оксана Лібрук, викладач Стрийської дитячої музичної школи імені О. Нижанківського Віра Крокіс-Шевчук, викладач-методист ЛССМШ імені С. Крушельницької Христина Заранська (Красіцька), кандидат мистецтвознавства, професор Ольга Катрич, лауреат всесоюзного конкурсу піаністів імені М. Лисенка (1978, Львів, 1-а премія) Маркіян Попіль – син, лауреат міжнародних конкурсів і фестивалів Маркіян Попіль - онук. Автору цієї статті теж пощастило відчувати магнетизм педагогічних засад Оксани

Андріївни (в той час, як народний артист УРСР, професор Олег Криштальський, в класі якого у Львівській консерваторії навчалася авторка, перебував у гастрольних поїздках).

Педагогічну і виконавську діяльність піаністка гармонійно поєднувала з науково-методичною: була активною учасницею конференцій, семінарів-практикумів, вивчаючи та висвітлюючи «Чесько-українські музичні зв'язки», «Педагогічні та методичні принципи професора Празької та Львівської консерваторій Вілема Курца». О. Попіль проводила консультативну роботу, відкриті уроки, прослуховування випускників у Дрогобицькому музичному училищі, керувала академгурпою (починаючи від 1967 року). Її виконавська, педагогічна, і творча діяльність відзначені численними державними нагородами, зокрема, Почесною грамотою Міністерства культури УРСР (1972), Почесною грамотою Міністерства культури СРСР.

**Лозенко К. О.**

## **СИНЕСТЕТИЧНІ АСОЦІАЦІЇ В МУЗИЧНІЙ ПЕДАГОГІЦІ**

В останні десятиліття все більшої актуальності як в наукових дослідженнях, так і в освітньому процесі набувають інтегративні тенденції, які направлені не лише на створення цілісної картини знань, а й на процес креативної взаємодії та взаємопроникнення різних дисциплін. Сучасний освітній простір прагне не лише виховувати раціональне мислення, «людину-виконавця», яка знає і вміє, а й «людину-творця», яка мислить і прагне створювати щось нове. Такі тенденції спостерігаються й у викладанні мистецьких дисциплін - якщо раніше основою формування художнього сприйняття музики вважалися, перш за все, розвинені музичні здібності та високий рівень загальної культури, то на сьогодні впровадження Новою українською школою інтегрованого курсу «Мистецтво» потребує включення в методичний арсенал новітніх міждисциплінарних підходів, що будуть взаємозбагачувати як музичну, так і образотворчу частину курсу. Високий потенціал такого творчого поєднання двох дисциплін засновується на використанні психологічного явища синестезії.

Поняття синестезії охоплює різноманітні проблеми в різноманітних галузях гуманітаристики: «взаємопроникнення мистецтв» і міжчуттєві асоціації – в мистецтвознавстві, особливий різновид метафори – в лінгвістиці, специфіка невербального мислення, що бере участь в процесах пізнання, – у філософії. Проте, плюралізм у визначенні поняття коригується за допомогою дисциплінарного контексту, узгоджуючись з базовим поняттям: синестезія - це явище міжчуттєвих зв'язків в психіці. Один з яскравих прикладів синестезії в музиці – т. зв. «кольоровий слух», яким володіли О. Скрябін чи М. Римський-Корсаков.

Музична педагогіка завжди користувалася синестетичними асоціаціями на уроках гри на музичному інструменті, адже як інакше передати музиканту-початківцю, що звук може бути легким і прозорим, або густим та насиченим, блискучим або тьмяним, м'яким або різким. Багато авторських методик у музичній педагогіці також використовують синестезію як допоміжний або базовий елемент, серед них: система ритмічної гімнастики Е. Жак-Далькроза, яка являє собою своєрідне «сольфеджіо для тіла» і задіює кінестетичні асоціації в навчанні; система музичного виховання «столбїца», що представляє собою графічне зображення системи ладу і задіює візуальні асоціації; синестетичні асоціації, а також спеціальні психотехніки для вивчення сольфеджіо на матеріалі музики ХХ століття, які використовує методика М. Карасьової [2].

Цікавим прикладом задіяння синестезії в естетичній освіті є досвід Харківського театру-студії музичного динамічного світложивопису, який є своєрідною інтегрованою системою естетичного виховання, де учень знайомиться з базовими поняттями різних видів мистецтв, займається малюванням, хореографією, основами драматичного мистецтва, теорією музики [2]. Безпосередньо в процесі створення картини музичного динамічного світложивопису, діти вчаться навичкам диференційованого слухання музичної фактури, а також підбору живописно-пластичних засобів виразності до музичної композиції. Але не зважаючи на те, що синестетичні асоціації вже доволі давно і різноманітно використовуються в різних методиках вітчизняної спеціальної музичної освіти, потенціал їх задіяння в курсах естетичного циклу загальноосвітньої школи розкрито не повністю.

Одним із плідних інструментів використання синестетичних асоціацій для розвитку креативного мислення на уроках естетичного циклу науковці вважають прийом малювання музики. Вперше подібна методика «Музичної графіки» була запропонована і використана для цілей музичної педагогіки та психотерапії австрійцем Оскаром Райнером в 20-х роках ХХ століття. Згодом він заснував у Відні «Товариство музичної графіки» і періодичне видання за цією проблематикою. Після смерті О. Райнера в 1941 році його справу продовжили Г. Зюндерманн і Б. Ернст. З 1962 року малювання музики було введено в навчальний курс віденської Академії музики та образотворчого мистецтва. Пізніше методика знайшла прихильників у багатьох країнах світу. Наприклад, експерименти з малювання музики з учнями як загальноосвітніх так і музичних шкіл проводилися у 1980-х роках у Казані. У Польщі шкільною реформою також було введено викладання в початковій школі інтегрованого курсу мистецтва (музика спільно з малюванням).

Використання синестетичних асоціацій в навчальному процесі загальноосвітньої школи, про який піде мова нижче, описано згідно з експериментальним досвідом автора публікації. В експерименті брали участь діти початкових класів загальноосвітньої школи. Кілька уроків на початку семестру присвячені темі «Музика, що розповідає історії». Вони спрямовані на активізацію сприйняття музики, а також образного та синестетичного мислення. Уроки присвячені програмним циклам п'єс класичної музики: «Карнавал тварин» К. Сен-Санса, «Пори року» А. Вівальді, «Дитячий альбом» і «Лускунчик» П. Чайковського. На першому з уроків учням пропонувалося зіграти в музичні загадки - прослухати п'єси циклу «Карнавал тварин» («Слон», «Пташник», «Черепахи», «Антилопи», «Акваріум», «Лебідь») та вгадати, яких саме героїв зашифрував композитор. Також треба було обґрунтувати свій вибір. Вчитель може допомагати запитаннями - «це щось *велике*, чи *мале*?» (що і є прикладом використання синестетичних асоціацій). Повторне прослуховування може проходити з елементами театралізації - зображенням героїв п'єс під звучання музики.

Під час знайомства з циклом концертів А. Вівальді «Пори року» та прослуховування окремих частин («Літня гроза» і «Прийшла



весна») учні надають характеристику музичному образу, обираючи синестетичну асоціацію серед двох протилежних за змістом прикметників, які пропонує вчитель. Наприклад, - «музика спокійна, чи напружена?» «Прозора чи насичена?» На наступних уроках, керуючись цими словами-підказками, можна спробувати малювати музику, але перед тим, обов'язково проаналізувати засоби виразності образотворчого мистецтва - «музика активна і напружена, який колір підходить найбільше?». Згодом малювання музики доповнює презентація малюнків, де учні розповідають про те, чому вони обрали саме такі засоби виразності.

Аналогічно, але більш деталізовано, проходила робота над іншими програмними творами класичної музики. Також впродовж року в ігровій формі проходило знайомство із засобами музичної виразності, та з тим, як їх можна відобразити графічно. У процесі їх осягнення малюнки вдалося зробити більш деталізованими й абстрактними, тобто такими, що краще відповідають безпредметній природі музичного мистецтва.

Типові освітні програми з мистецтва визначають загальний обсяг навчального навантаження й очікувані результати навчання здобувачів освіти, при цьому відкривають можливості для реалізації різних авторських концепцій щодо інтегрованого навчання мистецтва. Малювання музики як навчальна діяльність, повністю відповідає основним змістовним лініям типової освітньої програми: художньо-творча діяльність; сприймання та інтерпретація мистецтва; комунікація через мистецтво. Вищеописаний досвід підтвердив педагогічну ефективність використання синестетичних асоціацій на уроках естетичного циклу й дозволив зробити такі висновки:

- використання синестетичних асоціацій в курсі викладання Музики або інтегрованого курсу Мистецтво орієнтоване не лише на естетичний, а й на інтелектуальний розвиток дітей, адже здатність до перекодування інформації є однією з базових характеристик інтелекту;

- пошуки аналогій між засобами художньої виразності музичного й образотворчого мистецтва дозволяють краще осягнути природу кожного з мистецтв;

- синестетичні асоціації дозволяють створити більш виразний чуттєвий образ прослуханої музики, яка не лише краще запам'ятовується, а й розвиває емоції та інтелект дитини.

## Список використаних джерел

1. Галеев Б. М. Природа и функции синестезии в музыке // Музыкаведение. № 1, 2006. С. 24–28.
2. Лозенко К. О. Синестезия как способ постижения смысла музыкального произведения: теория и практика XX–XXI веков : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / ХНУИ имени И. П. Котляревского. Харьков, 2016. 264 с.
3. Масол А. М. Нова українська школа : методика навчання інтегрованого курсу «Мистецтво» у 1-2 класах на засадах компетентнісного підходу : навч.-метод. посібник. Київ : Генеза, 2019. 208 с.
4. Нова українська школа: порадник для вчителя / Під заг. ред. Н. М. Бібік. Київ : ТОВ «Видавничий дім «Плеяди», 2017. 206 с.
5. Трофимова И. А. Музыкальная графика как проявление синестезии // Синестезия: «Институт “Прометей”». Режим доступу : [http://synesthesia.prometheus.kai.ru/mys-gr\\_r.htm](http://synesthesia.prometheus.kai.ru/mys-gr_r.htm).

**Сітарська І. В.**

### **ДИДАКТИЧНІ ТА МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ МУЗИЧНОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ ВЧИТЕЛІВ У ЛЕБЕДИНСЬКОМУ ПЕДАГОГІЧНОМУ ТЕХНІКУМІ ТА УЧИТЕЛЬСЬКОМУ ІНСТИТУТІ**

Починаючи з 1920-х років, у зв'язку з чисельним відкриттям шкіл по всій території України швидко зростає кількість педагогічних навчальних закладів, які мали забезпечувати нові школи педагогічними кадрами. Довгострокові педагогічні курси реорганізувалися в 1922 році у педагогічні технікуми, які прирівнювалися до вищих спеціальних закладів. Підготовка педагогів у педтехнікумах здійснювалася за денною формою навчання, але через нестачу педагогічних кадрів виникла необхідність відкриття заочного відділення. У грудні 1927 року Народним Комісаріатом було затверджено типовий статус педагогічного технікуму, за яким він визначився як середній професійний навчальний заклад, метою якого була теоретична та практична підготовка спеціалістів середньої кваліфікації в сфері народної

освіти та поширення серед населення спеціальних та практичних знань у цій області. Підготовка спеціалістів здійснювалася протягом чотирьох років за державний кошт. До складу кожного педтехнікуму входила базова досвідна школа I ступеня.

Педагогічний технікум у місті Лебедин Сумської області був заснований у 1930 році. Підготовка вчителів початкових класів розпочалася в будинку колишньої чоловічої гімназії. Під час вивчення списків випускників з архівних фондів було виявлено, що до 1941 року із його стін вийшли 963 фахівці. На основі аналізу історичних документів, які зберігаються в педагогічному училищі, встановлено, що музично-педагогічна підготовка в навчальному закладі велась на високому рівні. Зокрема з книги наказів за 1936 рік від 20 грудня дізнаємося про викладачів, які здійснювали музичну підготовку слухачів. Того року директором педтехнікуму був призначений Шлярук О. І. та прийняті викладачі: Пінчук Олександр Іванович – викладач співу та музики (скрипка) з 7 грудня 1936 року; Горошко Олександр Григорович – викладач музики (скрипка) з 14 грудня 1936 року; Шутій – викладач музики (скрипка) з 20 грудня 1936 року [2, с. 46]. З 1 січня 1938 року посаду керівника музичного гуртка (з оплатою 80 карбованців на місяць) зайняв О. Ф. Ємельяненко [1, с. 4].

З 1937 року в педтехнікумі відкривається заочне відділення, екстернат, однорічні педагогічні курси, на яких вчилися учні, що мали середню не педагогічну освіту, й до навчальних програм яких входили співи та методика педагогічної практики. Директором навчального закладу в цей час був Скоробагатько, який виніс подяку керівнику джаз-оркестру, учню Фролову за добру підготовку до першотравневого свята та гру під час демонстрації. До складу джаз-оркестру входило 25 учнів: Удовіченко, Влізько, Супрун В., Міхно В., Горовий П., Ващенко П., Дудник, Глобіна, Парієнко, Грінько О., Паржинський, Сойко, Назаренко, Таран О., Суховій, Смітія, Кошик, Нестеренко, Стеблянкіна, Фролов (керівник), Вонеович, Яковенко, Буката, Демиденко, Босенко [3, с. 10]. До занять у джаз-оркестрі залучалися учні всіх класів і контролювалися особисто директором: за неявку на репетицію оголошувалась догана.

Музична підготовка в педагогічному технікумі велась всі чотири роки, уроки музики (гра на скрипці) та співів з мето-

дикою проводилися один раз на тиждень. У позаурочний час вівся співочий гурток і хор. Для музичного супроводу занять хоровим співом, репетицій, слухання музики викладачеві музичних дисциплін Пінчуку Олександровичу директор Скоробагатько дозволив запросити на посаду акомпаніатора Савенкову (з оплатою 150 карбованців на місяць за рахунок гурткової роботи). Крім того, в педтехнікумі був організований музичний гурток під керівництвом Кожухова (з оплатою 5 карбованців за годину) [4, арк. 41].

Педагогічний технікум існував у Лебедині до початку Другої світової війни. З 1941 по 1951 роки навчальну базу Лебединського педагогічного закладу переводять до Білопілья. (нині - Білопільська загальноосвітня школа I-III ступенів № 2 імені С. М. Гордієнка). У зв'язку з черговою реорганізацією навчальних закладів, педтехнікум отримав назву «Білопільське педагогічне училище». Посаду директора в ньому зайняв Бугара Йосип Харитонович [5, с. 6]. У Білопільському педучилищі провадилась активна робота з музичної підготовки майбутніх учителів, яка проходила в класно-урочній формі, а удосконалення практичних вмінь та навичок відбувалося при систематичній роботі гуртків та факультативів (співочий гурток – керівник Сохань, музичний – керівник Лазоркін). Пізніше з двох музичних гуртків був організований загальний - музично-співочий - на чолі з викладачем Арбузовим С. М., випускником Глухівського учительського інституту [6, с. 12].

З 1944–1945 років в училищі почали утворюватися предметно-методичні комісії, серед яких співочо-музичну комісію очолював Арбузов С. М., згодом Карпенко. Основними завданнями роботи комісії був розподіл уроків музики та співів по начальному курсовому навантаженню, а також контроль за проведенням уроків та якістю набутих знань та вмінь. Музика та співи велися на всіх чотирьох курсах шкільного та дошкільного відділень з додатковими факультативними заняттями. Якість музичних занять контролювалася головою комісії та складом вчителів. За архівними документами до складу комісії у 1944 році входили – Шкурат Т. Ф., Ведмедева Г. Д. та Зоблотний М. М. (викладач гри на народних інструментах).

Робота викладачів музики та співів, їх гуртків демонструвалася на загальних училищних та міських концертах, обласних оглядах художньої самодіяльності слухачів педучилищ, які виконували пісні, грали на скрипці, фортепіано, на народних інструментах, співали хорові твори. Регулярно виступали духовий та домровий оркестри. Відповідальними за організацію та проведення таких концертів були викладачі предметно-методичної комісії музики.

Архівні документи свідчать, що з 1948 року Білопільському педагогічному училищу було присвоєне ім'я А. С. Макаренка. На межі 1940–1950-х років у навчальному закладі працювали викладачі музичних дисциплін: Беркун Л. І. – викладач музики (фортепіано), Арбузов С. М. – викладач співів, хорового класу та гри на скрипці, Щербина К. М. – викладач співів, хорового та сольного співу, Медяник Ф. І. – викладач співів, хорового та сольного співу та гри на скрипці. Крім вищезазначених, у 1950 році в Білопільському училищі до складу предметно-методичної комісії музики та співів входили: Афромеев М. Ф., Бдюхін П. Я., Новаченко В.Я., Свободіна О. В., Тузов Г. Г., Янченко М. М. – усього 10 осіб. В архівній документації було знайдено інформацію про участь слухачів у обласному огляді художньої самодіяльності в м. Суми 5–6 липня 1950 року (сучасний фестиваль «Студентська весна») [10, с. 22].

З 1940 по 1951 роки, коли Лебединський педагогічний технікум був переведений до Білопілья, у його приміщенні відкрився учительський інститут. В інституті існували два факультети: фізико-математичний та мовно-літературний з відділами російської та української мови і літератури. Навчальний заклад готував вчителів 5-7 класів з дворічним терміном очної та заочної форми навчання. Опрацювання документів Державного Архіву Лебединського району по учительському інституту засвідчує, що музична підготовка студентів відбувалася факультативно тільки на мовно-літературному факультеті відділу «Українська мова та література». Співи та музику вели викладачі-музиканти Бриль Василь Юдович, Рудневою Алла Борисівна, Чернов Федір Іванович. Першим викладачем музичних дисциплін був Чернов Ф. І., який у 1946 році був прийнятий до учительського інституту на

посаду керівника хорового гуртка та викладання музики та співів. З біографічних даних відомо, що з 1935 по 1938 роки він навчався у Харківській консерваторії. Після навчання, з 1938 по 1946 роки, працював у ансамблі пісні та танцю Харківського військового округу як співак [7, с. 35].

З 1945 року Руднева А. Б. була призначена керівником музики і керувала хоровим гуртком (наказ № 67 від 14/IV) [7, с. 38]. У 1950 році на посаду керівника драматичного гуртка був прийнятий Лубенський Андрій Микитович. З його автобіографії дізнаємося, що з 1933 по 1937 рік він вчився на акторському відділі у Харківському театральному технікумі. З 1943 року працював у Лебединському театрі, в 1948 році у Лебединському Будинку культури [11, арк. 36].

До учительського інституту вступали випускники Лебединського педтехнікуму, студенти, які через Велику вітчизняну війну перервали навчання у Одеському, Сумському, Харківському та Полтавському педінститутах. Архівна документація учительського інституту в основному представлена особовими справами студентів та деяких викладачів. З матрикулів (залікових книжок) виявлено розподіл навчальних предметів двох факультетів, де музика і співи проводились факультативно. У матрикулах студентів такі заняття відокремлювалися від основних та відносилися до диференційованого заліку. Так, у навчальній картці за 1948 рік студентки філологічного факультету Перебийніс Лариси факультативні заняття зі співів та музики з'являються у II семестрі – 60 годин, елементарної теорії музики – 60 годин. З навчальної картки ці дисципліни переносилися до матрикулу студентів як практичні заняття, що не мали перевищувати 120 годин за семестр. Оцінював знання студентів В. Ю. Бриль [8, с. 28]. З 1951 по 1955 роки учительський інститут продовжував свою діяльність у місті Коломия, що на Івано-Франківщині.

У 1952 році на підставі рішення Ради Міністрів УРСР та відповідних наказів МО УРСР педагогічний навчальний заклад Білопілля переводиться до міста Лебедин і з 25 червня 1952 року іменується як Лебединське педагогічне училище імені А. С. Макаренка. Із Білопілля разом з навчальним закладом переїздить викладачі музики та співів: Арбузов С. М., Бер-

кун Л. І., Щербина К. М., а у Лебедині приходять Бриль В. Ю., Карпенко Г. М. та Чернов Ф. І., які викладали музичні дисципліни у Лебединському учительському інституті. Зокрема, Бриль В. Ю. вів чудовий хор студентів (з інтерв'ю колишньої студентки учительського інституту Шагайденко Л. І.).

У структурі Лебединського педагогічного училища було створено сім предметно-методичних комісій, серед яких була і комісія музики та співів під керівництвом Карпенко Г. М. У ході навчального процесу були створені співочий гурток, який вів Арбузов С. М., музичний – Карпенко Г. М., а заняття з вокальною групою хору проводив Щербина К. М.

На 1951–1952 навчальні роки, викладачів музичних дисциплін було сім чоловік: голова комісії – Карпенко Г. М., Арбузов С. М., Бриль В. Ю., Салтикова В. Г., Ханіна О. Л., Щербина К. М. В цей період у Лебединському педагогічному училищі був організований мішаний хор, де з чоловічим складом хорового колективу працював Арбузов С. М., а з жіночим – Щербина К. М. Заняття проходили факультативно і у навчальні плани не входили. Для проведення хорових занять, керівники повинні були заздалегідь підготувати ноти для кожної партії. Проведення занять «на слух» категорично заборонялося.

На заняттях з методики співу при розучуванні пісні та методів навчання в школі музичної грамоти й сольфеджування викладачами педучилища використовувалися такі види роботи: спів по нотах, виконання пісні, спів вправ у групі чи індивідуально. Курс навчання гри на музичному інструменті одночасно зі співом був теж обов'язковим видом роботи. З метою підвищення якості співу використовувалися і додаткові форми групової роботи: факультативні (курс хорового і сольного співу) та позакласні заняття (гуртки хорового та сольного співу, малі вокальні ансамблі – дуети, тріо, подвоєні тріо).

З 1954 року хоровий гурток поділився на три групи з окремими керівниками: гурток 1 курсу – керівник Острян Андрій Федорович, гурток 2 курсу – керівник – Медяник Федір Іванович, гурток 3-4 курсів очолили досвідчені хормейстри-педагоги Арбузов С. М. та Бриль В. Ю. У 1956 році предметна комісія музичних дисциплін налічувала дев'ять чоловік, серед яких були: Бриль В. Ю., Гнатишина О. Я., Карпенко Г. М., Ка-

рпенко К. Ю., Медяник Ф. І., Острян А. Ф., Стеблянко (Сіробаба) Н.Г., Туча (Салтикова) В. Г., Шутій П. Д.

Дирекція училища не залишала без уваги активних майбутніх вчителів, які брали участь в концертах та майстерно виконували музичні твори. Так, у клубі вихідного дня 28 жовтня 1956 року проходив концерт художньої самодіяльності за участі слухачів 4 курсу. Директором педучилища Стеблянком Григорієм Івановичем була відзначена гра на домрі Малюти М. П. – згодом викладача музики та завуча з навчальної частини Лебединського педучилища. З 1958 року на посаду викладача музики (фортепіано) була прийнята Руднева Алла Борисівна (донька першого директора Лебединського художнього музею Бориса Кузьмича Руднева). В. Ю. Бриль розподіляє хорову гурткову роботу і пропонує Карпенко Г. М. керувати підготовкою слухачів у групах Д, Е, Є, Ж. В архівному фонді № 164 знаходимо відомості про керівника домрового оркестру – Карпенко К. Ю. Керівником духового оркестру був Карпенко Г. М., а роботу музичного ансамблю з 1959 року організовувала Руднева А. Б. З 1959 року роботою домрового гуртка керував Ковальчук Михайло Андрійович [10, с. 36].

З 1960 року для перевірки музично-слухових даних вступників училища залучаються викладачі музики та співів Ковальчук М. А. та Руднева А. Б., оскільки оволодіння учнями співацькими вміннями й навичками було першочерговим завданням у галузі музичної підготовки. Низький рівень або відсутність спеціальної музичної підготовки абітурієнтів педагогічного училища обумовлювали в подальшому необхідність розвитку музичного слуху. З архівних матеріалів виявлено, що розвивалась факультативна робота, яка включала головні предмети музичної підготовки майбутніх вчителів: хоровий та сольний спів, гра в духовому та домровому оркестрі, гра в ансамблі музичних інструментів. Факультативи були своєрідною музичною школою, яка надавала слухачам практичні та теоретичні знання з музичних дисциплін.

В навчальних планах для занять хорового класу відводилося 64 години, сольного співу – 170 годин, музичної літератури – 80 годин [12, с. 14]. З доступних для вивчення архівних джерел та з досвіду роботи викладання різних музичних дис-



циплін у педучилищі виявлено, що основними методичними принципами в музичній діяльності і навчанні учнів були принципи розвитку їх музичних здібностей у співі, систематичного навчання й застосування послідовно використовуваних вправ. Основні труднощі розвитку музичного виховання в Лебединському педучилищі були пов'язані з великою кількістю учнів з нерозвиненим музичним слухом. У зв'язку з цим важливого значення набувала методика роботи П. Осокіна з музично нерозвиненими учнями на основі підвищення звукоряду і його відрізка у хроматичній послідовності (із спогадів викладача педучилища Полоза В. М., який власноруч виготовляв таблиці для методичної роботи). Попередня робота з сольфеджіо містила прийоми співу відрізків звукоряду вгору, вниз, спів усього звукоряду, спів тризвуків. Для розвитку «внутрішнього слуху» ці вправи виконувалися на голосних звуках та складами, не пов'язаними з назвою звуків гама. Це приводило до органічнішого відчуття тональності і свідомого співу звукоряду. обов'язковим видом роботи, який проводився на хороших заняттях, був багатоголосий спів.

Отже, у системі музично-педагогічної підготовки у педагогічному технікумі та учительському інституті основним напрямком роботи був систематичний і послідовний розвиток у студентів музичного слуху на основі співу. Взаємозв'язок усіх музичних дисциплін та цілеспрямованість їх викладання забезпечували ефективну музичну підготовку майбутніх вчителів. До прогресивних напрямків роботи даного періоду можна віднести широке використання факультативних і позакласних занять, використання варіативних форм організації хорового співу. Шляхи реалізації музичної підготовки майбутніх вчителів педагогічного технікуму та Лебединського учительського інституту, які вдалося дослідити завдяки архівним матеріалам та інтерв'ю з колишніми студентами педагогічних закладів, не втрачають актуальності і на сьогоднішній день.

### **Список використаних джерел**

1. Накази по Лебединському педтехнікуму за 1936 рік //Архів ЛПУ імені А. С. Макаренка. Ф. 10. Т. 6. С. 4.

2. Накази по Лебединському педтехнікуму за 1936 рік //Архів ЛПУ імені А. С. Макаренка. Ф. 10. Т. 10. С. 31.
3. Накази по Лебединському педтехнікуму за 1937 рік //Архів ЛПУ імені А. С. Макаренка. Ф. 12. Т. 19. С. 10.
4. Накази по Лебединському педтехнікуму за 1938 рік //Архів ЛПУ імені А. С. Макаренка. Ф. 14. Т. 181. С. 41.
5. Накази по Білопольському педучилищу за 1944 рік //Архів ЛПУ імені А. С. Макаренка. Ф. 26. Т. 18. С. 6.
6. Накази по Білопольському педучилищу за 1944 рік //Архів ЛПУ імені А. С. Макаренка. Ф. 26. Т. 43. С. 12.
7. Накази по Білопольському педучилищу за 1945 рік //Архів ЛПУ імені А. С. Макаренка. Ф. 58. Т. 61. С. 35, 38.
8. Накази по Білопольському педучилищу за 1947 рік //Архів ЛПУ імені А. С. Макаренка. Ф. 211. Т. 48. С. 27-28.
9. Накази по Білопольському педучилищу за 1950 рік //Архів ЛПУ імені А. С. Макаренка. Ф. 228. Т. 61. С. 22.
10. Накази по Білопольському педучилищу за 1950 рік. //Архів ЛПУ імені А. С. Макаренка. Ф. 229. Т. 26. 37. С. 1, 13.
11. Накази по Лебединському педучилищу імені А. С. Макаренка за 1956 рік //Архів ЛПУ імені А. С. Макаренка. Ф. 164. Т. 92. С. 36.
12. Накази по Лебединському педучилищу імені А. С. Макаренка за 1963 рік //Архів ЛПУ ім. А.С. Макаренка. Ф. 126. Т. 103. С. 14.

**Смородський В. І.,  
Смородська М. М.**

### **ПІДХОДИ ТА ПРИНЦИПИ ФОРМУВАННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ПЕДАГОГІВ-МУЗИКАНТІВ**

Ефективність формування професійної культури майбутніх педагогів-музикантів у реальних умовах безпосередньо залежить від використання у навчально-виховному процесі певного кола підходів та педагогічних принципів. У загальному виді категорія підходу вказує на незмінність підґрунтя в аналізі та проектуванні будь-якого явища. Термін «підхід до навчання» сьогодні не має однозначного тлумачення. Поняття може виступати світоглядною категорією, яка відбиває соціа-

льні установки суб'єктів навчання як носіїв суспільної свідомості. Також вказувати на глобальну і системну організацію освітнього процесу, що включає всі його компоненти й насамперед самих суб'єктів педагогічної взаємодії. Оптимальними щодо формування професійної культури майбутніх педагогів-музикантів у процесі інструментально-виконавської підготовки є системний, інтегративний, особистісно-діяльнісний, компетентнісний і культурологічний підходи.

Так, при виборі системного підходу ми керувалися думкою Г. Серікова, який вважає, що всі педагогічні явища повинні розглядатися як певна освітня система [6]. Ґрунтуючись на даному положенні, вирішення ключової проблеми, полягає в системній організації професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва в галузі інструментально-виконавських дисциплін з урахуванням необхідності формування їх професійної культури як педагогів-музикантів. При наявності певної множинності трактувань поняття «педагогічна система» (Т. Ільїна, Н. Кузьміна, Г. Серіков, Т. Шамова та ін.) на особливу увагу заслуговує визначення, запропоноване В. Беспалько: «Під педагогічною системою ми розуміємо певну сукупність взаємопов'язаних засобів, методів, процесів, необхідних для створення організованого, і цілеспрямованого педагогічного впливу на формування особистості» [1 с. 6]. Таким чином, системний підхід дозволяє встановити внутрішні і зовнішні зв'язки модельованого процесу, де зміст детерміновано заданою метою, а досягнення заданого результату пов'язано зі створюваними умовами.

Використання інтегративного підходу обумовлено необхідністю відображення в проєктованому процесі особливостей професійної діяльності майбутніх учителів музичного мистецтва. Його реалізація передбачає взаємозв'язок навчально-виконавської, навчально-педагогічної, творчої діяльності в єдиному процесі інструментально-виконавської підготовки, що відкриває широкі можливості для формування у студентів ряду професійно важливих якостей. Зокрема, даний підхід повинен забезпечити усвідомлення студентами значущості оволодіння інструментально-виконавськими навичками як необхідним елементом професійної культури педагога-

музиканта. Використання при тому різних форм діяльності має сприяти розвитку в них інтеграційних умінь і навичок – конструктивних (логічне вибудовування уроку музичного мистецтва в єдності організаторської та інструментально-виконавської діяльності), інформаційних (вміння використовувати різні інформаційні ресурси при здійсненні педагогічної інструментально-виконавської діяльності), комунікативних (здійснення педагогічної взаємодії з використанням інструментально-виконавських навичок).

Особистісно-діяльнісний підхід розглядаємо як суб'єктно-орієнтовану організацію педагогічної взаємодії і управління навчальною діяльністю студентів при вирішенні ними спеціально організованих навчальних завдань різної складності і проблематики (І. Зимня, А. Маркова, І. Якиманська та ін.). Велика міра суб'єктивності, притаманна виконавській діяльності як художньо-творчій, а також вимога наявності природних задатків і розвитку спеціальних здібностей є підставою для розуміння того, що формування професійної культури майбутніх учителів музичного мистецтва в процесі інструментально-виконавської підготовки не може здійснюватися поза завданнями розвитку особистості. Тому вирішальним при виборі даного підходу є те, що він передбачає «створення умов розвитку гармонійної, морально досконалої, соціально активної, професійно компетентної особистості, що прагне до постійного саморозвитку» [2].

Таким чином, формування професійної культури у студентів-музикантів тісно пов'язане з їх індивідуальним професійно-особистісним розвитком від певного рівня інструментально-виконавської підготовки до високого ступеня професійної культури. Позначена траєкторія процесу передбачає таку його організацію, за якої предметний зміст інструментально-виконавських дисциплін усвідомлювався б студентами одночасно як професійна і особистісна цінності (музика як засіб розвитку особистості учня і власного духовного збагачення, професійної культури, як можливість професійної творчості, пізнання світу і себе в ньому, як засіб художнього спілкування і самовираження), у зв'язку з чим, процес навчання набував би для них особистісного сенсу.

Вибір компетентнісного підходу обумовлюється необхідністю узгодженості навчального процесу із сучасними освітніми вимогами. Основна ідея цього підходу полягає в тому, що «головний результат освіти – це не окремі знання, вміння і навички, а здатність і готовність людини до ефективної та продуктивної діяльності в різних соціально значущих ситуаціях. У зв'язку з цим ... домінуючим є уявлення не просто про “наращування обсягу” знань, а про набуття різнобічного досвіду діяльності» [3]. Продовжуючи цю думку, зазначимо, що одним з основних аспектів будь-якої діяльності є вміння прогнозувати результат виконуваних дій. Ось чому при реалізації компетентнісного підходу в педагогічній освіті необхідно не тільки сформулювати еталонні зразки педагогічної праці, а й розвинути пошукову активність студентів. Таким чином, проєктуючи процес формування професійної культури майбутніх учителів музичного мистецтва на основі інструментально-виконавської підготовки, мається на увазі подолання її вузькоспеціальної орієнтації на користь розвитку навичок широкого діапазону дій, які забезпечили б студентам в подальшому успішне виконання багатовекторної професійної діяльності, що інтегрує загальнокультурні, психолого-педагогічні, музикознавчі та музично-виконавські аспекти.

Необхідністю встановлення зв'язку між компонентами професійної культури майбутніх учителів музичного мистецтва і організацією діяльності щодо її формування детерміноване звернення до культурологічного підходу. З позицій цього підходу, освіта – це культурний процес, який здійснюється в культуровідповідному освітньому середовищі і спрямований на освоєння учнями соціального (культурного) досвіду, що включає знання, способи діяльності, досвід творчої діяльності, досвід емоційно-ціннісних відносин. Отже, досвід, набутий людиною в процесі навчання, є точкою перетину компетентнісного і культурологічного підходів. Однак, якщо компетентнісний підхід націлений на оволодіння студентами певними компетенціями в якості основи дій у різних професійних ситуаціях, то культурологічний має на увазі розвиток усіх сутнісних сил людини, що утворюють структуру, яка включає здібності до певного виду діяльності, знання, навички та вмін-

ня, необхідні для її виконання, спрямованість особистості на цю діяльність. Таким чином, реалізація культурологічного підходу відбувається шляхом організації культуровідповідності освітнього середовища, що сприяє формуванню професійної культури на основі інструментально-виконавської підготовки.

Одним з основоположних є провідний принцип освіти – принцип гуманістичної спрямованості педагогічного процесу, що виражає необхідність гармонійної єдності цілей суспільства та особистості. Утвердження гуманістичних цінностей в сучасному суспільстві висуває на пріоритетні позиції цінність людської особистості, багатство її духовного світу, що виявляється в загальній і професійній культурі. У житті вищої школи на зміну технократичної парадигми підготовки фахівців приходить концепція культурологічної, особистісно-творчої професійної підготовки. Втрата гуманістичних начал в системі вищої освіти, прагнення уніфікації організації навчально-виховного процесу, посилення професійної підготовки фахівця і недооцінка особистісної, призводять до непорозумінь між викладачами і студентами. Відповідно проблема дотримання цього принципу буде полягати в тому, щоб не просто сформулювати у студента потрібні компетенції відповідно до освітніх вимог, а, як писав В. Сухомлинський, «відкрити перед кожним вихованцем ті сфери розвитку його духу, де він може досягти вершини, проявити себе, заявити про своє Я» [8, с. 363].

Слід підкреслити, що особистісно-професійне становлення музиканта – це складний процес, що включає розвиток не тільки комплексу спеціальних умінь і навичок, а й «ті метаморфози, внутрішні зрушення, які відбуваються в області фантазії та уяви, в емоційно-вольовій сфері, а також в сфері професійного музичного мислення, художньої свідомості того, хто навчається» [5, с. 342]. Таким чином, час навчання у закладі вищої освіти має стати для майбутнього педагога-музиканта періодом інтенсивного формування його особистості, і те, за яким напрямком вона буде розвиватися, залежить від тих принципів, на які спиратиметься процес навчання. Провідним орієнтиром відбору предметного змісту освіти і методів діяльності педагога і учнів є принцип науковості змісту і методів навчального процесу. У зв'язку з цим не можна не від-

значити, що в педагогіці мистецтва, особливо в галузях, пов'язаних з виконавством, успішність навчання і творчі досягнення учнів прийнято пов'язувати з особистістю педагога. Достатньо згадати Г. Нейгауза – творця однієї з найбільших фортепіанних шкіл – його учнями були Е. Гігельс, Я. Зак, Є. Малінін, С. Ріхтер та ін. Плеяду відомих виконавців виховав О. Гольденвейзер: серед його учнів – Д. Башкіров, Л. Берман, Г. Гінзбург, Р. Тамаркіна, Т. Ніколаєва, С. Фейнберг та ін. Знаменитими педагогами, які виховали чимало талановитих виконавців, були А. Єсипова, Л. Ніколаєв, Л. Оборін. У той самий час, важко не погодитися з думкою Г. Ципіна, який наголошував, що в даному випадку «за персонально характерними прикметами вигляду того чи іншого педагога – система принципів і установок, що втілюються в навчальній діяльності» [5, с. 344], і шляхи до вирішення професійно-особистісного розвитку учнів слід шукати в такій організації навчального процесу, яка забезпечувала б його високі результати.

Таким чином, віддаючи належне досягненням вітчизняного піанізму, і враховуючи унікальність феномена педагогічного виконавства як явища культури, наголошуємо, що процес інструментально-виконавської підготовки, орієнтований на формування професійної культури музиканта-педагога, повинен відображати сучасні ідеї педагогічної науки і музикознавства у даній сфері. Крім того, принцип науковості змісту і методів навчального процесу є підставою для використання при формуванні професійної культури учителів музичного мистецтва досягнень у суміжних областях, у першу чергу – психології та педагогічної культурології.

Сучасний підхід до освіти націлює організацію процесу навчання на професійно-особистісний розвиток учнів, коли особливе значення здобуває набуття студентами компетентностей, що виражаються в здатності використовувати свій особистісний потенціал в різноманітних ситуаціях професійної діяльності. У зв'язку з цим, формування досліджуваної культури в студентів – майбутніх учителів музичного мистецтва передбачає опору на принцип професійної спрямованості навчання у вищій школі. Реалізація даного принципу в закладі вищої освіти передбачає «формування у студентів умінь вико-

нувати широкий комплекс розумових операцій, аналоги яких тою чи іншою мірою вони повинні будуть виконувати в своїй майбутній професійній діяльності» [4]. Осмислення даної позиції в контексті висвітлюваної проблематики визначає співвіднесення змістовного наповнення процесу формування професійної культури майбутніх педагогів-музикантів з видами професійної діяльності фахівців даного профілю – педагогічною, культурно-просвітницькою, дослідницькою, проектною.

Доцільно звернути увагу на позицію Г. Ципіна і його послідовників відносно цілей музично-виконавського навчання, згідно з якими «формування власне ігрових якостей, музично-виконавських умінь і навичок, тобто вчення у вузькому сенсі слова, має бути не самоціллю, що підмінює собою все інше, а лише однією з цілей, аж ніяк не важливішою, ніж всебічний і універсальний розвиток учнів» [5, с. 343]. Вважаючи дане твердження повністю справедливим відносно професійної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, наголошуємо, що процес інструментально-виконавської підготовки необхідно вибудовувати таким чином, щоб набуті студентами в процесі навчання спеціальні компетенції мали широкий діапазон дії і в майбутньому могли б легко застосовуватися в ситуаціях, що вимагають від педагога-музиканта принципово нових підходів до вирішення практичних завдань. Реалізація даного принципу створює умови для підготовки студентів до професійної адаптації ще в роки навчання у закладі вищої освіти.

Педагогіка не тільки описує і пояснює педагогічні явища, але і прогнозує їх. Ефективність прогностичної функції педагогіки тим вище, чим більше вона спирається на закони, закономірності та тенденції. Знаючи та розуміючи основні закономірності і тенденції розвитку педагогічних явищ і процесів при необхідних інтелектуальних, фізичних, та часових витратах, їх можна передбачити, проектувати і коригувати.

### **Список використаних джерел**

1. Беспалько В. П. Слагаемые педагогической технологии. Москва : Педагогика, 1989. 192 с.
2. Зимняя И. А. Личностно-деятельностный подход как основа организации образовательного процесса : коллективная мо-



- нография / под общей редакцией И. А. Зимней. Москва : Исследовательский центр проблем качества подготовки специалистов, 2001. Кн. 1. С. 244–252.
3. Иванова Е. О. Компетентностный подход в соотношении со знаниево-ориентированным и культурологическим : веб-сайт. URL : <http://webcashe.googlecontent.com> (дата звернення : 03.12.2019).
  4. Попков В. А. Теория и практика высшего профессионального образования. Москва : Академич. проект, 2010. 342 с.
  5. Психология музыкальной деятельности: теория и практика : учеб. пособие для студ. муз. фак. высш. пед. учеб. заведений / Д. К. Кирнарская, Н. И. Киященко, К. В. Тарасова и др. Москва : Издательский центр «Академия», 2003. 368 с.
  6. Сериков Г. Н. Образование: аспекты системного отражения : монография. Курган : Изд-во «Зауралье», 1997. 464 с.
  7. Сухомлинский В. А. Проблемы воспитания всесторонне развитой личности. Москва : AcademiA, 1999. С. 373–377.
  8. Сухомлинський В. О. Вибрані твори у п'яти томах. Київ : Радянська школа, 1976. Т.1. 509 с.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Андросова Дарія Володимирівна** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теоретичної та прикладної культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової, м. Одеса.

**Антонець Олена Анатоліївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

**Антонюк Валентина Геніївна** – доктор культурології, професор, завідувач кафедри камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, народна артистка України, м. Київ.

**Бойко Світлана Володимирівна** – магістрант ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – канд. філософ. наук, доцент СумДПУ імені А. С. Макаренка Л. Г. Тарапата-Більченко), м. Суми.

**Ворона Віталіна Валеріївна** – студентка IV курсу КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка» (науковий керівник – канд. пед. наук, викладач вищої категорії «ЛПК імені А. С. Макаренка» І. В. Рожко), м. Лебедин.

**Гавриленко Юлія Даріушівна** – викладач ННІ культури і мистецтв, аспірант I р.н. Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, (науковий керівник – канд. мист., старший викладач СумДПУ імені А. С. Макаренка Г. О. Стахевич), м. Суми.

**Головань Євгенія Андріївна** – викладач фортепіано Хуайнського педагогічного університету, аспірант II р.н. Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, (науковий керівник – доктор мист., проф. СумДПУ імені А. С. Макаренка О. Г. Стахевич), Китай-Україна.

**Гончаренко Олена Віталіївна** – старший викладач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

**Гончарова Любов Василівна** – заступник директора Лохвицької ДМШ імені І. О. Дунаєвського, м. Лохвиця.

**Григор'єва Валерія Олександрівна** – студентка І курсу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (науковий керівник – канд. мист., доцент СумДПУ імені А. С. Макаренка О. Ю. Енська), м. Харків–Суми.

**Грицай Вікторія Вікторівна** - магістрант І курсу ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник - канд. мист., ст. викл. СумДПУ А. С. Макаренка Г.О. Стахевич), м. Суми.

**Деменко Надія Михайлівна** – викладач-методист, голова творчої групи викладачів постановки голосу КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка», м. Лебедин.

**Деменко Роман Олександрович** – викладач циклової комісії викладачів музики КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка», м. Лебедин.

**Деменко Олександр Сергійович** – викладач вищої категорії, старший викладач «КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка», м. Лебедин.

**Демиденко Галина Віталіївна** - вчитель музичного мистецтва КУ ССШ № 7 імені М. Савченка СМР, магістрант І курсу ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – доктор мист., проф. СумДПУ імені А. С. Макаренка О. К. Зав'ялова), м. Суми.

**Дика Ніна Орестівна** - кандидат мистецтвознавства (Ph. D.), доцент, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету і кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, м. Львів.

**Єрмоменко Наталія Олександрівна** – старший викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

**Клочко Анастасія Сергіївна** – магістрант І курсу ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету канд. мист., доцент СумДПУ імені А. С. Макаренка О. Ю. Енська), м. Суми.

**Козаренко Олександр Володимирович** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри філософії мистецтв Львівського національного університету імені І. Франка, заслужений діяч мистецтв України, м. Львів.

**Крамаренко Віта Павлівна** – магістрант I курсу ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник – канд. мист., доцент СумДПУ імені А. С. Макаренка О. А. Антонець), м. Харків-Суми.

**Кучмась Федір Юрійович** – заступник директора, викладач музично-теоретичних дисциплін КПСМНЗ «Дитяча музична школа № 12 імені К. І. Шульженко», м. Харків.

**Лозенко Катерина Олександрівна** - кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР, м. Харків.

**Луць Олена Сергіївна** – студентка III курсу КЗ СОР «Лебединський імені А. С. Макаренка» (науковий керівник – викладач-методист «ЛПК імені А. С. Макаренка» Н. М. Деменко), м. Лебедин.

**Макарова Валентина Андріївна** – доцент, доцент кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, заслужений діяч мистецтв України, м. Суми.

**Медвідь Тетяна Олександрівна** – кандидат педагогічних наук, доцент, доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, м. Дрогобич.

**Моргунова Тетяна Леонідівна** – професор кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ.

**Муляр Анастасія Павлівна** – магістрант II курсу Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової (науковий керівник – доктор мист., проф. ОНМА імені А. В. Нежданової О. М. Маркова), м. Одеса.

**Мухіна Лариса Петрівна** – завідувач вокальним відділом, викладач-методист КЗ СОР Сумська ДМШ № 2, аспірант IV р. н. Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – доктор мист., проф. СумДПУ імені А. С. Макаренка О. К. Зав'ялова), м. Суми.

**Огієнко Марія Андріївна** – студентка III курсу КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка» (науковий керівник – викладач I категорії «ЛПК імені А. С. Макаренка» І. М. Павленко), м. Лебедин.

**Павленко Ірина Миколаївна** – викладач I категорії «КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка», м. Лебедин.

**Полянська Галина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, м. Полтава.

**Рижова Анастасія Олександрівна** – студентка III курсу КЗ СОР «Лебединський фаховий коледж імені А. С. Макаренка (науковий керівник – викладач вищої категорії, старший викладач «ЛПК імені А. С. Макаренка» О. С. Деменко), м. Лебедин.

**Рожко Ірина Валеріївна** – кандидат педагогічних наук, викладач першої категорії «КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка», м. Лебедин.

**Сіробаба Яна Володимирівна** – студентка III курсу КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка» (науковий керівник – викладач-методист «ЛПК імені А. С. Макаренка» Н. М. Деменко), м. Лебедин.

**Сітарська Ірина Вікторівна** – старший викладач циклової комісії викладачів музики КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка», м. Лебедин.

**Смородська Марина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри вокально-хорової підготовки вчителя КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР, м. Харків.

**Смородський Віталій Ігорович** – кандидат педагогічних наук, викладач кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР, м. Харків.

**Соколова Анна Миколаївна** – викладач вищої категорії КЗ СОР Сумська ДМШ № 1, аспірант II р. н. Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – доктор пед. н., проф. СумДПУ імені А. С. Макаренка О. В. Лобова), м. Суми

**Солошенко Мирослава В'ячеславівна** – студентка ІV курсу КЗ СОР «Лебединський педагогічний фаховий коледж імені А. С. Макаренка (науковий керівник – викладач «ЛПК імені А. С. Макаренка» Р. О. Деменко), м. Лебедин.

**Тарапата-Більченко Лідія Григоріївна** – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

**Цуранова Оксана Олексіївна** - кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР, м. Харків. **Чарікова Людмила Анатоліївна** – викладач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

**Шкеть Анастасія Олегівна** – магістрант І курсу НН ІКМ Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – канд. філософ. наук, доцент СумДПУ імені А. С. Макаренка Л. Г. Тарапата-Більченко), м. Суми.

**Ященко Ірина Василівна** – аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – доктор мист., проф. СумДПУ імені А. С. Макаренка О. К. Зав'ялова), м. Суми

За достовірність фактів, цитат, власних імен і посилань відповідають автори публікацій.