

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

ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2022 :
**до пам'ятних дат видатних українських
музичних діячів і композиторів**

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

21-22 грудня 2022 року

СУМИ – 2023

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 30 січня 2023 року)

Редакційна колегія

- О. К. Зав'ялова** – докторка мистецтвознавства, професорка (голова редколегії);
О. А. Устименко-Косоріч – докторка педагогічних наук, професорка;
О. В. Єременко – докторка педагогічних наук, професорка;
Л. М. Горболіс – докторка філологічних наук, професорка;
О. В. Гончаренко – кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка.

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

Ю14 Ювілейна палітра 2022 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : збірник статей за матеріалами VI всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (21-22 грудня 2022 року). – Суми : ФОП Цьома С.П., 2023. – 138 с.

ISBN 978-617-8095-20-8

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

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

© Колектив авторів, 2023

© СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2023

© ФОП Цьома С.П., 2023

ISBN 978-617-8095-20-8

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО

РОЗДІЛ І. УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА СПАДЩИНА

XVIII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ 7

Антонюк В. Г.

ДУХОВНА СПАДЩИНА МИКОЛИ МИКОЛАЙОВИЧА
АРКАСА (до 170-річчя від дня народження) 7

Зінченко-Степанян О.М.

ВІДОБРАЖЕННЯ ПОЕТИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ
ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В РОМАНСІ-БАЛАДІ
«КНЯЖНА» МИКОЛИ ЛИСЕНКА 15

Каплюк А. С.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТРАДИЦІЇ ТВОРЧОСТІ
М. ЛЕОНТОВИЧА ТА ЇХ РЕТРОСПЕКЦІЯ В
МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ СЬОГОДЕННЯ 19

Лігус О.М.

ПІСНІ БЕЗ СЛІВ (ор. 10) МИКОЛИ ЛИСЕНКА НА
ПЕРЕТИНІ ЖАНРОВИХ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ
МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ 21

Моргунова Т.Л.

УКРАЇНСЬКИЙ КЛАСИЦИЗМ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ І
ЧЕМБАЛО МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО 28

РОЗДІЛ ІІ. КОМПОЗИТОРСЬКА Й ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ

ПРОСТОРИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ 32

Берегова О. М.

ФІЛОСОФІЯ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ У МУЗИЦІ АЛЛИ
ЗАГАЙКЕВИЧ (до 300-річчя від дня народження
Г. Сквороди) 32

Бондаренко А.Ю.

КАРТИНИ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО УКРАЇНИ У
СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА
ЯКОВЧУКА (до 70-річчя композитора) 36

Гасанов Р. Г. огли

ПСАЛМИ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ
ДУХОВНО-ФІЛОСОФСЬКИХ ПОШУКІВ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
КІНЦЯ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ 43

Гончаренко О. В., Сальнікова С. С.

ДО 100-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ ПЕРШОГО ВИКОНАННЯ
«ЩЕДРИКА» М. ЛЕОНТОВИЧА У НЬЮ-ЙОРКУ 48

Горболіс Л. М.

МУЗИЧНИЙ СУПРОВІД КІНОСТРІЧКИ «ЗЕМЛЯ»
ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ВІД ГУРТУ «ДАХАБРАХА» .. 54

| | |
|---|------------|
| Дика Н. О. | |
| УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНИЙ ВИМІР СУЧАСНОСТІ: ТВОРЧІ КОНТАКТИ КВАРТЕТУ ІМЕНІ М. ЛЕОНТОВИЧА І МИРОСЛАВА СКОРИКА | 58 |
| Касьянова В., Касьянов В. | |
| ДЕТЕРМІНАНТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ О. С. ТИМОШЕНКА (до 90-річчя від дня народження) | 66 |
| Кириченко О. А. | |
| МУЗИКА ЯК ОСНОВА САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ МИКОЛИ КОЛЯДИ | 73 |
| Лігус В. О. | |
| МИХАЙЛО КАНЕРШТЕЙН В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ: ГРАНІ ТАЛАНТУ Й ОСОБИСТОСТІ (ДО 120-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)..... | 78 |
| Пахомов Ю.М. | |
| ЮРІЙ ЩУРОВСЬКИЙ: ТВОРЧА СПАДЩИНА ДЛЯ ЮНИХ МУЗИКАНТІВ | 84 |
| Полянська Г.М. | |
| ПОЛТАВСЬКІ ЮВІЛЕЇ 2022 РОКУ | 89 |
| РОЗДІЛ III. АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ НАУКИ ТА ПЕДАГОГІКИ | 98 |
| Гончаренко О. В. | |
| ЗНАЙОМТЕСЯ: ФОЛЬКЛОРНИЙ ГУРТ «СЕРПАНОК».... | 98 |
| Зав'ялова О.К. | |
| КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА, МУЗИКОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ: 20 РОКІВ ЗВЕРШЕНЬ | 104 |
| Лі Сівень | |
| ДИРИГЕНТСЬКО–ОРКЕСТРОВЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ | 118 |
| Руденко О. Ф., Дін Мензяо | |
| ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ РЕЙНГОЛЬДА ГЛІЄРА | 120 |
| Смородський В. І., Смородська М. М. | |
| ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ПАРАДИГМИ НАВЧАННЯ ШКОЛЯРІВ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО | 123 |
| Цуранова О.О. | |
| МАЙСТЕР З ВЕЛИКОЇ ЛІТЕРИ (до 95-річчя від дня народження Наталії Єщенко)..... | 130 |
| ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ | 135 |

ВСТУПНЕ СЛОВО

Шоста всеукраїнська науково-практична конференція та публікація збірки статей «Ювілейна палітра 2022: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів та композиторів» (грудень 2022 – січень 2023 року), здійснювались в драматичних умовах воєнного стану російської агресії в Україні. Можна по-різному підходити і трактувати проведення мистецьких та наукових подій у такий період: як індиферентність сприйняття чи відхід від реалій війни, як небажання втручатися в політичні справи тощо. Однак для організаторів заходу це було справжнє випробування і перемога на культурному фронті, що, сподіваємось, стане ще одним кроком до мирного життя.

Традиційно вже кілька років через об'єктивні причини конференція проводиться в змішаному режимі (он-лайн +), але нинішні засідання проходили ще в неймовірних умовах відключення електропостачання та відсутності інтернету. Однак це не вплинуло на активність долучення до конференції її учасників. Отже, саме кількість тих, хто прийняв участь, авторів публікацій, участь докторів наук і професорів, що, порівняно з минулим роком, були не на багато менше актуальність, засвідчують важливість і вже певну популярність наукового заходу. Як і в минулі роки до конференції долучились партнери з інших вишів (зокрема Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, Київського університету імені Бориса Грінченка, КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР та ін.), як і кожного року були серед учасників студенти різних навчальних закладів країни.

Вузька проблематика конференції (вивчення українського музичного мистецтва за пам'ятними датами року) не завадила тематичному розмаїттю доповідей, що стосувались як нових імен та аспектів музичної творчості, так і вже відомих і достатньо вивчених. Учасники наукового заходу звертались до актуальних проблем сучасного музичного мистецтва, невідомих чи малодосліджених аспектів композиторської і виконавської практики, життєвого і творчого шляху забутих митців, висвітлення знаменних дат і подій української музичної культури тощо.

Структура збірки за традицією зберігає історичну логіку, покладену в основу як програми конференції, так і пропонованого видання. Перший та другий розділи присвячені українській музичній спадщині XVIII – XIX та композиторській і виконавській практиці XX - початку XXI століття. Третій розділ змістовно розширює тематичні рамки і стосується актуальних питань сучасної української музичної науки та педагогіки. Треба відзначити, що багато із сьогорічних доповідей і публікацій відрізняється неочікуваними та сміливими ракурсами розкриття матеріалу. Зокрема, це розкриття сучасності змісту мистецтва М. Аркаса (В. Антонюк), творчість Г. Сковороди крізь призму сприйняття митця XXI століття (О. Берегова), жанрові традиції та романтичні інновації у творчості М. Лисенка (О. Лігус), скрипкова Соната М. Березовського з позицій українського класицизму (Л. Моргунова). Okремо хочеться відзначити міждисциплінарний метод аналізу музичного супроводу кінострічки «Земля» О. Довженка (Л. Горболіс).

Нові підходи характеризують також подані матеріали з музичної шевченкіани (О. Зінченко-Степанян), духовно-філософських пошуків сучасних митців (А. Бондаренко, Р. Гасанов-огли, Г. Полянська), питань музичного виконавства і педагогіки (Н. Дика, В. Касьянова, В. Касьянов, В. Лігус, О. Цуранова), окремих аспектів виконавської і композиторської практики (А. Каплюк, О. Кириченко, Ю. Пахомов, О. Руденко). Не обійшлося й без «датських» публікацій, присвячених ювілеям певних колективів чи подій (О. Гончаренко, О. Зав'ялова, С. Сальникова).

Організатори заходу виражають свою щирю вдячність всім, хто взяв участь у конференції, долучився реалізації її мети - вивчення, популяризації та оптимізації українського музичного мистецтва, та видання цієї збірки. Змістовність і цікавість доповідей, глибина наукового осягнення досліджуваних проблем, засвідчує важливість і необхідність подальшого проведення наукового заходу. Це має сприяти новим пошукам і відкриттям у творчості вітчизняних виконавців і композиторів, а для широкого загалу – зацікавленості та поглибленому вивченні національного музичного мистецтва і культури.

*Ольга Зав'ялова,
доктор мистецтвознавства, професор*

РОЗДІЛ І

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА СПАДЩИНА XVIII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Антонюк В. Г.

ДУХОВНА СПАДЩИНА МИКОЛИ МИКОЛАЙОВИЧА АРКАСА (до 170-річчя від дня народження)

Микола Миколайович Аркас (07.01.1853р. – 26.03.1909 р., м. Миколаїв) – автор опери «Катерина» за однойменною поемою Тараса Шевченка, популярної книжки «Історія України-Руси», а також фундатор української «Просвіти» у південному місті Миколаєві. Закономірне прагнення заповнити досі помітні суттєві розбіжності й лакуни, існуючі у працях, присвячених феномену його особистості. Слід зауважити, що біографічні неточності виникли ще за життя композитора в 1899 р., коли в Москві відбулася прем'єра його єдиної опери у постановці трупи Марка Кропивницького, але без оголошення прізвища композитора. І, хоча кореспонденту «Московських відомостей» вдалося його встановити, однак, чиновника морського відомства, композитора-аматора Миколу Аркаса у тій рецензії було піднято до рангу адмірала, яким насправді був його батько.

Систематизувати хронологію знаного роду допомогло б академічне видання епістолярної та художньої спадщини цього видатного діяча української культури, який вів самобутні щоденникові записи й листувався з Б. Грінченком, М. Грушевським, В. Доманицьким, М. Кропивницьким, М. Лисенком, М. Садовським, Л. Толстим, Л. Українкою, Г. Хоткевичем, Є. Чикаленком та ін. Таїна життя і творчості великого патріота України М. Аркаса в різний час спонукали до пера В. Андріяш, Т. Березовську, В. Доманицького, В. Жадько, Л. Кауфмана, З. Кондратюк, П. Лавріва, Б. Лепкого, Ю. Литвина, В. Шкварця та ін.

Архів славнозвісних Аркасів (родовід простежено з кінця XIV ст.) повністю не зберігся; більша його частина знаходиться у м. Миколаєві (фонд 468 родини Аркасів) та Центральному державному архіві Музею літератури і мистецтв України (м. Київ) [1]. Нещодавня знахідка – листи зі Старої Богданівки, датовані 1908 р., що довго були непомітними серед відомих надходжень архіву Ф. Т. Камінського [3]. У Чернігівських фондах (архів Науменка В. П.) міститься заповнена рукою Миколи Миколайовича анкета, із змісту якої довідуємося, що його дід був викладачем Чорноморської штурманської школи. Батько, Микола Андрійович Аркас, разом із своїм старшим братом Захарієм служив у Чорноморському флоті у чинах генерал-ад'ютанта, адмірала й під час Російсько-турецької війни був Головним командиром флоту і всіх портів Чорного моря та губернатором м. Миколаєва¹. Мати, Софія Петрівна – донька дійсного статського радника Петра Григоровича Богдановича, оберштернкрігкомісара Чорноморського флоту, переведеного у 1793 р. до Чорноморського флоту із «бунчуковських товаришів» Полтавського полку. За письмовими спостереженнями домашньої вчительки, цитованими Аркасом у цьому документі, їхня родина «як батьки, так і діти... – великі патріоти, котрі дуже люблять свою Малоросію і сильно ненавидять Петра Великого й усіх, хто не цінує й не любить Малоросію» [1].

Спадковий дворянин, М. М. Аркас у віці дев'яти років був зарахований до Правознавчого училища Санкт-Петербурга, де здобули освіту брати П. І. та М. І. Чайковські (батько Аркаса в 1859–1866 рр. брав участь у модернізації Балтійського флоту, служив у свиті імператора, а також публікував наукові статті у Морському збірнику). Відомо, що в Петербурзі малий Аркас разом із матір'ю був на шевченківському вечорі й слухав спів С. Гулака-Артемовського. У 1866 р. Аркаси повертаються в Україну, до родинного села Богданівка, де Микола продовжує

¹ Після відставки З. А. Аркас (1793-1866рр.) займався археологічними пошуками грецьких колоній у Криму та заснував у Севастополі Морську бібліотеку. Йому належить наукова праця «Опис Іраклійського півострова та його старожитностей. Історія Херсонесу».

отримувати домашню освіту; далі навчається у Першій Одеській приватній класичній гімназії Стародубцевих і в 1875 р. закінчує фізико-математичний курс природничого факультету Новоросійського університету Одеси.

Спеціальної музичної освіти Микола Аркас не отримав, хоча й мав яскраві й різнобічні гуманітарні та художньо-артистичні здібності. Ретельно студіював історію під керівництвом Л. Смоленського. Разом із Марком Кропивницьким брав участь у студентських виставах, зокрема, організованих композитором, викладачем грецької мови Петром Ніщинським. Під впливом цих видатних українців захопився збиранням регіонального пісенного фольклору (у 1870–1890 рр., разом із дружиною та донькою Оксаною, Аркас здійснив близько 400 записів, підготував збірку з 80-ти українських народних пісень із нотами, рукопис якої, за свідченням онука Миколи, загинув у Криму в 1920 р. під час евакуації останнього до Туреччини)².

У експонованому Миколаївським краєзнавчим музеєм Щоденнику 22-х річного студента Миколи Аркаса – повість із військового побуту запорожців, тезовий виклад майбутньої п'єси про життя селян, ретельно записані ліричні козацькі балади, а також епізод сварки з одним співучнем-земляком із Миколаєва з відвертим резюме: «Посварилися з Диком за Україну».

Аркас залишив напрочуд точне враження впливу української народної пісні на слухачів, зокрема, співу кобзаря Терешка Пархоменка, котрий неодноразово бував у нього і виступав у спеціально влаштованих концертах: «Ніколи не забуду того простого сліпця, натхненого самим Богом! Його пісні були надзвичайні, невичерпні сюжетами з минулого України з незвичайно багатими інтонаціями; вони були найпрекраснішою, найзворушливішою апофеозою української бувальщини. Коли він доторкався своїми перстами струн, коли він співав тихим, якимсь особливим древнім голосом, здавалось, що все сиве, давно вже зникле

² Дана публікація належить усиновленому Аркасом онукові композитора (позашлюбний син його доньки Оксани), також Миколі, автору книги «М. М. Аркас, мій незабутній батько» та праці «Історія Північної Чорноморщини».

минуле української землі вставало з могил, говорило його вустами, звучними струнами його бандури й невидимими тінями, які відчувала лише душа, обступало нас» [7].

Леся Українка, познайомившись із Аркасом на відкритті пам'ятника І. П. Котляревському в Полтаві 1903 р., писала йому наприкінці 1908 р. з Ялти (де вона досліджувала спів Гната Гончаренка): «Очевидячки, дума кобзарська, сей оригінальний витвір нашого народного генія, що немає собі паралелі нігде на всім світі, вмирає. Невже ж він умре без порятунку, без пам'ятника навіть?» [6].

Одержимий ідеями українського просвітництва, Аркас ледве дочекався закінчення служби й, полишивши місце у державно-чиновницькому апараті, занурився у громадську роботу, продовжуючи діяльність почесного мирового судді Херсонського округу; в чині статського радника входив до апарата Морського міністерства, що було рівнозначним статусу військового полковника. Успадкувавши маєтки у Христофорівці та Богданівці, де після смерті батька у 1881 р. та своєї остаточної відставки у 1895 р. він господарюватиме, дбаючи про освіту трьох власних, а також бідних селянських дітей, М. Аркас відкриє тут школу з українською мовою навчання та напише власний «Буквар», а згодом і фундаментальну працю «Історія України-Руси», задум якої виник у спілкуванні з онуком (видано у 1908 р. у Санкт-Петербурзі).

Зміст книги викликав багато протиріч, зокрема, несприйняття з боку Михайла Грушевського, але вона одразу стала популярною й мала також позитивні рецензії, зокрема від професора історії Володимира Липинського: ««Історія України-Руси», написана д. Аркасом і виправлена до друку д. Доманицьким, придбала собі чималу популярність на Україні. Для читача вона перш за все буде зрозуміла своєю мовою... Сама форма викладу легка й зовсім відповідна для доступної історії. Книжка написана у спокійнім, об'єктивнім тоні, – вона має навіть... трохи літописний характер» [4]. До початку 1990-х років ця праця в Україні була під заборонаю Головліту, а вцілілі примірники належали до так званих «застарілих видань», приречених

на вилучення з громадських бібліотек та списання в макулатуру³.

Саме в с. Богданівка М. Аркас у відповідь на письмове прохання В. Науменка від 27.07.1907р. створив віршовану поему «Гетьман Пилип Орлик», у якій звеличив автора першої у світі Конституції. В «Історії України-Руси» М. Аркас зазначає: «Орлик 12 років сподівався на визволення України. Увесь час із Грецького царства, із Салоників листувався про це з французьким, польським, шведським королями, з Портою Отоманською (Туреччиною та кримським Ханом, котрі обіцяли йому допомогу. Але надії його не справдилися, і він помер у Салоніках, не діждавшись бачити свою Україну вільною)» [2].

Відомо, що М. Аркас робив спробу написати музику до віршів Павла Чубинського «Ще не вмерла Україна», хоча тут його випередив М. Вербицький. Перу Миколи Аркаса належить кілька поезій та вокальні твори: романс «Я не можу тобі розказать про любов» і дует на популярний текст «Не співай нам тепер, Бандуристе!». «Хоч обидва твори у музичному відношенні далеко не досконалі, їхній зміст іще раз підтверджує, що музика для М. Аркаса була не просто розвагою, що у своїй творчості він ставив перед собою завдання, які мали незаперечне громадянське значення» [3].

Доля постановки відомої опери М. Аркаса «Катерина» на власне лібрето (задум виник у спілкуванні з М. Кропивницьким під враженням від «Вечорниць» П. Ніщинського іще в 1875 р.) була ускладнена багатьма драматичними обставинами. В основі її мелосу (особливо це стосується хорів) – фольклорні теми, записані самим автором. Виникла об'єктивна потреба в остаточній редакції клавіру та напи-

³ «Зведені покажчики», за якими «чистили» фонди бібліотек, друкували з грифом «для службового користування» і нумерували. У супровідних наказах зазначалося: «Особи, що загублять зведений список, підлягають притягненню до судової відповідальності». Перший список було видано у 1947 р. На 157 сторінках містилось понад 3000 назв книжок і періодичних видань з 1919 по 1947 роки. Наступний «Зведений покажчик застарілих видань» (Харків : Книжкова палата УРСР, 1954. 415 с.) містив 8000 назв заборонених видань. Було накладено табу й на всі видання «Історії України-Руси» М. Аркаса, поодинокі примірники яких за радянських часів знаходилися в приватних колекціях, зокрема, в музеї Івана Гончара, бібліотека якого налічує понад 3 тисячі рідкісних видань.

санні оркестровки. Редагував клавір професор Одеської консерваторії Порфирій Молчанов; оркестровку було здійснено пізніше викладачем Київського музичного училища Федором Воячком. Твір підписано до друку й виконання у 1892 р.; видано ж власним коштом автора лише через п'ять років, із одним лише прізвищем Т. Г. Шевченка на титульній сторінці. Ім'я ж Миколи Аркаса ховав криптонім «Н. А. ...ъ» і присвята: «Любій, незабутній жінці моїй Олесі» (дружина композитора – Ольга Іванівна Шишкіна).

Того ж таки 1897 р. музичні уривки опери з великим успіхом уперше прозвучали в збірному концерті симфонічного оркестру Миколаївського відділення Російського музичного товариства, що відбувся у Будинку замкового офіцерського зібрання (нині Будинок офіцерів флоту). Серед зазначених у програмі визнаних світових шедеврів Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона-Бартольді та П. І. Чайковського, інструментальні фрагменти нової опери викликали бурхливу реакцію слухачів.

Окрилений успіхом Микола Аркас невідкладно надіслав свій твір Маркові Кропивницькому, який показав клавір Миколі Лисенку й одразу почав репетиції. Прем'єру планували в Одесі. Однак, поставити цю оперу в Україні вдалося не одразу. Гучна прем'єра у постановці трупи Марка Кропивницького відбулася в Москві, в театрі «Акваріум» 12 (25) лютого 1899 р., де першими її виконавцями стали Олена Ратмирова, Микола Глоба, Марія Заньковецька, Марко Кропивницький, Дарина Шевченко-Гамалій. Диригував оперою Матвій Васильєв-Святошенко. Хворий М. Аркас на прем'єру до Москви не приїхав. Упевнений у високому фаховому рівні трупи М. Кропивницького, композитор уже наступного дня отримав телеграму: «Вітаємо з успіхом і дякуємо... за довіру. Кропивницький і товариство» [5, с. 54]. У Миколаєві оперу М. Аркаса «Катерина» цей колектив показав уперше 14 березня 1900 р. у театрі Монте на Адміральській вулиці (збудованому Т. К. Брусницьким у 1881 р.).

На роковини смерті композитора його опера прозвучала у Миколаєві у виконанні аматорського театру «Просвіти» (у головних ролях виступили донька й син Миколи Аркаса) і

йшла тут до самого початку 1920-х рр., користувалася справжнім успіхом і мала великий попит у слухачів. Численні театральні колективи в усій Україні вступили у своєрідне змагання на кращу постановку. Про це композитора мудро застерігав Марко Кропивницький: «між 25 трупами знайдеться дуже багато наволочі, котра ради новинки, щоб примануть на неї публіку, – поставить п'єсу так-сяк, з купюрами, з великими вирізками і утинками» [5, с. 64]. І справді, опера «Катерина» М. Аркаса миттєво увійшла до репертуару всіх українських труп. Невдовзі її було показано у Луцьку, Львові, Харкові, Полтаві, Вінниці, Кракові, Варшаві, Мінську, Гродно, та Вільно. На початку 1940-х років оперу було поставлено у Харкові, Сумах, Москві, Нью-Йорку, Ванкувері, Торонто; у 1956 р. – в Київському театрі опери та балету імені Т. Г. Шевченка, а в 1960-х роках – силами новоствореного Оркестру штабу Південного оперативного командування. За свідченнями артистів Миколаївської філармонії Євгенії Прокопівни Вальчук та Євгена Івановича Потапенка, аркасова «Катерина» йшла у цьому місті під час німецько-фашистської окупації в роки Другої світової війни⁴.

Через сто років після прем'єри, вистава, якою було започатковано українську оперну шевченкіану, збирала аншлаги в Миколаївському обласному академічному театрі драми і музичної комедії, де її було поставлено за кращими класичними традиціями (режисер – В. Бегма). Особливістю її стилістики є статика мізансцен і умовності сценографії, що компенсуються високою музичною культурою виконавців. Спектакль візуально нагадує серію гравюр роботи самого Тараса Шевченка, до речі, присутнього серед персонажів.

У 2002 р. на міжнародному фестивалі «Мельпомена Таврії» (м. Херсон) інтерпретатори цієї постановки здобули чотири дипломи лауреатів, а у 2004 р. оперу було з успіхом показано на сцені театру імені Івана Франка. 9.03.2004 р., з

⁴ У 1945 р. провідна солістка Харківської опери Олена Шишацька (сопрано), перебуваючи в одному із 125-ти німецьких таборів для українських біженців Гаунштені, виступала у складі Українського Оперного Ансамблю (кер. Б. П'юрко) в головних жіночих партіях опер «Наталка Полтавка» М. Лисенка та «Катерина» М. Аркаса [1].

нагоди 190-х роковин Т. Г. Шевченка та 95-х роковин смерті М. М. Аркаса, опера «Катерина» прозвучала у виконанні студентів Київського державного вищого музичного коледжу імені Р. М. Глієра. У роки незалежності у м. Миколаєві було засновано обласну премію та Всеукраїнський фольклорний конкурс імені Миколи Аркаса; реконструйовано родинний склеп та пам'ятку архітектури, будинок Ворожейкіних по вул. Нікольській, № 13, зведений у 1820-х роках Карлом Россі, у якому митець народився.

Оприлюднюючи нові сторінки життя і творчості Миколи Аркаса, відзначаємо його демократичну позицію, високу ерудицію та музично-літературну обдарованість, систематичну фольклорно-пошукову та просвітницьку діяльність, що були спрямовані на виявлення і збереження національних духовних надбань. Музикант-аматор, він став автором першої української опери на текст Тараса Шевченка, організатором перших на українському півдні Шевченківських свят, засновником і спонсором Миколаївської «Просвіти», автором популярної книги «Історія України-Русі». Очолювана ним «Просвіта» задекларувала проведення численних заходів, націлених на розвиток української рідномовної культури, налагодження видавничої справи, поповнення бібліотечних та музейних фондів тощо. Упродовж одного лише 1908 р. миколаївськими просвіт'янами було зорганізовано понад 50 літературно-музичних вечорів, здійснено постановки п'єс українських авторів та оперних спектаклів «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса.

Кавалер ордена Станіслава III ступеня та багатьох інших військових нагород, українець грецького походження Микола Аркас є знаковою постаттю нашої культури, а його духовна спадщина продовжує прикликати дослідників.

Список використаних джерел:

1. Антонюк В. Г. Українсько-грецькі вокальні зв'язки: таємниці Миколи Аркаса // *Діалог культур Україна – Греція: культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі* [зб. праць]. Київ : Міленіум, 2016. С. 127–130.
2. Аркас М. М. *Історія України-Руси*. Одеса : Маяк, 1994. 392 с.
3. Березовська Т. В. Невідомі листи зі старої Богданівки. *Аркасівська вулиця*. № 5. 2001.

4. Жадько В. О. Грек із душою українця [передмова М. А. Шудрі]. Київ : Павлушка, 2003. 436 с.
5. Кауфман Л. С. М. М. Аркас. Нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літ. УРСР, 1958. 131 с.
6. Леся Українка. Твори у 5-ти тт. Т. 5. Листи. Київ : Держлітвидав УРСР, 1956.
7. Микола Аркас. *Визвольний шлях*. 1955. Кн. X. С. 94–95.

Зінченко-Степанян О.М.

ВІДОБРАЖЕННЯ ПОЕТИЧНОЇ ДРАМАТУРГІЇ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В РОМАНСІ-БАЛАДІ «КНЯЖНА» МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Цього року українська і світова музична громадськість відзначає 180 років від дня народження видатного українського композитора Миколи Віталійовича Лисенка. Всією своєю творчістю композитор доводив, що народність у музиці – це не просте наслідування фольклору, а вміння музичними засобами органічно передати його думки й почуття. Зв'язок з народною пісенною творчістю відзначається також і в творчості іншого геніального українця – поета і художника Тараса Шевченка.

Обидва митці у своїй творчості проникливо передавали характерні риси українського народу. Поеми Т. Шевченка відзначаються своєю оригінальною композицією – різноманітним віршовим розміром, їх особлива мелодика принесла йому визнання як наймузичнішого поета світу. Докторка культурології, професорка, завідувачка кафедри камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, народна артистка України Валентина Антонюк у статті «Співане слово Тараса» відмічала: «Образ Кобзаря – української місії – широко представлений у художньо-поетичній, прозовій та епістолярній спадщині Тараса Шевченка: мальований і мовчазний чи одухотворений словом, він у нього - неодмінно співаючий!» [1].

Складна доля Великого Кобзаря визначила життєву позицію у світогляді композитора Миколи Лисенка. Його присутність на похоронах Тараса Шевченка психологічно вплинула на подальшу творчість митця. Про це пише у своїй

авторській книжці «Микола Лисенко» музикознавиця Тамара Булат: «Микола Віталійович Лисенко був присутній на похоронах Тараса Шевченка і, починаючи з 1862 року, відзначав шевченківську дату, організовуючи концерт, або написанням твору, поїздкою на могилу Кобзаря, ризикуючи потрапити до списку ворогів царської влади» [2, стр.13]. Композитор започаткував вшанування пам'яті Тараса Шевченка на день його роковин.

Кропітка робота над «Кобзарем» займала важливе місце в житті композитора і стала унікальним прикладом в історії камерно-вокальної музики в інтерпретації написаних творів на вірші одного поета. Микола Віталійович Лисенко - єдиний композитор, який написав найбільшу кількість творів на слова Тараса Григоровича Шевченка: понад 60 романсів і вокальних ансамблів, деякі з яких, не були опубліковані за життя митця.

Робота над романсами й піснями на шевченківські вірші відбувалась паралельно з написанням музично-драматичних творів. Особливим серед романсів Лисенка на тексти «Кобзаря» є романс-балада «Княжна», написаний в 1880 році - в період творчого пориву і напруженої праці митця. Сюжетом його є пролог до однойменної поеми Тараса Шевченка. Цю поему Шевченко писав під час заслання в Орській фортеці, що знаходилась на кордоні з Казахстаном. У тексті прологу шевченкової Княжни відображається сум поета за рідною країною, Враховуючі текст, Лисенко передає це в романсі як співвідношення двох планів – дум-спогадів і дійсності.

Для багатьох композиторів камерно-вокальна музика була підґрунтям новаторських пошуків для написання опер. Так і для М. Лисенка романс-балада «Княжна» став творчою лабораторією в написанні опери «Тарас Бульба», адже в ній відчутні мотиви з цього романсу. Для створення поетичних картин в музиці митець використовує принцип наскрізного розвитку. Саме така форма вокального твору надала можливість композитору відобразити деталі поетичного тексту музичними засобами.

Романс «Княжна» - це ніби ланцюг роздумів, спогадів про Україну. Він побудований з окремих епізодів-картин. У

музиці відображаються образи української природи і міфічні істоти з народних казок. Твір написаний в тональності Соль мажор з переходом в однойменний мінор та використанням багатой палітри народних ладів – дорійського, міксолідійського, локрійського, що своєю чергою додають звукового колориту романсу. Починається «Княжна» з інструментального вступу в Соль мажорі: асоціативно відчувається світла, місячна ніч, з розсипаними по небу зірками. Схожий образ змальовується у вступі до другого акту історичної опери Лисенка «Тарас Бульба», де майже без змін повторюється музичний матеріал романсу. Відчуття колориту рідного українського пейзажу – одна з витончених особливостей творчості як Миколи Лисенка, так і Тараса Шевченка.

За інструментальним вступом слідує заспів, як ліричне звернення до вечірньої зорі. В цьому епізоді М. Лисенко використовує принцип кобзарських дум: розспіви тріолей, квінтолей, септолей. Композитор вважав, що кобзарська мелодекламація дум набуває властивостей живої розповіді. Професор А. І. Іваницький у своїй праці «Український музичний фольклор» зазначав: «Мелодекламація створює особливу атмосферу мінливої напруги, спонукає слухача схвильовано стежити за розгортанням сюжету» [3, с. 126].

Після прологу слідує епізод, де за поетичним текстом починається вже монолог-звертання до зорі: «Розкажи, як за горою сонечко сідає, як у Дніпра веселочка воду позичає». В цьому епізоді М. Лисенко використав жанр баркароли (розмір 6/8), що створює звукове уявлення гойдання Дніпрових хвиль. Кантиленність мелодії потребує від виконавця протяжності звуку. Романтичне сприйняття природи, піднесеність і ліричний настрій інтерпретується в мажорних тонах.

Світлий пейзаж поступово стає похмурим: в музиці відображено драматичні рядки поеми, що розповідають про схилену вербу над рікою, що своїми страшними гілками, на яких гойдаються нехрещені діти, торкається води. Ця картина проноситься перед слухачами, як страшне видіння. В гармонії світлий Соль мажор змінюється однойменним мінором. Для виразного відображення драматизації

М.Лисенко вводить лади народної музики з варіативним моментом, і в супроводі застосовує тріольну остинатну фігурацію із тритоновим забарвленням. Мелодія рухається то стрімко вгору, то до низу, створюючи образ розгойданих гілок верби. Виконання даного епізоду потребує драматизму і гостроти звучання тембру голосу для відображення поетичного образу.

В наступному епізоді відповідно до поетичного тексту знов змінюється характер мелодії. В ньому розказується про міфічних істот: вовкулака на могилі і сича, який віщує недолю. Епізод звучить в соль мінорі, але за рахунок введення Лисенком локрийського народного ладу з низьким другим ступенем і секстакорду VI ступеню в музиці відчувається мажорний відтінок. У супроводі композитор вводить імітацію щипкових інструментів і темп *rubato*, імітуючи емоційну виразність казковості та таємничості музичного образу. В перекладі з італійської мови дослівно *Tempo rubato* - украдений час. Композитор надає можливість виконавцю відтворити даний епізод за власним сприйняттям.

Після кількох різнопланових за характером епізодів композитор вводить маленький речитатив і фрагментарний епізод з елементом розспіву дум. Завершальний епізод романсу починається в соль мінорі і закінчується в Соль мажорі також з використанням народних ладів.

Таким чином, романс-Балада «Княжна», написаний М. Лисенком із застосуванням фольклорних традицій української музики, викладений в індивідуальному стилі митця. Це – приклад тонкого проникнення в емоційний склад вірша, розкриття психологічно правдивого характеру. Використавши багаті технічні композиційні прийоми і традиції народної пісні, митець зміг передати в музиці поетичні образи поезії Шевченка.

Список використаних джерел:

1. Антонюк В. Г. Співане слово Тараса. *Урядовий кур'єр*. Вип. № 48, 13 березня 2004 р.
2. Булат Т. П. Микола Лисенко. К. : Музична Україна, 1973. 108 с.
3. Іваницький А. І. Український музичний фольклор. Вінниця : Нова Книга, 2004. 320 с.

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТРАДИЦІЇ ТВОРЧОСТІ М. ЛЕОНТОВИЧА ТА ЇХ РЕТРОСПЕКЦІЯ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ СЬОГОДЕННЯ

Нині в усіх галузях і мистецьких напрямках музичної культури спостерігається широке звернення до фольклорної тематики. Зокрема показовим є естрадне виконавство. Звернення до фольклорного мелосу дає інноваційні поєднання фольклорної традиції як з основними жанрами естрадної музики, такими як поп, джаз, рок, так і з сучасними їх витоками, що різнобічно розвиває нашу сучасну українську музику. Сьогодні часто можна почути обробки українських народних пісень в аранжуваннях для українських старовинних інструментів у поєднанні з електронною музикою, звичайним є створення семплів з цими інструментами, що використовують музиканти всього світу. Зважаючи на те, що сучасна українська популярна естрадна музика часто засновується на фольклорних елементах, для розуміння цього необхідно звернутися до витоків, а саме: до творчості відомого на весь світ Миколи Леонтовича.

Микола Дмитрович Леонтович – унікальна постать в українській культурі початку ХХ ст. Його творчість рельєфно вирізняється серед яскравих талантів полисенківського покоління – Кирила Стеценка, Якова Яциневича та Олександра Кошиця. Усвідомивши своє покликання ще в юному віці, митець наполегливо йшов до мети, крок за кроком опановуючи нові сфери. У контексті розмаїття композиторської стилістики творчий доробок М. Леонтовича є показовим. Притаманні йому фольклорні елементи української пісні, цікаві ритми, гармонійне звучання, що відображають самобутність пісенної культури України, – безпосередньо актуалізують творчість композитора сьогодні. Відтак, своєчасним є дослідження впливу композиторських традицій М. Леонтовича на сучасну українську вокальну, хорову та композиторську культуру.

За досить великої кількості наукової літератури з естрадного виконавства, композиторської творчості та

вокально-хорової культури, досить рідко зустрічаються дослідження творчості М. Леонтовича в контексті його впливу на формування сучасної української музики. Небагато науковців, котрі займаються питаннями жанрово-стильових особливостей пісенної творчості сьогодення, роблять акцент на внесок композитора у сучасне музичне мистецтво.

Незначна частина дослідників творчості Миколи Леонтовича у своїй музикознавчій діяльності спираються на принцип використання доступної стилістики через опору на інтонаційні, образні, структурні стереотипи, переважання естетичних функцій, покликаних викликати позитивні емоційні реакції у масового слухача. Відомі дослідження вітчизняних вчених, педагогів, мистецтвознавців, культурологів (Л. Архімович, В. Барвінський, В. Витвицький, М. Гордійчук, Л. Іванова, С. Людкевич та ін.) спрямовані здебільшого на цілісне дослідження творчості композитора, що актуалізує потребу українського музичного мистецтва у розгляді основного завдання Леонтовича - розкритті внутрішнього поетичного тексту пісні, образів, сюжету, вдалого використання традицій імпровізаційності в творчості українських кобзарів, значимість якої підтверджується певним комплексом тенденцій, що виявляються в життєдіяльності сучасної людини, освітньому просторі, якості підготовки майбутніх мистецтвознавців, культурологів, вокалістів, хорових диригентів та композиторів.

Микола Леонтович застосував свій інноваційний звуковий ефект – спів із закритим ротом, це його інтерпретація народного плачу. Першим в історії української педагогіки склав підручник з нотної грамоти для школи. Але жоден екземпляр, на жаль, не дійшов до нашого часу. Через недостатню кількість репертуару для педагогічної діяльності, він розробив новаторський метод в опрацюванні фольклору.

М. Леонтович надзвичайно багато зробив для популяризації багатьох українських народних пісень. На основі народних мелодій композитор створював цілком оригінальні й самобутні хорові композиції, надаючи їм неповторного звучання. В кожній народній перлині він прагнув максимально передати її незвичайний образний зміст і художню красу, водночас використовуючи музичні надбання євро-

пейської хорової культури. Своїм оригінальним і самобутнім композиціям він надав новий подих і неповторне звучання. У своїх обробках Леонтович застосовував поліфонічність і складну гармонізацію, цікаві ритмічні малюнки, що максимально вдало виявляли хорову виразність. Через це його найвідоміші твори: «Щедрик», «Козака несуть», «Дударик», «Із-за гори сніжок летить», «Женчичок-брєнчичок», «Гаю, гаю, зелен розмаю» та багато інших, залишаються популярними багато десятиліть.

Мистецтво Миколи Леонтовича піднесло образ української пісенності до загальнолюдського рівня, викликаючи захоплення довершеною художністю та неповторним колоритом. Творчість митця відіграла неабияку роль у становленні видатних українських композиторів ХХ століття: М. Вериківського, Г. Верьовки, Л. Дичко, В. Дремлюги, П. Козицького, А. Ревуцького, М. Скорика, Є. Станковича. Створений композитором світ глибокого ліризму і дивовижних барв увійшов до культурного надбання України і світу легко і природно. Осяяний світлом національного генія, митець ставав світочем етнічної пам'яті і провидцем майбутнього. За що, мабуть, і загинув...

Список використаних джерел:

1. Гордійчук М. М. Д. Леонтович: Нарис про життя і творчість. К. : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1956. 123 с.
2. Витвицький В. Леонтович Микола. *Енциклопедія українознавства*. Львів, 1994. Т.4. 285 с.

Лігус О.М.

ПІСНІ БЕЗ СЛІВ (ор. 10) МИКОЛИ ЛИСЕНКА НА ПЕРЕТИНІ ЖАНРОВИХ ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ

(до 180-річчя від дня народження Миколи Лисенка – корифея української музики)

У наш час приналежність Миколи Лисенка до кола митців епохи Романтизму здається аксіомою, але тривалий період його творчість ідентифікували виключно з позицій реалізму, згідно з радянською ідеологією. Видатний

композитор і вчений Станіслав Людкевич був чи не єдиним, хто в ту пору стверджував, що М. Лисенко – «типовий національний романтик у музиці» [6, с. 292]. Лише після проголошення Україною незалежності його учениця, видатна сучасна музикознавця Лідія Корній змогла якісно обґрунтувати цю тезу й розвинути її в різних ракурсах, справедливо позиціонуючи у своїх працях Миколу Віталійовича як універсально обдарованого та суспільно активного музичного діяча ХІХ – початку ХХ століття, який, подібно до романтиків інших європейських народів, здійснив справжній прорив у різних сферах своєї рідної музичної культури: створив національний стиль нової якості, сформував модель українського романтизму, заклав професійні основи національної музичної освіти [2, с. 3].

Розгляд творчого доробку М. Лисенка у стильових координатах романтизму також виявляє чимало спільних ознак з творами інших романтиків (зокрема, Фридеріка Шопена, Фелікса Мендельсона, Ференца Ліста, Антоніна Дворжака, Едварда Гріга, Петра Чайковського). Особливо виразно стильове суголосся простежується у фортепіанній музиці – пріоритетній жанровій сфері творчості Миколи Віталійовича, талановитого піаніста, який бездоганно знав тогочасний фортепіанний репертуар та працював практично в усіх актуальних фортепіанних жанрах європейського романтизму. Відповідно, для розкриття стильової специфіки творчості цього митця, об'єктом уваги доцільно обрати його фортепіанні опуси тих жанрів, які домінували у творчості європейських композиторів ХІХ століття. Серед таких, зокрема, – пісня без слів. Дві Лисенкові Пісні без слів (ор. 10) вже були проаналізовані авторкою статті з позицій взаємодії у них традицій жанру Ф. Мендельсона та стильових ознак українського романтизму [5]. Фрагменти цього аналізу пропонуються нижче.

Пісня без слів – один із провідних фортепіанних жанрів епохи Романтизму. Започаткований Ф. Мендельсоном у 30-х роках ХІХ століття, цей жанр розвивався в музиці різних національних культур, увібравши весь образно-емоційний спектр романтичної естетики. Популярність пісні без слів у

музиці епохи Романтизму була зумовлена, передусім, її генетичним зв'язком із первинним жанром фольклору – піснею, що була основним інтонаційним джерелом романтичної творчості. Крім того, сама концепція жанру та його модель, створені Ф. Мендельсоном, виявилися актуальними в тогочасній музичній культурі завдяки таким типовим романтичним особливостям, як: камерність форми (тип фортепіанної мініатюри), універсальність піаністичної техніки, розрахованої як на побутово-аматорське, так і професійне виконання, а також, багатство змісту, що уможлиблювало втілення різноманітних романтичних образів. Після Ф. Мендельсона до жанру пісні без слів зверталися Каміл Сен-Санс, Габріель Форе, Шарль Алкан, Антон Рубінштейн, Петро Чайковський, Ян Сібеліус та ін. Серед українських композиторів ХІХ – початку ХХ століття пісні без слів, окрім М. Лисенка, писали Йосип Витвицький, Тимофій Шпаковський, Деніс Січинський, Станіслав Людкевич та Яків Степовий.

Дві Пісні без слів (ор. 10) були написані М. Лисенком у середині 70-х років ХІХ століття. Цей період був чи не найбільш плідним для композитора в галузі фортепіанної музики. Саме тоді з'явилися його кращі твори в різних фортепіанних жанрах: Перша рапсодія на українські народні теми (ор. 8), «Ноктюрн» (ор. 9), два «Концертні полонези» (ор. 5; ор. 7), дві п'єси з назвою «Мрії» (ор. 12; ор. 13), дві «Мазурки» (ор. 14), «Концертний» та «Меланхолійний вальси» (ор. 17 №1, 2), Друга рапсодія на українські народні теми «Думка-шумка» (ор. 18). У переліку цих творів простежується характерна для М. Лисенка тенденція до невеликих циклів (з двох або трьох творів), серед яких і означені Пісні без слів. Ця тенденція, очевидно, вказує на прагнення композитора об'єднати два контрастні образи чи то емоційні стани, що було характерно для естетики романтичного стилю.

Щодо циклу Пісень без слів, то ці твори не є кардинально відмінними за образністю і стилістикою. Скоріше вони демонструють різні грані одного лірико-психологічного образу. Обидві п'єси написані в традиціях фортепіанної мініатюри зрілого романтизму, ввібравши

характерні ознаки жанрової моделі пісні без слів Ф. Мендельсона. Ці твори мають тричастинну форму з динамічною репризою, що притаманна більшості фортепіанних п'єс європейських композиторів-романтиків, кантиленну мелодику (вокального та інструментального характеру), а також вирізняються колористичною гармонією та багатством фактурних прийомів. Від жанрової моделі Ф. Мендельсона пісні без слів українського романтика успадкували простоту й невимушеність пісенної мелодії, універсальність фортепіанної техніки (яка, хоч і не передбачала концертного виконання, але, все ж, вимагала від виконавця досить майстерного володіння інструментом), різноманітні принципи тематичного розвитку та стилістичні ознаки. Водночас в обох творах помітно тяжіння М. Лисенка до фольклорних жанрово-інтонаційних витоків. Так, у Першій пісні без слів (*e-moll*) домінує образність та стилістика української народної ліричної пісні, у Другій (*b-moll*) поєдналися інтонації пісні-романсу та української народної пісні.

У Першій пісні без слів, присвяченій дружині композитора Ользі О'Коннор, особливо виразно проявилася стихія української народної пісні. Її вплив простежується на різних рівнях твору: структурному, драматургічному, мелодико-гармонічному та фактурному. Твір має тричастинну форму з динамічною репризою, яку побудовано на розвиткові одного образно-емоційного стану. Особливістю драматургії п'єси є варіантний принцип тематичного розвитку, внаслідок якого відбувається оновлення тематизму, його перехід у нову якість, і врешті, – динамізація образу в репризі. Такий тип будови і розвитку тематизму характеризує більшість пісень без слів Ф. Мендельсона. Ймовірно, М. Лисенко, добре знаючи ці твори, орієнтувався на загальні ознаки жанрової моделі німецького романтика. Принаймні відомо, що під час навчання у Лейпцизькій консерваторії, він грав твори Ф. Мендельсона. Ці факти наведені, зокрема, в дисертації Лариси Гнатюк [1].

Водночас варіантне розгортання тематизму, що вирізняє драматургію цієї Пісні без слів, властиве й українському народнопісенному стилю, який М. Лисенко успадкував на генетичному рівні. Мало того, особливості

стилістики та її фактури також свідчать про свідому орієнтацію композитора на український фольклор. Так, основна тема за своєю структурою, інтонаційністю, ладовою специфікою і гармонічним складом є доволі близькою до української ліричної протяжної народної пісні. На це вказують такі її ознаки: строфічність будови ($a + b + b1$), неквапливий розмірений темп та характер розгортання мелодичної лінії, оздобленої щемливими затриманнями і форшлагами, широта дихання з поступовим збільшенням діапазону мелодії, рівновага ритмічних формул, забарвлення паралельним мажором з його медіантою в рамках панівного гармонічного мінору (*e-moll*), фрагменти з використанням переінтонування та перегармонізації. Так само, як у Ноктюрні *b-moll* (op. 9), основна тема цього твору є зразком «фортепіанної кантилени з українською національною специфікою», цілком відповідаючи тій характеристиці української народнопісенної лірики, яку дав сам композитор: «у мелодії українській – здебільшого (коли можна так висловитися) суцільно мінорній, з мелізмами, що нагадують не фантастичність прикрас, а переважно надірваний зойк, з дрібними інтервалами й характерними, несподівано сміливими підвищеннями, з рисунком симетричним і правильним, ритмом здебільшого постійним – відбився, як у дзеркалі, тип українця, миролюбного й глибокого характером, палкого й пристрасного з природи, з естетичним почуттям і з розумом споглядальним» [4, с. 31].

Фольклорної якості надає цій музиці також специфіка фактури, що нагадує партитуру українського народно-хорового багатоголосся. Тема твору починається одноголосно, наче зачин хорової пісні, але дедалі «обростає» підголосками, які формують лінії нових самостійних голосів. Особливу увагу М. Лисенко приділяє нижнім голосам: увиразнює їх поступовим мелодичним рухом (як діатонічним, так і хроматичним) та активною ритмікою. У цій поліфонічно насиченій фактурі все ж виділяється чотириголосний склад, аналіз якого виявляє дотримання композитором академічних правил голосоведіння.

Орієнтація М. Лисенка на народну пісню в її хоровому звучанні була своєрідним продовженням традиції жанру

Ф. Мендельсона, який створив цілу групу пісень без слів саме в характері народно-хорової пісні (ор. 19 № 3, 4; ор. 38 № 4; ор. 53 № 5; ор. 62 № 4; ор. 102 № 6). Однак жанрові трактування цих композиторів виявилися різними, зважаючи на істотну відмінність національних традицій українського й німецького народного хорового співу. Якщо лейпцизький романтик передав хорове звучання через гомофонно-гармонічний склад мислення, характерний для німецького народного багатоголосся, то М. Лисенко спирався на ті поліфонічні засоби, які були продиктовані особливостями українського народно-хорового співу.

Українське національне мислення М. Лисенка само бутньо проявилось також у Другій пісні без слів. На відміну від першої п'єси цього опусу, в якій сконцентровано суто ліричну якість української народної пісні, цей твір має різножанрові народнопісенні витoki: пісню-романс та лірико-побутову пісню. Жанрово-інтонаційне багатство тематизму зумовило, відповідно, складнішу драматургію, побудовану на вільному розвитку контрастного тематичного матеріалу. У цьому сенсі український композитор продовжив традицію Ф. Мендельсона, в піснях без слів якого панівна тема часто сусідує з епізодами, контрастними за образністю, інтонаційністю та фактурою (зокрема, це Пісні без слів: ор. 19 № 4; ор. 30 № 9; ор. 38 № 16; ор. 53 № 23).

У структурному плані Друга пісня без слів має традиційну для зрілої романтичної мініатюри тричастинну форму з контрастною серединою, динамічною репризою та кодою. З погляду інтонаційної специфіки основна тема, що розвивається у крайніх розділах твору, синтезує жанрові ознаки пісні-романсу та української народної пісні. Романсова природа тематизму проявляється у поступовому русі мелодії з широким диханням, врівноваженою ритмікою та чітким фразуванням, підкресленим кадансами. Разом з тим, унісонне звучання кадансу вказує на зв'язок із традицією українського народного багатоголосся. Народне забарвлення цієї теми особливо відчутно в кадансі другого періоду, оздобленого характерними для хорового співу підголосками. Колорит української народної пісні проявився і в тематизмі середнього розділу, який композитор теж

наділив ознаками українського народно-хорового співу. Ця частина, хоч і побудована на розвиткові одного з тематичних елементів основної теми, але має контрастне звучання по відношенню до крайніх розділів. Контраст утворюється, передусім, за рахунок зміни тональності та фактурного викладу. Виразного народного звучання їй надають ладова мінливість, модалізми, що утворюються в процесі перегармонізації мелодії, та активний підголосковий рух.

Таким чином, жанрово-стилістичний аналіз двох Пісень без слів (ор. 10) М. Лисенка виявив досконале оволодіння українським митцем формою і стилістикою європейської романтичної мініатюри, зокрема специфікою жанрової моделі пісні без слів у творчості Ф. Мендельсона. Крім того, у цих творах яскраво проявилася характерна тенденція зрілого романтизму – створення національної якості жанру. Обидві п'єси М. Лисенко наділив українською національною характеристичністю, спираючись на образність та стилістику народної пісні. При цьому, композитор не звертався до фольклорного матеріалу, а створив авторський тематизм з яскраво вираженою українською інтонаційністю. Найбільш органічно ця якість тематизму проявилася у Першій пісні без слів, що дає підстави визначити цей твір як український національний різновид цього жанру.

Список використаних джерел:

1. 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. Київ, 1994. 206 с.
2. Корній Л. П. Корній Л. П. Історія української музичної культури від давнини до початку ХХ століття : моногр. Київ : Муз. Україна, 2018. 362 с.
3. Корній Л. П. М. Лисенко в контексті європейського музичного романтизму. Українське музикознавство: Науково-методичний збірник. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 2003. Вип. 32. С.16–27.
4. Лисенко М. В. Характерні музичні особливості українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм / ред., передмова та примітки М. Гордійчука. Київ : Мистецтво, 1955.
5. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика ХІХ – початку ХХ століття у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка) : монографія. Київ: Ліра-К, 2017. 224 с.

6. Людкевич С. П. М.В. Лисенко як творець української національної музики. *Дослідження, статті, рецензії, виступи.* / упоряд. З. Штундер. Львів : «Дивосвіт», 1999. Т. I. С. 287–294.

Моргунова Т.А.

УКРАЇНСЬКИЙ КЛАСИЦИЗМ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ І ЧЕМБАЛО МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО

Творчість геніального українського композитора другої половини XVIII століття Максима Березовського (1745 – 1777) явила світу неперевершені зразки хороших концертів, серед них широко відомий «Не отвержи мене во время старости», першу українську оперу «Демофонт», велику кількість літургічних мініатюр та Сонату для скрипки та чембало До мажор, в якій ясно проявляються основні риси українського класицизму.

За згадкою академіка Я. Штеліна (1768) серед українських композиторів другої половини XVIII століття «найталано витішим був Максим Березовський, що має видатне обдарування, витончений смак і володіє мистецтвом створення вишуканих церковних композицій» [5, с. 195]. Виняткова музична обдарованість М. Березовського виявлялась і в його виконавській діяльності співака та скрипаля. До 8 років він співав у хорі Глуховської школи, потім навчався у Київській духовній академії, а «29 червня 1758 року в Петербурзі був зарахований півчим до штату капели» [2, с. 112]. В шестидесяті роки XVIII століття він виступав як оперний співак, в той самий час створював композиції, які успішно виконувались.

«На навчання до Італії (через Відень) М.Березовський відбув з Петербургу 29 травня 1769 року» [2, с. 113]. Там він навчався у знаменитого композитора і педагога Дж. Мартіні, серед учнів якого був Йоганн Крістіан Бах, один з засновників ранньокласичної сонатної форми. У 1771 році М. Березовський «складає іспит на звання академіка ... в один день з видатним чеським композитором Йозефом Мисливечеком. Зберігся протокол цього іспиту» [2, с. 113]. Йому присвоюють звання *maestro di*

musica, обирають членом Болонського філармонічного товариства, він отримує право бути капельмейстером. Таким чином, М. Березовський став одним з найобдарованіших та професійно підготовлених оєвропейських музикантів свого часу.

Соната для скрипки і чембало До мажор, створена М. Березовським у 1772 році, довгий час була невідома широкому загалу музикантів, оскільки не проводилось цілеспрямованої роботи з пошуку автографів композитора. Частина творів М. Березовського була спалена у 1930 році «з метою боротьби з релігією і церквою» [2, с. 114]. Завдяки невтомній пошуковій праці Михайла Борисовича Степаненка (1942 - 2019), народного артиста України, професора Національної музичної академії України, голови спілки композиторів України у 1993 – 2014 роках, видатного композитора та піаніста, першовідкривача багатьох творів українських композиторів минулих століть, у кінці 1970-х років рукописну копію Сонати «вдалося відшукати у музичному відділі Національної бібліотеки в Парижі» [1, с. 8].

Михайло Борисович Степаненко зробив велику роботу по розшифруванню рукопису, порівнюючи його з автографом антифону М. Березовського (екзаменаційною роботою в Болонській академії від 15 травня 1771 року), та відтворенню клавірного супроводу, що включав «як розшифровку гармонії, так і фактурне оформлення» [4, с. 109]. Вперше ця Соната прозвучала 26 травня 1981 року у виконанні Олега Панова (скрипка) та Михайла Степаненко (фортепіано) в малому залі Київської державної консерваторії. У 1983 році твір був опублікований. Це видання можна вважати ідеальним зразком публікації камерно-інструментального твору. В ньому представлені: Факсиміле рукописної копії, зображення міста Болоньї на старовинній гравюрі, передмова та коментарі дані п'ятьма мовами: українською, російською, англійською, французькою, німецькою та італійською. Тобто цим виданням Соната увійшла до скарбниці європейської музичної культури.

Перша частина Сонати Allegro вражає інтонаційним багатством та розмаїттям тем, в яких вимальовуються закономірності розвитку сонатної форми. В експозиції тема головної партії (1-12 тт.) відрізняється активною рухливістю,

чітким енергійним ритмом, створюючи життєрадісний образ. В її інтонаціях простежується схильність до плагальних мотивів, а поява зменшеної терції (10 т.) інтонаційно нагадує загостреність української мелодики. Тема зв'язуючої партії (13-17 тт.) своєю запитальною інтонацією створює образ певної невизначеності і переводить розвиток у домінантову тональність Соль мажор. Побічна партія (18-32 тт.) дуже розвинена – від співучих мотивів, які рухаються то по звуках акордів, то по низхідним секундам, через лаконічні запитальні фрази вона досягає кульмінації, побудованої на контрасті інтонації висхідної октави та низхідних секунд, підкреслених синкопованим ритмом. Заключна партія (33-40 тт.) має скерцозний характер, де напружений синкопований ритм побічної партії переосмислюється у легкий, то стрімкий, то повільніший рух.

У розробці (41-52 тт.) М. Березовський майстерно поєднує запитальні інтонації зв'язуючої партії з синкопованими інтонаціями заключної партії, які підтримані постійними відхиленнями у мінорні тональності. Створюється враження очікування, постійного пошуку виходу з невизначеного стану.

Початок репризи знаменує яскравий До мажорний акорд. Скорочені головна та побічна партії, майже відсутня зв'язуюча, яка проходить лише в двох тактах у варіюваному вигляді, надають цьому розділу стрімкість драматургічного розвитку та посилюють експресивність кульмінації побічної партії, а повне викладення заключної партії підкреслює скерцозний життєстверджуючий характер першої частини.

Друга частина Grave написана в тональності Фа мажор, яка зустрічається в першій частині. Композитор майстерно переінтоновує мотиви першої частини, створюючи настрій пристрасних роздумів, глибокого психологізму, осяяного ліричним просвітленням. Запитальна інтонація основної теми, насичені інтонації зменшеної терції, які близькі головній партії першої частини, імпровізаційний характер другої теми, в якій чергуються фрази, зіставлені з коротких мотивів, з широко розвиненими монологами, надають всій частині характер фантазійного ліричного висловлювання.

Третя частина Minuetto con 6 variazioni представляє традиційний фінал ранньокласичної сонатної форми, який є характерним для сонатних циклів Й. Гайдна, В. Моцарта, Й. Мисливчека та Й. К. Баха. Спокійний виважений ритм теми, заснованої на поступовому мелодійному руху по звуках До мажорної гама, створює шляхетний характер музики. Варіації поступово ускладнюють мелодію менуету, сприяючи появі світлої рухливої лірики в першій, енергійного руху тріолей у другій, грайливих синкоп у третій, різноманітності штрихів та прозорості мелодики у четвертій, насиченості подвійних терцій у п'ятій та яскравої віртуозності у заключній шостій варіації. В цій частині скрипаль може виявити багато граней виконавської майстерності, що свідчить про те, що М. Березовський володів усіма існуючими на той час видами скрипкової техніки.

Досконала форма Сонати для скрипки та чембало До мажор, інтонаційні арки, що об'єднують усі три частини сонати, майстерне володіння класичними принципами розвитку музичної драматургії, органічний синтез інтонацій української пісенної мелодики та танцювальної ритміки з європейськими добутками у композиторській техніці дозволяють стверджувати, що скрипковий твір М. Березовського є зразком українського класицизму в камерно-інструментальному ансамблі.

Список використаних джерел:

1. Березовський М. Соната для скрипки і чембало. Київ : Музична Україна, 1983. 51 с.
2. Степаненко М. Ближче до істини. *Статті Дослідження Спогади* : збірка статей. Київ: Гроно, 2016. С.112-114.
3. Степаненко М. Знищити культуру - це означає знищити Україну. *Музично-історичні етюди* : Збірка статей. Київ: Гроно, 2012. С. 154-156.
4. Степаненко М. Соната для скрипки і чембало Максима Березовського. *Статті Дослідження Спогади* : Збірка статей. Київ: Гроно, 2016. С. 108-111.
5. Степаненко М. Творчість українських музикантів в галузі камерно-інструментального мистецтва в Москві і Петербурзі XVII-XVIII ст. *Статті Дослідження Спогади* : Збірка статей. Київ: Гроно, 2016. С. 186-196.

РОЗДІЛ II

КОМПОЗИТОРСЬКА Й ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Берегова О. М.

ФІЛОСОФІЯ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ У МУЗИЦІ АЛЛИ ЗАГАЙКЕВИЧ (до 300-річчя від дня народження Г. Сковороди)

Особистість, творчість, філософські погляди Григорія Савича Сковороди вже не одне століття надихають представників різних видів мистецтва. Художні рецепції в музичному мистецтві відбуваються у двох «форматах»: як пряме звернення до літературних текстів Г. Сковороди (наприклад, хорівий концерт «Сад божественних пісень» Івана Карабиця, 1971; *Tempere mortem* Леоніда Грабовського, 1991; симфонія Олександра Щетинського «Узнай себе» для мішаного хору а саррелла на слова Григорія Сковороди, 2003; хорова симфонія-диптих Лесі Дичко «Logos» для хору а саррелла на слова Григорія Сковороди і Павла Тичини, 2022 тощо), так і опосередковане втілення ідей видатного філософа у творах Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Є. Станковича, В. Сильвестрова та багатьох інших українських композиторів минулого і сучасності.

Композиторка середнього покоління Алла Загайкевич неодноразово зверталася до філософської і поетичної спадщини Григорія Сковороди. У її творчості знаходимо як пряме втілення його текстів та їх мистецьке опрацювання, так і опосередковане, натхненне глибокими філософськими ідеями видатного мислителя-просвітителя.

Зразком першого типу є твір «Ессе juvena anni» – кантата для сопрано, хору та симфонічного оркестру на

вірші Г. Сковороди (2004). За текст твору править лист Г. Сковороди до його найулюбленішого учня Михайла Ковалинського (латиною), в якому у віршованій формі викладено ідеї моральної чистоти і постійного духовного самовдосконалення людини. Кантату було написано Аллою Загайкевич під час Помаранчевої революції на Майдані в Києві в 2004 році. Авторка присвятила твір українському студентству і Alma Mater – Рівненському музичному училищу, яке закінчила в 1985 році. У стінах цього мистецького навчального закладу відбулася й прем'єра кантати [1]. Музика кантати здебільшого тональна, хорові епізоди чергуються з сольними фрагментами у виконанні сопрано, в кінці звучання набуває урочисто-гімнічного характеру.

Зразком непрямого, опосередкованого втілення філософських ідей Г. Сковороди є документальний фільм «Жива ватра» (2015) режисера Остапа Костюка з музикою Алли Загайкевич. Одразу після прем'єри стрічка отримала низку національних та міжнародних призів, зокрема Спеціальну нагороду журі Канадського міжнародного фестивалю документального кіно Hot Docs (2015, Торонто, Канада), нагороду найкращому документальному фільму 18-го Міжнародного кінофестивалю для дітей та юнацтва Olympia (2015, Греція), нагороду за операторську роботу на Salem Film Fest (2016, США), спеціальний диплом журі Одеського міжнародного кінофестивалю (2015, Одеса, Україна), диплом міжнародного кінофестивалю «Лістапад» (2015, Мінськ, Білорусь) тощо. У 2017 році стрічка отримала призи Першої Національної Кінопремії «Золота Дзига» за двома номінаціями: «Найкращий документальний фільм» (режисер Остап Костюк, продюсери: Данил Вулицький, Геннадій Кофман, Ольга Безхмельніцина) і «Найкращий композитор» (Алла Загайкевич).

Фільм оповідає про життя сучасних українських гуцулів і сумну долю одного з давніх традиційних ремесел цього краю – вівчарства, яке практично зникає. Сьогодні в українських Карпатах залишилися лише поодинокі люди, котрі, перейнявши традиції випасання овець на полонинах і сироваріння, ще продовжують заняття своїх предків. Цей фільм не тільки про побут, звичаї, традиції мешканців

Карпат, красу природи і Карпатських гір, людські долі, кохання, родину, віру. Стрічка символічно оповідає й про конфлікт двох світів – новітнього і стародавнього, про щиру відданість улюбленій справі, вогонь якої ще не загасила сучасна цивілізація. У фільмі представлено три покоління людей: старий 82-річний вівчар, десятирічний хлопчик і його хрещений, 39-річний чоловік, який сьогодні, в умовах цивілізації ХХІ століття, ще займається вівчарством. Дія відбувається на полонині Радул, яка залишилася єдиною з 78 полонин району, де займаються вівчарством. Жива ватра – вогонь, який добувають тертям дерева і підтримуваний упродовж чотиримісячного сезону на полонині. Обряд запалювання ватри здійснювався на Гуцульщині до середини ХХ століття. Його згадка у фільмі – це символ сьогоденного занепаду вівчарського ремесла.

Творці фільму мали на меті продемонструвати глядачеві, що сьогодні в окремих місцях нашої планети ще існує інший, відмінний від урбанізованої цивілізації світ, який є неймовірним у своїй первозданній свіжості і красі, функціонує за іншими законами і моральними цінностями і надихає людей на творчість. Саме цей світ – краси природи, фізичної і духовної свободи – так приваблював Григорія Сковороду, котрий одного разу сказав: «Моя сопілка і вівця дорожчі царського вінця». Такими словами мандрівний філософ відповів російській імператриці Катерині II на пропозицію державних посад і фінансових вигод в обмін на вірнопідданство.

Важливим у філософії Г. Сковороди є сприйняття навколишнього світу крізь дуалізм буття з протиставленням життя і смерті, добра і зла, духовного і тілесного, піднесеного і земного. У фільмі «Жива ватра» також присутні бінарні опозиції історії і сучасності, життя і смерті. Стародавні культурні практики і ремесла символічно взаємодіють із сучасним контекстом. Водночас автори фільму наголошують на трагічних наслідках цієї взаємодії, оскільки нова глобалістична реальність ставить перед суспільством такі завдання, які можуть зруйнувати споконвічні природні ритми і спотворити красу природи. Як сказала композиторка Алла Загайкевич в одному з інтерв'ю, «у фільмі

кожен із героїв індивідуально - і візуально, і внутрішньо - дуже красивий. І Остап [режисер Остап Костюк – О.Б.] вирішив, що саме музика має передати відчуття роз'ятреності, якесь зародження не те щоб прірви, але вже якихось щілин у цій красі, якихось тріщин» [2].

Співпраця над музичною партитурою документальної кінострічки «Жива ватра» режисера Остапа Костюка та композиторки Алли Загайкевич, подібність їхніх поглядів щодо природи кінотвору і жанрової специфіки кіномузики сприяли виробленню стратегії звукового оформлення картини. У цій стратегії два світи – природний і людський – мають специфічне звукове оформлення. Так, світ природи пов'язаний із пластом електроакустичного звучання у вигляді сонорно-алеаторичної плями або кластера, який за допомогою генерованих звукових семплів створює ефекти гулу, шуму вітру, курликання птахів, що відлітають. Електронна музика з'являється у картині в моменти образного втілення гір, хмар, овець, корів, коней, снігу, смерек, місяця, окремих частин дня (ніч, ранок) і пір року (зима, весна) тощо. Кіноілюстрація процесу сироваріння також здійснюється за допомогою електроакустичного звучання.

Другий звуковий пласт стрічки «Жива ватра» – це «живі» акустичні інструменти струнного квартету, які символізують людський світ. Цей тип звучання з'являється переважно в моменти спогадів старого вівчара про своє життя, померлу дружину, з якою він прожив 51 рік і 3 місяці, та його філософських роздумів про сенс людського існування. Режисер Остап Костюк поставив композиторці завдання створити таку музику, яка б символізувала дистанцію між життям, звичаєвим побутом і вищими проявами людської сутності, моментами усвідомлення істини. На думку композиторки, найбільш прийнятною для виконання такого завдання є сучасна авангардна стилістика і нові виконавські техніки.

Також у звукове поле кінокартини інтегровані автентичні звуки вівчарського побуту (зокрема звуки металевих дзвіночків на шиях овечок, щоб не загубилися) і цілий пласт побутово-звичаєвої карпатської інструментальної і вокальної автентики зі специфічним музичним інструментарієм

(трембіта, дримба, флюяра, дуда, скрипка, акордеон тощо) та жанровим забарвленням (церковний спів, сучасна естрадна пісня про Карпати, коломийки, колядки тощо).

Загалом у цьому фільмі всі музичні засоби – і народна музика, і електронна музика, і акустичний квартет, написаний сучасною академічною мовою, – чудово взаємодіють. Така багаторівнева ексклюзивна музична партитура фільму підсилює множинність семантико-сміслових інтерпретацій кінотексту, сприяє сучасній інтерпретації філософії Григорія Сковороди та розкриттю унікальної української ідентичності. Тому фільм є не просто красивою картинкою – він дійсно дає відчуття щемливості, роз'ятреності та неспокою, які зворушують і бентежать душу глядача, але водночас вселяють надію на краще майбутнє.

Список використаних джерел:

1. Алла Загайкевич – персональна сторінка в соціальній мережі Фейсбук, допис від 3 грудня 2022 року <https://www.facebook.com/alla.zagaykevych>
2. Вовк Тетяна. Алла Загайкевич: «Щоб електроакустична музика існувала, мусять бути твори, концерти, критика й наука». Український тиждень, 20 червня 2017 року. <https://tyzhden.ua/Culture/194575>

Бондаренко А.Ю.

КАРТИНИ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО УКРАЇНИ У СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА (до 70-річчя композитора)

Олександр Яковчук (нар. 1952) належить до покоління українських композиторів, які ступили на музичний шлях на межі 1970 – 1980-х років. У цей час на тлі відгомонів радянських ідеологічних гасел в музичній культурі зміцнюються волелюбні ідеї «шістдесятництва», активізується пошук нових світоглядних орієнтирів, увиразнення плюралістичних поглядів, урізноманітнення естетичних та жанрово-стильових принципів мистецтва. У творчості молодих композиторів простежуються майже всі відомі стильові напрямки та жанри, які зазнають істотного авторського перетворення, типовим стає інтерес до нових

тембрових поєднань, інструментальних складів та технічних засобів, а також звернення до полістилістики, мінімалізму, авангардних технік композиції.

Сутогосно з художніми тенденціями епохи формувався симфонічний стиль О. Яковчука. На сьогодні солідний доробок митця у цьому жанрі налічує вісім симфоній та дві симфонічні поеми, що вказує на пріоритет симфонізму в його творчості як визначальної категорії художнього мислення, подібно до корифеїв цього жанру в історії музичного мистецтва: Л. Бетховена, Ф. Шуберта, А. Брукнера, Г. Малера. Осягаючи сорокарічну ретроспективу симфонічних полотен композитора, помітна магістральна образно-смісловова лінія, що їх об'єднує, – бурхлива і драматична історія України, осмислена крізь призму особистісного авторського сприйняття: від героїчної оборони Золотих воріт часів Київської Русі (симфонічна поема «Золоті ворота», 1982) до буремних подій ХХІ століття: Революції Гідності (Симфонія № 7 «Майдан», 2014) та російської агресії на Донбасі (Симфонія № 8 «Нескорені», 2016).

Поему «Золоті ворота» вважають своєрідним прологом до всієї симфонічної творчості О. Яковчука. Твір приурочений 1500-річному ювілею Києва, до якого було реконструйовано Золоті ворота – символ оборони давньої Русі часів князя Ярослава Мудрого. Поема стала одним із музичних ушанувань Києва, поряд з іншими знаковими творами видатних композиторів, написаними в цей період: балетом «Ольга» Є. Станковича (1981), ораторією «І нарекоши ім'я Київ» Л. Дичко (1982), оперою-ораторією «Київські фрески» І. Карабиця (1983), симфонічною сюїтою «З глибини віків» А. Білошицького (1983).

Музика твору змальовує величний образ Золотих воріт та їх незламних захисників, які чинили потужний спротив ординській навалі. Орієнтована на традицію жанру, симфонічна поема поєднує ознаки драматичної та епічної драматургії, які взаємодіють у межах сонатної форми з конфліктного типу розробкою та дзеркальною репризою. Головна тема вирізняється героїко-патріотичним характером, уособлюючи образ мужніх оборонців Києва. Звучання побічної партії передає стан тривожного очікування битви,

криваві події якої розгортаються у розробці, де «з максимальною можливістю використано всі засоби художньої палітри, внаслідок чого епічна концепція втілюється у драматичних і трагічних колізіях» [1, с. 33].

Ключову роль у драматургії поеми відіграє лейт-образ Золотих воріт, що наскрізною лінією проходить від вступу до останніх акордів. На тематизмі цього лейтмотиву композитор, майстерно оперуючи тембровими барвами, будує образні сфери твору: архаїчну (вступ), героїчну (експозиція, реприза), духовну (початок репризи). Навіть узагальнений образ ворогу, що з'являється у розробці, інтонаційно пов'язаний з темою Золотих воріт. Фінальне проведення лейтмотиву в апофеозному звучанні мідних духових утверджує непереможність українського духу.

У другій половині 1980-х років вітер «перебудови» приніс українському суспільству довгоочікуване відчуття кардинальних змін, пов'язаних із критикою ідеологічної доктрини радянського минулого та переосмисленням насаджуваних комуністичних цінностей. На засадах образно-емоційного оновлення розвивається й музична творчість, виявляючи нестандартні форми художнього мислення. Зокрема якісних перетворень зазнає жанр симфонії, трактування якого набуває тотальної індивідуалізації, коли «кожна нова талановита симфонія постає як жанроутворювальне явище: на рівні жанру, драматургії, типології» [1, с. 161]. Йдеться про такі різновиди цього жанру, як симфонія-епопея (І. Карабиць, Є. Станкович), симфонія-памфлет (Б. Буєвський), симфонія-медитація (В. Сильвестров, Є. Станкович), симфонія-бурлеск (Л. Колодуб), які органічно ввійшли в українську художню практику кінця ХХ століття.

У річищі жанрового оновлення написана й Перша симфонія О. Яковчука «Біоритми Чорнобиля» (1986). Цей твір – миттєвий відгук автора на страшну атомну аварію в українському містечку Чорнобилі, що сколихнула весь світ небезпекою масштабного радіоактивного зараження. Подібно до багатьох вітчизняних митців (письменників І. Драча, Б. Олійника, Є. Гуцала, композиторів Є. Станковича, І. Карабиця та ін.), які присвятили чорнобильській темі свої твори, О. Яковчук виразив у Першій симфонії

глибокий біль від усвідомлення непоправного лиха на рідній землі, і водночас страх та розгубленість людини перед викликами глобальної катастрофи. Для втілення цих відчуттів автор поєднав засоби драматичного та лірико-медитативного симфонізму, вибудовуючи драматургію у межах нетипового для жанру двочастинного циклу.

Кожна інтонація твору ніби пронизана загостреною рефлексією пережитої трагедії, що межує з передчуттям апокаліпсису. Прозоре оркестрування, часте використання інструментальних соло змальовують картину вимерлої землі, на якій людина почувається самотньою та беззахисною. Особливої виразності досяг композитор, використовуючи сонорний ефект (поєднання чистої та збільшеної кварт у віолончелей та контрабасів), пов'язаний з імітацією гудіння дротів ліній високовольтних передач. Ключову роль у симфонії відіграють три теми: «долі», «патріотизму» та «техногенної катастрофи», які протягом драматургічного розвитку істотно змінюються та тісно взаємодіють.

Філософськими роздумами про долю Батьківщини сповнені й наступні симфонічні опуси О. Яковчука, присвячені трагічним сторінкам української історії. І в кожному випадку митець обирає інакший формат художнього вислову, демонструючи надзвичайну гнучкість жанру в умовах тотального синтезу музичного мислення епохи постмодерну. Так, у Третій та Четвертій симфоніях він поєднує засоби симфонізму з розвинутим хоровим письмом кантатно-ораторіального типу.

Третя симфонія «Відгомін дитинства» (1987), написана для мецо-сопрано, мішаного хору й симфонічного оркестру, овіяна спогадами про лихоліття Другої Світової війни крізь призму дитячого сприйняття. В основу твору покладено вірші поета Ю. Сердюка – дитини війни. Сюжетна лінія розгортається у межах типової чотиричастинної форми, де кожна частина має програмну назву: «Війна» – «Дитячі сни» – «Ми – діти війни» – «Мати на День Перемоги». Драматургія циклу побудована на ідеї передчасного дорослішання та духовного зростання дитини в умовах війни: від передчуття лиха (I ч.), страху від жахів війни, що травмують дитячу свідомість (II ч.), через рішучий протест в

душі дитини, загартованої війною, та її готовність захищати Батьківщину (III ч.), до радості вистражданої перемоги (IV ч.). Роздуми автора про долі батьків і дітей, скалічених війною, втілює музика розгорнутого епілогу симфонії.

Стильова специфіка твору розкривається в органічній взаємодії традиційних та новаторських ознак жанру. Дослідниця симфонічної творчості композитора О. Кушнірук виділяє в цьому творі такі характерні ознаки симфонічного мислення: структуру чотиричастинного циклу, пріоритет сонатності, хвильовий розвиток драматургії, значну вагу коди, інтонаційні арки між частинами циклу. Серед інноваційних рис, на її думку, найбільш виразно виявляється жанровий синтез симфонії та кантати, прийоми стилізації у маршових характеристиках образів радянського та німецького, сонористична поліпластовість, що досягається одночасним звучанням контрастних музичних образів [4].

Інша масштабна трагедія українського народу – Голодомор – утілена О. Яковчуком в його Четвертій симфонії-реквіємі «Тридцять третій» (1990). Твір був написаний ще в радянський період, коли ця болюча тема замовчувалася, отже, композитор був першим, хто насмівся заявити про неї в музиці на повен голос. Поетичною основою твору обрано емоційно проникливу поезію В. Юхимовича, котрий пережив голодомор у ранньому дитинстві. Відповідно й завдання композитора полягало у пошуку оптимальних жанрово-стильових засобів, які б допомогли розкрити усі грані невимовного болю за мільйонами людських життів, загублених сталінською тоталітарною системою. Як висловився В. Сильвестров після прем'єри «Тридцять третього»: «Тема про Голодомор дуже складна для відображення в музиці, адекватним може бути лише мовчання. Але Олександр Яковчук зумів створити таку сумну, таку трагічну музику, яка слухачів просто приголомшує» [2, с. 15].

Художній задум композитора успішно реалізувався завдяки унікальному жанровому синтезу, який проявився у поєднанні ознак симфонії з реквіємом. Так, О. Яковчук наділив цей твір характерними особливостями поминальної служби: хоровим звучанням, шестичастинною будовою,

траурним характером, використанням рядків молитви канонічної православної традиції. Щодо симфонізму мислення митця, то він проявився передусім у створенні розгалуженої лейтмотивної системи (теми молитви, стогону, долі, протесту), де кожен лейт-символ набуває динамічного розвитку, у використанні прийому стилізації, пов'язаного з відтворенням фальшиво-оптимістичної образності радянського життя, у зведенні тематичних зв'язків між частинами циклу. Ключову смислову арку, що пов'язує першу частину симфонії з фіналом, утворює тема молитви «Господи, помилуй», яка сприймається як символ духовного очищення.

О. Яковчук – композитор яскраво вираженого національно-патріотичного спрямування, не залишається осторонь буремних подій сучасної історії України. Його Сьома та Восьма симфонії, замислені як диптих «Революція Гідності», стали музичним вшануванням героїв ХХІ століття, які віддавали та віддають життя за свободу і незалежність української держави. В цих симфоніях також наявні ознаки оновлення жанру.

Концепція симфонії № 7 «Майдан» (2014) для симфонічного оркестру полягає у піднесенні двох важливих ідей. Перша – ідея солідарності, завдяки якій українці вистояли у кривавій боротьбі зі злочинною владою. Інша ідея – визнання ролі особистості у спільній справі, адже кожен учасник Революції Гідності своїми думками, почуттями, вчинками, енергетикою, залишив виразний слід в історії. Індивідуалізація образів Майдану виявляється у кількох розгорнутих інструментальних соло (труба, альт, віолончель, англійський ріжок, най). Головна музична тема, що виникає із соло альту, поступово обростаючи тембровою масою усього оркестру, символізує ліричний образ української душі. Драматургічну роль у симфонії також відіграє тема фатуму, якою переривається вільний розвиток головної теми. Збірний образ ворогів Майдану («тітушок» та «беркутівців») у середньому розділі, зображений композитором у саркастичному характері. Фінальний епізод симфонії, побудований на матеріалі щемливих інтонацій тріо англійського ріжка, засурдиненої труби та наї – своєрідна епітафія героям Небесної Сотні.

Симфонія № 8 «Нескорені» (2016) присвячена живим та загиблим захисникам України перших років російської агресії: «кіборгам» Донецького аеропорту, героям Іловайська, Маріуполя та Дебальцевого. Особливість твору виявляється не лише у його тематиці, пов'язаної з животрепетними подіями українського сьогодення, а й у оригінальному виконавському складі: це перша в історії симфонія, призначена для великого духового оркестру. Потужне звучання духових виразно підсилює напруження пекельної битви, розгортання якої створюється засобами наскрізної драматургії хвильового типу.

Смислова кульмінація твору припадає на фінальну частину, що розпочинається з поминального дзвону за полеглими героями. Унікальність цієї звукоімітації полягає у незвичайному тембровому рішенні: дзвони виготовлені з гільз артилерійських снарядів, привезених із зони Донецького аеропорту. Глибокого страждання сповнений наступний епізод симфонії – розлогий вокаліз мецо-сопрано на фоні оркестру, що символізує голос Матері-України. Тема вокалізу інтенсивно розвивається, дедалі набуваючи гучності. Її кульмінаційне проведення звучить немов крик протесту і перестороги майбутнім поколінням: «Жахиття війни ніколи не повинно повторитися!» [5].

Огляд симфонічної творчості О. Яковчука, нав'язаною історією України, переконує, що його стиль вирізняється глибиною та масштабністю задуму, драматичним психологізмом, патріотичним образно-емоційним змістом, вільним трактуванням оркестрових жанрів та майстерністю композиторського письма. Як слушно зауважує О. Кушнірук, створюючи симфонічне полотно, митець «уміє, відсторонившись, побачити задум з висоти пташиного польоту, а відтак – охопити його своїм звуковим «пензлем» у нотних знаках; послідовно, від вихідної інтонації, засіяної музичної зернини, сформувані її наступний розвиток, на наших очах творячи зростання і, врешті-решт, буяння розлогого дерева з пишною кроною – музичного твору» [3, с. 7].

Потужний та рідкісний талант, масштабність симфонічного доробку, надають усі підстави вважати О. Яковчука одним із найвидатніших композиторів-симфоністів сучасності.

Список використаних джерел:

1. Зинькевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – начало 80-х годов). Київ: Музична Україна, 1986. 183 с.
2. Кушнірук О. Композитор Олександр Яковчук. Буклет. Київ, 2013. 32 с.
3. Кушнірук О. Симфонізм Олександра Яковчука у віддзеркаленні раннього та пізнього періодів творчості. *Студії мистецтвознавчі*. Київ, 2017. Вип. 1. С. 7–16.
4. Кушнірук О.П. Симфонічний доробок О. Яковчука в постмодерному контексті української музичної культури. *Вісник Національної Академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2013. Вип. 4. С. 156–160.
5. Симфонічний диптих «Революція Гідності» О. Яковчука. Комітет з Національної премії України імені Тараса Шевченка. Режим доступу: <http://knpu.gov.ua/content/simfon%D1%96chnii-diptikh-%C2%ABrevolyuts%D1%96ya-g%D1%96dnost%D1%96%C2%BB-%D1%96-chastina-simfon%D1%96ya-%E2%84%967-%C2%ABmaidan%C2%BB-ii-chastina-si?fbclid=IwAR3PQn0pf--M84bqppEquLCpP35dulG2hMSVYKqzvP1555S9nFf7gSPAT98>

Гасанов Р. Г. огли

ПСАЛМИ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ ДУХОВНО-ФІЛОСОФСЬКИХ ПОШУКІВ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Минулий рік обернувся для України тяжкими втратами в музичній культурі країни. Серед видатних митців, які пішли з життя у розквіті сил і таланту, – композиторка Ганна Гаврилець (1958 – 2022). Доробок мисткині, яка залишила яскравий слід в музичному мистецтві сьогодення, охоплює практично всі сфери музичної творчості, але особливе місце у ньому посідає хорова музика, представлена в різних жанрово-стильових напрямках. Це хори на вірші українських поетів різних епох (Т. Шевченка, О. Олеся, В. Симоненка, Ф. Млинченка), твори фольклорного характеру (сценічні дійства «Золотий камінь посіємо», «Барбівська коляда», «Буковинське Різдво», «Крокове колесо», обробки українських народних пісень різних жанрів), опуси духовного змісту (літургійного та паралітургійного спрямування), які домінують у пізньому періоді творчості композиторки.

Інтерес Г. Гаврилець до духовної музики не був випадковим. Зі здобуттям Україною незалежності у вітчизняній музиці спостерігається активне зацікавлення тематикою, образністю та жанрами релігійного культу, пов'язане з відродженням національно-духовних цінностей. Як і багатьох композиторів сучасності (Л. Дичко, Ю. Іщенко, В. Польової, В. Рунчака, М. Скорика, В. Сильвестрова, В. Степурка, М. Шука, О. Яковчука та ін.) увагу мисткині привертала різноманітні канонічні тексти православної («Херувимська», «Тебе поєм», «Богородице, Діво, радуйся», «Достойно є») та католицької («Stabat Mater», «Kyrie eleison», «Miserere») традицій, і особливо, Псалтир – унікальна збірка хвалебних пісень (псалмів), у якій поетично втілено цілий спектр емоційних станів людини в її діалозі з Богом.

На початку 2000-х років на тексти псалмів Давидових композиторкою було написано п'ять самостійних творів: № 24 «До тебе підношу, мій Господи, душу свою» для чоловічого хору (2000), № 40 «Блаженний, хто дбає про вбогого» для жіночого хору (2000), № 21 «Боже мій, нащо мене ти покинув» (2000), № 61 «Тільки в Богові спокій душі мої» (2004), № 67 концерт «Нехай воскресне Бог» для мішаного хору (2004). Цими композиціями Г. Гаврилець продовжує традицію циклічних духовних концертів корифеїв національного хорового мистецтва XVIII століття (М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя), написаних на основі Псалтиря, і водночас «утверджує в національній музичній культурі жанр «духовного псалму»» [1, с. 51]. Особливо тісний зв'язок із традицією простежується у псалмі № 67 «Нехай воскресне Бог», який має форму циклічного хорового концерту. Решта – концертного плану хорові мініатюри тричастинної форми з контрастною серединою.

Для музики псалмів Г. Гаврилець характерно образно-змістове та емоційне багатство, що проявляється в органічному поєднанні внутрішньої зосередженості з драматичною експресією, світлого ліризму з глибокою журбою, щирої сповідальності з урочистим піднесенням. Різнобарвними ознаками вирізняється, відповідно, й музична мова псалмів, що апелює як до питомо національних традицій церковного та народного співу, так і до сучасної стилістики. Поряд із

технічною майстерністю та винахідливістю письма, кожному псалму композиторки значною мірою властиві демократичність вислову, прозорість фактури, природність та зручність голосоведіння у хоровій партитурі, що, таким чином, обумовлює успішне виконання хоровим колективом художніх завдань. Цю важливу і водночас рідкісну в сучасній композиторській практиці особливість псалмів Г. Гаврилець відзначало чимало українських хормейстерів, зокрема й М. Гобдич: «Твори Ганни Гаврилець я показую своїм студентам як приклад того, як зрозумілою мовою можна творити чудеса і шедеври» [3].

Псалмова творчість композиторки виявилася напрочуд суголосною емоційному стану й духовним пориванням українського суспільства на порозі ХХІ століття. У 2001 році три її псалми були визнані найбільш органічними зразками цього жанру на Всеукраїнському конкурсі композиторів «Духовні псалми третього тисячоліття», що проводився в рамках фестивалю хорової музики «Київ Золотоверхий». Йдеться про твори «Блаженний, хто дбає про вбогого», «Боже мій, нащо мене ти покинув?» та «До тебе підношу, мій Господи, душу мою», які були удостоєні найвищих відзнак журі: Гран-прі, призу глядацьких симпатій, першої премії за твір для чоловічого хору, другої премії за твір для жіночого хору. Музикознавці стверджують, що під час написання цих композицій авторка переживала творчий підйом: псалми з'являлися з-під її пера один за одним, наче «на одному диханні». Очевидно, хоровий псалом став своєрідною жанровою лабораторією композиторки, в якій кристалізувалися ознаки її зрілого стилю.

Основу псалмового доробку Г. Гаврилець складають різні за змістом та характером вірші Псалтиря (молитовні, хвалебні, подячні, пророчо-месіанські та історичні), кожен з яких відображає певний душевний стан людини на різних етапах її шляху до Бога. З цього приводу Т. Сухомлінова небезпідставно вбачає в обраних композиторкою текстах своєрідну драматургію, пов'язану з ідеєю духовної еволюції людини: від богобоязливої молитви до просвітлення та щирого піднесення [4, с. 116]. Так, псалом № 21 «Боже мій, нащо мене ти покинув» передає трепетне прохання людини

до Бога почути її. Наступний твір, № 24 «До тебе підношу, мій Господи, душу свою», втілює стан переходу душі від сум'яття до почуття відданості Богові, яке надалі стверджується у псалмі № 40 «Блаженний, хто дбає про вбогого». Зміст псалма № 61 «Тільки в Богові спокій душі моєї» відображає духовне зростання людини, яка знаходить умиротворення у спілкуванні з Творцем: «О Боже, спасіння моє і слава моя, Бог порятунку мого, і упованіє моє на Бога». Кульмінація драматургічного розвитку псалмової творчості мисткині припадає на псалмом № 67 «Нехай воскресне Бог», в якому прославляється Господь та його велич.

Аналіз псалмів Г. Гаврилець виявляє також її вільне ставлення до тексту першоджерела, що вказує на питому вагу слова в музичній інтерпретації. Найчастіше авторка використовує лише окремі рядки певного псалма, які, на її погляд, найбільш точно передають образно-емоційний зміст молитви. Наприклад, у псалмі № 21, який складається з 32 рядків, розповідається про неміч грішної людини («А я черв'як, а не чоловік, посміховище людське й погорда в народі»), яка просить Господа допомогти їй («А Ти, Господи, не віддаляйся, Допомого моя, поспіши ж мені на оборону!), та прославляє Творця («Усі кінці землі спам'ятають, і до Господа вернуться, і вклоняться перед обличчям Його всі племена народів, бо царство Господнє, і Він Пан над народами!»).

Утілюючи зміст цього псалма у музиці, мисткиня обмежується лише першими рядками: «Боже мій, Боже мій, нащо мене Ти покинув?» (крайні частини) та «Мій Боже, взиваю я вдень, та Ти не озвешся, і кличу вночі, і спокою немає мені!» (середина). Багаторазові повтори окремих слів та словосполучень цих рядків підкреслюють неспокій людської душі, яка шукає розради в молитві до Бога. У музичному висловлюванні цей стан передається короткими схвильованими фразами із зупинками на нестійких ступенях та невинним почерговим просуванням основного мотиву в партіях верхніх голосів на фоні басового *ostinato*.

Особливу увагу приділяє композиторка й іншому відтінку молитовного почуття, утіленого в обраних рядках псалма № 21, – благанню. Плавна мелодична лінія з вираз-

ними інтонаціями оспівування, терцієвий стрічковий рух верхніх голосів, споріднений як із традицією канту й духовного концерту, так і з народнопісенною лірикою, діатонічна прозорість тризвуків та септакордів мажорно-мінорного колориту – увесь цей комплекс стилістичних ознак, що репрезентує «суто веделівський інтонаційний мікст прийомів професійної й народної поліфонії, посилений щемливим звучанням пісенних інтонацій та септакордових гармоній» [2, с. 11], надає музиці непідробної щирості, характерної для душевної мольби віруючої людини.

Псалмова творчість Г. Гаврилець, що збіглася у часі з початком нового тисячоліття, становить важливий етап розвитку української хорової музики, концентруючи характерні духовно-філософські та жанрово-стильові пошуки композиторів сучасності. Ці пошуки спрямовані на оптимально цілісне відображення складної й суперечливої сутності людини ХХІ століття, яка у стрімкому вирі техногенних та глобалізаційних викликів прагне духовного очищення через нерозривний зв'язок із загальнолюдськими та національними цінностями, усвідомлення власної причетності до історичної долі свого народу, глибоку повагу до кожної національно-культурної ідентичності.

П'ять псалмів композиторки, які апелюють до різних жанрових моделей (хорової мініатюри та духовного хорового концерту), уповні розкривають означену художню картину сучасного світу, гармонійно поєднуючи стильові традиції давньої української музики та інновації композиторського письма ХХ – ХХІ століть. Для багатьох вітчизняних митців ці твори стали своєрідним еталоном жанру, відкривши нові шляхи музичного осмислення поетичного багатства Псалтиря – невичерпного духовного джерела художнього натхнення.

Список використаних джерел:

1. Коменда О.І. Духовні теми і жанри в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Студії мистецтвознавчі*. Вип. 4 (16). 2006. С. 51–55.
2. Корчова О. Музика, написана серцем. *Музика*. 2008. № 2. С. 10–12.
3. Саф'ян Д. І. Ганна Гаврилець: культура планетарного значення. *The Claquers*. 2022. Режим доступу: <https://theclaquers.com/posts/8798>
4. Сухомлінова Т. П. Хорова творчість Ганни Гаврилець у контексті Новітнього відродження національного музичного мистецтва: дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.03. музичне мист-во; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І.П. Котляревського. 2016. 258 с.

ДО 100-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ ПЕРШОГО ВИКОНАННЯ «ЩЕДРИКА» М. ЛЕОНТОВИЧА У НЬЮ-ЙОРКУ

Коротенький мотив із чотирьох звуків, віншувальний новорічний текст «Щедрик, щедрик, щедрівочка». Цей наспів у всіх на слуху, зразу нагадує про наближення Новоріччя, у період зимових свят звучить практично в усіх куточках земної кулі. Але навіть сьогодні не всі усвідомлюють, що ця новорічна мелодія розійшлася світом саме у версії українського генія Миколи Леонтовича. Це один із перших музичних творів композитора, що здолав кордони нашої держави й зрештою приніс світову славу авторові. Вже понад століття витвір композиторського хисту М. Леонтовича завойовує симпатії й захоплення слухачів і виконавців усього світу.

Мелодія «Щедрика» давно стала символом Різдва: у різних аранжуваннях лунає у виконанні світових зірок вокального мистецтва, в естрадних, джазових, оркестрових транскрипціях, у мюзиклах, у рекламі, мультиплікаційних серіалах, в улюблених голлівудських фільмах. Найвідоміші версії – «Міцний горішок-2», «Сам удома», «Гаррі Поттер», «Сімпсони», "Маппет-шоу". Ексклюзивним стало виконання відомої мелодії баскетболістами NBA, які вистукали її баскетбольними м'ячами. «Щедрик» звучить різними мовами світу. В Англії його називають «новорічною серенадою», в Латинській Америці – «піснею великого чару», «піснею бурхливого моря», в Канаді – «нововідкритим сфінксом». Весь музичний світ визнав «Щедрик» піснею XX століття, а Україну – «країною пісень».

«Щедрик» був улюбленим дітищем Миколи Леонтовича, він буквально випестив твір, шліфуючи й вдосконалюючи впродовж майже всього життя. Перший варіант «Щедрика» скомпоновано у 1901 – 1902 роках, останній – у 1919 році, всього існує 5 авторських варіантів обробки цієї народної пісні. Хтось із друзів композитора шуткував, що якби його «Щедрика» не забрали й не вивезли у світ, то Леонтович і

далі продовжував би його вдосконалювати... Відтоді розпочалася неймовірна, блискуча і драматична історія твору, що підкорив країни й континенти.

Авторові не судилося почути тріумф свого «Щедрика» на кращих сценах Європи й Америки. Для нього самого ціна успіху, на жаль, виявилась зависокою: саме в той час, коли цей шедевр вражав душі вибагливої паризької публіки, його автора було підступно вбито у розквіті таланту на 44 році життя у батьківській хаті. Нагла смерть композитора не стала його кінцем, слава його пісень тільки розпочинала свій неперервний хід світом, забезпечивши йому безсмертя. Та все ж мусило минути понад 70 років, щоб архівні матеріали розповіли жорстоку правду про загибель композитора, і ще більше часу знадобилося, щоб нам відкрився літопис світових мандрів його «Щедрика».

Тепер ми як ніколи розуміємо цю правду – злочини імперії проти всього українського, що приховувалися й замовчувалися роками й століттями, а зараз відкрито й цинічно поставили перед світом у відвертій агресії й ненависті. І як бувало вже не раз в історії, поряд зі звитягою українських воїнів на захист нашої національної бутності повстає високого штибу українська культура, українська музика, українська пісня. Попри випробування й фізичне винищення видатних представників нації, наукового й мистецького українства, вкрадених культурних й інтелектуальних досягнень, світ дедалі більше дізнається про Україну, усвідомлює значення нашої нації для світового культурного розвитку, для подальшої долі людства.

Всупереч агресії й терору, яких знову зазнає наша країна, культурна дипломатія нині, як і 100 років тому, відіграє в цьому процесі надзвичайно важливу роль. Однією з акцій такої культурної дипломатії стала недавня непересічна подія, що відбулася 4 грудня 2022 року в одному з найпрестижніших концертних залів світу, легендарному Карнегі-Голу в Нью-Йорку. Монументальною концертною програмою там відзначили 100 років від прем'єри «Щедрика» Леонтовича у США.

Тоді, 5 жовтня 1922 року на сцені Карнегі-голу сталося перше на американському континенті публічне виконання

твору українською республіканською капелою під орудою Олександра Кошиця, що гастролювала світом за дорученням отамана УНР, глави Директорії Симона Петлюри. Українські співаки через свою творчість, через народні пісні та авторські твори українських композиторів презентували світові свою національну культуру, а з нею – свою національну ідентичність. У повний свій мистецький голос і хист вони проголошували, що Україна, хоч і не втримала свою державну незалежність на політичній арені, все ж продовжила існувати в українцях, як висококультурній і самодостатній нації.

«Щедрик» став інструментом української дипломатії тих часів: протягом 1919–1922 років звучав у кращих концертних залах Чехословаччини, Австрії, Швейцарії, Франції, Бельгії, Нідерландів, Великої Британії, Німеччини, Польщі, Іспанії. Після шаленого успіху в Нью-Йорку, світове турне «Щедрика» продовжилось у Мексиці, Бразилії, Аргентині, Уругваї, Кубі та Канаді. Українську мелодію всюди зустрічали із захопленням, а після публікації 1936 року англійської версії тексту Петра Вільговського із нотами М. Леонтовича стали співати повсюдно. Так, український «Щедрик» перетворився на американську «Carol Of The Bells» («Колядка дзвоників»).

Про дивовижну історію твору, тернистий шлях підкорення ним світу та справжню культурно-політичну місію виконавців розповідає недавно презентований документальний фільм ««Щедрик» проти «руського міра»» [7], який висвітлює події сторічної давнини, розкриваючи для загалу довго приховувані і засекречені факти. Ініціаторкою проєкту стала наукова співробітниця Інституту української археографії та джерелознавства імені М. Грушевського НАН України, засновниця Інституту Леонтовича Тіна Пересунько, яка одна з перших віднайшла і дослідила матеріали у центральному архіві вищих органів влади України. Деталі світового турне славетного колективу розкрито у книзі дослідниці [4], висвітлено у низці інтернет-джерел [5]. Історичні паралелі із подіями сторічної давнини є незаперечними – знову мусимо заявляти на весь світ про своє право бути українцями в Україні.

Сьогодні у часи нових випробувань для українців особливо гостро постає те саме питання: відстоювання своїх національних інтересів у світі, опору російській навалі та підступній агресивній імперській пропаганді. Культурна дипломатія продовжує бути на часі, ці завдання успішно вирішує низка подій на відзначення 100-літнього ювілею «Щедрика» та його прем'єрного виконання на американській сцені.

Ще від 18 грудня 2021 року стартувала міжнародна Культурно-мистецька кампанія «Щедрик: магія Різдва» / «Shchedryk: celebrating Christmas magic» з ініціативи Міністерства закордонних справ України. Проєкт був реалізований за підтримки Посольства США в Україні та Western NIS Enterprise Fund (WNISEF). Авторка наративу проєкту – засновниця ГО «Інститут Леонтовича» Тіна Пересунько. У Києві тоді відбулися концертно-просвітницькі акції, презентації. За рік МЗС України, Генеральне консульство України в Чикаго разом з Art on the MART запустили спеціальну програму «Shchedryk - Carol of The Bells: Unwrap the Holiday Magic» – відеомапінг про історію Щедрика від давніх витоків української колядки до всесвітньовідомої мелодії «Carol of the Bells» [2].

5 жовтня 2022 року з ініціативи Інституту Леонтовича в музеї Миколи Лисенка в Києві сталася ще одна знакова подія: перше в Україні публічне прослуховування ексклюзивної платівки із записом «Щедрика» у виконанні української капели Кошиця (для Brunswick, 1922 р., Нью-Йорк). «Це унікальний раритет з історії української культурної дипломатії, – зазначила дослідниця Тіна Пересунько, яка привезла платівку до України, – адже 100 років тому «Щедрик» став не тільки перлиною світових гастролей хору Олександра Кошиця, але й дипломатичним інструментом боротьби Української Народної Республіки за незалежність від Росії» [1].

Кульмінацією святкувань став вже згаданий історичний концерт у Карнегі-Гол «Записки з України...» / «Notes from Ukraine: A 100-Year Celebration of Carol of the Bells». Захід відбувся 4 грудня 2022 року, його ініційовано й підготовано Українським інститутом, відомими громадсь-

кими організаціями України та Америки за підтримки дипломатичних відомств.

До концерту залучено відомі хорові колективи Америки: хор «Думка» в Нью-Йорку, Українська капела бандуристів Північної Америки імені Шевченка, також американський хор «Trinity Wall Street». Центром і родзинкою програми став виступ дитячого хору «Щедрик», що спеціально для участі в проєкті прибув з України. Хор виконав головний твір програми і був нагороджений оваціями, знайшовши гарячий емоційний відгук у слухачів. Спеціальні гості концерту – Марічка Марчик, українсько-канадська фольк-співачка, що відкрила програму архаїчною українською колядкою «Ой як же було ізпрежди віка», та американська оперна співачка Джанай Брюггер: у її виконанні прозвучала колискова «Ой ходить сон», з якої виросла знаменита «Summertime» Джорджа Гершвіна.

Звучали твори української та американської класики, сучасна музика обох країн: твори Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Ганни Гаврилець, Вікторії Польової, Валентина Сильвестрова, Максима Шалигіна, Еріка Вітакра, Леонарда Бернстайна, Святослава Луньова (детальну програму див.: [6]). На завершення відбулася світова прем'єра твору композитора Тревора Вестона «Довго/Slowly» на вірш українського поета Сергія Жадана, написаного спеціально для цієї події.

Зіркові ведучі – голлівудська акторка українського походження Віра Фарміга та знаменитий кінематографіст, режисер Мартін Скорсезе задавали тон концерту, висловлюючи своє захоплення, повагу й підтримку українцям у їхній боротьбі проти терору. Через відеозв'язок з України пролунало звернення до присутніх від президентського подружжя Володимира та Олени Зеленських із привітанням та словами вдячності за підтримку. Концерт відвідали посол України в США Оксана Маркарова, міністр закордонних справ України Дмитро Кулеба, представники дипломатичних місій різних країн у Нью-Йорку, які коментарями відгукнулися на подію [2; 3; 6, соц. мережі тощо]. Бурхливими оваціями, стоячи, глядачі підтримали присутніх у залі українських військових, що проходили

складну реабілітацію в Нью-Йорку.

«Саме тут 100 років тому американці вперше почули знамениту різдвяну мелодію Леонтовича та закохалися в неї. Тепер «Carol of the Bells» - необхідний атрибут Різдва для сотень мільйонів людей у США та всьому світі», - написав голова Генеральної Асамблеї ООН Чаба Кереші [3]. Слова постійної представниці Великої Британії при ООН Барбари Вудворд влучно передали сенс пережитого: «Ця пісня вселяє надію. Це те, що потрібно українцям і всім нам» [3].

Список використаних джерел:

1. Кєпова Д. В Україну повернулася унікальна платівка з композицією "Щедрика" // <https://zn.ua/ukr/UKRAINE/v-ukrajinu-povernulasja-unikalna-plativka-z-kompozitsijeju-shchedrika.html>
2. МЗС: Історію Щедрика показали на найбільшій у світі цифровій платформі для арт проєкцій у Чикаго, США. // <https://www.kmu.gov.ua/news/mzs-istoriyu-shchedrika-pokazali-na-najbilshij-u-sviti-cifrovij-platformi-dlya-art-proekcij-u-chikago-ssha>
3. Ткаченко О. Українському "Щедрику" 100 років: як у Нью-Йорку минуло святкування ювілею різдвяної колядки // <https://tsn.ua/exclusive/ukrayinskomu-schedriku-100-rokiv-yak-u-nyu-yorku-proyshlo-svyatkuvannya-yuvileyu-rizdvyanoji-kolyadki-2216401.html>
4. Пересунько Т. Культурна дипломатія Симона Петлюри: "Щедрик" проти "руського мира". Місія Капели Олександра Кошиця (1919-1924) // http://www.leontovych.org.ua/wp-content/uploads/2022/07/CDSP_site.pdf
5. Пересунько Т. «Щедрик». Відома пісня з невідомою історією // <https://ukrainer.net/shchedryk/>
6. Святкування 100-річчя Щедрика. Карнегі-Голл, Нью-Йорк // <https://ui.org.ua/sectors/projects/celebrating-100-years-of-carol-of-the-bells/>
7. «Щедрик проти "руського міра"» | Документальний фільм на Суспільне Культура. // <https://www.youtube.com/watch?v=OjQr-IP3Qsk>

**МУЗИЧНИЙ СУПРОВІД КІНОСТРІЧКИ «ЗЕМЛЯ»
ОЛЕКСАНДРА ДОВЖЕНКА ВІД ГУРТУ
«ДАХАБРАХА»**

Міжмистецькі контакти мають тривалу історію, проте їх привабливість із часом не зникає. Кожен вид мистецтва, за Р. Інгарденом, має свої рівні побудови; а коли, зауважимо, рівні різних мистецтв мають спільні точки дотику, перехрещуються, щільно поєднуючись, тоді завдання дослідника – віднайти точки цього перетину, досягнути ступінь проникнення одного виду мистецтва в інший, залучити відповідні інструменти, що допоможуть досягнути художній результат. Багатшаровість художнього продукту (коли залучається музика, кіно, живопис, хореографія тощо), по-перше, передбачає багатофазовість в осмисленні твору мистецтва (картини, літературного твору, кінофільму), по-друге, потребує виявлення притаманних різним видам мистецтва засобів.

Актуальність інтермедіальних студій у сучасному культурному просторі зумовлена необхідністю перепроситання, глибокого й різногранного аналізу творів різних видів мистецтв, осмислення загальних тенденцій розвитку культури, освоєння в сучасному дискурсі новітніх методологій та підходів до інтерпретації мистецьких зразків. Обрана тема статті передбачає одночасне апелювання до кіно, музики, літератури й характеризується актуальністю та новизною.

«Земля» О. Довженка – один із найвідоміших українських фільмів, визнаний шедевром світового кіномистецтва. Фільм мав грандіозний успіх у Європі. 1958 р. на міжнародному референдумі кінокритиків у Брюсселі його було названо одним із 12 найкращих фільмів усесвітньої історії кіно. 2012 р. Національний центр О. Довженка розпочав реставрацію фільму на основі оригінальної версії 1930 р. Музичний супровід до кінострічки «Земля» 2012 р. на замовлення Довженко-Центру створив український етнохаос гурт «ДахаБраха», до складу якого входять чотири вокалісти: Н. Гаренецька, І. Коваленко, О. Цибульська, М. Галаневич.

Важливими показниками музичної творчості «ДахаБраха» є імпровізація та застосування музичних інструментів різних національних культур. У музичному супроводі до «Землі» О. Довженка було обрано інструменти, що максимально точно передають проблематику твору, спосіб думання, емоційні стани, характери героїв.

Один із ключових епізодів фільму – прощання діда Семена – змонтований із символічно містких повторюваних кадрів із полем, яблуками, дітьми. Тривале перебування діда «в контексті яблук» музиканти супроводжують спочатку щемливою піснею «За Дунаєм стояла», а потім колисковою «Гой, люля, люля мій малесенький синульку», що виконується неголосно, тихо, ніжно (піано). Колискова інтонаційно й ладово відповідає атмосфері спокою, що панує в родині під час відходу діда в засвіти. Такий продумано важливий музичний акцент гурту увиразнює заявлену на початку твору думку про зв'язок поколінь, непроминальну потребу апелювати до цінностей роду. Музика від гурту «ДахаБраха», народна пісня і кінематографічний матеріал стають єдиним цілим.

Обраний гуртом «ДахаБраха» звукосемантичний вектор посутньо увиразнив кінотекст, акцентувавши на важливому, ментально визначальному для нашого народу – землі як ідентифікатору української нації, розкриваючи філософсько-символічні засновки фільму, як, власне, й сценарію О. Довженка. Народна пісня, музика постають важливим ресурсом до осмислення символів, звуків, образів, епізодів. Апелюючи до промовистого відеоряду, емоційно наснажених епізодів, кадрів, «ДахаБраха» конкретизувала драматичну домінанту як засадничу в їхньому музичному супроводі. Семантика музики органічно корелюється з загальною естетичною парадигмою фільму. Багатовимірність світу, ідею спадковості поколінь, таємницю єдності українця з природою передано за допомогою багатоманітних вербальних, ритмо-інтонаційних, звуковисотних структур. Музична фактура супроводу різноманітна й багатогаспектна: актуалізоване у процесі роботи етнічне підсвідоме реалізується в автентичних музиці та співі, максимально точному відтворенні звучання, наближеному до старовинних правил і прийомів.

Музика «ДахаБраха» максимально корелюється з темою, ключовими деталями, а також переживаннями, мріями, бажаннями, емоційно-екзистенційним станом і тривогами героїв. Ознаками автентичності музики й співу гурту є, скажімо, протяжні вигуки «О-о-о-о!», «Гу-у-у-ух!», «У-у-у-ух!», що включені в партії співу вокалістів як приспівний елемент і в процесі повторення виконують роль додаткового композиційного засобу в розбудові пісенної форми.

Задіяний у музичному супроводі «Землі» О. Довженка барабан передає характер, емоційну й смислову напругу ключових епізодів. Це ті впізнавані інтонації, знайомі людям із найдавніших часів, але в українського гурту звуки барабану смислово підсилюються кадрами з фільму О. Довженка. Семантично значимими є звуки барабанів у сцені в'їзду трактора в село. Рух машини по дорозі супроводжується селянами і нагадує марш (чіткий ритм і такт).

Вічна для всіх часів і народів тема землі в українському культурному просторі початку ХХІ ст. завдяки «ДахаБраха» зазвучала етнічно маркованими звуками, емоційно-експресивною інтонаційністю, темпом, тональністю, підкреслюючи споконвічну духовну єдність українця з землею. Гурт наблизив О. Довженка і його «Землю» до сучасних українців, актуалізувавши в їхніх внутрішніх структурах потаємне, притлумлене часом, проте важливе для нашої ідентичності. Семантика музики ефективно проявляється в естетиці фільму: польові роботи супроводжуються чумацькими заспівами; віолончель наганяє вітру та хмар у пейзажі, клавіші задіяні для відтворення раптових, неконтрольованих спалахів емоцій персонажів; для відображення колективної праці, обробітки землі, приготування хліба залучені старовинні дерев'яні інструменти (тріскачки, рубель) [див. про це: 2].

Заслуговує на особливу увагу творчий підхід етно-хаос гурту до отілеснення музики – танцю Василя; його виконує парубок, повертаючись із побачення. Гопак – ще один ідентифікатор протагоніста. Проте гопак Василя супроводжується музикою танго на акордеоні. У музиці гурту відчувається певна надривність, очікування несподіваного, що готують глядача до раптового повороту подій. Герой

перебуває у піднесеному настрої, коли, «підкоряючись внутрішній музиці, – як засвідчено в сценарії О. Довженка, – поза всіма законами тяжіння торжествуюче тіло відривається від землі навстріч кращому...» [1, с. 63]. Танго у виконанні «ДахаБраха» максимально відповідає задуму О. Довженка, розширює смислові межі епізоду, є важливим музичним наголосом у розгортанні сюжету фільму.

Промовисту музичну версію запропонував етно-хаос гурт для підсилення значеннєвості одного з ключових мікроепізодів фільму – мовчання батька після вбивства сина Василя. Як відомо, головними засобами психологізації героїв у літературному та кінематографічному творах є поведінка, міміка, рухи, жести персонажів. В обраному для аналізу епізоді представлено мовчання, що – з музичного боку – супроводжується ритмічними тихими звуками такого музичного інструменту, як тріскачка, що нагадують звуки годинника. Запропонована від «ДахаБраха» музична версія епізоду переживання батьком утрати сина підсилює, узмістовнює й символізує мовчанку батька й дозволяє потрактувати тривалу в часі незмінну позу героя в кадрі (1 хвилина, 18 секунд: 56.45-58.06) як кадр-фотографію.

Це означає, що талановитий режисер О. Довженко, який завжди ретельно виважував у фільмі найменшу деталь і дорожив кожною секундою та міліметром кіноплівки, намагався у такий спосіб сказати важливе, наголосити на суттєвому, про що не міг сказати відкрито. Тривала мовчанка Опанаса формує філософський підтекст не лише цієї мікросцени, а й усього твору: батько втратив сина, свого нащадка, продовжувача роду, якому вже встиг передати частину своїх знань, умінь; він втратив годувальника, носія культури, родинних традицій.

Переглядаючи епізод, створюється враження, ніби батько перебуває в чорному квадраті, то виринаючи з темряви, то потопаючи, а потім зникає в ній, – так зображується тяглість трагедії, драматичної події серця батька. У кіноповіді цей епізод передано рядками: «Довго сидів Опанас біля труни забитого сина, нікого не помічаючи, не бачачи сліз, не чуючи жалібного плачу. Увесь його не складний світ потьмарився й потонував у скорботі, спинилося все

на світі, навіть час. Лише другого дня прокинувся він від важкого заціпеніння й поволі підвівся, так, ніби зважився на щось» [1, с. 64].

Далі О. Довженко виводить постать батька з кадр-фотографії за допомогою поруху голови і крику героя. Цей кадр супроводжується музикою відповідного змістового наповнення – гучними звуками, що підкреслюють надривний психологічний стан Опанаса. Тиша, в якій перебуває батько, важким тягарем лягає на його плечі – горе знерухоплює героя; тому його незмінна поза біля столу (схилений, важко обіперся на руки) ніби поволі розподіляє негатив по тілу, щоб не впасти, не знепритомніти від горя, щоб мати сили ще працювати на землі самому, без сина, без підтримки. І стишена музика від гурту «ДахаБраха» допомагає своєрідному «розподілу» його внутрішньої енергії.

Музичний супровід етно-хаос гурту «ДахаБраха» від-реставрованого фільму «Земля» О. Довженка конкретизує композиційний, оповідний, настроєвий, естетичний аспекти кінофільму, відкриває нові можливості образотворчого ряду, підкреслює ефективність монтажних ходів, кінопланів, ключових деталей, видовищних подій стрічки. Завдяки специфічній подачі звукового матеріалу, залученню різноманітних музичних інструментів, автентичним музиці та співу, що мають виразну імпровізаційну домінанту, кінофільм «Земля» осучаснюється.

Список використаних джерел:

1. Довженко О. Твори: у 5 т. Київ: Дніпро, 1964. Т. 2. 411 с.
2. Пухарев П. Своя «Земля». URL: <http://artukraine.com.ua/a/svoya-zemlya/#.XNmLU9SLTGg>

Дика Н. О.

УКРАЇНСЬКИЙ КАМЕРНИЙ ВИМІР СУЧАСНОСТІ: ТВОРЧІ КОНТАКТИ КВАРТЕТУ ІМЕНІ М. ЛЕОНТОВИЧА І МИРОСЛАВА СКОРИКА

Інтерес композиторів як і виконавців до камерно-інструментальної творчості, що «вибухнув» в ХХ ст., сприяв появі численного доробку, серед якого десятки квартетів, квінтетів, тріо, творів для оригінальних інструментальних

складів, що стали окрасою сучасної української музики. Взаємодія виконавських колективів та мистців, які писали з врахуванням індивідуальної манери того чи іншого камерного ансамблю, постійна співпраця композиторів з конкретними виконавцями давали вельми позитивні результати. Камерна музика, відстоюючи своє законне право на особистісність і суб'єктивність, завдяки творчим тандемам, набувала більшої природності та гармонійності. Навіть в силу генезису жанру, позначеного певними особливостями, такі композиції трактувалися значно глибинніше, багатоплановіше і небанально, в порівнянні з іншими творами тих самих композиторів.

Вагомих результатів набула співтворчість насамперед такого камерного колективу, як Квартет імені Леонтовича з українськими композиторами, що зародилася одразу ж після перших концертних виступів тоді ще молодого колективу на початку 70-х років ХХ ст. Від початку це був Квартет Київської філармонії у складі: С. Кобець (1 скрипка), О. Панов (2 скрипка), В. Барабанов (альт), В. Пантелєєв (віолончель), творче життя якого розпочалося у 1971 році. Учасники квартету – випускники Київської консерваторії імені П.І. Чайковського згодом впродовж 1977-1979 років навчалися в класі професора Р. Давидяна в аспірантурі Московської консерваторії. Там музиканти поглибили основні навички інтерпретації, гостріше усвідомили логічний взаємозв'язок окремих елементів з цілісною драматургією, відчували утворення ансамблевих барв, виразових деталей тощо. Ці настанови були сформульовані у методичних рекомендаціях: *«подібно до театрального художника, створюючи «барвну партитуру» вистави, квартетисти намічають звукову, тембрально-кolorистичну партитуру, в якій кожен голос, чи-то в одноголосному, чи-то в багатоголосному викладі, а також окремі гармонічні співзвуччя наділені відповідним характером і знаходяться у певних динамічних співвідношеннях»* [Давидян Р. Р. Из опыта работы в квартетном классе, 1979].

Почесне ім'я «Квартет імені М. Леонтовича» колективу було присвоєно у 1978 році, у цьому ж році цей ансамбль здобув лауреатство (II премія) на Шістнадцятому міжнарод-

ному конкурсі струнних квартетів імені Лео Вейнера в Будапешті. Міжнародне визнання стало. з одного боку, серйозним випробуванням для молодих музикантів, а з іншого, - незаперечно засвідчило творчу єдність колективу, дало активний імпульс до подальшого вдосконалення і пошуку, дозволило остаточно утвердитися в мистецькому просторі. Колектив отримав унікальній інструментарій XVII–XVIII ст. з Державної колекції – нагорода після перемоги на конкурсі (на правах користування), який сприяв їхньому успіхові. Неповторне звуково-тембральне інструментальне забарвлення стало в подальшому відмінною ознакою їх виконання.

Впродовж мистецької діяльності склад колективу зазнавав певних змін: Семен Кобець – перша скрипка у 1977 – 1991 роках, від 1971 до 1977 року виконував партію другої скрипки; другою скрипкою від 1977 до 1983 року був Олександр Панов, а від 1983 до 1991 року Юрій Харенко; альтистами у 1971 -1980 роках був Григорій Вайнштейн, у 1980 – 1991 - Віктор Барабанов, починаючи з 1991 і далі – Борис Дев'ятов. Від заснування і донині у Квартеті імені Леонтовича незмінно музикує віолончеліст Володимир Пантелеєв.

Колектив став бажаним гостем і учасником численних всеукраїнських та міжнародних фестивалів, зокрема Другого Міжнародного фестивалю струнних квартетів (1979, Вільнюс), Днів дружби та культури України в Німеччині (1980), Фестивалю камерної музики (1981, Тбілісі), в гастрольних турне по Чехословаччині (1985), спільних виступах з Квартетом імені М. К. Чюрльоніса, Квартетом імені М. Лисенка та ін. Квартет імені Леонтовича започаткував традицію виступів із солістами, завдяки чому на концертній естраді прозвучав Концерт Е. Шоссона для скрипки, фортепіано і струнного квартету (1981), Третій концерт М. Джульяні для гітари та струнного квартету (1979, виконання третьої частини).

Співпраця із відомими музикантами-солістами значно розширювала обрії концертної діяльності колективу, сприяла збагаченню репертуару, а також зростанню популярності серед слухацької аудиторії. І що найважливіше, такі нові

склади завжди змушували музикантів «пробувати себе» в нових ролях. Адже в ансамблях нетрадиційних складів значно розширюється і видозмінюється роль струнного квартету, котрий виступає і як рівноправний партнер, і як чуйний ансамбліст-акомпаніатор, де партія квартету узгоджується з партіями солістів, неодноразово змінюючи свою функцію, – то перебираючи на себе домінуючі функції, то виступаючи як фон, переймаючи функції супроводу. Отже, до концертних програм залучалися знані піаністи: Л. Добровольська, Н. Толпиго, М. Сук, І. Царевич, скрипалька О. Пархоменко, арфістка М. Ізмайлова, контрабасист М. Чайкін, гітарист В. Петренко, духовики: А. Коган (флейта), Т. Осадчий (фагот), Ю. Дюбенко (кларнет), А. Кирпань (валторна) та ін.

Оригінальною формою концертного виконання стали сумісні виступи двох відомих на той час і в Україні, і за її межами струнних квартетів – Квартету імені М. Лисенка і Квартету імені М. Леонтовича. Кияни та гості столиці України познайомилися із рідковиконуваними масштабними камерно-інструментальними полотнами, такими як: Ф. Мендельсон. Октет, тв. 10 і П. Чайковський. Септет «Спомини про Флоренцію», прем'єри яких відбулися 29 грудня 1986 року в Будинку органної та камерної музики.

Квартет імені Леонтовича постав ініціатором проекту «Антологія українського квартету». Багатство і неповторність камерного жанру в національній композиторській школі були представлені у восьми концертних програмах грандіозного мистецького задуму, де репрезентувалися історія і напрями розвитку українського камерно-інструментального мистецтва від Бароко і до сучасності. Квартет імені Леонтовича став автором і реалізував інші цікаві концертні форми, зокрема: участь у авторських концертах, літературно-музичних вечорах, тематичних та історичних концертах-циклах. Успіх сприяв у гастрольних поїздках: Чехословаччина (1985), Німеччина, США (1988 – 1990). Вражає багатство і неповторність репертуарної політики *леонтовичів*, що охоплювала творчість Й. Гайдна (виконання 83 квартетів впродовж 1984 – 1985 років), В. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, А. Дворжака, П. Чай-

ковського, українських композиторів – М. Леонтовича, Ю. Шамо, В. Сильвестрова, М. Скорика, А. Філіпенка та ін.

В українській музиці камерно-інструментальний жанр стає також «пробним каменем» в пошуку як різних образно-стильових напрямків, так і нових форм взаємодії композиторської і виконавської творчості. Наполегливість, інтенсивність, невичерпна енергія учасників Квартету імені Леонтовича, виконавська манера яких вирізнялася глибоким проникненням в авторський задум, зокрема, в художньо-смысловий ряд твору, привернули увагу багатьох композиторів, які почали писати камерно-інструментальні ансамблі з орієнтацією на виконавський стиль даного колективу. Камерну літературу України поповнили квартетні полотна В. Кирейка (Четвертий квартет), А. Філіпенка (квартет-сюїта «Пам'яті М. Леонтовича»), М. Сільванського (квартет «Пасторалі»), І. Шамо (квартет № 5, «Болгарський») та ін., що вперше звучали саме в інтерпретації Квартету імені Леонтовича.

Відомі також творчі контакти Квартету імені Леонтовича з композиторами сучасності: А. Шнітке, Г. Димитрієвим, В. Сильвестровим, М. Скориком, і як наслідок, Квартет імені Леонтовича став першовиконавцем квартетної спадщини А. Шнітке в Україні, зокрема Другого квартету (1985), Третього квартету (1986, Колонний зал Київської філармонії). Колектив ініціював виконання камерно-інструментальних творів для оригінальних складів, де зпоміж інших: «Сонет» Ю. Шамо для флейти, фортепіано та струнного квартету; Октет Ф. Шуберта та ін. Оригінальна інтерпретація Квартету № 3 Б. Лятошинського засвідчила високий рівень вітчизняного ансамблевого виконавства, його авторитетність на престижних європейських естрадах. Особливого успіху зазнало виконання Партити для струнних № 3 М. Скорика, створеної для двох скрипок, альту і віолончелі у 1974 році.

З метою пропаганди творчості українських композиторів Квартетом на сезон 1988 - 1990 років була запланована поїздка на американський континент. Тож, тривав період напружених репетицій. Радіопередача під назвою «Квартет імені Леонтовича» (автор і ведуча передачі: Ніна

Дика), записана на міжнародному радіоканалі Держтеле-радіо УРСР, з успіхом транслювалася на країни Європи та Америку, привернувши увагу слухачів до знаного українського камерного колективу; лунали розповіді віолончеліста Володимира Пантелеєва; звучали твори в інтерпретації Квартету імені Леонтовича.

Концертну програму гастролей сформували твори А. Філіпенка кuartет-сюїта «Пам'яті Леонтовича», М. Лисенка «Анданте», В. Сильвестрова, Перший кuartет, М. Скорика. Партита № 3, М. Леонтовича «Дощик». Цікаво довідатися, що «Мелодія» М. Скорика в обробці для струнного кuartету вперше прозвучала 1988 року в Нью-Йорку саме у виконанні Квартету імені Леонтовича. В атмосфері плідної співпраці композитора і виконавців відбувалися гастрольні поїздки, авторські концерти М. Скорика як в Україні, так і за кордоном (виступи на фестивалях у Гантері, Америка).

Кuartетові імені Леонтовича М. Скориком здійснені присвяти: «Диптих» в 1993 році; «Партита № 6». *«Дружба Мирослава Скорика і леонтовичів вирізнялася насиченим спілкуванням, – про що з особливою теплотою згадує скрипаль Юрій Харенко. – Разом ми любили милуватися природою, тож ходили в ліс, їздили на швидкісних авто, жартували, експериментували, і нині з гумором цитуємо улюблене висловлювання Маєстро «Нам скажуть!»»* [за: інтерв'ю – «онлайн» Н. Дикої з Ю. Харенком, від 5-7 жовтня 2021 р.].

У 1999 році у концертних залах США відбулася серія камерних вечорів присвячених 60-річчю М. Скорика за участі колективу в складі: Ю. Мазуркевич – I скрипка, Ю. Харенко – II скрипка, Б. Дев'ятов – альт, В. Пантелеєв – віолончель і композитора-ювілянта. Вони проходили в концертному малому залі Карнегі-Хол в Нью-Йорку при переповненому залі, а також на фестивалі в Гантері. У статті Мирослава Скорика *«Музичні зв'язки з Ігорем Соневицьким»*, яка ввійшла у збірку спогадів про Ігора Соневицького (під редакцією Стефанії Павлишин), зустрічаємо цікаві роздуми митця про контакти музикантів України та української діаспори. *«Тільки в кінці 80-х років ХХ ст., – зазначав Мирослав Скорик, – стало можливим їх налагоджувати. Особливо активними стали музичні діячі*

США, які зробили дуже багато зусиль для взаємного пізнання і співпраці. Тут треба назвати композитора Вірка Баля, диригента симфонічного оркестру міста Лас-Вегаса, який почав запрошувати до себе українських композиторів, замовляючи і виконуючи їх твори. Найбільш активно виявилася співпраця з композитором Ігорем Соневицьким і його літнім музичним фестивалем коло Гантера на північ від Нью-Йорку, в гористій місцевості, що дуже нагадує Карпати. Там в залі, що називається «Гражда» коло української церкви кожного року в липні-серпні відбувалася серія концертів, яка триває по сьогодні.

З 1991-го року я став постійним гостем фестивалю, на якому виконувався цілий ряд моїх творів. Його зв'язки з відомим американським фестивалем камерної музики в Music Mountain в штаті Коннектикут, дозволили мені презентувати там такі мої твори як «Диптих» для струнного квартету та Концерт № 7 для фортепіано, струнного квартету та великого барабану, який там виконав струнний квартет у складі: Ю. Мазуркевича, Ю. Харенка, Б. Дев'ятова та В. Пантелеева. Ці ж твори та багато інших звучали на фестивалі в Гантері».



Мирослав Скорик і Квартет імені Леонтовича (Б. Дев'ятов, Ю. Харенко, Ю. Мазуркевич, В. Пантелеев після світової прем'єри Партити №6 (присвячено Квартету імені Леонтовича, літо, 1996 р., Міжнародний фестиваль «Музична Гора», село Водоспад, Коннектикут, США)

Музиканти світового визнання активно концертували. Виступи Квартету імені Леонтовича на концертних сценах Америки від 1991 року стали систематичними, водночас

інструменталісти продовжували активну педагогічну та просвітницьку діяльність, здійснювали звукозаписи. Авторський концерт Маестро М. Скорика з нагоди його 70-тиріччя відбувся 4 липня 2009 року за участі прекрасних музикантів, друзів композитора: піаніста В. Винницького, віолончелістки Н. Хоми, скрипалів О. Абаєва і Ю. Харенка, альтиста Б. Дев'ятова [за: інтерв'ю-«онлайн» Н. Дикої з Ю. Харенком, від 5-7 жовтня 2021 р.]. В американській пресі також висвітлювалися концертні виступи колективу в складі: О. Крися (скрипка), П. Крися (скрипка), Б. Дев'ятов (альт), В. Пантелєєв (віолончель) у найпрестижніших концертних залах (2001, Український інститут, Карнегі-Хол в Нью-Йорку, Торонто).



Американська прем'єра Фортепіанного концерту N 7 М. Скорика в обробці для фортепіано, великого барабану та струнного квартету (18 липня 1998 р., Міжнародний Фестиваль «Music at Grazhda», США).

Пропагуючи вітчизняну і зарубіжну класичну та сучасну камерно-інструментальну музику, Квартет імені Леонтовича, зацікавлював слухацьку аудиторію новими оригінальними формами концертного музикування, постійно прагнучи до посилення комунікативних зв'язків і шанувальниками камерно-інструментального мистецтва України та світу.

**Касьянова В.,
Касьянов В.**

**ДЕТЕРМІНАНТИ ВИКОНАВСЬКОЇ
ДІЯЛЬНОСТІ О. С. ТИМОШЕНКА
(до 90-річчя від дня народження)**

Традиція українського хорового співу найвідчутніше виявляється в творчому житті особистостей, мистецтво яких – утвердження одвічних духовних цінностей цієї традиції.

Ольга Бенч

Хоровий диригент Олег Семенович Тимошенко – яскрава постать в українському музично-виконавському мистецтві. Його ім'я вкарбоване в сузір'я видатних митців України, фундаторів виконавських традицій української хорової школи ХХ століття. Багатогранну творчість Олега Тимошенка досліджують вчені, які мали щастя безпосередньо спілкуватися з ним – О. Барановська, З. Величко, Н. Величко, Т. Гусарчук, О. Комісаров, А. Лащенко, О. Малозьомова, Ю. Пучко, А. Шейко, Л. Шумська та ін. Кожен із них аналізує творчість митця, з одного боку, як процес створення нових художніх цінностей, з іншого, – як явище культури певної країни та суспільства в цілому. Через магічні кристали часу творчий портрет О. Тимошенка постає як яскрава особистість, в якій динамічно поєдналися сукупність духовних, управлінських і реформаторських морально-вольових якостей людини, свідомість і вчинки якої визначились високим ступенем соціально-екзистенційної зрілості.

Суспільно-політичні умови національної мистецької науки другої половини ХХ ст. були означені піднесенням самоусвідомлення нації, пожвавленням культурно-просвітницького руху, ідейно-виховними новаціями. Митців цікавить філософія культури, її системотворчий феномен. Їх бентежить сутність споконвічних тем мистецтва. Чи замислювався над цими поняттями Олег Семенович? Безперечно! Молодий, енергійний, амбітний – він шукає сенс буття в культурі комунікації між людьми, осмислює

роль митця в суспільстві, захоплюється філософією. Адже саме через вчення Піфагора і Конфуція, Платона і Аристотеля, філософів соціально-культурного руху Ренесансу і Просвітництва, через світогляд мислителів, яких породила наша земля – М. Бердяєва, Ю. Дрогобича, В. Каразіна, П. Могили, І. Огієнка, Г. Сковороди, – відбувається проникнення у самосвідомість, живиться самопізнання особистості.

Мистецтво, як час і простір, в якому живе краса людського духу стає основою, смислом, стимулятором новаторських ідей і творчих досягнень Олега Тимошенка. Власне, ще за часів студентства сформувалися вольові риси його характеру, цілеспрямованість, вміння приймати рішення і нести відповідальність. Вірний традиціям виконавської хорової школи М. Вериківського, Г. Верьовки, Е. Скрипчинської, хорової творчості Б. Лятошинського, М. Колеси, Л. Ревуцького він наслідує їх творчі настанови [2, с. 17]. Успадкувавши досвід митців, Олег Семенович знаходить свою стежину на перетині активних змін в українському професійному мистецтві та історично визрілої потреби українців заповнити духовну порожнечу після соціально тяжких випробувань голодомором, репресіями, війною та їхніми наслідками.

Бажання приймати участь у фундаментальних перетвореннях у мистецько-освітній галузі приводить Олега Тимошенка до лав однодумців. На цей час припадає збільшення навчальних та культурно-просвітницьких закладів, видавництв, створюються професійні спілки в галузі педагогіки, культури, мистецтва. Здійснюються мистецтвознавчі, культурологічні, фольклористичні дослідження. В мистецьких колах зростає попит на науково-методичні новації, високохудожній репертуар, який своєю чергою стимулював зростання інтересу слухача, викликав бажання не лише слухати, а й брати участь у діяльності творчих колективів. Назрілі умови, такі як підготовленість аудиторії, політика згуртованості, фінансові можливості, соціокультурне підґрунтя, дали можливість створити фундамент розбудови нової української хорової школи. Своєю чергою, новизна хорової парадигми постає як ознака національної

ідентичності й вершини творчості, що об'єднує фахівців музичних і культурологічних спеціальностей.

Перебуваючи в епіцентрі позитивних змін, орієнтуючись на високодуховні подвижницькі цінності, Олег Тимошенко стає на шлях культурної трансмісії [7, с. 12]. Він приймає пропозицію очолити хорову капелу Південно-Західної залізниці, колектив якої мав славу історію і був центром культури і просвіти. З цього часу виконавство Олега Семеновича входить в активну фазу діяльності.

Виконавська діяльність – це сутність музиканта, основа його творчого життя. Прагнення митця відкритись іншим шляхом ретрансляції своєї творчості влучно відобразила Леся Українка у вислові «Як серцю виспівать себе?». Виспівати свої думки й почуття інструментами хорової органіки – процес непростий. Він має багаторівневу структуру, де поєднуються системне явище взаємодії професійної майстерності диригента та колективу з системою комунікативних стосунків, які виникають у процесі сприйняття і відтворення музичних творів. Застосування системного та аналітичного методів дослідження дає нам змогу виявити коло мистецьких орієнтирів виконавської діяльності Олега Тимошенка цього періоду:

- уявлення про хоровий спів як формування суспільної свідомості, як елемент зростання духовної культури та високої організації людської діяльності;
- переконання і віра в гуманістичну сутність методологічної концепції мистецької освіти, прогнозування її реформи, спрямованої на самовизначення і самоорганізацію особистості;
- осмислена творча відповідальність, адже справжньої творчості без відповідальності не існує.

З досвідом керівництва хорами Луганська, Вінниці, Харкова, Києва, за шаленої харизми і амбітності, Олег Тимошенко пропонує адміністрації Південно-Західної залізниці креативний проект і в межах культурно-просвітницької парадигми конструює мистецький осередок високого морально-етичного рівню з яскраво вираженою філософією колективної творчості. Приміщення, яке надали капелі в старовинному будинку по вулиці Миколи Лисенка якнай-

краще відповідало творчим задумам Олега Семеновича. Для аматорів, чиє бажання займатись вокально-хоровим мистецтвом було покликом душі, внутрішньою потребою, відкриваються класи вокалу, теорії музики, класи самопідготовки з опрацювання хорових партій. Однодумцями сподвижника, його творчими соратниками стають колеги по консерваторії Наталія Вишневська, Наталія Лукашенко, Тетяна Михайлова, Людмила Пруднікова і талановита студентська молодь диригентської школи Олега Тимошенка – Олена Барановська, Павло Ковалик, Григорій Сорокопуд. Адміністративні функції виконувала Тетяна Ярмач.

Таким чином, конструктивний підхід Олега Тимошенка з його неперевершеним організаторським хистом реалізується у створенні фундаментальної функціонально-діючої, ідейно-ціннісної творчої структури. Новостворений колектив стає найвищою аматорською школою вокально-хорового співу, в якій формуються естетичні смаки, творчі критерії, еталони мистецької краси і досконалості.

Заслужена академічна хорова капела Південно-Західної залізниці починає функціонувати як лабораторія виконавської практики для студентів-хормейстерів мистецьких навчальних закладів. На прикладі капели можна виявити виконавський феномен хорового колективу як категорію особливого виду людської діяльності, ідеальної моделі людського буття із власною структурою філософських вимірів творчості. Діяльність Олега Тимошенка як художнього керівника і головного диригента, його глибоке володіння постулатами хорової справи, його здатність бути джерелом і генератором ідей створили миттєвий резонанс популярності капели як у столиці, так і за її межами. Спів капели лунає в Жовтневому палаці і Палаці культури «Україна», Національній опері і Колонному залі Національної філармонії України, у Великому і Малому залах рідної альма-матер – державної консерваторії (нині Національна музична академія України) імені П. І. Чайковського.

Радіо, телебачення, преса того часу тримають постійний творчий контакт з капелою. Вони були одностайними у високій оцінці аматорського колективу, висловлюючи захоплення його виконавським стилем, рівнем акапельного

виконання, високою сценічною культурою. Шириться географічна карта гастрольних подорожей капели. На історичних афішах колективу можна побачити назви концертних залів України, Грузії, Armenії, Білорусі, Латвії, Естонії.

Загально визнано, що за репертуарною політикою вокально-хорового колективу і майстерністю його звучання визначається професійний рівень диригента. А репертуар капели складали хорові твори вітчизняної і зарубіжної класики, чільне місце серед яких посідали твори Д. Бортнянського, С. Гулака-Артемівського, М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, К. Стеценка, Я. Яциневича, обробки українських народних пісень. У своїй практичній роботі О. Тимошенко прагнув прищепити любов до творів М. Леонтовича, яким надавав перевагу і інтерпретував їх з особливим трепетом. Хрестоматійними для співаків стали акапельні твори Й. С. Баха, К. В. Глюка, О. Лассо, В. А. Моцарта, Ф. Шуберта та ін.

З розширенням репертуарних меж, включенням складних партитур змінюється виконавський стиль капели, з'являються більш розгорнуті форми – сюїти, сцени з опер, кантати для солістів, хору і оркестру. В рамках великих концертних програм Олег Семенович запрошує для співпраці з капелою Симфонічний оркестр радіокомпанії України, народних артистів України Людмилу Юрченко і Анатолія Кочергу та заслужених артистів України Івана Чайченка і Олександра Юхименка. У поєднанні з багатством звучання симфонічного оркестру, з красою і повнотою звучання блискучих артистів, за відзначення преси, Заслужена академічна хорова капела Південно-Західної залізниці під орудою Олега Тимошенка досягла рівня звучання професійного колективу.

Високо оцінюючи диригентський талант О. Тимошенка, науковці та майстри музичного мистецтва Н. Герасимова-Персидська, М. Гринишин, Є. Мірошніченко, П. Муравський, А. Лащенко, Є. Савчук, С. Тишко, М. Черкашина-Губаренко, зазначали, що Олег Семенович має своє виконавське обличчя, свій стиль, уміло використовує темброву палітру хору, майстерно оперує хоровою органікою у розкритті художнього образу. Виконавська майстерність О. Ти-

мошенка розкривалась в його таланті створити цікавою і неповторною кожна репетицію, наситити її творчою енергією, або розрядити напружену ситуацію дотепним жартом.

Модель репетиційного процесу капели являлась, по суті, спектаклем з усіма його складовими. Керований творчою думкою і винахідливістю Олег Семенович виконував роль режисера. На високому емоційному підйомі він тонко й майстерно вплітав кожна партію в загальне хорове звучання, надаючи їй головну чи другорядну роль, або включаючи в «масовку». Поетапно рухаючись за сценарієм, митець вів все дійство до яскравої кульмінації, насолоджуючись чистим звучанням хорового полотна.

Магнетизм керівника стимулював учасників процесу, створював дивовижний вплив на хористів, заохочував їх до реалізації акторських талантів. Така активізація була обов'язковим «ключем» до таїни мистецтва і мала на меті вирішення професійних завдань: технології вокально-хорового інтонування; когнітивно-виконавського осмислення кантилени, технології її відтворення; усвідомлення рухливої динаміки; осмислення дикції та артикуляції. У такому зрізі усвідомлений творчий процес приваблював своїм результатом. Свободі і зібраності виконавців сприяло впровадження нової етики стосунків у колективі. Весь репетиційний процес був вибудований на засадах творчого діалогу і поваги. Такі відносини впливали на гнучкість агогіки і прояв артистичності.

Прикметною рисою обдарування О. Тимошенка була одухотвореність виконання і глибинне відчуття музичного твору. Очевидці згадують, що коли Олег Семенович диригував, у нього співало все – і очі, і руки, і серце. В кожному творі він вибудовував драматургію, розставляв смислові акценти, віднаходив змістові цезури і робив це вміло й талановито, чим приносив задоволення співакам і публіці. Він перетворювався на вулкан. Його натхненний стан захоплював відданих співу і диригенту капелян і передавався публіці, об'єднуючи весь зал у магічному відчутті катарсису.

Концертні виступи колективу справляли враження справжнього свята. Капеляни відчували захоплення слухачів і всю свою увагу спрямовували на диригента. Порозуміння

між співаками і диригентом сягало найвищого ступеня. Наступала мить, коли можна було диригувати самими очима. Гнучка агогіка чи чіткий метр, насичене фортисимо чи м'яке піано - все було підвладне виконавцям. Можливість реалізувати своє виконання на такому художньо-естетичному рівні приваблювала капелян, захоплювала і не відпускала. Хорова творчість єднала їх на довгі роки. Тож колектив з-поміж інших вирізнявся постійним складом виконавців. Олег Семенович цінував кожного співака. Психологічний мікроклімат, що панував у капелі, безпосередньо впливав на майстерність колективу.

Ієрархію особистісних якостей О. Тимошенка складали воля, інтелект, благородство. Йому були притаманні сміливість і рішучість. Він добре знав себе і роботу, якій присвятив все своє життя. Вчений і практик, він завжди був прогнозований на успіх. За вимогою морального закону, який мав у пріоритеті, дотримувався почуття справедливості. Олег Семенович мав надзвичайну привабливість і шарм. Майстерно володів яскравим, соковитим оксамитовим тембром голосу. Його мова була проста і доступна, глибока і неповторна, а його романтично-емоційні розповіді захоплювали і надихали.

О. С. Тимошенко – людина феноменальних здібностей, яка цілеспрямовано створила себе і впевнено йшла до вершин у будь-якому виді діяльності. Керівництво, педагогіка, наука, виконавство – далеко не всі види діяльності, в яких він посів чільне місце у низці відомих постатей музичного мистецтва України. Виконавська діяльність Олега Тимошенка – яскравий приклад служіння мистецтву. Відданий син України, він створив капелу, яка була пропагандистом академічного хорового виконавства і берегинею української хорової школи.

Список використаних джерел:

1. Бенч О. Павло Муравський. Феномен одного життя. К. : Дніпро, 2002. С. 11, 18.
2. Дослідження. Досвід. Спогади : зб. праць / Гол. ред.-упоряд. В. П. Шерстюк. К., 2012. Вип. 9. С. 17, 18.
3. Ковалик П. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду київської хорової школи): автореф. ... дис. канд. мист. : 17.00.03 Музичне мистецтво. К., 2002. 18 с.
4. Кошиць О. Спогади. К. : Рада, 1995. 387 с.

5. Лащенко А. З історії київської хорової школи. К. : Муз. Україна, 2007. 198 с.
6. Малозьомова О., Гусарчук Т. Покликання.: Життя і творча діяльність О. Тимошенка. К. : Муз. Україна, 2002. 136 с.
7. Філософія культури: основні поняття, напрями, персоналії : навч. посіб. / за ред. М. О. Тимошенка. Київ-Чернівці : Букрек, 2020. С. 577.

Кириченко О. А.

МУЗИКА ЯК ОСНОВА САМОРЕАЛІЗАЦІЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСІ МИКОЛИ КОЛЯДИ

Вторгнення 24 лютого 2022 року російських військ на територію України викликало небувале зростання зацікавленості населення українською мовою, історією країни та її культурною спадщиною. Війна стала каталізатором багатьох культурних процесів. З попелу війни постало й мистецтво. Письменники, музиканти, режисери, оспівують у своїх роботах силу і мужність народу, його любов до рідної землі, віру в перемогу та розповідають про трагедію, яка прийшла на нашу землю.

У процесі українського національного відродження, що супроводжується пошуками у різних музичних галузях, ми відкриваємо багато цікавих постатей в культурній спадщині України. Серед них імена таких славетних композиторів як: Микола Коляда, Борис Кудрик, Павло Маценко, Нестор Нижанківський, Болеслав Яворський та багато інших. В цьому році виповнюється 115 років від Дня народження українського композитора і музично-громадського діяча – Миколи Терентійовича Коляди, для якого музика стала основою реалізації його як людини, як музиканта, як громадського діяча.

Народився М. Коляда на Полтавщині, в селі Березівці Прилуцької волості у квітні 1907 року. Родина була дуже бідною. Єдиним багатством, яким наділив бог його родину, був музичний талант. З дитинства проявились музичні здібності Миколи, успадковані від батька та діда. Хлопець був великим любителем і знавцем українських пісень, грав на скрипці, самостійно навчився грати на роялі, до якого допускав його у свій палац сільський поміщик Трихановсь-

кий. Музичний талант та здібності Миколи не залишилися непоміченими, як музиканта його запрошували на всі сільські свята. Впродовж навчання у сільській школі, хлопець відвідував клуб та грав на роялі, який після революції став належати громаді. З шести років він підбирав по слуху українські пісні, намагався імпровізувати на роялі, складати власні музичні твори.

Доля зводила Миколу з людьми, які направляли його на професійний музичний шлях. Так, шкільний учитель, помітивши музичні здібності хлопця, почав навчати його музичній грамоті і наполягав на подальшому музичному навчанні проти бажання матері, яка вважала це несерйозним заняттям, і хотіла, щоб син навчався у Полтавському технікумі. Хлопець виконав бажання матері і вступив до технікуму, але і цього разу доля допомогла обрати вірне рішення. Травма ноги не дозволила повернутися до навчання у технікум. А вже наступного року М. Коляда вступає до Харківського музично-драматичного інституту.

Світ музики для юнака був і невідомим, і надзвичайно привабливим. Микола з жагою поглинав музичні знання, цілі дні просиджував за роялем, проявляючи величезне терпіння, настирливість, бо не мав загальної музичної бази. Він надовго зупинявся біля всього нового, що відкривав у прекрасному світі музики: слухав барвисті гармонічні співзвуччя та шукав для них подальших шляхів розвитку у своїх імпровізаціях; знаходив для себе цікаві музичні образи та заглиблювався в них; твори, якими захоплювався, вчив напам'ять.

Завдяки одержаним знанням, талант Коляди розкрився на повну силу, це відмітив Семен Богатирьов – професор інституту, його вчитель. Педагог оцінив своєрідність дарування свого учня, яка виявлялася у деякій непокірливості всьому традиційному в музиці, спротиву сталим музичним формам та пошуку незвичних ладових співвідношень. Вже в перших творах композитора проявилися ці оригінальні риси його музичної обдарованості. С. Богатирьов всіляко сприяв розвитку музичного таланту свого учня, не наполягав на установлених музичних канонах. Він розумів, що молодому музиканту ніби тісно в зви-

чайних рамках. Завдяки цьому, оригінальне обдарування Коляди набуло власного вираження.

Вже в перших творах композитора можна виявити елементи своєрідності його стилю. Головне – опора на народнопісенні інтонації та поєднання фольклорного начала з елементами радянської масової культури. Також його творам притаманне використання квінтових і особливо квартових зіставлень, складних гармонічних побудовань і ритмічних комплексів. Розвиток ритмічної лінії у творах композитора часто будується на ритмічному конфлікті розділів. Мелодика творів завжди барвиста, різноманітна і при тому проста, але не примітивна. Багато уваги митець приділяв мелодичному боку творів, старанно обробляв деталі, продумував кожний мотив. У його мелодіях в стилі народних пісень відчувається вольність українських степів, яскраві барви української природи. Гармонічна тканина творів М. Коляди дивує багатством і винахідливістю та завжди підкорена мелодії та ритму. Це особливо проявляється в обробках українських народних пісень. Форма твору завжди відповідає змісту. Завдяки цьому, твори композитора звучать свіжо і відрізняються своєю самобутністю.

На початку музичної діяльності М. Коляда цікавився творчістю композиторів «Могучої кучки». В них він вчився черпати з народної пісні життєві соки для своїх творів. Пізніше захоплювався музикою імпресіоністів. У його творах було багато елементів, які виходили з імпресіоністичного звукосприйняття і звуковтілення. В 1930-ті роки митець звертається до творчості Л. Бетховена і, як глибокий і вдумливий музикант, отримує справжнє розуміння і повну насолоду від творів цього композитора. Останні роки життя М. Коляда переймається значенням реалістичності музичного образу і у всіх своїх творах йде за цим принципом. Але, що б ми не слухали – романс або невеличкий твір для фортепіано, симфонічну сюїту або струнний квартет – скрізь чутно народнопісенну основу.

Як людина композитор теж реалізується через музику. Товариськість, чуйність, енергійність, наполегливість, ідейна спрямованість і здоровий оптимізм – ці людські якості сповна проявилися в його творчості. За своє коротке життя

М. Коляда написав багато творів. Більшість з них надзвичайно енергійні, і ця енергія, безперечно, пов'язана з яскравим темпераментом і життєрадісністю та оптимізмом автора. За назвами творів зрозуміла їх ідейна спрямованість. Це монументальна симфонічна поема «Штурм», в якій дуже енергійна і має рухливий ритмічний малюнок «Партизанська пісня»; музика до театральних п'єс «Войовничі дні», «1930 рік» і «Ровесники п'ятирічки»; Дві революційні пісні для оркестру народних інструментів; «За врожай» – двоголосний хор; «Козаки-червонці» – масовий хор; сюїта на українські теми для симфонічного оркестру і сюїта, побудована з фрагментів музичної комедії «Гаврилея», яку М. Коляда писав у 1927 році; «Пам'яті товариша» - поема для скрипки і фортепіано; обробки українських народних пісень («Ой, на гору козак воду носить», «Ой, у лісі на ялині», «Ой, віддала мене мати», «Зажурився чумачина», «Ой, у мого брата») становлять справжні шедеври. Ці твори виконують тепер з великим успіхом різні виконавці, хори і солісти.

Теми боротьби за краще життя народу, за свободу були близькі М. Коляді з дитинства. Його батько свого часу віддав життя у боротьбі за цю ідею. Сам Микола був найактивнішим і найпередовішим комсомольцем, якого не лякали складні завдання організації. Тема життя жінки бентежила насамперед М. Коляду, як людину. В останній період життя ним створено обробки українських народних пісень, присвячені життю селянки. Композитор неодноразово говорив про бажання написати великий симфонічний твір, що об'єднав би декілька пісень, які оспівують жінок, де фінальною була б пісня про щасливу долю радянської жінки. Мріяв він і про створення опери, але не знаходив лібрето, яке б його зацікавило і задовольнило. Митець підходив до цього питання дуже серйозно, будучи впевненим, що саме опера буде тим видом мистецтва, який започаткує становлення радянського музичного стилю.

Композитора завжди хвилювали теми розвитку мистецтва радянської України. Він усвідомлював свою відповідальність за власну місію носія високої культури, намагався самоудосконалюватись, поглиблювати контакти з видатними діячами культури, розширювати сфери діяльності.

Двадцяти років М. Коляда виходить на арену музично-громадського життя. Спочатку стає членом музично-громадської організації «ВУТОРМ» (Всеукраїнське Товариство Револьюційних Музикантів). Серед його друзів і однодумців - В. Борисов, О. Дашевський, Ф. Богданов. Але дуже скоро він розуміє, що ця організація не відповідає ані його творчим прагненням, ані ідеологічним переконанням. Через рік, разом з своїми колегами він створив Асоціацію Пролетарських Музикантів України – «АПМУ» і цілком, до своєрідного самозречення, віддавався роботі.

М. Коляда об'єднав навколо себе найкращих молодих композиторів України, коли очолив творчий відділ «АПМУ». Робота відділу проходила завжди енергійно, з жорсткою, але принциповою критикою. Згодом рамки АПМУ стали гальмувати розвиток радянської музичної творчості, бо обмежували роботу композиторів обов'язковим жанром – написанням масової пісні. Композитор поділяв ці помилкові настанови, тому з'явилися такі масові пісні «Комсомольська», «Магістраль», «Антрацит», «Пісня кочегара» та ін. В цей період композитор напряду не звертається до народної пісні, але основа його мелодій залишається народнопісенною.

Після закриття Асоціації М. Коляда не полишає музично-громадської діяльності і входить до новоствореного Оргбюро Спілки Радянських Композиторів та повертається до роботи над обробками українських пісень, які займають велику частину його творчості. Але влітку 1935 року нещасний випадок, що трапився в горах Кавказу (які М. Коляда обожнював і кожен відпустку проводив там, відкриваючи для себе неприступні схили Кавказького хребта) обірвав його життя.

Творча спадщина М. Коляди є достатньо значною для 28-річного композитора. В переліку творів багато обробок народних пісень і хорів для різних складів, декілька творів для скрипки і фортепіано (Соната, Скерцо, Варіації, поема «Пам'яті товариша»), для оркестру народних інструментів, фортепіанний квінтет та багато масових пісень. Музика М. Коляди змістовна, бадьора, наповнена оптимізмом.

Українське музикознавство має небагато матеріалів щодо життя і творчості композитора, але з них зрозуміло,

що музична культура країни у особі М. Коляди втратила одного з своїх найталановитіших представників.

Список використаних джерел:

1. Арнаутов О. Микола Коляда: життя і творчість : корот. нарис. Київ; Харків: Мистецтво, 1936. 45 с.
2. Коляда Микола Терентійович. *Українська музична енциклопедія* Т. 2: [Е – К] Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : Вид-во Інст-ту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2008. С. 507.
3. Митці України. К., 1992. С. 311 - 312;
4. Мистецтво України : Біографічний довідник. К., 1997. С. 313;
5. Тюменева Г. О. Микола Коляда: життя і творчість. Харків : Глас, 2002. 176 с., 15 фото, 42 нотн. іл, портр.

Лігус В. О.

МИХАЙЛО КАНЕРШТЕЙН В ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ: ГРАНІ ТАЛАНТУ Й ОСОБИСТОСТІ (до 120-річчя від дня народження)

Одним із нагальних завдань сучасного музикознавства є переосмислення мистецьких явищ радянської епохи та формування об'єктивного наукового погляду на тогочасний музичний процес. Цей, чи не найскладніший і часом найтрагічніший період нашої історії позначений тавром комуністичного режиму, репресіями, голодомором, примусовою русифікацією, ідеологічним тиском, паплюженням та нівеляцією духовних цінностей і культурної пам'яті, жорстким партійним контролем усіх форм мистецького життя. Усупереч обставинам, чимало талановитих українських музикантів радянської доби самовіддано плекали й підносили високі стандарти світового професійного мистецтва, розвивали національні традиції композиторської та виконавської шкіл. Деяким з них вдалося здобути заслужене визнання, іншим судилася скромніша доля, зважаючи на різноманітні ідеологічні перепони тоталітарної влади. Отже, актуалізується прагнення відновити історичну справедливість, належно оцінивши творчу діяльність невизнаних чи незаслужено забутих митців ХХ століття, які зробили вагомий внесок у розвиток національної музичної культури. Серед таких митців, зокрема, видатний диригент і педагог

Михайло Маркович Канерштейн (1902 – 1987).

Увесь довгий професійний шлях цього митця інспірований пошуком ідеалу, який спонукав його до невпинного самовдосконалення. І дійсно, яку б царину його діяльності ми б не розглядали, чи то диригентську, чи то викладацьку або науково-методичну, – скрізь простежується прагнення перфекціонізму. Відомий вислів С. Цвейга про знаменитого диригента А. Тосканіні, здається, цілком відповідає творчому кредо українського музиканта: «У мистецтві... він визнає лише довершене, і нічого, крім доведеного» [6, с. 269]. Сучасники стверджують, що протягом 1930–1970-х років серед вітчизняних диригентів М. Канерштейну не було рівних в інтерпретації багатьох шедеврів світової музичної класики, зокрема, Третьої симфонії Л. Бетховена, Четвертої симфонії Й. Брамса, «Франчески да Ріміні» П. Чайковського, «Шехеразеди» М. Римського-Корсакова. Бездоганне знання музичного матеріалу різних епох і стилів, філігранна диригентська техніка, глибоке розуміння тембрової палітри твору, тонке відчуття кожного інструменту оркестру – усім цим комплексом якостей, необхідних для успішної диригентської діяльності, вільно володів український маестро.

Найвищий рівень інтелектуального осмислення й художнього втілення композиторського задуму характеризує також підхід митця до виконання творів українських авторів, серед яких блискучі прем'єри Другої симфонії Л. Ревуцького, фортепіанного концерту В. Косенка, «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського, симфонічної поеми «Петро Конашевич-Сагайдачний» М. Вериківського, концерту для голосу з оркестром Р. Глієра, «Степової поеми» М. Скорульського, балету «Лілея» Г. Майбороди. З багатьма цими композиторами Михайла Марковича пов'язувала не тільки творча співпраця, а й щира дружба. Зокрема, теплі відносини підтримував диригент з А. Штогаренком, на пошану якого підготував і провів двадцять три авторські концерти.

Приятелював М. Канерштейн і з видатними виконавцями радянської епохи, які вважали за честь виступати у концертних програмах під його орудою. Чимало грандіозних

концертів солістів З. Гайдай, Е. Гігельса, Б. Гмирі, Д. Ойстраха, М. Роменського, М. Ростроповича у супроводі оркестру на чолі з М. Канерштейном стали знаковими подіями в історії вітчизняного виконавства. Ці факти – свідчення беззаперечного професійного та особистісного авторитету українського диригента, який можна охарактеризувати словами видатного диригента Б. Вальтера: «Тільки значна виконавська особистість може зрозуміти і розкрити велике у творчості іншого» [1, с. 10].

Шанобливе ставлення до Михайла Марковича в тогочасному музичному середовищі, безперечно, обумовлене як його талантом і особистісною харизмою, так і багатим практичним досвідом, набутим українським диригентом на різних етапах творчого шляху в чисельних колективах на різних географічних теренах. Як пише музикознавиця В. Кузик, «ніби сама буремна історія ХХ століття кидала його у вир процесів культуротворення, і він якнайактивніше шукав і знаходив там своє місце» [4, с. 26].

Справді, професійне становлення М. Канерштейна припадає на 1920-ті роки – період бурхливого розвитку українського національно-музичного мистецтва, яке органічно ввійшло в художній контекст європейської музики з творами В. Барвінського, М. Вериківського, П. Козицького, В. Косенка, Л. Лісовського, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Рославця, А. Рудницького, Ф. Якименка. У виконавському просторі гучно звучали імена видатних піаністів, скрипалів, диригентів: Д. Ахшарумова, В. Барвінського, Г. Беклемішева, Б. Бережницького, Д. Бертє, Р. Глієра, В. Йориша, Л. Колесси, В. Косенка, Ю. Криха, Р. Криштальського, М. Малька, А. Маргуляна, Є. Перфецького, Г. Стоярова.

Чимало талановитих музикантів викладало в той час у Київській консерваторії, в якій навчався М. Канерштейн. Його викладачем по класу скрипки був Н. Скоморовський, учень легендарного скрипаля Л. Ауєра, а курс диригування майбутній маєстро пройшов під керівництвом М. Малька – всесвітньовідомого диригента і педагога, з класу якого вийшло ціле гроно зіркових диригентів радянської епохи (Л. Гінзбург, О. Мелік-Пашаєв, Є. Мравінський, І. Мусін,

Н. Рахлін). У 1925 році М. Малько назавжди покинув батьківщину, і чорна тінь «зрадника ідеалів революції» не тільки затьмарила пам'ять про цього митця у Радянському Союзі, а й лягла тяжким тягарем на долі його вихованців, і особливо, на М. Канерштейна, який всіляко розвивав творчі та педагогічні настанови свого вчителя. Мабуть саме відданість традиціям М. Малька та їхнє продовження у власній практиці стали на заваді «державного визнання» таланту і заслуг Михайла Марковича.

Трудову діяльність М. Канерштейн розпочав ще у студентські роки. Спочатку він грав на скрипці в оркестрі українського театру М. Садовського (1916), згодом став концертмейстером групи альтів оркестру Київського оперного театру (1924 – 1929). До активної диригентської практики долучився у 1926 році, коли по закінченні консерваторії очолив симфонічний оркестр курорту Сосновки Черкаської області (1926 – 1929), а пізніше, оркестр державної української пересувної опери (1929 – 1930). У 1920-х роках М. Канерштейн також почав викладати у Київській консерваторії.

Важливою віхою у виконавській кар'єрі митця стало його призначення головним диригентом щойно заснованого оркестру Українського радіо і телебачення (1930), якому Михайло Маркович віддав понад десяти років життя. У передвоєнні роки маестро також виступав на чолі симфонічного оркестру Одеської філармонії (1939 – 1940). А в перші роки війни разом з іншими колегами Київської консерваторії М. Канерштейн опинився в евакуації (м. Свердловськ, нині м. Єкатеринбург), де займався викладацькою діяльністю. У період 1943 – 1944 років був запрошений на посаду доцента факультету військових диригентів Московській консерваторії. Після визволення Києва від німецьких загарбників (1944) диригент повернувся до рідного міста та очолив симфонічний оркестр Київської консерваторії, з яким надалі пов'язав своє життя.

У повоєнний час успішно розгорнулася й педагогічна діяльність Михайла Марковича. Працюючи на кафедрі симфонічного диригування Київської консерваторії, він виховав не одне покоління успішних та знаних на

батьківщині й у світі українських диригентів, серед яких Є. Бінов, Л. Бухонська, А. Власенко, О. Гуляницький, Є. Дущенко, В. Кожухар, Р. Кофман, Є. Серов, М. Сечкін. За спогадами учнів та колег, маестро умів чітко й переконливо ставити завдання перед оркестрантами, виявляв нетерпимість до дилетантської неохайності та безвідповідального ставлення до виконуваного твору, і, при цьому, з повагою і толерантністю ставився до кожного учасника колективу.

Шляхетність, порядність та людяність як питомі якості особистості М. Канерштейна природно виражалися в його делікатній манері спілкування: «Ті, що викладали і вчилися в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського, без сумніву, пам'ятають цю статечну красиву людину з «левоюю гривною», яка однаково доброзичливо ставилася і до видатних композиторів – Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, А. Штогаренка, і до студентів-першокурсників» [4, с. 25]. Інтелігентність та добросердечність у людському спілкуванні успадкував від митця його син, композитор О. Канерштейн (1933 – 2006).

Свій багаторічний досвід диригента і педагога Михайло Маркович узагальнив у навчально-методичних працях, зокрема у посібнику «Питання диригування», який донині зберігає актуальність у процесі підготовки диригентських кадрів. Поява книги була пов'язана з назрілою проблемою вивчення теоретичних аспектів диригування. Цей, наймолодший з усіх видів виконавського мистецтва, незважаючи на великий практичний досвід, у той час ще не дістав вичерпного науково-методичного осмислення.

Автор поставив за мету надолужити певний відрив теорії від практики, фокусуючи увагу на основоположному питанні диригентської майстерності – техніці диригування – «комплексу засобів та прийомів, за допомогою яких диригент впливає на виконавський колектив під час виконання музичного твору» [2, с. 10]. Зокрема М. Канерштейн детально розробляє теоретичні основи диригентської техніки (амплітуда диригентського жесту, показ початку та закінчення звучання, специфіка затактових та ауфтактових рухів, тактування різних видів фермат тощо), визначивши нові методичні підходи у навчальному процесі. У посібнику

вперше було розглянуто чимало важливих аспектів організаційного й психологічного характеру (робота з оркестром, підготовка та проведення концертного виступу, специфіка праці диригента в оперному театрі), що свідчило про принципово новий якісний рівень теоретичного осмислення професії.

Актуальні питання підготовки диригентських кадрів М. Канерштейн неодноразово оприлюднював у публіцистичному просторі, зокрема на сторінках журналу «Музика» у річищі професійних дискусій з іншими знаними колегами-диригентами: М. Колесою, М. Покровським, В. Тольбою [3]. Ці факти підтверджують суспільну вагу особистості митця, його хвилювання за майбутнє улюбленої професії, щире піклування про розвиток національного диригентського мистецтва, дбайливе ставлення до молодих вихованців.

Конструктивні пропозиції маестро щодо професійного зростання українських диригентів охоплювали цілий спектр важливих заходів та упроваджень, які були успішно реалізовані як за життя Михайла Марковича, так і після його смерті. Йдеться про організацію постійно діючих семінарів для диригентів оркестрів театрів та філармоній, проведення творчого обміну диригентами між різними колективами, стажування українських диригентів у вітчизняних та зарубіжних колег, відкриття диригентської асистентури у провідних театральних та філармонічних закладах.

Розгляд основних етапів життєтворчості М. Канерштейна переконує в тому, що образ цього митця цілком відповідає ідеальному портрету керівника й натхненника оркестру, який, за влучним визначенням сучасного диригента Г. Макаренка, має бути водночас «високо професійним музикантом і вченим-дослідником, мудрим учителем і глибоким філософом, натхненним митцем та здібним організатором» [5, с. 256]. Саме таким залишився маестро в історії вітчизняного музичного мистецтва та в пам'яті колег і учнів. Детальне вивчення граней його таланту й особистості – справа майбутнього.

Список використаних джерел:

1. Вальтер Б. О музыке и музицировании. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Москва: Музгиз, 1962. Вып. 1. С. 107–117.

2. Канерштейн М. Вопросы дирижирования : Учебное пособие. Москва, «Музыка», 1972. 256 с.
3. Канерштейн М. Мистецтво і майстерність диригента: виховання в консерваторії. *Музика*. 1974. № 4. С. 10–11.
4. Кузик В. Творець звукової палітри. *Музика*. 2002. № 3. С. 25–26.
5. Макаренко Г. Творчість диригента: естетико-мистецтвознавчі виміри : Монографія. Київ: «Факт», 2005. 328 с.
6. Современные дирижеры / сост. Л. Григорьев и Я. Платек. Москва: Сов. композитор, 1969. 324 с.

Пахомов Ю.М.

ЮРІЙ ЩУРОВСЬКИЙ: ТВОРЧА СПАДЩИНА ДЛЯ ЮНИХ МУЗИКАНТІВ

Кожен, хто пройшов навчання у музичній школі, знайомий з творами для дітей Юрія Щуровського (1927 – 1996), які становлять велику частину творчого доробку композитора. Завдяки своїй мелодичності та яскравості вони зацікавлюють юних музикантів і надихають на якісніше опанування музичними інструментами. Понад півстоліття композиції для фортепіано та інших інструментів Ю. Щуровського залишаються улюбленими творами і викладачів, і учнів. Вони звучать у навчальних закладах, на дитячих виконавських конкурсах та концертах в Україні і за рубежом.

У 2022 році минуло 95 років з часу, коли у Києві в сім'ї лікаря народився майбутній видатний український композитор Юрій Щуровський. У підлітковому віці йому довелося пройти жахи війни та німецької окупації. Після закінчення війни майбутній композитор вступає на навчання до Київської консерваторії, де й розпочалося його сходження до музичного мистецтва. «В 1951 р. закінчив консерваторію по класу композиції, а в 1954 – аспірантуру під керівництвом вчителя і духовного наставника, видатного українського композитора Б. М. Лятошинського» [5, с. 299].

Протягом життя Ю. Щуровському довелося працювати музичним редактором видавництва «Мистецтво» (1951), завідувачем музичною частиною Київського хореографічного училища (1951 – 1952), викладачем теоретичних дисциплін в Київській консерваторії (1952 - 1955) та Київського музичного училища (1955 – 1960). З 1958 по 1962 роки він

викладав теоретичні дисципліни в Курському музичному училищі та давав там творчі концерти. З 1973 року Ю. Щуровський – старший редактор відділу музично-педагогічної літератури видавництва «Музична Україна».

Протягом життя композитор звертався до багатьох музичних жанрів: симфонічні та вокально-симфонічні, камерно-інструментальні та хорові твори, балети, пісні, музика до кінофільмів, для фортепіано, струнних, духових та народних інструментів. Звернення Ю. Щуровського до творів для юних музикантів відбулося ще в роки навчання в консерваторії: викладач по фортепіано Б. Є. Милич, який займався впорядкуванням збірників педагогічного репертуару, запропонував Юрію «звернутися до філігранної мініатюри, написати твори «простіші»» [4, с. 54]. З того часу і до кінця життя митець поповнював репертуар для юних музикантів мініатюрами, творами великої форми, поліфонічними композиціями. Ці твори мелодійні, зручні для виконання, а найголовніше, – мають глибокий емоційний зміст [1, с. 51].

Музику для дітей композитори почали писати ще у XIX столітті – всім відомі «Дитячий альбом» П. Чайковського та «Альбом для юнацтва» Р. Шумана. Серед українських композиторів першими у цьому напрямку відзначились В. Барвінський, Й. Витвицький, В. Заремба, М. Завадський, М. Лисенко, М. Колачевський, Петро і Володимир Сокальські, Я. Степовий, К. Стеценко. «Позитивною рисою творчості згаданих композиторів є намагання втілити у фортепіанних творах народні образи, використовуючи інтонаційне, ладове та ритмічне багатство музичного фольклору України» [6, с. 5]. У 1936 році В. Косенко створив альбом «24 дитячі п'єси для фортепіано», стосовно якого О. С. Олійник зауважував: «В українському музикознавстві він не раз прирівнювався до найкращих світових зразків цього жанру» [3, с. 129]. Цікавим матеріалом є фортепіанні цикли В. Сильвестрова «Дитяча музика» № 1 та № 2. Цінним напрацюванням для юних музикантів є збірник «З дитячого альбому» М. Скорика, що має не тільки навчальні, а й виховні цілі – у творах змальовано веселі дитячі ігри, картини природи і казкові розповіді.

Ю. Щуровський вніс вагомий внесок у поповнення навчального педагогічного репертуару, видавши декілька фортепіанних збірників для дітей – це «10 прелюдій і фуг» (1967), «Веселка» (сто пісень народів світу в обробці для фортепіано, 1970), «Прогулянка» (1975) і «Калейдоскоп» (1982). Вже в XXI столітті видано збірник «Улюблені мелодії» (2010), де зібрано твори для початкового і середнього рівня, що збагачують педагогічний репертуар для дітей глибоко змістовними, художньо-довершеними мініатюрами.

Твори в цих збірках передбачали різнобічний розвиток учнів, їх технічних навичок, художнього мислення, творчої уяви, володіння засобами виразності. Вони мають вікову спрямованість, розподіл за складністю (з першого по восьмий класи). Особливою популярністю у юних піаністів користуються п'єси «Горобчик», «Ранок» та «Падає сніжок» із сюїти «Зима», «Волинка», «Чорний ворон», «Танець маленьких жабенят», «Веснянка», «Годинник», «Шарманка», «В народному стилі» та ін. На дитячих виконавських конкурсах часто можна почути «Елегійний етюд», «Токату», «Вальс-жарт», «Елегійний прелюд». Треба відзначити напрацювання Юрія Щуровського у поліфонічному жанрі, твори якого і сьогодні займають гідне місце у дитячому педагогічному репертуарі. «Композитор ще у 1950-х роках став «першопрохідцем» у даному жанрі, чудово поєднавши у своїх опусах класичні, насамперед, бахівські традиції та своєрідність національного колориту» [2, с. 50].

Крім фортепіанних, значну популярність мають твори для струнних інструментів. Серед них: «Елегія» для скрипки з оркестром (1962), «Романс», «Танцювальна поема» (1951) для скрипки і фортепіано, Струнний квартет (1949), Сюїта «Народні фрагменти» для струнного оркестру (1962), «Балада» для скрипки, віолончелі і фортепіано (1949); «Концертний етюд» для альту і фортепіано (1952); «Мелодія» (1966), «Рондо-танець» (1967), «Варіації» (1968) для віолончелі і фортепіано; «Прелюдія», «Танець з балалайкою», «Ноктюрн», «Рондо-скерцо» для квартету віолончелей (1966) та ін.

Дуже популярним в учнів старших класів музичних шкіл є «Романс» для скрипки і фортепіано (1966). Композиція має просту тричастинну форму. В основі першого

розділі протяжна, загадкова мелодія з пульсуючим акордовим акомпанементом. У середній частині твору музика набуває просвітлення, а фігурації у фортепіано нагадують хвилювання моря. У репризі початкова мелодія викладається з деякими змінами. Глибока емоційність і технічна зручність твору вплинули на те, що він часто виконується на конкурсах і концертах. Скрипковий «Романс» залучили до свого репертуару також кларнетисти та домристи. Навіть при виконанні на інших інструментах цей твір не втрачає своєї виразності та мелодійності.

Серед написаного Ю. Щуровським для юних віолончелістів «Лірична пісня», «Танець», «Повільний вальс», «На конячці», «Вальс», «Романс», «Ескізи», «Гопак». Популярним і досить віртуозним для учнів віолончельним твором є Сонатина ля мінор. Головна енергійна і водночас лірична тема викладена в народному стилі, контрастом до неї є протяжніша побічна. Типовими рисами музичної драматургії митця є видозмінення тем у процесі розвитку та закінчення твору урочистою кодою.

Не оминув своєю увагою Ю. Щуровський і духові інструменти, для яких написано небагато творів, але вони, як і інші, дуже мелодичні та враховують виконавський рівень учнів. Для юних кларнетистів написані «Гопак», «Угорський» та «Український танець». Тромбоністи залюбки виконують «На санчатах», трубачі «Веселу гру», а валторністи «Іспанський танець». Зі знанням дитячої психології та урахуванням вікових особливостей юних музикантів створений Концерт для труби з оркестром (1970).

Концерт для труби складається з двох частин – *Andante cantabile* та *Allegro*. Основна тема першої частини має елегійний характер і після першого викладення дещо видозмінюється і розробляється. У кульмінації автор викладає цю мелодію у верхньому регістрі труби, де вона звучить яскраво та урочисто. Після кульмінації мелодія заспокоюється і поступово завмирає. Друга частина починається з фанфар, які переходять у грайливу тему скерцозного характеру. Після проведення теми оркестром знову з сигналами вступає труба, а перебравши на себе увагу, інструмент проводить кантиленну мелодію. Наступна

невелика мотивна розробка першої мелодії підносить її звучання до верхнього регістру. Друга хвиля розробки ще більше ускладнює техніку викладення матеріалу і приводить до проведення другої мелодії (зі змінами) у більш високому регістрі. В каденції сполучаються мотиви першої і другої тем, які варіативно розвиваються. У репризі проводяться теми головної та побічної партій. У коді техніка ускладнюється, матеріал дещо варіюється, напруження наростає, підводячи до завершення.

За технічною складністю дві частини концерту сильно відрізняються. *Andante cantabile* – невелике за розміром та нескладне з технічного боку, тому без проблем може виконуватись учнями старших класів дитячих мистецьких навчальних закладів. Друга частина – *Allegro* – через великий об'єм і набагато вищий рівень технічної складності більше підходить для вивчення у фахових коледжах. Крім концерту, композитором написано «Скерцо» для квінтету труб, також рекомендоване програмою з ансамблю у фахових коледжах.

Притаманна творам композитора мелодійність та їх популярність серед молоді стали імпульсом для перекладення фортепіанних мініатюр для інших інструментів. Поряд із розширенням педагогічного репертуару для кларнету, тромбону, валторни, такі перекладення отримують нове звучання завдяки тембрам дерев'яних і мідних духових інструментів.

Перекладення скрипкових та фортепіанних творів здійснені і для народних інструментів. Найпопулярнішими п'єсами в репертуарі баяністів є: «Гопак», «Канон», «Козак», «Мазурка», «Танець», «Чорний ворон». На домрі можна почути «Романс» та «Іспанський танець» (в оригіналі для скрипки та фортепіано). Для гітари перекладені Варіації на тему української народної пісні «Ой є в лісі калина», «Дума», «Пісня», «Гопак», «Зозулечка», «Український танець», «Степна пісня», «Роздум», «Мелодія». На бандурі у мистецьких навчальних закладах звучать «Мрії» та «Кобзарська дума».

І нині камерно-інструментальні твори Юрія Щуровського мають велике коло прихильників серед юних музикантів та їх наставників. Завдяки своїй мелодичності та

зручності виконання вони, крім фортепіано, виконуються на багатьох струнних, духових, народних інструментах. Маючи глибокий зміст та художню довершеність ці твори сприяють розвитку техніки, засобів музичної виразності, художнього мислення та творчої уяви. Як одну з найхарактерніших рис слід відзначити схильність композитора до української мелодики і національного колориту, присутні як в мініатюрах, так і в поліфонічних композиціях, і у творах крупної форми.

Список використаних джерел:

1. Дородько В. В. Фортепіанна творчість Ю.Щуровського у контексті української фортепіанної музики двадцятого століття для дітей. *Проблеми і перспективи розвитку науки на початку третього тисячоліття у країнах Європи та Азії* : матеріали VI Міжнар. науково-практ. інтернет-конф. Збірник наукових праць. Переяслав-Хмельницький, 2014. 140 с.
2. Ємельяненко Т. О., Сулим Р. А. Поліфонічні жанри у фортепіанній творчості Юрія Щуровського. *Ювілейна палітра 2017 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : зб. ст. та матеріалів всеукр. науково-практ. конф. Суми : ФОП Цьома С.П., 2018. 166 с.
3. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. К. : Наукова думка. 1979. 291 с.
4. Назар Н. Ю. Откровение. Композитор Юрий Щуровский известный и неизвесный. К., 2002. 225 с.
5. Полевой В., Сидоренко Н. Спілка композиторів України : *Довідник*. К. : Музична Україна. 1973. 310 с.
6. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. К. : Мистецтво. 1965.

Полянська Г.М.

ПОЛТАВСЬКІ ЮВІЛЕЇ 2022 РОКУ

Кожен музикант – викладач чи виконавець – у певний час підходить до проблеми вибору репертуару. Програмні рекомендації, «класичний» набір творів на певному етапі перестають задовольняти і тоді починається пошук. Найчастіше його полем стає сучасна музика, а для нашого суспільства, і особливо зараз, найактуальнішими є творчі здобутки земляків. Актуальність цієї публікації і полягає у оприлюдненні досягнень сучасних музикантів.

Література, присвячена діяльності Полтавської організації НСКУ, почала з'являтися з 1998 року, з часу її заснування. Це були публікації в обласній пресі, збірнику

«Культура України», альманасі «Рідний край», журналі «Молодий вчений», імена полтавських композиторів зазвучали як з концертних естрад, так і з трибун наукових конференцій. 2022 року відсвяткували свої ювілеї два члени НСКУ з Полтави: Володимир Карлаш і Тамара Оскоменко-Парулава. Їм обом виповнилося по 70 років. Вік творчої зрілості і кульмінація професійної активності, нажаль, збіглися у часі із трагічними подіями в історії держави, тому звичних «повнометражних» авторських концертів, пишних святкувань і нових публічних прем'єр не відбулося.

Тамара Георгіївна Оскоменко-Парулава народилася у Полтаві, 22 лютого 1952 року. На свій десятий день народження дівчинка одержала жаданий подарунок – баян. З ним закінчила школу, музичне училище, інститут мистецтв у Харкові. Майже одразу, ще не усвідомлено, почала імпровізувати. Вже проживаючи на Кавказі, працюючи викладачем Сухумського музичного училища вона зважується на новий крок – проходить курс композиції у Ростовському музично-педагогічному інституті. Творчі здібності заявили про себе одразу: Тамара бере участь у Міжнародному фестивалі «Донська весна», а її дипломну роботу – симфонічну поему «Камачіч» включає до свого репертуару Ростовський симфонічний оркестр. Той період життя приніс низку творів, написаних за кавказькими мотивами: «Абхазьку сюїту» для баяна, хоровий цикл «Кавказу», Concerto grosso № 1 тощо. Але «збройний конфлікт» в Абхазії 1992 року змусив митциню повернутися до батьківської оселі. Наступні тридцять років її життя пов'язані з Полтавою.

Композиторська творчість Т. Парулави концентрується у кількох сферах: фольклорних обробках, авторських вокальних циклах, симфонічних творах. У більшості опусів основою є громадянські теми. Філософська лірика тут межує з історико-трагедійними мотивами, але скрізь невід'ємною ознакою авторського стилю є народна основа. Майже вся її музика належить до великих форм і для виконання потребує значних професійних сил, що в умовах периферії завжди проблематично.

Так, опера «Маруся Чурай», завершена у 1999 році, чекала на повний прем'єрний показ дев'ять років. Спектакль пройшов у переповненому залі, говорили про повторні вистави, але втрутилися зовнішні обставини. Прагнення до реалізації задумів у сценічних формах спонукало мисткиню до створення студентського театрального колективу. Так, 2001 року на базі Полтавського музичного училища імені М. Лисенка виник Молодіжний Музичний Театр «ПарМіКо». Т. Г. Парулава стала художнім керівником молодого театру; викладач акторської майстерності, народний артист України, актор і режисер В.П. Мірошниченко доклав своїх сил до сценічних вирішень студентських робіт, а поет С.А. Коломієць був автором текстів кількох вистав. Так склалася аббревіатура – «ПарМіКо».

До складу виконавців увійшли студенти музичного училища та педагогічного інституту (нині Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка). Серед них були майбутні професійні співаки, актори, музиканти-інструменталісти та композитори, а також ті, хто хотів спробувати свої сили у режисурі, поезії, драматургії, хореографії, тощо. Не нав'язуючи ролей і функцій, колектив давав можливість молодим людям знайти своє місце у атмосфері театру. За 10 років було успішно реалізовано понад 10 проектів.

Для цього колективу Т. Парулава написала кілька музично-сценічних композицій. Серед них – рок-опера містерія на тексти С. Коломійця «Храм Прозріння» (2001), вистава-мюзикл до 100-річчя Полтавського музичного училища «Музичне диво» (2003), «Листи до коханої з фронту» (2005), «Хатка Птаха» (за авторським сценарієм, 2011), «День Янгола у Храмі днів Яготина», присвячений 200-річчю Тараса Шевченка (на тексти С. Коломійця, 2014). У театральних проектах значну роль посідає громадянська тематика. У дні пам'яті Голодомору колектив проводить уроки-реквієми у загальноосвітніх школах, де показує музично-поетичну композицію на музику Т. Парулави та вірші українських поетів «Тридцять третя сльоза України».

Започаткована композиторкою ще в останній рік навчання лінія інструментально-симфонічної творчості

розкрилася у Поліфонічній сюїті «Шляхетний дует» для фортепіано (2006), Симфоніях «Монолог», № 2 – «Гоголіада ХХІ» (2009), № 3 «Сповідь» (2012), № 4 «Українська» (2016), Симфонічних фресках «Сади Полтави» (2015), п'єсах «Серпнева мелодія» для скрипки і фортепіано (2006), «Біганина» для струнного оркестру (2007); «Мелодія» для скрипки і струнного оркестру (2012), двох фортепіанних мініатюрах для дітей: «Весна прийшла» і «Весняна пісня» (2011). 2013 рік приніс нову тематику у хоровій творчості. З'явилася духовна музика для мішаного хору а capella: триптих «Бог у сонні богів» на канонічний текст (Псалом № 81) та «Між царями» на слова Т. Шевченка.

Для композитора найважливішим є донести свої задуми до слухача. У цьому Т. Парулава – щасливий автор. Її музика звучить по всій Україні і навіть у далекому зарубіжжі. У Полтаві її виконують солісти та колективи обласної філармонії, музичного училища та академічного українського музично-драматичного театру ім. М. Гоголя, камерний хор «Гілея». У Києві – Муніципальний Камерний хор «Хрещатик», а Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» уже багато років не обходиться без музики, створеної мисткинею-полтавкою. На ХХХІІІ Фесті 2022 року відбулася прем'єра її хорового твору за текстами Григорія Сковороди «Афоризми» у виконанні Ансамблю солістів «Благовіст».

За характером Т. Парулава – «будитель». Її енергія практично безмежна. Вона встигає і на просвітницькому шляху, активно публікуючи коментарі, анонси і звіти про досягнення свої та своїх колег на офіційному сайті НСКУ, на шпальтах обласної періодики та на сторінках наукових видань. Виступає як ведуча лекцій-концертів, тематичних вечорів, творчих звітів студентів. У останні роки організувала фестивалі-конкурси: «Театр і музика молодих»; «Різдвяне коло» і «Літні тони» (2021). Крім власної творчості, вона опікується обласними конкурсами юних композиторів, спостерігає за розвитком молодих талантів, веде курс композиції у Полтавському музичному училищі. Уже багато років її колишні вихованці одержують звання лауреатів і дипломантів на міжнародних, всеукраїнських та обласних конкурсах, а деякі обрали професійний шлях.

Ще один ювіляр року – Володимир Григорович Карлаш – композитор, виконавець-гітарист і педагог (народився 9 липня 1952 року у селі Іваново-Селище Глобинського району Полтавської області). Його творчий шлях можна визначити як монодичний з постійним кресендо самовдосконалення. Дитинство майбутнього композитора пройшло у творчому середовищі. Після занять у школі хлопчина йшов до театру, де співав його батько, дивився репетиції усіх вистав. Тому, коли шкільне навчання було завершено, питання вибору професії вже не стояло.

Навчання у Полтавському музичному училищі імені М. Лисенка було перерване: баяніст Володимир Карлаш на два роки прибув до армійських лав. Місцем його служби став військовий оркестр Берлінської мотострілкової бригади. Там він познайомився з усіма інструментами духового оркестру, а у джазовому колективі грав і на гітарі. Під час служби він постійно відвідував концерти академічної музики, оперні спектаклі, фестивалі. Маючи вільний час, брав приватні уроки композиції та гри на гітарі у німецьких викладачів. Це і стало виконавською освітою гітариста.

Після служби Володимир як баяніст закінчує навчання у музичному училищі, кілька років викладає у Великобагачанській музичній школі, і паралельно студіює теорію композиції, музичну форму, створює власні опуси для гітари: навчальні та концертні твори, збірку етюдів на різні види техніки; п'єси для фортепіано, акордеона, пісні, партитури для естрадного ансамблю. Відомого в районі музиканта стали запрошувати до складу журі на різні фестивалі. Це давало надзвичайну можливість вивчати народне мистецтво і згодом викликало появу циклу електронної музики під назвою «Сільська музика».

У 1970 – 1990-х роках В. Карлаш як композитор і гітарист був постійним учасником фестивалів гітарного мистецтва у Донецьку, Маріуполі, Комсомольську, Миргороді, Полтаві. Там відбулися його зустрічі з солістом Київської філармонії В. Петренком, гітаристкою і диригенткою Вікторією Жадько, артистами Полтавської та Донецької філармонії – гітарним дуетом Павла та Аркадія Іванникових. Знайомство із музикою полтавського компо-

зитором зробило цих музикантів щирими прихильниками і пропагандистами його творчості.

У 1977 році В. Карлаш знаходить місце гітариста у вечірній музичній школі, а відомий хоровий диригент Г. С. Левченко запрошує його працювати солістом-вокалістом. В оркестровій групі хору було вільне місце сопілкаря і музикант вирішує ризикнути. Партії у більшості творів Володимир писав для себе сам, іноді додаючи оригінальні імпровізації. На концертах можна було побачити, як музикант залишає інструмент, підходить до мікрофону і співає.

Згодом В. Карлаш отримав запрошення на роботу до Полтавського педагогічного інституту, прийнявши і цю пропозицію: йому подобалося розмаїття музичної діяльності, він був у захваті від можливості зануритися у світ мистецтва, залишаючи лише кілька годин для відпочинку. В музичній школі, крім викладання гітари, він організував квартет сопілкарів, ансамбль гітаристів, сам грав у джаз-ансамблі. В цей час виникла велика кількість його перекладень та обробок для народного оркестру, ансамблю сопілкарів, ансамблю гітаристів, низка п'єс та етюдів для гітари та кілька пісень.

Наприкінці 1970-х років до педагогічного інституту приходить на роботу для організації народного хору Г. С. Левченко, який одразу запропонував В. Карлашу посаду керівника оркестрової групи майбутньої «Калини». І хоча обсяг роботи значно збільшився, музиканту було цікаво. Доводилося робити велику кількість аранжувань: оркестрова група не тільки акомпанувала хору, а й виконувала суто інструментальні твори. Колектив здобуває звання народного, гастролює по Україні, співпрацює з відомими українськими митцями. Так для Р. Кириченко композитор пише пісню «Теплий дощ» на вірші А. Лихошвая, що надовго увійшла в репертуар співачки.

У ДМШ № 1 утворився дует гітаристів А. Гринь-В. Карлаш. Репертуар для нього молодий композитор готував самостійно, перекладаючи відомі класичні та джазові твори, а також створюючи власні композиції. За короткий проміжок часу митець також написав кілька концертних п'єс для конкурсного виконання, серед яких Фуга сі мінор, сюїта «Зоопарк» тощо.

У 1998 році на запрошення кіностудії TIBA-FILM (Німеччина) В. Карлаш бере участь у створенні музичного оформлення до фільму «Спалене дитинство». І хоча до остаточної версії увійшли невеликі фрагменти, виконані на гітарі, досвід, отриманий при виконанні цієї роботи був надзвичайним: нові друзі, нові враження, нові творчі задуми. Перебуваючи в Німеччині, музикант постійно відвідував концерти класичної та популярної музики, оперні вистави, а у 2000-2001 роках прослухав курс лекцій «Сучасна музика». Поїздки до Європи, що стали з тих часів регулярними, залишили помітний вплив у житті і творчості композитора. Серед найзначніших композицій цього періоду – «Christmas-concert» для флейти і струнного оркестру, що вшановував пам'ять композиторів-класиків: Моцарта, Гайдна, Бетховена.

Інший вид діяльності В. Карлаша поєднує його виконавську майстерність із навичками роботи звукорежисера. Музикант записав декілька компакт-дисків із авторським виконанням різних програм. Так, у 2003 році було записано програму з творів італійського композитора Фердинандо Карулі. Восени 2005 року була закінчена робота над авторським диском, до якого увійшли твори для класичної гітари, написані в різні періоди творчої діяльності. Також був записаний окремий диск електронної музики із сюїтами «Сільська музика» та «Космічний мандрівник». У 2008 році В. Карлаш здійснив запис диску з творів відомих гітарних композиторів у власному виконанні і відеозапис виконання своїх творів.

Концертна діяльність музиканта не припиняється донині, вона проходить як у складі різних колективів, так і із сольними програмами. В його репертуарі власні твори, переклади, а також гітарна класична музика композиторів світу. Митець у своїй творчості виділяє п'ять основних напрямків:

- Твори для класичної гітари – концертні та навчальні.
- Класична музика для симфонічного оркестру.
- Українська естрадна пісня.
- Електронна музика.
- Обробки, аранжування, переклади.

З часом композитор завершив кілька великих циклічних творів. Один з них – «Поетичний концерт для гітари і симфонічного оркестру» (2005 - 2007) - був представлений на творчому звіті митця 2007 року. Соло на гітарі виконував автор. На заключному концерті фестивалю «Дні Миколи Лисенка у Полтаві» (2010) звучала оркестрова Сюїта в чотирьох частинах. Цей твір продемонстрував значну еволюцію композитора у сфері музичної мови, що доводить результативність його роботи у плані вдосконалення професійної майстерності.

Останнє десятиліття принесло багато нових творів. Серед них: Симфонічна поема «Океан» (2012); Музика до лялькової вистави «Чумацький шлях» (2011); Концерти для гобоя і струнного оркестру та для віолончелі і струнного оркестру (2015), Сюїта для фортепіано «Ритми і почуття» («Rhythms and feelings», 2014 - 2022), низка п'єс та сюїта «Три акварелі» для гітари. З робіт, написаних останнім часом, – Соната Сі бемоль мажор для фортепіано (2022). Реалізувалася і давня мрія написати твір для церковного органа. Виникли Фантазія і fuga для органа і дует «Мегаполіс» для органа і фортепіано. Обидва твори були одразу ж виконані у Німеччині органістом Джуліано Мамелі, який ініціював у вересні нинішнього року виконання ще і Фантазії для гітари і органа (Dekanatskantor Giuliano Mameli Weinolsheimer Str. 10A 55234 Bechtolsheim).

Викладач-гітарист із величезним стажем і педагогічним досвідом В. Карлаш зважився і на методичну роботу: у 2011 році він завершив практичний посібник «Вдосконалення майстерності гри на класичній гітарі». Сповнений юнацької енергії, Майстер продовжує шлях до вершин, не полишає виконавської діяльності, планує нові творчі проекти.

Список використаних джерел:

1. Карлаш Володимир Григорович. URL: <https://composersukraine.org/index.php?id=2458>.
2. Карлаш Володимир Григорович. URL: <https://uk.unionpedia.org/...>
3. Карлаш, Владимир. URL: http://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitori/v_-karlash/#composers=1681!page=1!str=
4. Парулава Т. Г. Молодіжний Музичний Театр «ПарМіКо» – 10 років. Полтава, 2011. 15 с.

5. Полянська Г. Професійна музика Полтавщини на рубежі ХХ – ХХІ століть (Полтавська організація НСКУ). *Імідж сучасного педагога*. 2010. № 8 (107).
6. Полянська Г. Професійні композитори Полтавщини. *Рідний край* : Альманах Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г. Короленка. 2016. № 2 (35). С. 133–147.
7. Полянська Г. Творчі пошуки композитора Володимира Карлаша. *Молодий вчений*, травень, 2018. № 5. З. (57.3). С. 39–42.
8. Полянська Г. М. Студентський музичний театр у Полтаві. *Молодий вчений*. 2020. Спецвипуск № 12.1 (88.1). С. 47-51.
9. Халецька Л. Композиторські традиції глибинщини (творчість Володимира Карлаша). *Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення* / Укладачі: Лобач О. О.; Халецька Л. Л. Полтава: ПОППО, 2009. С. 171–173.

РОЗДІЛ ІІІ

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ НАУКИ ТА ПЕДАГОГІКИ

Гончаренко О. В.

ЗНАЙОМТЕСЯ: ФОЛЬКЛОРНИЙ ГУРТ «СЕРПАНОК»

У кращі довоєнні та докарантинні часи у стінах ННІ культури і мистецтв щотижня можна було почути дещо незвичайний спів: яскравий, потужний, але зовсім не схожий на звиклий для вуха академічний або естрадний вокал. І пісні, що звучали у такому специфічному виконанні також переважно незнайомі, їх не можна вишукати у збірках популярної класики чи народно-хорового репертуару, або в естрадних чи джазових пісенниках, навряд чи взагалі комусь доводилося раніше їх чути. Отже, так звучить голос фольклорного гурту «Серпанок».

Творчий колектив, що діє на кафедрі образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології, має довгу й цікаву історію. Створено його ще при Сумському державному музичному училищі, перший публічний виступ стався 1996 року на фольклорному фестивалі «Покуть – 1996» у Харкові. Тож не так давно колектив перетнув свій 25-річний рубіж. Понад 15 із цих літ гурт функціонує під крилом Сумського державного педагогічного університету імені А. Макаренка: з 2004-го року базою науково-творчої діяльності «Серпанку» став факультет мистецтв, а зараз навчально-науковий інститут культури і мистецтв. Треба наголосити, що йдеться саме про науково-творчий напрямок роботи колективу. Адже діяльність гурту не обмежується лише виконавством, а сполучає в собі власне творчість і наукові пошуки, дослідження традиційної народної співочої культури. І якщо говорити точніше, – гурт належить до когорта науково-етнографічних або реконст-

рукторських ансамблів. тобто таких, хто спочатку вивчає, досліджує, а потім відтворює й розвиває те, що донесла до сучасності традиційна народна культура.

Очільниця гурту – кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Олена Гончаренко, етно-музикологиня, етноспівачка (з 1985 – студентка Київської державної консерваторії, 1993 – випускниця Одеської державної консерваторії; 2021 – кандидатка мистецтвознавства). Ще у роки навчання в КДК перейнялася ідеєю дослідження й відтворення співочих традицій сільської автентики від відомого київського гурту «Древо» (керівник проф. Євген Єфремов) та згодом зініціювала формування молодіжного фольклористичного середовища в м. Суми, центром якого і став «Серпанок» – гурт міської молоді, яка прагне долучитися до споконвічних традицій народного музикування.

Основою діяльності колективу є дослідження народно-пісенної культури переважно північно-східних теренів України, зокрема Сумщини – території, де сусідять і перетинаються межі кількох історико-географічних регіонів: Сіверщини (Наддеснянського Полісся, Посейм'я), Центральної Наддніпрянщини (Посулля), Слобідщини (течія Псла, Ворскли), утворюючи різноманітний і неповторний фольклорно-етнографічний ландшафт. Тут до наших днів збереглися риси східно-поліської обрядової архаїки, одним з найвиразніших та найхарактерніших елементів якої виступає ритуальне «гукання», представлене в регіоні у численних локальних версіях, – своєрідний засіб комунікації наших далеких предків із потойбіччям... Вражає багатство наддніпрянської багатоголосної лірики, розвиненої в подальшому у новіших слобідських традиціях. Загальну стильову картину терену доповнює специфічна культура горюнів – етнографічної групи на території Путивльщини. За припущеннями дослідників, вони донесли до наших часів елементи автохтонної традиції з часів літописних сіверян.

Така яскрава різнобарвна пісенна культура краю не залишає нікого байдужим, але, на жаль, швидко зникає.

Наше завдання – відродити, зберегти й примножити її природню первозданну красу. Пісні, зібрані в процесі польової практики, а також розшукані у фольклорних архівах, учасники гурту намагаються відтворити у недоторканому вигляді, зі збереженням традиційної стилістики, автентичної виконавської манери, своєрідних діалектних особливостей, не вдаючись до аранжування, а лише до наукової реконструкції.

До свого репертуару колектив залучає насамперед зразки обрядового фольклору господарчого та родинного циклів, побутові пісні й танці, тобто ті жанри, які були найзатребуванішими у побутовій культурі українського люду, які вони викохали, відшліфували своїм мистецьким хистом і змогли втримати в традиції й подарувати нам, не зважаючи на заборони, знецінення, витіснення з пам'яті тих безцінних пісенних зразків і регіональної стилістики музикування, яка замінювалася універсальним «зрадянщеним» стилем і репертуаром, нав'язаними офіційною пропагандою. Зараз на порядок денний вийшли також пісні рекрутські, солдатські, козацькі, історичні, які знову, як ніколи, стали актуальними.

Особливо цінним джерелом для поповнення репертуару є аудіозаписи минулих років із різних фольклорних фондів (зокрема матеріали Сумського ОНМЦ культури і мистецтв, лабораторії етномузикології НМАУ імені П. І. Чайковського), регіональних та приватних колекцій. Серед найвагоміших – фоноархів Валентина й Валентини Дубравіних, корифеїв нашого інституту, які відіграли визначну роль у збереженні традиційної пісенної культури краю. Відомий фольклорист і викладач В. В. Дубравін разом із дружиною В. Г. Дубравіною протягом 1960–80-х років здійснили сотні подорожей, згромадили величезний архів пісень і голосів виконавців минулих поколінь (понад 15 тисяч звукових пам'яток), дбайливо зберігши для нащадків голоси нашої співаної історії. Зараз цей фольклорний архів перебуває на базі нашої кафедри, опрацьовується та вивчається. Величезна подяка й уклін дослідникам за цей неоціненний скарб!

Надзвичайна цінність архівних матеріалів не лише в їх використанні для поповнення репертуару місцевими зраз-

ками, а й насамперед у можливості досліджувати манеру виконання, яка вже часто втрачена в живому середовищі. Адже живе спілкування нічим не заміниш! Осягнення й засвоєння старовинного репертуару, співочої манери, артистичного і життєвого досвіду поколінь стає можливим завдяки тісним контактам зі старенькими, але такими молодими душею сільськими співачками й співаками. Учасники гурту зустрічалися з ними під час експедицій, а також фестивалів, концертів традиційної музики. Іноді запрошують їх до себе в гості: теплою, сповненою натхнення і емоцій подією стала зустріч-концерт «Серпанку» спільно із жіночками з с. Комиші Охтирського району, що відбувся в залі ННІ культури і мистецтв в лютому 2019 року. Фольклорно-етнографічний ансамбль «Комишанське надвечір'я» із захватом вітали слухачі, а потім разом із ними ще співали, грали, танцювали всі учасники акції.

Інтерактивне спілкування – одна із привабливих сторін діяльності «Серпанка»: в університеті вже двічі проводились «Вечорниці» із душевними посиденьками з піснями і чаюванням, традиційними розвагами й танцями. Подібні акції проводилися і для широкого загалу міста й області: концерти-бесіди у мистецькому просторі «Сад стежинок, що сходяться» художниці Ірини Проценко (осінь 2019), реконструкція українського весілля у ході фестивалю «Грунівський січослав–2015» (с. Грунівка Краснопільського району).

Виступи «Серпанка» вже звично стають прикрасою й родзинкою концертних та просвітницьких інститутських та університетських заходів, мистецьких акцій міста й області. На рівні мистецького форуму проводилось святкування 20-річного ювілею ансамблю в рамках всеукраїнської науково-практичної конференції студентів та аспірантів «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» (2016) та майстер-клас з автентичного співу «Свято зустрічі весни» в рамках тієї ж конференції, але вже міжнародного статусу 2019 року на виїзному засіданні у КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка». Ці заходи, спрямовані на популяризацію та відродження української автентичної народнопісенної творчості, ініціювала та організувала безпосередньо кафедра образотворчого мистецтва, музико-

знавства та культурології (зав кафедри – доктор мистецтвознавства, професор Зав'ялова О.К.).

Колектив відомий в Україні та за її межами, систематично бере участь у всеукраїнських та міжнародних фестивалях, серед яких: «Покуть» (м. Харків, 1996, 2012), «Світовид-2000», «Київська Русь-2004», «Країна мрій – 2004–2007», а також «Вечорниць» та «Українського весілля», організованих у рамках проекту «Країна мрій» (м. Київ), «Ростоки – 2005, 2006» (м. Івано-Франківськ, Кіровоград), «Золоте латаття – 2006» (м. Путивль), «Жниво – 2009, 2011, 2012, 2014» (м. Київ), «Культурні скарби Сіверщини – 2016» (м. Батурин); «Ладовиці – 2016» (м. Хмельницький), «Балтика – 2014» (м. Вільнюс, Литва). «Серпанок» – лауреат всеукраїнських та міжнародних конкурсів: «Барви осені – 2010», «Червона рута – 2011, 2012», «Зірки Європи» (2020), «Зимова Фантазія» (2021), «Паляниця» (2022), «Незламна Україна» (2022); володар гран-прі конкурсів «Пісенні візерунки – 2011», «На хвилях талантів. Мелодії моря» (2020).

Зараз «Серпанок» проходить школу спілкування в онлайні, навчаючись формувати мистецький продукт в інтернет-форматі. Склад учасників колективу періодично оновлюється – це переважно студенти й випускники Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, Сумського вищого училища мистецтв і культури (нині Сумський фаховий коледж мистецтв і культури) імені Д. С. Бортнянського, деякі з них продовжили навчання у мистецьких ЗВО Києва. За понад 25 років існування до колективу долучилися близько 75 осіб.

Пройшовши у «Серпанку» своєрідне фольклористичне посвячення, певну школу автентичного виконавства, кращі з учасників продовжують свою дослідницьку діяльність у наукових та освітніх закладах Сум та Києва (лабораторія етномузикології НМАУ імені П. І. Чайковського, «Музей Івана Гончара», відділ нематеріальної культурної спадщини СОНМЦКіМ тощо); вдосконалюють виконавську майстерність у інших вже відомих і новостворених (а часом саме ними створених) колективах – «Гуртоправці», «Древо», «Божичі», «Михайлове чудо», «Бабський козачок», «Кралиця», «Стріла» та ін., гастролюючи в їх складі містами України та за кордоном; стають наставниками для талановитої молоді,

їх провідниками до світу традиційної пісенної культури (провадять заняття та майстер-класи з традиційного співу в мистецьких освітніх закладах).

Учасники гурту самостійно долучаються до різних мистецьких проєктів, у т.ч. й міжнародних (так Ірина Данилейко та Галина Гончаренко знялися у складі співочої групи у фільмі українсько-французько-ісландської продукції «Гірська жінка на війні», у просвітницькому фільмі «Весільний спадок»), створюють власні проєкти (студія «ЕГЕ-films» Ірини Данилейко та Любомира Ткача, гурт [O] Ольги Чернишової тощо).

Такі підходи й можливості останнім часом все більше приваблюють молодь, яка виявляє непідробний інтерес до народної музики, із задоволенням оволодіває способами традиційного музикування, знаходить натхнення у відкритості й щирості цієї культури, її мистецькій ексклюзивності й водночас доступності для опанування, захоплюється відшліфованим у віках репертуаром і накопиченою енергетикою, до якої можна долучитися через спів, гру, танець. Як відгук на цей запит в Україні й за кордоном проводяться численні майстер-класи, організовуються літні школи традиційного музичного виконавства. Керівниця гурту «Серпанок» Олена Гончаренко систематично проводить заняття з традиційного співу на школах «Рись» (Україна), «Музика кресов» (Польща), у Литві. Студенти нашого інституту мають можливість відвідувати такі заняття протягом всього періоду навчання.

Отож чекаємо нових учасників! Із гуртом «Серпанок» ви ближче познайомитеся із творчим хистом своїх пращурів, зможете перейняти їх мистецький досвід, досягнути історичний мистецький багаж нації і водночас бути в тренді сучасних тенденцій, розкрити свій власний потенціал, нарешті, просто отримувати задоволення від спільного музикування.

Детальніше ознайомитися з історією, мистецькими акціями, минулими й майбутніми подіями, фотоальбомами і відеозаписами гурту «Серпанок» можна ознайомитися на ФБ-сторінці за посиланням <https://www.facebook.com/serpanok.folk>

**КАФЕДРА ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА,
МУЗИКОЗНАВСТВА ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ:
20 РОКІВ ЗВЕРШЕНЬ**

В 2022 році святкувала 20-річний ювілей кафедра образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології Навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Кафедра утворилась у 2002 році як підрозділ новоствореного Інституту мистецтв, відкритого на базі музично-педагогічного факультету, що попередньо функціонував в університеті. 20 років – це невеликий строк для діяльності структурного підрозділу, але саме перші десятиліття визначають його доцільність, перспективність і життєздатність.

Заснована у 2002 році кафедра хореографії, образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури забезпечувала спеціальності образотворчого та музичного мистецтва, а також художньої культури в педагогічній галузі. Але 2017 рік – святкування 15-річчя кафедри – став переломним в діяльності підрозділу, який впродовж всіх років невпинно розвивався та оновлювався. В цей рік, поряд із випусковою спеціальністю 014 Середня освіта (Образотворче мистецтво), були запроваджені спеціальності інших галузей: 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація та 034 Культурологія; здійснено перший набір до магістратури на спеціальності: 023 Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація, 025 Музичне мистецтво (Композиція, Теорія та історія музики) та 034 Культурологія; відкриті аспірантура та спеціалізована вчена рада із захисту дисертацій зі спец. 025 Музичне мистецтво.

Об'єктивно це стало можливим з реорганізацією Інституту мистецтв у Навчально-науковий інститут культури і мистецтв і приходом до керівництва молоді енергійної директорки, докторки педагогічних наук, професорки Устименко-Косоріч О. А., яка ініціювала багато із зазна-

чених новацій. Звичайно вагому роль відіграв потужний науковий та мистецько-педагогічний потенціал викладацького колективу кафедри, хоча її склад не перевищував 13-15 осіб. Цей «прорив» надав підстави для реорганізації підрозділу в 2018 році у кафедру образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології.

Високопрофесійний рівень і наукові традиції кафедри від початку були закладені першим керівником - докторкою мистецтвознавства, професоркою І. С. Драч (нині професорка Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського), яка завідувала кафедрою у 2002 – 2006 роках. З вересня 2006 по 2013 роки кафедру очолювала кандидатка мистецтвознавства, доцентка О. Ю. Енська. З 2013 року завідувачкою кафедри є докторка мистецтвознавства, професорка О. К. Зав'ялова.

Розмаїття і різноспрямованість спеціальностей обумовили існування в межах кафедри двох ланок: секції образотворчого мистецтва та секції музикознавства і культурології. На секції образотворчого мистецтва впродовж майже всього часу працювали народний художник України, доцент О. В. Садовський, заслужений діяч мистецтв України, старший викладач М. В. Жулінський, заслужена майстриня народної творчості України, доцентка О. В. Гулей; кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка Н. М. Кохан, заслужений художник України, старший викладач І. Ю. Швачунов; старша викладачка О. В. Капран. В останні роки до визнаних майстрів приєдналася талановита молодь – кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка Н. С. Брижаченко, кандидат педагогічних наук, доцент А. М. Никифоров, викладачка Є. С. Винокур.

У перші півтора десятиліття на секції образотворчого мистецтва працювали Ванєєва Л. Є. – керівник народного колективу «ART'ель moda», переможця багатьох міжнародних конкурсів, більшість вихованців якого в той час були студенти кафедри, М. В. Никифоров – автор багатьох скульптур і пам'ятних знаків на вулицях міста, об'єднанні «Хімпром» та ін., заслужений художник України О. Г. Прокочук – митець пам'ятників І. Кожедубу, Пам'яті жертв голодомору та ін.

Педагоги-митці відзначені участю в численних міжнародних проєктах та виставках як в Україні, так і за її межами: в Японії, США, Великобританії, Аргентині, Німеччині, Польщі та ін. Їх роботи знаходяться в багатьох музеях і приватних колекціях України та світу, під їх керівництвом проводяться численні виставки та мистецькі акції для студентства та колективу СумДПУ імені А. С. Макаренка, громадськості міста, області та країни. За значні творчі досягнення, висококваліфіковану професійну та педагогічну діяльність кожний з викладачів нагороджувався почесними грамотами і подяками Сумської обласної державної адміністрації, Спілки художників України, Спілки майстрів народної творчості України, СумДПУ імені А.С. Макаренка та ін.

Щорічно викладачі секції образотворчого мистецтва разом зі студентами брали участь у Міжнародному ленд-арт симпозиумі «Простір Покордоння», який проходив у с. Могриця. Зустрічі та професійне спілкування з багатьма відомими митцями надавали гарний імпульс для зацікавленості і творчого зростання молоді. Крім того, можливість оволодіти професійними секретами студенти мали на заняттях гуртків «Креатив» (кер. О. В. Гулей), «Експериментальний дизайн» (кер. Н. М. Кохан) та «Мода-плюс» (кер. О. В. Капран). Персональні виставки наставників, їх перемоги на дизайнерських та художніх конкурсах, скульптурні композиції, які прикрашають місто, також є взірцями для творчого натхнення студентів.

Викладачі секції музикознавства та культурології працюють над поглибленим вивченням студентами музично-теоретичних та культурологічних дисциплін, що має допомогти їм у подальшій професійній діяльності. Тривалий час професійний потенціал викладачів реалізувався на заняттях проблемних груп з гармонії та історії музики, сольфеджіо та аналізу музичних творів. Викладання музично-теоретичних дисциплін у різні часи забезпечували докторка мистецтвознавства, професорка завідувачка кафедри Зав'ялова О. К., доктор мистецтвознавства, професор Панасюк В. Ю., кандидатка мистецтвознавства, доцентка Енська О. Ю., кандидатка філософських наук, доцентка Васюріна А. О.,

кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка Гончаренко О. В., викладачки Чарікова Л. А. та Шевченко Н. М.

За спеціальністю 034 Культурологія в теперішній час дисципліни навчального циклу ведуть докторка філологічних наук, професорка Горболіс Л. М., кандидат педагогічних наук, доцент, заслужений працівник культури України Будянський Д. В., кандидатка історичних наук, доцентка Єпик Л. І., кандидатка філософських наук, доцентка Зленко Н. М., кандидатка мистецтвознавства, доцентка Литвиненко А. І. Успішно провадиться робота проблемної групи з методології культурологічних досліджень та студентського культурологічного клубу «Кава з...» (кер. Єпик Л. І.). Поряд з цим, студенти опановують обрану спеціальність, приймаючи участь в організації багатьох культурних та мистецьких заходів.

Неповторне творче обличчя має студентський колектив кафедри - фольклорний гурт автентичного співу «Серпанок» (кер. О. В. Гончаренко) – володар гран-прі та переможець багатьох міжнародних, всеукраїнських, обласних конкурсів та фестивалів. Понад 25 років ансамбль радує слухачів яскравими концертними виступами, які надовго залишаються в пам'яті, засвідчуючи ствердження національної культури і патріотичну спрямованість діяльності колективу. Влітку 2022 року в умовах воєнного стану учасники ансамблю пропагували українське традиційне мистецтво в Литві та Польщі, знайомлячи зарубіжну публіку зі зразками національного пісенного фольклору.

Одним із масштабних пластів діяльності секції стала організація наукових заходів. Конференції та інші проєкти кафедри вирізняються оригінальною тематикою, неформальним підходом та високим рівнем проведення. Ці традиції були закладені всім попереднім досвідом, зокрема міжвузівськими науковими конференціями «Музика та культура абсурду ХХ століття» (1996), «Музичний ландшафт України (регіони, школи, індивідуальності)» (2000). Саме на таких засадах тоді ще кафедрою хореографії, образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури проводились мистецька акція «Навколо Земпера» (2003) та всеукраїнська наукова конференція «Митець і його

творчість у просторі сучасної культури» (2012).

Починаючи від 2014 року, проведення кафедрою наукових заходів набуло нових обертів: значно збільшилась їх кількість, але збереглись цікавість і неповторність. Так, на вивчення та узагальнення українського музичного мистецтва було спрямовано низку всеукраїнських науково-практичних семінарів «Наукова школа М. Р. Черкашиної-Губаренко на сучасному етапі розвитку українського історичного музикознавства» (2014), «Іван Карабиць: музика серця (до 70-річчя від дня народження)» (2015), «Ювілейна палітра: до пам'ятних дат М. Вериківського, В. Косенка, Ф. Якименка» (2016). Яскравим науково-мистецьким проектом стала всеукраїнська конференція «Учитель – учень: ідеї спадкоємності та новаторства в музичній культурі України (до пам'ятних дат Р. М. Глієра, Б.М. Лятошинського, І. Ф. Карабиця)» (2015).

Від 2017 року проведення наукових заходів набуло регулярного характеру. Досвід конференцій і семінарів, що передували цьому, став підґрунтям для запровадження щорічної всеукраїнської науково-практичної конференції «Ювілейна палітра: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів та композиторів» (2017 - 2022). Періодичність проведення заходів вплинула і на підвищення їх рівню. Так, науково-практична конференція «Функції дизайну в сучасному світі», започаткована в 2017 році як всеукраїнська, у 2018 – 2021 роках набула міжнародного статусу; всеукраїнська (2016, 2017) науково-практична конференція студентів та аспірантів «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» згодом стала міжнародною (2018, 2019). Загалом студентські наукові заходи, що проводились кафедрою, відзначались цікавою тематикою та оригінальним спрямуванням пошуків. Серед них варто згадати університетські наукові конференції «Ленд-арт» (2017 – 2019) та семінар «Міжнародний симпозіум ленд-арту «Простір Покордоння»: актуальні питання» (2020 – 2021) та ін.

Ключовою прикметою наукових заходів кафедри є органічне поєднання теоретичної і практичної складових. У рамках конференцій організовувались тематичні виставки

наукових праць, «круглі столи», присвячені обговоренню спеціальних питань, концерти, творчі акції, виставки... У якості прикладу наводимо програму конференції «Учитель – учень: ідеї спадкоємності та новаторства в музичній культурі України (до пам'ятних дат Р. М. Глієра, Б.М. Лятошинського, І. Ф. Карабиця)» (2015) та концертну програму цього наукового заходу в залі Сумської обласної філармонії:

ПРОГРАМА КОНФЕРЕНЦІЇ

23 квітня

**Наукова бібліотека ДВНЗ
«Українська академія банківської справи НБУ»
(літературна вітальня)**

10.00 – 13.30 пленарне засідання:

- ✓ вітальне слово проректора з наукової роботи Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, доктора педагогічних наук, професора **Сбрусової Аліни Анатоліївни**
- ✓ вітальне слово завідувача кафедри соціально-гуманітарних дисциплін ДВНЗ «Українська академія банківської справи Національного банку України», доктора філософських наук, професора **Мозгового Івана Павловича**
- ✓ вітальне слово доктора мистецтвознавства, професора Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (м. Київ) **Копиці-Карабиць Мар'яни Давидівни**
- ✓ вітальне слово доктора економічних наук, професора, правнука Р.М. Глієра **Новосельського Кирила Ігоревича**

**Сумська обласна універсальна наукова бібліотека
(відділ мистецтв)**

15.00–16.30 круглий стіл «Іван Карабиць: портрет особистості»

Сумська обласна філармонія

18.00 – 19.30 концертна програма «Рейнгольд Глієр, Борис Лятошинський, Іван Карабиць: доля і творчість»

24 квітня

**Сумський державний педагогічний університет імені
А.С. Макаренка
(факультет мистецтв)**

10.00 – 13.00 робота секцій за напрямками:

- ✓ філософсько-культурологічні основи комунікації «вчитель – учень»;
- ✓ традиції «наставництва» у музичній культурі України;
- ✓ виконавські та композиторські школи в українському мистецькому просторі;
- ✓ концепт діалогу в системі «композитор-виконавець»;

✓ музично-педагогічний досвід в контексті ідей спадкоємності та новаторського пошуку.

14.30 – 16.00 підведення підсумків роботи конференції

ПРОГРАМА КОНЦЕРТУ

Р. Глієр «Вальс» і «Танок на майдані» з сюїти з музики до балету «Мідний вершник». Виконує лауреат республіканського конкурсу оркестр старовинної та сучасної музики «Ренесанс». Художній керівник і головний диригент заслужена артистка України **Л. Стичук**.

Р. Глієр «Концерт для голосу з оркестром» в перекладенні для голосу з фортепіано, ч. I. Виконує солістка Сумської обласної філармонії, лауреат міжнародного конкурсу **Т. Ластовецька** (сопрано), концертмейстер – **О. Желудков** (ф-но).

Р. Глієр «Листки з альбому» ор. 35 № 1, 2 та 3. Виконують доктор мистецтвознавства, професор **О. Зав'ялова** (віолончель) та кандидат мистецтвознавства, доцент **Р. Сулім** (ф-но). **Р. Глієр «Звезды ночью весенней» (сл. І. Буніна).** Виконує доктор мистецтвознавства, професор **О. Стахевич** (баритон) та кандидат мистецтвознавства, доцент **Р. Сулім** (ф-но).

І. Карабиць «Прелюдії» № 10 та 20 з циклу «24 прелюдії» для ф-но. Виконує студентка I курсу Київського інституту музики імені Р.М. Глієра **В. Кочубей**.

І. Карабиць «Прелюдії» № 22, 23, і 24 з циклу «24 прелюдії» для ф-но. Виконує лауреат міжнародних конкурсів, кандидат мистецтвознавства, доцент Київського інституту музики імені Р.М. Глієра **А. Ляхович**.

І. Карабиць «Я серцем з Києвом» (сл. І. Драча). Виконують доктор мистецтвознавства, професор **О. Стахевич** (баритон) та кандидат мистецтвознавства, доцент **Р. Сулім** (ф-но).

І. Карабиць «Прелюдія і токато». Виконує лауреат міжнародних конкурсів, асистент-стажист кафедри фортепіано, викладач кафедри камерного ансамблю Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського **О. Копелюк** (ф-но).

І. Карабиць «Інтродукція і речитатив» з Дивертисменту для 5 струнних інструментів та фортепіано. Виконують доктор мистецтвознавства, професор **О. Зав'ялова** (віолончель) та кандидат мистецтвознавства, доцент **Р. Сулім** (ф-но).

Б. Лятошинський Два романси з циклу «Місячні тіні»: «В промінні білім» (сл. П. Верлена, пер. Г. Кочури), «Прелюдія (Місячні тіні)» (сл. І. Северяніна, пер. Г. Кочури). Виконує лауреат міжнародних конкурсів, солістка Сумської обласної філармонії **Т. Ластовецька** (сопрано), концертмейстер **О. Галінська** (ф-но).

Українські народні пісні в обробці Б. Лятошинського: «Ой, у полі тихий вітер віє», «Ой, маю я чорні брови». Виконує лауреат міжнародних конкурсів, солістка Сумської обласної філармонії **Т. Ластовецька** (сопрано), концертмейстер **О. Галінська** (ф-но).

Борис Лятошинський «Мелодія» перекладення для камерного оркестру О. Стичука. Виконує лауреат республіканського конкурсу, оркестр старовинної та сучасної музики «Ренесанс», художній керівник і головний диригент заслужена артистка України **Л. Стичук**.

З програми концерту бачимо, що поряд із «Мелодією» Б. Лятошинського, яка стала візитівкою української музики, відомими творами Р. Глієра та популярними в репертуарі піаністів «Прелюдіями» І. Карабиця, виконувались і мало-відомі опуси цих композиторів, представлені публіці сумськими музикантами. Художній керівник і головний диригент оркестру «Ренесанс» Сумської обласної філармонії, заслужена артистка України Людмила Стичук, висловлюючи з цього приводу свої враження, визнавала, що такого концерту з творів українських композиторів за всю її 30-річну діяльність в обласній філармонії вона не пам'ятає [з приватної бесіди авторки статті з Л. Стичук].

Оголошені в програмі конференції виступи високоповажних науковців і виконавців не були випадковістю. Такі гості постійно завітали до Сум для участі у наукових акціях кафедри. З особливою теплотою згадуються зустрічі з членкінею-кореспонденткою Національної академії мистецтв України, докторкою мистецтвознавства, професоркою, багаторічною завідувачкою кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського М. Р. Черкашиною-Губаренко; докторкою мистецтвознавства, професоркою, завідувачкою кафедри української музики та музичної фольклористики того ж закладу, заслуженою працівницею освіти України, кавалером ордена Св. Анни М. Д. Копицею-Карабиць; професорками НМАУ кандидаткою мистецтвознавства Л. А. Гнатюк і Т. А. Моргуною та доценткою НМАУ Н. М. Набоковою; кандидаткою мистецтвознавства, професоркою Київського університету імені Бориса Грінченка, народною артисткою України Н. С. Свириденко, композитором А. І. Бондаренком, лауреатами міжнародних конкурсів, кандидатами мистецтвознавства, доцентами, піаністами О. О. Копелюком та А. В. Ляховичем, музикознавицею Н. В. Чаморовою, оперною співачкою В. Ю. Туліс та ін.

Не менш вагомими та плідними були результати наукової діяльності кафедри у галузі образотворчого мистецтва та дизайну. Першим повномасштабним заходом, який започаткував цей рух у зазначених спеціальностях, стала всеукраїнська науково-практична конференція «Наївне мистецтво в контексті художньої культури

XX-XXI століть» (2016). Цікаво відзначити **тематичні напрями** конференції:

- особливості динаміки культурного життя XX-XXI ст.;
- науково-теоретичні засади осмислення феномену наївного мистецтва;
- актуальні проблеми термінологізації наївного мистецтва в сучасній гуманітарній науці;
- наївне малярство та професійне образотворче мистецтво: діалог і протистояння;
- особливості взаємодії наївного мистецтва з класичною спадщиною та «масовою» культурою;
- життя і творчість окремих представників наївного мистецтва;
- актуальні проблеми збирання, збереження та пропаганди творчості наївних митців;
- аналоги наївного малярства в інших художніх галузях та їх осмислення сучасною мистецтвознавчою наукою;
- наївне мистецтво в історичній перспективі: гіпотези та прогнози.

У програмі конференції також були проведені: «круглий стіл» за темою «Наївне мистецтво та музична культура: аналоги та впливи»; виставки «Класика у кривому дзеркалі примітиву» та «Мудрість наїву»; виставка наукових і художніх видань, присвячених життю і творчості «наївних» митців; зустріч у кінозалі: перегляд і обговорення кінострічок, присвячених життю і творчості наївних митців. Поряд із українськими науковцями, яких зацікавили різні аспекти творчості митців «наївного» мистецтва, в конференції прийняли участь представники Ізраїлю та Білорусі.

З вищезазначених проєктів необхідно згадати науково-практичну конференцію «Функції дизайну в сучасному світі». Це – перший науковий захід кафедри, який набув міжнародного статусу. В різні роки у конференції приймали участь науковці з Білорусі, Великобританії, Китайської народної республіки, Латвії, Литви, Німеччини, Польщі, Сполучених Штатів Америки. Співорганізаторами заходу були різні українські ЗВО, серед яких найактивніше долучились представники Сумського державного універ-

ситету в особі кандидатки філологічних наук, доцентки, завідувачки кафедри іноземних мов Л. В. Гнаповської та кандидатки педагогічних наук, доцентки Р. В. Миленкової, а також Харківської державної академії дизайну та мистецтв в особі проректора з наукової роботи, кандидата мистецтвознавства, доцента В. В. Кутателадзе та кандидатки архітектури, доцентки, радника проректора з підготовки наукових кадрів І. В. Бондаренко. Волею долі час проведення конференції (березень місяць) в останні роки співпав з поширенням пандемії та початком війни. Проте лише у 2022 році роботу конференції було відкладено.

В останні роки до проведення наукових заходів активно долучаються викладачі культурологічних дисциплін. Серед таких заходів: культурологічний науково-практичний семінар «Сучасні культурологічні дослідження: теорія і практика» (2019), який у 2022 році набув статусу всеукраїнського, та міжнародний культурологічний науково-практичний форум «Стан та перспективи розвитку культурологічної науки: вітчизняний та зарубіжний досвід» (2021), що став справжнім святом для учасників. Безсумнівно практичну значущість має запроваджений у 2021 році всеукраїнський науково-практичний семінар-презентація «Мистецтвознавчі і культурологічні видання сьогодення: тенденції та перспективи». Крім популяризації сучасних видань у цих галузях науки, цей захід спрямований на поповнення фондів Сумської обласної універсальної наукової бібліотеки.

Через пандемію та воєнний стан в країні, починаючи з 2020 року наукові заходи проводяться, як правило, в дистанційному або змішаному форматі. Але це не заважає творчому та науковому спілкуванню, навіть навпаки розширюються можливості для нових знайомств і зв'язків. Так, добрими гостями наукових акцій кафедри в останні роки стали докторка культурології, професорка, завідувачка кафедри камерного співу НМАУ імені П. І. Чайковського, народна артистка України В. Г. Антонюк, докторка мистецтвознавства, професорка, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології Національної академії мистецтв України О. М. Берегова, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи

Дніпропетровської академії музики імені М. І. Глінки В. В. Громченко, доктор мистецтвознавства, професор, перший проректор Харківської державної академії культури Ю. І. Лошков і докторка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри теорії та історії музики того ж закладу І. Ю. Коновалова, докторка мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри культурології Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової О. М. Маркова, кандидатка мистецтвознавства, докторка філософії, професорка Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Н. О. Дика, кандидат педагогічних наук, доцент, завідувач кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка А. І. Душний та багато інших.

Всього за останні 10 років кафедрою було проведено 33 наукових заходи, не враховуючи спільні проекти з іншими підрозділами Навчально-наукового інституту та університету. За результатами конференцій видавались збірки статей і матеріалів, які й сьогодні мають попит у читачів. Крім наукових проєктів, кожного року кафедра готувала ще низку мистецьких акцій. Обсяг і масштаб цих заходів красномовно засвідчує звіт про їх проведення в 2018 – 2019 н. р:

ЗВІТ

про проведення навчально-творчої роботи у 2018 – 2019 рр.

1. Міський фестиваль «Старими вулицями Нового міста»: розпис сходинок у Дитячий парк з вул. Новоместенської (викл. Швачунов І.Ю., студ. Гавриленко А., Редя А., вересень, 2018).

За високий рівень виконавської майстерності отримано **грамоту Сумського міського голови.**

2. Майстер-класи з ДПМ Гулей О. В. у рамках науково-практ. конф.:

- «Зрима пісня України» (III Всеукр. н.п.к. з міжнар. участю «Арт-терапевтичні технології у здоров'язбережувальній діяльності сучасних закладів освіти», 16 жовтня 2018 р.);
- «Специфіка техніки «травлення» в писанкарстві» (I міжнар. н.п.к. «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії, персекутиви», 28 березня 2019 р.);
- «Техніка витинанки в змісті сучасних технологій декоративного мистецтва» (всеукр. н.п.к. «Духовна культура особистості в контексті сталого розвитку суспільства», 16 травня 2019р.).

3. «Круглий стіл» з нагоди святкування Дня кафедри ОТМ, музикознавства та культурології (СумДПУ ім. А.С.Макаренка, листопад 2018).

4. Концерт з творів українських композиторів в рамках II всеукр. науково-практ. конф. з міжнар. участю «Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (СОУНБ, грудень 2018).

5. «Круглий стіл» «Дизайн і сучасні мистецьки практики» в рамках II міжнародної науково-практичної конференції «Функції дизайну у сучасному світі: виміри 2019» (Галерея «академArt» СумДУ, березень, 2019).

6. Виїзне засідання в КЗ СОР «Лебединський пед. коледж імені А.С.Макаренка» в рамках II міжнар. науково-практ. конф. студентів та аспірантів «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» (м. Лебедин, 12 квітня 2019).

Виступ з концертною програмою фольклорного гурту «Серпанок».

7. Виставка графічних робіт студентів (ННІКіМ, вересень 2018)

8. Виставки художніх робіт та проектів викладачів та студентів кафедри в рамках Дня відкритих дверей університету (вересень 2018), до Дня ННІ культури і мистецтв (квітень 2019) тощо.

9. Щомісячні виставки художніх робіт студентів у експозиційній залі ННІ культури і мистецтв (ауд. 207).

10. Персональна виставка малюнку студ. IV курсу Л. Москаленко (експозиційна зала ННІ культури і мистецтв, квітень 2019).

11. Участь студентів ННІ культури і мистецтв у виставці «Казки різдвяної ночі» (кер. ст. викл. Жулінський М.В., Центр. міська бібліотека імені Т.Г. Шевченка, січень 2019).

12. Виставка авторської новорічної листівки студентів спец. ОТМ (кер. ст. викл. Капран О.В., ННІ культури і мистецтв, грудень-січень 2018-2019).

13. Персональна виставка художніх робіт викладача кафедри, заслуженого художника України **О.Г. Прокопчука** (м. Суми, Художній салон, квітень 2019)

14. Виставки художніх робіт викладачів кафедри до Дня художника в м.Суми (жовтень 2019)

14. Виставки творчих робіт студентів з ДПМ у рамках науково-практ. конф. (кер. ст. викл. Гулей О.В.):

➤ «Сумські візерунки» (VI всеукр. н.п.к. «Актуальні питання методики викладання суспільних та гуманітарних дисциплін в умовах розбудови сучасної школи», 28.03.2019);

➤ «Писанкове мереживо» (IX Всеукр. н.п.к. з міжнар. участю «Освіта і здоров'я», 2.04.2019);

➤ «Веселкові барви» (I Міжнар. н.п.к. «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії, перспективи», 27.03.2019).

15. Виставка творчих робіт ст. викл. Гулей О. В. «Творіння рук душі і серця» (вишивка, вибійка) (Центральна міська бібліотека імені Т. Шевченка, 20.02-10.03.2019 р.);

16. Штеба Катерина зайняла I місце на обласному фестивалі-конкурсі «Сумські візерунки» в номінації «вишивка» (кер. ст. викл. **Гудей О. В.**, Суми, лютий 2019).

17. Майстер-класи з традиційного співу ст. викл. Гончаренко О.В. в рамках XX Міжнар. школи музики традиційної (Польща, 1–15 лип. 2018 р.)

18. Концерти і виступи фольклорного гурту автентичного співу «Серпанок» (**кер. ст. викл. Гончаренко О.В.**)

- «Лівобережне багатоголосся: автентика і реконструкція» (м. Київ, НМАУ імені П. І. Чайковського, 01.11.2018);
- виступ у концерті в рамках II всеукр. науково-практ. конф. «Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських діячів та композиторів» (м. Суми, СОУНБ, 06.12.2018);
- різдвяно-новорічна привітальна програма «Вечір добрий до хати» для викладачів та студентів (СумДПУ імені А.С.Макаренка, 28.12.2018);
- концерт традиційної музики «Ой замкни зіму, одімкни весну» спільно з автентичним гуртом «Комишанське надвечір'я» (с. Комиші Охтирського р-ну, 28.02.2019);
- Концертна програма до дня відкритих дверей ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А. Макаренка 6.04.2019
- майстер-клас з автентичного співу «Свято зустрічі весни» в рамках II міжнар. науково-практ. конф. «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» (КЗ СОР «Лебединський пед. коледж імені А.С. Макаренка», 12 квітня 2019).

19. Випускники минулих років прийняли участь в українсько-ісландському проєкті: <https://www.facebook.com/hogni.egilsson/videos/10156810212323540/>

20. Підтримка роботи сайту «Творчі роботи студентів ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка» (facebook, **викл. Швачунов І.Ю.**);

21. Майстер-клас викл. Чарікової Л.А. «Сучасні технології музично-теоретичної підготовки майбутніх фахівців мистецького спрямування» в рамках I міжнар. науково-практ. конф. «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (СумДПУ імені А.С. Макаренка, ННІ культури і мистецтв, 28 березня 2019 р.).

22. Участь студентів кафедри в молодіжному проєкті міжнародного симпозіуму з ленд-арту «Простір Покордоння» (с. Могриця Сумської обл., червень-липень щорічно, куратор **ст. викл. Кохан Н.М.**).

23. Участь у щорічних фотовиставках з ленд-арту в Сумах, Києві та інших містах України, презентації на мистецьких форумах у Центрі сучасного мистецтва «Совіарт», ART-KYIVcontemporary Мистецький Арсенал, фестивалі ГОГОЛЬФЕСТ та ін. (протягом року **ст. викл. Кохан Н.М., викл. Кохан О.В.**).

Ще одним потужним вектором наукової діяльності кафедри є робота аспірантури та захист дисертаційних досліджень зі спеціальності 025 Музичне мистецтво. На

сьогодні це сама численна аспірантура в університеті: її контингент становить близько 40 осіб (у т.ч. представники КНР). Значні досягнення за 5 років діяльності аспірантури підтверджуються роботою спеціалізованої вченої ради К 055.053.04, яка у період з 2017 по 2021 роки здійснила 25 засідань із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства (спец. 17.00.03 Музичне мистецтво). В 2021 році відбулось 16 засідань разових спеціалізованих вчених рад із захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філософії (PhD) зі спец. 025 Музичне мистецтво. Серед тих, хто захистив дисертації і отримали науковий ступінь, 12 випускників нашої аспірантури, у тому числі викладачі ННІ культури і мистецтв: канд. мист., доц. Єрмоєнко А. Ю., канд. мист., ст. викл. Гончаренко О. В., канд. мист., ст. викл. Шиленко Л. А., доктор філософії (PhD), ст. викл. Руденко О.Ф.

2022 рік – 20-річчя діяльності структурного підрозділу – явився наступним етапом кардинальних змін у його структурі і діяльності. В цьому році було ліцензовано нову спеціальність 022 Дизайн, що дозволило поділити кафедру на 2 «дочірні» утворення. Таким чином, з 1 січня 2023 року в результаті реорганізації затверджено кафедру *образотворчого мистецтва та дизайну* і кафедру *музикознавства та культурології*. Таке зростання і розширення діяльності підрозділу свідчить про продуктивність діяльності та актуальність магістрального шляху розвитку кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології. Робота новоутворених кафедр, безсумнівно, продовжитиме традиції, закладені попереднім розвитком.

ДИРИГЕНТСЬКО-ОРКЕСТРОВЕ МИСТЕЦТВО В КОНТЕКСТІ ТЕОРЕТИЧНОЇ ПРОБЛЕМАТИКИ

Диригентське мистецтво, яке народилось в надзвичайно сприятливих умовах, пов'язаних з високими досягненнями композиторської творчості та розквітом інструментального виконавства у ХІХ столітті, в ХХ столітті зробило гігантський стрибок вперед, досягнувши вершин досконалості. Стрімка еволюція цього одного з молодих видів виконавської діяльності знайшла узагальнення в багатьох наукових працях, починаючи з перших кроків диригентської діяльності.

Досить цінні ідеї музично-естетичного, соціально-психологічного, психолого-педагогічного та музикознавчого характеру містяться у науково-літературній спадщині видатних диригентів-симфоністів. Численні наукові праці, статті, міркування майстрів диригентського мистецтва увібрали в себе особистий практичний досвід, тонкі спостереження, важливі роздуми про диригентсько-оркестрове виконавство. Винятково змістовні авторські матеріали досвідчених диригентів, таких, як Л. М. Гінзбург, К. К. Іванов, К. П. Кондрашин, А. М. Пазовский, Є. Ф. Светланов, Б. Е. Хайкін та зарубіжних майстрів - Е. Ансерме, Л. Бернстайна, А. Боулта, Б. Вальтера, Ф. Вейнгартнера, Р. Вуда, Е. Лайнсдорфа, І. Маркевича, Ш. Мюнша, Л. Стоковського, Ст. Фуртвенглера та ін.

Відомі диригенти світу – це талановиті музиканти, визнані широкою публікою. Всесвітньо відомий диригент австрійського походження Герберт фон Караян (1908 – 1989) довгий час стояв за диригентським пультом оркестру Віденської філармонії. Тоді ж він виступив з оперою Шарля Гуно «Вальпургієва ніч». Зірковий час для диригента настав у 1938 році, коли опера Ріхарда Вагнера «Тристан і Ізольда» в його виконанні мала величезний успіх, після чого Герберта стали називати «Чудо-Караян».

Американський диригент Леонард Бернстайн (1918 – 1990) в 1939 році виконав з невеликим оркестром власну композицію під назвою «The Birds». Завдяки високому

професіоналізму Леонард Бернстайн швидко набув популярності і вже в молоді роки очолив Нью-Йоркський філармонічний оркестр [1].

Диригування як творчий процес є явище, яке знаходиться поряд з поняттями «управління» та «пластичне мистецтво» – тобто управління через мистецтво. Техніка виконавця – інструменталіста фізично «торкається» зі звуковідтворюючою механікою музичного інструменту, в свою чергу, диригентська техніка дистанційно впливає на колектив оркестру. Як на звуковідтворювальний «соціальний організм». Якщо ми говоримо про техніку диригента, яка повністю відповідає за технічну сторону звучання всього оркестру, то художня техніка (пластичне мистецтво) націлене на управління його художньою стороною, тобто інтерпретацію музики.

Цілісність мистецтва диригування передбачає нерозривні взаємовідносини між метроритмічним, тактуючим, моторним і художньо-образним, виразним, пластичним виконавством. *Тактування* як стабільна моторика технічних рухів організовує і конструює (проходить оркестрово-виконавський процес, виявляючи і підкреслюючи типові формотворчі риси музики, перш за все - метроритм, темп). *Художня техніка*, як варіативна пластика образних рухів, впливає на змістовність оркестрового звучання, надаючи гнучкість і духовний сенс музичному виконавству.

Таким чином, диригентське мистецтво виступає одночасно як мета та як засіб, як форма і зміст, як техніка і мистецтво, представляючи собою суперечливий художньо-функціональний феномен.

Список використаних джерел:

1. Відомі диригенти світу. URL: <https://uk.ruarrijoseph.com/iskusstvo/51288-izvestnye-dirizhery-mira.html>.
2. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського. К., 2000. 17 с.
3. Лошков Ю. І. Генеза та становлення диригентського виконавства в Україні. Х. : ХДАК, 2007. 228 с.
4. Лошков Ю. І. Засоби керівництва колективним виконавством в історії музичного мистецтва. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка* : зб. наук. пр. Харків ; Луганськ : «СтильІздат», 2005. С. 235–246.

5. Макаренко Г. Г. Творчість диригента в контексті інтегративного підходу : автореф. дис. ... док. мистецтвознавства: 17.00.01; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. К., 2006. 34 с.

**Руденко О. Ф.,
Дін Мензяо**

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ РЕЙНГОЛЬДА ГЛІЄРА

Світова музична культура ХХ століття насичена великою кількістю різних течій та напрямлень. Вони виникли завдяки надзвичайній активності та сміливості композиторів, які, незважаючи на існуючі догми, сміливо експериментували з формою та гармонією.

Вокальна музика Р. Глієра (1874/1875 – 1956) – одна з важливих сфер його композиторської спадщини, в якій найхарактерніше виявляється композиторське мислення. Попри це, доволі значна кількість його вокальних творів досліджена не достатньо. Особливо маловивчені романси на слова сучасних композитору поетів. Однак цей доробок здається надзвичайно цінним, оскільки він визначає специфіку становлення всієї камерно-вокальної музики ХХ століття. Важливо і те, що у вокальній музиці композитора знайшли відображення пошуки у цьому жанрі, які вплинули і на його власний розвиток та становлення. Саме тому видається необхідним вивчення зразків камерно-вокальної спадщини Р. Глієра.

Відбір вокальних творів композитора у якості матеріалу для дослідження зумовлений тяжінням Р. Глієра до сучасної йому поезії, що надзвичайно добре проявляється у його вокальному доробку. Зрозуміло, що характерні для музичного мистецтва ХХ століття тенденції знайшли відображення й у творчості інших митців. Разом з тим, своєрідність та особливість музичної мови Р. Глієра у сукупності з мало-дослідженістю його вокальних творів робить камерно-вокальну творчість композитора надзвичайно перспективною для подальшого вивчення. Крім того, це дозволить зрозуміти цілий ряд процесів та явищ, що відбувалися у музичному мистецтві того часу. Отже, музичний аналіз камерно-вокальної спадщини композитора має бути спрямований на виявлення найактуальніших тогочасних

музичних прийомів, а також на окреслення особливостей композиторської мови.

На сьогодні велика частка композиторського доробку не є достатньо проаналізованою, особливо з позицій вокального виконання. У першу чергу сюди можна віднести його ранні романси, створені незабаром після його від'їзду з Києва, де митець народився і де прошла його юність. Р. Глієр – уродженець Києва. Його родині належав будинок по вулиці Басейній і музична майстерня, що знаходилася неподалік від нього. Доволі тривалий час родина композитора забезпечувала музичними інструментами Київське музичне училище. А з 1891 по 1894 роки Рейнгольд Глієр і сам був студентом музичного училища по класу скрипки. Його першим наставником стає Отакар Шевчик – надзвичайно популярний скрипковий викладач і концертний виконавець чеського походження, палкий шанувальник творчості М. Лисенка. Все це – і місто, і оточення вплинуло на те, що в київські роки у Глієра сформувалося тяжіння митця до національної української культури. Згодом українські мотиви будуть чутні у симфонічних творах Р. Глієра «Заповіт», «Запорожці», у його балеті «Тарас Бульба» та ін.

Творчість композитора налічує близько 130 романсів, і більшість з них створена переважно у ранній період (1902–1913). Велика кількість його романсів є невід'ємною частиною репертуару як українських, так і європейських співаків. Незважаючи на те, що композитор почав свій творчий шлях з написання камерно-інструментальних творів, він, як і переважна більшість митців-початківців, звернувся і до вокальної лірики. Цей напрямок стає для нього творчою лабораторією, де формується його музичне мислення та мова, адже ранній вокальний стиль композитора – це суміш досить різних компонентів та прийомів, в яких відчутні впливи його кумирів: О. Бородіна, Е. Гріга, Ф. Ліста, К. Сен-Санса.

Вокальна творчість композитора – надзвичайно цікавий музичний феномен. В ній досить часто поєднується гомофонна манера викладення зі сталими поліфонічними прийомами, запровадженими у творчості С. Танєєва, О. Гречанінова та ін. Це надає підстави вважати, що у романсовій галузі Р. Глієр не був новатором, який шукав

новітні форми і способи висловлення, а скоріш, був прихильником вже усталених традицій. Однак надзвичайно важливо розуміти, що саме до тлумачення цих традицій композитор підходив досить творчо, активно та по новому їх перетворюючи.

Романсам Р. Глієра завжди притаманна розспівність, в них панує мелодія, якій підпорядковуються усі інші елементи музичної мови. Вміння композитора створити зручну для голосу мелодію, що миттєво запам'ятовується виконавцями та слухачами, зробило ці твори такими відомими й популярними. Романси Р. Глієра насичені мелодійно, щиро емоційні, в них відчувається прекрасне знання композитором вокально-технічних можливостей людського голосу (можливо, на це вплинуло його чудове володіння скрипкою, звук якої максимально наближений до звучання людського голосу). Значна частина цих творів написана у ліричному та лірико-драматичному характері, що звичайно залежало від поетичних текстів. В цьому плані надзвичайно близькою композитору була поетична творчість Д. Ратгауза, до якої Р. Глієр звертався вже на ранньому етапі роботи у романсовому жанрі (ор. 12).

З поетом композитор неодноразово зустрічався на батьківщині у Києві. Теми мрій, надій, світлих спогадів – це основне коло поетичних образів Д. Ратгауза. Вони органічно сполучалися з поетичними картинами осіннього пейзажу, туманного ранку, дощового вечора. Р. Глієра приваблював саме ліричний зміст поезії, який дозволяв йому передати у музичному тексті величезну палітру особистісних настроїв і переживань.

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

ЗАСТОСУВАННЯ ІНТЕГРАЦІЙНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У КОНТЕКСТІ ЖАНРОВОЇ ПАРАДИГМИ НАВЧАННЯ ШКОЛЯРІВ ГРИ НА ФОРТЕПІАНО

Незважаючи на складні воєнні та політично-економічні явища в Україні, художньо-естетичний розвиток школярів не залишається поза увагою державницької політики. Найкращими закладами для такого розвитку школярів є школи мистецтв, музичні школи, студії, будинки дитячої творчості. Однак, питання художньо-естетичного розвитку школярів частіше стають предметом наукових розвідок з методики музичного навчання та естетичного виховання в загальноосвітній школі (Н. Батюк, Т. Завадська, Л. Заря, С. Миколінська, Л. Молорова). А проблематика музичного навчання школярів в умовах різних видів додаткової освіти представлена значно скромніше, існують окремі дослідження, які висвітлюють питання художнього розвитку дітей під час навчання гри на музичних інструментах (П. Косенко, О. Ліпська, М. Матковська, О. Рогоза, І. Ростовська).

Як свідчить практика, під час навчання в ДМШ та в інших закладах мистецької освіти увага вчителів приділяється здебільшого відпрацюванню технічної досконалості виконання з дотриманням емоційності, розуміння художньої ідеї твору тощо. Постає питання, яким чином поєднати виключно виконавську діяльність школярів з їх більш широким художнім розвитком, формуванням їхньої художньої компетентності як такої. Наше дослідження виявило можливість застосування жанрової парадигми як ґрунтовної засади навчання гри на фортепіано школярів, яка сприяє формуванню такого художнього світогляду, художньої компетентності та дозволяє вийти за межі завдань суто виконавського процесу. Такі результати більш важливі для подальшого життя дитини в сучасному соціокультурному просторі.

Феномен жанрової парадигми безумовно ґрунтується на мистецтвознавчих аспектах, що розробляли А. Коробова Є. Назайкінський, А. Сохор, Т. Чередниченко та ін. В

працях цих вчених досліджується історична еволюція музичного жанру, його різновиди, зв'язок з естетикою різних культурних епох тощо. Між тим, ми застосовуємо поняття жанрової парадигми, оскільки феномен жанровості має свої прояви і в музичній педагогіці. Йдеться про жанровий підхід, який ґрунтовно представлений у концепції Д. Кабалевського. Вже стало стереотипом вважати Д. Кабалевського фундатором аналізу музичних творів за жанрами так званих «трьох китів: пісні, танцю та маршу». В Україні цю проблему досліджували Л. Хлебнікова, О. Ростовський, Л. Масол тощо.

Отже, якщо наукова парадигма передбачає утворення певного конгломерату наукових засад, то жанровому парадигму можна умовно прийняти за методологію музичного навчання. Така методологія ґрунтується на жанрових засадах: жанровому підході; класифікації музичних творів за жанровими ознаками; розуміння жанру як засобу відображення у музиці, в її формі та образах розмаїття самого життя. Жанрова парадигма як музично-педагогічна методологічна засада містить у собі й певний перелік принципів та технологій, серед яких ми актуалізуємо інтеграцію.

Мета статті – обґрунтувати інтегративну технологію як складову жанрової парадигми навчання гри на музичному інструменті, зокрема фортепіано.

Оскільки ми маємо справу з навчанням, з практикою творчої діяльності та набуттям художніх компетенцій, формуванням художнього світогляду, які розкриваємо на основі узагальнення нашого педагогічного досвіду, авторських методик, вважаємо за доцільне скористуватися поняттям «технологія» [6], на відміну від «педагогічного принципу», який є загальнонауковим керівництвом до практики. Перш, ніж застосувати інтегративну технологію, необхідно уточнити усі особливості принципу інтеграції. Оскільки система навчання орієнтована переважно на вивчення оточуючого світу, слушною є думка, що усе в світі взаємозв'язане, і варто пізнавати одне через усвідомлення його прояву в іншому. До цього ж схиляються науковці в галузі синергетики (О. Богданов, О. Князева, І. Пригожін та ін.). Г. Монахов зауважує, що інтеграція, як провідна форма

організації змісту освіти на основі спільності та єдності законів природи, цілісності людини та цілісності сприйняття суб'єктом оточуючого світу, – це магістральний шлях оновлення освіти.

Отже, інтегративний підхід розглядають як необхідну умову гармонізації відносин людини зі світом. Він є чинником, що поєднує різні явища в процесі їх безперервної взаємодії: суб'єктивні та об'єктивні, внутрішні та зовнішні, раціональні та емоційні, свідомі та позасвідомі; нормативні та творчі тощо. Останнім в новітніх пошуках в Україні щодо художнього виховання школярів намітилася тенденція практичного застосування мистецької інтеграції. Між тим, вона виникла не сьогодні і навіть не є породженням ХХ століття.

Загальноновизнано, що первинне мистецтво було синкретичне і будувалося на основі нерозчленованого художнього мислення. Виникнення різних видів мистецтва стало результатом розвитку людської культури. В той самий час, процес утворення різних видів у мистецтві триває до наших днів, розширюючись та урізноманітнюючись. Частина нових видів мистецтва виникає в результаті інтеграції тих, що існували раніше (світломузика, музична графіка), частина – як абсолютно нові види, найчастіше із-за інтеграції мистецтва з іншими областями культури (фігурне катання, синхронне плавання – мистецтво і спорт, комп'ютерна графіка, фотографія – мистецтво і техніка).

Ю. Борєв, вважаючи, що «історія мистецтв є історією їх розбіжності і набуття специфічних особливостей», виділяє декілька видів цього синтезу: синкретизм, як нерозчленоване існування різних видів; супідрядність, при якій один вид переважає над іншим; колажна взаємодія, як «склеювання» окремих елементів різних видів; симбіоз, як рівноправна взаємодія при утворенні нового виду; зняття, коли один вид є основою, без участі в художньому результаті; концентрація, коли вид мистецтва, вбираючи в себе риси інших видів, не втрачає своєї самостійності; сполучення трансляції, коли один вид мистецтва стає засобом передачі іншого [1]. В. Ванслов, досліджуючи взаємодію двох видів мистецтва: музики і живопису, розрізняв два

види інтеграції цих мистецтв, а саме: взаємовплив, коли один вид змінюється, «просочуючись» специфічністю іншого; народження нового виду, що несе в собі риси того чи іншого виду [2].

Не зважаючи на те, що розвиток культури призвів до розчленування мистецтва на окремі види, їх синтез завжди був цікавим для дослідників. У галузі естетичного виховання таке інтегроване, комплексне використання мистецтва вивчали Я. Коменський, К. Ушинський, Б. Ананьєв, С. Кравков та ін. З цього приводу Я. Коменський зауважував: «Те, що виникало як єдине ціле, повинне і викладатися як єдине ціле». Цей принцип простежується в педагогічних теоріях і практиці минулого і сьогодення [3].

Стратегія взаємодії мистецтв – нова фундаментальна проблема мистецької освіти, яка є актуальною для нашого часу. Автором її можна вважати Б. Юсова, який уперше у 1987 році запровадив термін поліхудожність та концепцію поліхудожнього розвитку дитини. Цей автор обґрунтовує принципи педагогіки, заснованої на взаємодії мистецтв тим, що в наслідок переходу до даної сукупності уявлень про художній розвиток дитини здійснюються зміни до всієї педагогічної парадигми, тобто зміни у вихідних настановах педагогічного мислення.

У психолого-педагогічних дослідженнях щодо питання взаємодії мистецтв розроблений ряд теоретичних положень: у моделі комплексної взаємодії мистецтв виділяються зв'язки за типами кореляції й інтеграції. Корелятивний зв'язок представляє собою таке сполучення видів мистецтва, за якого один вид може бути легко замінюватись іншим. Інтегративний зв'язок припускає взаємодію, що підкоряється єдиному цілісному задуму. Значною мірою він визначається наявністю вербальної основи в художніх творах, синтезом вербальних і зорових асоціацій [4, с. 63-68].

У педагогічному процесі теж склалася класифікація комплексу мистецтв за характером зв'язків. О. Рудницька виявляє такі: конгломеративна модель (взаємодія мистецтв не має чітко окресленої структури), ансамблева (взаємодія мистецтв моделюється з урахуванням специфіки кожного виду й особливостей їх взаємодії один з одним), органічна (взаємодія мистецтв складає єдине ціле з педагогічним

процесом) [5, с. 20].

Аналіз наукової літератури та узагальнення педагогічного досвіду визначають такі аспекти інтегративної технології в галузі навчання мистецьких дисциплін:

- Інтеграція різних видів мистецтва має будуватися на дотриманні єдності історичного, культурного, стильового, жанрового аспектів розвитку мистецтва.
- Застосування інтеграції видів мистецтва на художньо-семантичному принципі передбачає врахування як специфічних особливостей мови мистецтв, так і спільних.
- Інтеграція видів мистецтва на рівні зіставлення, порівняння, паралельного освоєння, поєднується зі спільним для усіх видів мистецтва джерелом – життєвими реаліями.

Згідно вимог щодо педагогічних технологій, усі інтеграційні дії та засоби мають бути підпорядковані меті. У цьому аспекті головна мета фортепіанних уроків, які проводяться в музичних школах, студіях, чи інших закладах навчання, є триєдиною, вона містить у собі загальний розвиток особистості, її художньо-естетичний розвиток та розвиток творчих музично-виконавських навичок. Усі ці завдання вирішуються задля основної – формування творчої особистості.

Прийнявши за основу інтегративну технологію у навчанні гри на фортепіано, ми застосували її в межах жанрової парадигми. Для цього було здійснено наступне:

- Розширено уявлення про жанри для школярів: за межі «трьох китів» Д. Кабалевського в бік образного розмаїття, життєвих реалів, які зумовлюють розвиток жанрів, що виходять за межі танцю, маршу та пісні.
- Розширено уявлення щодо жанрів у системі навчання ДМШ: етюд, поліфонія, крупна форма, середня форма тощо, як таких, що скоріше нагадують форму або певні художні вимоги щодо дотримання елементів певної форми.
- Застосовано техніку сполучення жанрів різних видів мистецтва, що розвиває художній світогляд та спонукає до розвитку творчої уяви.

- Включено паралельні види творчої діяльності на жанровій основі.

Наведемо декілька прикладів зазначених складників інтегративної технології в контексті жанрової парадигми під час навчання школярів гри на фортепіано:

1. Учні не впізнавали танець, марш, або пісню у творах сучасних композиторів, де не лунали яскравої мелодії, а музична фактура нагадувала токату, або пасажі арпеджіо, що імітували коливання хвиль; не вгадувалися традиційні жанри в зразках інструктивної музики.

Ми звернули увагу саме на концепцію Д. Кабалевського, яка є підґрунтям для сучасних дослідників О. Ростовського, Л. Масол, Л. Школяр, Л. Арістової, оскільки учні ДМШ відвідують уроки музики в школах та мають уявлення про традиційні, найбільш поширені жанри. Найбільший подив спостерігався в учнів під час ознайомлення їх з творами, що імітують певні звучання: дзвони (Г. Свиридов «Дзвонили дзвони»), тупіт копит, цокання годинника (М. Чемберджі «Моя конячка», «Годинник»).

2. Спирання на життєвий досвід учнів під час роботи над творами певного жанру, дозволило ввести таку аналогію, яка відповідала віковим уявленням та інтелектуальному розвитку дітей. Так, поліфонія як музичний жанр – це «музичні дебати», «музичний діалог», «ладова розмальовка музичної думки» тощо. Драматизм сонатної форми, як жанру в музиці, викликав в учнів образні уявлення «боротьби протилежностей», «кіно, у якому розгортаються події»; а прелюдії сучасних композиторів нагадали музичні замальовки, «музичне фото».

3. Найбільш вдалим виявилися міжжанрові порівняння, а саме: музичний «портрет», «музичний пейзаж», «музичний настрій», «побутові сценки в музиці», «музичні візерунки». Ці жанри порівнювалися з живописом під час вивчення таких творів, як: М. Чемберджі «Пихатий кіт», «Швидкий зайчик», «Гончарне коло», «Сперечальники», «Гілочка берези», Г. Свиридова «Упертюх», Е. Сігмейстера «Низом по Місісіпі» та ін.

Такі співставлення жанрів були дуже цікавими для дітей. Вони не лише збагачували художній досвід та

світогляд школярів, а й посилювали їх зацікавлення твором, сприяли більш якісному, образному виконанню.

4. Цікавим для учнів під час навчання гри на фортепіано був метод застосування інших видів творчої діяльності. Так, живопис застосовувався під час опрацювання засобів артикуляції. Найбільш цікавою була пропозиція вчителя на певний музичний елемент, що повторюється, визначити якийсь графічний штрих, та відтворити його під час уважного прослуховування твору у виконанні вчителя.

Отже, музичне навчання, у тому числі, і навчання гри на фортепіано, цілеспрямовано формує художній світогляд, культури школярів, їх ціннісне, особистісне ставлення до музичного мистецтва, а через це – до життя, до навколишнього світу й до всесвіту. Жанрова парадигма передбачає розробку методики навчання гри на фортепіано школярів на засадах інтегративної технології. Це дозволяє досягти триєдиної мети: загального розвитку особистості, художньо-естетичного розвитку та розвитку творчих музично-виконавських навичок. Педагогічним резервом в музичному навчанні та художньо-естетичному вихованні виступає не лише мова музики, а й мова інших видів мистецтва. Педагогічна організація взаємодії мистецтв виступає у формі міжпредметних зв'язків, синтезу мистецтва та реалізації принципу інтеграції стосовно жанрів, творчих видів діяльності та мови мистецтва.

Список використаних джерел

1. Борев Ю. Б. Эстетика : Учебник. М. : Высш. шк., 2002. 511 с.
2. Ванслов В. В. Постигание искусства. М. : Знание. 2006. 148 с.
3. Кратохвил М. В. Жизнь Яна Амоса Коменского: Пер с чеш. М. : Просвещение, 1991. 191 с.
4. Кузнецова О. А. Воплощение просветительских идей Д. Б. Кабалецкого на различных этапах музыкально-педагогического образования в Украине. *Модернизация художественного образования*. М. : Прайм-Сервис, 2004, С. 63-68.
5. Рудницька О. П. Основи викладання мистецьких дисциплін / О.П. Рудницька, О.А. Цвігун, Л.М. Ісьянова та ін. К., 1998. 183 с.
6. Прокопенко І. Ф., Євдокимов В. І. Педагогічні технології : навч. посіб. Х. : Колегіум, 2005. 224 с.

**МАЙСТЕР З ВЕЛИКОЇ ЛІТЕРИ
(до 95-річчя від дня народження
Наталії Єщенко)**

Минулого року мало відбутися святкування 95-річчя від дня народження видатного музиканта-виконавця, талановитої харківської піаністки, педагога **Наталії Олександрівни Єщенко** (20.03.1926 – 09.06.2015). Пов'язані з наслідками пандемії коронавірусної хвороби причини деякою мірою завадили гідно відзначити цю подію, але сподіваємось, що щира любов, вдячність і пам'ять учнів, колег, шанувальників Наталії Олександрівни завжди будуть живі.

Прізвище Єщенко в музичних колах Харкова та України в цілому, є не тільки знаним й відомим, воно асоціюється із значним історичним пластом сучасної фортепіанної школи, її виконавським та педагогічним складниками. Рідні сестри Марія та Наталія Єщенко народилися і зростали саме у ті часи, коли у Харкові на кафедрі спеціального фортепіано тільки-но відкритої Харківської консерваторії зароджувалися фортепіанні традиції. Саме 20-30-ті роки ХХ століття відзначені зростанням інтересу до професійного музикування, підготовки виконавців різного спрямування, у тому числі піаністів.

Відомо, що на початку минулого століття Харків відіграв роль культурної столиці України. У стінах новоутвореної зусиллями І. Слатіна консерваторії працювали видатні піаністи-віртуози свого часу – О. Горовиць, Р. Горовиць, А. Бенш, Р. Геніка та ін. Започаткована завдяки ним харківська піаністична школа, готувала молодих талановитих виконавців, які успішно концертували у залах міста, країни та поза їх межами. Розквіт, кульмінація роботи кафедри спеціального фортепіано Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, як іменувалася консерваторія того часу, припадає на другу половину минулого століття, що співпадає з роботою двох непересічних виконавиць – сестер Єщенко.

Кожна з них – і Марія, і Наталія Єщенко – це зразок

людини з яскравою творчою долею, насиченим життям, які залишили по собі велику кількість вдячних учнів, послідовників, котрі невпинно продовжують традиції, що наслідували у своїх наставниць. Між тим, хотілося б зупинитися на постаті молодшої з сестер Єщенко – Наталії Олександрівни, педагога, роль якого у житті авторки цих рядків стала доленосною. Для мене ця людина не лише стоїть на найвищій сходинці професіоналізму, а є зразком цілісної натури, що поєднала в собі талант, культуру, людяність, інтелігентність, жіночність, тактовність.

Наталія Олександрівна Єщенко - професор, заслужений діяч мистецтв України, солістка Харківської філармонії. У Харківській консерваторії навчалася під керівництвом професора М. Хазановського (випускниця 1947 року), згодом, у 1954 році закінчила аспірантуру при Московській консерваторії в класі професора С. Фейнберга. Понад півстоліття викладала на кафедрі спеціального фортепіано Харківської консерваторії (1947 – 2006 роки).

Викладацька діяльність Наталії Олександрівни межувала з активним концертним життям. У репертуарі піаністки величезна кількість фортепіанних творів, які представляють різні за жанром і стилем напрямлення й національні школи. Її майстерності були підвласні крупні фортепіанні цикли – 12 етюдів Ф. Ліста, 24 прелюдії С. Рахманінова, а також монографічні програми з творів В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена. Широко представлена в репертуарі піаністки творчість українських композиторів – М. Лисенка, Л. Ревуцького, В. Косенка, М. Тіца, О. Жука та ін. Перелічені здобутки є підставою для здивування й поваги, за ними стоїть людина, пам'ять про яку не згасає з роками, надихає й змушує йти уперед, наслідувати й брати приклад.

Наталія Олександрівна могла бути різною: суворою й чуйною, вимогливою й лагідною, але при цьому уважною, коректною, стриманою, такою, що завжди чує твої хвилювання й проблеми. Так, чує саме якимось внутрішнім відчуттям, адже вона завжди була налаштована на хвилю учня. Її неможливо було надурити, від неї не можна було приховати свої переживання, вона бачила учнів наскрізь,

навіть коли ми спілкувалися по телефону. І так виявлявся не лише колосальний педагогічний досвід – це була мудрість, заснована на великодушності й любові.

Уперше ми зустрілися з Наталією Олександрівною, коли мені ледь виповнилося 16 років. Мій педагог зі спеціальності в музичному училищі⁵ Ірина Андріївна Спиридонова, також вихованка Н. О. Єщенко, привела мене, першокурсницю, до неї на консультацію. Хвилюванню не було краю, адже мою гру буде слухати професор консерваторії! Досі пам'ятаю лагідний і по-материнськи добрий погляд Наталії Олександрівни, яка не стала соромити мене складними зауваженнями й коментарями; її резюме здивувало простотою й стало тією рушійною силою, яка й сьогодні надихає, спонукає йти вперед. Із властивим їй спокійним, стриманим, але при тому впевненим тоном вона підсумувала: «Я вірю цим очам, у них є бажання, значить, ми будемо навчатися». Мені неймовірно пощастило займатися з Наталією Олександрівною не п'ять⁶, а дев'ять років, упродовж яких у моїх очах вона могла прочитати не лише бажання навчатися й удосконалюватися, а й бачити ту вдячність, яку важко висловити.

Робота над твором у класі Наталії Олександрівни Єщенко починалася з програвання твору від початку й до кінця одразу напам'ять. Перше виконання завжди було з хвилюванням, оскільки містило власну виконавську концепцію, винесену на суд шановної думки педагога. Пізніше, уже в процесі розучування, часто звучала фраза, яка одночасно надихала й мотивувала до подальшої роботи: «Не погано, але завжди є що побажати...». Утілення у виконавське життя таких побажань іноді розтягувалося не на одну годину. Варто сказати, що наші заняття ніколи не обмежувалися певними часовими рамками, їхнє закінчення визначала вичерпна на певний момент роботи інформація, яку учень міг засвоїти. Поетапність – один з характерних методів роботи Наталії Олександрівни. Вона блискуче володіла методикою дозованого подання матеріалу, необхідного

⁵ 1989-1993 – роки навчання в Харківському музичному училищі у класі спеціального фортепіано.

⁶ 1993-1998 – роки навчання в консерваторії у класі фортепіано.

для учня відповідно до його виконавського рівня.

Авторитетна думка Наталії Олександрівни, тим не менше, ніколи не тиснула на художнє бачення учня, викладачка надавала вихованцю можливість самостійно висловитись, створити власне уявлення про звуковий образ твору. Інтерпретаційна концепція формувалася поступово, від заняття до заняття, кожного разу видозмінюючись й удосконалюючись. Наталія Олександрівна не пропонувала готових рішень, була небагатослівною. Її рецепти варто було почути у її виконанні. Іноді моїй терплячій учительці доводилося по кілька разів повторювати складний епізод або пасаж, щоб змусити мене почути правильний характер звучання, необхідні фразування й інтонацію. Такий невербальний метод пояснення був більш переконливим, ніж будь-які слова, якими пояснити музику, як відомо, неможливо.

У процесі заняття Наталія Олександрівна часто брала мою руку, щоб «подиригувати» нею, тим самим допомагаючи відчувати опору, вагу руки, «дістати до дна» клавіатури. Вона приділяла спеціальну увагу розвитку тембрального слуху, якісному звуковидобуванню, що передбачало як озвучене ріано, так і м'яке, негаласливе forte. Феноменально володіючи дрібною технікою, вона ділилася своєю майстерністю, показуючи прийоми позиційної гри, зі спритністю вправного фокусника переносючи й пов'язуючи групи дрібних тривалостей у єдине ціле. Виконання акордових побудов й октавних пасажів вирішувалося за рахунок чіпкості пальців за повної свободи кисті, яка несла вагу руки від плеча. Педагог наполягала на струнності звучання вертикалі при співучості горизонталі, у верхньому голосі якої часто «ховається» мелодія. Варто зазначити, що прикметною рисою виконання Наталії Єщенко була відсутність зовнішніх проявів будь-яких емоцій, мінімізація рухів, нерухомість корпусу.

Окремо згадаю про ритмічний бік виконання. Грі Наталії Єщенко була притаманна ритмічна пунктуальність, якої вона домагалася й від своїх учнів. Паузи, що дихають, дослухані тривалості (крапки поряд з нотою), правильне співвідношення довгих і коротких тривалостей, фразувальні ауфтакти – усі ці метроритмічні складники, подібно до

«скелету», який несе «повнокровне тіло» музичного матеріалу, були, на думку піаністки, структурно-організувальним началом. Треба зауважити, що увесь процес навчання – розвиток будь-якої піаністичної навички, чи то технічне вдосконалення, робота над почуттям ритму, інтонуванням чи звуковидобуванням, – були спрямовані на розв’язання єдиного завдання – утілення художнього замислу композитора, створення відповідного звукового простору.

Виконанню Наталії Олександрівни була притаманна стилістична проникливість. Виняткова увага приділялася деталізації виконавських нюансів, особливостям звуковидобування, інтонування, педалізації у творах тієї чи іншої історичної епохи. На етапі, близькому до концертного, наша професорка рекомендувала слухати записи видатних піаністів, чиє виконання вона вважала найбільш вдалим і корисним для відтворення відповідного художнього образу. Часто подібні прослуховування відбувалися в неї вдома, супроводжувані її коментарями. Підпорядкування технічних можливостей художній меті, виховання не виконавця-ремісника з вузьким мисленням, а здатного самостійно втілити музичний образ виконавця-артиста – магістральна лінія, яка пронизує всі методичні принципи педагогічної роботи Н. О. Єщенко.

Існує вислів, що майстром можна стати, лише перебуваючи поряд з майстром. Я не наважуся застосувати до себе цей постулат повністю, але те, що мій педагог – Майстер з великої букви, є безсумнівним.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Антонюк Валентина Геніївна – докторка культурології, професорка, завідувачка кафедри камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, народна артистка України, м. Київ.

Берегова Олена Миколаївна – докторка мистецтвознавства, професорка, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології Національної академії мистецтв України, м. Київ.

Бондаренко Анна Юріївна – завідувачка навчально-наукового відділу Київської муніципальної академії музики імені Р.М. Глієра, аспірантка 2 р. н. кафедри музикознавства та музичної освіти факультету музичного мистецтва і хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка, (науковий керівник – канд. мист., доцент КУ імені Бориса Грінченка О. М. Лігус), м. Київ.

Гасанов Рафаїл Гамзага огли – викладач кафедри академічного та естрадного вокалу, аспірант 1 р. н. кафедри музикознавства та музичної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка (наук. керівник – канд. мист., доц. КУ імені Бориса Грінченка О. М. Лігус), м. Київ.

Гончаренко Олена Віталіївна – кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, м. Суми.

Горболіс Лариса Михайлівна – докторка філологічних наук, професорка кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

Дика Ніна Орестівна – кандидатка мистецтвознавства, докторка філософії (PhD), професорка кафедри камерного ансамблю та квартету і кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, доцентка Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, м. Львів.

Дін Мензяо – магістрант 1 р. н. ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (наук. керівник – доктор філософії (PhD), ст. викл. СумДПУ імені А.С. Макаренка О. Ф. Руденко), КНР.

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

Зінченко-Степанян Ольга Миколаївна – асистентка-стажистка кафедри камерного співу Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

Каплюк Альона Сергіївна – аспірантка 1 р. н. ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (наук. керівник – д. мист., проф. СумДПУ імені А. С. Макаренка О. Г. Стахевич), м. Суми.

Касьянова Вікторія Олександрівна – доцентка кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу і диригування Національного педагогічного університету імені Михайла Драгоманова, заслужена діячка мистецтв України, м. Київ.

Касьянов Валентин Васильович – старший викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності факультету музичного мистецтва і хореографії Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.

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

Лігус Валентин Олександрович – доцент, доцент кафедри музичного мистецтва факультету музичного мистецтва Київського національного університету культури і мистецтв, заслужений артист України, м. Київ.

Лігус Ольга Марківна - кандидатка мистецтвознавства, доцента, доцентка кафедри музикознавства та музичної освіти Київського університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.

Лі Сівень – магістрант I р. н. ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка (наук. керівник – канд. пед. н., ст. викл. СумДПУ імені А. С. Макаренка В. В. Гура), КНР.

Моргунова Тетяна Леонидівна – професорка кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії імені П. І. Чайковського, м. Київ.

Пахомов Юрій Миколайович - викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства, аспірант 4 р. н. ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С.Макаренка (науковий керівник – канд. мист., доцент СумДПУ імені А. С. Макаренка О. Ю. Енська), м. Суми.

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

Руденко Олександр Федорович – доктор філософії (PhD), старший викладач кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

Сальнікова Соломія Сергіївна – студентка 2 курсу Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (наук. керівник – канд. мист., ст. викл. СумДПУ імені А. С. Макаренка О. В. Гончаренко), м. Суми.

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

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

Цуранова Оксана Олексіївна – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР, м. Харків.

Наукове видання

ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2022 :

**до пам'ятних дат видатних українських музичних
діячів і композиторів**

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

21-22 грудня 2022 року

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

Підп. до друку 30.01.2023.
Формат 60x84/16. Гарнітура Bookman Old Style.
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,02.
Ум. фарб.-відб. 8,02. Обл.-вид. арк. 6,76.
Тираж 100 пр. Вид. № 6.

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.