

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

**ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2021 :  
до пам'ятних дат видатних  
українських музичних діячів  
і композиторів**

**ЗБІРНИК СТАТЕЙ ЗА  
МАТЕРІАЛАМИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

**3-4 грудня 2021 року**

СУМИ - 2022

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

Ю14

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради  
Сумського державного педагогічного університету  
імені А.С. Макаренка  
(протокол № 7 від 20 січня 2022 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;  
**О. М. Лігус** – кандидат мистецтвознавства, доцент;  
**Г. О. Стахевич** – кандидат мистецтвознавства, старший викладач;

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

**Ю14 Ювілейна палітра 2021 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів** : збірник статей за матеріалами V всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (3-4 грудня 2021 року). – Суми : ФОП Цьома С.П., 2022. – 156 с.

ISBN 978-617-8095-09-3

Збірник статей видається за матеріалами щорічної всеукраїнської науково-практичної конференції, метою якої є вивчення та популяризація українського музичного мистецтва минулого та сьогодення. Публікації сьогорічного випуску, як і попередніх видань, торкаються вивчення актуальних питань музикознавства, творчості як знаних, так і маловідомих українських митців, представників української діаспори і наших сучасників. Пропонується для студентів, викладачів і всіх, кому цікаві історія та сьогодення української музики і хто небайдужий до її нагальних питань.

**УДК 78.071.1/2 (092) (063)**

ISBN 978-617-8095-09-3

© ФОП Цьома С.П., 2022

© СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2022

## ЗМІСТ

<b>ВСТУПНЕ СЛОВО</b> .....	<b>6</b>
----------------------------	----------

### РОЗДІЛ I

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

<b>Деменко Н. М., Луць О. С.</b> ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ – ВІДРОДЖЕНЕ ІМ'Я СЛАВЕТНОГО СИНА УКРАЇНИ .....	8
<b>Литвиненко А. І.</b> ФЕДІР МИКОЛАЙОВИЧ ПОПАДИЧ (ДО 100-РІЧЧЯ ЗАСНУВАННЯ ПОЛТАВСЬКОЇ ФІЛІЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА) .....	13
<b>Лігус О. М.</b> РЕЦЕПЦІЯ НЕОРОМАНТИЗМУ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ЯКОВА СТЕПОВОГО (1883 – 1921) .....	16
<b>Пахомов Ю. М.</b> ЄВРОПЕЙСЬКІ СИМФОНІЧНІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КАЛАЧЕВСЬКОГО .....	21
<b>Полянська Г. М.</b> СЛІД В ІСТОРІЇ: РОДИНИ ЄДЛІЧКІВ ТА ОГОЛЕВЦІВ У ПОЛТАВІ.....	26

### РОЗДІЛ II

#### **УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР I МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДІАСПОРИ XX СТОЛІТТЯ**

<b>Антонюк В. Г.</b> У СУЗІР'І КОРИФЕЇВ УКРАЇНСЬКОГО БЕЛЬКАНТО: МИКОЛА КОНДРАТЮК.....	32
<b>Борисенко М. Ю., Каширцев Р. Г.</b> КОНЦЕРТ ПАМ'ЯТІ КОМПОЗИТОРА ВОЛОДИМИРА НАЛИВАЙКА У ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО: ДО 75-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ .....	39
<b>Деменко О. С., Сіробаба Я. В.</b> РОМАНТИЧНИЙ ЛІРИК УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ ТА ЙОГО НЕЗАБУТНІ ШЕДЕВРИ (ДО 95-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ К. Д. ОГНЕВОГО) .....	45
<b>Деменко Р. О., Кушнірчук М. М.</b> СЛУЖІННЯ УКРАЇНСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВУ – ЖИТТЄВЕ КРЕДО ПЕТРА БІЛИННИКА.....	50
<b>Зав'ялова О. К., Стахевич О. О.</b> ТИМОФІЙ ДОКШИЦЕР ТА УКРАЇНА (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВИДАТНОГО ТРУБАЧА).....	55

<b>Кириченко О. А.</b>	
ВІРА АНДРІЯНЕНКО. ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА МАЙСТРА .....	62
<b>Кореняк О. Ю., Пилипенко Н. А.</b>	
СЕМЕН (СОЛОМОН) ІСАЄВИЧ СНІТКОВСЬКИЙ – ВИДАТНИЙ СКРИПАЛЬ І ПЕДАГОГ .....	66
<b>Кузик В. В.</b>	
ДМИТРО РЕВУЦЬКИЙ: УНІВЕРСУМ ВЧЕНОГО (ДО 140-РІЧЧЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯ) .....	70
<b>Миرونюк Т. В.</b>	
ПЕТРО ЛАХТЮК – ПОДВИЖНИК УКРАЇНСЬКОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА У ПОВОЄННІЙ ПОЛЬЩІ (ДО 110-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ) .....	75
<b>Патер А. Р.</b>	
МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ БОГДАНА ЮЛІАНА КУШНІРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У США (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ) .....	78
<b>Сподаренко В. М.</b>	
НЕОФОЛЬКЛОРНІ ТЕНДЕНЦІЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ВЛАСОВА (ДО 85-РІЧЧЯ КОМПОЗИТОРА) .....	86
<b>Таранченко О. Г.</b>	
ПОСТАТЬ ВІКТОРА КОСЕНКА: НОВИЙ ПОГЛЯД .....	90
<b>Тарапата-Більченко Л. Г.</b>	
ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ Ф.С. ЯКИМЕНКА «РОЗПОВІДЬ МРІЙЛИВОЇ ДУШІ» ЯК СПОВІДЬ НЕОРОМАНТИКА .....	94

### РОЗДІЛ ІІІ

#### МУЗИКОЗНАВЧА, КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА СЬОГОДЕННЯ

<b>Бондаренко А. Ю.</b>	
СЕМАНТИКА ДЗВОНОВОСТІ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ ГЕННАДІЯ САСЬКА «ВІДГОМІН СТОЛІТЬ» (ДО 75-РІЧЧЯ КОМПОЗИТОРА) .....	102
<b>Дика Н.О.</b>	
ЕПОХА ПОШУКУ І ЗВЕРШЕНЬ: ЛЬВІВСЬКА СКРИПАЛЬКА, ПЕДАГОГ, КАМЕРАЛІСТКА ТЕТЯНА ШУП'ЯНА .....	106
<b>Єрмоєнко Н. О.</b>	
ТВОРЧИЙ СВІТ ГРИГОРІЯ ВЕРЕТИ.....	112
<b>Коритна М. А.</b>	
ЖАНР СЮЇТИ В ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА СКУРАТОВСЬКОГО: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ.....	115
<b>Наумова О. А.</b>	
«БОЖЕСТВЕННІ ГІМНИ» СИМЕОНА НОВОГО БОГОСЛОВА У ПРОЧИТАННІ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ.....	120

<b>Свириденко Н. С.</b> ПОВЕРНЕННЯ НА БАТЬКІВЩИНУ (ДО 270-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ДМИТРА СТЕПАНОВИЧА БОРТНЯНСЬКОГО)	125
--	-----

#### **РОЗДІЛ IV**

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

<b>Гура В. В.</b> МУЗИЧНО-КРАЄЗНАВЧА ОСВІТА В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ .....	132
<b>Микитюк О.М.</b> КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА КАРОЛЯ МІКУЛІ У АКОРДЕОННІЙ ПРАКТИЦІ СЬОГОДЕННЯ .....	135
<b>Набокова Н. М., Гнатюк Л. А.</b> «ПРАКТИЧНИЙ КУРС НАУКИ ГАРМОНІЇ» ФЕДОРА ЯКИМЕНКА: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ ...	140
<b>Чжан Цзелян</b> ВІКОВІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО ГОЛОСУ .....	145
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ .....</b>	<b>152</b>

## ВСТУПНЕ СЛОВО

Збірка статей «Ювілейна палітра 2021: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів та композиторів» є п'ятим випуском матеріалів за результатами всеукраїнської науково-практичної конференції. Цього разу проведення конференції, мета якої – вивчення, популяризація та оптимізація українського музичного мистецтва, - через складні епідеміологічні умови, як і минулого року, відбулось в змішаному режимі (он-лайн +). Але стабільність щорічної кількості учасників та авторів публікацій, участь значного числа докторів наук і професорів (майже 20 % від загалу), долучення партнерів з інших вишу (зокрема Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Київського університету імені Бориса Грінченка, Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського), з одного боку, свідчить про актуальність і значущість заходу, а з іншого, - створює перспективи розвитку багатолітніх традицій кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка - ініціатора та організатора конференції.

Всього у конференції взяли участь понад 80 учасників із 11 міст та 24 навчальних закладів і мистецьких установ України. Як і у інших наукових проєктах, що проводяться кафедрою, активну участь у всеукраїнській конференції приймали студенти різних навчальних закладів країни. При тому, що в умовах епідеміологічної небезпеки безпосередню участь в засіданнях могла взяти обмежена кількість учасників, на конференцію особисто завітала знана київська митциня і ювілярка, народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор Київського університету імені Бориса Грінченка Наталія Сергіївна Свириденко з доповіддю про іншого ювіляра – Дмитра Степановича Бортнянського.

Не зважаючи на достатньо вузьку спрямованість конференції, що обмежується вивченням українського музичного мистецтва за пам'ятними датами року, тематична палітра доповідей виявилась дуже цікавою і плідною на нові імена та ідеї. Коло наукових інтересів учасників стосувалось як актуальних питань сучасного

вітчизняного музикознавства, зокрема маловивчених аспектів композиторської і виконавської творчості, так і висвітлення знаменних дат і подій та життєвого і творчого шляху малознаних чи забутих митців української музичної культури. Структура збірки віддзеркалює історичну логіку, покладену в основу як конференції, так і пропонованого видання.

У фокусі уваги науковців опинились постаті всесвітньовідомих митців та меншого масштабу музикантів: вокалістів – І. Алчевського (Н. Деменко, О. Луць), М. Кондратюка (В. Антонюк), К. Огневого (О. Деменко, Я. Сіробаба), П. Білинника (Р. Деменко, М. Кушнірчук), В. Андріяненко (О. Кириченко); інструменталістів – Т. Докшицера (О. Зав'ялова, О. Стахевич), С. Снітковського (О. Кореняк, Н. Пилипенко), П. Лахтюка (Т. Миронюк), Т. Шуп'яної (Н. Дика), Г. Верети (Н. Єрмоменко), діячів музичної культури певних регіонів країни та української діаспори (А. Литвиненко, Г. Полянська, В. Кузик, А. Патер). Особливо цінним є прагнення по-новому представити творчість як відомих, так і не дуже знаних композиторів – Я. Степового (О. Лігус), М. Калачевського (Ю. Пахомов), С. Прокоф'єва (Т. Моргунова), В. Власова (В. Сподаренко), В. Косенко (О. Таранченко), К. Мікулі (О. Микитюк), Ф. Якименка (Л. Гнатюк, Н. Набокова, Л. Тарапата-Більченко), Г. Саська (О. Бондаренко), В. Наливайка (М. Борисенко, Р. Каширцев), В. Скураторського (М. Коритна), В. Польової (О. Наумова) та ін.

Презентоване коло розвідок засвідчує вагомість наукового заходу і необхідність його подальшого проведення, що має сприяти поглибленому вивченню національного музичного мистецтва і культури та новим пошукам, відкриттям і популяризації творчості вітчизняних виконавців і композиторів.

Ольга Зав'ялова,  
доктор мистецтвознавства,  
професор

# **РОЗДІЛ І**

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

**Деменко Н. М.,  
Луць О. С.**

### **ІВАН АЛЧЕВСЬКИЙ – ВІДРОДЖЕНЕ ІМ'Я СЛАВЕТНОГО СИНА УКРАЇНИ**

«...Я обожаю Ваш талант і хотів би чути Вас у всіх своїх творах. Щасливі люди, які можуть аплодувати Вам», – такий напис на фото українцю Івану Алчевському надіслав композитор К. Сен-Санс [5, с. 3]. Родина Алчевських – представників еліти вітчизняної інтелігенції – стала славою і гордістю країни, символом українського Донбасу. Серед тих, хто носив це прізвище, були видатні музиканти, співаки, композитори, поети, літератори, юристи, фізики, архітектори. Все їх життя – приклад служіння українській національній ідеї, а творчість кожного – яскраве явище нашої культури.

Голова сім'ї – Олексій Кирилович Алчевський (1835 - 1901) – походив з дрібної купецької родини з провінційного міста Суми. Маючи середню освіту, він досяг вершин життєвого Олімпу і став фінансовим генієм: у 1895 році навіть заснував місто (за радянських часів – Краматорськ), побудувавши металургійне підприємство, на той час єдине в Російській імперії і в основі якого лежав власний капітал [1, с. 11].

Художня атмосфера, що панувала в будинку Алчевських, гостинність та гармонія, громадське звучання діяльності батьків сприяли формуванню у дітей потужного стремління до культурного розвитку. Усі шестеро дітей Алчевських були музично обдаровані, всі бачили своє майбутнє на терені служіння народу. Іван Алчевський (1876–1917) – український співак, громадський діяч і організатор, голова українського літературно-мистецького товариства «Кобзар» – за словами сучасників був справжнім поетом у музиці, видатним співаком «з душею геттінгенською» [2, с. 23]. Він був одним із найбільш



ерудованих оперних артистів свого часу, великим знавцем фортепіанної та симфонічної музики, пропагандистом творчості сучасних авторів і, взагалі, людиною яскравого обдарування, високої виконавської культури.

Сестра Христина Олексіївна Алчевська, з якою в Івана були теплі дружні стосунки, писала: «Юність його була сумною, якоюсь непристосованою до нашого практичного життя. У цьому було щось таке, що витало над життям, щось від чудової казки про принца, який блукає з піснею в нашому брутальному світі. Не побувавши ні в консерваторії, ні в навчанні у професіоналів, він з гімназійної лави співав у церковному тріо... Він завжди жив у своєму особливому світі звуків, мрій та образів, який дозволяв йому «витати над життям», щоб ніякі дрібниці, мотлох і моральний бруд не заносили його чистої гарної душі» [2, с. 28].

Освіта і виховання наклали відбиток все життя і діяльність Івана Алчевського. В 1896–1901 роках він навчався на природничому відділенні фізико-математичного факультету Харківського університету, по закінченні якого прагнув займатися педагогічною діяльністю, про що мріяв з дитинства. Ще 1897 року написав: «Я маю твердий намір після закінчення університету стати сільським учителем» [2, с. 57]. Але коли він закінчував університет, сталася подія, яка змінила все його життя – трагічно загинув батько. Щоб матеріально підтримати сім'ю, навесні 1901 року Іван за порадою старшого брата Григорія Алчевського, студента Московської консерваторії, у якого навчався співу, приїжджає до Москви. Він бере участь у закритому прослуховуванні у Великому театрі, після чого виїжджає до Петербурга, де в жовтні вдало дебютує на сцені Маріїнського театру, виконавши партію Індійського гостя в опері «Садко» М. А. Римського-Корсакова.

Молодого співака зараховують до штату першої оперної сцени та доручають складну партію Фауста в однойменній опері Ш. Гуно. На його виконання критики відгукнулися позитивно. Еге Старк зауважував: «Це була перемога матеріалу, перемога голосу, навіть не озброєного мистецтвом», бо школи на той час І. Алчевський не мав ніякої. За чотири роки (1901 – 1905) Іван Алчевський створив на сцені Маріїнського театру понад

20 образів. Виступаючи в цьому театрі, він продовжував удосконалювати вокальну та сценічну майстерність під керівництвом О. Палечека (який назвав його «Рубінштейном у співі») та А. Панаєвої-Карцової. Влітку кожного року (з 1902 по 1904) він навчався вокальному мистецтву в Парижі у Ж. Решке.

Але найбільший вплив на формування Івана-співака мала Фелія Літвін - неперевершена виконавиця ролей вагнерівського репертуару. За її рекомендацією в 1906 році Іван був запрошений в театр «Ля Монне» в Брюсселі, де він остаточно підкорив публіку виконанням провідних ролей в операх Р. Вагнера, Ш. Гуно, Дж. Меєрбера. Робота в цьому театрі була для Алчевського першим кроком до всесвітнього визнання. У свої 30 років він стає справжнім майстром оперної сцени. У цей час він виграє конкурс на ангажемент у найкращий у світі лондонський Королівський театр Ковент-Гарден, де виступає разом із уславленими італійцями М. Баттістіні, Е. Карузо, А. Тетраціні.

Влітку 1906 року він гастролює в Лондонському «Ковент-Гарден», Нью-йоркському «Манхеттен-Опера», потім повертається до Москви, де працює в Большому театрі, стає солістом приватної опери С. Зіміна та інших приватних антреприз. Працює багато та напружено. Голос співака зміцнів, набув сили, звучності і блиску. Про нього писали: «Пан Алчевський – видатний тенор, який може прикрасити будь-яку сцену» [4].

Іван мав абсолютний слух, чудову музичну пам'ять, голос м'якого тембру і широкий діапазон. Нижній регістр був близьким до баритонового звучання, верхній відрізнявся гнучкістю, витривалістю та свободою. Складні пасажі виконував легко із тонким відчуттям музичної фрази. Голос співака був надзвичайно потужний в усіх регістрах. Друзі свідчили, що коли він брав ноту в тон звучання кришталевого келиха, то келих від резонансу розсипався на друзки. Окрім вокальної музики, Іван Олексійович захоплювався грою на піаніно, пробував свої сили як драматичний актор, симфонічний диригент та постановник.

Робота у «Гранд-Опера», де він був солістом у 1908 - 1910 роках, – важлива сторінка у творчій біографії співака. Своім

чудовим драматичним тенором він зачарував вибагливу французьку публіку. На сцені «Гранд-Опера» він кілька років співав французькою та виступав разом з Ф. Шаляпіним в знаменитих Дягілевських сезонах. Успіх був тріумфальний! У Парижі йому аплодував навіть оркестр. Блискучим виступам Алчевського за кордоном сприяло знання європейських мов, оскільки він вільно володів французькою, знав німецьку, італійську та англійську. Гастролюючи по всьому світові, він не забував про рідний край: у 1907-1909 роках виступав з концертами у Києві та Харкові. Під час приїздів до рідного міста Іван Олексійович завжди охоче виступав на шкільних вечорах у недільній школі своєї матері. Співав він найчастіше під власний супровід.

Видатний співак був одним з найінтелектуальніших оперних майстрів свого часу, справжнім інтелігентом. І. Алчевський виступав як симфонічний диригент, драматичний актор, піаніст, вокаліст, концертмейстер, здійснив постановку «Пікової дами» П. Чайковського в Одеському оперному театрі. Великий майстер, як і вся родина Алчевських, був стурбований станом розвитку української культури. В 1910 році співак разом з братом Григорієм створив і очолив українське музично-драматичне товариство «Кобзар» в Москві, де вони, їхня партнерка по сцені велика Антоніна Нежданова та інші тогочасні артисти, неодноразово виступали з концертами української музики та доповідями про сучасний стан її розвитку. Особливо пам'ятними в діяльності товариства «Кобзар» були концерти, присвячені ювілейним датам Т. Г. Шевченка. В 1915 році І. Алчевський виступив ініціатором постановки опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського у Большому театрі в Москві українською мовою.

Сезон 1916-1917 років був останнім у недовгому житті артиста, яке обірвалося несподівано та трагічно на 41-му році. Навесні 1917 Алчевський приймає запрошення дати гастролі на Кавказі - в Тифлісі і Баку. Гастролі почалися з величезним успіхом, однак ніхто й не підозрював, що великому співакові залишилось жити лічені дні. Він чудово заспівав кілька спектаклів, хоча в перервах нервозність його доходила до марення та галюцинацій. Але під час виконання він якимось

надаюдським зусиллям волі опановував себе і вражав публіку впевненістю та майстерністю. Однак стан погіршувався, і після однієї зі вистав його практично неприємного відвезли з театру до центральної Михайлівської лікарні Баку. Незважаючи на всі зусилля лікарів, Івана Олексійовича Алчевського не вдалося врятувати [3, с. 70].

За неповні 16 років творчого життя геніальний співак відтворив на сценах кращих театрів світу понад 55 найскладніших образів, серед яких як ліричні, так і драматичні, як героїчні, так і характерні. Найвідомішими партіями Івана Алчевського стали: Собінін («Іван Сусанін» М. Глінки), Садко («Садко» М. Римського-Корсакова), Дон Жуан («Кам'яний гість» О. Даргомижського), Фауст («Фауст» Ш. Гуно), Герман («Пікова дама» П. Чайковського), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Рауль («Гугеноти» Дж. Мейєрбера). І. Алчевський завжди активно пропагував українське музичне мистецтво і часто говорив, що з усієї світової музики йому найбільше до вподоби рідні пісні, тому він їх співав і в Парижі, і в Лондоні, і скрізь.

За радянські часи Івана Алчевського та інших членів родини в історії української культури майже не згадували. Тільки близько 25 років тому в Харкові було створено «Благодійний фонд на честь сім'ї Алчевських», завдяки якому з 1999 року проводяться Міжнародні конкурси вокалістів імені Івана Алчевського, які повертають ім'я великого співака світу і Батьківщині.

### **Список використаних джерел**

1. Алчевський Іван Олексійович // Україна в міжнародних відносинах : енциклопед. словник-довідник. Вип. 5. Біографічна частина: А-М. К. : Ін-т історії України НАН України, 2014. с. 11.
2. Іван Алчевський: Спогади. Матеріали. Листування. К.: Музична Україна, 1980. 294 с.
3. Кізченко В. І. Алчевський Іван Олексійович // Енциклопедія історії України: у 10 т. / Інститут історії України НАН України. К. : Наукова думка, 2003. Т. 1: А-В. С. 70. 688 с.: іл.
4. Трубникова Л.М. Алчевський Іван Олексійович // Енциклопедія Сучасної України : електронна версія [онлайн]/ НАН України, НТШ. Київ : Інст-т енциклопедич. досліджень НАН України, 2001. Режим доступу: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=43868](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=43868) (дата перегляду: 20.11.2021).
5. Трубникова Л., Кононова Е. Его талант боготворил Сен-Санс: [Беседа с Т. Я. Веске, В. Ф. Аркановой] // Вечерний Харьков, 1999. 13 февр. С. 3.

6. Шевелєва М. Іван Алчевський – український соловей оперної сцени [Електронний ресурс] // інтернет видання «Український інтерес», Режим доступу: <https://uain.press/blogs/ivan-alchevskyj-ukrayinskyj-solovej-opernoyi-stseny-1140863>

**Литвиненко А. І.**

## **ФЕДІР МИКОЛАЙОВИЧ ПОПАДИЧ (ДО 100-РІЧЧЯ ЗАСНУВАННЯ ПОЛТАВСЬКОЇ ФІЛІЇ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА)**

На початку ХХ століття процес українського національно-культурного відродження супроводжувався новаторськими пошуками у різних музичних галузях: композиторській і виконавській творчості, театрі, музичній освіті. Видним представником музичного життя Полтавщині цього періоду був видатний український композитор, диригент, педагог, один із засновників Полтавської філії Всеукраїнського музичного товариства імені Миколи Леонтовича Федір Миколайович Попадич (1877–1943).

Сьогодні ім'я Ф. М. Попадича, як і багатьох культурних діячів того часу, мало відоме широкому загалу, а його творча спадщина незаслужено забута. Проте в зазначений період ім'я митця займало чільне місце у низці таких видатних постатей, як Левко Ревуцький, Михайло Вериківський, Пилип Козицький, Кирило Стеценко, Василь Верховинець, Олександр Кошиць. Непересічність Ф. М. Попадича, як музичного і громадського діяча, засвідчують слова Миколи Лисенка, який здійснив великий вплив на його творчість: «Ви чините подвиг в ім'я народу, Ви несете факел світлого і розумного» [1, с. 189].

Біографія Федора Попадича здається доволі типовою. Як і багато українських митців того часу, майбутній композитор народився у багатодітній селянській родині, з дитинства потерпав від нестатків і, навіть маючи надзвичайні вокальні здібності, не мав змоги здобути музичну освіту. Однак з іншого погляду, доля музиканта на зламі епох була унікальною. Ф. М. Попадич знав і добре розумів духовну музику і західноєвропейську класику, долучався до академічного

виконавства, з дитинства увібрав у себе любов до народної пісні й упродовж усього життя на високому професійному рівні наслідував та пропагував традиції українського музичного мистецтва.

Життєвий шлях Федора Попадича був пов'язаний із хоровим виконавством. Значну роль у становленні Ф. М. Попадича-диригента відіграв полтавський хормейстер, регент, викладач співів Полтавської духовної семінарії Іван Різенко (1851–1931). Саме під його керівництвом майбутній майстер оволодівав практикою хорového диригування, займався організацією у Полтаві багатьох аматорських хорових колективів. Відомо, що у 1903 році саме Федір Попадич керував великим об'єднаним хором (за участі архієрейського і аматорського хорів Полтави, хору трупи Миколи Садовського та київської капели М. В. Лисенка) під час відкриття у Полтаві пам'ятника Іванові Котляревському. На святі з величезним успіхом було виконано кантату М. В. Лисенка «На вічну пам'ять Котляревському».

Загалом Ф. М. Попадич був щирим прихильником та послідовником лисенківських традицій, вивчав і робив обробки фольклорних першоджерел, наслідував методику М. В. Лисенка у роботі з аматорськими хорами, широко пропагував мистецький доробок композитора та присвятив йому хоровий твір на слова Миколи Вороного «Серце музики».

У 1900-х роках аматорський хор під орудою Ф. М. Попадича був неодмінним учасником багатьох мистецьких акцій у Полтаві, присвячених ушануванню пам'яті видатних українських діячів культури. На той час проведення таких заходів було традиційним для культурного життя багатьох українських міст. Про один із таких концертів пам'яті Івана Котляревського (1906), що відбувся в Полтавському театрі, на сторінках часопису «Рідний край» повідомляла Олена Пчілка: «Як піднялася зазна, на кону показався серед квіток та іншого гарного прибрання великий портрет Котляревського, а попри йому стояв хор, що складався з хлопців та дівчат, — всі в українським убранні. Той змішаний хор під орудою п. Попадича проспівав кілька народних пісень та композицій Лисенка <...> п. Попадич дуже зручно орудує хором; подобалось мені й те, що

хор старався не тільки добре виспівать номер, а й додати йому живості душі: слухаючи мотив, здавалося, що тих людей проймає одне спільне, щире почуття, (а, це так рідко буває з хором...)» [3, с. 10].

У 1913 році Ф. М. Попадич став керівником хорової капели Полтавського товариства «Боян» та разом із відомим українським музикознавцем Володимиром Щепотьєвим (1888–1941) здійснював широку просвітницьку роботу: влаштовував публічні виступи відомих музикантів та акторів, організовував лекції-концерти, популяризував українську народну пісню. З 1922 року Ф. Попадич та керований ним Український Художній Хор імені Шевченка активно долучилися до діяльності Полтавської філії музичного товариства імені Миколи Леонтовича.

Як член філії Всеукраїнського музичного товариства імені Миколи Леонтовича Ф. М. Попадич підтримав організацію у Полтаві капели бандуристів (1925) під орудою Володимира Кабачка (1892–1957) і Гната Хоткевича (який працював як фаховий консультант). За чотири роки роботи у Полтаві керований В. Кабачком ансамбль досяг значних професійних успіхів: у 1929 році - отримав звання Державної зразкової капели бандуристів Української РСР, а в 1935 році після об'єднання з Київською капелою був перейменований на Першу зразкову капелу бандуристів Наркомосу України [2, с. 276].

Майже все життя і творчість Ф. М. Попадича були пов'язані з Полтавщиною, де він самовіддано працював для розвою музичної культури регіону. Водночас його роль в українській музиці є набагато ширшою й вагомішою, адже Федір Попадич завжди залишався беззаперечним професіоналом у хоровому виконавстві й музичному просвітництві, спрямовував свою масштабну діяльність у рідчище загальнонаціонального культуротворення.

### **Список використаних джерел**

1. Ковінька О. Моя мила, моя славна Полтава. Твори: в 2 т. К. : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1980. Т. 2. 319 с.
2. Литвиненко А. І. Митець у тоталітарному режимі (лабіринтами професійної долі Володимира Кабачка) //наук. журн. «Молодий вчений». Херсон, 2016. № 11 (38). November. С. 275–278.
3. Пчілка О. Полтавське свято в пам'ять Котляревського // Рідний край 1906. № 37. С. 10.

## РЕЦЕПЦІЯ НЕОРОМАНТИЗМУ У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ЯКОВА СТЕПОВОГО (1883 – 1921)

Період 1890–1910-х років увійшов в історію як епоха «fin de siècle», що відображала характерне світовідчуття, пов'язане з реакцією суспільства на кризові явища в соціокультурному житті Європи. Емоційно напружена атмосфера спричинила попит на мистецтво ірраціональне, рафіноване, позбавлене пафосу суспільної значущості, властивого культурі доби Романтизму. Звідси – характерне для творчості цього періоду «тяжіння до психологізму, містицизму, туга за недосяжним ідеалом, відповідно, милування красою, чарівними образами, захоплення естетизмом» [2, с. 35–36]. При цьому панівною образно-емоційною сферою творчості залишалася лірика, виявляючи безпосередній зв'язок із романтичною естетикою. Крім того, і весь арсенал виразових засобів мистецтва цієї доби базувався, здебільшого, на стильовій палітрі романтизму.

В той час у західноєвропейських арт-колах до вжитку увійшов термін «неоромантизм»<sup>1</sup> який слугував умовною стильовою дефініцією сукупності новітніх різноспрямованих художніх тенденцій, генетично пов'язаних із романтичним стилем: імпресіонізму, символізму, сецесії, експресіонізму. Переважно всі означені художні течії стверджували культ підвищеного індивідуалізму, що в одних випадках виявлявся нестримним відчуттям свободи, повноти і барвистості життя, в інших – песимістичними настроями розчарування, апатії та фаталізму. Тому в різних національних культурах європейської музики цього часу виникають полярні за образним змістом та емоційно-енергетичним зарядом стильові явища: «одухотворені імпресіоністичні пейзажі фортепіанних прелюдій та симфонічних композицій К. Дебюссі, апокаліптичні концепції монументальних симфоній Г. Малера, пронизані

---

<sup>1</sup> Термін «неоромантизм» виник у літературі в останній чверті XIX ст. у Франції й Німеччині, дедалі поширюючись Австро-Угорщиною, Росією, Україною й Польщею. В Україні його вперше ввела до літературознавчого обігу Леся Українка («новоромантизм»).



експресіоністичним відчуттям втраченої гармонії, витончено-примхливі химерні образи-символи поем О. Скрыбіна, що ніби розчиняються у фактурному плетиві мерехтливих гармоній, сповідальна щирість та водночас бурхливий драматизм фортепіанних та симфонічних полотен С. Рахманінова, фольклорна характеристичність мініатюр Е. Гріга з притаманними його стилю лаконізмом вислову, ритмічною пружністю і свіжістю гармонічних барв» [1, с. 95]. Доволі часто така контрастність спостерігалася у творчості одного композитора, та навіть, в одному творі.

Всеосяжність образно-емоційної палітри неоромантизму обумовила зміни всередині жанрової системи. Культ програмності, створений романтиками у ХІХ столітті, тепер витісняється пієтетом «чистих» жанрів, що мають універсальну здатність до гнучких переосмислень та модифікацій залежно від творчого задуму. Пріоритетне місце посідають жанри інструментальної музики, які акумулюють широкі технічні можливості для втілення найтонших тембрових, мелодико-інтонаційних і тонально-гармонічних нюансів образного змісту. При цьому спостерігається прихильність композиторів як до граничної камерності вислову, реалізованої в межах лаконічної інструментальної мініатюри, так і до безкінечної плінності імпровізаційних форм сольо-ансамблевого і симфонічного типу.

Стильові тенденції епохи *fin de siècle* виразно відбилися в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття. Подібно до європейських неоромантиків, українські композитори надають перевагу безпрограмним жанрам фортепіанного репертуару ХІХ століття (ліричним і танцювальним мініатюрам, поемам, фантазіям тощо), наповнюючи їх новим змістом і смислом. У рідніщі цих тенденцій знаходяться й опуси Якова Степового, зокрема Вальси *h-moll op. 5, № 1* та *d-moll op. 7, № 5*. Розгляд вальсів виявив у цих творах нову якість стилю, утворену органічним синтезом ознак романтизму та імпресіонізму. Про вплив романтичної традиції свідчить, передусім, жанровий вибір митця, адже саме вальс, найпопулярніший ліричний танець ХІХ століття, посів особливе місце у фортепіанній творчості видатних митців тієї епохи: Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Й. Брамса, П. Чайковського. Спадкоємний зв'язок із

романтичною моделлю жанру проявляється у Я. Степового у наслідуванні загальних жанрових параметрів: семантики вальсу з її жіночим началом, вираженим тридольним метром та м'якими мелодичними інтонаціями «кружляння», а також у використанні типової будови камерних вальсів Ф. Шопена – тричастинної репризної форми з контрастною серединою.

Зберігаючи у своїх вальсах зовнішні ознаки романтичної традиції, український композитор, проте, наділяє ці п'єси доволі нетиповою емоційною барвою. Образний зміст вальсів, хоч і навіяний ліричною стихією, але позбавлений характерної задушевно-проникливої журиливості чи то піднесеної схвильованості. Панівна емоційна тональність творів – стримана споглядальність, забарвлена нервово-примхливими нотками або пейзажно-колеристичними відтінками імпресіоністичної палітри образно-виразових засобів. Неоромантична якість ліризму вальсів Я. Степового досягається використанням цілого комплексу стильових ознак (як образно-змістових, так і логіко-конструктивних та стилістичних), притаманних музичній творчості епохи *fin de siècle*. У процесі аналізу обох п'єс виявилось чимало схожостей з художнім письмом Е. Гріга, що пояснюється як типологічно спільним характером стильового мислення обох митців, так і орієнтацією Я. Степового на музичну мову норвезького композитора. Зокрема, у цих творах простежуються такі характерні для музики Е. Гріга якості: мініатюризм, народно-жанрова скерцозність, особливий характер ліричного вислову (часом примхливий, а деколи стримано-споглядальний), пейзажна барвистість.

Мініатюризм як типова ознака неоромантичного мислення проявився у вальсах Я. Степового на різних рівнях, передусім, на композиційному і фактурному. Подібно до багатьох фортепіанних творів Е. Гріга і зокрема, його вальсів-мініатюр (*a-moll op. 12, № 2* та *e-moll op. 38, № 7*), кожна з двох п'єс українського митця має доволі стислу композицію, яка розгортається шляхом чергування і повтору коротких тематичних утворень. Крайні розділи вальсів Я. Степового побудовано на розвитку одного образно-емоційного стану, гранично сконцентрованого в основній темі твору, яка

вирізняється лаконізмом вислову, квадратністю структури, дрібністю фразування, повторністю тематичних елементів.

Принцип мініатюризму визначив і специфіку фактури вальсів Я. Степового, для якої характерні стриманість, «зібраність», простота і прозорість викладу, так само як і для фактури багатьох фортепіанних п'єс норвезького композитора, призначених для камерного виконання. Окрім того, у вальсах українського неоромантика спостерігається чимало типових для стилю Е. Гріга фактурних прийомів. Зокрема, спільний фактурний малюнок зближує основні теми Вальсу ор. 5, № 1 Я. Степового та a-moll'ного вальсу норвезького композитора. Обидва твори єднає і фактурна формула «хоралу» народно-жанрового забарвлення (одна з найхарактерніших для «Ліричних п'єс» Е. Гріга), яку Я. Степовий використовує у середньому розділі. Інший тип фактури – своєрідні реєстрові «перегуки» в обох вальсах українського митця (розробкові фрагменти середнього розділу перед репризою), - також є типовим для багатьох творів Е. Гріга, зокрема, Вальсу-капрису ор. 37, № 1.

Свідченням спорідненості художнього письма Я. Степового та Е. Гріга є спільні ознаки стилістики: мелодичне обігравання тонічної квінти, особлива увага до басових формул *ostinato*, часте використання пунктирів, милування терпкими гармонічними утриманнями в різних шарах фактурної тканини, підкреслення контрастів між діатонічними і рясно-хроматичними епізодами, схильність до гармонічної барвистості. Остання деталь – характерна ознака імпресіоністичного мислення Е. Гріга, яка найвиразніше проявилася в основній темі Вальсу ор. 7, № 5 українського композитора у вигляді яскравого секвенційного ланцюга еліптичних зворотів. Спільними для музичної мови вальсів обох митців є, також, мелодична формула з короткими секундовими утриманнями, і врешті, специфічний «грігівський» зворот із низхідним рухом мелодії I – VII – V з типовим народно-жанровим оздобленням так званої, «волинкової квінти», що його Я. Степовий використовує в середній частині свого Вальсу ор. 5, № 1.

Розгляд вальсів Я. Степового в контексті художніх пошуків композиторів-сучасників дав змогу виявити у цих творах тенденції неоромантизму, що характеризується органічним

синтезом стильових компонентів творчості попередньої епохи та початку ХХ століття. З першим компонентом пов'язано звернення українського митця до типових жанрів фортепіанної музики доби Романтизму з наслідуванням образно-тематичних та композиційних жанрових ознак. Інший компонент має протилежний «заряд», обумовлений прагненням подолати стильові рамки романтизму, відгукуючись на різноспрямовані образно-емоційні, драматургічні та стилістичні тенденції художнього письма епохи *fin de siecle*. Зокрема, у вальсах Я. Степового відобразилися такі характерні ознаки музичної творчості початку ХХ століття як рафінованість образно-емоційного змісту, мініатюрність форми та афористична стислість висловлювання.

У річищі неоромантичних пошуків український митець спирався на досягнення композиторів інонаціональних шкіл, зокрема, Е. Гріга. Із творчістю норвезького композитора у вальсах Я. Степового простежується чимало типологічних аналогій, пов'язаних з імпресіоністичними принципами композиторського письма. Ці зближення є свідченням спільності художніх процесів у різних музичних культурах того часу, а також творчого переосмислення українським митцем стильового досвіду музичного мистецтва своєї епохи. Неоромантична якість художнього мислення Я. Степового змінила жанрову сутність його вальсів. Трансформація образно-емоційної сфери творів привела до руйнації ліричної мелодійності, значно послабивши зв'язок із жанровою традицією вальсу епохи Романтизму. Таким чином, фортепіанна творчість Я. Степового віддзеркалює перехідний характер розвитку вітчизняного музичного мистецтва початку ХХ століття, обумовлений стильовою неоднорідністю музично-історичного процесу епохи *fin de siecle*.

### **Список використаних джерел**

1. Лігус О. М. Тенденції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття. Художня культура. Актуальні проблеми. Вип. 16. Ч. 2. 2020. С. 94–98.
2. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика ХІХ – початку ХХ ст. у контексті європейського романтизму: жанрово-стильова динаміка: монографія. Київ: Ліра-К, 2017. 224 с.

## ЄВРОПЕЙСЬКІ СИМФОНІЧНІ ТРАДИЦІЇ У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА КАЛАЧЕВСЬКОГО

26 вересня 2021 року минуло 170 років від дня народження видатного українського композитора Михайла Миколайовича



Калачевського (1851 - 1907). Його музична творчість хоч і не була масштабною, як у його сучасника М. Лисенка, але залишила цінний спадок в українській музичній класиці. Своєю музично-просвітницькою діяльністю Михайло Миколайович поширював оркестрове виконавство серед жителів міста Кременчук та ознайомлював їх зі зразками світової класики. Аматорський оркестр, зібраний ним з чиновників, лікарів та вчителів

виконував камерні твори В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, М. Глінки, О. Даргомижського П. Чайковського. Сам Калачевський виступав у концертах в ролі лектора, диригента, акомпаніатора, оркестранта. Сучасники згадували: «У садку, біля маєтку, де мешкав Михайло Калачевський були збудовані підмости для оркестру і там щонеділі можна було безкоштовно слухати музику» [5].

«Українська симфонія» М. Калачевського була написана ним під час навчання у Лейпцизькій консерваторії, де протягом чотирьох років навчання (1872–1876) він отримував ґрунтовну й різносторонню освіту. Його викладачами були: Карл Рейнеке (фортепіано, приватні лекції з композиції та оркестрування), Соломон Ядассон (композитор, автор фортепіанних концертів, учень та товариш Ф. Ліста), Генріх Шрадїк (скрипаль, автор методичного посібника), Ігнац Мошелес (фортепіано), Фердинанд Давід (клас ансамблевої та оркестрової гри), Ернст Фрідріх Рїхтер (теоретичні дисциплїни: складний контрапункт, імітація,

канони, хорали на заданий мотив), Роберт Веніамін Паперітц (теоретичні дисципліни: поліфонічні варіації на *cantus firmus*, фуга). Всі педагоги давали високу оцінку вправності Калачевського. У зв'язку з цим дослідниця німецької музичної освіти ХІХ століття Л. А. Гнатюк зазначала: «На творчість Калачевського мала вплив західноєвропейська музика, зокрема симфонії, камерна вокальна та інструментальна німецьких композиторів-романтиків. Значну роль відіграють і творчі принципи викладачів Лейпцигської консерваторії» [2].

Навесні 1876 року Калачевський вже мав свідоцтво про закінчення консерваторії. А 28 червня 1876 року «Українська симфонія» була виконана у відкритому іспиті під його орудою у знаменитому концертному залі «Гевандхауз» і здобула резонанс у місцевій німецькій пресі. Повернувшись на батьківщину, М. Калачевський займається музично-просвітницькою діяльністю, виступає як диригент та працює у Кременчуцькому повітовому мировому суді. У 1880-ті роки Калачевський був обраний почесним земським суддею, а пізніше – ще й губернським [10]. З 1890 року він керує управою Кременчуцького земства. В кінці ХІХ століття у Полтаві відкривають відділення РМТ яке очолює диригент та активний громадський діяч Д. Ахшарумов. Разом з організацією закладів музичної освіти, у Полтаві з'являється гарний симфонічний оркестр. Познайомившись з керівником колективу, М. Калачевський передав йому партитуру своєї симфонії і у 1901 році, з 25-річною перервою, вона знову прозвучала для публіки у Кременчуці, Полтаві, Катеринославі, Харкові, Одесі.

Симфонії в музиці українських композиторів з'являються з кінця ХVІІІ століття у творчості М. Березовського та Д. Бортнянського. В другій половині ХІХ століття інтерес до оркестрової музики дещо поживається – яскраві й оригінальні симфонічні опуси пишуть М. Вербицький, М. Лисенко, В. Сокальський. Працюючи над ними, ці композитори спиралися на досягнення європейських класиків, але у якості тематичного матеріалу обирали національні мелодії. Як відомо, поєднання національного фольклору з академічними професійними традиціями було притаманним музичному мистецтву доби романтизму, особливо новим композиторським школам, що

сформувалися у другій половині століття. Українська музика не стала виключенням.

Лірико-жанрова симфонія Калачевського – помітне явище в українській музиці другої половини XIX століття. Оригінальний рукопис симфонії був знайдений М. Грінченком у 1930-х роках. Від того часу твір постійно виконується симфонічними оркестрами. "Українська симфонія" М. Калачевського – яскраво національний і глибоко народний твір. Використавши народні мелодії, композитор зумів зберегти їх жанрові особливості і створити своєрідні народні образи.

Симфонія складається із чотирьох частин: Сонатного алєгро, Інтермецо-скерцандо, Романсу та Фіналу. Подібна розстановка частин у чотиричастиному циклі не характерна для віденських класиків, але спостерігається у симфоніях Ф. Мендельсона («Шотландській») та Р. Шумана («Рейнській»), що вказує на тяжіння Калачевського саме до зразків симфоністів-романтиків. Перестановка частин у сонатному та симфонічних циклах спостерігаються з пізніх творів Л. Бетховена, і є властивою для періоду романтизму. Основний настрій твору ліричний, задушевний, світлий, навіяний українськими пейзажами, що також знайшлося місце в симфонії і для гумору.

Перша частина симфонії лірична за змістом. В основі тематизму композитор використав дві народні пісні – «Віють вітри» і «Йшли корови із діброви». Їх фольклорна основа, тональний план експозиції ля мінор - До мажор та широке використання альтерованих гармоній, зменшених септакордів, зіставлень однойменних тональностей свідчать про зв'язки музики Калачевського з творчістю німецьких романтиків Ф. Шуберта та Ф. Мендельсона. Тематизм розробляється згідно принципів європейського симфонізму класицистського типу.

Друга частина – Інтермецо-скерцандо – це жартівлива народна сцена. Композитором використана перша фраза народної пісні «Дівка в сінях стояла». Форма інтермецо - тричастинна репризна. Крайні частини написано у Фа мажорі, середня, що будується на тому ж матеріалі, - в ре мінорі. Композитор використовує перший мотив народної мелодії, який виконується різними групами, що створює діалогічність викладення. Перетворення теми з жартівливої в прохально-

жалібну (ре мінор) у середній частині створює елемент комізму. Інтермецо-скерцандо за характером звучання, викладенням матеріалу наслідує кращі традиції майстрів минулого. Досить ясно в ньому відчувається вплив Алегрето з VIII симфонії Л. Бетховена [4].

Третя частина – Романс - це ліричний центр симфонії, що традиційно для музики класиків і романтиків. М. Калачевський поклав в основу теми мелодію історичної пісні «Побратався сокіл з сизокрилим орлом». Мелодія широкого дихання створює епічний музичний образ. Як і попередня частина, Романс є однотемним, розвиток матеріалу відбувається варіативно із застосуванням поліфонічних прийомів.

Фінал пронизаний танцювальними ритмами. Він побудований на зіставленні двох тем, в основі яких народні танцювальні пісні «Ой гай, гай» і «Ой джигуне, джигуне». Обидві теми зберегли пісенно-жанрові риси: восьмитактову квадратну структуру і танцювальну музичну фактуру. Головна партія відтворює масовий народний танок, побічна - жартівливий хореографічний дует. Тональний план експозиції - Ля мажор, до-дієз мінор, Мі мажор - будується за принципом ладотональних співвідношень, характерних для романтичної симфонії. Урочистий характер коди підкреслює тема головної партії, подана у збільшенні.

У своїй симфонії М. Калачевський використовує склад інструментів, традиційний для віденських класиків у другій половині XVIII століття. Оркестр має наступний склад: 2 флейти, 2 гобоя, 2 кларнети in «А», 2 фаги, 4 валторни in «F», 2 труби in «C», литаври та струнний квінтет. Чотири валторни використовуються, вірогідно, з метою збалансування динаміки з двома трубами. До речі, валторни композитор використовує вже вентильні, що є новаційним, навіть у порівнянні з симфоніями Ф. Мендельсона та Р. Шумана, які використовували чотири натуральні валторни різних строях з різницею у терцію («F» та «D»; «C» та «E»), що дозволяло писати для цього типу інструментів звуки як мажорних, так і мінорних акордів.

Варто зауважити, що духові інструменти, які первісно виконували допоміжні функції, з часів віденських класиків стали самостійною групою з характерними тембровими



можливостями. До часу написання твору М. Калачевського майже всі духові інструменти було вдосконалено – мідні духові набули вентильного механізму, а у дерев'яних інструментів вдосконалили механіку, що розширило їх виконавські можливості. Композитор сміливо використовує всі ці можливості, застосовуючи духові інструменти не тільки для створення фону та динамічної підтримки струнних, а й для проведення мелодії.

Можна відзначити окремі місця у симфонії, де група духових відіграє головну роль. Так, у вступі до I частини тему «Віють вітри» проводять групи дерев'яних та мідних духових інструментів, або духова капела, як в ті часи називали такий склад, викладення матеріалу – хорове, що надає мелодії широкого та повного звучання. Дерев'яні духові інструменти зображують своїм звучанням багаточисельні народні інструменти: сопілку, денцівку, ріжок. Гобой та кларнет композитор використовує для першого проведення побічної теми у I та IV частинах. У жартівливій II частині розробку тематичного матеріалу засновано на перегукуванні, проведення теми гармонійно переходить від групи до групи, тож духові інструменти приймають участь не лише в експозиції, а й в розробці матеріалу.

Таким чином, короткий огляд «Української симфонії» підтверджує, що при написанні твору М. Калачевський спирався на європейські канони. Чотиричастинна форма симфонії була закладена композиторами мангеймської школи у середині XVIII століття. Тональний план частин та основних тем у частинах, принципи розвитку музичного матеріалу та програмність відповідають традиціям віденських класиків та композиторів-романтиків. Програмність у симфоніях вперше використав Й. Гайдн (Симфонія № 6 «Ранок», № 7 «Полудень», № 8 «Вечір», № 45 «Прощальна»). У Л. Бетховена програмними є Симфонія № 3 «Героїчна» та № 6 «Пасторальна», як вказав у партитурі сам композитор, симфонія «більше вираження почуттів, аніж зображення» - один із найбільш «романтичних» творів Бетховена, що став джерелом натхнення для багатьох романтиків [1, с. 360]. Починаючи з симфоній Ф. Шуберта, спостерігається інтерес романтиків до народної музики

(«Шотландська» та «Італійська» Ф. Мендельсона, «Рейнська» Р. Шумана, національні теми афроамериканців втілено у симфонії «З нового світу» А. Дворжак та ін.).

Використавши національний фольклор та спираючись на досягнення європейської симфонічної школи, М. Калачевський створив самобутній та яскравий національний твір, що займає гідне місце у симфонічному доробку українських композиторів.

### **Список використаних джерел**

1. Бетховен Людвиг ван. Письма: в 4 т. 2-е изд., доп. М. : Музыка, 2011. Т. 1: 1787–1811. 616 с.
2. Василенко О. Творчість М. Колачевського у просторі української культури ХІХ сторіччя. /Київське музикознавство. 2014, с. 121-131.
3. Гнатюк Л. А. Микола Лисенко і Лейпцизька консерваторія: німецька музично-теоретична школа як фундамент європейської музичної освіти : дис. канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.02 – Музичне мистецтво / Київська держ. консерваторія імені П. І. Чайковського. К., 1994. 206 с.
4. Гордійчук М. М. М. Калачевський. К.: «Мистецтво», 1954. 33 с.
5. Русский мир Лейпцига. Лейпциг : Изд. нем.-русс. благотворит. об-ва Св. Александры, 2011. 305 с.

**Полянська Г. М.**

### **СЛІД В ІСТОРІЇ: РОДИНИ ЄДЛІЧКІВ ТА ОГОЛЕВЦІВ У ПОЛТАВІ**

У грудні 2021 року виповнилося 200 років від дня народження чеського музиканта Алоїза Єдлічки (1821 - 1894), який залишив яскравий слід в історії музичної культури Полтавщини. Він прибув до губернського міста 1842 року, услід за своїм старшим братом Вацлавом (Венцеславом), домашнім вчителем поміщиків Родзянко (с. Веселий Поділ)<sup>1</sup>, а у 1844–1879 викладав музику в інституті шляхетних дівчат.

---

<sup>1</sup> Брати Родзянки мали маєтки у одному селі – Веселому Подолі (нині Кременчуцького району, а на час приїзду музиканта – Семенівської волості), одержаному в спадщину від батька [1]. Старший брат Аркадій Гаврилович (1793 – 1846) – відставний капітан, російськомовний поет, дідич, писав легкі, красиві вірші. Виховувався в Московському університетському пансіоні. На військову службу поступив у лейб-гвардійський Єгерський полк 1814 р. У 1818—1819 рр. був членом літературного товариства «Зелена лампа», співробітником популярних альманахів «Полярная звезда» (1824), «Невський альманах» (1826), «Памятник отечественных муз» (1827). Друг О. Пушкіна, який кілька

Алоїз, як і його брат (1817 - 1890), випускник Празької консерваторії, знайшов на Україні свою другу Батьківщину і до останнього віддавав себе справі поширення музичної освіти та збиранню музичного фольклору. Алоїз Єдлічка викладав музику в Чоловічій гімназії і майже півстоліття (1848 - 1882) служив у Полтавському інституті шляхетних дівчат<sup>2</sup>. «Алоїс Венцеславович Едличко», як записаний він у штатному розписі інституту, викладав там «Італійські співи» та гру на фортепіано (6 уроків щотижня у кожному з 7 класів з окладом 4000 рублів на рік).

Це був прекрасний музикант: автор салонних п'єс для фортепіано (мазурки, польки, романси, хори, вокальна музика

---

разів приїздив до нього і у своїх віршах порівнював Родзянка з французьким поетом Клодом Піроном (вірші «Прости, український мудрець» і «Ты обещал о романтизме»). У 1821 р. вийшов у відставку капітаном і повернувся у свій маєток у Веселому Подолі, де мав 522 душ кріпаків. Разом із дружиною Надією Якимівною Клевцовою мали 3 сини та 2 дочки. Був знайомий з із Анною Керн, Т. Шевченком, С. Аксаковим. У липні 1845 р. Т. Г. Шевченко побував у маєтку Аркадія Родзянка, але через півдня втік до садиби Платона Гавриловича Родзянка [4, 7, 8].

Платон Гаврилович - предводитель дворянства в Хорольському повіті теж був знайомий із Тарасом Шевченком, листувався з ним. Йому належала друга частина Веселого Подолу. В цьому маєтку пройшло дитинство Леоніда Глібова (батько майбутнього байкаря був управителем у Платона Родзянка), якому Платон Родзянко дав змогу здобути освіту. У липні 1845 р. кілька днів у Платона Родзянка у Веселому Подолі провів Т.Г. Шевченко. Він записував фольклор і археографічний матеріал; малював краєвиди і залишив портрет сина Аркадія Родзянка - Гаврила та згадки про село і господаря в повісті «Наймичка» і в «Щоденнику». У Веселому Подолі Т. Шевченко познайомився з чеським композитором Алоїзом Єдлічкою, – учителем музики у Родзянків. <...> Тарас читав свої вірші, ... співав, розпитував Єдлічку про гуситів, Прагу. Зібрані матеріали поет використав для написання поеми «Єретик» («Іван Гус»). У А. Єдлічки починав учитися музиці син Платона Родзянка Андрій (3 грудня (15)1839 - ?), відомий піаніст. Потім він здобував освіту в Київському університеті, гри на фортепіано учився у чеського піаніста Й. Котляра, удосконалював майстерність у Веймарі у Ференца Ліста (1860). Андрій Платонович Родзянко концертував у Києві, Москві, Петербурзі. Мистецтво Родзянка високо цінували О. Серов, О. Даргомижський. У кінці 1860-х років Андрій Родзянко, останній з поміщиків Веселого Подолу, повернувся в Україну, бу багатою людиною: мав 5500 десятин землі, кінний і цегельний заводи, займався господарством.

<sup>2</sup>Закритий навчальний заклад, який діяв у Полтаві в 1818 - 1917 роках. Перший в губернських містах і шостий у Російської імперії взагалі, інститут був єдиним у Полтавській губернії середнім навчальним закладом для збіднілих дворянських дочок. Він давав освіту, естетичне і етичне виховання і право на посаду виховательок дітей з дворянських і духовних родин. Керувала інститутом рада, першим головою якої була Варвара Олексіївна Рєпніна, а членами – П. П. Гулак-Артемівський, В. В. Капніст, М. М. Новиков. Викладали відомі діячі історії та культури Ст. П. Стеблін-Камінський, Дм. П. Пильчиков, Гр. І. Маркевич, М. А. Цертелев, І. А. Зарецький, П. І. Бодянский, М. А. Вербицький. У 1870-х роках музику викладав П. А. Щуровський, учень П. І. Чайковського, а образотворче мистецтво – майстер мініатюри В. О. Волков.

на вірші німецьких поетів, серед яких – полька «Прекрасна Богемія» фортепіанне попури «Квітоньки України», фантазія «Спогади про Полтаву»), поряд з тим, він ефективно навчав гри на інструменті, вивчав і записував місцеві пісні, глибоко приникаючи в закономірності їх тематизму і побудови. В 1861 та 1869 роках відповідно у видавництвах М. І. Бернадта та П. І. Юргенсона вийшли друком «Зібрання 100 малоросійських пісень», а 1881 року побачив світ «Вибір улюблених малоросійських пісень», аранжованих Єдлічкою для голосу з акомпанементом фортепіано.

У Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, що знаходиться на території Національного заповідника «Софія Київська», виставлена збірка «Віночок з 40 українських народних пісень». Йому також (першому з українських композиторів) належить власна авторська редакція музики до п'єси І. Котляревського «Наталка Полтавка» [2]. Алоїз служив і справі міжслов'янського культурного єднання. Відомим фактом є організація братами змішаного чесько-польського хору в Полтаві, до репертуару якого входили не лише чеські та польські пісні, а й російські та українські, переважно в обробці А. Єдлічки.

Син музиканта – Ернст Алоїзович Єдлічка - народився в Полтаві 1855 року. В енциклопедіях він значиться як російський і німецький піаніст і педагог. Випускник Московської консерваторії 1879 року (по класу М. Рубінштейна та К. Кліндворта), наступні сім років вів там само фортепіанний клас. У 1886 – 1887 роках гастролював у Німеччині, де й залишився. Е. Єдлічка виступав із критичними статтями в газеті *Allgemeine Musikalische Zeitung*, а з 1888 року був професором фортепіано консерваторії Кліндворта-Шарвенки (з 1976 року – консерваторія Штерна)<sup>3</sup>.

В Полтаві збереглися місця і будинки, пов'язані з життям і діяльністю чеських музикантів, що знайшли на Україні свою другу батьківщину. Залишилася в місті й безцінна реліквія, котра пам'ятає дотики їхніх вправних пальців. Це старовинний

---

<sup>3</sup> Навчальний заклад, відомий кількома каденціями викладання в ньому А. Шенберга та випускниками, серед яких Бруно Вальтер, Отто Клемперер, Мориц Мошковський та ін.

рояль, що належав колись родині музикантів [6]. Зараз він зберігається в музеї Полтавського коледжу мистецтв імені Лисенка.

Історія цього інструменту дивним чином перетинається із історією відомого полтавського роду Оголевців. Його глава – Степан Якович Оголевець народився в Полтаві в багатодітній сім'ї чиновника. Після періоду політичної боротьби і далеких мандрів він назавжди оселився у місті, вступив на службу в губернське земство, потім одержав місце податкового інспектора у казенній палаті, обирався гласним Полтавської думи. За сорок років служби він здійснив багато корисних справ у галузі культури, народної освіти, охорони здоров'я і землевпорядкування [5, с. 168]. Серед численних друзів родини були скульптор Л. В. Позен, лікар О. О. Волкенштейн, літератор М. І. Сосновський, письменник В. Г. Короленко, художник Г. Мясоедов, викладачі, адвокати, земські службовці.

У родині Оголевців особливу увагу приділяли навчанню дітей музиці. Дружина Степана Яковича мала добрий голос, уміла й любила співати, заохочувала до музикування своїх нащадків. Семеро дітей: Володимир, Василь, Віктор, Олексій, Георгій, Зінаїда та Олександра згодом обрали різні життєві шляхи, але всі мали схильність до занять мистецтвом. Тож 1889 року Степан Якович придбав у комерсанта Хохловського для п'ятирічного Володі рояль фірми Брейткопф і Гертель, який свого часу належав композиторові Алоїзу Єдлічці [5, с. 169]. Із цим роялем пов'язані долі дітей. Музиці навчалися Василь та Віктор – опановували, відповідно, гру на віолончелі й на скрипці; вони, а також Володимир, тоді вже вчитель гімназії, брали участь у музичних вечорах у садибі Г. Г. Мясоедова.

Старший син Степана Оголевця – Володимир – філолог, юрист, музикознавець і композитор – упродовж чотирьох років брав уроки фортепіанної гри у Л. Лісовського і відвідував не тільки всі концерти симфонічного оркестру Д. В. Ахшарумова, але й усі його репетиції. Після гімназії вступив на історико-філологічний факультет Київського університету св. Володимира. У Полтаві він був одним із організаторів товариства аматорів камерної музики, виступав із лекціями на музикознавчі та літературознавчі теми й зарекомендував себе як

серйозний дослідник і блискучий оратор. Його симфонічні твори – музична картина «Прометей», «Колядка», «Українська сюїта» - неодноразово виконувалися в Полтаві, Харкові та Катеринославі під орудою автора, а Фінал «Української сюїти» увійшов до програм оркестру Д. В. Ахшарумова [5, с. 169].

У 1912 році, вдруге вступивши до Київського університету на юридичний факультет<sup>4</sup>, В. Оголевець бере активну участь у музичному житті столиці. Упродовж кількох місяців за підписом «В. О.» і «Консерватор» у київських «Последних новостях» було надруковано 26 рецензій з відгуками на концерти С. В. Рахманінова, С. В. Кусевицького, Я. Хейфеця, П. Казальса. 1915 року Володимир Степанович повернувся до Полтави, де з 1927 року викладав історію музики в музичній школі, а з вересня 1929 пов'язав свою долю з Полтавським педагогічним інститутом, де вів курси теорії літератури та історії російської словесності. Публічні лекції він завжди супроводжував грою на фортепіано [5, с. 169].

Майбутній музикознавець Олексій Оголевець за родинною традицією здобував музичну освіту в школі Л. Лісовського, а у 1912-1916 роках навчався у Народній консерваторії в Москві, де його викладачами були Б. А. Яворський, Є. В. Богословський та О. Ф. Гедіке. На старших курсах він уже викладав у цьому закладі і виступав як піаніст із власними творами. Згодом служив начальником міліції в одному з округів Москви й викладав на музичних курсах А. Шора та в музичній школі М. Медведєвої.

Із 1933 року О. С. Оголевець повністю присвячує себе музичній науці. Він вступає до Спілки композиторів РСФСР, але не як музикознавець, а як композитор, автор фортепіанних творів. До кола його найближчих друзів входять Ю. Енгель, О. Крейн, Д. Шостакович. Робота в Ленінградському інституті театру й музики завершилась виданням у 1941 році фундаментальної праці «Основы гармонического языка». Після 1945 року Олексій Степанович організовує кабінет-лабораторію тональних систем у Москві. Він висунув нові принципи

---

<sup>4</sup> Наголосимо, що у той час на тому самому факультеті вже навчається Л. М. Ревуцький, а наступного року вступає Б. М. Лятошинський.

темперації, розробив ідеї та експериментальні зразки клавішних інструментів 17 та 29 ступеневого строю (хоча максимально зручною кількістю ступенів у октаві вважав 233), започаткувавши ідею мікротонової музики.

1946 року виходить друком його капітальне дослідження «Введение в современное музыкальное мышление», 1960 – «Слово и музыка в вокально-драматических жанрах» 1966 – «Вокальна драматургія Мусоргського». Останньою роботою став збірник статей і досліджень «Специфика выразительных средств музыки», що вийшов уже після смерті автора в 1969 році. Фактично О. Оголевець відкрив нову галузь науки – історико-теоретичне музикознавство. Однак, розвиток мистецтва, навіть теоретичного, у нашій країні був тісно пов'язаний із політичними віяннями, і діяльність Олексія Оголевця вольовими рішеннями постійно заборонялася. У спогадах Мікаела Тарівердієва є гірке визнання: «Я пам'ятаю, як прочитав заборонену працю Оголевця із сучасної гармонії. Грубезна книжка, вилучена з нашої інститутської бібліотеки, лежала на стільці бібліотекарки, бо та була дуже малою на зріст. Я поцупив книжку, а коли повернув її, бібліотекарка жахнулася. Спершу вона страшенно розсердилася, а потім почала благати, аби я нікому не казав, що ця книжка не була знищена. А це ж була всього лише книжка із сучасної гармонії!» [5, с. 174-175]. Наукові результати видатного вченого можна пов'язувати і з родинним вихованням і з умовами, створеними батьками для розвитку здібностей дітей.

### **Список використаних джерел**

1. Веселий Поділ // veselyi-podil.rada.arhiv.org.ua › kerivnictvo-12-03-55-13-10-2016
2. Єдлічка Алоїз Венцеславович // uk.wikipedia.org › wiki › Єдлічка\_Алоїз\_Венцеславович
3. Єдлічка Ернст Алоїзович // www.wiki.uk-ua.nina.az › Єдлічка\_Ернст\_Алоїзович
4. Народність малорос, - писала в анкетах друга людина Російської ... UANHistory › Регістрація › Видатні люди
5. Оголевець А., Полянська Г. Полтавська родина Оголевців // Рідний край. 2016. № 1 (34), С. 167– 182.
6. Ротач П. П. Рояль Алоїза Єдлічки / Наука і культура України. Щорічник. К.: Знання. 1986. Вип. 20. с. 427–428.
7. Родзянко Аркадій Гаврилович // uk.wikipedia.org › wiki › Родзянко\_Аркадій\_Гаврилович
8. Як Тарас Шевченко «втікав» із Веселого Подолу // tyzhden.ua › History

## РОЗДІЛ II

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

**Антонюк В. Г.**

#### **У СУЗІР'І КОРИФЕЇВ УКРАЇНСЬКОГО БЕЛЬКАНТО: МИКОЛА КОНДРАТЮК**

До сузір'я володарів «золотих голосів України» входить ім'я видатного оперного і концертно-камерного виконавця, кумира прихильників вокального мистецтва другої половини ХХ століття, народного артиста УРСР і СРСР Миколи Кіндратовича Кондратюка, чиє мистецтво є воістину знаковим національним явищем. На долю М. К. Кондратюка (1931 – 2006) випало тяжке воєнне дитинство й евакуація на Урал. Там він уперше почув голос видатного італійського баритона Тіто Гоббі з радіоприймача, щойно зібраного власноруч (адже збирався стати не співаком, а радіоелектронщиком). Хіба знав тоді, що мине час, і вони зустрінуться в Римі вже як колеги: старіючий маестро похвалить молодого українського співака за майстерність, красивий голос і вибір репертуару (на тому пам'ятному концерті, що відбувся в посольстві СРСР, Микола Кондратюк виконав арію князя Ігоря з однойменної опери О. Бородіна, арію Остапа з опери М. Лисенка «Тарас Бульба» й українські народні пісні).

Перебуваючи на стажуванні в Міланському театрі «Ла Скала» (1962 - 1964), молодий співак захоплено розповідав новим друзям про прекрасне місто Київ, могутню ріку Дніпро, на берегах якого живе п'ятдесят мільйонів українців. Італійці йому відповідали: “Senti! E una grande repubblica! E come Fransiа!” («Слухай! А це велика країна! Як Франція!»). І називали його: «Tu – russo grande baritono!» («Ти – великий російський баритон!»). А він розповідав про службу в Ансамблі пісні і танцю Київського військового округу, роботу солістом у знаменитому



Народному хорі під керівництвом Г. Верьовки, навчання в Київській консерваторії у професора О. О. Гродзинського.

Основи вокальної майстерності, закладені в Миколі Кондратюку відомим українським вокальним педагогом Олександром Олександровичем Гродзинським, були високо поціновані в Італії: прийшовши на перший урок в «Ла Скала» до маестро Дж. Барра та Е. Пьяцца, Микола Кондратюк здивовано почув, що насправді вже володіє тим самим еталонним співом, якому приїхав учитися. Поділився своєю радістю в листі до вчителя, котрий повідомив, що сам він є учнем італійського маестро Еttore Гандольфі, професора Київської консерваторії у 1913-1923 роках. Тож в Італії Кондратюк вивчав зовсім не ази «бельканто», а провідні оперні партії свого репертуару: Фігаро («Севільський цирульник» Дж. Россіні), Белькоре («Любовний напій» Г. Доніцетті), Ренато, Ріголетто, Графа ді Луно («Бал-маскарад», «Ріголетто», «Трубадур» Дж. Верді).

Молодий співак потоваришував із головним художником «Ла Скала» М. Бенуа; спілкувався з директором театру А. Гірінгеллі; жваво цікавився організацією оперного виробництва, подумки порівнюючи його з Київським театром, і перш за все – відносно репертуарної мобільності. Сподівався, що все краще, ретельно вивчене ним в Італії, буде впроваджено в його рідному театрі на батьківщині, якому не зраджував навіть у подумках, не дивлячись на часті й спокусливі пропозиції працювати за кордоном. Втілити задумане він зміг лише на педагогічній ниві, в стінах Київської консерваторії імені П. І. Чайковського.

М. К. Кондратюк творив у той непростий час, коли не співак, а система визначала, кому, де і як краще реалізовувати свої уміння. Вивчені в Мілані оперні партії в Києві італійською мовою йому заспівати так і не довелося. Це зараз у Київській національній опері вистави йдуть мовами оригіналу, а для зручності слухачів над сценою встановлено спеціальний екран з електронними титрами перекладу. Проте, не так вже й давно, бажання Миколи Кондратюка співати в Києві партії Фігаро та Ріголетто італійською закінчилося в'їдливим фейлетоном про «доморощених італійців». А традицію ставити «Севільського цирульника», «Ріголетто», «Травіату» й навіть «Євгенія Онєгіна» в

Києві в чудових перекладах М. Рильського, М. Лукаша та ін. було впроваджено ще наприкінці 20-х років ХХ століття.

Мрією залишилося і проведення театральних реформ. Співак, за його власним визнанням, мовчки і мужньо пережив внутрішню кризу, і після десяти років, на перший погляд, цілком успішної роботи в оперних театрах (київському та московському Большому), несподівано перейшов на концертну сцену, свідомо вибравши цей шлях, на якому отримав найвище професійне визнання, звання народного артиста і державну премію імені Т. Г. Шевченка. Надалі він – соліст Київської філармонії та гастрольної організації «Укрконцерт»; діяльний голова правління Музично-хорового товариства України (1973-1985); депутат Верховної Ради УРСР дев'ятого і десятого скликань (1975-1985), а впродовж 1975-83 років - ректор Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, де також завідував кафедрою оперної підготовки.

На цих посадах М. К. Кондратюк незмінно виявляв творчий підхід і працьовитість, принциповість і безкомпромісність, а головне - беззастережну відданість професіоналізму. Омріяну концепцію оперних постановок мовою оригіналу втілював у виставах Оперної студії ввіреної йому Київської консерваторії, почавши з «Дейдамії» Г. Ф. Генделя - спільного проекту з Лейпцизькою Вищою школою музики. Знаходив час і для власної вокальної творчості. Меломани старшого покоління добре пам'ятають його блискучі сольні концерти в Київській і Ленінградській філармонії, Великому залі імені П. І. Чайковського в Москві. Його натхненне, вокально-довершене виконання з роками ставало все виразнішим і незмінно викликало питання: «Чому володар такого розкішного оперного голосу не співає в опері?». Відповіддю на це був репертуар концертів, що складався з найскладніших різностильових оперних арій для лірико-драматичного баритона й високого баса, технічні труднощі яких співак долав легко і вільно. Гідною партнеркою його виступів була дружина, піаністка Наталя Іванівна Сковородова, у 1973-1986 роках - концертмейстер його класу сольного співу.

Впродовж 60-90-х років минулого століття проникливий, темброво багатий голос Миколи Кондратюка щільно заповнював

ефірний простір. Популярний співак із незмінним успіхом пропагував не тільки сучасну ліричну пісню, а й класичний репертуар. Феномен його вокальної творчості полягав ще й в інтерпретації пісень народів світу: мав виняткову здатність відчувати й передати особливий, часом неволвимий в академічному виконанні національний колорит, зумовлений психоемоційною аурую етносу. Про це свідчить і різноманітний фондовий репертуар М. К. Кондратюка на Українському і Всесоюзному радіо, де ним записано кілька сотень (!) вокальних творів різних жанрів і національних композиторських стилів. Яскравий приклад: у картотеці Українського Радіо, серед багатьох інших його записів, міститься декілька варіантів однієї тільки пісні В. Заремби на сл. М. Петренка «Дивлюсь я на небо» з різним супроводом і різним хронометражем: від 2-х до 7 хвилин.

М. К. Кондратюк творчо співробітничав з багатьма композиторами та дав путівку в життя численним вокальним творам, позначеним його особливою виконавською харизмою, що дотепер створює непереборне табу для інших виконавців. Деколи доводиться спостерігати художню безпорадність молодих співаків, які беруться за увічнені ним пісні, такі як «Ясени», «Два кольори», «Сніг на зеленому листі», «Прилетіла ластівка», «Цвітуть осінні, тихі небеса» О. Білаша; «Очі волошкові» С. Сабадаша; «На долині туман», «Тече річка дзвінка» Б. Буєвського та ін. Епігонам його творчості не допомагають ні талановито змонтовані кліпи, ні перевдягання, ні сценічний антураж. Мимоволі згадується, як у своїх радіоконцертах інтелектуальний співак Микола Кондратюк міг одним лише голосом передати образний сенс вокального твору будь-якого жанру. Зосереджені в його високохудожньому співі, в уяві слухачів оживали цілі картини; журилася, раділа і ставала народною сучасна лірична пісня, а героїко-патріотична знаходила академічні, аріозні риси.

Естетика дещо парадного і в той самий час проникливо-романтичного виконавського стилю М. К. Кондратюка немов уніфікувала естетику того складного і суперечливого часу, однією з позитивних рис якого була, зокрема, абсолютна відсутність дилетантизму в професійному музичному середовищі (існували два різних визначення мистецтва: професійне і самодіяльне, кожне з яких мало свої критерії, шкалу цінностей,

своїх виконавців, що нині скасовано). Тоді ж був вироблений і особливий, академічний стиль виконання народної і сучасної пісні, якого ревню додержувались кращі радянські оперні співаки. Пригадаймо плеяду блискучих баритонів, народних артистів СРСР: Юрій Гуляєв, Муслім Магомаєв, Павло Лисиціан, Георг Отс. Рідкісні за силою, діапазоном і фарбами, неповторні за виконавським темпераментом, голоси цих академічних співаків різняться національним колоритом, зосередженим у самобутній експресії вокальної мови. Цю несхожість легко розпізнати не тільки в інтерпретації етнічно рідної кожному з них вокальної музики, а й у майстерно виконаних ними творах іноземних авторів, крізь мережива звукопису чужої музичної культури. Адже, незважаючи на академічний вишкіл *bel canto*, основою вокального виховання залишаються народнопісенні джерела, рідна фонетика.

Останнім часом частіше лунають по радіо оперні шедеври у виконанні Миколи Кондратюка. Платівки, записані співаком у 1960-х роках на фірмі «Мелодія» у супроводі симфонічного оркестру Большого театру (диригент – народний артист СРСР Б. Хайкін), які свого часу миттєво зникали з прилавків музичних магазинів, сьогодні також є великою рідкістю, хоча були видані двічі. Такою ж була й доля єдиного диска-гіганта з українськими народними піснями й творами сучасних композиторів, а також CD «На долині туман», представленого, зокрема, на [www.umka.com.ua/rus](http://www.umka.com.ua/rus). Тому залишається актуальним нове видання альбомів Миколи Кондратюка: цього чекають як представники старшого покоління, – ревнителі оперного мистецтва і ліричної пісні, так само й молоді співаки, які навчаються за його записами, так би мовити, «з голосу в голос».

У зв'язку з цим треба зауважити, що М. К. Кондратюк офіційно був учнем О. О. Гродзінського, але називав також своїми вчителями Б. Р. Гмирю й Тіто Гоббі, записи яких були для нього справжньою академією співу, а також наголошував, що ніхто ще нічого кращого не придумав, як навчати з голосу. У своїй педагогічній діяльності він широко використовував інтелектуальний підхід до виховання різнобічно розвиненої особистості співака-соліста, майстерно комбінуючи показ і пояснення, вокальні, мовні й метамовні прийоми навчання

співу. Багато читав, глибоко знав психологію творчості, неухильно втілював ідеї самоосвіти.

У викладацькій діяльності професор М. К. Кондратюк досконало й творчо володів формами і методами вокально-педагогічного впливу-творення особистості майбутнього співака. На основі узагальнення результатів особистісно-орієнтованого підходу ним було впроваджено своєрідну пам'ятку для кожного студента (щось на зразок листка Порпори), в якій зафіксовано правила гігієни та режиму й інші важливі практичні поради молодим вокалістам. Зокрема, це стосувалось психологічних особливостей професії: готовності до сценічного виступу, особливостей спілкування у творчому колективі тощо.

За чотири десятиліття вокально-педагогічної діяльності М. К. Кондратюк зростив не одне покоління відмінних співаків: це – солісти Київської Національної Опери імені Т. Г. Шевченка, переможці міжнародних конкурсів, народний артист України, Шевченківський лауреат Микола Шопша та Василь Колибабюк; солісти Міланського театру «Ла Скала» та Нью-Йоркського «Метрополітен-опера» Оксана Дика (Україна) й Су Вей (КНР); солісти Чеської Національної опери Віталій Ломакін, Анатолій Орел та Євгеній Шокало (Прага); Павло Баранський (Німеччина, РФ), Денис Вишня (Японія), Микола Логвинов (Великобританія); професор Паризької консерваторії імені С. В. Рахманінова Павло Пштика (Франція); соліст Брянської філармонії Володимир Сорокін, соліст оперного театру в Нижньому Новгороді Олександр Царевський (РФ); відомі камерно-концертні виконавці, заслужені артисти України Людмила Давимука, Володимир Чорнодуб; заслужений діяч мистецтв України Олександр Бондаренко; соліст Національного Будинку камерної та органної музики, заслужений артист України Ігор Іщак, народна артистка України, професор, доктор культурології Валентина Антонюк та ін.

У 2007 році в рамках Київського Міжнародного фестивалю документальних фільмів «Кінолітопис», авторкою цих рядків було започатковано Музичний конкурс «Солоспів», присвячений пам'яті професора М. К. Кондратюка. На жаль, мені не довелося виступати разом із учителем у спільних концертах, але саме кінематограф подарував таку незабутню зустріч. Був початок березня 2004 року, святковий вечір у Київському Будинку кіно.

Микола Кіндратович тоді вже тяжко хворів і не виходив на сцену. Я готувалась до свого виходу, коли почула із залу його хвилюючий душу спів: звучала українська народна пісня «Ніч яка місячна, зоряна, ясна», а на велетенському кіноекрані йшли кадри з фільму Леоніда Бикова «В бій ідуть одні „старі“...». Ніхто з учасників того пам'ятного концерту не мав такого шаленого успіху, як Микола Кондратюк! Напевно, саме тоді й зародилась ідея цього конкурсу. Сам М. К. Кондратюк свого часу очолював започаткований у 1970-ті роки Республіканський конкурс камерних співаків та Фестиваль «Кримські зорі», а наприкінці 90-х років минулого століття – Міжнародні конкурси співаків імені Соломії Крушельницької та Миколи Лисенка.

Професор виховав чимало конкурсних лауреатів, які здобули найвищі нагороди найпрестижніших у світі змагань, і цей процес триває: адже зовсім недавно він працював із українськими і зарубіжними співаками у стінах НМАУ імені П. І. Чайковського. Зараз ці перемоги здобувають уже мої учні, – його вокальні «онуки», серед яких – лауреати міжнародних конкурсів: заслужена артистка України, провідна солістка Київського Національного академічного театру оперети Валерія Туліс, солістка Львівського Національного академічного театру опери та балету Дар'я Литовченко, солістки Оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського Катерина Єрошкіна та Інна Ярема, солістка Новгородської філармонії Любов Макуха. В музичних вишах КНР навчають сольного співу мої вихованки, лауреати міжнародних конкурсів Вей Цянь, Дін Чжуньцунь, Лінь Сяо, Ло Янь, Лю Жань, Ся Цзінь, У Сяо, Хан Дзіньдзінь, Хань Сяоянь, Ху Фан, Чжан Веньцзе та ін. Всі вони є спадкоємцями досвіду школи сольного співу, запровадженої М. К. Кондратюком.

Вокальне мистецтво продовжує синтезувати розрізнений художній досвід у вищу сферу абсолютної співацької краси. Цей процес – вибіркового і некерованого ззовні: у пам'яті поколінь, на скрижалях історії залишаються імена й голоси лише найяскравіших співаків і педагогів.

### **Список використаних джерел**

1. Антонюк В. Г. Мій учитель – Микола Кондратюк // Музика. Український Інтернет-журнал. 5 травня 2021. Посилання на електронну версію статті: Режим доступу: <http://mus.art.co.ua/miy-uchytel-mykola-kindratovych-kondratiuk-do-90-richchia-vid-dnia-narodzhennia/>

**Борисенко М. Ю.,  
Каширцев Р. Г.**

**КОНЦЕРТ ПАМ'ЯТІ КОМПОЗИТОРА ВОЛОДИМИРА  
НАЛИВАЙКА У ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО:  
ДО 75-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ**

На сучасному етапі розвитку вітчизняної культури не втрачає актуальності тенденція пошуку, вивчення і оприлюднення доробку маловідомих або забутих митців та музичних діячів минулого. Саме цим зумовлено звернення до творчості українського композитора Володимира Наливайка, що дотепер залишається малодослідженою в українському музикознавстві. Іншим аспектом актуальності цієї теми є ознайомлення музичної спільноти з особистістю талановитого митця та його художньо цінним творчим доробком, що заслуговує на належне визнання.

Поштовхом до написання цієї статті став концерт пам'яті українського композитора, теоретика, піаніста Володимира Борисовича Наливайка, який відбувся 29 листопада 2021 року у Великій залі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського і став знаковою подією культурного життя міста. В. Наливайко був талановитим музикантом і неординарною особистістю з дуже трагічною долею – у 1982-му, у віці 36-ти років, знаходячись на найвищій точці творчої активності, він загинув, залишивши дружину, двох дітей і композиторське портфоліо із близька 30 опусами різних жанрів та форм.

Музикант народився у місті Харкові у 1946 році, навчався у Будапешті (Угорщина), потім у Харкові, де отримав початкову музичну освіту в дитячій музичній школі № 1 імені Л. Бетховена, а з 8-го по 11-й класи – на теоретичному відділі середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату. Серед його викладачів були відомі українські музиканти – композитор-теоретик Левко Миколайович Булгаков, музикознавець Ігорь Миколайович Дубінін (до речі, автор одного з перших україномовних підручників з гармонії), а також Берта Яківна Карповська (клас фортепіано). Ці два напрями: теоретико-композиторський і фортепіанний, було згодом продовжено у

творчій діяльності В. Наливайка під час навчання у виші. Ще у шкільні роки юнак захопився композицією, в результаті зв'язалися перші фортепіанні цикли, в яких відчутні неоімпресіоністичні тенденції, витончена звукозображальність, застосовані сонорна, неомодальна техніки.

Наступний етап життя був пов'язаний з отриманням профільної освіти у Харківському – тоді державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського, який В. Б. Наливайко закінчив за двома спеціалізаціями: «музикознавство» (1969) та «композиція» (1970). Як композитор він навчався в класі відомих українських майстрів – професора Володимира Миколайовича Нахабіна, а після його смерті – в класі професора Дмитра Львовича Клебанова. У консерваторські роки він зарекомендував себе і як талановитий піаніст, займаючись у класах фортепіано Вікторії Іванівни Лозової та Самуїла Ліфшиця.

Жанровий діапазон творів студентських та після студентських років включає Симфонію, Концертно для фортепіано з оркестром, Сонату для скрипки та фортепіано, хори а саррелла, обробки українських народних пісень, вокальні цикли та окремі романси на слова Г. Гейне, Т. Шевченка, Ф. Тютчева, А. Вознесенського, В. Хлебнікова, Ю. Стадніченка, Ю. Тувіма. В цих опусах набувають значення філософський зміст, трагедійна тематика, іронія, пасіонарність музичного висловлювання, надзвичайна експресія, що посилюються у зрілому періоді творчості. Вони віддзеркалюють неоекспресіоністичні стилістикою композиторського мислення, авангардну музичну лексику, адже творчим маніфестом В. Б. Наливайка була новаторська місія художника в українському мистецтві. Як принциповий прихильник авангардизму у своїх творах він майстерно поєднував витончену чуттєвість і простоту з яскравим експериментом. Показовим є те, що його мистецьким орієнтиром була творчість музикантів-новаторів ХХ століття – Б. Бартока, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, К. Пендерецького (навіть самого Наливайка сучасники назвали «українським Пендерецьким»). Він також особисто був знайомий та спілкувався із видатними сучасниками – Р. Щедріним, Е. Денісовим, А. Хачатуряном та ін.



Твори В. Б. Наливайка сьогодні існують лише у рукописах, а виконується з них лише частина. Тим цінніше кожна концертна подія, пов'язана з іменем цього композитора. Незмінною організаторкою та учасницею серії концертів, присвячених його творчості, що триває з 2006 року, є вдова музиканта, відома піаністка, провідний концертмейстер ХНУМ імені І. П. Котляревського Людмила Миколаївна Суздальцева. Серед виконавців – лауреати міжнародних і всеукраїнських конкурсів, викладачі, студенти та випускники університету мистецтв, солісти Харківської обласної філармонії, Молодіжного академічного Слобожанського оркестру, оркестру Харківського національного академічного театру опери та балету імені М. В. Лисенка. Серед популяризаторів - викладачі університету мистецтв, наукові керівники студентських дипломних праць, присвячених творчості композитора, – професор Н. Очеретовська [3], доцент М. Борисенко [4], яка також є постійною ведучою концертної серії-присвят композитору.

Концерт пам'яті В. Наливайка, що відбувся у ХНУМ у листопаді 2021 року, включав 6 творів – дві сонати (скрипкову та фортепіанну), дві фортепіанні п'єси, духовий квартет і фортепіанний квінтет. Соната для скрипки та фортепіано - тричастинний масштабний твір. Структура, віртуозність партій, наявність каденції скрипки, діалогічність партій скрипки та фортепіано, змагальність між ними, темброво-фактурні ефекти, використання граничних регістрів, трактування партії фортепіано як оркестру та, водночас, сольного інструмента, вказують на ознаки концертного жанру. Незважаючи на ранній етап створення, соната демонструє ознаки майбутнього зрілого стилю композитора – дієвість, надзвичайна експресивність, драматизм, навіть трагізм, втілені засобами розширеної тональної та модальної технік, сонористики, алеаторики, концептуальної дисонантності, збагаченої епізодичною демонстрацією тональних центрів. У програмі прозвучала перша частина твору, в якій сфокусовано означені принципи. Виконавці – лауреати міжнародного та регіонального конкурсів, солістка оркестру ХНАТОБ імені М. В. Лисенка Віра Литовченко (скрипка) та провідний концертмейстер ХНУМ імені І. П. Котляревського Людмила Суздальцева (ф-но).

У програмі концерту прозвучала ще соната для фортепіано – одночастинний твір, що має назву «Для юнацтва». За словами виконавця – кандидата мистецтвознавства, доцента кафедри спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського, лауреата міжнародних конкурсів Ігоря Седюка, музика твору є близькою Першому фортепіанному концерту С. Прокоф'єва. З одного боку, в ній наявні стилісти національного колориту, скомороших жанрів, зокрема, «Камаринської» у поєднанні з авангардними прийомами. З іншого боку, тут відчутні ремінісценції на однойменні фортепіанні цикли Р. Шумана, зокрема, «Альбом для юнацтва» і три сонати «Для юнацтва». Це проявляється, по-перше, в яскравій, графічній програмності, метафоричності музики, наявності алегорій, іноді серйозних, іноді лубочних, жартівливих, що викликають широкі асоціації. Разом з тим, музика пронизана тривожністю, властивою стилю В. Наливайка, як рефлексією автора на радянську дійсність та ідеологію. Відомо, що він себе аж ніяк з нею не ототожнював, а навіть протиставляв. Прикладом слугує головна партія Сонати, яка відтворює популярну в 1970-ті роки мелодію інструментальної композиції Герсона Кінгслі «Поп-корн», що є спробою композитора синтезувати академічну традицію та поп-культуру (третій пласт музики - за В. Конен). У цьому відчувається бажання композитора «йти в ногу з часом», підкреслюючи молодіжний дух музики на противагу поширеним деклараціям ідейних авангардистів.

По-друге, подібно до Р. Шумана, В. Наливайко широко використовує поліфонічні засоби. Якщо у Р. Шумана це канон у другій фортепіанній сонаті «Для юнацтва», то у В. Наливайка – повноцінна фуга у середньому епізоді сонати як образний дисонанс характеру крайніх розділів, з рисами хоралу й, водночас, траурної пасакалії-ходи, що асоціюється із дзвонами, піднесеністю, стриманістю, споглядальністю. Загалом це зовсім не юнацька музика, а своєрідний реквієм за юнацькими мріями, яким не судилося збутися в добу «розвиненого соціалізму», коли заборонялося істинне мистецьке самовираження.

Попередньо висловлена теза про пасіонарну рефлексію В. Наливайка на радянську обмежувальну політику щодо творчості та інших сфер життя, є доречною до однієї з двох

фортепіанних п'єс, що прозвучали на концерті. Це полістилістичний театралізований твір-парадокс під назвою «Прогулянка ув'язнених» з авторським коментарем «Коли і де усвідомлюєш, що таке свобода». П'єса створена під враженням від однойменної картини Вінсента ван Гога, яка, своєю чергою, написана на сюжет гравюри «Острог» Гюстава Доре. На картині зображено монотонний рух в'язнів колами замкненого подвір'я під пильною увагою наглядачів. Композитор втілює цей сюжет у вигляді монотонних кроків низхідної остинатної мелодико-ритмічної фігури, що нагадує джазовий стандарт, причому, з ознаками контрабасового звучання. Звідси виникає деяка вульгарність та маргінальність. Кульмінація у контрастному епізоді сприймається як спроба вирватися, вдихнути свіже повітря справжньої свободи. Потім знову повертається основна тема – безособова, механістична, нелюдяна.

Програма концерту також включила два масштабні ансамблеві твори – фортепіанний квінтет під назвою «Рух» і духовий квартет під дивною назвою «Мадригали пам'яті Джекзуальдо, принца Венозького» на слова Веліміра Хлебнікова. Останній – це своєрідний твір-лабіринт, зміст якого можна розгадати, якщо проаналізувати кожен його складову. Отже, Карло Джекзуальдо да Веноза – італійський композитор переломного періоду в розвитку музичного мистецтва – порубіжжя XVI – XVII століть, Ренесансу та стилю бароко. Цей музикант увійшов в історію музики як автор унікальних за стилем хроматичних мадригалів. До речі, Н. Герасимова-Персидська визначила його як «*stile concitato*» – тобто збуджений стиль [1]. Йдеться про 6 книг таких творів для хору *a cappella*. Причому, всі вони п'ятиголосні, поєднують ознаки ренесансних поліфонії духовних творів і гомофонії світських пісень.

Ці риси квазі-стилізації ренесансної, до речі, вокальної музики, проте з наявними стилями сучасного авангарду, присутні в партитурі В. Наливайка, де застосовані атональність, хроматизація, переважно, лінійно-поліфонічний розвиток, тембровий склад дерев'яних духових інструментів, які нагадують звучання хору. Чотири частини твору – це і є хорали для духових. Водночас вони не п'ятиголосні, як у К. Джекзуальдо, а лише чотириголосні. Вочевидь, композитор не намагався

копіювати традицію, скоріше, навпаки – адже у п'єсах втілено символічну поезію В. Хлебнікова, яка, згідно задуму автора, має супроводжувати гру інструментів. Вражає перманентна нав'язлива монотонність музики при всій різноманітності інструментальних засобів. Скоріше за все, це вияви депресивної пасіонарності авангардного художника. Твір є експресіоністичним за образністю та стилістикою.

Нарешті, останній твір концертної програми пам'яті В. Наливайка - це фортепіанний квінтет «Рух». З перших тактів твору, в яких вживано засоби сонористичної композиції, музика буквально магнетизує слухача. Одночастинна композиція є масштабною за об'ємом, фокусуючи трагічний світогляд автора, адже характер музики є буквально апокаліптичним. Назва «Рух» пояснює музичний зміст та його втілення в музиці – стилістичною домінантою стають дієвість, токатність, ритмоударність, уникання фіксованих ритмоакцентів, що призводить до безупинного інертного руху та наростаючого хаосу. Після кульмінації-вибуху час наче обривається, життєвий пульс зупиняється. Останні два поліакорди стають ілюзорним просвітленням, за якими – вічне мовчання.

Підсумовуючи короткий огляд творів, що прозвучали в концерті, залишається висловити сподівання на відродження інтересу науковців і виконавців до творчості талановитого українського митця – Володимира Наливайка, адже пам'ять про співвітчизників та їхні творчі досягнення становить не тільки історію, а й майбутній розвиток української музичної культури.

### **Список використаних джерел**

1. Герасимова-Персидская Н. Мадригалы Джезуальдо: между Ренессансом и барокко. *Opera Musicologica*. Санкт-Петербург, 2013. № 1 (15). URL: [http://old.conservatory.ru/files/OM\\_15\\_Gerasimova\\_Persidskaya\\_full.pdf](http://old.conservatory.ru/files/OM_15_Gerasimova_Persidskaya_full.pdf)
2. Конен В. Третий пласт новые массовые жанры в музыке XX века. Москва: Музыка, 1994. 155с.
3. Петренко Ю. Фортепіанна музика Володимира Наливайка. Риси авторського стилю: Дипломна робота. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: 2015. 120 с.
4. Чжао Хунянь. Камерно-вокальна творчість Володимира Наливайка: стильовий та виконавський аспекти: Дипломна робота. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків, 2018. 104 с.

Деменко О. С.,  
Сіробаба Я. В.

## РОМАНТИЧНИЙ ЛІРИК УКРАЇНСЬКОЇ ПІСНІ ТА ЙОГО НЕЗАБУТНІ ШЕДЕВРИ (ДО 95-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ К. Д. ОГНЕВОГО)

*«Його пісні ніжні й прекрасні, як білі лебеді»*  
(народна артистка СРСР Євгенія Мірошніченко)

Його унікальний голос закарбувався в серцях декількох поколінь СРСР, держави, якої сьогодні не існує на мапі світу. Особливе пошанування він мав серед своїх земляків — українців.

Костянтин Дмитрович Огневий (1926 – 1999, при народженні – Гноєвий) народився у Дніпропетровську. В п'ятилітньому віці втратив батька, якого репресували. Про це стало відомо тільки з останнього інтерв'ю співака. Батько потрапив за ґрати через любов до українських народних пісень. Як «ворогів народу» того часу засудили цілу групу робітничого люду, які збиралися разом, читали українську поезію, співали українські пісні. Дмитро Гноєвий в тюремній камері важко захворів і помер.

Батькові здібності передалися сину, тому мати влаштувала його до музичної школи навчатися гри на скрипці. Але через глузування однолітків Костянтин покинув школу, не завершивши навчання. Початок творчої діяльності К. Огневого відбувся під час війни. Приписавши собі один рік у метриці, він записався добровольцем на фронт. Та воювати зі зброєю в руках не довелося. Керівництво військовим підрозділом направило Огневого на службу військовим музикантом. Артисти військового ансамблю під час коротких відпочинків між боями влаштовували концерти для солдат регулярної армії. Співаючи для бійців, дуже старались, іноді заглушуючи вибухи важкої зброї. Одного разу не почули як розпочався наступ. З того часу на руках Костянтина залишилися сліди від уламків снаряду. Найпопулярнішими піснями у фронтовиків були «Землянка» та «Вогник», які Огневий виконував на кожному концерті. На честь

цієї пісні юного артиста стали називати Вогником. Він досконало оволодів навичками художнього свисту, і коли від втоми не міг співати – свистів.

В 1949 році розпочалася артистична діяльність Огневого в якості соліста Дніпропетровської філармонії, хоча закінчив навчання в музичному училищі тільки через рік. Як успішного випускника, всесоюзною комісією його було рекомендовано до вступу в Московську консерваторію, куди на іспити з'їхалось близько трьохсот вступників. Огневий не пройшов конкурсний відбір, тому вирішив випробувати удачу в Гнесинському інституті. Отримавши цю інформацію, ректор консерваторії Олександр Васильович Свешников запросив абітурієнта Огневого і, посваривши за «біганину інститутами», зарахував до вокально-теоретичного класу. Заняття в класі Назаренка, що проводилися хором, не могли задовольнити студента, тому навчання було продовжено у класі Маргарити Гукової, колишньої солістки Большого театру. В консерваторії ж набув перші навички оперного виконавства, співаючи у багатьох виставах оперної студії.

Дякуючи випадку, 1955 року К. Огневий став солістом Київської опери, яка в ті роки просто виблискувала розсипом яскравих зірок. Це сталося коли Костянтин Дмитрович отримав запрошення до Києва взяти участь у записі музичного матеріалу для документального фільму. Після роботи в студії, прогулюючись містом, із цікавості зайшов до театру, потрапив на прослуховування, і успішно його пройшов. По поверненню до Москви Огневий дізнався, що через тривале затримання і пропуски занять його відрахували з консерваторії. Отримавши повідомлення, що Костянтин прийнятий до Київського оперного театру, ректор Свешников дозволив йому завершити навчання.

Після закінчення Московської консерваторії Огневий почав працювати в Київській опері й дуже скоро став провідним солістом. Меломани дедалі частіше стали ходити «на Огневого» - його Ленський, Фауст, Альфред, Юродивий, ловець перлів Надір були ролями істинного майстра. Поет Олександр Вратарьов, поділився з журналістом часопису «День» своїми спогадами про легендарного співака, пригадавши часи повоєнного дитинства, коли у кожній міській квартирі та сільській хаті безперервно

працювала найпримітивніша «радіоточка» - передачі на всі смаки та для будь-якого віку. «Пристрасті наші не дуже відрізнялися, і якщо всі дружно любили пісні Утьосова, Шульженко, Бернеса та Русланової, то з класики проста радянська людина віддавала перевагу полонезу Огінського, арії Ленського та дуету Одарки і Карася» [2]. І раптом всенародних кумирів Івана Козловського та Івана Паторжинського в радіопросторі потіснив молодий співак. Київське радіо, а незабаром і Московське почали передавати арію Жоржа Бізе з опери «Пертська красуня», і співав її Костянтин Огневой» [2].

За роки служіння в театрі Огневий виконав 20 партій у майже 800 виставах. Найвідоміші з них: Ленський з «Євгенія Онегіна» П. Чайковського, Володимир Ігорович з «Князя Ігоря» О. Бородіна, граф Альмавіва з «Севільського цирюльника» Дж. Россіні, Альфред з «Травіати», Герцог з «Ріголетто» Дж. Верді, Таміно з «Чарівної флейти» В. А. Моцарта, Надір з «Шукачів перлів» Ж. Бізе, Петро з «Наталки Полтавки» М. Лисенка та ін. Але слухачам у виконанні Огневого більше подобались романси та українські народні пісні. Він також блискуче співав естрадні пісні, що серед оперних артистів було великою рідкістю через іншу манеру співу, відсутність навичок роботи з мікрофоном. Костянтин Дмитрович міг за кілька хвилин створити образ своєї пісні, зіграти маленьку п'єсу, нікого не залишивши байдужим.

К. Огневому першому з оперних співаків вдалося втілити в життя ідею співати під супровід інструментального ансамблю, чого раніше не існувало. Багато пізніше з ансамблями стали виступати Анатолій Мокренко, Дмитро Гнатюк, Микола Кондратюк. Його природна музикальність, прекрасний голос й сценічна майстерність, глибоке занурення в музичний образ, чуйне розуміння стилю зумовили формування його особливої унікальної манери виконання. Виконуючи вокальні твори найрізноманітніших жанрів, від класичних романсів до сучасних пісень, Костянтин Огневий був взірцем співацької культури, чудової вокальної школи, володів вмінням створювати неповторні та незабутні вокально-художні образи. Проводячи велику творчу сценічну діяльність, він популяризував твори українських композиторів, народні пісні. Починаючи з 1957 року, коли на VI всесвітньому молодіжному фестивалі, де

відбувся вокальний конкурс, був нагороджений срібною медаллю та заслужив овації у публіки і прихильність суддів, яких зачарував щирий та проникливий голос артиста, отримав величезну популярність та визнання й у закордонних слухачів.

Поряд з оплесками й пошануванням глядачів, на шляху істинних митців трапляються невдачі, виникають проблемні питання, невдоволення собою, спонукаючи невтомно шукати, експериментувати, постійно розширювати концертний репертуар, щоденно, напружено працювати, вдосконалюючи свою майстерність та інтерпретації творів. Не дивно, що відомі композитори саме Огневому віддавали першість для виконання своїх нових пісень. Так у 1960 році у його виконанні вперше прозвучала пісня Володимира Верменича «Чорнобривці», в якій висловлюється щира вдячність материнським рукам, що не тільки колишать дитину, вирощують пшеницю, прикрашають квітами землю, а й тримають увесь світ в радості, світлі, добрі і любові. Артист співав її душею, тому пісню полюбили дорослі і діти, вона стала своєрідним українським ліричним гімном-присвятою українській жінці.

Завдяки Костянтину Огневому пісня стала улюбленою у слухачів різного віку й за кордоном. Згадуючи про свою гастрольну подорож у Канаду, Огневий розповідав: «Виконав одну пісню, другу, третю. А потім – «Чорнобривці», і музика Володимира Верменича, і слова Миколи Сингаївського всіх приголомшили... Спершу зал скидався на водоспад: він ревів, гудів, аплодував. Я ще раз повторив пісню – і вже замість шуму між рядами чулося відверте схлипування – десятки людей плакали...» [5, с. 8]. Пісня «Чорнобривці» відтоді перетворилась на народну, її з задоволенням і хвилюванням співають і слухають сучасні поціновувачі естрадної вокальної музики.

Костянтину Огневому належить і прем'єрне виконання неофіційного гімну столиці «Києве мій!». Пісня виникла 1962 року - чудовий вальс про стародавній й водночас молодий Київ, красиве, самобутнє та колоритне місто на Дніпрових кручах. Виконання разом із Юрієм Гуляєвим принесло їй популярність на довгі роки. К. Огневий був першим виконавцем і пісні «Кохана» (І. Поклад – І. Барах, 1962 рік) суперпопулярної на



теренах СРСР. Потім її переспівали всі відомі співаки Союзу, полюбилася пісня і закордонному слухачеві.

Співак часто гастролював поза межами України, відвідував Болгарію, Канаду, Кубу, Нідерланди, Францію, Фінляндію, Югославію, Японію. І всюди, де лунали дзвінки і проникливі українські народні пісні у виконанні Огневого, люди об'єднувались, підспівуючи, - зігріваючи та лікуючи душу. Маючи романтичну натуру, артист більше любив ліричні пісні, чудово поєднував традиційну народну мелодику з сучасним естрадним аранжуванням. Його пісенна творчість, співоча українська мова та сердечність мелодій, вражають, зачаровують слухачів, глибоко проникають у людські душі.

Період з 1965 року і до кінця життя К. Д. Огневий присвятив викладанню в Київській консерваторії. Його вихованці стали зірками оперної сцени - Олег Кулько (соліст Метрополітен Опера), брати Приймаки, Ігор Борко, і естрадними кумирами - Микола Мозговий, Віталій Білоножко, Олександр Пономарьов, Степан Гіга та ін. Влада оцінила творчу діяльність майстра, присвоївши йому в 1972 році звання народного артиста України. Костянтин Огневий пішов у небуття 15 грудня 1999 року. Але його проникливий голос, його задушевні пісні назавжди залишаться серед нас, як безсмертна молитва на славу життя та любові

### **Список використаних джерел**

1. Відео надане сайтом <http://uaestrada.org> Телеканал / кіностудія: 1+1, Контакт, 2004 р. Режисер: Юлія Лазаревська Про пісню "Чорнобривці" (Володимир Верменич - Микола Сингаївський).
2. Вратарьова І. Этот голос слышат небеса и земля // День, 2006. 28 вересня.
3. Істинно ліричний тенор – Костянтин Дмитрович Огневий [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.uarp.org/news/1440148230>
4. Кондратюк Т. Онуки Маестро // Голос України. 2002. 19 листоп.
5. Кордюкова В. Костянтин Огневий. Його пісня почалася у Дніпропетровську // Зоря, 2016. № 76 (28.09). С. 8.
6. Муратова В. Константин Огневой: всю жизнь я работаю в свое удовольствие // Дзеркало тижня. 1996. № 35.
7. Цей голос чують небеса і земля. Газета «День», <https://day.kyiv.ua> › seu-golos-chuyut-nebesa-i-zemlya.
8. Ярема С. Мого народу гілочка тернова. Дніпропетровськ: ІМА-прес, 2008. 312 с.

**Деменко Р. О.,  
Кушнірчук М. М.**

## **СЛУЖІННЯ УКРАЇНСЬКОМУ НАЦІОНАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВУ – ЖИТТЄВЕ КРЕДО ПЕТРА БІЛИННИКА**

Час плине стрімко, з тим втрачається пам'ять про видатних особистостей минулих років. Яскравим представником є Петро Білинник, голос якого лунав у ті часи не лише в Україні, а і далеко від її кордонів. Унікальні особливості його голосу чутні в піснях, романах та різноманітних оперних партіях, записаних на понад 200 платівках.

Білинник Петро Сергійович (1906 - 1998) – наш земляк, талановитий співак, творча, обдарована Богом особистість народився і відійшов у вічність в день великого духовного свята українців Покрови пресвятої Богородиці. Вперше побачив світ у місті Охтирка Сумської області. З малих років володів особливими музичними здібностями. Співав малий Петрик з народження, а культуру співу йому прищепив священник у хорі в церковно-парафіяльній школі. Здобувши вокально-хорові навички у церковному та шкільному хорах, з 18 років зумів організувати гурток для домашнього музикування, до репертуар якого входили не лише українські та російські народні пісні, а й твори М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка.

Протягом всього життя Петро Сергійович в думках звертався до своєї родини. В домашньому затишку, в родинному колі завжди любили слухати народні пісні, старовинні козацькі думи та прищеплювалася любов до традиційних українському народові обрядових пісень, традицій та різних обрядів. «Мої батьки - завжди в моєму серці, - говорив Петро Сергійович у розмові з журналістом. - Немає такого року, щоб я бодай раз не поїхав у Охтирку і не вклонився їхнім могилам» [1].

З початку 1930-х років, після праці на заводах Донбасу хлопчина їде до Харкова, з метою вступити на курси, які б дали можливість молодому юнаку зробити кар'єру в гірничому інституті. Праця й навчання водночас не заважали Петрові співати кожну вільну хвилину, акомпануючи собі на гітарі. Друзі, шанувальники його голосу, з усіх сил намагалися умовити

його вступити до консерваторії та допомогли йому у вирішенні питання з направленням на навчання.

Найулюбленишим наставником Білинник завжди вважав професорку Харківської консерваторії Р. Вайн, яка була послідовницею неаполітанської вокальної школи. Ця тендітна, але сувора й вимоглива викладачка змушувала своїх студентів трудитися та співати одну пісню чи арію доти, поки не було досягнуто ідеального виконання, чистого інтонування, кантиленості, поки повністю не відтворювались найтонші відтінки образу твору. Завдячуючи їй, у юнакові виріс дух, з'явилася впевненість та розкрився талант тоді, як інший професор консерваторії, відомий оперний співак, глянувши на худенького, зовні непоказного хлопця, категорично заявив, що артиста з Білинника не вийде, бо окрім голосу необхідно мати фактуру. А без фактури на сцену потрапити неможливо! Білинник навчався дуже старанно і наполегливо, проявляв неабияку працьовитість і завзяття. Паралельно з навчанням він активно брав участь в житті молодіжного музичного театру, де шедевралью провів дебют у партії Берендея в опері М. А. Римського-Корсакова «Снігуронька», після чого його впізнавала вся еліта Харкова.

На останньому курсі консерваторії пройшов прослуховування, влаштоване московськими оперними світилами, серед яких були — народний артист РРФСР Василь Петров, знаменита співачка Марія Максакова. Його голос дуже сподобався поважній комісії, він отримав рекомендації до московського Большого театру, і в 1935 році став його солістом. В Московському театрі його партнерами по сцені були видатні Іван Козловський, Сергій Лемешев, Антоніна Нежданова. Результатом співпраці із видатними метрами стало напрацювання величезного репертуару та «вигранений» голос. Білинник розпочав своє стрімке кар'єрне зростання, не досягнувши і 30-ти років.

Петро Сергійович так оцінював цей період життя: «У Большому театрі мені давали переважно другорядні ролі. Знову впливла на поверхню ота злощасна «фактура», наче зріст визначає творчий рівень співака. Через це, власне, й пішов із Большого театру, попри вмовляння мого щирого друга Івана

Козловського, який не втомлювався казати: «Петре, не йди, у тебе все ще попереду. З твоїм голосом зможеш до ста років співати» [4]. В той час Білинник був запрошений у військовий Ансамбль пісні і танцю, де тоді керівником був Б. Александров, який починав свій шлях церковним регентом. Так, полюбивши сцену, але при тому не маючи можливості розкритися на повну як вокаліст, Білинник остаточно вирішив покинути Москву. В 1940 році він переїжджає до рідного Харкова, а згодом опиняється в якості соліста на сцені Київського оперного театру, що у той час евакуювався до Сибіру.

Найяскравіша риса творчого обдарування П. Білинника це глибока лірична чуттєвість. Співак створив галерею незабутніх образів, виступивши в майже сорока оперних ролях. Серед них партії ліричного закоханого поета Ленського з «Євгенія Онєгіна» (П. Чайковський), гордовитого Самозванця з «Бориса Годунова» (М. Мусоргський), казкового лицаря Лоенгріна із однойменної опери (Р. Вагнер), самовпевненого інтелектуала Пінкертон з «Чіо-чіо-сан» (Дж. Пуччіні), віщого старця Баяна з «Руслана і Людмили» (М. Глінка), кумедного діда Щукаря з «Піднятої цілини» (І. Дзержинський), щирого і дитячо наївного Юродивого з «Бориса Годунова» (М. Мусоргський). Білинник першим втілював образ Сергія Тюленіна в опері «Молода гвардія» (Ю. Мейтус) та Богуна в «Богдані Хмельницькому» (К. Данькевич).

Юродивий у виконанні Білинника за глибину відтворення був визнаний музичними критиками рівним образу, створеному знаменитим І. Козловським, а образ Торопки Голована з «Аскольдової могили» О. Верстовського, втілений цим співаком, критики визнали як унікальне мистецьке відкриття. Але в репертуарі актора була роль, дорога для нього найбільше. Це - партія поляка Йонтека (опера «Галька» С. Монюшка). В той момент, коли на сцену виходив хвалькуватий та самозакоханий хлопець із села Йонтек і Білинник виконував зажурену арію, оперна зала завмирала від душевного переживання. А потім глядачі довго не відпускали геніального співака, а також його партнерку, приголомшливу Зою Гайдай. Найбільше вдавалися Білиннику музичні образи ліричних героїв у національних класичних операх «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Наталка Полтавка» і «Утоплена» М. Лисенка. Ролі

Андрія, Петра, Левка були глибокими і самобутніми, виконані щиро й достовірно. В цих партіях співак глибоко розкрив національні риси і народність своїх героїв.

Але не тільки як оперного співака знали Петра Білинника. Найбільше любляв народні пісні – мінорні і журливі, в них знаходив розраду в житті, а своїм слухачам прагнув вселити світлі та радісні почуття, віру в щасливе майбутнє. Артист неперевершено відчував мелодику народної пісні, вмів відтворити найпотаємніші емоції. Визначні мистецькі колективи України – Державний ансамбль бандуристів і академічна капела «Думка» підтримували з ним близькі дружні стосунки. У їх концертах артист часто брав участь як соліст - виконавець українських народних пісень. Особливо бурхливі емоції викликали у глядачів українські народні пісні в дуетному виконанні разом із земляком Борисом Гмирею. Це було талановите, щире, неперевершено-взірцеве явище. Концертні виступи П. Білинника не обмежувалися столичними естрадними майданчиками. Він здійснював численні гастрольні тури країною, великого успіху мали його концертні поїздки до Німеччини, Польщі, Албанії, які задовольняли тисячі слухачів, приносячи артистові творче натхнення і радість.

Восени 1986 року в Будинку актора відбувся ювілейний концерт співака. На афішному стенді було зазначено «Творчий концерт-звіт». Зайти на той концерт було зовсім не важко, адже він був благодійним і можна було потрапити взагалі без запрошень. Але бажаючих було так багато, що не вистачало ані місць, ані стільців у великій залі. Концерт тривав більше години, Петро Сергійович заспівав тоді величезну програму з романсів, оперних арій, і за кожним твором була злива оплесків. То була «лебедина пісня» співака, бо концерт виявився останнім у його творчості. Глядачам не вірилося, що Петру Сергійовичу виповнилося вісімдесят років: молоде обличчя, висока статура, металевий, тембрально витончений голос з дзвінкими верхніми нотами не узгоджувалися з його віком.

У своїх останніх інтерв'ю Петро Сергійович говорив, що йому дуже шкода, що енергійні, талановиті артисти молодого покоління наполегливо штурмують зарубіжні сцени, покидаючи рідну країну. Йому дуже боліло від того, що втрачаються

національні цінності, бо вистави в рідному театрі, які могли б звучати українською, виконуються чужою мовою, хоча навіть за страшні часи сталінщини тодішні харківські театральні режисери намагалися репертуарні твори ставити виключно рідною. Видатні поети Павло Тичина, Максим Рильський, Микола Бажан, Андрій Малишко активно допомагали театрам у цьому. Часто спілкувалися з артистами, виконували перфектні переклади, редагували і покращували тексти, «щоб рідне слово звучало у якнайтонших, найточніших відтінках» [5, с. 16].

Влада гідно оцінила творчі досягнення артиста: 1946 року П. С. Білиннику було присвоєно звання заслуженого артиста УРСР, 1951 - народного артиста Республіки. Співака було нагороджено орденом В. І. Леніна, орденом Трудового Червоного Прапора. З 1954 року він – народний артист СРСР. 31 серпня 1998 року П. Білиннику як видатному діячеві культури розпорядженням Президента України Л. Кучми була призначена державна стипендія, але через місяць видатний артист відійшов у вічність, так і не скориставшись нею [3, с. 228].

Петро Сергійович Білинник прожив довге і славне життя, а його творчість є взірцем самовідданого служіння українському національному мистецтву.

### **Список використаних джерел**

1. Білинник П. С. (Українське радіо, канал «Культура», 22.04.2014. Ведуча Ганна Боровицька, спогади Донцова про Петра Білинника).
2. Грамзаписи Петра Сергійовича Білинника [Електронний ресурс], Режим доступу: <https://s30513627090.mirtesen.ru/blog/43918581488/Den-odnogo-ispolnitelya-Pyotr-Belinnik>
3. Історія вокального мистецтва / О. Д. Шуляр Ч.П. Івано-Франківськ: "Плай", 2012. С.228
4. Мельничук А. Ліричний тенор без «фактури». Люди йшли «на Білинника» / Укрінформ, Мультимедійна платформа іномовлення України. [Електронний ресурс] Режим доступу: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2327247>
5. Стебун І. І. Петро Сергійович Білинник / Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. Київ, 1958. 18 с. [Електронний ресурс], Режим доступу: <https://chtyvo.org.ua/authors>

**Зав'ялова О. К.,  
Стахевич О. О.**

**ТИМОФІЙ ДОКШИЦЕР ТА УКРАЇНА  
(ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ  
ВИДАТНОГО ТРУБАЧА)**

Тимофій Докшицер (1921-2005) – радянський трубач середини - другої половини ХХ століття, диригент, композитор, педагог, народний артист Російської радянської федеративної соціалістичної республіки (РРФСР), - музикант світового масштабу, який підніс сольне виконавство на трубі до найвищого рівню. Його ім'я називають в одному ряду з іменами таких видатних музикантів радянської доби, як Давид Ойстрах, Святослав Ріхтер, Еміль Гігельс, Мстислав Ростропович, виконавська діяльність яких відкрила нову еру у світовому музичному мистецтві, змусила по-новому оцінити і «рольові» функції, і виконавські засоби, і музичні образи, традиційно пов'язані з тембральним забарвленням і звучанням певних інструментів. Т. Докшицер виконав цю місію стосовно труби: він був одним з перших трубачів, який вивів цей інструмент як сольний на один рівень з фортепіано, скрипкою, віолончеллю. Саме у творчості Т. Докшицера було розкрито такі можливості труби, які й не уявляли його сучасники. Він довів гру на трубі до досконалості, додавши їй романтичного віртуозного блиску й незліченних нюансів тембрального зафарблення. Витоки цього, на думку авторів статті, криються саме в аурі тієї місцевості, де трубач народився і де йшло його становлення як особистості і музиканта, а саме: в Україні, в Ніжині.

Сьогодні біографію та творчість великого маестро висвітлено в багатьох наукових та белетристичних працях. Насамперед, це власні книги Тимофія Докшицера «Із записної книжки трубача» (1994), «Трубач на коні. Мемуари» (1996), «Лабораторія трубача» (в 2-х т., 1997) та «Шлях до творчості» (1999), видані російською та англійською мовами. Основні дати та факти життя і творчості подані в енциклопедичних статтях Атона Мухи («Українська музична енциклопедія», т. 1) та Н. Онищенко («Енциклопедія Сучасної України»). Більш широко

життєвий і творчий шлях (з акцентом на ніжинському періоді) та його музично-педагогічну систему представлено в монографії Олени Кавунник (Тимофій Докшицер - трубач-легенда», Ніжин, 2010). Необхідно згадати рецензії радянських журналів і газет на концертні виступи маестро (напр., М. Ермлер «Труба solo», Радянська музика, 1969, № 6; О. Івашкін «Записки Тимофія Докшицера», Музичне життя, 1973, № 18; О. Селянин «Нові платівки Т. Докшицера», там само, 1981, № 22 та ін.), які висвітлюють його гастрольну діяльність, характеризують артистичну манеру й особливості гри, створюють уявлення про виконуваний репертуар. Деякі відомості щодо короткого перебування Т. Докшицера в Україні та Ніжині в 1994 році містить есе Лілія Руденко, що в кількох варіантах зустрічається на просторах internet'у (зокрема: «Тимофій Докшицер - славетний маестро з Ніжина»). Але окремої праці, в якій було б розглянуто вплив і відносини великого трубача з його «малою» батьківщиною та Україною в цілому, не має.

«Українське» дитинство Тимофія Докшицера з великою теплотою і тонким гумором описано ним самим у книзі «Трубач на коні» [1]. Отже, звертаючись до біографії великого трубача та шляхів його входження до музичного світу, всі автори наукових або публіцистичних розвідок посилаються на це джерело. Звичайна розповідь про перші десять років життя має важливий висновок: починаючи з малечку, все життя Тимофія було пов'язано з музикою, передусім з духовими інструментами, хоча в Ніжині ці «заняття» не мали «професійного» статусу. Серед музичних розваг хлопця була імітація «оркестру», ходу якого влаштовували діти у дворі, слухання «справжнього» духового оркестру в міському парку, в якому на валторні грав його батько, чи струнного ансамблю в кінотеатрі, де батько виступав в ролі скрипаля та диригента. Крім того, батько робив інструментовки та писав музику – процес, до якого юний Тимофій проявляв непідробний інтерес [1, с. 1-2]. Велике враження справляв на хлопця хоровий спів, особливо українські пісні, що були чутні після базарного дня «зі всіх сіл поблизу» Ніжина. Митець визнає, що саме ці враження згодом відбилися на його сприйнятті музики [1, с. 2]. Незабутні спогади залишили й виїзди пожежної команди, до складу якої входив трубач,



котрий по дорозі на виклик так хвацько грав «тривогу», що від цього розбігалися перехожі [1, с. 2]. Але у самого Тимофія з музичних інструментів у той час був тільки мундштук, який дав йому батько, і з яким він бавився наче з іграшкою.

До речі, батько Т. Докшицера не мав спеціальної освіти: у його захопленні музикою виявилась надзвичайна музична обдарованість цієї людини. Тимофій Олександрович згадує, що музично обдарованими були всі члени родини: троє братів батька, які склали основу ніжинського оркестру, рідні (Володимир) та двоюрідні (Лев, Олександр) брати самого трубача, а згодом їх діти і внуки [1, с. 1-2]. Але ж найяскравіше природне музичне обдарування проявилось саме в Тимофія Докшицера. У своїй книзі він з гордістю розповідає про перше музичне «хрещення», коли його, малого хлопця, взяли грати на похорон в оркестр дорослих музикантів. Навіть і цей драматичний епізод забарвлений м'яким гумором. В оркестрі йому доручили грати на тарілках, і щоб малий не помилився, батько наказав: «Синоку, це зовсім нескладно: ударяй в тарілки тричі підряд на кожен крок, а на четвертий – пропускай удар». Заробив Тимофій рубль чи трояку, але ж дома мати спеціально для нього приготувала делікатес – «кофе» із печених хлібних скоринок із молоком. Почуття відповідальності, яке відчув хлопець у той раз, збереглося в нього на все життя [1, с. 3].

Голод в Україні на початку 1930-х років змусив їхню сім'ю виїхати до Москви, де проживали родичі, і де Тимофій попав на виховання в оркестр кавалерійського полку, в якому почалися його регулярні заняття на трубі. Незважаючи на те, що хлопцю виповнилося всього одинадцять років, він майже на рівні з дорослими ніс службу, водночас здобуваючи загальну і музичну освіту [1, с. 4-5]. Підготовка у кавалерійському полку дозволила Тимофію через три роки поступити в Московську центральну музичну школу (ЦМШ, тоді – Особлива дитяча група) в клас професора М. І. Табакова – найавторитетнішого педагога-трубача тієї доби. А, починаючи з 1937 року, Т. Докшицер вже служив трубачем у балалаєчному оркестрі Центрального будинку Червоної армії у Москві, потім у 1941–1945 роках – у зразковому оркестрі Московського військового округу, з 1945 – по 1983 роки був у ньому солістом. В 1941 році став лауреатом III премії

Всесоюзного конкурсу виконавців на духових інструментах. Це звання було надзвичайно престижним для юного трубача адже, включаючи Т. Докшицера, до початку Другої світової війни у Радянському Союзі було всього п'ять лауреатів-трубачів. Наскільки неослабним було його творче і професійне зростання підтверджує перемога Тимофія на Всесвітньому фестивалі молоді та студентів у Празі (1947), де він виборов I премію [2].

Інститут Гнесіних Т. Докшицер закінчив тільки в 1950 році. Але загальна музична обдарованість та його прагнення до розширення музичного кругозору і музикантського досвіду спонукали до навчання диригентському мистецтву: в 1957 році він закінчив ще Московську консерваторію по класу диригування в професора Л. Гінзбурга. В цій галузі Докшицер реалізував себе впродовж 1957–1971 років у якості асистента диригента Великого театру в Москві. В цей самий період (від 1954 року) він починає викладати Московському музично-педагогічному інституті імені Гнесіних. Кінець кінців трубач в ньому переміг, і з початку 1970-х років концертна та педагогічна практика стали основними в його діяльності. Успіхи Т. Докшицера на цьому поприщі були відзначені присвоєнням йому в 1971 році звання професора, а в 1976 - народного артиста РРФСР. Останні п'ятнадцять років життя (від 1990) митець мешкав у Вільнюсі [2]. В цей час він проводить курси майстерності у навчальних музичних закладах США, Німеччини, Франції, Італії, Фінляндії, бере участь у міжнародних форумах трубачів (завдяки чому наприкінці життя Т. Докшицер знов зміг потрапити в місто свого дитинства).

Протягом творчого життя Т. Докшицер неодноразово відвідував Україну з концертами і як у складі оркестру, і як соліст. Перші виступи відбулися ще під час його навчання в ЦМШ та роботи в балалаєчному оркестрі Центрального дома Червоної армії в кінці 1930-х років. А розпочавши наприкінці 1950-х років гастрольне життя як соліст-трубач, Т. Докшицер об'їздив увесь світ: більшість країн Європи (Англія, Болгарія, Голландія, Данія, НДР, Польща, Угорщина, Фінляндія, Франція, Швейцарія, Швеція, Югославія та ін.), Північна Америка, Китай, США, Японія. В 1979 році навіть здійснив подорож навколо світу. Гастролі у СРСР були ще активнішими і відбувались

здебільшого у «філармонічних» містах (Алма-Ата, Вільнюс, Ленінград, Львів, Мінськ, Москва, Одеса, Рига, Таллін, Харків, Ташкент та ін.) [1, с. 26]. В 1978 році здійснив турне Україною. Багато заходів відбулось в Одесі: майстер-клас в школі-десятирічці імені П. С. Столярського, зустрічі в консерваторії, концерт у театрі опери та балету. Завітав маестро й до Ніжину, де зокрема виступав з концертом у дитячій музичній школі [3].

Останній раз у житті Т. Докшицер побував у рідному місті в жовтні 1998 року, коли його запросили в Україну головувати разом з Левком Колодубом на першому Київському Міжнародному конкурсі трубачів у рамках конференції Євро-Міжнародної гільдії трубачів (7-11 жовтня). Поїздка до Ніжину не була запланована (організатори конкурсу не знали, що Т. Докшицер родом з цього міста), тому видатний митець здійснив її самостійно, «вирвавшись» із Києва лише на дві години перед заключним концертом. Цей візит маестро описано в кількох публікаціях Л. Руденко, яка зустрічала та супроводжувала видатного земляка під час його відвідин Ніжина. Авторка згадує, як «залишаючи всіх супроводжуючих далеко позаду, впевнено і стрімко рухався він вулицями рідного міста. Будинок його дитинства на жаль не зберігся. По Гоголівській, до пам'ятника улюбленому письменнику – Миколі Гоголю: “Я з'явився на світ у Ніжині через 100 років після того, як Гоголя сюди привезли на навчання” ... Далі шлях полягав на Соборну площу, потім до пам'ятника актрисі Марії Заньковецькій. Невелика зупинка у музеї Поштової станції, а далі – по Ліцейській, через Остер, до білоколонної будівлі славетного Гоголівського університету...» [3]. Звичайно митець згадував як вони з хлопцями втікали з уроків купатися в Острі, пишався красою та ошатністю історичних пам'яток, парків і скверів стародавнього Ніжина, де в цей час панувала золота осінь. На згадку видатний музикант подарував музею міста свої книги та платівки, планував ще приїхати, але не судилось [3].

Будучи одним з перших сольних виконавців на трубі, саме Т. Докшицер ініціював і створення репертуару для цього інструмента. З проблемою відсутності концертних творів трубач зіткнувся, ще навчаючись у ЦМШ. Труба за своїми обмеженими можливостями вважалась суто оркестровим інструментом і мало

цікавила композиторів. Нестачу яскравих і сучасних творів для виконання на естраді Т. Докшицер дуже гостро відчув, коли його стали запрошувати як соліста. Це змусило трубача задуматися над тим, які твори будуть звучати в концертах. Одним із перших відгукнувся О. Гедіке, який написав для труби «Концертний етюд». Згодом великий внесок у цю справу зробив В. Пескін, концертмейстер трубача. Усвідомивши необхідність формування концертного репертуару для цього інструмента, Пескін спочатку пішов торованим шляхом: переклав для труби кілька популярних класичних п'єс, зокрема романси Ф. Ліста «Як дух Лаури» та С. Рахманінова «Весінні води» [1, с. 8].

Згодом цей піаніст, який вивчав у консерваторії і композицію, наважився на створення оригінальних п'єс. Першим стало віртуозне «Скерцо» (1937), яке, на погляд Т. Докшицера, було абсолютно не придатним для виконання. Але композитор виправив моменти, зовсім неможливі для виконання на трубі, а трубач винайшов нові технічні прийоми для гри цієї композиції, й поступово п'єсу стали включати до концертних програм. Твір вкрай вразив М. Табакова, саме з цього приводу прозвучала крилата фраза учителя, що згадується всіма дослідниками творчості Т. Докшицера: «Як би це почули сто років тому, то тебе, як Паганіні, оголосили б дияволом». Трубач констатував, що навіть і в кінці ХХ століття цей твір «не втратив своєї свіжості, навіть і тепер не кожний віртуоз візьметься за його виконання» [1, с. 8].

В. Пескін став засновником нового, незвичного стилю творів для труби, написавши для цього інструмента дві «Поеми» та кілька інших творів малої форми, Концерт с-мoll (його каденція також була «новим словом» в трубній літературі), Концертне алегро, Варіації та Концерти № 2 та № 3. Т. Докшицер високо оцінив діяльність В. Пескіна з формування трубного репертуару, відзначаючи також концерти і композиції для труби О. Гедіке та В. Щелокова [1, с. 8]. Ці перші твори та музика для труби, створена «на Докшицера» В. Агафонниковим, О. Арутюняном, М. Вайнбергом, С. Василенком, О. Пахмутовою, М. Раковим, Е. Тамбергом, Б. Троцюком, з українських - О. Красотовим, стали класикою світового репертуару.

Збагачення репертуару для труби за кілька десятків років кількома десятками концертів й сотнею творів малої форми, враховуючи також власні обробки і транскрипції Т. Докшицера («Блакитна рапсодія» Г. Гершвіна, Концерт для голосу з оркестром Р. Глієра, Перший фортепіанний концерт Д. Шостаковича та ін.) фактично було його особистою заслугою. Так, багато творів Т. Докшицер виконував у власній редакції (в 1991-1992 роках швейцарське видавництво опублікувало «Колекцію Тимофія Докшицера» з 80-ти транскрипцій та обробок творів російських, радянських та зарубіжних авторів), багато концертів для труби (О. Арутюняна, Й. Гайдна, Й. Гуммеля та ін.) звучать з його каденціями, його власне композиторське обдарування яскраво виявилось у циклі етюдів «Романтичні картинки» (1994) та ін. [2].

Трубач із задоволенням констатував, що в його репертуарі була музика на всі смаки. Розраховуючи на певну аудиторію, він будував програми своїх виступів переважно з ліричних або, навпаки, віртуозних композицій, до концертів з оркестром входили один-два твори крупної форми, а в камерні (звичайно у двох відділах), як вставки, - сольні п'єси для фортепіано. Виконавській манері Т. Докшицера і концертній спадщині для труби, до якої маестро «доклав» свою руку, притаманна непідробна ліричність і співучість, закладена музичними враженнями дитячих років, проведених на Україні, про що він з глибокою теплотою і щирістю згадував у своїх книгах.

Менш вивчена педагогічна діяльність маестро. У своїй книзі «Трубач на коні» Т. Докшицер вказував, що за 40 років роботи в музично-педагогічному інституті імені Гнесіних він випустив близько 100 трубачів, серед яких відомі музиканти - Н. Бірман, Р. Пошумерський, В. Прокопов, Г. Юдашкін та ін. У теперішній час учні і послідовники маестро працюють по всьому світові. Зокрема в Україні багато років поширювали традиції вчителя В. М. Луб – професор Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової, та Л. Й. Ігнатовський – викладач Сумського музичного училища (згодом Сумського вищого училища мистецтва і культури імені Д. С. Бортнянського, тепер Сумського фахового коледжу мистецтва і культури імені Д. С. Бортнянського). Але педагогічний досвід Т. Докшицера,

поряд з узагальненням його навчально-методичних праць, ще потребує вивчення.

### **Список використаних джерел**

1. Докшицер Т. Трубач на коні // Москва, 1996. Дата звернення 03.01.2022. Режим доступу: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=153815>
2. Онищенко Н. П. Докшицер Тимофій Олександрович // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія [онлайн] / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. Дата звернення 03.01.2022. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=20538](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=20538)
3. Руденко Л. Тимофій Докшицер - славетний маестро з Ніжина // Ніжин.City, 15 грудня 2021. Дата звернення 03.01.2022. Режим доступу: <https://nizhyn.city/articles/179679/timofij-dokshicer-slavetnij-maestro-z-nizhina>

**Кириченко О. А.**

### **ВІРА АНДРІЯНЕНКО. ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА МАЙСТРА**

1960-80-ті роки називають «золотим періодом» в історії розвитку культури Луганщини. На сцені Ворошиловградської (на той час) філармонії здійснюються найсміливіші у СРСР проекти – постановки опер всесвітньо відомих композиторів: «Травіата» Дж. Верді, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Іоланта» П. І. Чайковського та ін. Ці десятиліття ознаменувалися появою яскравих вокальних зірок, які спалахнули на музичному небосхилі Луганщини, України та всього Радянського Союзу. До яскравих представників цієї плеяди належать народний артист СРСР Юрій Богатіков, народна артистка України Джульєтта Якубович, народна артистка України Галина Мурзай, народний артист України Володимир Савченко, народний артист України Володимир Самарцев, які своє творче життя присвятили мистецтву співу. В цьому сузір'ї майже 40 років дарувала свою творчість людям народна артистка України Віра Андріяненко.

Феномен музичної культури Луганщини ХХ століття дотепер не вивчався достатньою мірою. Східний регіон нашої Батьківщини – це не тільки прикордонна зона, це зона перетину

впливів на всі сфери життя традицій східних та європейських культур, їх акумулювання, «переплавлення» та адаптація до вітчизняної. Луганщина – це люди різних національностей і культур, які творять історію свого краю і нашої України.

Віра Іванівна Андріяненко (1946 - 2016) – українська оперна співачка, народна артистка України (1993), Почесний громадянин Луганська, Лауреат багатьох вокальних конкурсів. Народилась вона в азербайджанському містечку Гадрут, у 1975 році після закінчення Алма-Атинської консерваторії приїхала працювати до Луганської філармонії. На той час молода співачка вже була дипломанткою одного з найпрестижніших вокальних конкурсів – всесоюзного конкурсу імені М. Глінки (1975). Диплом, на якому стоять автографи великих артистів І. Архипової, З. Долуханової, Т. Куузика та ін., стає для неї перепусткою у вищі кола співочої майстерності. Роки наполегливої праці, природний талантизм, вокальна школа, напрями роботи, обрані творчим колективом філармонії, допомогли їй набути професійного вишколу вищого гатунку.

Першою значною роботою В. Андріяненко стала партія Віолетти в опері Дж. Верді «Травіата». Участь і Перше місце на Республіканському конкурсі вокалістів у рамках фестивалю «Золота осінь» (1979) виявили у якості пріоритету для співачки камерну музику. Саме робота в цьому напрямку принесла В. Андріяненко популярність. Її голос мав незвичайний тембр, у ньому було стільки ніжності та трепетності, що здавалося, що це співає її душа. Артистка володіла приголомшливим філіруванням звуку, досягаючи трьох піано, коли її голос ніби розчинявся у просторі. Виконання камерних творів західноєвропейських композиторів Е. Гріга, Дж. Каччині, Ф. Шуберта, Р. Шумана та ін. залишали незабутнє враження, примушували зал завмирати, відчуваючи дихання минулого.

Значне місце в репертуарі В. Андріяненко займали твори російських композиторів: М. Глінки, П. Чайковського, М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова. Романси М. Глінки вона виконувала абсолютно по-своєму, не дивлячись на усталені трактування. До дивовижних виконань цієї артистки належить і партія Антоніди з опери «Іван Сусанін», особливо романс «Не о том скорблю подруженьки». Для неї була важливою не тільки

думка композитора, оформлена письмово, а й музичний образ, який виникає в процесі виконавської інтерпретації. Це було гідно оцінено публікою в концертних залах Києва, Харкова, Львова, Дніпропетровська, Москви та Воронежа. Їй аплодували в багатьох містах України та всього Радянського союзу. В. Андріяненко прославляла свою країну, виступаючи у Болгарії, Великій Британії, Іспанії, Італії, Угорщині та Франції.

У музичному житті Луганщини завжди приділялась велика увага популяризації творчості українських композиторів. У філармонії регулярно проводилися авторські концерти київських (зокрема М. Жербіна, Л. Колодуба) та членів Донецької спілки композиторів, фестивалі української радянської музики, на яких звучали твори О. Білаша, Г. Майбороди, М. Сильванського, М. Скорика, С. Турнеєва та ін. В них завжди брала активну участь В. Андріяненко. Вокалістка працювала з різними колективами: симфонічним оркестром, ансамблем народних інструментів «Київська Русь», співала у супроводі фортепіано і органу, у сільських клубах - під баян.

Головним завданням для артистів і творчих колективів Луганщини поставало виховання молоді. За для чого проводились концерти-лекції мобільних концертних бригад, які відвідували найвіддаленіші куточки області. Бездоганні майстерність та артистизм дозволяли В. Андріяненко органічно перевтілюватись з наївної Снігуроньки в арії «С подружками по ягоди ходить» з опери «Снігуронька» в Лебідь-птицю з опери «Казка про царя Салтана» М. Римського-Корсакова, з щирої Мімі з опери «Богема» Дж. Пуччіні - у віддану Мікаелу з опери «Кармен» Ж. Бізе. Програми концертів В. Андріяненко завжди прикрашали українські народні пісні, а її виступи завжди знаходили відгук у кожному серці. В її репертуарі входили пісні українських композиторів Ф. Надененка, О. Журбіна, Л. Колодуба, Л. Дичко, популярні пісні до кінофільмів: «Пісня Анюти» (к/ф «Веселі хлоп'ята») і «Лірична пісня» (к/ф «Шукачі щастя» І. Дунаєвського), «Ехо кохання» Є. Птичкіна. А як чудово вона співала українську народну пісню «Гандзя»!

У 1990-х роках розпочалась викладацька діяльність Віри Андріяненко на посаді доцента музично-педагогічного факультету Луганського педагогічного інституту імені Тараса



Шевченка. Згодом працювала професором у Східноукраїнському університеті імені Володимира Даля, викладала вокал у Луганському державному інституті культури і мистецтв. Віра Іванівна була Майстром з великої літери, Майстром своєї справи. Співачка з радістю ділилася своїм професійним досвідом зі студентами, які її обожнювали. Вона вчила їх осягати безліч тонкощів та нюансів музики, виховувала справжніх професіоналів, готових нескінченно вдосконалюватись. Будучи небайдужою людиною, вона завжди піклувалася про своїх учнів, знала як і чим вони живуть. Майже всі її вихованці гідно продовжили справу її життя як педагоги або виконавці.

Творчість В. Андріяненко це яскрава сторінка в історії українського музичного мистецтва. Співачка, по суті, створила свій стиль камерного співу, який об'єднав традиції світового і національного вокального мистецтва. Її інтерпретаційні рішення камерних творів завжди були оригінальними, а виконання відрізнялось щирістю висловлювання, природністю фразування, проникливістю. В. Андріяненко піднімала імідж будь-якого колективу, з яким їй доводилось працювати. У своїх концертних виступах вона популяризувала твори сучасних українських композиторів. Велику увагу співачка приділяла естетичному вихованню молоді та художнього смаку слухачів, які у такий спосіб долучалися до шедеврів світової класики.

У останні роки в Луганську традиційно проходить конкурс вокалістів імені Віри Андріяненко. Навіть у 2018 році на окупованій території конкурс зібрав 72 учасника зі всього регіону, засвідчуючи тим самим неоцінімий внесок співачки у розвиток національної культури.

### **Список використаних джерел**

1. Вони прославили наш край. Луганськ: Світлиця, 1998. С. 26.
2. А. Дарить щаст'є людям. ЕКСПРЕСС-КЛУБ. 2006. № 10. С. 10.
3. Стрельцова Р. Весна певичы продолжается. 2006. № 18. С. 4.
4. Спектор В. Мелодия на два голоса в контексте жизни и любви. Жизнь Луганска, 2006. № 46. С. 5.

**СЕМЕН (СОЛОМОН) ІСАЄВИЧ СНІТКОВСЬКИЙ –  
ВИДАТНИЙ СКРИПАЛЬ І ПЕДАГОГ**

З плеяди зірок радянського скрипкового виконавства 1960–1970-х років багатогранністю інтерпретаторського дару виділяється творча постать Семена (Соломона) Ісаєвича Снітковського (1933 – 1981). Видатному артисту були підвладні твори композиторів різних епох – від Бароко до сучасності: Ж.-М. Леклера, Дж. Г. Фіокко, Л. Н. Клерамбо, Д. Скарлатті, Фр. М. Верачіні, А. Вівальді, Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Н. Паганіні, Й. Брамса, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Е. Гріга, П. Чайковського, О. Глазунова, А. В'єтана, К. Дебюссі, К. Шимановського, Б. Бартока, Е. Ізаї, Дж. Енеску, П. Хіндеміта, І. Стравінського, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, Б. Бріттена, Е. Вілла-Лобоса та ін. Окрім великих та малих жанрів скрипкової музики, у концертних програмах скрипаля звучали також його перекладення сюїти з балету Р. Щедріна «Горбоконики» для скрипки і фортепіано, двох сцен з балету А. Кос-Анатольського «Хустка Довбуша», соната для скрипки соло А. С. Лемана (1915 – 1998), присвячена артистові [1; 2; 3].

Семен (Соломон) Ісаєвич Снітковський народився 9 серпня 1933 року в Одесі. Музичні здібності та любов до скрипки виявились у хлопчика в ранньому віці. У 1940 році він вступив до школи знаменитого скрипкового педагога Петра Столярського (1871 – 1944), а продовжив систематичне навчання вже по завершенню війни. У 1946 році, повернувшись до рідної Одеси із Самарканда, де родина Снітковських перебувала в евакуації, талановитий скрипаль потрапив до класу В. Мордковича (1906 – 1992), одного з улюблених учнів П. Столярського. У цього ж педагога С. Снітковський навчався і в Одеській консерваторії (1951 – 1956). В студентські роки розпочалася сольна виконавська практика скрипаля: спочатку він працює в Одеській філармонії (1953 – 1956), згодом у Львівській (1956 – 1957), а з 1958 року – у Московському

Держконцерті, активно гастролюючи як містами СРСР, так і в багатьох країнах Європи та Азії.

У 1957 році С. Снітковський вступає до аспірантури Московської консерваторії у клас видатного скрипаля, педагога і диригента Давида Ойстраха (1908 – 1974), стає його асистентом (1960). Про визначну роль Д. Ойстраха в своєму житті пізніше згадував: «Роки занять у Давида Федоровича були для мене, і для всіх, хто навчався в його класі, насправді вищою школою майстерності. Захоплення його мистецтвом, яке прийшло до мене ще в дитинстві, а також, вплив його особистості, відчувалися завжди. Його глибоке служіння музиці, відданість своїй справі, дивовижна чесність художника і музиканта допомогли створити в класі ту неповторну атмосферу, в якій кожний із вихованців намагався хоч в чомусь наслідувати і бути подібним до свого вчителя» [5].

З кінця 1950-х років молодий скрипаль успішно виступав на престижних конкурсах і фестивалях: у 1957 році перемагає на Всесоюзному конкурсі, а також отримує бронзову медаль на Всесвітньому фестивалі молоді й студентів у Москві. Наступного року С. Снітковський здобуває першу премію (разом із румунським скрипалем Ш. Рухою) на конкурсі молодих виконавців у Бухаресті в рамках Міжнародного фестивалю імені Дж. Енеску. На цьому конкурсі він стає й лауреатом у номінації «Ансамблеве виконання» Сонати № 3 Дж. Енеску для скрипки і фортепіано (друга премія), блискуче виконавши цей твір у тандемі зі своєю першою дружиною Ольгою Ступаковою. П'ятьма роками поспіль музикант перемагає на Міжнародному конкурсі скрипалів імені Королеви Єлизавети у Брюсселі (друга премія) та отримує золоту медаль від уряду Бельгії. Високо оцінивши виступ скрипаля, брюссельська газета «Le soir» писала: «Снітковський вміє надати думці композитора не лише блиск, а й одухотвореність» [6]. Міжнародний фонд Е. Ізаї в Бельгії нагороджує соліста призом і Золотою медаллю (1967) за краще виконання творів Е. Ізаї [1; 7].

У 1960-х роках Семен Ісаєвич приймає запрошення виступати й викладати у Вищій школі музики в місті Вормс (Німеччина) та на міжнародних майстер-класах і літніх педагогічних курсах у Франції, Німеччині та Швейцарії. На цей

час припадає плідна співпраця С. Снітковського з французьким скрипалем Ролло Коваком, результатом якої стала організація Міжнародної академії музичного мистецтва у місті Тур (Франція). У наступне десятиліття скрипаль поєднує викладацьку роботу в Московській консерваторії і Музичній академії імені Ф. Ліста в Будапешті [1]. Серед московських учнів С. Снітковського – віртуози-скрипалі Павло Верніков, Захарій Зорін, Олександр Винницький та Михайло Вайман [6], які залишили теплі спогади про свого видатного вчителя [8]. Зокрема, О. Винницький згадує: «Одного разу, їдучи на гастролі, Д. Ф. Ойстрах попросив Семена Ісаєвича позайматися зі мною, тоді ще студентом... Ми працювали над складними за змістом і стилістикою творами... Легкість та співучість в акордах одразу переконали і захопили мене. Багато цінного і корисного отримав я з цього спілкування» [4; 9: 168-170].

Грав артист на скрипці роботи видатного французького майстра Жана Батиста Вільйома (1798 – 1875). Зважаючи на високий зріст і міцну статуру С. Снітковського, скрипка в його руках здавалась маленькою, ніби дитячою. Д. Ойстрах, аналізуючи виконавський стиль свого вихованця, відзначав його чудове володіння інструментом, віртуозну техніку, гнучкий і виразний звук, живу та емоційну манеру виконання, що сприяли щирому і сердечному контакту скрипаля з аудиторією. Відгуки на виступи артиста у радянській та зарубіжній пресі рясніють схвальними епітетами [9: 219–257; 10; 11; 12]. Композитор Родіон Щедрін писав: «Кожний його концертний виступ привертав велику увагу як любителів музики, так і професіоналів ... Я любив його гру. В ній поєднувався соковитий теплий звук і водночас блискуча віртуозність. Мені довелось бути не лише слухачем його концертів, а й одним з тих композиторів, творам яких він зміг дати життя і на скрипковій сцені. Він ввів до концертного репертуару скрипалів блискучі обробки трьох фрагментів з мого балету «Горбоконики»: «Балалайка», «Маленьке адажіо» і «Танець блазнів». Вони видані і досі виконуються» [9: 5-6]. Як соліст С. Снітковський виступав з видатними оркестрами й диригентами, зокрема, Натаном Рахліним (1905 – 1979), Андре Клюїтансом (1905 – 1967), Геннадієм Рождественським (1931 – 2018), Карелом Анчерлом

(1908 – 1973). Сольні та симфонічні програми скрипаля-віртуоза неодноразово записувалися великими фірмами грамзапису в СРСР (Всесоюзна студія Грамзапису «Мелодія»), у Румунії, Німеччині та Японії.

Семен Ісаєвич товаришував із багатьма діячами музичної культури. Своім іскрометним гумором, відчуттям власної гідності, потужним інтелектом і широкою ерудицією (добре розумівся на живописі, літературі, театрі) музикант справляв незабутнє враження на оточуючих [4]. На жаль, життя маестро обірвалося у розквіті сил, на сорок сьомому році - 4 квітня 1981 року він помер після тяжкої хвороби. Похований С. Снітковський у Москві на Кунцевському цвинтарі.

Пам'ять про видатного українського скрипаля живе у записах, світлинах, спогадах сучасників та організованих музичною громадськістю на його честь заходах. Так, у 2008 році до 75-річчя з дня народження Семена Ісаєвича фірма «Мелодія» випустила комплект CD із записами у його виконанні творів Й. С. Баха, Н. Паганіні, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, К. Дебюссі, Е. Ізаї, Б. Бартока, А. Хачатуряна, І. Стравінського. З нагоди 80-ліття від дня народження виконавця (2013) його брат Дмитро видав книгу «Згадуючи С. І. Снітковського: на сцені, в класі, в житті», куди увійшли факти біографії артиста, аналітичні та публіцистичні статті про нього, редакції та транскрипції для скрипки, здійснені скрипалем, компакт-диски зі студійними, трансляційними і фондovими записами, спогади рідних, колег, учнів та друзів [9]. Творчість видатного виконавця і педагога вшановують і в рідній Одесі. Так, урочисте відкриття IV Міжнародного фестивалю «Золоті скрипки Одеси» до 110-річчя від дня народження Д. Ойстраха (2018) під епіграфом «Спадкoємці царя Давида» розпочалося грандіозним концертом пам'яті С. Снітковського, великого учня Д. Ойстраха [6].

Внесок С. Снітковського у вітчизняне та світове скрипкове виконавство і педагогіку заслуговує на належне пошанування, популяризацію та подальше аналітичне осмислення.

### **Список використаних джерел**

1. Григорьев В.Ю. Снитковский Семен Исаевич. / Музыкальная Энциклопедия в 6 т. М. : Советская Энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 119.
2. Файнберг С. О скрипаче С. Снитковском. // Муз. жизнь, 1960. Ч. 3.

3. Лисенко І. Словник музикантів України. Енциклопедичне видання. К. : Рада, 2005. С. 290–291.
4. Дикий Ю. Снитковский Семен Исаевич (1933 – 1981) – скрипач, педагог. Они оставили след в истории Одессы. // Одесский биографический справочник. Электронный ресурс, режим доступа: <http://odessa-memory.info/index.php?id=295>
5. Константинов В. Зрелость. [Творческая биография скрипача С. Снитковского]. // Сов. Музыка. 1978. № 6. С. 69–74.
6. Колтунова Е. Одесский Паганини. Памяти знаменитого скрипача Семена Снитковского / «Еврейская панорама», Берлин 12.08.2019. Электронный ресурс, режим доступа: <http://www.isrageo.com/2019/08/12/semensnitkovsky/>
7. Скрипач с рукой Паганини. День в истории Одессы. 09.08.2018. / Электронный ресурс, режим доступа: <https://grad.ua/istoriya-odessy/77087-skripach-s-rukoj-paganini.html>
8. Юсипей Р. Скрипач одесской национальности. Павел Верников об учителях, смехе и грусти / «Music-review Ukraine». 27.12.2017. Электронный ресурс, режим доступа: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/20CD17C9DD43AEF2C22582030043F48F?OpenDocument>
9. Вспоминая С. И. Снитковского: На сцене, в классе, в жизни / ред.-сост. А. М. Меркулов, Д. А. Снитковский. М. : НИЦ «Московская консерватория», 2013. 280 с.
10. Веденин И., Вайцнер М. В концертных залах: Вечера скрипичной музыки. Ст. Семен Снитковский. // Муз. Жизнь. 1976. № 4. С. 6.
11. Лисициан Т. Показательные уроки советского скрипача. О гастролях в Швейцарии советского скрипача С. Снитковского. // Советская культура. 1977. 14 октября. С. 7.
12. Прицкер М. Два концерта. По поводу концертов скрипачей Льва Тушина и Семена Снитковского. // Муз. Жизнь. 1980. № 15. С. 19.

**Кузик В. В.**

### **ДМИТРО РЕВУЦЬКИЙ: УНІВЕРСУМ ВЧЕНОГО (ДО 140-РІЧЧЯ МИСТЕЦТВОЗНАВЦЯ)**

З нинішнього покоління українців мало кому сьогодні відомо ім'я «Дмитро Миколайович Ревуцький». Завинила тому історія недавньої тоталітарної доби, коли було зроблено все, щоб знищити доробок вченого та стерти пам'ять по ньому. Та картина національної культури років проголошення першодержавності України й подальших 1920–1930-х неможлива без згадки про нього, його потужну культуротворчу

діяльність. Навіть є підстави маніфестувати, як окреме явище, феномен Ревуцьких у культурі Українського Відродження 20–30-х років ХХ століття. З ряду історичних обставин загалом добре відоме ім'я композитора-класика Левка Миколайовича Ревуцького. Однак до Другої світової війни для шанувальників українського мистецтва утворився своєрідний символ двоєдності братів у одному прізвищі, про що свідчать численні факти вживання у пресі тих часів прізвища «Ревуцькі», або «брати Ревуцькі»<sup>1</sup>. Діяльність Дмитра Ревуцького (1881 - 1941) розвивалася у різних площинах, але всюди полишила свій яскравий слід. Серед найвагоміших напрямків зазначимо: 1) педагогічна робота; 2) просвітницька (лекторсько-виконавська) діяльність; 3) перекладацька справа; 4) фольклорно-етнографічні дослідження; 5) музикознавчі дослідження, включно з лисенкознавством.

Дмитро Миколайович Ревуцький вважав себе духовним учнем М. В. Лисенка, дослідження творчості вчителя, воістину, стало сенсом його життя. Попри всі складності тоталітарної доби, у яку йому доводилося писати свої праці він знаходив можливість всіляко пропагувати творчість свого Вчителя. Більше того, його ґрунтовні опрацювання мистецької спадщини та життєвого шляху композитора стали вагомим фундаментом сучасної музикознавчої науки – **лисєнкознавства**<sup>2</sup>. Коли у 1981 році за рішенням ЮНЕСКО світова громадськість вшанувала 100-річчя видатного українського сина, у Москві видали лише поштовий конверт з портретом, а у Києві навіть не було й мови про вшанування його пам'яті...

Дмитро Ревуцький народився у мальовничому селі Іржавець (нині – Чернігівщина, а у ті часи - Полтавщина). Він був первістком у сім'ї, яка пишалася своїм корінням. По батькові – Миколі Гавриловичу Ревуцькому (1843–1906) – засновником роду вважали легендарного козака Петра Ревуху з кошу Петра Конашевича Сагайдачного<sup>3</sup>. Мати Дмитра – Олександра

---

<sup>1</sup> Феномен двоєдності «брати Ревуцькі» з додатком «українські буржуазні націоналісти» знаходимо і в документах архіву НКВС 1930-х рр.

<sup>2</sup> Дослідники 1960-70-х рр. не наважувалися давати посилання на Дм. Ревуцького, бо у видавництвах ім'я вченого просто викреслювалося.

<sup>3</sup> Про родовід Ревуцьких див.: Кузик В.: Лев Миколайович Ревуцький. Київ–Ніжин, 2011, С. 8–15.

Дмитрівна була спадкоємицею найвідоміших родових дворян краю, пов'язаних із Стороженками, що від коріння полковника Запорізького війська Андрія Стороженка (†1610) та його сина Івана – сподвижника Богдана Хмельницького і зятя гетьмана (був одружений з Марією Богданівною Хмельницькою). Впродовж віків члени роду Стороженків були патріотами України й самовіддано служили батьківщині: спочатку як військові, а згодом й на ниві гуманітарній – історики, літератори, колекціонери старожитностей: Андрій Якович Стороженко (1790–1857, псевдоним Царинний), колекціонер, письменник, автор «Історії Полуденної Росії», який зберіг для нас «Реєстр війська Запорозького 1649 р.»; Микола Ілліч Стороженко (1836–1906) – історик літератури, професор Московського університету, голова Російського Шекспірівського товариства, автор праць про Т. Г. Шевченка та з історії України. Кумиром родини був дядько матері Олекса Петрович Стороженко (1805–1874) – відомий письменник і народознавець, автор оповідань з українського життя.

Сини Ревуцьких – Дмитро та Левко – зростали без розкошів, але мали все, що було необхідне для серйозного заняття науками, музикуванням. На вихованні дітей особливо позначився вплив матері, яка дотримувалася високих принципів: чистота помислів, доброзичливість, стриманість і самообмеження у побуті аж до аскетизму, розумність дій та постійна думка про духовний зміст буття. Ця філософія була пов'язана з вченням Паїсія Величковського та домінувала у ряді поколінь Ревуцьких (один із них вчився разом з майбутнім теологом у Полтавській семінарії).

Початкову освіту Дмитро Ревуцький отримав вдома. 1890 року його віддають до Прилуцької гімназії, а з 2-го класу – переводять до Чернігівської. Однак останні 7–8-й класи він знову навчався у Прилуках, куди в 1-й клас був прийнятий молодший брат Левко. З осені 1900 року Дмитро Ревуцький – студент історико-філологічного факультету Київського університету, де поповнює лави студентів-«українофілів». Саме в університеті в Дмитра з'явилося нове захоплення – хор (під орудою уславленого Миколи Лисенка). При отриманні університетського диплому в 1906 році Дмитру Ревуцькому



пригадали і участь у Лисенковому хорі, і його «українофільство». Оцінку за дипломну працю занизили, заборонили працевлаштування в Україні. Майже три роки він викладав словесність у Domshule у Ревелі (нині Таллінн).

Восени 1909 року Дмитро повернувся до Києва: завдяки сприянню М. В. Лисенка, його запросив викладати у своїй гімназії, відомій у місті проукраїнським спрямуванням, Володимир Науменко. Через рік запросили й до 7-ї гімназії. Серед численних учнів Ревуцького були й у майбутньому видатні діячі науки та культури: два академіки – літературознавець Михайло Павлович Алексєєв та поет Максим Тадейович Рильський, визначний зоолог, професор Київського університету Сергій Михайлович Крашенинніков<sup>4</sup>.

Від 1918 року Дмитро Ревуцький активно включився в розбудову української культури, реалізуючи духовний заповіт Української Громади – М. Драгоманова, М. Лисенка, Лесі Українки. Він – один з перших професорів новоствореного Музично-драматичного інституту імені М. Лисенка, де на театральному факультеті викладає орфоепіку – правильне читання українською; продовжує вчителювати в київських гімназіях. Саме для української школи видає один із перших підручників з музичної етнології «Українські думи та пісні історичні» (1919), який з часом назвуть «Біблією і катехізисом національного самоусвідомлення» (Ю. Шелест, «Столиця», 2001, 26 червня – 5 липня). Закінчивши «Думи...», Дмитро Ревуцький одразу почав писати унікальну книжку-підручник «Живе слово. Теорія виразного читання...» (1920), яку дуже високо цінили корифеї українського театру Лесь Курбас та Йосип Гірняк<sup>5</sup>.

Почувши сумну звістку про вбивство на Поділлі видатного українського композитора Миколи Леонтовича 23 січня 1921 року, Дмитро Ревуцький був серед тих перших, хто на чолі з визнаним композитором Кирилом Стеценком згуртувалися у Комітет пам'яті Леонтовича, що потім розрісся у знаменне для національної культури Всеукраїнське музичне товариство імені

---

<sup>4</sup> Залишив спогади про Дм. Ревуцького в архіві УВАН у Нью-Йорку, помер у Філадельфії 1987 р.

<sup>5</sup> Цю книжку 1932 року разом з «Українськими думами і піснями історичними» вилучили з бібліотек.

М. Д. Леонтовича (існувало з лютого 1921 по лютий 1928). Вчений докладно багато зусиль і у розбудову української наукової думки. Разом з Климентом Квіткою він був одним з організаторів етнографічного кабінету ВУАН (1922)<sup>6</sup>. Його діловій енергії завдячуємо й виходу цінного наукового «Етнографічного вісника» (1923). Шанувальник і духовний учень М. В. Лисенка, він впродовж всього життя опрацьовує його спадщину та друкує досконало прокоментовані видання творів митця. До цієї роботи Дмитро залучає і брата, який здійснює редакцію музичних текстів класика української музики.

Втілюючи в життя заповітну ідею національної – як україномовної – культури, Дм. Ревуцький у 1920-ті роки почав активно розробляти новий на той час напрямок – поетичний переклад вокальних творів європейської та російської музики: пісні, романси, оперні лібрето. Це була справа великої ваги, бо українська культура декларувалась як частка світової культури. До цієї праці Дмитро Миколайович залучав відомих поетів Бориса Тена (М. Хомичевського), М. Рильського, М. Зерова, П. Пилиповича, пише й сам (понад 300 перекладів), уводить до навчального процесу спеціальний курс «Історія Пісні» з циклом вокальних демонстрацій.

Трагедія титанів української ідеї полягала в тому, що їм випала доля на собі відчувати, що то є «розстріляне Відродження». У часи «сталінських чисток» у 1930-ті Дмитру Ревуцькому вдалося відбутися перебуванням «під ковпаком» (від арешту спас інсульт). Та «запланована згори» смерть наздогнала його у останні дні 1941 року. Уранці 29 грудня на квартиру професора було вчинено напад. Засланий «ліквідатор» убив ученого за письмовим столом, над рукописами М. Лисенка. 34 удари молотком по голові... Новий 1942 рік починався для киян похоронним дзвоном – вранці 1 січня в Андріївській церкві відспівували подружжя Дмитра та Марію Ревуцьких...

З 1990-х років почалось повернення імені вченого до культурного обігу України. За цей час вдалося перевидати його фундаментальні праці, а головне – ім'я Дмитра Ревуцького

---

<sup>6</sup> На його основі з часом створено Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т.Рильського НАН України.

віднині знову посіло почесне місце поряд з іменем Левка Ревуцького як у списках діячів людства, складених ЮНЕСКО, так і в книзі «100 найвідоміших українців» (Київ, 2002).

**Миرونюк Т. В.**

**ПЕТРО ЛАХТЮК – ПОДВИЖНИК УКРАЇНСЬКОГО  
БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА У ПОВОЄННІЙ ПОЛЬЩІ  
(до 110-річчя від дня народження)**

Петро Лахтюк (справжнє ім'я Пантелеймон Бондарчук) – один із видатних діячів музичної культури західної української діаспори другої половини ХХ століття. Він увійшов в історію як ініціатор та палкий пропагандист мистецтва гри на бандурі в Польщі у період 1960-х років. В'язень радянського режиму, дивом звільнившись із табірної заслання, Петро Лахтюк усвідомив, що «боротьба за визволення України набирає інших форм, культурно-просвітницьких, а збройна боротьба, яку він проводив у лавах ОУН-УПА з 1932 по 1944 роки не закінчилася, вона змінилася, як і обставини та методи» [1, с. 3]. Опинившись у Польщі, український патріот розгорнув потужну культурно-просвітницьку діяльність, що підносила рідне слово, пісню, музичні традиції, сприяла консолідації української громади, плекала віру в невмирущість національного духу, зміцнювала надію на вільне життя на рідній землі. Одним із найвагоміших здобутків П. Лахтюка у цьому річчю стала організація капели бандуристів, яка проводила потужну концертну працю, гуртуючи національно свідоме українство.

Долю капели визначив щасливий випадок. У 1961 році товариство українців у Варшаві з нагоди 100-х роковин від дня смерті Тараса Шевченка отримало від Міністерства культури Української РСР цінний музичний подарунок: бандуру. У Варшаві ніхто не виявив бажання вчитися на ній грати, відповідно, тодішній голова товариства розшукував охочого в різних регіонах Польщі. Ним виявився П. Лахтюк із Тшебятова, який почав наполегливо навчатися гри й співу, заохочуючи до цієї справи своїх однодумців. Згодом з'явився ансамбль із трьох, а потім п'яти бандур. Упродовж двох років П. Лахтюкові вдалося

не тільки згуртувати чисельний колектив бандуристів, а й створити належні умови для його функціонування, включаючи власне приміщення зі сценою та класами для навчання. Протягом 1962–1968 років капела успішно виступала в різних куточках Польщі: Щецині, Грифіце, Інську, Гожислані, Роби, Тшенсачі, Варшаві, Вроцлаві, Кошаліні, Гданську, Слупську та ін. Бандура, донедавна маловідомий у цих місцях інструмент, полюбилася не тільки українцям Польщі. Концерти колективу П. Лахтюка відвідували також поляки й німці, не приховуючи щирого зацікавлення українським мистецтвом.

Важливим стимулом для розвитку виконавської майстерності капели стали концерти тріо бандуристок із Києва (у складі Софієнко, Гриценко та Голенко), яке у 1963 році відвідало Польщу з гастроями. Згодом, на особисте прохання Лахтюка бандуристка Гриценко надіслала свою працю «Школа гри на бандурі». То був цінний подарунок, адже в польських книгарнях методичної літератури з бандурного виконавства фактично не було. П. Лахтюк самостійно опрацював цей підручник та став навчати інших за ним, виявляючи до своїх підопічних особливу турботу, терпіння і мудрість педагога. Незабаром він організував у Тшебяткові тріо бандуристів (до складу якого увійшов сам) та чоловічий хор. Усі три колективи, створені українським музикантом-аматром, найчастіше виступали як окремі гуртки художньої самодіяльності, але деякі пісні співали разом: «Думи мої», «Реве та стогне Дніпр широкий», «Заповіт», «На високій дуже кручі», «Ой, Морозе, Морозенку».

Знаковою подією в житті капели, за спогадами самих учасників, був урочистий концерт до 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка, проведений у Тшебяткові 10 травня 1964 року. Це свято поезії та музики пам'яті великого Кобзаря тривало понад три години під гучні овації публіки. З особливим захопленням аудиторія сприймала пісні «Реве та стогне Дніпр широкий», «Думи мої», «На високій дуже кручі», «Взяв би я бандуру». Щирий інтерес і вдячність публіки на цьому та багатьох інших концертах, організованих П. Лахтюком за участі капели бандуристів, щоразу надавали йому наснаги, переконуючи, що справа служіння українству в царині питомо національного мистецтва і є його покликанням.

Окрім музично-організаційної та творчої діяльності на ниві бандурного виконавства, П. Лахтюк розгорнув також потужну публіцистичну роботу, інформуючи українські й польські ЗМІ про виступи капели та різноманітні музичні заходи української громади Польщі. З 1965 року він плідно й систематично співпрацював із виданням «Наше слово», що вирізнялося докладністю та аналітичною глибиною статей, присвячених історії України та важливим подіям культури й освіти українських переселенців у Польщі. Дописи П. Лахтюка, своєю чергою, сприяли популярності його капели: бандуристів часто запрошували виступити на наукових та освітянських заходах української громади. На одній із конференцій був присутній учитель Петро Перчик, який так захопився співом і грою бандуристів, що забажав опанувати цей інструмент, а згодом і приєднався до колективу. Цей випадок – ще одне свідчення великої об'єднуючої сили національного мистецтва, яку випромінювали учасники капели на чолі зі своїм керівником.

Значний внесок зробив П. Лахтюк у справу національно-патріотичного виховання юних українців. У зв'язку з цим показовими є регулярні виступи його колективів у багатьох школах, де навчалися україномовні діти. Зокрема, мешканці українських сіл навкруг Білого Бору досі пам'ятають, що кожний приїзд гуртів художньої самодіяльності з Тшебятова був справжнім святом. Гарячими оплесками сприймали дітлахи кожну пісню, в якій бриніли і слава, і краса, і сльози омріяної Батьківщини: «Гори, подекуди вкриті темно-зеленим лісом, в ярах ще лежить сніг. А зелена долина вже полум'яніє весняними квітами, дзвінко щебечуть жайворонки. І раптом у загальну симфонію весни влітається чудова пісня пастуха. Далеко лунає вона над срібним Сяном. Знайома мелодія, її можна почути і над Ворсклою, і над Десною, і над Россю. Кожна область землі української має свої пісні, свої мелодії, але у всіх – ніжні, добрі слова. Тож він, Петро, введе ці мелодії з Великої України в репертуар капели. Хай вони котяться луною багатьма селами польської землі!» [2, с. 231].

Минуло двадцять років як Петро Лахтюк відійшов у вічність. Відомо, що на схилі років митець пишався тим, що

дожив до часів незалежності України, заради якої невтомно та самовіддано боровся і на фронті, і в ГУЛАГу, і на сцені.

### **Список використаної літератури**

1. Ідзьо В. Засновник кобзарського мистецтва у повоєнній Польщі Петро Лахтюк (Пантелеймон Бондарчук), за свідченнями матеріалів газети «Наше Слово» (1971–2002 р.). Львів, Видання ІІ. «Видавництво Інституту Східної Європи», 2020. 34 с.
2. Миронюк Т. Засновник мистецтва бандури Петро Лахтюк на теренах повоєнної Польщі. Київські полоністичні студії. Київ, 2020. Т. 36. С. 225–234.

**Патер А. Р.**

### **МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ БОГДАНА ЮЛІАНА КУШНІРА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ У США (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

На сьогодні творчій особистості діяча українського хорового мистецтва діаспори, диригента і музикознавця Богдана Юліана Кушніра (1921-2019) присвячено не багато праць. Але мистецька діяльність професора музикології, викладача історії і теорії музики Вейнського університету (м. Детройт), диригента детройтського хору «Трембіта» та церковних хорів українських парафій, лектора і педагога Хорових семінарів у США та Канаді, автора літургій, церковних і світських творів безсумнівно заслуговує на належну увагу вітчизняних музикознавців.

Багатогранна мистецька діяльність Богдана Юліана Кушніра припадає на динамічно-структурований, професійний період розвитку музичного мистецтва української діаспори [5, с. 285]. У цей час з'явилися нові постаті-диригенти з вищою музичною освітою, внаслідок чого виконавський рівень колективів значно покращився, і, відповідно, слухач отримував естетичне задоволення від якісної і вартісної музики. Музичне мистецтво виконувало роль об'єднуючого чинника української громади, розпорошеної по різних країнах світу.

Богдан Юліан Кушнір народився 24 травня 1921 року у с. Гориці (нині Тарнобжезького повіту Підкарпатського воєводства Польщі) у багатодітній сім'ї греко-католицького

священника Євстахія та Марії Кушнірів. Отець Євстахій під час навчання у Львівській духовній семінарії пройшов школу церковного співу в о. Ісидора Дольницького, підтримував дружні відносини із композиторами Йосипом Кишакевичем, Остапом Нижанківським та іншими представниками галицької творчої еліти. У їхньому домі часто влаштовувалися музичні вечори, де, як пригадує Богдан Кушнір, збиралася вся сім'я і створювався чудовий настрій від гри його матері на фортепіано під маркою «Streicher» [12, арк. 12]. Діти брали участь у виставах драматичного гуртка, а батько також змалку залучав їх до співу у чотириголосному парафіяльному хорі. Серед всіх найбільше відрізнявся відмінним слухом і гарним дискантом Богдан.

У 1931-1939 роках Богдан Ю. Кушнір навчався у Перемишльській чоловічій гімназії. Упродовж навчання яскраво проявились його музичні здібності – спочатку він став солістом у хорі, а пізніше створив хор у своєму класі, який набув більшої популярності, ніж офіційний гімназійний хор. Останнім юний Богдан теж часто керував, переважно церковними відправами [12, арк. 20]. Водночас із навчанням у гімназії, Б. Ю. Кушнір вступає до філії Вищого музичного інституту у Перемишлі, де навчався по класу фортепіано у славної піаністки Володимири Божейко [17, с. 331]. Пізніше проходив музикологічні студії Віденського університету у австрійських музикознавців Еріха Шенка та Леопольда Новака, а також у 1944 році закінчив диригентуру у Віденській музичній академії. Цього ж року молодого диригента було запрошено для участі у Шевченківській академії, яку проводила філія Українського Національного Об'єднання у Відні. На концерті прозвучала кантата Д. Січинського «Лічу в неволі» на сл. Т. Шевченка у виконанні хору під керівництвом Б. Кушніра (концертмейстер – Борис Кудрик) [5, с. 136]. У 1947 році Б. Кушнір отримав ступінь доктора музикології в Університеті Ерланґена (Німеччина), захистивши дисертацію, присвячену дослідженню ранньої історії побудови коди [19].

На початку 1950-х років Богдан Кушнір емігрував до Сполучених Штатів Америки, де розпочав свою діяльність диригента, а згодом професора музикології. Оселившись у Детройті, з 1956 року керував одним з кращих духових

оркестрів «Дніпро» при Осередку Спілки української молоді Америки [5, с. 164]. У 1962 році розпочав працю у Вейнському Стейтовому університеті на факультеті музикознавства: спочатку бібліотекарем, а з 1966 року – викладачем на кафедрі історії та теорії музики. Колишні студенти та колеги доктора Кушніра згадують його як людину енциклопедичних знань про музику [13], блискучого ученого, бездоганного музикознавця-теоретика та відданого професора, який був великим натхненником своїх студентів, «наймилосерднішим джентельменом з чудовим почуттям гумору» [14, с. 15].

Зазначимо, що місто Детройт стало одним з потужних осередків української музичної культури в США. Тут мешкали і працювали такі визначні представники музичної культури як оперна співачка Христина Липецька, диригенти Іван Атаманець, Кирило Цепенда, музикознавець і педагог Володимир Витвицький, бандурист Григорій Китастий. У Детройті впродовж сорока років (1920–1960) працював хор «Думка» під незмінним керівництвом І. Атаманця, натхненником якого у перші роки праці колективу був Олександр Кошиць. З 1978 року мистецьке життя зосереджується в Українському культурному центрі у м. Воррен. Славу здобув хор «Боян», з яким працювали диригенти Д. Атаманець, А. Стисловський, В. Шанайда, С. Пелех, К. Орлик, П. Штик, В. Вірстюк, С. Андрусевич, К. Цепенда [5, с. 228].

У Детройті існувало декілька церковних хорів. З метою забезпечення культурно-громадської роботи, виникла потреба створення світського хорового колективу, яким став новостворений у 1957 році чоловічий хор «Трембіта» у складі 50 хористів. У 1957 – 1962 роках мистецьким керівником і диригентом хорів був маестро Кирило Цепенда. Впродовж творчої діяльності у колективі існували різні види хорового складу – жіночий, чоловічий і мішаний. Як зазначає В. Витвицький, плекання типово відмінних за складом хорів у межах єдиної «Трембіти», вимагало від керівників безупинно дбати про розмаїття і оновлення хорового репертуару, складеного з творів давніх і сьогочасних українських композиторів [2].



У 1962 році диригентуру чоловічого хору перебрав інженер Ярослав Филипів, а жіночого і мішаного – д-р Богдан Кушнір. Основним видом діяльності колективу була участь у загально-громадських заходах, а також імпрезах, які влаштовувались різними громадсько-політичними, культурно-освітніми, молодіжними та іншими організаціями. Найвищою метою було пропагування і розвиток українського хорового мистецтва серед чужинців. Хор ініціював концерти для університету у Віндзорі, Рачестері, був учасником концертів Скандинавського симфонічного оркестру (1967, 1971) та співучасником Литовсько-українського концерту (1967), брав участь у концертах Фестивалю Свободи та Свята Соборності, виступав на телебаченні з різдвяною програмою (1971). За час свого існування хор дав чимало концертів у містах США – Детройті, Чікаго, Клівленді та Канади – Торонто, Віндзорі, Сарнії. Мистецька палітра праці колективу не обмежувалася лише хоровими виступами. При хорі існували театральний гурток, який очолювала Катерина Бранка-Кривуцька та квінтет «Підгірянки» під керівництвом Стефи Колодницької.

Основою репертуарної палітри «Трембіти» були твори українських композиторів від творчості класиків до сучасної музики. Це хорові концерти М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, кантата М. Лисенка «Б'ють пороги», хори з опер «Тарас Бульба» («Ох, хилить, хилить»), «На Русалчин Великдень» («Ой, гори, ой, світи місяченьку», «Хай іде, насува чорна хмара», «Ой, ти сестрице», «Ти єдина у нас»), «Утоплена» («Туман хвилями лягає»), кантата К. Стеценка «Єднаймося», В. Уманця «Хор лісових дзвіночків» на слова П. Тичини, П. Ніщинського «Вечорниці», твори С. Людкевича, Г. Жуковського «Над Дніпром», І. Майчика «Спів в Карпатах», А. Кос-Анатольського «Як цимбали обізвуться», Є. Козака фантазія на українські народні пісні «Невдале залицяння» та ін. У репертуарі колективу були твори й західноєвропейських композиторів, зокрема, Симфонія № 8 А. Дворжака, ораторія «Чотири пори року» Й. Гайдна та ін.

Хор часто виступав під акомпанемент Ольги Дубрівної-Соловій, а також співпрацював із солістами Петром Гончаренко (тенор), Богданом Тарновецьким (бас) Мирославою Брездень

(меццо-сопрано), Миколою Костюком (тенор), Галиною Кравченко (сопрано), Володимиром Кучером (баритон) та ін. Впродовж концертної діяльності «Трембіта» провадила авторські концерти, музичні святкування, присвячені роковинам визначних діячів української культури, зокрема, Тараса Шевченка, Миколи Лисенка та ін. Богдан Кушнір підтримував творчі контакти зі Скандинавським симфонічним оркестром м. Детройт, започатковані ще його попередником К. Цепендою.

Найбільш знаковою та кульмінаційною подією в історії концертної діяльності хору «Трембіта» та д-ра Б. Кушніра було відзначення Українською Церквою Тисячоліття хрещення України у 1988 році. Стараннями диригента був організований репрезентативний зведений хор у кількості 90 осіб. Щоб підкреслити значимість події і дати можливість українцям взяти в ній участь, величний концерт було проведено 13 листопада 1988 року в престижному Музичному Залі м. Детройта. Концерт був надзвичайно успішним і приніс велике задоволення як слухачам, так і хористам та диригентові.

До програми входили вершинні твори української хорової та вокально-симфонічної музики: концерт Дмитра Бортнянського «Усі народи заплещіть у долоні», Павла Печеніги-Углицького «Гімн на прославлення хрещення України», Романа Купчинського «Діво Маріє», Миколи Фоменка «Ой чого ти Дніпре?», Василя Барвінського «Ой поля, ви поля» та псалом 94 «О Боже одомщення, зглянься», Левка Ревуцького – псалом 137 «На ріках Вавилону» та Станіслава Людкевича – частина кантати «Кавказ» «Не нам на прою», Миколи Лисенка – кантата «Радуйся, ниво неполитая». Завершувала багате наповнення концерту Молитва за Україну «Боже Великий», яку разом з хором і оркестром відспівала також публіка. Значну частину творів оркестрував сам Б. Кушнір, а також йому належить аранжування пісні «Діво Маріє» та «Боже Великий» [1, с. 29]. У дописі про концерт у часописі «Український тиждень» д-ру Кушніру віддається велика вдячність і «високе визнання за його ерудицію, майстерність і величезні зусилля: він витратив понад року на репетицію хору і особисто влаштував для хору та оркестру сім з 11 виконаних творів» [18].

Проведення мистецьких імпрез за участі хору «Трембіта» анонсували часописи «Свобода» і «Український тиждень», де можна знайти й відгуки про виступи хору. Зокрема, з нагоди концерту, що відбувся 12 грудня 1966 року в Детройті у рамках Урочистої академії з нагоди вшанування Верховного Архієпископа Йосифа, Кардинала Сліпого, о. Мелетій Соловій написав: «Могутнє враження залишило між приявними мистецьке виконання кантати К. Стеценка “Єднаймося” мішаним хором “Трембіта” під керівництвом д-ра Б. Кушніра. Взагалі, треба признати, що музична програма Академії в Дітройті була майже в цілості нова, не “шаблонова” як це не раз буває із нашими Академіями по різних скупченнях – містах української діаспори» [11]. У рецензії на Шевченківський концерт 25 березня 1979 року зауважувалося: «Такої незвичайної якості Шевченківського Концерту наша громада не чула вже роками. Хор “Трембіта” зайняв у ньому головне місце, викликавши признання добрим виконанням складних музичних творів українських композиторів, що їх не часто можна почути... Цього року його виступ мав особливу красу й вартість, бо був послідний з Ворренською симфонічною оркестрою. Довголітній диригент “Трембіти” д-р Богдан Кушнір мав можливість показати свій широкий музичний засяг і талант як диригент великого хору в супроводі чималої симфонічної оркестри та музики, який вмів добре зробити складні оркестровки й видобути навіть з чужого виконавця специфічний тонус і звучання притаманні українській музиці. Д-ра Б. Кушніра ваблять складні твори хорового мистецтва, він відважно бере їх в репертуар й успішно виконує. Велика особиста дисциплінованість, вимогливість до себе, до хористів та оркестрантів характеристична риса Його праці» [3].

З 1960 року Б. Кушнір також співпрацював з відділом Українського Музичного Інституту в Детройті, який періодично у різних штатах Північної Америки і Канади організовував Хорові семінари – курси для хорових диригентів. Богдан Кушнір підтримував творчі контакти із відомими митцями української діаспори Іваном Атаманцем, Павлом Маценком, Володимиром Щесюком та ін. Викладацьку працю у Вейнському університеті гармонійно поєднував із своєю натхненною справою –

керівництвом хору «Трембіта» (1962-1979) та українських церковних хорів при церкві Непорочного Зачаття в Гемтремку (1972-1985) і при церкві св. Йосафата у Воррені (1985-1989).

Диригентська праця з різними колективами зумовила потребу створення власних церковних і світських композицій, аранжувань та перекладів для хору й оркестру. Богдан Ю. Кушнір є автором двох «Літургій» та «Панахиди», а також низки обробок пісень для мішаного хору й оркестру. Видання богослужінь було приурочене до вшанування ювілею Тисячоліття християнства в Україні (1988). Основою музичного матеріалу обох літургій з недільними прокімнами та тропарями, слугували обрядові співи галицької землі, видані Мироном Федорівим [9]. Збірку композитор доповнив окремими піснеспівами: «Боже Великий» (слова і мелодія Р. Купчинського), «Христос воскрес» із Сокаля, колядка «Там за Вифлеємом» із Перемишля, марійські пісні «До стіп Твоїх, Діво», «Божа Мати сіяє» з Богогласника, «Діва Марія» (слова і мелодія Р. Купчинського) у супроводі фортепіано, «На Вавилонських ріках». У творчому доробку Б. Кушніра є й інші церковні піснеспіви та твори релігійного змісту для хору («Різдвяний тропар», «Наче повний голос», «Уже декрет підписує»), аранжування стрілецької пісні «Накрила нічка», повстанської пісні «Сотня Шума», а також переклади для хору з оркестром, серед яких Державний Гімн України.

Музикологічна діяльність Б. Кушніра позначена меншою інтенсивністю у порівнянні з його педагогічною працею чи виконавським і композиторським доробком. Сферою його наукових зацікавлень є історичне музикознавство. Зокрема, у своїх публікаціях, присвячених витокам українського церковного співу, митець звертається до літописних джерел, хронік, медієвістичних досліджень церковної музики [6; 7]. Як викладач диригентських курсів, що відбувалися в рамках Хорового семінару в Анкастері, Б. Кушнір ділиться власним досвідом і перспективами проведення подібних семінарів на шпальтах канадського часопису «Література і Мистецтво» [8]. У 1989 році Богдан Юліан Кушнір переїхав з Детройту у м. Нью-Бостон штату Мічиган. Помер митець 10 квітня 2019 року на 98 році життя.

Творча діяльність Б. Кушніра спиралась на глибокі музично-теоретичні знання, його багатолітня диригентська й композиторська практика була джерелом натхнення і творчого зростання для молодих музикознавців, педагогів, диригентів, стимулюючи виховання нового покоління у національному дусі, створення хорів, виконання, вивчення й популяризацію творів українських композиторів поза межами батьківщини.

### **Список використаних джерел**

1. Бажанський М., Баран В., Джуль П., Лазарчук Р., о. Й. Шарий. Детройтський метрополітальний комітет українського тисячоліття. Українці в Детройті і в Мічігані. Відзначення тисячоліття хрещення України. Детройт, 1988. С. 15-37.
2. Витвицький В. Хорові «Трембіта» - п'ятнадцять років. Ювілейний концерт (15-ліття) Хору «Трембіта». 1972. 3 груд. [Ювілейний буклет]
3. Гарасевич М. Вшанування 165-их роковин Тараса Шевченка в метрополії Детройту. Свобода. 1979. 3 травн.
4. Дацюк С. Видатний представник музичного мистецтва української діаспори: диригент Юрій Оранський (до 100-річчя від дня народження). Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали VI Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції (м. Дрогобич, 19 – 20 жовтня 2017 року) / Редкол. : І. А. Бермес, В. В. Полюга. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2017. С. 18-33.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
6. Кушнір Б. Київ 1675 р. в очах чужинця. Новий шлях. 1977. 26 лют. (чис. 9). С. 10.
7. Кушнір Б. Початки музичної культури України. Хрестоматія тисячоліття Хрещення Руси-України / гол. ред. Леся Храплива-Щур. Філадельфія-Торонто : Світовий Конгрес Вільних Українців. Світова Координаційна Виховно-Освітня Рада, 1986. С. 97-106.
8. Кушнір Б. Слово на закінчення хорового семінара в Анкастер. Література і Мистецтво. 1977. 17 вер. (чис. 4).
9. Літургії і Панахида на основі традиційних мотивів західних українських земель на мішаний хор уложив Богдан Кушнір [Детройт, США], б. р. 138 с.
10. Посацький Б. Погляд на далеке та близьке. Львів: Сполом, 2018. 536 с.
11. Соловій М. М. Дві академії. Свобода. 1966. 14 січ.
12. Спогади Богдана Кушніра про своє дитинство і сім'ю [рукопис]. Приватний архів автора публікації. 27 арк.
13. Спогади Девіда Вагнера про Богдана Кушніра [рукопис]. Приватний архів автора публікації. 1 арк.

14. Спогади Деніса Тіні про Богдана Кушніра [рукопис]. Приватний архів автора публікації. 1 арк.
15. Спогади Джеймса Гатвея про Богдана Кушніра [рукопис]. Приватний архів автора публікації. 1 арк.
16. Хор «Трембіта» і Йосип Гірняк виконують програму Ювілейного концерту у 70-ліття УНС в Дітройті. *Свобода*. 1964. 5 лют.
17. Цегельський Є. Музичне життя Перемишля. Перемишль. Західний бастион України : збірник матеріалів до історії Перемишля і Перемиської землі / ред. Б. Загайкевича. С. 315-334.
18. Frank J. Corliss Jr. Concert Review: Detroit area's Ukrainian Millennium Program. *The Ukrainian Weekly*. 1988. Dec. 18.
19. Kushnir B. J. Zur Frühgeschichte des Kodaprinzips [Дисертація]. Erlangen, 1947.
20. Lawson R., Zelenak M. History of the Music Program at Wayne State University: The First 75 Years, January 1919 to 1994. Wayne State University, 1996.

**Сподаренко В. М.**

## **НЕОФОЛЬКЛОРНІ ТЕНДЕНЦІЇ БАЯННО-АКОРДЕОННОЇ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА ВЛАСОВА (ДО 85-РІЧЧЯ КОМПОЗИТОРА)**

Звернення до джерел народно-музичної творчості є органічним для композиторської практики як минулого, так і сьогодення. Зокрема, одним із прикладів сучасного стильового переосмислення фольклорного інтонаційного матеріалу є баянно-акордеонний доробок Віктора Власова. Проблема відображення фольклорної образності в композиціях цього митця вже порушувалася у науковій літературі [1; 3], але ще не дістала вичерпного розкриття. У зв'язку з цим уявляється доцільним розглянути характерні риси неофольклоризму на прикладі двох творів В. Власова: «На ярмарку» (1964) та «Веснянка» (1984).

Композиція «На ярмарку» втілює атмосферу народно-масової жанрової сцени, що відповідає програмній назві твору. Характерною ознакою народного начала є діатонічний звукоряд, який у викладі основної теми зберігається до останнього такту композиції. Важлива функція у створенні народно-ярмаркового колориту належить не лише мелодії-темі, а й гармонії та ритміці. Відтак, гармонічна вертикаль у викладі тематичного матеріалу

конструюється кварто-квінтовим співвідношенням між звуками:  $g^1 - c^2 - d^2 - g^2$ , в основі яких басово-акордове звучання (тонічний бас “С” та тризвук другого ступеня), що не лише виражає процесуальність народного дійства, а й створює відповідне фонічне забарвлення. Таким чином, архітектоніка гармонічної вертикалі перших трьох тактів звучання основної теми разом з басово-акордовими співзвуччями складає безпівтоновий діатонічний звукоряд:  $c - d - f - g - a$ .

Означений звукоряд був притаманний мелодіям, що, за визначенням Ф. Колесси, відповідали початковому етапу «розвитку ладової організації, який можна назвати “добою діатонізму”. Мелодії цього історичного періоду відзначаються невеликим обсягом (терція, кварта, квінта, що розширюється іноді до сексти, септими)» [2, с. 16]. Однак ангемітоніка не є характерною для музичної теми загалом, оскільки вона організована в межах гексахорду іонійського ладу з квінтовою опорою, а звернення до цілотнового звукоряду в мелодії відбувається лише в низхідному пасажі малих терцій (такт 34).

Драматургія твору побудована за принципом динамічного наростання, що обумовлено як темповими характеристиками, так і ритмікою та тривалостями звуків. Таке наростання спостерігається уже після викладу основної теми, де відбувається зміщення ритмічних формул – структура дипірихія зазнає трансформації внаслідок лігування двох восьмих тривалостей, що зумовлює перенесення метро-ритмічних акцентів у перших і других долях такту з утворенням інтонаційно-ямбічної структури. Фольклорного колориту звучанню надає також чергування ритмічних формул дипірихію та дактилю, характерних для танцювальних пісень. Ці формули є ритмічною основою імітації «гармошкового награвання» (такти 105–111) на фоні народно-підголоскового звучання.

Риси неофольклоризму яскраво виражені й у іншому творі В. Власова – «Веснянці». Ця композиція – приклад формування індивідуалізованого музичного тематизму на фольклорній основі. Ладово-інтонаційні та структурні особливості основної теми наближають її до давніх пісенних зразків весняно-календарного циклу. Важливого значення у формуванні тематичного матеріалу надається діатонічним ладам, які в мелодико-

тематичних лініях представлені у вигляді тетра- і гексахордів. Драматургія композиції твору характеризується наскрізним розвитком уявного весняно-ігрового дійства, втіленого у формі рондо, витoki якої сягають давніх хороводів календарно-обрядового циклу.

Музична тема, що звучить на початку твору, вирізняється грайливим характером. Вона викладена в еолійському ладі з діапазоном квінти. Ця тема (зокрема, її перший такт) є основним інтонаційним та метро-ритмічним зерном усієї композиції. Важливого значення для розвитку музичного тематизму композитор надає наспівним інтонаційним елементам, джерелом яких є основна тема «Веснянки». Ці похідні мелодичні лінії є трансформованими в ритмічному та інтонаційному плані, відтак мають інше семантичне навантаження та художньо-образний зміст, порівняно з основною темою твору. Одним з яскравих прикладів трансформації основної теми з метою створення образної картини архаїчного дійства є її виклад паралельними квартами.

З погляду інтонаційної трансформації основної теми «Веснянки», варто відзначити і зміну її жанрового характеру в епізоді *Andante cantabile*, що також вказує на оригінальність авторської концепції музичного твору. У цьому епізоді основна тема змінює свої жанрово-фольклорні риси: з пісенно-танцювальної, хороводної мелодії на протяжну, що має лірико-епічний характер. Крім того, мелодико-тематичний матеріал епізоду будується на інтонаційно і ритмічно трансформованому матеріалі головної теми «Веснянки», тематичні елементи якої тут звучать уже не в еолійському ладі, як на початку твору, а в дорійському, з опорним інтервалом кварта. Значну увагу композитор надає імітації характерних для архаїчної культури мовленнєвих інтонацій, що знаходяться на межі співу та декламації. Створення таких інтонацій досягається завдяки артикуляції та інтервальному секундовому співвідношенню між звуками. Йдеться, передусім, про остинатні чергування або низхідні акордові комплекси. Ефект мовлення, виражений інструментальними інтонаціями вигуків та скоромовок, асоціюється, таким чином, з давніми весняними обрядами.



Питома вага у драматургії твору належить метро-ритму. Зокрема, активна динаміка ритму вказує на його важливу функцію в розвитку тематизму. У процесі змінності образно-інтонаційних сфер трансформації зазнає і ритм, який є одним з художніх засобів створення образів стихійної архаїчної сили. Особливо виразно ці зміни виявляються у третьому епізоді (такти 146–213) за рахунок згущення ритміко-структурних одиниць. Для цього В. Власов використовує нерегулярні, раптові та акцентовані ритмічні формули, іноді зсуває наголоси в сильних і слабких долях такту, що разом з артикуляцією та гармонією посилюють сугестивну властивість емоційно-смыслових та інтонаційно-конструктивних елементів музичного тематизму. Поєднання усіх цих прийомів допомагає створити картину вакханалії весняного свята. Організуюча роль ритму виявляється і на інших ділянках композиції (такти 30, 31; 39–41; 142–145; 206–209). У цих фрагментах саме ритміка є визначним фактором формування художніх образів.

Результати здійсненого аналізу надають підстави стверджувати, що твір В. Власова «Веснянка» виявляє оригінальну концепцію втілення та переосмислення композитором фольклорної образності та інтонаційності в акордеонно-баянній творчості. Характерними рисами неофольклоризму в означеній композиції є:

- діатонічна основа тематичного матеріалу, елементи якого звучать в еолійському, дорійському, міксолідійському ладах;

- поєднання діатонічного музичного тематизму фольклорного типу з ускладненою, хроматизованою гармонічною мовою;

- використання різноманітних артикуляційних засобів (*sforzando*, *glissando*, акцентів, прийом «подвійного рикошету»), що імітують співо-мовні інтонації інструментально виражених вигуків із асоціативним рядом весняно-календарного дійства;

- активна динаміка ритму як носія та виразника музичного тематизму;

- синтетичний» характер мелодизму, що визначається поєднанням кантиленності в яскраво виражених фольклорних інтонаціях та речитативу для створення образів архаїчної доби.

## Список використаних джерел

1. Мурза В. А. Фольклор у професійному баянному мистецтві (на прикладів творів В. Власова). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії ім. А.В. Нежданової*. Гол. ред. О.В. Сокол. Одеса : Астропринт, 2002. Вип.3. С. 287–294.
2. Правдюк О. Ладові основи української народної музики. К. : Друкарня видавництва АН УРСР, 1961. 196 с.
3. Сташевський А.Я. Фольклоризм та неофольклоризм баянної творчості Віктора Власова 1960-70-х років. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. Сер. Мистецтвознавство. редкол.: М. Станкевич, О. Голубець, Н.Урсу [та ін.]. Тернопіль, 2012. Вип. 1. С. 11–15.

**Таранченко О. Г.**

## ПОСТАТЬ ВІКТОРА КОСЕНКА: НОВИЙ ПОГЛЯД

Віктор Косенко – видатне явище в історії української музичної культури модерної епохи. Постать митця інтегрує в собі неординарний талант композитора, концертуючого піаніста-віртуоза європейського типу, майстерного ансамбліста з вишуканим природнім музичним слухом, глибоко ерудованого музиканта, педагога, просвітителя.

Цьогорічний ювілей – 125 років від дня народження, - є щасливою нагодою привернути увагу до життєтворчості композитора, його короткого, але насиченого шляху в мистецтві. А крізь них по-новому відчутти й осмислити живе дихання музики Майстра. Притаманні їй наповненість Красою та Добром, загальнолюдським звучанням як ніколи відповідають нинішнім духовним потребам, викликам сучасної, вкрай складної постіндустріальної доби. Актуалізація постаті Віктора Косенка обумовлюється також посиленням інтересом сучасної гуманітаристики, зокрема, музикознавчої науки до персонологічних досліджень. І в цьому сенсі – необхідності переосмислення здобутків у сфері наукового «косенкознавства», зміни «оптичного окуляра», пошуків нових підходів, ідей, ракурсів у розкритті особистості композитора.

Дискурс нового погляду на постать В.Косенка висуває перед науковцями ряд проблем і питань на рівнях історико-

джерелознавчого, біографічного, текстологічного, аналітичного, семантичного, виконавсько-інтерпретаційного підходів. Ретельного опису та систематизації вимагає ще недостатньо вивчений рукописний архів композитора, його епістолярій, мемуарні матеріали. Сучасної систематизації та укладання потребує нотографія творів В. Косенка. Чимало цікавого й певним чином утаємниченого розкривається при уважному вивченні авторських рукописних нотних текстів, автографів листів композитора, оригінали котрих не спотворені пізнішими (зробленими після смерті митця) виправленнями, купюрами, редакторськими втручаннями. Всі ці матеріали дозволяють об'єктивно розкрити і поглибити наше уявлення про еволюцію творчості композитора, його світогляд, створити наукову біографію В. Косенка.

Не менш захоплюючим є вивчення багатоманітних контактних зв'язків композитора. Окремим важливим напрямком повинно стати складання родоводу. Через ідеологічні цензурні причини, історичні катаклізми (внаслідок чого були втрачені або знищені з відомих причин певні документи, сімейні фото) історія сім'ї та роду Косенків лишалась тривалий час замовчуваною й недостатньо вивченою науковцями. Дослідження таких джерел, що особливо активізувалося в останні роки, їхнє введення в науковий обіг відкриває нові можливості до розуміння істинної глибини постаті й життєтворчості В. Косенка, її сучасної наукової інтерпретації. А відтак дозволяє з'ясувати характер взаємодії драматичної історичної епохи й особистості митця-інтелігента, його духовно-естетичні, моральні настанови, специфіку світовідчуження й світосприйняття, які відлунюють в інтонаційному змісті косенкових творів.

У наявних архівних матеріалах, епістолярній та мемуарній літературі, відомих і мало відомих фактах оприявлюється ще один недостатньо вивчений, проте актуальний і перспективний, на думку авторки статті, аспект. Він спрямований на розгляд постаті В. Косенка крізь призму екзистенції долі.

Доля людини, а надто доля митця - проблема вкрай складна, багатооб'ємна. В міфології, астрології, філософії, культурології долі надається значна увага відносно особистісного

життя людини, її призначення, сенсу та мети. Проте наукові інтерпретації поняття долі остаточно ще не сформовані. На думку вчених, долю неможливо раціоналістично пізнати, можна лише розгадати. Непросто розкодувати долю митця, музиканта. Вона завжди, по суті, є таїною. Адже обумовлена багатьма об'єктивними і суб'єктивними факторами, наперед заданими обставинами і подіями життя, їхніми перетурбаціями, химерними хитросплетіннями, що не залежать від людини. Проте доля визначає лише частину дій та історій буття. Людина, митець здатний сам обирати свою долю, свій шлях, протидіючи обставинам життя. В цьому сенсі доля В. Косенка була запрограмована і коригувалася особливостями переломного історичного часу з його динамікою драматичних подій, соціально-політичними тектонічними зрушеннями в світоглядах, трагізмі існування творчої інтелігенції, культури.

Напередзаданість долі В. Косенка обумовлювалась середовищем, походженням із дворянської родини генерал-майора царської армії. Успадковані з дитинства культура, освіченість, сімейні цінності, етичні норми поведінки, «кодекс честі» формували особистість В. Косенка, його ставлення до світу й оточуючих людей. Неабияку роль відіграли працездатність, неординарна музична обдарованість і талант піаніста, всезростаюча любов до музикування. Крізь усі ці «духовні складові» проступала майбутня доля митця, напрямок її руху. Унаслідок навчання у Варшавському Суворівському кадетському корпусі цілком закономірно мала скластися й успішна кар'єра військового. Однак сімейні обставини, події політичного життя, вимушений переїзд до Петрограду поставили В. Косенка в ситуацію серйозного вибору майбутнього шляху, своєї ролі та місця в ньому. В тих умовах «збігу обставин, який орієнтує сюжет долі у певному напрямку» (за С. Кримським), він здійснює свій перший визначальний вибір на користь музики – крок, позначений беззастережністю, своєрідною жертвовністю в ім'я високого ідеалу Творчості, Духу, Музики.

Згодом доля неодноразово ставитиме В. Косенка перед непростим вибором, вчинком. А отже, й відповідальності за свої дії, рішення: власне існування, мистецьке призначення, життя й долі близьких та рідних. Так, буремного 1918 року під час

революційних подій у Петрограді композитор повертається до Житомира через необхідність догляду за тяжко хворою матір'ю, бере на себе відповідальність за її життя, існування сім'ї Косенків. Тоді ж остаточно здійснює вибір на користь батьківщини. В умовах нової пореволюційної дійсності, соціальних змін, необлаштованості життя та побуту митець залишається вірним своїм естетичним й мистецьким принципам, етичним ідеалам. Він не тільки багато працює, шукає можливості матеріального забезпечення сім'ї (працює на посаді рисувальника у Житомирському лісоуправлінні), а й активно включається в культуротворчий процес у рідному місті, веде активну просвітницьку, концертну й громадсько-організаційну діяльність, викладає в музичній школі.

Напруга тих років, зміни в світосприйманні В. Косенка чутливо віддзеркалюється у його композиторській творчості. Можна стверджувати, що митець упевнено пізнає самого себе, самоудосконалюється, формує і спрямовує свою долю попри драматизм власного життя. Розширюються сфери його діяльності, поглиблюються контакти з видатними діячами культури того часу, зростає авторитет і визнання творчості митця. Чим далі більше усвідомлюється ним власна місія носія високої культури, міра відповідальності за цю справу, яка відтепер визначає вектор долі В. Косенка. Вона вимагала концентрації усіх сил, своєрідного самозречення, часто на шкоду композиторській творчості, здоров'ю, розлуки з рідними. І це все відбувалось за необхідності постійного подолання ідеологічних канонів, зневажливого ставлення держави до творчої інтелігенції, постійних матеріальних нестач.

Одним з поворотних, знакових моментів долі В. Косенка стала його концертна подорож на Донбас разом із співачкою О. Колодуб. У складних умовах постійних пересувань по шахтах і рудниках донецького краю, непристосованості неопалюваних клубних залів, вкрай напруженого графіку виступів, ця концертна подорож стала масштабною, небаченою доти культурно-історичною подією. Композитор самовіддано й щиро стверджував віру у високе призначення мистецтва, нової сучасної музичної культури. Разом з тим, саме там, на Донбасі, він відчув у собі внутрішній спротив системі, переживав

глибокий душевний кризовий момент через палке жадання творити музику і неможливість вільного вислову, самореалізації.

Безперечно одне: саме тоді відбулась докорінна переоцінка В. Косенком здобутого, усвідомлення правильності обраної мети й власного шляху. Відкривались не тільки нові обрії, сенси творчості, а й усвідомлення найголовнішого – відчуття свободи й художньої зрілості як способу існування, як знаків долі.

**Тарапата-Більченко Л. Г.**

**ФОРТЕПІАННИЙ ЦИКЛ Ф.С. ЯКИМЕНКА  
«РОЗПОВІДЬ МРІЙЛИВОЇ ДУШІ»  
ЯК СПОВІДЬ НЕОРОМАНТИКА**

«Розповідь мрійливої душі» («Récits d'une âme rêveuse») – це цикл з дванадцяти фортепіанних п'єс (ор. 39), які були написані українським композитором Федором Якименком (рос. – Фёдор Акименко, фр. – Teodor Akimenko) у 1906 році в Женеві.

Означення «український композитор Федір Якименко» провокує дискусії, адже внесок російської музичної спільноти у професійне становлення композитора є досить значним. Російські музикознавці висловлюють неприхований подив щодо напису «Федір Якименко 1876–1945 український композитор» на надгробку митця на кладовищі Батіньоль у Парижі. На їх думку, національний акцент у написі є недоречним, оскільки він не відображує сенс життя і смерті «російського Дебюссі», самотнього мандрівника, релігією якого було Мистецтво [6, с. 644]. Проте українські музикознавці самовіддано обстоюють національну приналежність Ф. Якименка та докладають значних зусиль задля повернення Україні її культурних надбань.

Українець за походженням, якого ще в дитинстві доля вилучила з батьківського дому, Ф. Якименко, на щастя, знайшов у колі видатних російських музикантів-педагогів професійні знання і підтримку. Щира вдячність М. Балакіреву, А. Лядову, М. Римському-Корсакову і кожному, хто розгледів талант і сприяв самореалізації молодого композитора, та все ж наголосимо, що творчість Ф. Якименка належить українській

культури. Звісно, розлука з батьківщиною у 10-літньому віці, а також тяготи «бурсацького» життя у Придворній співацькій капелі Санкт-Петербурга не могли залишитись без наслідків. Звідси певна відстороненість композитора від реальності, здатність протистояти творчому надлому в періоди еміграції, схильність до мандрів як наполегливий і невтомний пошук ідеалу. Однак тривале перебування Ф. Якименка за межами України не знищили його національну приналежність, а *genius loci* постійно спонукав композитора до пошуку досконалості як у житті, так і у мистецтві.

Українські музикознавці дещо обмежені в доступі до російських та європейських архівних фондів, що ускладнює дослідження життя і творчості Ф. Якименка. Між тим, значний внесок у відродження спадщини композитора в контексті української музичної культури зробила В. Шульгіна. За матеріалами архівів Києва, Санкт-Петербурга, Праги та Парижа дослідниця досить вичерпно висвітлила Празький період життя і творчості Ф. Якименка у своїй монографії «Нариси з історії української музичної культури» [8].

Риси фольклоризму у фортепіанних творах Федора Якименка на матеріалі циклів «Картини України» та «Три п'єси на українські теми» проаналізувала Д. Гордійчук [2]. Образно-стильові константи фортепіанних творів малих форм Ф. Якименка з'ясовувала А. Калашникова [4, с. 116–125]. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка конкретизувала О. Ковальська-Фрайт. На прикладі поеми «Уранія» вона висвітлила незвичний для тогочасної української культури синтез національних інтонаційних джерел і типових імпресіоністських ефектів у гармонії та фактурі фортепіанного твору [5].

Попри наявність ґрунтовних аналізів різних фортепіанних опусів Ф. Якименка, таких, наприклад, як поема «Уранія» (О. Ковальська-Фрайт), «Картини України» та «Три п'єси на українські теми» (Д. Гордійчук), «Зіркові сни», «Фантастичні ескізи» та «Сторінки химерної поезії» (К. Матюшина), його цикл «Розповідь мрійливої душі» є найменш дослідженим. Образні характеристики та жанрово-стильові ознаки циклу висвітлено лише дотично, тож у межах статті поставимо за мету розкрити

авторський задум, з'ясувати філософське підґрунтя циклу та конкретизувати засоби втілення художнього образу.

Ноти «*Récits d'une âme rêveuse*» вперше було надруковано у видавництві П. Юргенсона (Москва) на початку ХХ століття [10]. Сім п'єс циклу «Розповідь мрійливої душі» та інші вибрані твори Ф. Якименка у контексті сучасного педагогічного репертуару видано завдяки ініціативі Інституту мистецтв НПУ імені М. П. Драгоманова, який започаткував випуск видань серії «Забуті імена» (упорядники третьої частини «Української фортепіанної музики» Т. Завадська та О. Козачук) [9].

Суттєвий матеріал для аналізу міститься вже у назві циклу. Французький заголовок «*Récits d'une âme rêveuse*» зумовлений тривалим перебуванням композитора у Парижі та Ніцці, а також повсюдним захопленням тогочасної інтелігенції французькою культурою, особливо поезією символізму. Переклади назви створюють додаткові смислові відтінки. У статті О. Ковальської-Фрайт читаємо про «Повість мрійливої душі» [5, с. 3]; у дисертації А. Калашникової використовується варіант «Сповіді мрійливої душі» [4, с. 122]; у концертній програмі молодого талановитого піаніста, вихованця НМАУ імені П.І. Чайковського П. Лисого цикл Ф. Якименка виконується під назвою «Розповідь мрійливої душі» [3]. Російський переклад назви додає до палітри варіантів нові відтінки, а саме: «грезящую», «сновидящую», «мечтательную», «мечтающую душу», навіть, «Сказки о мечтательной душе».

Вибір між прикметником та дієприкметником у назві циклу закликає звернути увагу на відмінність між «мечтательной» и «мечтающей душой», між душею «мрійливою», яка легковажно поринає у мрії, та душею, яка, мріючи, думає про здійснення бажаного і прагне до нього в подумках. Аналіз нюансів у назві та змісті циклу дозволяє відхилити прикметник «мрійливість» за певну легковажність, «повість» – за невідповідність обсягу, «казку» – за відсутність казковості у художньому змісті циклу та віддати перевагу «замріяній душі» і концепту «сповіді», які, на нашу думку, найбільш вдало відкривають епістемічний доступ до об'єкту дослідження та розширюють горизонти розуміння авторського задуму.



Отже, цикл «Сповідь замріяної душі» є зразком програмності серед понад двадцять програмних циклів і збірок, а також окремих п'єс з програмними назвами, створених Ф. Якименком. У цілому програмність пов'язана з впливом традицій романтизму, що сформували світоглядно-естетичні засади художньої культури кінця ХІХ – початку ХХ століть. Циклічність також типова риса романтизму, адже поєднання в одне ціле невеликих за розміром, але неосяжних за емоційно-художнім змістом п'єс, дозволяє «зафільмувати» кожен мить мінливого та емоційно-наповненого внутрішнього світу митця.

Всі п'єси циклу мають програмні назви: «На березі озера» («Au bord du lac»), «Сільський пейзаж» («Paysage rustique»), «Танець феї» («Dance de la fée»), «Сутінки» [Етюд] («Le crepuscule [Etude]»), «Весна у лісі» («Le printemps dans la forêt»), «На воді» («Sur l'eau»), «Відлуння минулого» («Echo du passé»), «Грайливі хвилі» («Les vagues joyeuses»), «Стомлений пілігрим» («Un pèlerin las»), «На свіжому повітрі» («En plein air»), «Голос долі» («La voix de la destinee»), «Садок спить» («Le jardin endormi»). Переважна більшість назв провокує класифікувати цикл як збірку «музичних пейзажів», що змальовують озеро, садок, сутінки, грайливі хвилі, свіже повітря, весну в лісі, сільські краєвиди. Саме це й відбувається у переважній більшості дослідницьких аналізів, які зосереджуються на «діамантових розсипах водяних струменів», «насиченому життєдайним теплом сонячних променів повітрі» та «оповитому тишею нічному садку» [9, с. 5]. Однак є вагомі підстави розглядати вказані фортепіанні мініатюри не як звукову «візуалізацію» природи, а як настроєві картини, що передають емоційний стан головного героя циклу.

Більш глибокому розумінню художнього змісту сприяє епіграф, який передує першій п'єсі: «Au bord du lac le poete lest assis appuye contre un arbre. Une nymphe paraît. Sur elle les yeux du poete se posent avec tristesse. / На березі озера поет сидить, прихилившись до дерева. З'являється німфа. На ній зі смутком спочивають очі поета» [10]. Цей епіграф, не вражаючи оригінальністю, розкриває свій зміст лише у контексті літературно-філософської спадщини композитора.

У листопаді 1909 року «Російська музична газета» надрукувала «Афоризми художника», які були написані

Ф. Якименком у харківський період життя і творчості [1]. Згодом у цій же газеті вийшли його статті «Сфера музики» (1911) та «Мистецтво у всесвіті» (1914), а також розділи монографії «Життя у мистецтві» (1910–1913). Завдяки цим текстам можна з'ясувати філософське підґрунтя композиторської творчості талановитого музиканта і літератора. Звісно, цикл «Récits d'une âme rêveuse» був написаний раніше, у 1906 році, але, на нашу думку, саме у літературних текстах Ф. Якименка початку 1910-х років остаточно вербалізувались ті філософські ідеї та естетичні ідеали, які спочатку виявились у композиторській творчості.

Важливим для розуміння авторського задуму є образ Поета, також типовий для естетики романтизму. Тут композитор ототожнює себе з головним героєм, адже це його внутрішнє «Я», яке у болісному бажанні висловитись нарешті отримує можливість для прояву. Цикл слід сприймати як текст, написаний від першої особи. Він змальовує стан саморефлексії митця, його настроїв і почуття. Це не звернення до Бога чи до самого себе. Це, швидше, форма художнього самовираження, яка дозволяє композитору презентувати власне світобачення. У ролі конфідента тут опиняється слухач, від якого очікується розуміння і підтримка віри митця у здійснення мрій.

Сповідь Поета дуже важлива в умовах травматичної дійсності, адже акт відкриття Іншому потаємних глибин власної душі містить потенціал катарсису і дозволяє знову відновити себе як цілісну особистість. Назви окремих п'єс циклу та їх послідовність дозволяють вибудувати певну сюжетну лінію, яка цілком вписується у дефініцію сповіді як літературного жанру. Поет страждає від недосконалості реального світу, дисгармонія якого викликає втому і бажання змін. Тож «Стомлений пілігрим» («Un pèlerin las») намагається дистанціюватись від минулого («Відлуння минулого» / «Echo du passé») і зазирнути у майбутнє. У контексті сповіді має місце пошук нової життєвої дороги, вслухання Поета у голос долі («Голос долі» / «La voix de la destinée»). Можливо це і є саме та автобіографічність, яка пояснює силу впливу музики Ф. Якименка на слухача.

Окремої уваги потребує зазначений в епіграфі образ Німфи/Феї, яка з'являється Поету у мрії-сновидінні. В циклі цей образ експонується п'єсою «Танець феї» («Dance de la fée»). Цей

образ спочатку розчаровує своєю «казковістю», однак філософської глибини йому додає текст з четвертого розділу монографії Ф. Якименка «Життя в мистецтві». Тут у художній формі викладено світоглядні ідеали композитора. Змальовуючи у монографії сон Мрійника, Ф. Якименко описує трьох прекрасних жінок із золотавим волоссям, трьох доньок Неба, яких він називає Німфами/Феями. Перша з них – це Любов, друга – Наука, а третя – Мистецтво [викладено за: 6, с. 631]. Ще з часів античності Німфи вважались прекрасними покровительками плодоносних сил, тож у контексті символізму вони закономірно стають засобом презентації естетичних ідеалів автора.

У філософському тексті Ф. Якименко окреслює власний погляд на фундаментальні основи Культури і людського життя. Єдність Науки і Мистецтва у живильному світлі Любові – це його Ідеал, який має визначати сенс і стратегію людської життєдіяльності. Щодо щемливого смутку в епіграфі, з яким Поет споглядає Німфу, а у літературному тексті Мрійник тихо плаче, то це – реакція головного героя на недосяжність ідеалу та швидкоплинність нетривкої і далекої Краси в умовах драматичних подій першої половини ХХ століття.

Як бачимо, перетин літературного та музичного текстів дозволяє досить вичерпно висвітлити філософське підґрунтя втіленого у циклі художнього змісту, позначаючи його загальну тональність як ідеалізм з ознаками символізму. Щодо стильового означення циклу, то воно знаходиться у річищі тенденцій, характерних для української музики початку ХХ століття. Це перехрестя неоромантизму, символізму та імпресіонізму, забарвлене індивідуальним талантом Ф. Якименка і позбавлене епігонства. Коротко схарактеризувати стильовий вимір циклу можна так: сповідь неоромантика мовою імпресіонізму в контексті символістської естетики. Імпресіоністичні риси у фортепіанній музиці Ф. Якименка пояснюються його тісними зв'язками з французькою музичною культурою, адже у 1903–1906 роках він працював у Німці, а символістські уподобання формуються в контексті захоплення музикою О. Скрябіна, дружні стосунки з яким вибудовуються саме у цей час.

До засобів музичної виразності, використаних Ф. Якименком для втілення художнього задуму, слід віднести:

вишуканість гармонії, яка відіграє домінуючу роль у формотворенні; тематичну роль окремих мотивів і фраз, які часто повторюються і змінюються лише тембрально; тяжіння до широких діапазонів та чистих інтервалів, які передають ефект світлотіні, міражу, видіння; простоту музичної форми та фактури, яка компенсується вишуканістю гармонічної мови.

«У типі викладу, у широкому просторовому рельєфі фактури та колористичних відтінках гармонії Якименко орієнтується на манеру Дебюссі, в трактуванні ритмоформул танцю подібний до фортепіанних п'єс Равеля, а в насиченості та експресивності вислову вгадується його пієтет до Скрябіна», – зазначає О. Ковальська-Фрайт [5, с. 3]. На відміну від прометеївських інтонацій О. Скрябіна музика Ф. Якименка занурена у сферу мрій, ілюзій, фантастики і споглядання.

Хоча дехто з російських дослідників вважає, що «акименківський опис природи – це типовий пейзаж степової України, а віра в “добрих фей”, як би їх не називали, ближче до малоросійської казкової поетики, ніж до інтелектуальної витонченості символізму» (*переклад мій* - Л. Т.-Б.) [6, с. 630], все ж наполягатимемо на наявності досить цілісного філософського підґрунтя художнього образу, створеного композитором у контексті символістської естетики. Головною особливістю творчості Ф. Якименка, яка не дозволяє беззаперечно віднести його до символістів, є його позитивність і емоційна незворушність перед обрисами трагічного майбутнього; світла і навіть дещо наївна віра в Мистецтво та ідеальні світи.

Федір Якименко був ідеалістом. Він вважав, що Мистецтво суттєво впливає на моральні якості людини, а пошуки нових форм прекрасного споконвічно притаманні людській душі. «Шляхи Мистецтва багатоманітні, та все ж усі вони ведуть до однієї мети – до Вищого Прекрасного, до Абсолютної Краси, нескінченно далекої від нас, але такої, що завжди вабить до себе наші душі» (*переклад мій* – Л. Т.-Б.) [1, афоризм 23]. Однак правда реального життя постійно заважає здійсненню мрій, змушуючи композитора завершувати цикл сумною констатацією: ідеальне майбутнє, як той прекрасний садок, від якого очікують цвітіння і благодатних плодів, ще спить («Le jardin endormi»).

### Список використаних джерел

1. Бондарев А. Афоризмы харьковского гения Федора Акименко. URL : <https://nakipelo.ua/aforizmy-harkovskogo-geniya-fedora-akimenko/> (дата обращения 21.01.2022).
2. Гордійчук Д. Риси фольклоризму у фортепіанних творах Федора Якименка на українську тематику (цикли «Картини України» та «Три п'єси на українські теми»). *Українська музика*. 2018/2 (28) С.159–165. URL : <https://ukrmus.files.wordpress.com/2019/01/2018-2-n28-23.pdf> (дата звернення : 21.01.2022).
3. «Розповідь мрійливої душі». Концертна програма з фортепіанних творів Ф. Якименка. Виконавець – П. Лисий. Вступне слово – О. Таранченко. НМАУ імені П.І. Чайковського, 2016. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AAQFg-FrJn0> (дата звернення : 21.01.2022).
4. Калашникова А. І. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст.: дисертація на здобуття... канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. ХДАК. Харків, 2020. 225 с. URL : [https://sspu.edu.ua/images/2020/doc/01/disertaciya\\_kalashnikova\\_alla\\_19154.pdf](https://sspu.edu.ua/images/2020/doc/01/disertaciya_kalashnikova_alla_19154.pdf) (дата звернення : 21.01.2022).
5. Ковальська-Фрайт О. Символістські тенденції у програмних фортепіанних творах Ф. Якименка та Б. Лятошинського URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/39415/15-Frajt.pdf?sequence=1> (дата звернення : 21.01.2022).
6. Кривцова Е. В. Планеты и звезды Федора Акименко: судьба «русского Дебюсси» в изгнании (Опыт реконструкции биографии). *Статьи. Исследования. Материалы*. С. 622–645. URL: [https://www.rp-net.ru/book/articles/ezhegodnik/2014-2015/31-Krivtsova\\_E.V.-Planety\\_i\\_zvezdy\\_Fedora\\_Akimenko.pdf](https://www.rp-net.ru/book/articles/ezhegodnik/2014-2015/31-Krivtsova_E.V.-Planety_i_zvezdy_Fedora_Akimenko.pdf) (дата обращения : 21.01.2022).
7. Матюшина Е. В. Художественный мир Ф. С. Акименко : дисертація ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 Москва, 2006. 249с. URL : <https://cheloveknauka.com/hudozhestvennyy-mir-f-s-akimenko> (дата обращения : 21.01.2022).
8. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури. Монографія. Київ : ДАКККіМ, 2005. <https://kmaecm.edu.ua/wp-content/uploads/2021/06/shulgina-v.-narisy-z-istoriyiyi-ukrayinskoyi-muzychnoyi-kultury.pdf> (дата звернення : 21.01.2022).
9. Якименко Ф. Вибрані п'єси. *Українська фортепіанна музика : педагогічний репертуар для дітей та юнацтва*. Ч. III / упорядники Т.М. Завадська, О. С. Козачук [нотне видання]. Київ : Музична Україна, 2010. С. 11–106.
10. Akimenko Theodore. «Récits d'une âme rêveuse» (op. 39). Moscow-Leipzig: P. Jurgenson, 1906. URL: <https://musopen.org/uk/music/25433-recits-dune-ame-reveuse-op39/> (Last accessed : 21.01.2022).

## РОЗДІЛ ІІІ

### МУЗИКОЗНАВЧА, КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА СЬОГОДЕННЯ

Бондаренко А. Ю.

#### СЕМАНТИКА ДЗВОНОВОСТІ У ФОРТЕПІАННОМУ ЦИКЛІ ГЕННАДІЯ САСЬКА «ВІДГОМІН СТОЛІТЬ» (ДО 75-РІЧЧЯ КОМПОЗИТОРА)

Творчість Геннадія Саська (нар. 1946) органічно вливається у річище сучасних стильових пошуків, пов'язаних з утіленням образів рідного краю. У зв'язку з цим показовим видається ряд його програмних творів: «Слов'янська поема» для симфонічного оркестру, фолк-ораторія «Батьківська нива», хорова капела «Веснонька, весна», фортепіанний цикл «Відгомін століть».

Особливо рельєфно образ Батьківщини відтворено у фортепіанному циклі «Відгомін століть», написаному на початку 1980-х років з нагоди святкування 1500-річчя Києва. Кожна з восьми п'єс циклу ніби овіяна аурою давньої столиці: тут і величні картини духовних святинь Русі («Софія Київська» № 3, «Каплиця над Почайною» № 5, «Таємниці лаврських печер» № 7), і суворі постаті доблесних князів, засновників Києва («Городище Кия» № 1, «Аскольдова могила» № 6), і живописні замальовки народних гулянь («Весняні хороводи на Болонії» № 2, «Бабин торжок» № 4, «Свято на Всеволодовім пагорбі» № 8). Окрім програмної назви, зміст кожного з номерів конкретизує відповідний літературний епіграф, підсилюючи, таким чином, образно-асоціативний зв'язок з реальними чи уявними подіями далекого минулого. Так, музиці Першої, Четвертої та Шостої частин передують рядки з «Повісті минулих літ», П'ятої та Сьомої – цитати з «Києво-Печерського патерика», епіграфом до Восьмої частини циклу обрано текст із «Життя Феодосія Печерського».

Усі номери чергуються за принципом образно-змістового контрасту, що відповідає сюїтному типу композиції циклу. Загалом можна виділити три образні сфери твору: епіко-

драматичну (№ 1, 6), сакральнo-християнську (№ 3, 5, 7) та народно-побутову (№ 2, 4, 8), втілені композитором за допомогою різних засобів музичної виразності. Водночас п'єси циклу об'єднані наскрізною образною лінією, що відіграє важливу семантичну та драматургічну роль. Йдеться про лейт-образ дзвонів, який у кожному випадку має своєрідне звукове забарвлення відповідно до програмного змісту. Особливо виразно семантика дзвонів виявляється у частинах «Городище Кия», «Софія Київська», «Бабин торжок», «Аскольдова могила», «Таємниці лаврських печер».

У першій п'єсі «Городище Кия» імітація дзвонів органічно доповнює епічний образ стародавнього Києва. Їх відгомін відчутний вже з перших тактів завдяки рівномірному повторюванню діатонічного кластера  $c - d - e$  в середньому регістрі на динаміці *subito pp*. А наприкінці мініатюри секундів інтонації кластера, викладені в широкому розташуванні, звучать піднесено й урочисто (*Maestoso fff*), утворюючи кульмінаційну зону. За рахунок метричної перемінності досягається ефект набатного передзвону, підсилюючи апофеозний характер звучання цієї теми, що ототожнюється з образом могутньої і величної древньої столиці. В останньому такті знову з'являється віддалений образ дзвонів: тема-кластер звучить на *subito pp*, як спогад про далекі часи. Таким чином, у драматургії п'єси «Городище Кия» Г. Сасько застосовує прийом тематичної арки, пов'язаної з розвитком лейт-образу дзвонів: від тихого відгону (експозиція) до імітації набатного передзвону (кульмінація) та повернення до віддаленого дзвонівого звучання (кода).

У третій частині «Софія Київська», пов'язаній із сакральнo-християнською образністю, інтонаційна сфера дзвонів представлена ще яскравіше. В крайніх розділах п'єси виникають асоціації зі звучанням великого дзвону, обертони якого ніби лунають з далекої відстані. Для створення цього ефекту композитор використовує своєрідну трипластову фактуру: глибокий октавний бас у низькому регістрі, дванадцятизвучний комплекс з фігураційним оздобленням у середньому, а у високому регістрі звучать репетиційні повтори одного звуку. У середньому розділі, більш рухливому й мобільному, дзвонівість трактується інакше – як звучання маленьких дзвіночків.

Специфіка такої звукоімітаційної колористики утворюється складним фактурно-стилістичним комплексом, зокрема, стрімким рухом шістнадцятих, рівномірним підкресленням у крайніх голосах звуків секундового співвідношення, поступовим наростанням сили звуку від *pp* до *fff*, що досягає кульмінації. Далі рух «розгойдування» поступово сповільнюється, плавно переходячи в тематичний матеріал репризи, і передзвін ніби розчиняється у педально-обертоновому звучанні, щоби «знов зануритися у стан споглядання величі храму» [1, с. 108].

П'єса № 4 «Бабин торжок», яка належить до народно-побутової образної сфери, написана в характері токатної моторики, що викликає асоціацію з ринковою метушнею, різноманітним шумом, вигуками тощо. В цій майстерно виписаній «поліфонії» народної сценки епізодично виникають відгомони дзвіночків (зокрема, у тактах 52–55), нагадуючи звуковий колорит бубонців. Схожість з їхнім звучанням досягається завдяки руху шістнадцятих, на фоні якого акцентується квартова інтонація у верхньому регістрі та опорний звук у середньому. Отже, у цьому номері дзвонова образність має народно-жанрове забарвлення.

Шостий номер «Аскольдова могила» – драматична кульмінація всього циклу, в якій лейт-образ дзвонів набуває особливої ваги та глибини звучання. Передусім це пов'язано з емоційним станом скорботи, навіяним згадкою про підступно вбитого князя Аскольда. Змальовуючи музичну картину Аскольдової могили, Г. Сасько слушно вдається до семантики похоронного дзвону. П'єса розпочинається імітацією гучного набату (такти 1–14) з довгим відгомонам. Засобом створення такого «просторового ефекту» [2, с. 116] стала фактура широкого діапазону, в якій виділяється октавне подвоєння басу в низькому регістрі та гармонічний пласт терпких дисонансів (такти 13–14). Надалі відлуння набату (такти 48–52) чергується з передзвонами маленьких дзвіночків (такти 38–40, 44–47, 52–54), що їх імітують перегуки репетицій у середньому регістрі. В «Аскольдовій могилі» композитор використовує звукозображальні прийоми з попередніх частин циклу. Так, наприклад, епізод *articolato* в дусі токати (37–47 такти) є схожим із фрагментом



п'єси «Городище Кия» (такти 39–44): на фоні повільного басового руху звучать фігураційні елементи, що імітують передзвони.

Останньою п'єсою циклу, в якій визначається дзвонова семантика, є «Таємниці лаврських печер» № 7, що відноситься до сакрально-християнської образної сфери. Імітація дзвонів у цій частині здебільшого нагадує бій курантів, що відрізняє її від попередніх п'єс, в яких переважають образи набату, дзвонів та бубонців. Щоб створити такий ефект, автор використовує штрих *staccato* на фоні кластерних співзвуч. Крім того, у цьому номері (розділи *Piu mosso molto* та *a tempo*), так само як і в «Аскольдовій могилі», простежується стилістична єдність з тематизмом попередніх мініатюр циклу, зокрема, фігураційний рух у басовому голосі (такти 27–47) нагадує матеріал середнього розділу п'єси «Софія Київська».

Отже, розгляд фортепіанного циклу Г. Саська «Відгомін століть» з погляду вияву семантики дзвоновості дав можливість зробити такі узагальнення:

- образ дзвонів утілено через різноманітні жанрово-інтонаційні характеристики: набат, дзвони, бубонці, куранти;

- дзвоновість виконує у циклі важливу драматургічну лейт-функцію, об'єднуючи п'єси, що належать до різних образно-тематичних сфер: епіко-драматичної («Городище Кия», «Аскольдова могила»), сакрально-християнської («Софія Київська», «Таємниці лаврських печер») та народно-побутової («Бабин торжок»);

- в образі дзвонів символічно розкривається зміст назви твору, адже поняття відгону безпосередньо стосується специфіки звучання дзвонів, відповідно, імітація дзвону ототожнюється автором з «голосом» історичного минулого;

- у створенні ефекту дзвоновості композитор майстерно розкрив техніко-виразові можливості фортепіано як ударного інструмента з педаллю, якому підвладні найтонші градації втілення звукообразної колористики.

### **Список використаної літератури**

1. Ковальська-Фрайт О. Сакральні мотиви й символи в програмній фортепіанній музиці українських композиторів. *Вісник Львівського університету*. Серія мист-во. 2016. Вип. 17. С. 105–112.

2. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80-90-ті роки ХХ століття) : монографія. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2018. 240 с.

**Дика Н.О.**

**ЕПОХА ПОШУКУ І ЗВЕРШЕНЬ:  
ЛЬВІВСЬКА СКРИПАЛЬКА, ПЕДАГОГ, КАМЕРАЛІСТКА  
ТЕТЯНА ШУП'ЯНА**

Нагальним завданням музикознавчої науки є збереження і передача прийдешнім поколінням джерелознавчих та фактографічних матеріалів про виконавство, педагогічну діяльність, науково-методичну роботу визнаних митців української музичної культури. У культурно-мистецькому вимірі галицького краю такою є постать Тетяни Григорівни Шуп'яної (1941-2017) - скрипальки, камералістки, педагога. Відгуки про неї знаходимо на шпальтах газет, журналів, у наукових статтях та дослідженнях Н. Дикої, В. Заранського, Л. Кияновської, В. Козлова, Л. Мазепи, Т. Мазепи, А. Микитки, О. Снегірьова, К. Цірікус, І. Чернової-Строй, Н. Швець-Савицької, О. Щербакової, Я. Якуб'яка та ін.

Народилася Тетяна Шуп'яна (дівооче: Маміконова) в Харкові в сім'ї архітектора. Змалечку захоплювалася музикою. Отримала прекрасну освіту: у Львівській ССМШ імені С. Крушельницької (1948-1959, клас скрипки О. Я. Вайсфельда) та у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка (1954-1964, клас скрипки професора Д. Лекгера). Ще студенткою (від 1963 року) розпочала свою діяльність на кафедрі камерного ансамблю як концертмейстер. Впродовж десяти років працювала в симфонічному оркестрі Львівської філармонії (1961-1971). Від 1973 року - викладач кафедри камерного ансамблю, згодом – доцент (1990) і професор кафедри (2004).

Концертна діяльність скрипальки вирізнялася активністю і плідністю. Як відзначала Олександра Деркач, «Т. Шуп'яна - серйозний, вдумливий музикант. Учасниця концертів Університету культури, концертів-звітів кафедри честь видатних дат. В роботі добросовісна і відповідальна». Т. Шуп'яна

виступала на кращих концертних сценах України: Львова, Рівне, Києва, Дрогобича, Івано-Франківська і Польщі в ансамблях з Г. Алмаші, В. Андрієвською, М. Байко, Н. Богдановою, О. Вайсфельдом, С. Виноградовою, І. Григоровичем, З. Дашаком, Н. Демик, Т. Дем'янчик, О. Деркач, Ю. Женчур, З. Залицяйлом, Б. Каськівим, О. Когут, Х. Колессою, Л. Крих, О. Криштальським, Ю. Ланюком, Я. Мигалем, Л. Оленич, Ж. Пархомовською, В. Півновим, О. Стадник, А. Станько, О. Стернюк, Я. Столярчук, К. Хучуа, Л. Чайковською, Є. Шпіцером. Неодноразово до ведення концертних програм долучалися галицькі музикознавці – Л. Кияновська, С. Павлишин, Я. Якуб'як, Л. Ярославич.

На особливу увагу заслуговує багатолітня виконавська діяльність Т. Шуп'яної у складі знаного в музично-культурному житті України Львівського струнного квартету. Колектив був організований за ініціативи ректора Львівської консерваторії імені М. Лисенка Зенона Дашака (1928-1993). Творчий неспокій, який З. Дашак успадкував від своїх вчителів – Ольги Василівни Заяць, навчаючись у Стрийській музичній школі, та професора Павла Макаренка, будучи студентом Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка, спонукав його до вдосконалення виконавської майстерності під час навчання в аспірантурі Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, де він успішно захистив дисертаційне дослідження, присвячене камерно-інструментальним творам та ансамблевому виконавству Миколи Лисенка (1961).

В київський період життєтворчості альтист З. Дашак натхненно опановував камерно-інструментальні ансамблі Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Т. Маєрського, В. А. Моцарта, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Я. Степового, С. Танєєва, П. Чайковського, Д. Шостаковича, Ф. Шуберта, Р. Шумана; грав у складі струнного квартету з О. Гороховим, М. Кравцовим, В. Червовим; музикував з чудовими музикантами – Г. Безгінським, А. Брусковим, Н. Будовським, Р. Гуралем, В. Зельдісом (альт), О. Іноземцевим, Л. Колбіним, М. Кравцовим, І. Кривицьким, П. Макаренком, О. Маніловим, Г. Пеккером, С. Ригіним (кларнет), О. Рябіновим, контрабасистом Б. Сойко, О. Старосельським, В. Стеценком (скрипка), Г. Сухоруковою

(меццо-сопрано), Ю. Татевосяном, Б. Фішманом, Г. Хохловим, О. Цвейфелем, В. Червовим (віолончель), піаністами І. Царевич, Є. Сліваком та ін.

Від 1965 року З. Дашак на посаді ректора очолив Львівську державну консерваторію імені М. В. Лисенка. Поєднуючи адміністративні обов'язки з педагогічною, науковою та виконавською діяльністю, З. Дашак створив Львівський струнний квартет у складі: Олександра Деркач (скрипка), Богдан Каськів (скрипка), Зенон Дашак (альт), Христина Колесса (віолончель). Колектив став достойним продовжувачем давніх традицій ансамблевого музикування, започаткованих у Львові видатним польським скрипалем Каролем Ліпінським.

Дебют ансамблю відбувся в грудні 1965 року. З часом виконавський склад змінювався. Від 1978 року партію 1-ої скрипки виконувала Лідія Шутко; від 1984 1-а скрипка - Богдан Каськів, 2-а скрипка - Тетяна Шуп'яна; від 1991 - Тетяна Сиротюк; альт - Ярина Горбачевська. Виконавському мистецтву Львівського струнного квартету в складі: Б. Каськів, Т. Шуп'яна, З. Дашак, Х. Колесса були притаманні «злагодженисть і краса ансамблевого звучання, яскрава емоційність» [2, с. 223-224].



Фото: зліва на право: З. Дашак, Т. Шуп'яна, Х. Колесса, Б. Каськів

Квартет здобув славу одного з найпопулярніших камерних ансамблів України означеного періоду. Пріоритетною рисою «львів'ян» вважалася єдність художніх смаків, спільність естетичних уподобань артистів, співпраця з широким колом виконавців і композиторів, робота із творчою молоддю. Репертуар збагатився новими квартетними полотнами: А. Гнатишина, Я. Сібеліуса, С. Франка, Ф. Якименка та ін. З-поміж фондових записів Львівського струнного квартету в складі: Б. Каськів, Т. Шуп'яна, З. Дашак, Х. Колесса: С. Людкевич «Балада» (1986), В. А. Моцарт Квартет Соль-мажор (1985), А. Штогаренко Квартет № 2 (1984). Особливо цінний - запис Фортепіанного секстету В. Барвінського у виконанні ЛСК з піаністом світової слави Народним артистом України Олегом Криштальським (1988).

Концертний репертуар Т. Шуп'яної складали цикли камерних творів Й. Брамса, Р. Шумана; тематичні програми австрійської, англійської, болгарської, польської, скандинавської музики. Унікальні концертні програми «Музика Барокко», «Скрипкові мініатюри у супроводі органу», «Епоха Рококо в музиці французьких композиторів» виконувалися ансамблем: Т. Шуп'яна (скрипка) і В. Півнов (орган) (1993-1995, Органний зал Львова і Рівне). Музичні полотна М. Березовського зачаровували слухачів у інтерпретації Т. Шуп'яної (скрипка) і А. Станько (клавесин) (1995). Українськими камералістами: О. Когут, Т. Шуп'яна, Н. Демик, Т. Дем'янчик з успіхом виконувалися перекладення Й. Гайдна «Сім слів Христа» та концертна програма «Українська квартетна музика» (1996, м. Перемишль, Польща). У 1997 році Т. Шуп'яна з клавесинисткою А. Станько представили програму «Верджинальна музика Англії». У виконанні Т. Шуп'яної (скрипка), Н. Богданової (флейта), Т. Дем'янчик (віолончель), А. Станько (клавесин) озвучувалися «Різдвяні колядки народів світу» і «Танець крізь віки» (обидва, 1998).

До 2003 року Т. Шуп'яна працювала солісткою Львівського залу Органної та камерної музики. На Львівському радіо і телебаченні зберігається близько 20 фондових записів ансамблевих творів за участі скрипальки, зокрема: І. Мартон Струнний квартет у виконанні Г. Алмаші, Т. Шуп'яна, Л. Оленич,

Л. Столярчук (1972); С. Прокоф'єв Соната № 2 (1972, партія фортепіано І. Григорович); Р. Шуман Соната ля-мінор (1973, партія фортепіано Ж. Пархомовська); І. Мацієвський Струнний квартет (1974, у ансамблі з Г. Алмаші, Л. Оленич, Л. Столярчук); О. Криволап Фортепіанне тріо (1977, у ансамблі з Л. Крих та З. Залицяйлом); Д. Задор «Карпатська сюїта» (1987, у ансамблі з Л. Чайковською, О. Когут, О. Стернюк); В. Кікта Молитва Мадонні XVI століття (1990, у ансамблі з Б. Каськівим, Ю. Женчур, Я. Мигалем); В. Барвінський «Adagio» (1991, у ансамблі з Б. Каськівим, Ю. Женчур, Я. Мигалем); А. Гнатишин Струнний квартет (1991, у ансамблі з Б. Каськівим, Ю. Женчур, Ю. Ланюком); Три українські пісні (1988, у ансамблі з М. Байко, Б. Каськівим, Х. Колессою). Дует Т. Шуп'яна - А. Станько залишив незабутні інтерпретації творів Дж. Булли, Г. Перселла, У. Берда в проекті «Англійська верджианальна музика» (1997).

Т. Шуп'яна - ініціаторка проведення відкритих концертних вечорів камерної музики, зокрема циклів «Музикуємо разом» (1998), «Камерно-інструментальна музика XX ст.» (1998), «Із скарбниці світової камерної музики»; монографічних концертів, присвячених творчості С. Прокоф'єва (1992), Д. Шостаковича (2006), М. Равеля (2007); тематичних вечорів: «Віолончельна камерна соната» (2002), «Камерна соната XX ст.» (2003), «У просторі Моцартіани» (2006) та ін. Концертні програми за участі студентів класу професора Т. Шуп'яної звучали на камерних сценах Львова, в музичних училищах Дрогобича, Івано-Франківська, Луцька, Рівного, львівських музичних шкіл.

Когорта музикантів-камералістів виплекана Тетяною Григорівною, де з-поміж її випускників лауреати всеукраїнських та міжнародних конкурсів Т. Менцінський і Ж. Микитка (1990), А. Війтович і Н. Герета (1993); О. Аливаєва, Д. Гриньків, Л. Кобаль, А. Крещенський, О. Ніколаєнкова, І. Скоропляс, С. та М. Сторожинські, А. Шмагайло; доктори мистецтвознавства Богдан Сюта і Андрій Карп'як; кандидати мистецтвознавства – А. Лерман, О. Кушнірук, Л. Філоненко; заслужені артисти України: Т. Кальмучин, Н. Мандрика; провідні солісти оркестрів – А. Війтович (Англія), Л. Воробець, І. Гавришкевич, Л. Джигомон (Словакія), М. Курило-Семчишин, Н. Мандрика, Н. Нікітіна (Польща), В. Сенюк, Я. Шимонова (Угорщина).

За ініціативи Т. Шуп'яної навчальний план кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка, яка відзначила 70-річчя діяльності, поповнився струнними квартетами Я. Сібеліуса, А. Шенберга, сонатами Г. Гаврилець, М. Равеля, В. Сидор, Л. Сидоренко, П. Хіндемінта, А. Шнітке, Тріо Н. Петренко, М. Чижинського; фортепіанним секстетом «Тіні спогадів» Г. Леонова, «Музика тиші» М. Шведа, «Пастораль і АLEGRO» Ф. Ремаха. Науково-методична діяльність Т. Шуп'яної була присвячена педагогічним аспектам камерного ансамблю, проблемам інтерпретації творів українських композиторів. Професор виступала з лекціями у Львові, Києві, Москві. Незабутні спогади залишили її доповіді «Видатні музиканти Європи в концертному просторі Галичини (друга половина ХІХ – перша половина ХХ ст.)» (2009, Львів) і «Традиції камерного музикування в Галичині як часовий міст єдності поколінь» (2011, Львів) у Пленарних засіданнях Всеукраїнської науково-практичної конференції «Камерно-інструментальний ансамбль: історія і сучасність». Їй належить редагування малознаних творів для камерного ансамблю У. Берда, Дж. Булла, Д. Фарнеті, У. Морлі (партії скрипки), І. Альбеніса, Г. Венявського, Л. Годовського, Ф. Крейслера для квартету. Т. Шуп'яна – автор програми «Камерний ансамбль» для середніх спеціальних музичних шкіл (1993), методичних рекомендацій до вивчення фортепіанного тріо Й. Брамса оп. 114 в класі камерного ансамблю (1994). Скрипальку неодноразово запрошували членом журі конкурсів камерних ансамблів в Україні та Росії.

Подяки професорові Т. Шуп'яній за участь у конференціях, за проведення майстер-класів з камерного ансамблю з учнями музичних училищ, за прекрасні анотації до концертних програм та участь в Урочистих Академіях – гідний підсумок її невтомної творчої праці. Успіхи, що були досягнуті Т. Шуп'яною на ниві розвою камерно-інструментальних ансамблів, засвідчили невпинність процесу формування нової української школи виконавства, пріоритетною рисою якої є вміння тонко реагувати на виклики часу і ті зміни, що супроводжують складне і багатогранне буття суспільства.

## **Список використаних джерел**

1. Кияновська Л. Спадщина, що завжди сучасна /Л. Кияновська // Ленінська молодь. 1988. № 19 (III). С. 4.
2. Дика Н. Львівський струнний квартет (ЛСК) // Українська Музична Енциклопедія; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України. К., 2011. Т. 3. 627 с.

**Єрмоєнко Н. О.**

## **ТВОРЧИЙ СВІТ ГРИГОРІЯ ВЕРЕТИ**

Відомий сучасний український композитор, диригент та педагог Григорій Степанович Верета народився в 1951 році в селі Лучиці, Сокальського району, що на Львівщині, в сім'ї хліборобів. Ще в ранньому дитинстві виявились його неабиякі музичні здібності та любов до музики, до української народної пісні. Із великим захопленням він слухав концертні виступи знаменитих співаків-бандуристів та Державної капели бандуристів України, що транслювались по радіо. Вже тоді, за власним зізнанням Григорія Верети, бандура стає покликом його душі. Але першим музичним інструментом, на якому він навчився грати, був баян, уроки він брав у вчителя музики Луцької загальноосвітньої школи.

Закінчивши навчання у школі, Григорій Верета поступив до Луцького культосвітнього училища на диригентсько-хоровий відділ, де додатковим інструментом обрав бандуру. Там він створює свої перші обробки українських народних пісень для голосу в супроводі бандури, які, власне, сам і виконує, будучи активним учасником студентської концертної бригади. Після закінчення училища Григорій Верета продовжив своє навчання в Київському державному інституті культури на диригентсько-хоровому відділі, де додатково продовжує студіювати бандуру. З метою вдосконалення композиторської майстерності брав приватні уроки з композиції у відомого українського митця Віталія Кирейка. Власне кажучи, саме тут він почав формуватися як самобутній композитор та диригент.

Навчаючись у виші, Г. Верета також брав активну участь у концертній діяльності студентських концертних бригад. Маючи від природи гарний голос, у супроводі бандури виконував власні



обробки українських народних пісень. По закінченні вища (1974) Г. Верета поїхав працювати за направленням у село Качківку Ямпільського району Вінницької області. Там організував дитячу музичну школу, в якій відкрив клас бандури. У Качківці Г. Верета також займався збиранням українських народних пісень, на основі чого ним було створено багато самобутніх обробок для хорових колективів, дуетів, соло.

В 1978 році Григорія Верету запрошують працювати до Державної капели бандуристів України на посаду диригента. З цим колективом він пропрацював багато років і успішно гастролював містами Радянського Союзу та за кордоном (Іспанія, Канада, Німеччина, Франція та ін.). Як диригент співпрацював із такими видатними співаками, народними артистами СРСР, як Дмитро Гнатюк, Марія Стефюк, Анатолій Солов'яненко та ін. На той час він створив багато оригінальних, позначених самобутністю хорових обробок українських народних пісень для Державної капели бандуристів України, які і сьогодні є в репертуарі цього колективу, й багато інших творів. Водночас Григорій Верета займався педагогічною діяльністю: викладав бандуру в студії при Державній капелі бандуристів України. Багато його учнів працює в провідних музичних колективах міста Києва: Державній капелі бандуристів України, хоровій капелі «Думка», народному хорі імені Г. Віршовки, Дитячому музичному театрі, є солістами обласних філармоній.

У 1998 році Григорія Верету запросили до Київського державного інституту культури на викладацьку роботу. Завдяки йому на кафедрі народної художньої творчості було відкрито спеціальність «Диригент капели бандуристів». Також уперше на цій кафедрі Г. Верета організував студентську капелу бандуристів мішаного складу, для якої створив багато хорових обробок українських народних і стрілецьких пісень, а також інструментальних творів та солоспівів у супроводі бандури. У 1991 році він отримав звання доцента. Працюючи в Київському інституті культури і мистецтв, Г. Верета особливу увагу приділяв підготовці молодого покоління педагогів, виконавців та диригентів капели бандуристів. Студенти охоче відвідували ці заняття, переймаючи його величезний досвід роботи з капелою.

У 1993 році Григорій Верета переходить працювати головним хормейстером в ансамбль пісні і танцю МВС України (м. Київ). Та незабаром його знову запросили до Державної капели бандуристів України (1994). З цим провідним колективом Григорій Верета пропрацював близько десяти років, гастролюючи різними містами України та Європи, водночас плідно працюючи як композитор. На Всеукраїнському конкурсі композиторів (1997) отримав звання лауреата цього найпрестижнішого конкурсу в країні, а в 1998 році був удостоєний почесного звання народного артиста України.

На ці роки припадає розквіт творчої діяльності Г. Верети. В його творчому доробку чимало хорових обробок українських народних пісень для капели бандуристів України, хорових обробок українських народних пісень для чоловічого хору а-саррелла та у супроводі фортепіано, для мішаного хору в супроводі бандури, оригінальних хорових творів, солоспівів та дуетів у супроводі бандури та фортепіано, інструментальних творів для бандури, фортепіано та симфонічного оркестру. У 2004 році Г. Верету запрошують до Київського національного університету культури і мистецтв на творчу роботу.

Нарешті варто зазначити, що Григорій Степанович видав близько 25 нотних збірок. Друком вийшли такі його збірки та окремі твори, як: Симфонія с-молл для симфонічного оркестру («Музична Україна», 1980); збірник «Фортепіанні твори» («Музична Україна», 1986); «Дитячий альбом» («Музична Україна», 1991); кантата «Кобзарева пісня» для мішаного хору в супроводі симфонічного оркестру («Альтерпрес», 2006); духовні хоріві твори на старослов'янські тексти (Львів, «Свічадо», 2006); духовні хоріві твори українською мовою (Львів, «Свічадо», 2006); партитури для капел бандуристів («Альтерпрес», 2006), солоспіви у супроводі фортепіано («Альтерпрес», 2006); збірник творів для чоловічого хору в супроводі фортепіано (обробки українських народних пісень); збірник творів для чоловічого хору а саррелла (обробки українських народних пісень); збірник творів для чоловічого хору (обробки українських народних пісень); збірник творів для чоловічого хору в супроводі фортепіано; збірка творів для мішаного хору; збірка творів для голосу в супроводі бандури; дитячий альбом для голосу в супроводі бандури.

На сьогодні Григорій Верета знаходиться у розквіті творчих сил, він самовіддано працює, вносячи величезний вклад у розвиток української національної культури, зокрема таких її складових як хорове та бандурне мистецтво.

**Коритна М. А.**

## **ЖАНР СЮЇТИ В ТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА СКУРАТОВСЬКОГО: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ**

Творча діяльність нашого сучасника, відомого українського музиканта і композитора Володимира Ілліча Скуратовського (1963 - 2016) дотепер є маловивченою в аспекті визначення її напрямів, що знайшли втілення в його доробку. Нагальним питанням є й дослідження особливостей його індивідуального стилю, який зокрема яскраво виявився у жанрі сюїти.

Звернення авторки статті до вивчення творчої особистості та мистецької діяльності знаного дніпропетровського композитора, поета, автора творчих проєктів, заслуженого діяча мистецтв України Володимира Ілліча Скуратовського не є випадковим. Адже свого часу я була його прямою ученицею, багато років знаю його чудову сім'ю і продовжую спілкуватися з його рідними, друзями, колегами і зараз, вже після раптової смерті музиканта. Для мене ця людина стала справжнім Вчителем, як у житті, так і в професії. Зрозуміло, що неможливо охопити у межах однієї публікації всі грані творчості цього майстра. Тож, зазначу лише головне.

*По-перше*, Володимир Скуратовський створив низку міських, регіональних, всеукраїнських і міжнародних творчих проєктів, що мали великий резонанс. *По-друге*, він є автором цікавих різножанрових музичних творів, до речі, був членом Національної Спілки композиторів України. *По-третє*, йому належать значні науково-методичні праці, частина яких була опублікована за життя, але деякі й тепер знаходяться у рукописах. *По-четверте*, він видав збірки власних віршів, які є дуже цінними з художньої точки зору. Але ж головним в його діяльності було те, що Володимир Скуратовський відкрив світ

музики своїм численним учням та випускникам, а також багатьом іншим поціновувачам класичного мистецтва.

*Педагогічна діяльність*, безумовно, була домінантною справою майстра. В. Скуратовський був викладачем з великої літери, виховав не одне покоління талановитих музикантів, які працюють зараз у різних країнах світу та продовжують і зміцнюють традиції свого вчителя та мистецької школи країни. За часів викладацької діяльності він здійснив справжній прорив у методах вивчення таких дисциплін, як музична література, сольфеджіо та гармонія. Ці навчальні курси, які були наповнені глибоким змістом, набули нового життя. Його учні, в яких він вкладав все можливе і неможливе, і навіть після завершення навчання слідували за їхньою долею та дуже хвилювався, якщо втрачав із ними контакт, завжди були найближчим колом для В. Скуратовського. Вчитель – це була не тільки професія, а й покликання, невід’ємна складова його життя.

Наприклад, на заняттях музичної літератури звичайну біографію музикантів В. Скуратовський перетворював на справжній роман-історію. Найважливішим було те, що студенти усвідомлювали особливості епохи, стилю композитора, зміст і форму музичних творів, які потім використовували у власній творчій діяльності. Завдяки виданню авторських «Збірок завдань з гармонії» у 2-х томах для студентів усіх спеціалізацій музичних училищ і консерваторій, навчання набувало практичного виміру. Кожне завдання містить не просто інструктивну мету засвоєння тем курсу гармонії, а й художню мету, певний жанрово-стильовий профіль, композиційну ідею тощо. Мелодії для гармонізації нагадують музичні мініатюри. Важливим є те, що ці гармонічні вправи вбирають саме композиторський досвід музиканта [3, с. 7].

Багатогранною та масштабною була музично-просвітницька діяльність В. Скуратовського. Він створював цікаві проекти різноманітної тематики, активно працював з аудиторією. Треба згадати серію проектів – «Дитяча Філармонія», «Юна опера», «Майстерня слова», «Дискусійний клуб», «Музичний лікбез». Цей вектор діяльності визначав велику частину його життя, так само, як і викладання в Академії музики імені М. Глінки та в інших навчальних музичних закладах міст

Кам'янське та Дніпро. Шукаючи відповідний оптимальний формат і матеріал для таких проєктів – лекційних і виконавських, В. Скуратовський намагався знайти і нове трактування музичної традиції, її кращих зразків, що своєю чергою надихало його на створення власної музики.

Як музикознавець-науковець В. Скуратовський постійно брав участь у міжнародних науково-практичних конференціях, форумах музикознавців, його статті публікувались у багатьох наукових збірках України та за кордоном. А додатковий вектор його багатогранної творчості – поезія – знайшла втілення у двох авторських збірках. Літературні твори, як і музичні композиції В. Скуратовського, сповнені бездоганної форми, мають надзвичайну змістовну глибину.

В цілому В. Скуратовський без перебільшення був універсальним майстром. Тим не менш, головною для нього в мистецькій справі, вочевидь, була композиторська діяльність, до якої він підходив з подвійною відповідальністю. Певною мірою це підтверджує і невелика (на жаль!) кількість творів у доробку митця – близько 30-ти. Але, натомість, вони охоплюють різні жанри – це концерти, сюїти, поеми для хору а cappella, камерні сонати, фортепіанні твори, вокальні цикли [4].

Композиторському стилю В. Скуратовського притаманні яскрава емоційність, романтична піднесеність. Він органічно відтворює класичні традиції, поєднуючи їх із сучасним мисленням у власній творчості. Звідси в його опусах присутні необарокові, неокласичні, неоромантичні стильові тенденції. Характерною рисою його творчості є поєднання емоційної відкритості, вираженої у мелодизмі, та раціонального інтелектуалізму, глибокого розуміння досягнень класичного та сучасного мистецтва, хоча він був прихильником не авангардних течій, а традиціоналізму. В його творах, що спираються на жанрово-стильові моделі романтичної традиції, поєднується відчуття сучасних ритмів і гармоній. Ознаки барокового музичного мислення виявляються у майстерному володінні контрапунктичною технікою, тяжінням до філософських узагальнень в інтерпретації змісту.

Натомість, спираючись на класико-романтичні традиції, композитор трактує їх індивідуально та самотньо. Його

стилістиці притаманні пісенність мелодичного тематизму, соковитість гармонії, ясність фактури, характерний «саунд» (темброва колористика), використання засад розширеної тональності (поповнення її акордиком, що виходить за межі діатоніки у сферу змішаної мажорно-мінорної системи).

В творчості В. Скуратовського обрано жанр сюїти, оскільки є провідним серед інших жанрів у його спадку [1; 5; 6]. Композитор є автором чотирьох сюїт - «Пам'яті Равеля» для фортепіано (1992-2005), Старовинної сюїти для домри (скрипки) і фортепіано (2000), Сюїти «Violino» для ансамблю скрипалів (1997), «Погляд в минуле» - для симфонічного та камерного оркестру (2002). До їх структури він включає як додаткові танці традиційної барокової сюїти (прелюдія, павана, сициліана, арія, гавот, вальс, ригодон і токато), так і нові частини - іспанський карнавал, скерціно. Показовою для стилю композитора є сюїта «Погляд у минуле» (у версії для камерного оркестру), назва та програмний задум якої обумовлені ретроспективним музичним поглядом її автора та широкими можливостями самого жанру. Водночас, за стилем сюїта корелює з романтичною епохою, що переосмислюється митцем.

За будовою сюїта «Погляд у минуле» має чотири частини: Урочиста сициліана, Скерціно, Арія та Ригодон. Контрастне співвідношення частин сприяє динамізації музичного розвитку, у тематизмі великого значення набуває виразова мелодика, підтримана тонально-функціональною класико-романтичною гармонією. Водночас відчувається вплив старовинних барокових традицій. Це зокрема проявляється у жанрово-танцювальному профілі частин, у дансантиності тематизму, в наявності формо-структур *da capo*, поліфонічного розвитку, що поєднується з гомофонним складом, секвенцій, синтезі модальної і тонально-гармонічної ладової систем, прикрас у мелодиці, фігураціях. Ці засоби створюють типову барокову образність - пасторальну лірику, галантну танцювальність.

Цікавими є виконавські засади струнних інструментів (артикуляція, фразування, типи взаємодії). Композитор, наприклад, використовує різноманітні форми діалогу інструментів - сольних реплік або груп інструментів між собою, інструментальних соло та ансамблів, *solo* і оркестрових *tutti*,

переклички реєстрів, імітації, що надає можливість відчувати партію кожного інструмента. Фактура вирізняється прозорістю, вишуканістю мелодичної лінії усіх голосів-учасників, підкреслюючи виразовість і пластичність голосоведення.

Жанрові ознаки сюїти, окрім циклічності, контрасту частин, танцювального або пісенного характеру, виявляються також у наявній програмності, характеристичності частин, театралізованості, картинності, звуконаслідуванні. Ці риси синтезуються із сучасним підходом автора музики до традиції минулих епох, що спостерігаються в елементах полістилістики [2]. В цілому сюїта «Погляд у минуле» є віддзеркаленням композиторського мислення, прихильності В. Скуратовського до ретро-стилів. Ретроспективний погляд був притаманний не тільки музиці композитора, а й навіть поведінці, його зовнішньому вигляду, галантним манерам. Отже, звернення до образів, жанрів, форм, тематизму минулих століть було загалом характерним для творчості композитора, на що прямо вказують назви деяких його творів: «Ностальгічний диптих», «Пам'яті Равеля», Старовинна сюїта, нарешті, сюїта «Погляд у минуле».

Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що сюїта у творчості В. Скуратовського виступає в якості вишуканої арки, що поєднує епохи, напрями та стилі. Композитор, який з повагою ставився до традицій і досвіду минулих століть, кожному своєму твору дарував подих сучасності через новаторство стилю та актуальність змісту.

### **Список використаних джерел**

1. Алексеев А. Концерт и камерные жанры инструментальной музыки. *История русской советской музыки*. М.: Музгиз, 1956. Т. 1. С. 267–297.
2. Володимир Скуратовський. URL: <http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/dfcd47b470a73d67c22578b7003a2031?OpenDocument> (дата звернення: 16.11.2021)
3. Казанцева Л. Стилистическое обновление классических форм в современной музыке. Астрахань: АГК, 1991. 31 с.
4. Скуратовская О., Скуратовская М., Гонтовая Л., Лютко Л. Владимир Скуратовский. Творческий портрет. Запорожье: Мега-Микс, 2018. 56 с.
5. Холопов Ю. Современная музыка в курсе анализа музыкальных произведений. *Методические записки по вопросам музыкального образования*. М.: Музыка, 1966. Вып. 1. С. 70–102.

б. Щитова С. Небарочная симфоническая сюита в современной украинской музыке: к вопросу о свободе творчества. Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. статей. Дніпро: Ліра, 2016. Вип.11. С. 5–17.

**Наумова О. А.**

## **«БОЖЕСТВЕННІ ГІМНИ» СИМЕОНА НОВОГО БОГОСЛОВА У ПРОЧИТАННІ ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ**

З відстані майже у тисячу років спадок Симеона Нового Богослова (949–1022)<sup>1</sup> – поета та містика, одного з найглибших і найоригінальніших візантійських мислителів, – виглядає зашифрованою й неприступною скарбницею знань. Згідно із житієм, написаним близьким учнем Микитою Стифатом, преп. Симеон «складав сповнені любові Божественні гімни, екзегетичні, катехитичні та інші слова, писав аскетичні розділи, послання тощо» [8]. «Божественні гімни» були написані у період добровільного усамітнення Симеона в монастирі святої Марини на березі Босфору, де монах провів останні тринадцять років свого життя. Гімни Симеона Нового Богослова добре відомі у прозовому перекладі ієромонаха Пантелеїмона (Успенського) (1917)<sup>2</sup>. Пізніше поетичний переклад обраних гімнів було здійснено ієромонахом (нині митрополитом Волоколамським) Іларіоном (Алфєєвим) [8] – сучасним знаменитим богословом і патрологом, автором цілої низки монографій з патристики та перекладів творів св. Отців із грецької та сирійської мов.

У своєму розгорнутому вступі до видання митр. Іларіон прагне максимально образно та яскраво передати той

---

<sup>1</sup> Симеон Новий Богослов – один із трьох святих східної церкви, хто отримав титул «Богослова». Народився у Галатії. Освіту здобув у Константинополі, став монахом. До свого тридцятиріччя став архімандритом монастиря Святого Маманта та обіймав цю посаду протягом 25 років. Проте вчення Симеона породило конфлікт зі церковною верхівкою, яка зрештою вислала його у вигнання. Після смерті монаха його письмові роботи зберігалися невеликою групою послідовників, що врешті стали основою вчення течії *ісихазму*. Багато копій робіт Симеона було зроблено у наступних століттях, особливо близько XIV століття, у православних монастирях на горі Афон. Проте визнання Симеона завжди було більшим за межами офіційної церкви. Історики пояснюють це його палкою особистістю, критикою церковної ієрархії, наголосом на *пряме переживання Бога*, а також деякими неортодоксальними ученнями.

<sup>2</sup> Божественные гимны преподобнаго Симеона Новаго Богослова: переводъ с греческаго съ изображениемъ св.Отца, предисловіемъ къ гимнамъ ученика преп. Симеона Никиты Стифата. Сергієвъ Посад: Типографія И.И. Иванова, 1917.



невимовний зміст, який прихований у потаємних текстах православного містика. «Гімни преп. Симеона – це повість душі, що говорить не зовсім звичайною людською промовою, – пише митр. Іларіон, – а покаючими зітханнями і стогонами або радісними вигуками та тріумфами <...>, це повість, записана не лише на свитку, а й глибоко накреслена і відображена у розумі, серці й волі її автора». При тому редактор-упорядник дбайливо попереджає про можливі помилки при сприйнятті текстів, сенс яких є небезпечним для обмеженого і слабкого людського мислення: «У Божественних гімнах преп. Симеона така відчуженість від світу, така одухотвореність, така запаморочлива висота досконалості, яких навряд чи колись досягала людина», – читаємо у вступі до видання [8]. Деяким із читачів, вважає митр. Іларіон, багато у гімнах видається дивним і незрозумілим, неймовірним і неможливим, а подекуди – «навіть спокусою й божевіллям» [8]. Тож, задля того, щоб не опинитися у полоні «гнітючого сумніву та зневіри, або не залишитися із тупим самовдоволенням уявного мудреця-всезнайки, – підсумовує богослов, – кожна людина має скромно думати як про себе, так і про сферу людського пізнання взагалі, і свого крихітного досвіду не узагальнювати до універсального» [8].

Аналітичні богословські судження Іларіона глибокі й виразні, але безпорадні перед читачем, який свідомо обирає позицію упередженого спостерігача. Статус *не-причетності* принципово віддаляє від змісту релігійних текстів Симеона. У цьому сенсі опус сучасного українського майстра духовних творів В. Польової може слугувати справжнім «провідником» у простір прихованих смислів православного першоджерела. Унікальна за змістом та силою кантата «Слово Симеона» (2002) для сопрано, змішаного хору та оркестру свідчить про те, що ключі до прадавніх текстів не втрачено. Більше того, видається, настав час особливо уважного вивчення подібних артефактів.

В осмисленні віддалених християнських першоджерел слух музиканта, безсумнівно, має спиратися на широкий філософсько-богословський дискурс і при цьому базуватися на власному духовному досвіді. Поняття «містичного досвіду» виявляється єдиною сполучною ланкою, яка поєднує складні образно-символічні тексти Симеона – практикуючого ченця-

ісихаста – і конкретний, концентрований за емоційною енергією музичний текст Вікторії Польової. Ось цей вузол сенсів потребує розшарування, адже надто туго зав'язані християнські постулати ісихазму, пропущені крізь світорозуміння Симеона Богослова, та музична тканина кантати ХХІ століття.

Звернення В. Польової до «Божественних гімнів» – це сміливий та глибоко усвідомлений крок. Результат, якого досягла композиторка, з одного боку, немає аналогів у сучасній хорівій літературі, а з іншого, – має безліч аналогів, проте в іншій сфері – сфері духовно-аскетичної практики ісихазму. Сьогодні про ісихазм – особливу гілку східного християнства<sup>3</sup> – говорять як про «подвижницький подвиг» [11]<sup>4</sup>. Чому? Чим пояснити, що межа ХХ–ХХІ століть позначена такою затребуваністю ідей ранньосередньовічного православ'я? Відповіді на ці питання містяться у роботах видатного мислителя сучасності – доктора філософії, математика та богослова С.С. Хоружого. На думку вченого, ісихастська духовність має унікальну інтегруючу функцію, цінність якої визнана сьогодні усім християнським світом: «Як говорить сама назва, ядро ісихазму – це здобуття та зберігання “ісихії”, або “священного мовчання”, спрямованої до Бога безмовної та глибокої зосередженості» [11]. Саме так свідчить про неї Папа Іван Павло II в енцикліці «Orientale

---

<sup>3</sup> *Исихазм* (від грец. ἡσυχία – спокій, тиша, визволення, припинення, мовчання, мир, усамітнення) – містична, аскетична течія східного християнства, яка виникла у середовищі чернецтва як духовно-практичне діяння. Відома ще за часів Отців Церкви, проте канонічною визнана лише у ХІV столітті завдяки старанням св. Григорія Палами. Сутністю цієї доктрини є обожнення людини – її повне єднання з Богом ще за період земного життя – аж до реального ставання «богом за благодаттю, а не за сутністю». В її основі богослови виділяють шість елементів: очищення серця як осередку духовного життя людини; поєднання розуму та серця або «зведення» розуму в серці; невпинна молитва; безмовність, тверезість та увага; покликання імені Божого як реальної перетворюючої сили; явище нетварного Фаворського світла як вступ подвижника до Богоспівкування та Богознавства [5]. На думку С. Хоружого, ісихазм як надзвичайно багатостороннє та багатовимірне явище відноситься до найбільш складних, «синтетичних феноменів людської цивілізації та духовного життя» [10].

<sup>4</sup> Як відомо, ісихастська традиція має своїм ядром певну молитовну практику. Вона полягає в безперервному творенні Ісусової молитви: «*Господи Ісусе Христе, Сину Божий, помилуй мене грішного*». Вона ж називається умною молитвою (з наголосом на другому складі). Як вважає С. Хоружий, дана молитовна практика включає не лише виголошення молитви як такої, а й складно побудований апарат молитовного досвіду, що включає в себе насамперед *зберігання* молитви: «Під час молитви розум повинен функціонувати в абсолютно певному режимі, який не тримається сам собою. Це відомо кожному, хто молиться. Не тільки з Ісусовою молитвою, а й з будь-якою молитовною практикою тісно пов'язаний такий фактор свідомості, як *концентрація уваги*. Молитва має сполучатися з певною дисципліною уваги – уваги, яка зберігає особливий молитовний простір від вторгнень і зовнішніх перешкод» [12].

Lumen» (1995): «Мовчання (“ісихія”) – це суттєвий компонент східної чернечої духовності. Ми повинні визнати, що всі ми потребуємо такої мовчанки, сповненої відчуття благоговійної присутності <...>. Всі, віруючі й невіруючі, потребують того, щоб навчитися такому мовчанню» [14].

Кантата «Слово Симеона» Вікторії Польової є складним та багатовимірним художнім об'єктом, центрованим на ідеї містичного пошуку, що бере свій початок у духовному «мовчанні». В музиці виразно постають споконвічні християнські символи, очищені від багаточисельних інтерпретацій наступних поколінь. «Слово Симеона» вписується у концептуально-мінімалістський напрям, який ще називають «ною простотою». Віддаючи шану Арво Пярту, композиторка знаходить власний жанровий стиль та мовно-поетичну стилістику. Цей твір є надзвичайним за силою емоційного впливу. Своєю енергетичністю та динамізмом він багато в чому заперечує стандартизовані уявлення про сакральний музичний текст. «Для мене вкрай важливі межі простору, – неодноразово наголошувала авторка. – Завжди хочеться їх розширити, переступити через кордон “граничних можливостей”. Тому часто намагаюся задіяти крайні реєстри, граничні динамічні діапазони, граничні темпи <...> Це породжує сильне напруження, страждання, але й надію, можливість подолання...» [7]. Чи можливе використання подібної музики у прикладній богослужбовій практиці? На це питання композиторка давно сформулювала негативну відповідь, розуміючи всю значущість авторського слова у своїх творах: «Є інший тип духовної музики, яка не претендує на храмове служіння, але має глибокий літургійний внутрішній текст» [7]. У такому простому та ємному авторському висловлюванні міститься ключ до розуміння сакрального змісту творів Вікторії Польової.

### **Список використаних джерел**

1. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен: дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової. Одеса, 2019. 519 с.
2. Гуляницкая Н. Nova musica sacra: жанровая панорама. URL: <http://opentextnn.ru/old/music/epoch%20/XX/index.html?id=3792> (дата звернення: 11.11.2021).

3. Данилова А.В. «Новая сакральность» в отечественной музыке. *Научные исследования: теория, методика и практика* : материалы IV Междунар. науч.-практ. конф. (Чебоксары, 29.01. 2018 г.). Чебоксары, 2018. С. 21–22.
4. Десятерик Д. Винний. Интерв'ю з київським композитором Вікторією Польовою. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/vinniy> (дата звернення: 11.11.2021).
5. Лепяхин В.В. Исихазм: содержание понятия и его границы. *Азбука веры*. 2020. URL: <https://azbyka.ru/isixazm-soderzhanie-ponyatiya-i-ego-granicy>
6. Митрополит Иларион (Алфеев). Преподобный Симеон Новый Богослов и православное предание. М. : Издательский дом «Познание» : Изд-во Моск. Патриархии РПЦ, 2017. 448с.
7. Москалец А. «Хочется переступить через грань “предельных возможностей”». Как рождается музыка – рассказывает Виктория Полевая URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/kultura/hochetsya-perestupit-cherez-gran-predelnyh-vozmozhnostey> (дата звернення: 11.10.2021).
8. Преподобный Симеон Новый Богослов, Преподобный Никита Стифат. Аскетические сочинения в новых переводах. СПб : Изд-во Олега Абышко, 2011. 224 с. URL: <https://textarchive.ru/c-1009648-pall.html> (дата звернення: 24.11.2021).
9. Преподобный Симеон Новый Богослов и его духовное наследие: сб. материалов Второй междунар. конф. М. : Общецерковная аспирантура и докторантура им. Святых Кирилла и Мефодия, 2017. 488 с.
10. Хоружий С. С. Познание исихазма в прошлом и настоящем. URL: <https://predanie.ru/book/216973-stati/#/toc80> (дата звернення: 23.11.2021).
11. Хоружий С.С. Православный подвиг как общехристианское достояние. URL: <https://booksonline.com.ua/view.php?book=142938> (дата звернення: 24.11.2021).
12. Хоружий С. «Практика себя». *Искусство кино*. 2000. № 12. URL: <https://old.kinoart.ru/archive/2000/12/n12-article28> (дата звернення: 26.11.2021).
13. Юсипей Р. Виктория Полевая: «Искусство делает реальность не такой безумной» URL: <https://karabas.live/viktoriya-polevaya-view/> (дата звернення: 11.11.2021).
14. Orientale Lumen. Окружное Послание Папы Иоанна Павла II (Апостольское послание к епископам, клиру и верующим по случаю 100-летия Апостольского послания “Orientalium Dignitas” Папы Льва XIII «О восточном христианстве»), 1995. Ч. I. П. 16. URL : <http://krotov.info/acts/20/voityla/19950502.html> (дата звернення: 26.11.2021).

**ПОВЕРНЕННЯ НА БАТЬКІВЩИНУ  
(ДО 270-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ  
ДМИТРА СТЕПАНОВИЧА БОРТНЯНСЬКОГО)**

Одним із важливих явищ у культурному житті України ХХ століття стало повернення творчості Дмитра Бортнянського на Батьківщину. Це було пов'язано з процесом відродження старовинної музики, що у Радянському Союзі відбувався дещо пізніше, ніж у європейських країнах. Основною причиною цього було небажання згортати культуру соцреалізму і давати певний простір для іншої, відмінної, як тоді вважали, обумовленої іншою буржуазною, а може і ще гірше – монархічною ідеологією.

У 1990-ті роки з усвідомленням шляху розвитку національної культури відчувався величезний попит на її якісні, кращі зразки минулих часів. Майже 300-літнє перебування у одній державі, під час якого найкращі і найталановитіші митці прямували до центру в пошуках реалізації своїх можливостей, зараховувало їх як представників лідируючої нації. Історичні джерела показують, наскільки змінилося придворне життя у Петербурзі з появою там сина козака з Черніговщини – Олексія Розума, згодом графа Олексія Григоровича Розумовського. Це сталося завдяки прекрасному голосу юнака, який так зачарував полковника з Петербургу Вишневського, який проїздив повз Чемер. Співав Олексю так чудово, бо тому вчили не тільки д'яки у сільських церквах, а й була налагоджена музична освіта у Глухівській співацькій школі, яка постачала співаків у Придворну капелу до Петербургу [1, 31].

Про успіхи у навчанні співу в Глухівській капелі дізнаємося з матеріалів про Придворну капелу часів гетьманства Кирила Розумовського. Керував капелою А. А. Рачинський (1729 - 1798), хоровий композитор. У капелі працювали вітчизняні музиканти, скоріш за все вихованці глухівської школи та деякі іноземці–інструменталісти. Вихованцем глухівської школи при капелі був і Дмитро Бортнянський. Маючи прекрасний голос, він з дитинства звернув на себе увагу і був перевезений до Петербургу у 7-річному віці. Нарівні із дорослими співаками він

вистоював хоріві заняття багато годин підряд, що викликало співчуття у імператриці Єлизавети Петрівни, яка часто відвідувала заняття хору і сама співала соло. Із спогадів очевидців – втомлений хлопчик засинав на колінах імператриці [2, с. 4]. Обдарування Д. Бортнянського проявилось в капелі настільки яскраво, що імператриця доручила директору зайнятися його музичною освітою. Заняттями Бортнянського з теорії музики керував до від'їзду до Італії Бальтазар Галуппі.

Б. Галуппі (1706 - 1785) - один з талановитих композиторів венеціанської школи. Він народився на маленькому венеціанському островці Бурано, чому його і прозвали Буранелло. Музичну освіту отримав під керівництвом Лотті і займав деякий час посаду капельмейстера собору Св. Марка у Венеції. 1765 року був запрошений імператрицею Катериною II до Петербургу, де управляв придворною співацькою капелою та був диригентом італійської опери. Незважаючи на величезну оплату за свою працю у Росії, будучи невдоволений петербурзьким оркестром, через деякий час Б. Галуппі 1768 року повертається у Венецію. Під час перебування у Петербурзі він написав декілька духовних православних творів. Церковний спів у Росії зобов'язаний йому введенням італійського стилю, що мав назву концертного. Кращими творами Б. Галуппі цього напрямку були три концерти: «Суди Господи обидяшія мя», «Услышитъ тя Господъ» та «Готово сердце».

Крім композиторської діяльності, Б. Галуппі був відомий як віртуоз гри на клавесині та органі і мав славу авторитетного педагога, у зв'язку з чим наступниця престолу – імператриця Катерина II побажала, щоб Д. Бортнянський завершив свою музичну освіту за кордоном, і з цією метою 1768 року його було відправлено у Венецію до його вчителя Б. Галуппі. Продовжуючи заняття з Галуппі, Бортнянський за його порадою їздив навчатися до Риму, Мілану, Болонї та Неаполю. До часу перебування Бортнянського в Італії відноситься створення сонат для клавесину, окремих хорових творів, трьох опер («Креонт», 1776; «Алкід», 1778; «Квінт Фабій», 1778) і декількох ораторій [3, с. 424]. 1779 року Бортнянський повернувся до Петербургу. Його твори, представлені імператриці Катерині II, стали сенсацією – Бортнянському було надано звання композитора

придворної капели та грошову винагороду, а 1796 року він був призначений директором Придворної співацької капели.

Керуючи капелою, Бортнянський звернув увагу на комплектування хору кращими голосами, довівши хор до високої досконалості виконання та енергійно протидіючи розпусті співу, що царювала у православних церквах. Порядок у церковному співі був наведений постановою Св. Синоду, за якою було вказано співати у церквах партесний спів обов'язково по друкованих нотах, друкувати партесні твори Бортнянського, а також інших композиторів, але тільки твори, схвалені Бортнянським. Відносно розспівів, записаних крюками, йому також вдалося навести певний порядок [3, с. 424].

Петербурзьке придворне життя вимагало від Д. Бортнянського зміни тематики у оперній творчості – з античної на розважальну, лірико-комічну. Його вчитель – Б. Галуппі – був засновником цього жанру в Італії, і звичайно, Бортнянський добре був знайомий з його творчістю. Так появилися опери «Свято сеньора» (1786), «Сокіл» (1786), «Син суперник» (1787), інструментальна музика, велика спадщина хорової церковної музики, яка постійно виконувалася на службах і не була забутою.

По іншому складалася доля оперної та інструментальної музики Д. Бортнянського у ХІХ столітті – добі бурхливого розвитку опери у багатьох напрямках з перевагою романтичного стилю та у першій половині ХХ століття – періоді панування реалізму. За таких стильових пріоритетів тендітні, вишукані камерні оперні мініатюри звичайно потрапляють у забуття, що спіткало і оперний спадок Бортнянського. Тільки в другій половині ХХ століття у загальній хвилі відродження старовинної музики на теренах Радянського союзу стала можливою постановка у 1970-х роках Бориса Покровського у Московському камерному театрі опери Д. Бортнянського «Сокіл». Упродовж майже 200 років опера не звучала зі сцени і її сценічне втілення стало помітним культурним явищем. На тлі великих опер тодішнього часу ця мила і чарівна опера мала особливу привабливість своєю простотою справжнього високого мистецтва. Костюми, декорації та сама манера виконання цієї постановки були відповідні стилістиці часу створення і замислу

автора. Тоді ще не прийшла мода на одягання античних героїв у драні джинси і бігання по сцені з пляшкою алкоголю, таким чином, наближаючи героя до нашого сучасника [5, с. 27]. Вистава «Сокола» Б. Покровського запам'яталася і викликала увагу і інтерес до всього творчого спадку Д. Бортнянського.

В музиці Д. Бортнянського присутня якась магія, яка штовхає на знайомство з його творами та бажання їх виконувати. Роками виконувалися лише фрагменти з опери «Сокіл» та інша музика композитора, тому, коли у 1990-х роках постало питання про відродження національної культури, виникла ідея постановки «Сокола» в Україні, але якою мовою? В оригіналі – французька, згідно з тодішнім придворним етикетом, у Москві - у перекладі з французької, російська. А як бути нам, у Києві? Дуже вдало це вузлове питання розв'язав Максим Стріха, переклавши лібрето з французької на українську так, що видається, це і є мова оригіналу.

Вперше в Україні опера Д. Бортнянського «Сокіл» була виконана українською мовою 15 жовтня 1995 року (концертне виконання до 380-ї річниці заснування Києво-Могилянської Академії) під художнім керівництвом народної артистки України Наталії Свириденко, у перекладі лібрето Максима Стріхи, спеціально зробленому для цього виконання. 10 травня 1996 року опера була показана у Національному університеті «Києво-Могилянська Академія» у сценічному виконанні (диригент-постановник Н. Свириденко, режисер В. Більченко, пластика А. Рубіної). В 1997 році опера у концертному варіанті була виконана у Національній філармонії України.

Стилістика твору поєднує риси французької та італійської опер. Властивістю для французьких опер була відмова від речитативів і введення замість них діалогів, а також використання пісенних форм, близьких до французьких шансонів. На відміну від попередньої французької опери Д. Бортнянського «Свято сеньора», «Сокіл» не містить балетних сцен та заключного водевілю. Традиціям італійської опери-буффа відповідає сюжет опери, що налічує дві пари героїв – сентиментальну пару аристократів та комічну пару їхніх слуг. Типовим для опери буффа є і склад оркестру – 2 флейти, 2 гобої, 2 фаготи та струнний квартет. У традиціях своєї епохи «Сокіл»



виявляє зближення традицій жанрів буффа і серія. Поряд з комічно-ігровими епізодами в опері наявні ліричні і драматичні, що відтворює широкий діапазон емоційних почуттів. Твір Бортнянського має розвинуті ансамблеві форми. Увертюра опери містить музичний матеріал з наступних номерів, тоді як закінчення усіх трьох дій виконано у тональності Сі-бемоль мажор, що додає твору цілісності [7].

Виконавцями як вокальних, так і інструментальних партій у зазначеній постановці, були студенти та випускники Національної Музичної Академії імені П. І. Чайковського (багато хто з них тепер успішно продовжують свій творчий шлях в оперному і камерному мистецтві – стали лауреатами міжнародних конкурсів і отримали почесні звання заслужених та народних артистів України), а також знані виконавці – народний артист України Валерій Буймістер (баритон), заслужена артистка України Надія Петренко (сопрано), Заслужений колектив, лауреат премії імені Т. Г. Шевченка державний квартет імені М. Лисенка.

Прем'єра у Києві отримала схвальні відгуки широкої глядацької аудиторії, преси, радіо. На запрошення організаторів опера була показана у фестивалях: «Шосте мистецьке березілля» (Київ, 1996), «Мандрівна Академія» (Одеса, 1997), «Харківські Асамблеї» (Харків), «Лесіна осінь» (1998), «Фарботони» (Канів, 1999) [8]. У 2000 році у концертному виконанні відбулася прем'єра ще однієї опери Д. Бортнянського – «Алкід». Складність музичного матеріалу та осмислення самої ідеї висунули багато питань щодо втілення цього твору на сцені.

В ХХІ столітті, перетнув межу тисячоліть, опера «Сокіл» прозвучала 2015 року на міжнародному фестивалі у Львові та Кракові («Старовинна музика у старовинному Львові та Кракові»), на сцені Національного будинку органної та камерної музики у Києві, у Чернігівській філармонії. А 2016 року прозвучав анонс із Дрогобича, що вони вперше в світі поставили оперу Д. Бортнянського «Сокіл» (можливо, зважаючи на те, що саме у Дрогобичі за ініціативи Громадської організації «Вікімедія України» був надрукований клавір цієї опери). Це є позитивним фактом, і не обов'язково бути першими, головне, що музика Бортнянського живе і звучить. Постановкою опер

Д. Бортнянського тепер зайнялася відома українська диригентка Оксана Линів у Львові. Вона вирішила не використовувати український переклад лібрето опер, а виконувати їх мовою оригіналу.

На жаль, до сьогодні жодний з музичних театрів України не виявив зацікавленості у постановці опер Д. Бортнянського на своїй сцені, мабуть через те, що формат цих творів розрахований не на велику сцену, а на камерну, так як це було у театрі Б. Покровського. В Україні і до тепер немає камерної опери. Ті зусилля, які витратила в останні роки свого життя Євгенія Мірошніченко на її створення, після смерті співачки були швидко забуті. Отже, реалізацію задуму ще не завершено, залишається і проблема популяризації оперної творчості Д. Бортнянського не тільки в Україні, а й у значно більшому мистецькому просторі.

У свій час вистава «Сокола» здійснена Б. Покровським, запам'яталася і викликала увагу до всього творчого спадку Д. Бортнянського, адже на той час в оцінці його творчості дотримувались думки, що його клавірні твори придатні лише для виконання в дитячій музичній школі. Безумовно, їх можна грати і в школі, але головним тут є не технічні складності, а розуміння сутності цієї музики і володіння стилем виконання. Бувають і крайнощі: на майстер-класі удосконалення майстерності гри на клавесині у Баварському Мюнхені, музикант з Петербургу, демонструючи свою досконалість, в Adagio із До мажорної сонати Д. Бортнянського настільки рясно прикрасив кожен ноту орнаментикою, що фактично зникла прекрасна мелодія, яку можна назвати перлиною українського мелосу. Отже, з метою більш мобільного й стилістично вірного виконання камерної музики Д. Бортнянського у київських музикантів виникла ідея створення камерного тріо у складі: флейта, сопрано, клавесин. Такий склад був найпоширенішим у XVII - XVIII століттях, і його виконання старовинної музики набувало найбільшої автентичності. Основою програм тріо стала музика часів бароко, передусім Д. Бортнянського. Вшановуючи постать композитора, ансамбль був названий його ім'ям.

Тріо проіснувало майже 10 років, активно пропагуючи музику Д. Бортнянського. Ансамбль став відомим в Україні,

виступав у Польщі, на престижному Сантандерському фестивалі в Іспанії, у багатьох містах Франції. Організатором і лідером колективу стала народна артистка України Наталії Свириденко. За її ініціативи та залученні інших музикантів-інструменталістів камерно-інструментальна музика Д. Бортнянського доволі часто звучала на концертній естраді. Клавірні сонати, Концерт, Квінтет, Концертна симфонія композитора були родзинкою у концертних програмах упродовж всієї діяльності ансамблю.

Звичайно у наш час бракує такого колективу, в пріоритеті якого була б музика Д. Бортнянського, яка постійно звучала би на великих і малих сценах країни і світу, стверджуючи гідність вітчизняного мистецтва.

### **Список використаних джерел**

1. Івченко А. В. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя. К., 2004. 37 с.
2. Юрченко М. Андрій Рачинський – перший учитель Максима Березовського // Музична Україна: зб. ст. К. : Видання Всеукраїнської музичної спілки, 1998. С. 41-43.
3. Ильинский А. Биографии композиторов. М., 1903 г.
4. Кійкова С. І. Козелець. К. : Вид. Дім Дмитра Бураго, 2009. 80 с.
5. Покровский Б. А. Размышление о театре. М. : Советский композитор, 1979. 186 с.
6. Бондаренко А. Про оперу Сокіл. Київ-Дрогобич : Сурма, 2012. С. 9.
7. Олексюк Б. Музика справжня і вічна // Українське слово. 2001. № 22 (3074), 31 травня-06 червня.
8. Леонтович О. Сонячна енергія музики Бортнянського // Рада, 2002. № 3, 7 березня.

## **РОЗДІЛ IV**

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

**Гура В. В.**

#### **МУЗИЧНО-КРАЄЗНАВЧА ОСВІТА В СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ**

На сучасному етапі розбудови українського суспільства, наукової сфери, освітньої галузі актуальності набувають питання краєзнавчої освіти, які співвідносяться з положеннями Законів України «Про освіту в Україні», «Про культуру», Державної національної програми «Освіта («Україна XXI століття»), Концепції національно-патріотичного виховання, Конвенції про охорону та нематеріальної культурної спадщини тощо. Це порівняно новий, але один із пріоритетних напрямів наукових досліджень, який уможливорює глибинно осягнути історію і сьогодення окремих територій України. Важливою складовою її є музичне краєзнавство, мета якого – усебічне знання про музичну культуру регіону, області, міста тощо і виявлення специфіки його утворення, функціонування і розвитку.

Введення навчального курсу «Музичне краєзнавство» як міждисциплінарного комплексу знань із різних наук (історії, географії, соціології, етнології, антропології, мистецтвознавства, музикознавства та ін.) на мистецьких факультетах вищих навчальних закладів, зокрема ННІ культури і мистецтв Сум ДПУ імені А. С. Макаренка, спрямоване на втілення ідей і принципів гуманітаризації освіти, на оновлення змісту й збагачення її структури. Одним із завдань є підготовка висококваліфікованих фахівців, готових до постійного оновлення та поглиблення знань, інформаційного зростання, осмислення досягнень численних напрямків мистецької діяльності: композиторської творчості, музичної педагогіки, музикознавства, формування навиків роботи із джерелами місцевої «мікроісторії».

«Батьківщина – це перш за все рідний край, місця пам'яті, що пов'язані з мікроісторією, своєрідна основа піраміди в системі патріотичної локалізації громадян (село, місто, район, область, регіон, країна)» [5, с. 18]. Питання краєзнавства розробляли: М. Етінгер, Т. Куперт, Є. Карпова, Н. Мещерякова, Б. Штейнпресс та ін. Саме вони заклали теоретико-практичні основи музичного краєзнавства як процесу вивчення сукупності усіх явищ музичної культури краю. Освітньо-виховні функції краєзнавства, його нерозривний зв'язок з освітньою галуззю досліджували українські вчені та діячі культури: Л. Гайда, Д. Багалій, М. Грушевський, О. Деміфенко, М. Дмитрієнко, М. Драгоманов, С. Захаров, М. Крачило, В. Прокопчук, П. Тронько, Ф. Шевченко, І. Франко, Д. Яворницький.

«Музичне краєзнавство» - це спеціально розроблений новітній курс мистецтвознавчого циклу для студентів – майбутніх учителів музики, включений в перелік обов'язкових навчальних дисциплін, який спрямований на всебічне пізнання музичної культури краю, його минулого та сьогодення. Музична культура кожного регіону України, зокрема Сумщини, містить колосальний матеріал для дидактичного використання у багатьох навчальних дисциплінах музично-теоретичної і практичної підготовки студентів, а також є потужним матеріалом для національно-патріотичного виховання студентів.

Завдання курсу «Музичне краєзнавство»: висвітлити головні етапи розвитку музичної культури Сумщини від давніх часів до сьогодення; виявити основні тенденції формування музичного середовища Сумщини в сучасний період; ознайомити студентів з музичною історією міста Суми та районних центрів області; визначити шляхи розвитку виконавського мистецтва, концертної діяльності в Сумському регіоні протягом ХІХ – ХХІ століть; з'ясувати імена визначних особистостей культури і мистецтва та їх роль у формуванні музичного середовища краю; сформувати у студентів дослідницькі вміння, самостійну пошукову діяльність у вивченні історії музичної культури краю.

Згідно з вимогами освітньо-професійної програми студенти повинні знати: сучасні тенденції розвитку музичного мистецтва в Україні та Сумському регіоні; історичні умови формування Сумського музичного середовища та основні етапи становлення

музичної культури Сумщини; закономірності та принципи формування музичного життя міста та області; напрями музичної діяльності Сумського регіону; видатних особистостей в галузі музичного мистецтва та представників виконавської, музично-педагогічної, просвітницької діяльності Сумського регіону; визначальні риси музичного середовища районних центрів Сумської області; пам'ятки музичної культури Сумщини. Студенти повинні вміти: працювати з науковими та архівними джерелами; осмислювати мистецькі події та їх історичне значення; систематизувати та узагальнювати матеріал; використовувати теоретичні знання в практичній діяльності.

Під час викладання навчальної дисципліни «Музичне краєзнавство» є можливості не тільки для інтегрування знань, а й для встановлення міжпредметних зв'язків, оскільки навчальний курс спирається на фундаментальні знання з історії зарубіжної культури та культури України, філософії, базується на комплексній системі музично-теоретичного циклу дисциплін («Історія української музики», «Історія зарубіжної музики», «Історія виконавства» та ін.) та забезпечує підготовку фахівців до педагогічної творчої і концертної діяльності в різних галузях музичної культури і мистецтва.

Серед методів викладання навчальної дисципліни «Музичне краєзнавство» можуть бути використані: ретроспективний і хронологічний, метод порівняння та аналогій, дедуктивний метод (від загального до одиничного), аналітичний тощо.

### **Список використаних джерел**

1. Всеукраїнська нарада з питань викладання навчального курсу «Основи краєзнавства» у закладах вищої освіти. Матеріали та документи. Київ, 24 травня 2018 р. К., 2018. 113 с.
2. Гура В. В. Музична регіоналістика у системі освіти // IX Культурологічні читання пам'яті В. Подкопаєва «Концептуальні проблеми розвитку української культури у світлі підготовки і проведення 2012 року як року культури та відродження музеїв в Україні»: Зб. матеріалів Міжнар. науково-практ. конф., Київ, 2-3 червня 2011 р. Том I. К.: НАКККіМ, 2011. С. 29-31.
3. Концепція національно-патріотичного виховання дітей та молоді. – Режим доступу: <https://ips.ligazakon.net/document/MUS24863>
4. «Програма розвитку краєзнавства» від 10.06.2002 р. Режим доступу: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/789-2002-%D0%BF#Text>.

5. Удод О. А. Краєзнавча освіта у закладах вищої освіти України: стан, проблеми, перспективи. / Матеріали та документи Всеукр. наради з питань викладання навч. курсу «Основи краєзнавства» у ЗВО. Київ, 2018. 113 с.
6. Халецька Л. Л. Методичні рекомендації щодо впровадження програми «Музичне краєзнавство» // Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення. Полтава: ПОППО, 2009. 360 с.

**Микитюк О.М.**

## **КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА КАРОЛЯ МІКУЛІ У АКОРДЕОННІЙ ПРАКТИЦІ СЬОГОДЕННЯ**

Із здобуттям Україною незалежності наприкінці ХХ століття серед мистецької спільноти виникла потреба у формуванні та пропагуванні власної національної музичної культури. Зокрема, в процесі постійного пошуку та вдосконалення репертуарних програм, до яких входили б найкращі зразки вітчизняної музики, знаходяться представники акордеонного мистецтва України. У контексті цих завдань актуальним і своєчасним вбачається вивчення постаті й творчості Кароля Мікулі (1821 - 1897) - першого професійного композитора Буковини, що на той час входила до складу Австрійської імперії.

Митець, дитячі та юнацькі роки якого пройшли в м. Чернівці, походив з різнонаціональної сім'ї (батько вірменин, мати мала німецьке походження). Але це не заважає прилічувати його саме до українських музикантів. Першим вчителем музики у К. Мікулі була мати. Сім'я була доволі заможною, тому подальшим навчанням хлопчика займався польський піаніст та педагог Ф. Кольберг, який за ддя цього переїхав до Чернівців. Він і надихнув Кароля до зацікавлення творами вже відомого на той час польського піаніста-віртуоза та композитора Ф. Шопена. Захоплення було настільки великим, що у 1845 році Кароль Мікулі вирушає до Парижа, щоб стати учнем Шопена впродовж трьох років. Дружба з великим маестро відіграла важливу роль у творчому становленні Мікулі, пізніше це відобразилося на виконавському та композиторському стилі музиканта.

Після завершення навчання і повернення на батьківщину К. Мікулі веде активну концертну діяльність. Його виступи з

успіхом проходять не тільки на території сучасної Західної України, а й у Австрії, Італії, Молдові, Польщі, Румунії, Росії та Франції. Поряд з тим, музикант веде активну суспільну, музично-громадську та просвітницьку діяльність, стає організатором у Чернівцях різноманітних товариств та спілок, створює фонд стипендій для талановитих студентів тієї гімназії, де свого часу сам навчався. В 1858 році композитор був запрошений до Львова, щоб очолити Галицьке музичне товариство. Організаторські здібності Кароля Мікулі проявилися тут на найвищому рівні. Будучи ректором Львівської консерваторії, він зумів підняти її статус до рівня вищого професійного музичного закладу, що відповідав європейським критеріям того часу.

Велике значення в історії світової музики мало й дослідження К. Мікулі творчості Фредеріка Шопена. В 1879 році в Лейпцигу під його редакцією було видано перше повне зібрання творів польського композитора в сімнадцяти томах. Наслідуючи вчителя, у фортепіанній музиці К. Мікулі звертався до таких жанрів як полонез, вальс, мазурка, етюд, балада. Іншим джерелом натхнення для Мікулі було його захоплення фольклорними музичними традиціями як буковинського краю, так народів Європи. Він збирає музичну та пісенну народну творчість румунів, гуцул, вірмен, циган, молдован, поляків та ін., на основі чого створює свої численні фортепіанні та вокально-хорові опуси. Любов до фольклору, до духовних народних цінностей, які переважали на той час у суспільстві, особливо в сільській місцевості, де композитор часто бував та проводив свої відпустки, дала величезне підґрунтя для творчої фантазії та композиторської інтерпретації Кароля Мікулі.

Необхідно зауважити, що за життя Кароля Мікулі акордеонне мистецтво ще не отримало тієї популярності та поширення, яке здобуло в ХХ столітті, а тільки проходило один із початкових етапів свого еволюційного становлення. Тому перекладення та транскрипції фортепіанних й особливо творів, написаних для гармоніума, мають велике значення для акордеонного мистецтва, адже надають змогу доторкнутися до творчості таких постатей світової музичної культури, як Кароль Мікулі – композитор, педагог, піаніст, фольклорист.



Концертний репертуар, що виконується на акордеоні, в різні часи становлення цього виду мистецтва був темою для обговорень і дискусій серед педагогів і виконавців. Як інструмент, акордеон є доволі молодим у світовій музичній культурі, але не зважаючи на значну популярність серед слухачів та любителів музики, проблеми зі створенням і використанням акордеонного репертуару в Україні залишаються і нині. Існує багато музичних творів, написаних саме для акордеона, але нажаль, їх виконання на концертній естраді не є достатньо адаптованим до вимог сучасного слухача.

Великою мірою це зумовлено тим, що акордеонне мистецтво в нашій країні завжди відносилось до категорії народного, а тому і репертуар учня та виконавця формувался відповідно із застосуванням народно-традиційної тематики. Попри загальне усвідомлення нагальних змін, процес переходу від старої радянської школи до сучасної української, що має вектор орієнтації на європейську та світову культури, є дещо уповільнений. Адже протягом десятиліть під впливом усталеної радянської політики створювалася репертуарна модель, в основі якої були твори, в яких возвеличувались ідеї тодішніх владних структур і пріоритети надавались воєнній тематиці, обробкам російських народних пісень і танцювальних композицій.

В наші дні актуальність такого репертуарного спрямування втратила свій сенс. Всім зрозуміла необхідність створення концертного репертуару на основі національних надбань, як сучасності, так і минулого. Позитивним зрушенням в цьому напрямку вбачається введення до програм навчальних музичних закладів обов'язкового виконання творів саме українських композиторів. Пошук відповідного репертуару відкриває невідомі джерела національної музичної культури, які аж до 90-х років ХХ століття замовчувалися, приховувалися або знищувалися в силу політичних обставин у країні.

Одним із таких композиторів, в музиці якого яскраво втілено кращі європейські традиції епохи романтизму і яка не підлягала популяризації у радянські часи, і був Кароль Мікулі. Перш за все, увагу привертає його фортепіанну творчість, але в доробку митця є також твори написані для гармоніума, інструменту, який за характером звуковидобування та за

деякими особливостями конструкції дуже подібний до акордеона (обидва інструменти за класифікацією належать до групи гармонік). Конструкційна подібність та схожість тембрального звучання уможливають «повноцінне» виконання на акордеоні творів, написаних для гармоніума.

На початку ХХІ століття творчістю Кароля Мікулі зацікавився педагог, баяніст, науковець, дослідник, краєзнавець, музично-громадський діяч, доцент Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича Олександр Залуцький. У 2007 році він випустив п'ятий номер хрестоматії «Музичне краєзнавство Буковини», який повністю присвячено творчості видатного композитора, а також збірник нотних видань Кароля Мікулі. Це стало імпульсом до зацікавлення його творчістю виконавцями та педагогами навчальних музичних закладів. Баяністи та акордеоністи стали робити перекладення фортепіанних творів та музики написаної для гармоніума. Особлива увага була прикута до «Етюд» для гармоніума оп. 12, який цілком природно звучить на акордеоні та баяні і, подібно шопенівським етюдам, має високий художній зміст, що відповідає рівню концертних творів романтичного характеру.

В репертуар акордеоністів з фортепіанної музики К. Мікулі поступово входять деякі твори із збірника «10 п'єс для фортепіано» (Dix Pieces pour Piano) оп. 24, такі як № 1 «Прелюдія» (Prelude), № 6 «Мазурка» (Mazourka), № 8 «Етюд» (Etude) та № 10 «Експромт» (Impromptu). Вони не великі за об'ємом, але вимагають майстерного та професійного володіння інструментом. «Прелюдія» в повільному темпі має елегантний характер, дотримуючись якого при виконанні на акордеоні потрібно гнучко та максимально виразно застосовувати штрихову палітру, рельєфність динамічного дихання, щоб зберегти співучість мелодичної структури. «Мазурка» виконується з використанням готової клавіатури лівої руки, тільки середній розділ і фінал більш мелодійного і протяжного характеру грається на готово-виборній системі. «Етюд» треба грати дуже легко і прозоро, він написаний у високому регістрі та передбачає віртуозне виконання цього твору.

Найбільшим твором циклу є «Експромт», що виконується в дуже швидкому темпі, окрім середнього розділу, характер якого

ніжний та співучий. Особливістю крайніх розділів є відтворення дуже легкого звучання, про що зазначається на початку твору та вказує ремарка «leggierissimo» при проведенні тематичного матеріалу в лівій руці. Виконання вимагає володіння високою виконавською майстерністю та художньо-технічними засобами. Навіть і середній розділ кантиленного характеру, написаний у помірному темпі, має певні технічні труднощі, пов'язані з педалізацією акомпануючих елементів арпеджіо.

Творчість першого професійного композитора Буковини дотепер залишається малодослідженою та відома зовсім не великому колу музикантів. Але вона є дуже вагомою з точки зору як належності до українського академічного мистецтва, так і до європейського, романтичні риси та традиції якого тут сповна виражені. Звичайно також, що відзначені в цьому огляді твори не єдині з доробку митця, які можна долучити до акордеонного репертуару. Популяризуючи музику Кароля Мікулі, ми зберігаємо та виводимо на новий рівень сприйняття духовну спадщину нашої національної культури.

### **Список використаних джерел**

1. Залуцький О. Музичні товариства Буковини: Довідник. Чернівці: Друк Арт, 2016. 304 с.
2. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини. Сильові парадигми композиторської творчості XIX – XXI ст. : монографія. Чернівці : Букрек, 2020. 504 с.
3. Кушніренко А. М., Залуцький О. В., Вишпінська Я. М. Історія музичної культури й освіти Буковини: навчальний посібник. Чернівці : Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича. 2011. с. 376.
4. Музичне краєзнавство Буковини. Хрестоматія: Навч. посібн. до курсу «Музичне краєзнавство». Вип. 5: Кароль Мікулі. Чернівці: Рута, 2007. 132 с.
5. Сяїнчук К. Музична освіта Буковини. Чернівці : Золоті литаври. 2011. 320 с.

**Набокова Н. М.,  
Гнатюк Л. А.**

**«ПРАКТИЧНИЙ КУРС НАУКИ ГАРМОНІЇ»  
ФЕДОРА ЯКИМЕНКА: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ**

*На пісках емігрантських Сахар  
Ти, красо землі несказанна,  
Нам немудрим - даремний дар!*

*04.06.1925 р. Євген Маланюк*

У 20-х роках двадцятого століття, у період встановлення Радянської влади в Україні, за кордон емігрували десятки тисяч українців, які належали до різних верств суспільства. Це відомі політичні діячі, військовослужбовці, представники наукової та культурної інтелігенції, робітники й селяни, які брали участь у визвольних змаганнях. Враховуючи недоцільність подальшої боротьби, передбачаючи неминучу поразку, у листопаді 1920 року український уряд організував переміщення на польську територію Державної скарбниці, Державного банку й Експедиції державних паперів. На польській території були облаштовані табори інтернованих українців у містах Каліш (Kalisz), Вадовіце (Wadowice) і Стшалково (Strzałkowo). Значна частина політичних емігрантів знайшла притулок на території Румунії та Чехословаччини. У Чехословацькій республіці (Československá republika) 1922 року кількість українців становила близько 20 тисяч. Прага стала найвизначнішим центром української політичної еміграції, де невпинно тривав розвиток української культури й освіти.

Керманичем української еміграції в Чехословаччині був Микита Юхимович Шаповал, видатний громадсько-політичний діяч, учений-соціолог, публіцист, міністр у першому уряді Директорії, аташе дипломатичної місії УНР у Швейцарії, Угорщині й Чехословаччині. Саме на його долю випала місія започаткувати процес Празького українського відродження. На ґрунті спільної культурно-просвітницької парадигми існування націй він зблизився з президентом республіки Томашом Масариком і став його близьким другом. Завдяки його

особистим зв'язкам та непересічному авторитету серед чеських високих урядовців вдалося відкрити й забезпечити фінансування українських вищих навчальних закладів у Празі.

1921 року за активної підтримки Томаша Масарика було організовано Український Громадський Комітет (УГК), очільником якого став Микита Шаповал. Комітет був єдиним і повноправним репрезентантом української еміграції перед чехословацьким урядом у 1921–1925 роках. Так були закладені міцні підвалини для створення головного осередку української наукової еміграції, яка активно долучилася до розбудови української емігрантської культури загалом та освіти зокрема.

Комітет доклав значних зусиль для урочистого відкриття 7 липня 1923 року Українського високого педагогічного інституту імені М. Драгоманова (УВПІ), першого за межами України вищого педагогічного навчального закладу. Педінститут, який проіснував 10 років, мав три відділи: літературно-історичний, природничо-географічний та фізико-математичний. Пізніше виникла потреба в організації музично-педагогічного відділу — щоб готувати педагогічні кадри для праці в освітніх музичних закладах. Чеський уряд, який фінансував усі видатки інституту, погодився на цю пропозицію за умови, що його очолить всесвітньо-визнаний авторитетний професор-музикознавець. Звернулись до професора Петербурзької консерваторії Федора Якименка, який і переїхав до Праги 21 лютого 1924 року, про що був зроблений запис у щоденнику М. Шаповала.

Професорська Рада 31 березня 1924 року схвалила проект плану навчання, і з 1 травня 1924 року, від початку навчального процесу на відділі до 31 березня 1926, Федір Якименко став деканом цього факультету, очоливши також кафедру теорії музики і композиції та увійшовши до складу першого Сенату 1925–1926 років, керівного органу Інституту, що вирішував усі справи адміністративно-організаційного характеру.

Федір Якименко мріяв про піднесення національної музичної освіти до найвищого європейського рівня і докладав для цього багато зусиль. Кафедра теорії музики та композиції, яку він очолив, забезпечувала викладання таких дисциплін: основи музики, гармонія, контрапункт, музичні форми, теорія композиції. Навчання було організовано на зразок

західноєвропейських вищих навчальних закладів, його метою було надати теоретичні знання і забезпечити належну практичну підготовку. Академічний склад інституту провадив також інтенсивну видавничу та наукову діяльність, яка впроваджувалася «Українським громадським видавничим фондом», його керманічем із жовтня 1923 року був Євген Вировий, знавець видавничої справи.

Найбільше праць професорів Інституту, зокрема наукових і навчально-методичних монографій із різних дисциплін, було опубліковано коштом Громадського видавничого фонду. Так, протягом 1924–1927 років вийшли друком 11 ґрунтовних наукових розвідок. Серед авторів: літературознавець Леонід Білецький; фундатор української дипломатичної служби та історик Олександр Шульгін; архітектор та історик мистецтва Володимир Січинський; енциклопедист, культуролог-славіст, філософ, літературознавець Дмитро Чижевський, композитор, піаніст і педагог Федір Якименко. Його «Практичний курс науки гармонії в двох частинах» вийшов друком 1925 року, накладом 2000 примірників. З автором Євген Вировий підписав офіційний контракт, у якому визначалися терміни та гонорари.

Отже, 1920-ті роки характеризувалися стрімким розвитком усіх сфер української культури, усіх її інституцій — і, як бачимо, не лише в самій Україні, а й за її межами, у діаспорних осередках. Цей період згодом назвуть потужним українським відродженням, щоправда, розстріляним. У цей час тісно переплелися два напрями в культурі загалом і в освіті зокрема: прагнення виявити національну своєрідність і водночас потяг до суто європейських шляхів розвитку і засвоєння європейського досвіду. Значних реформаційних змін зазнала музична освіта. Засновувалися численні мистецькі колективи - хоріві, камерно-інструментальні, оркестрові. Вони потребували професійно підготовлених працівників, а отже створювалися нові навчальні заклади, і кількість їх стрімко зростала.

До музично-освітньої діяльності в ті часи були причетні практично всі митці - композитори, музикознавці, виконавці. Враховуючи тотальний брак навчальної літератури, багато хто з них, жертвуючи власне музично-творчою діяльністю, працювали над створенням навчальних і методичних праць. У цей час

активно розвивається україномовна навчальна література. Так, 1921 року було видано підручники з елементарної теорії музики Станіслава Людкевича й Івана Левицького, 1925 року - «Музичну теорію» Сергія Дрімцова. У 1922 році - першу наукову і водночас навчальну працю «Історію української музики» фундатора українського музикознавства Миколи Грінченка. Пилип Козицький уклав перші навчальні програми з цього курсу.

В руслі цих процесів перебуває і «Практичний курс науки гармонії» Федора Якименка - перший україномовний підручник з цього предмету [3]. У створенні цієї праці митець, безумовно, орієнтувався на досвід свого вчителя з композиції та музично-теоретичних предметів у Петербурзькій консерваторії - Миколи Римського-Корсакова, автора «Учебника гармонии» [1] (Санкт-Петербург, 1884–1885 і 1886 роки). Однак «родовід» праці Ф. Якименка значно ширший і глибший, закорінений не лише в російському, а й у європейському теоретичному музикознавстві й музичній педагогіці. Адже відомо, що М. Римський-Корсаков із музично-теоретичних дисциплін був учнем музиканта-теоретика із Данії Юлія Йогансена, уроки якого він почав відвідувати тоді, коли вже став викладачем Консерваторії і з подивом виявив, що знань із предмету в нього менше, ніж в учнів. Тому й звернувся до старшого колеги - випускника Лейпцизької консерваторії, учня Фелікса Мендельсона з композиції, а з теоретичних предметів - Моріца Гауптмана й Ернста Фрідріха Ріхтера.

Е. Ф. Ріхтер - автор відомих на весь світ підручників практично з усіх теоретичних дисциплін. Так, для прикладу, його «Lehrbuch der Harmonie» (Лейпциг, 1853) 34 рази була видана німецькою мовою, 14 - англійською, 11 - французькою, 9 - іспанською, двічі російською (Санкт-Петербург, 1868, 1876), а також голландською, шведською, польською, італійською. Ця праця була в навчальному вжитку консерваторій, зокрема й російських та української, аж до початку 1920-х - тобто практично 70 років! Ю. Йогансен послуговувався нею, а також іншими працями Е. Ф. Ріхтера, у педагогічній роботі і дуже поважав німецький досвід у цій справі. Він навіть свій підручник із контрапункту написав німецькою мовою, а російською вже переклав його учень Микола Казанлі.

М. Римський-Корсаков перейняв методику викладання музично-теоретичних дисциплін від Ю. Йогансена і, як наслідок, Е. Ф. Ріхтера. Відомо, що саме «Lehrbuch der Harmonie» німецького педагога російський митець пропонував для самостійної роботи своєму учневі — Олександрову Глазунову. Працю з гармонії Е. Ф. Ріхтера високо цінував інший російський композитор - Петро Чайковський. У передмові до свого аналогічного підручника він писав: «на Руси имеется едва ли не одно только хорошее передовое сочинение по этой части (я говорю об Учебнике гармонии Рихтера)» [2].

З аналізу «Практичного курсу науки гармонії» помітно, що Федір Якименко був добре обізнаний із працями Е. Ф. Ріхтера, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, Ю. Йогансена. Про зорієнтованість Ф. Якименка на «Підручник з гармонії» Е. Ф. Ріхтера свідчить зокрема бажання українського автора якомога тісніше пов'язати суто теоретичний матеріал із практичним досвідом учнів. Спираючись на підручник німецького вченого, Ф. Якименко, як і М. Римський-Корсаков, переймає спрямованість на середній рівень обдарування, властивий більшості учнів-музикантів. У «Практичному курсі» це помітно у прагненні докладно пояснити й обґрунтувати закони і правила гармонії. У кінці кожної лекції учням запропоновано практичні поради щодо виконання письмових завдань, а також приклади розв'язання гармонічних задач.

Для української музичної педагогіки, та й для музикознавства загалом, праця Ф. Якименка цінна також і щодо витворення й розвитку україномовної термінології, яка пройшла довгий і тернистий шлях і досі ще не завершений. Отже, підсумуємо: у «Практичному курсі науки гармонії» Федора Якименка тісно переплелися традиції німецькі, російські, українські, чеські і навіть данські... Його підручник із гармонії, як і навчальні праці з інших музично-теоретичних та музично-історичних дисциплін українських музикантів-педагогів, безумовно, потребує докладного дослідження. Це потрібно не лише для осмислення історії розвитку власне української музично-теоретичної педагогіки. У сучасних умовах реформування освіти, недовіри до традицій, тенденції до перебільшення ролі новацій і часом беззастережного й бездумного їх упровадження будь-якою



ціною, ігнорування досвіду минулих років - наукове осмислення таких праць, як «Практичний курс науки гармонії» Федора Якименка, - це і форма протистояння руйнівним процесам, і засіб гідно представити українське мистецтво й освіту як важливу частину світової культури, і прагнення не тільки зберегти напрацьоване й найцінніше, а й розвивати і примножувати здобутки українських митців-педагогів.

#### **Список використаних джерел**

1. Римский-Корсаков Н. А. Практический учебник гармонии. Санкт-Петербург, 1886. 171 с.
2. Чайковский П. И. Руководство к практическому изучению гармонии. Краткий учебник гармонии // Чайковский П.И. Полное собрание сочинений: в 63 т. / общ. ред. Б. В. Асафьева. Т. 3-а: Литературные произведения и переписка. М. : Музгиз, 1957. С. 4.
3. Ф. Якименко Практичний курс науки гармонії. Прага : Український Громадський Видавничий Фонд, 1925. 131 с.

**Чжан Цзелян**

### **ВІКОВІ ЕТАПИ РОЗВИТКУ ДИТЯЧОГО ГОЛОСУ**

Актуальність проблеми розвитку дитячих співацьких голосів обумовлена особливою необхідністю розгляду питання дитячого вокального виховання, так само як і малою розробленістю цієї проблеми теоретично. Певна увага проблемі розвитку дитячого голосу приділялася лише в першій половині ХХ століття. Сучасний етап розвитку системи освіти в музичних установах України й КНР ставить низку нових творчих завдань, одним з яких є вирішення проблеми комплексного підходу у вокальній підготовці дітей із раннього віку. З описаного дослідниками практичного досвіду розвитку дитячого голосу випливає, що робота з налагодження координації між слухом і голосом у дітей йде швидко лише до певного віку, – приблизно до 8 років, і, чим молодша дитина, тим легше вона настроюється для осмислених вокальних занять [1–3]. Як було встановлено, у домутаційному періоді, така якість звуковисотного інтонування тісно пов'язана з використанням голосових реєстрів: 1) у фальцетному реєстрі домогтися чистоти інтонування легше, ніж будь-якому іншому; 2) у натуральних реєстрах інтонація

чистіша, ніж при змішаному голосоутворенні; 3) причини фальшивої інтонації на окремих верхніх звуках у співаків пов'язані з регістровим навантаженням цих звуків; 4) невміння правильно інтонувати мелодію навіть простої пісеньки відбувається найчастіше через використання дітьми виключно грудного механізму голосоутворення. Дітям при грудному регістрі звучання голосу важко правильно проінтонувати будь-яку мелодію в діапазоні більше за терцію. Навіть маючи непоганий музичний слух, вони не здатні співати і просто гудуть в межах 2–3 звуків («гудошники»). Причина тут не сенсорна, а функціональна. Це стосується дітей, які у процесі вимови використовують лише грудну манеру голосоутворення: їхня звукова діяльність відрізняється монотонністю, інтонаційною нерозвиненістю, вузьким звуковим діапазоном.

Те ж саме відбувається з голосом, коли така дитина природно намагається співати, використовуючи напрацьований у вимові грудний механізм фонації. Якщо вчитель зможе налаштувати голос такого «гудошника» на фальцетне звучання, його звуковисотний діапазон різко розсувається вшир, і дитина одразу починає правильно інтонувати, хоча й незвичним тоненьким голосом за допомогою фальцетного голосоутворення. Проте вміння правильно інтонувати в фальцетному регістрі необхідно ще закріплювати на наступних заняттях, поки воно не перейде в навичку при будь-якому способі голосоутворення.

Напротивагу багатьом висловлюванням, спів у дитячому віці не тільки не шкідливий, а й корисний. Він сприяє розвитку голосових зв'язок, дихального та артикуляційного апаратів. У дитячому віці слід виключити форсований спів. Дитячому голосу взагалі не рекомендований гучний спів навіть у середньому та старшому віці, коли голосові м'язи в основному сформовані. Пісня повинна виконуватися відповідно до вказівок композитора: десь голосніше, десь тихіше. Все це залежить від змісту, настрою співу. Весь час співати голосно – і безглуздо, і некрасиво. Коли дитина змушує себе голосно співати і безперервно форсує звук, вона може втратити голос. Співати треба не напружуючись, з максимальною природністю - тільки за дотримання цієї умови створюються передумови для успішного розвитку вокальних даних. Співати занадто високо

або занадто низько теж небажано, тому що голос може втратити свою дзвінкість та силу. Тільки регулярний спів у зручному діапазоні допомагає розвинути голос. Загалом дитячі голоси відрізняються легкістю, прозорістю, дзвінкістю та ніжністю звуку. Вони поділяються на дисканти та альт. Дискант – високий дитячий голос, його діапазон до 1 – соль 2, альт – низький дитячий голос, його діапазон – Соль – мі 2.

Розрізняють три основні етапи розвитку дитячого голосу, кожному з яких відповідає певна вікова група.

1. Від семи до десяти років. Голоси хлопчиків і дівчаток, загалом, однорідні і багато з них дисканти. Поділ на перші та другі голоси умовний. Звучанню голосу властиве головне резонування, легкий фальцет, при якому вібрують тільки краї голосових зв'язок (неповне змикання голосової щілини). Діапазон обмежений звуками ре 1 – ре 2. Найзручніші звуки – мі 1 – ля 1. Тембр дуже нерівний, голосні звучать строкато. Завдання керівника – домагатися можливо більш рівного звучання голосних всіх звуках невеликого діапазону.

2. Одинадцять-тринадцять років – передмутаційний період. До 11 років у голосах дітей, особливо у хлопчиків, з'являються відтінки грудного звучання. У зв'язку з розвитком грудної клітки, більш поглибленим диханням, голос починає звучати повніше і насичено. Голоси хлопчиків виразно поділяються на дисканти та альти. Легкі та дзвінкі дисканти мають діапазон ре 1 – фа 2; альти - Соль – до 2. У цьому віці в діапазоні дитячих голосів, як і у дорослих, розрізняють три регістри: головний, змішаний (мікстовий) та грудний. У дівчаток переважає звучання головного регістру та явної різниці у тембрах сопрано та альтів не спостерігається. Основну частину діапазону становить центральний регістр, що має від природи змішаний тип звукоутворення. Хлопчики користуються одним регістром, найчастіше грудним. Кордони регістрів навіть в однотипних голосів часто не збігаються, і перехідні звуки можуть відрізнитися на тон і більше.

Треба зауважити, що перехідні звуки пов'язані з тим, що за своєю природою дитячим голосам, як і ненавченим дорослим співакам, властиво використовувати натуральні регістри з переходом грудного звучання на фальцетний. Якщо на звук «а»

дитина співатиме висхідну гаму, налаштувавши свій голос на грудне звучання, то межа грудного регістру (де голос як би хитається) розташований в діапазоні ре 2 - ре б-діез 2 (для альтів) і фа 2 – фа б-діез 2 (для сопрано). Якщо дитина на голосний звук «а» співатиме у віці 4 – 5 років, цей перелом дуже відчутний на звуках ля 1, сі 1, – до 2, після чого голос переходить на фальцетне звукоутворення.

Діапазони голосів деяких дітей можуть бути більшими за вказані вище, особливо в деяких хлопчиків, які мають діапазон понад дві октави. У передмутаційний період голоси набувають темброву визначеність та характерні індивідуальні риси, властиві кожному голосу. У деяких хлопчиків зникає бажання співати, з'являються тенденції до співу в нижчій теситурі, голос звучить нестійко, інтонація утруднена. У дискантів зникає польотність, рухливість. Альти звучать масивніше.

3. З тринадцяти до п'ятнадцяти років дитячий голос підданий мутації (перехідний період), що збігається з періодом статевого дозрівання. Форми мутації протікають по-різному: в одних поступово і непомітно (спостерігається хрипота та підвищена стомлюваність голосу), в інших – більш явно і відчутно (голос зривається під час співу та мови). Тривалість мутаційного періоду може бути різною, від кількох місяців до кількох років. У дітей, які співають до мутаційного періоду, він протікає зазвичай швидше та без різких змін голосу. Завдання керівника – своєчасно почути мутацію і за перших її ознаках вжити запобіжних заходів: спочатку пересадити дитину на нижчу партію, та можливо і звільнити тимчасово від хороших занять. Дуже важливо, щоб керівник частіше прослуховував голоси дітей, які переживають передмутаційний період, і вчасно міг реагувати на зміни у голосі.

4. З шістнадцяти до дев'ятнадцяти років – юнацький вік. Хори цієї вікової категорії складаються зазвичай із трьох партій: сопрано, альти – голоси дівчат; тенори та баритони об'єднані в одну чоловічу партію. Діапазони партій сопрано: до 1 – соль 2; альти: Ля малої – ре 2; чоловіча партія: Сі б – до 1.

Дитяче співацьке мистецтво є результатом тривалої спільної роботи викладача та учня. По ходу вивчення вокального твору діти отримують елементарні відомості про музику та

засоби музичної виразності; при розборі змісту знайомляться з основними термінами, що визначають характер твору, темп, динаміку; виконання вправ чи вокальних прийомів має бути усвідомленим дітьми з погляду механізму звукоутворення та доцільності їх використання. Цілком зрозуміло, що розвиток співацького голосу дітей може бути ефективним на основі правильного співу, у процесі якого мають формуватися і правильні вокальні навички.

Виразність виконання формується на основі свідомості змісту та його емоційного переживання дітьми. Наголошуючи на залежності виразності співу від емоційної чуйності на музику, слід зазначити, що не у всіх дітей ця здатність однаково розвинена. Вона визначається загальним та музичним розвитком і, звичайно, насамперед є результатом розвитку слуху у всіх його проявах. Виразність вокального виконання є ознакою вокальної культури. У ній проявляється суб'єктивне ставлення дитини до оточення через виконання та передачу певного художнього образу. Виразність виконання виникає лише тоді, коли дитина виявляє своє ставлення до того, що виконується, розуміння того, про що йдеться в даному творі. Невимушене виконання завжди виразне. Однак воно можливе лише на якомусь початковому етапі розучування твору та пов'язане з елементом новизни сприйняття. Як тільки твір стає відомим, він уже набрид дітям, відчуття новизни і невимушеність виконання втрачені. Зберігаючи безпосередність виконання, слід поступово та обережно розвивати у дітей навичку довільної виразності в результаті усвідомленої спрямованості їх вольових зусиль.

Пошуки оптимального звучання голосу пов'язані з роботою над усуненням різних недоліків у функціонуванні голосового апарату співака. Робота будь-якої частини голосового апарату відбивається на способі коливання голосових складок – джерела звуку – на кшталт того чи іншого регістру, що визначає основні характеристики співацького звуку. Поняття про оптимальне голосоутворення у дітей відносимо до регістрового режиму, тому що фальцетом можна співати практично на всьому діапазоні голосу, а грудним – лише нижню частину його.

Фальцетний режим у дитячій співацькій практиці багато фахівців вважають єдино прийнятним, тому що він не допускає

навантаження і надмірної напруги звуку. Однак грудний регістр не обов'язково повинен бути напруженим або неминуче пов'язаний з перенапругою, якщо не виходить за межі свого діапазону. Якщо знати звуковисотний діапазон грудного регістру учня і вміло його використовувати, шкоди для голосу не буде. При академічному співі виникає необхідність використання ширшого звуковисотного діапазону при різному нюансуванні та тембральній насиченості. Якщо керуватися принципом «від простого до складного», то ця послідовність має загальний напрямок - від чистих регістрів до змішаних.

Залежно від індивідуальних особливостей, дитячий голос розвивають з того голосового регістру, який він використовує при спонтанному співі. Слід мати на увазі, що той самий регістр у дітей навіть одного віку, звучить по-різному, залежно від анатомо-морфологічного розвитку та стану всього організму і, зокрема голосового апарату. У зв'язку з індивідуальними особливостями на першому етапі роботи доцільно розпочати з того типу регістрового звучання, якого проявляється схильність в дитини від природи. Звичайно, можна навчити співати в будь-якому регістрі, але більшого успіху досягне той вчитель, який розпочинатиме роботу, враховуючи природу голосу учня. Існують чотири основні етапи формування оптимального голосоутворення у дітей, які залежать від умов занять і дещо різні при індивідуальному та колективному навчанні:

1) індивідуальні заняття: освоєння примарних тонів та регістрового режиму, до якого проявляються схильності дитини від природи;

2) формування навичок свідомого використання регістрів у відповідному діапазоні;

3) виховання вміння поступово та плавно переходити від фальцетного регістру до грудного через мікстове при його тембральному збагаченні;

4) закріплення та вдосконалення здатності учня вільно користуватися голосовими регістрами під час співу.

Звичайно, тривалість кожного етапу щоразу визначається по-різному, залежно від цього, як часто проводитимуться заняття, від педагогічного впливу, сприйнятливості учня, його музичних здібностей. У разі колективного навчання, важко

створити найкращі умови для розвитку голосів всіх видів. Однак, і за сольного, і за колективного навчання співу мабуть доцільніше використовувати всі види регістрового звучання.

Завдання розвитку дитячого голосу при колективному навчанні співу ускладнюється тим, що окрім вокальних навичок необхідно піклуватися і про хорові, які формуються паралельно з першими та впливають один на одного. На початковому етапі першим хоровим завданням педагога є приведення хору до загального тону, тобто вироблення унісону. Своєрідність голосоутворення в дітей відкриває перспективу подальшої розробки системи розвитку їх співацького голосу в різному віці з урахуванням індивідуальних особливостей. У дитячому та юнацькому віці важливо дотримуватись і санітарних правил співу, не співати у хворому стані, не допускати перевтоми, форсування звуку, розвивати техніку дихання та дуже обережно розширювати діапазон. Крикливий спів може завдати великої шкоди ніжним, незміцнілим зв'язкам. Весь співацький процес має коригуватись фізичними можливостями дітей та особливостями дитячої психіки.

Проблема дитячого співу в сучасних умовах набуває суто важливого значення і вимагає найглибшої до себе уваги та систематичного вивчення. В результаті нераціонального виховання голосу дітей, недотримання елементарних правил гігієни та правильного голосового режиму дітей виявляється ряд вкрай негативних явищ, а саме: псування та зрив голосів, часті захворювання голосового апарату. Поряд із вокальними заняттями йде робота з розвитку музичного слуху, почуття ансамблю, ритму тощо. І все це разом є засобом для досягнення певної мети: надати можливість дітям за допомогою найдоступнішого для них інструменту – голосу – наблизитися до музики настільки, щоб бути не лише слухачем, а й виконавцем.

### **Список використаних джерел**

1. Детский голос (Экспериментальные исследования) / Под редакцией В. Н. Шацкой. Москва : Педагогика, 1970. 260 с.
2. Развитие детского голоса / Под ред. В. Н. Шацкой. Москва : Изд. АПН, 1963. 341 с., нот.
3. Стулова Г. П. Развитие детского голоса в процессе обучения пению. Москва : Прометей, 1992. 270 с.

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

**Бондаренко Анна Юріївна** – аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, (науковий керівник - канд. мист., доцент О. М. Лігус), м. Київ

**Борисенко Марія Юріївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, м. Харків

**Гнатюк Лариса Анастасіївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії світової музики і кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, м. Київ.

**Гура Вікторія Вікторівна** – кандидат педагогічних наук, старший викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, 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 Олександр Сергійович** – викладач вищої категорії, старший викладач «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.

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

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



**Зав'ялова Ольга Костянтинівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

**Каширцев Руслан Геннадійович** - викладач кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків.

**Кириченко Олена Анатоліївна** – викладач кафедри музичного мистецтва та хореографії Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Полтава.

**Кореняк Олена Юріївна** – завідувач відділу музики Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, м. Київ.

**Коритна Марія Андріївна** - магістрантка I р. н. Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, викладач МКЗК «ДДМШ № 6 імені В. І. Скуратовського» (науковий керівник – канд. мист., доцент ХНУМ імені І. П. Котляревського М. Ю. Борисенко), м. Харків.

**Кузик Валентина Володимирівна** - кандидат мистецтвознавства (PhD), старший науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України, м. Київ.

**Кушнірчук Марина Миколаївна** - студентка III курсу КЗ СОР «Лебединський педагогічний фаховий коледж імені А. С. Макаренка (науковий керівник – викладач першої категорії КЗ СОР «ЛПК імені А. С. Макаренка» Р. О. Деменко), м. Лебедин.

**Литвиненко Алла Іванівна** - кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, м. Полтава.

**Лігус Ольга Марківна** - кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та музичної освіти Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.

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

**Микитюк Олег Михайлович** – старший викладач кафедри баяну та акордеону Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, старший викладач СумДПУ імені А. С. Макаренка А. Ю. Єрмоєнко), м. Київ

**Миронюк Тарас Васильович** – доктор філософії, старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.

**Набокова Наталія Миколаївна** - старший викладач кафедри мов, здобувач кафедри теорії та історії культури Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ.

**Наумова Олена Анатоліївна** - кандидат мистецтвознавства, доцент Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ.

**Патер Анастасія Романівна** – доктор філософії, асистент кафедри музикознавства Львівського національного університету імені Івана Франка, м. Львів.

**Пахомов Юрій Миколайович** - викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства НН ІКМ, аспірант СумДПУ імені А.С. Макаренка (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент СумДПУ імені А. С. Макаренка О. Ю. Енська), м. Суми.

**Пилипенко Наталія Анатоліївна** – викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.

**Полянська Галина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичного мистецтва та хореографії Луганського національного університету імені Тараса Шевченка, м. Полтава.

**Свириденко Наталія Сергіївна** – народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.

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

**Сподаренко Віктор Михайлович** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.

**Стаhevич Олександр Олександрович** - викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

**Таранченко Олена Георгіївна** - кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ.

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

**Чжан Цзелян** - творчий аспірант Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (науковий керівник - доктор культурології, професор НМАУ імені П. І. Чайковського В. Г. Антонюк), КНР.

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

**Наукове видання**

**ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2021 :  
до пам'ятних дат видатних українських  
музичних діячів і композиторів**

**ЗБІРНИК СТАТЕЙ ЗА  
МАТЕРІАЛАМИ V ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ  
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

**3-4 грудня 2021 року**

Підп. до друку 20.01.2022.

Формат 60x84/8. Гарнітура Bookman Old Style.

Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 9,07.

Ум. фарб.-відб. 9,07. Обл.-вид. арк. 7,81.

Тираж 100 пр. Вид. № 5.

Видавець і виготовлювач:

ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.

Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

серія ДК, № 5050 від 23.02.2016.