

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

**ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2017 :
до пам'ятних дат видатних
українських музичних діячів
і композиторів**

**ЗБІРНИК СТАТЕЙ ТА
МАТЕРІАЛІВ ВСЕУКРАЇНСЬКОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
З МІЖНАРОДНОЮ УЧАСТЮ**

7 – 8 грудня 2017 року

СУМИ
2018

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

Ю 14

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради
Сумського державного педагогічного університету
імені А.С. Макаренка
(протокол № 7 від 29 січня 2018 року)

Редакційна колегія

- О.К. Зав'ялова** – доктор мистецтвознавства, професор
(голова редакційної колегії);
О.Г. Стахевич – доктор мистецтвознавства, професор;
В.Ю. Панасюк – доктор мистецтвознавства, професор;
О.Ю. Енська - кандидат мистецтвознавства, доцент;

Ю 14 Ювілейна палітра 2017 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : збірник статей та матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (7-8 грудня 2017 року). – Суми : ФОП Цьома С.П., 2018. – 166 с.

Всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2017 : до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів» є продовженням низки науково-мистецьких заходів, спрямованих на вивчення та популяризацію академічної української музики. В колі наукових інтересів учасників опинилось близько 30 постатей вітчизняних музичних діячів і композиторів - патріархи української музики, наші сучасники, маловідомі митці, представники української діаспори. Цікавою складовою наукового форуму стали музично-педагогічні дослідження молодих науковців, зокрема представників КНР.

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

© ФОП Цьома С.П., 2018

© СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2018

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО	5
РОЗДІЛ I. ТВОРЧА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ І КОМПОЗИТОРІВ XVIII - XIX СТОЛІТЬ	
Васюріна А.О. «Ідея "сродної праці" у творчості Г.С. Сковороди»	7
Дробиш А.А. «Леонід Лісовський і Петербург (до 120-річчя закінчення Петербурзької консерваторії)»	13
Зав'ялова О.К. «Життя, без остатку присвячене мистецтву (до пам'ятних дат П.П. Сокальського та М.А. Ясінського)»	18
Калиниченко Я.О. «І.О. Букиник та його діяльність у мистецькій культурі Слободжанщини кінця XIX століття»	26
Макарова В.А. «Педагогічно-просвітницька діяльність М.В. Лисенка»	30
Співаченко О.С. «Український вектор» життєтворчості Федора Стравінського (за архівними матеріалами)»	37
РОЗДІЛ II. УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДІАСПОРИ XX СТОЛІТТЯ	
Антонець О.А., Картава Ю.О. «Романтичний етюд у фортепіанному доробку С. Борткевича»	43
Ємельянова Т.О., Сулім Р.А. «Поліфонічні жанри у фортепіанній творчості Юрія Щуровського»	48
Єрмоменко Н.О. «Традиції та інновації бандурної творчості Гната Хоткевича»	55
Калашник М.П. «Жанрові детермінанти симфонії № 3 Дмитра Клебанова (до 110-річчя від дня народження)»	60
Макаренко Г.В. «Наш земляк Павло Маценко: доля творчої спадщини»	67
Мухіна Л.П. «Соломія Крушельницька: неперевершені образи оперної діви»	74
Новосядла І.С. «Борис Кудрик – представник мистецького традиціоналізму (до 120-річчя від дня народження)»	82
Полянська Г.М. «Музично-хореографічні експерименти В. Губаренка 1977-1997 років»	88

Саніна С.В. «Виконавська діяльність Євгена Червонюка в контексті української оперної музики»99

Хайрутдінов Р.Р. «Інтонаційні та структурні особливості Концерту для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького»104

РОЗДІЛ ІІІ. ВИКОНАВСЬКА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА СЬОГОДЕННЯ

Баженова М.Л., Підопригора М.О. «Кітч у творчості Валентина Сильвестрова»109

Горська Т.М. «Одкровення композитора Михайла Шуха»114

Максименко К.А. «Втілення архаїки в балетних сценах фольк-опери Є. Станковича «Цвіт папороті»121

Моргунова Т.Л. «Стильові трансформації камерно-ансамблевої музики О. Яковчука»127

Поляковська С.П. «Культурно-мистецький резонанс ювілею В. Сильвестрова»135

Сулім Р.А. «Стильові й драматургічні особливості Концертино «Immagini fuggevoli» для фортепіано та камерного оркестру Жанни Колодуб: до 20-річчя від дня створення»143

РОЗДІЛ ІV. МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІ ДОСЛІДИ МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

Комаровська Ж.В. «Вплив темпераменту музиканта-піаніста на процес читання нот з листа»150

Лі Жуйцін Художній смак у контексті аксіологічних підходів156

Чиженко Б.Г. «Суть поняття «художнє мислення» у сучасній педагогіці»161

Відомості про авторів163

ВСТУПНЕ СЛОВО

Пропонована широкому загалу читачів збірка публікується за результатами всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Ювілейна палітра 2017: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів та композиторів» - одного з численних науково-мистецьких заходів кафедри образотворчого мистецтва, теорії, історії музики та художньої культури ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка. Проведена у грудні 2017 року конференція є продовженням всеукраїнського науково-практичного семінару 2015-2016 років з тією ж назвою і спрямована на вивчення та популяризацію академічної української музики, її історичних та теоретичних надбань.

На пропозицію прийняти участь у роботі конференції відгукнулись науковці з Києва, Харкова, Сум, Лебедина, Полтави, Вінниці, Івано-Франківська. Традицією, що була закладена попередньо, стала участь у конференції як відомих науковців і аспірантів, так і студентів різних навчальних закладів. У програмі було заявлено близько 30 імен українських митців, пам'ятні дати яких відзначалися в 2017 році. В колі наукових інтересів опинилися визнані патріархи українського музичного мистецтва – Д. Бортнянський, М. Леонтович, М. Лисенко, Л. Ревуцький, Г. Сковорода, К. Стеценко, Г. Хоткевич, Б. Яворський, композитори і музичні діячі сучасності – В. Губаренко, Д. Клебанов, Ж. Колодуб, В. Сильвестров, Є. Станкович, М. Степаненко, Є. Червонюк, Л. Шукайло, М. Шух, Ю. Щуровський, О. Яковчук, малознані митці – І. Букиник, Б. Кудрик, Є. Купчинський, В. Матюк, Л. Лісовський, Ф. Стравінський, М. Ясінський, представ-

ники української діаспори С. Борткевич, П. Маценко, С. Крушельницька, А. Рудницький.

За структурою збірка відповідає напрямкам роботи конференції, побудованим за історичним принципом. У першому розділі, присвяченому спадщині українських музичних діячів і композиторів XVIII - XIX століть безсумнівною новизною відрізняються матеріали про І. Букиника (Я. Калиниченко) і Ф. Стравінського (О. Співаченко). У другому розділі, що торкається проблем українського музичного простору і музичної культури діаспори XX століття, для багатьох стало відкриттям ім'я нашого земляка, видатного музичного діяча діаспори Павла Маценка (Г. Макаренко). Незвичайним підходом щодо творчих процесів характеризується ретроспективне звернення до постатей В. Губаренка (Г. Полянська), Д. Клебанова (М. Калашник), Б. Кудрика (І. Новосядла) та ін.

Третій розділ висвітлює виконавську та композиторську практику сьогодення. Розмаїття векторів наукових пошуків охоплює як «знакові» постаті вітчизняної музичної культури – Ж. Колодуб (Р. Сулім), В. Сильвестрова (М. Баженова, М. Підопригора, С. Поляковська), Є. Станковича (О. Козак, К. Максименко), так і нові імена – М. Шуха (Т. Горська), О. Яковчука (Т. Моргунова). Цікавим напрямом (четвертий розділ) стали музично-педагогічні дослідження молодих науковців, у т. ч. представників Китайської народної республіки.

Як науковий проект, що сприяє поглибленому вивченню української музики й популяризації творчості вітчизняних музичних митців і композиторів, конференцію «Ювілейна палітра» і видання збірки планується здійснювати щорічно.

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

РОЗДІЛ І

НАПРЯМИ ТА ШЛЯХИ ОСЯГНЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ І КОМПОЗИТОРІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

Васюріна А.О.

Сумський державний
університет, м. Суми

ІДЕЯ “СРОДНОЇ ПРАЦІ” В ТВОРЧОСТІ Г.С. СКОВОРОДИ

Чи не першим видатним українським філософом (а водночас – поетом, письменником, педагогом, співцем), у творчості якого вже чітко простежується системність, цілісність і всебічна аргументованість наукового доведення, є Г.С. Сковорода (1722–1794). Кожне положення його вчення взаємопов’язане з іншими, обумовлює їх, доповнює і розвиває далі. Основна ідея його філософської системи була спрямована на те, щоб вказати людині стежку до щастя. Ведучи сам напрочуд просте життя, він прагнув допомогти своїм співвітчизникам досягти спокою, злагоди та кращого майбутнього. Водночас, як людина віруюча, він прагнув освятити, сакралізувати свої ідеали, пов’язати їх із “небом”. Тому український “любомудр” логічно висунув ідею “**горнього царства**” – того потойбічного буття (“небесного Єрусалиму”), де людство буде вічно проводити свій час у гармонії з Богом і природою.

Проте до цього високого ідеалу кожна людина має прагнути й готуватися вже на Землі, вже в цьому житті, що випливало зі сквородинівської ідеї “**трьох світів**”. Отже, логічно поставала й розвивалася інша

ідея – ідея рівності, яка б усувала з життя людини найприкріші вияви соціальної несправедливості. Щоправда, мислитель розумів, що абсолютизація рівності – утопія, бо міркувати можна лише про рівність “стартових” умов, а не результату. Адже один – талановитий, інший – бездарний, один працює – інший – лінивець. Кожен має отримати згідно зробленого внеску в суспільну скарбницю. Оскільки такий внесок завжди нерівний, таким має бути й результат. Отже, слід говорити про “**нерівну рівність**”, яка, кажучи сучасною мовою, означає: від кожного “по зусиллях”, кожному – “по праці”. Праця постає як мірило добробуту й засіб оцінювання значущості людини.

Водночас філософ розумів, що людина часом готова і мусить виконувати тяжку, негідну роботу, аби забезпечити собі засоби до існування. Водночас проблема полягає і в тому, що різні види праці оплачуються по-різному, тому людина часто обирає роботу не за покликанням душі, а за зарплатнею, бо їй необхідно годувати й одягати себе та близьких. Змушена займатися такою справою, людина відчуває постійну напругу, втому та ненависть до того, що робить. Тому не така підневільна праця робить людину щасливою. Бо це б суперечило положенню мислителя про “**дві натури**”. Тож Г. Сковорода орієнтує особистість на так звану “**сродну працю**”, поняття якої він вводить і алегорично обґрунтовує. Це поняття означає працю, до якої у людини є хист і покликання, яка справді робить її щасливою. Тобто, “сродна” – “с роду”, чи “з народження”. На думку мислителя, “сродною працею” можна вважати тільки ту, від якої людина отримує задоволення. Це те, без чого не можливо уявити життя, те, до чого в людини лежить душа, без чого немо-

жливо уявити її життя, хоча б у ньому була й вимушена складна діяльність.

У творах Г. Сковороди можна зустріти багато яскравих прикладів “сродної праці”. Найбільш яскравим із творів про сутність “сродної праці” можна вважати його байку “Бджола та Шершень” [2, с. 126]. Твір був написаний у 1744 році (коли Сковороді було 22 роки), та не втратив своєї актуальності і до нині. У байці Григорія Сковороди Бджола постає уособленням працюючої людини, яка знайшла своє життєве покликання. Натомість Шершень, як то й водиться, постає звичайним нахлібником, котрий не має у своєму житті ні мети, ні способу її досягнення. Це ніби образ людей, що живуть крадіжкою чужого й родилися на те тільки, щоб їсти й пити. Хто ж з них є щасливішим? На перший погляд, щасливішим із цих персонажів видається Шершень: він не гне спину, живе на всьому готовому (їсть мед, здобутий бджолами). Не працювавши ні дня, він живе у своє задоволення, користуючись плодами чужої праці.

Та не все так просто, як здається. Насправді більш задоволеною своїм життям та щасливою є Бджола. Адже вона не тільки виробляє мед для себе та інших і має його, але при цьому займається своєю улюбленою працею. Про свою працю вона твердить: “А без сього жити і в надлишку меду їсти є для нас одна найлютіша смерть” [2, с. 126]. Так Бджола – уособлення працелюбності, відданості улюбленій справі. Завдяки цьому автор возвеличує любов до роботи, і водночас засуджує ледарство. Він доводить, що лише робота за покликанням приносить задоволення.

Зазначена байка Г. Сковороди є одним із найвиразніших творів про “сродну працю” та її роль в житті

людини. Але щодо цього існує багато прикладів не тільки в літературі. Так, творча особистість ніколи не стане щасливою, якщо не матиме змоги писати вірші, малювати, займатися музикою. Досить згадати, як важко жилося Т. Шевченкові, коли під час десятилітнього заслання йому було заборонено малювати і писати. На думку Г. Сковороди, людина може бути насправді щасливою лише тоді, коли зможе “жити за натурою” [2, с. 126], тобто згідно з природою (як учили ще стародавні стоїки), займатися “сродною працею”, а не тоді, коли має всі блага й багатство, не роблячи нічого, хоч, як вважав мислитель, існують і ті, хто народжений саме для цього.

В історії нашого народу, та, зрештою, і всієї земної цивілізації, є багато схожих прикладів “сродної праці”, причому немало з них знайшли своє відображення у творах Г. Сковороди: афоризмах, віршах та байках. Український філософ щиро вірить, що кожна людина завжди повинна чимось займатися, щось робити, шукати своє належне місце в житті. Тільки тоді сродна праця приносить гарні плоди і гармонійно увійде в життя людини. Бо життєве кредо, яке ми можемо перейняти у нашого видатного поета, письменника і філософа Г. Сковороди, є таким: “Ніщо не втрачено, якщо не втрачено все”.

У цій ідеї Г. Сковороди можна простежити дуже важливе раціональне зерно. Воно полягає в тому, що кожна людина має до чогось хист, талант, любить і вміє робити щось краще за інше і за інших. Один має потяг до малювання, другий – до писання, а ще хтось – до музичної творчості. І якщо дозволити людині заробляти на життя тим, що в неї виходить найкраще та найлегше, вона з задоволенням буде займатися такою роботою, не

вважаючи її за тяжку повинність. Водночас народна мудрість наголошує, що швець повинен займатися шевством, а пиріжечник – випічкою пиріжків. Бо інакше результативність діяльності буде мінімальною.

Особливе місце серед “причин радості від життя, любові до творчості”, крім “вроджених покликань”, займає музикування [1, с. 19]. Справді, звукова ідея у Сковороди “була причинком до будови думки й навпаки, бо сполучення звукових ідей в певний комплекс звучань, що підпорядковані відносним – початку і кінцю, утворюють мелодію, певний звуковий вияв, себто думку. Шляхом розбудови мелодії поширюються й рами думання. Під таким впливом музикування (музичного споглядання) філософські ідеї в творах Сковороди діставали одяг логічної послідовності й тільки тоді знаходили завершення – “цвіт життя” [1, с. 19].

Г. Сковорода був одним із перших українців, який закликав народ займатися тим, що є приємним. Дійсно, чи почуває себе втомленою людина, котра довго займалася улюбленою справою? Коли людина має роботу за покликанням, вона відчуває себе піднесеною, та й робота виконується легко. Бо “коли сродності немає, тоді скажи, будь ласка, що може привести до досконалості навчання?” [2, с. 117]. Натомість, якщо доводиться працювати над тим, що не до вподоби, то навіть після кількох хвилин роботи будь-хто відчуватиме себе втомленим і пригніченим.

Отже, можна впевнено зробити висновок, що праця має бути природною потребою для кожної особистості. Не можна виконувати роботу через силу – це тяжко не лише фізично, а й духовно. Так, зараз у нас дуже тяжкі часи, і, мабуть, не люди обирають собі роботу, а навпаки, вона їх. Та не варто обмежуватися

лише проблемами. Слід все ж обрати таке захоплення, яке принеситиме людині частку задоволення. Це те, про що говорив уже видатний китайський філософ Конфуцій: “Оберіть собі роботу до душі, і вам не доведеться працювати жодного дня у своєму житті”.

Нашому видатному мислителю не потрібні були ні пусті слава й почесні, ні високі посади і багатства як самоціль. Він вважав за щастя життя за совістю, а головним в житті – залишатися самим собою, бути вільним і незалежним. Філософ обрав шлях “утечі від світу”, від мирського, від зла задля досягнення свободи духу. Тому Сковорода так і не попався у “спокусливі тенета” заради багатства і панства, заради “лакомства нещасного”. І цей життєвий подвиг і життєва позиція великого вітчизняного мудреця мають бути повчальним прикладом і для нас за умов непростих соціальних і духовних обставинах сьогодення.

На жаль, у нашому суспільстві ще залишилися релікти оцінювання людини за її матеріальним станом, а не за тим, наскільки вона зуміла реалізувати свої таланти та стати щасливою. Сковорода ж учив тому, що краще не ганятися за багатством, а жити радістю природженої справи, бо це дарує справжню радість людської душі. Зрештою, свої переконання він підкріпив власним прикладом. І його вислів, вибитий на надмогильному камені (“Світ ловив мене, та не спіймав”) ніби фіксує відчуття свободи, до якої так прагнув мислитель – свободи від обставин, соціальної системи, несправедливості, такої собі екзистенційної модифікації XVIII століття. Тож слід шукати свого місця в житті, своєї “сродної праці”, що поставатиме як “найсолідша в світі річ”.

Література

1. Маценко П. Давня українська музика і сучасність. – Вінніпег : Культура й освіта, 1952. – 30 с.
2. Сковорода Г. Повне зібрання творів : у 2 т. – Київ : Наук. думка, 1973. Т. 2. 532 с.

Дробиш А.А.,

Національна музична академія
України імені П.І. Чайковського,
м. Київ

ЛЕОНІД ЛІСОВСЬКИЙ І ПЕТЕРБУРГ

(до 120-річчя закінчення Петербурзької консерваторії)

Рекомендовано до друку кандидатом мистецтвознавства, в.о. професора Гнатюк Л.А.

Леонід Лісовський (1866–1934) – український митець кінця ХІХ – першої третини ХХ століття, який проявив себе в різних сферах мистецької діяльності: композитор, піаніст-віртуоз і ансамбліст, диригент, педагог, музичний критик і музикознавець, письменник, редактор музичних творів, перекладач, музично-громадський діяч. Його композиторський доробок складає понад 300 творів різних жанрів. Твори Л. Лісовського за його життя були досить відомими, часто виконувалися і публікувалися. Так, наприклад, у концертах Полтавського відділення ІРМТ звучали не лише численні фортепіанні та вокальні, хорові та камерно-ансамблеві твори Л. Лісовського а й оркестрові. Так, у 1897 році кантату «Іоанн Дамаскін» для соло, ансамблю, хору й оркестру виконав у Петербурзі колектив І.О. Мельникова і Ф.Ф. Беккера. До репертуару оркестру Д. Ахшарумова входили «Un poco di Saint-Saëns», дві «Концертні увертюри», скерцо «Навесні» Л. Лісовського.

У 1901 році у Харкові відбулася прем'єра одноактної опери «Іменини троянди», а у 1927 році хорова кантата Л. Лісовського «Слава Україні» здобула третю премію на Всеукраїнському музичному конкурсі.

Про популярність музики Лісовського свідчить і те, що у провідному видавництві країни того часу – П. Юргенсона – було видано понад 70 творів митця, у видавництві «А. Федоров и К^о» («Симфонія») – близько 20, низку композицій опубліковано Державним видавництвом України та СРСР. Однак більшість творів Л. Лісовського залишилось рукописними, що, безумовно, не сприяє активізації уваги до його творчості ані мистецтвознавців, ані виконавців. Його композиції ще й досі дуже рідко і лише побіжно згадуються в музикознавчих працях і зовсім не виконуються. Але новаторські жанрові експерименти і, як результат, цікаві знахідки Л. Лісовського потребують ґрунтовного наукового осмислення.

У життєвому і творчому шляху Леоніда Лісовського Петербург відіграв неабияку роль. По-перше, композитор народився у цьому місті (1866). Але після смерті батьків (1878) – артистів імператорського театру (скрипаль та «видатне драматичне інженю» [2, с. 1]), разом із молодшим братом, майбутній композитор переїздить до Харкова, де в останнє працювала мати і встигла стати улюбленицею публіки. По-друге, після закінчення історико-філологічного факультету Харківського університету у 1891 році Л. Лісовський вступив до Санкт-Петербурзької консерваторії у клас Н.Ф. Соловйова з метою опанувати теорію композиції, «пізнати цю таємничу загадкову ... науку» [2, с. 1]. На цей час він був автором десяти камерно-вокальних творів – пісень, романсів і трьох мелодекламацій.

За час навчання творчий портфель композитора значно збільшився: були написані фортепіанні твори (сонати, мініатюри); окремо зазначимо поліфонічні твори для фортепіано (десять фуг, чотириголосна інвенція, п'ять двоголосних канонів); масштабні оркестрові полотна (увертюри, лірична прелюдія, новела); твори для струнного квартету; вокально-хорові твори (численні хори *a'capella* та романси, вокальна сюїта, мелодекламації). На випускному іспиті в консерваторії у травні 1897 року була виконана кантата «Іоанн Дамаскін» для соло, ансамблю, хору й оркестру, яку відзначили у пресі як перший успіх молодого митця.

Із Петербургом пов'язані перші спроби Л. Лісовського як музичного критика. Надалі композитор постійно працював у цій сфері, друкувався в періодиці тих міст, де жив: Петербурзі, Полтаві, Тифлісі, Харкові. Він є автором музично-критичних статей про творчість О. Серова, П. Чайковського, О. Скрябіна, М. Лисенка, П. Сокальського, Б. Яновського та ін. Співпрацював із редакціями численних періодичних видань, зокрема з петербурзькою газетою «Новий час», «Російською музичною газетою», а також «Полтавськими губернськими відомостями», «Кавказом», «Музикой» і «Музикой масам».

Час навчання Л. Лісовського в Петербурзі можна визначити як перший період його творчості – етап професійного становлення. Другий період розпочинається з 1909 року, коли після 10-річного перебування в Полтаві композитор знову повертається в рідне місто: його запрошують на вакантне місце музичного вихователя в Комерційне училище (відомства імператриці Марії). Цей чотирирічний період у житті Л. Лісовського, пов'язаний переважно з педагогічною

працею, можна назвати часом мандрів: він набув досвіду організації хору, оркестру, загалом концертно-виконавського життя, а водночас – «проведення лекцій з музичними ілюстраціями, історичних музичних вечорів» [2, с. 2] тощо.

Крім викладання в училищі, композитор працює в Народній консерваторії, у приватних та комерційних музичних школах Петербурга. Хоч часу для власної творчості залишалось обмаль, Л. Лісовський усе ж таки пише одноактну буфонаду «Чудо», варіації для струнного квартету, Багателі для фортепіано, романси, мелодекламації, робить оркестрові аранжування. Так, для студентського оркестру Л. Лісовський переклав «Мрії» Р. Шумана, «Menuetto» Л. Боккеріні, «Лебідь» К. Сен-Санса, «Дитячі пісні» А. Лядова та ін. У його творчості цього періоду втілені і творчо переосмислені концепційні та жанрово-стильові засади й інтонаційні особливості, властиві представникам російської композиторської школи.

Передусім це Дитячий вокальний цикл «60 російських загадок» (музичні малюнки), що відсилає слухача до відомого досвіду М. Мусоргського і його «Картинок з виставки» (можна згадати й «Етюдикартини» С. Рахманінова). І хоч жанрове наповнення різне (характер розвитку музичних образів, вербальний супровід і мініатюрність форми у Л. Лісовського більше нагадує «замальовки» – своєрідні музичні ескізи, аніж повноцінні малюнки), але ідейно-тематична спорідненість творів обох митців спонукає до відповідних аналітичних операцій. На основі аналізу циклу Л. Лісовського доцільно виявити особливості жанру музичної «картини» чи «малюнка», а за результатами порівняльного аналізу відповідних творів українського

та російського композиторів визначити особливості трактування цього жанру у представників двох культур, розкрити характер взаємовпливів.

Неодноразово звертався Л. Лісовський у своїх творах і до російської літератури (кантата «Іоанн Дамаскін» за поемою О.К. Толстого; хори «З російські народні пісні», «Пам'яті М.В. Гоголя», задум опери «Страшна помста» за М.В. Гоголем, «Отрок» та «Чотири жарти» на вірші О.С. Пушкіна). Жоден із зазначених творів дотепер не проаналізовано і до музикознавчого обігу не введено. Крім того, Л. Лісовський, як і багато хто із російських композиторів, вдавався до втілення у своїх творах орієнтальної тематики, східних образів і колориту (романси «Східні марення», «Арабська пісня», «На схилах Грузії»), а також тем Іспанії та Італії («На гондолі», «8 іспанських пісень»).

Отже, Петербург став своєрідним «лейтмістом» у життєтворчості Леоніда Лісовського, де він народився, здобув ґрунтовну освіту, працював, набув міцних професійних знань та життєвого досвіду. Ці здобутки митця були реалізовані і застосовані у його різнобічній діяльності – передусім педагогічній та концертній – в інших містах: Полтаві, Тифлісі, Харкові... А в композиторській творчості Л. Лісовського відбилися жанрово-стильові пошуки, властиві українській і російській музиці тих часів. Художній результат, що характеризується тісним переплетенням цих різностильових, різножанрових та різнонаціональних тенденцій, міг виникнути лише на перетині двох однаково значущих для композитора музичних культур.

Література

1. Лисовский Л. Л. Автобиография : автограф // НБУВ. Інститут рукопису. ФІ 39639. Нач. ХХ века. F4. 2 л.

2. Лисовский Л. Л. Биография Лисовского Л. Л. : автограф // НБУВ. Інститут рукопису. ФІ 39638. XX ст. 2уФ. 4 л.

3. Лисовский Л. Л. Каталог сочинений Л. Л. Лисовского. 1928 год // НБУВ. Інститут рукопису. ФІ 39706 Тетрадь F4°. 12 л.

4. Литвиненко А. И. Роль семьи в становлении творческой личности (по материалам воспоминаний Леонида Лисовского о Полтаве) // Материалы XV международной конференции, посвящённой проблемам общественных и гуманитарных наук. Москва : Социум, 2013. С. 79–83.

5. Ржевська М. Ю. Леонід Лисовський: харківські сторінки біографії // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. Вип. 24 / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків : НТМТ, 2009. С. 41–49.

Зав'ялова О.К.,
Сумський державний
педагогічний університет
імені А.С. Макаренка,
м. Суми

ЖИТТЯ, БЕЗ ОСТАТКУ ПРИСВЯЧЕНЕ МИСТЕЦТВУ
(до пам'ятних дат П.П. Сокальського та
М.А. Ясінського)

До середини XIX століття в Україні відбувається стрімкий розвиток музичного мистецтва, що у другій його половині набуває сталих професійних рис. У цей час основними формами його втілення були домашнє музикування, що поширилось серед усіх верств населення, і діяльність аматорських угруповань та осередків. Зокрема домашнє музикування мало першорядне значення для розвитку музичної культури периферійних міст і в підготовці слухацької аудиторії. Форми аматорського музикування водночас являлись й основою музичної освіти: більшість вітчизняних митців отримувала саме «домашнє» музичне виховання. Часто

воно виходило далеко за межі любительської культури, закладаючи, таким чином, підвалини музичного професіоналізму. З тогочасної плеяди таких діячів вітчизняної музичної культури своєю відданістю справі виділяються П.П. Сокальський (1832-1887) та М.А. Ясинський (1837-1867), пам'ятні дати котрих відзначалися у 2017 році.

Петро Петрович Сокальський народився у Харкові і музичне виховання «здобув» у власній родині, з юних років граючи в тріо, квартетах та інших ансамблях із братами, сестрами, а також вихованками приватного пансіону мачухи. У його щоденнику постійно зустрічаються записи про підготовку вечорів, що проводилися в пансіоні. Їх учасники грали на різних інструментах, про що свідчить запис від 12 серпня 1852 року: «Взявся розіграти отетто Mendelsohn'a, написати (розписати інструментальні партії – О. З.) хоча б для домашнього (з нашого сімейства утвореного, тобто Ваня – скрипка, Коля – віолончель, Саша – альт, я – флейта, Оля – F-pian, Катя й Маша – фортепіано) оркестру до татусевих іменин» [4, с. 17]. Отже, П. Сокальський береться за партію флейти, хоча загалом добре грав на фортепіано і гарно співав. Можна припустити, що він володів і деякими іншими інструментами.

На подальше формування світобачення майбутнього композитора вплинула творча атмосфера Харківського університету, в якому П. Сокальський навчався у 1848–1852 роках, а в 1855 році отримав звання магістра хімії. На той час в університеті існував оркестр зі студентів, педагогів та аматорів, який під керівництвом Ф. Шульца виконував ораторії Й. Гайдна, Ф. Мендельсона та ін. На думку Т. Каришевої, у цей практиці проявлялася висока ку-

льтура «камерного домашнього музицирування серед харківської інтелігенції, що цілком підтверджується наявними відомостями про музичне життя Харкова першої половини ХІХ ст.» [4, с. 16].

Протягом 1862-1863 років П. Сокальський навчався у Санкт-Петербурзькій консерваторії, але не закінчив її, оскільки був вимушений їхати до Одеси. Мешкаючи з 1864 року в цьому місті, він згуртував навколо себе місцевих прихильників музичного мистецтва, заснувавши «Товариство аматорів музики». П. Сокальський узяв на себе керівництво хором та оркестром, організованими при товаристві, й незабаром у концертах лунала хорова музика М. Глінки, О. Даргомижського, К.М. Вебера, Фр. Галеві, Дж. Мейєрбера та ін. Цікава його оцінка музичного життя Одеси середини століття: «У нас нема музичних зібрань, нема постійних квартетів, ніколи не виконують симфоній та ораторій класичних авторів, нема навіть стерпного оркестру ... Усі розваги наші обмежуються італійською оперою. Правда, ця розвага чудова і щиро музична, але ... ми хочемо музики «як мистецтва» в усій його повноті» [6, с. 26].

В 1866 році в Одесі завдяки ентузіазму П. Сокальського при товаристві були відкриті музичні класи з підготовки професійних виконавців. А майже через 20 років (1885) Сокальському вдалося відкрити «Безплатну музичну школу». У школі «Товариства аматорів музики», крім співу, навчали гри на скрипці, віолончелі, контрабасі, флейті, гобої, кларнеті та мідних духових інструментах. У музично-теоретичному циклі викладалися теорія та історія музики (які були відсутні у більшості таких закладів).

Дивно, але до курсу предметів не було включено гри на фортепіано. Сокальський пояснював це тим,

що його темперований лад був несумісним із мистецтвом співу. Однак існує й інша думка: «У цей період Сокальський, який сам прекрасно володів фортепіано, був одержимий ідеєю заперечення цього інструмента як приналежності салонів» [4, с. 74]. Зважаючи на те, що в салонах звучали ті самі італійські арії чи блискучі «штуки» заїжджих інструменталістів-гастролерів, мистець категорично виступав проти залучення будь-яких форм західноєвропейської музичної практики, що відносились до салонної культури, вважаючи що це призводить до занепаду національних традицій.

Збереження самобутності національної школи П. Сокальський вбачав у плеканні саме того «дилетантизму» (аматорського виховання, що спиралось на національне підґрунтя – О.З.), на якому засновувалось вітчизняне мистецтво, гордо прилічуючи себе до таких «дилетантів». На цих засадах Сокальський відмовлявся й від західноєвропейської системи музичного навчання, вважаючи, що поява професіональних чи цехових музикантів може обернутися проти духу вітчизняної музики. Через це заперечувалась і ідея А.Г. Рубінштейна про створення консерваторій, оскільки, на його думку, професійні фахівці могли стати «провідниками іноземного впливу, а це заважатиме росту національної музичної культури» [5, с. 14]. Отже, причина відмовлення від фортепіано була значно серйознішою.

Погляди щодо розвитку та змісту національного мистецтва П. Сокальський висловлював на сторінках газет – «Одеський вісник» (яку видавав його брат Микола Петрович, і редактором і видавцем якої був він сам у 1872-1876 роках), «Санкт-Петербурзькі відомості», журналі «Час». Численні праці П. Сокальського були присвячені фольклористиці. Підсумком цього напряму його

діяльності стала капітальна робота «Руська народна музика, російська і українська, в її будові і ритмічній відмінності від основ сучасної гармонічної музики» (1888).

Для свого часу П. Сокальський був визначним композитором, у його творчому доробку понад 100 творів: 3 опери, кантата «Бенкет Петра Великого» для хору, солістів та оркестру (1859, I місце на першому Російському музичному конкурсі), балада «Слухай!», хоровий концерт «Священний Благовіст», фантазія для симфонічного оркестру, близько 40 фортепіанних творів, понад 40 романсів та ін. Однак значної популярності ці твори не набули. Зокрема всі його опери грішать драматургічними й стилістичними прорахунками, протиріччя вбачається й у тому, що узявши за основу українські сюжети («Мазепа, 1859; «Майська ніч», 1863; «Облога Дубна», 1878), композитор написав їх російською мовою. Недоліки оперних творінь П. Сокальського пояснюються як браком драматургічного досвіду, так і свідомим відмовленням митця від надбань західноєвропейського оперного мистецтва.

Марцелі Антонович Ясінський – відомий київський композитор, виконавець, диригент і музичний критик середини ХІХ століття. Тривалий час ім'я цього ентузіаста музичної справи було піддано забуттю й тільки в період активного відродження національної культури в 1990-х роках стало відомо широкому загалу. Народився М. Ясінський у Житомирі і, так само як і Сокальський, опановував гру на музичних інструментах і композицію вдома, самотужки. Біографи повідомляють й про аматорський театр, створений за ініціативою Ясінського в гімназії, де він навчався [2, с. 142]. Чудове володіння флейтою і гітарою, альтом і віолончеллю, непогана гра на фортепіано і скрипці,

надали Ясінському можливість у 1857-1859 роках навчатись у Паризькій консерваторії.

Основна частина життя й творчості М. Ясінського пройшли у Києві, де його музично-громадська діяльність сприяла значній активізації й підвищенню рівня інструментально-ансамблевої культури міста. Так, ще на початку 1850-х років, будучи студентом університету Св. Володимира, він організовував проведення симфонічних концертів, створивши оркестр зі студентів та аматорів. З метою популяризації класичної музики Ясінський перекладав для оркестру класичні твори (Л. ван Бетховена «Патетичну» ор. 13 й «Місячну» ор. 27 сонати, Ф. Шуберта «Лісний цар», Ф. Шопена «Полонез» і «Мазурку» *fis-moll*) [2, с. 143]. Ці перекладення були достатньо популярними й використовувались як навчальний матеріал в музичній школі при оркестрі київського магістрату [3, с. 235] та виконувались полковим оркестром Голембійовського [2, с. 143].

Після заборони київською владою проведення громадських музичних заходів і дозволу улаштування тільки приватних музичних занять (1861), М. Ясінський організував виконання квартетної та камерної музики у себе вдома. Головним інтересом учасників цих зібрань, де М. Ясінський грав партії альту або віолончелі, було вивчення й поширення класичних творів. Для музикантів, які його оточували, Ясінський робив численні перекладення класичної музики, писав думки, шумки, польки, мазурки, – звичайний репертуар салонної аматорської культури [1, с. 170]. Саме до таких творів належить «Думка» М. Ясінського для скрипки (або віолончелі) з фортепіано, видана як нотний додаток у журналі «Ruch muzyczny» (1859).

Крім «аматорського» репертуару М. Ясінський був автором трьох балетів – «Тіні», «Сомнамбула» і «Пан Твардовський», які призначалися для трупи М. Пюона, що виступала в Києві під час контракткових ярмарок. Дослідниця життя й творчості М. Ясінського М. Загайкевич вважає, що два перших твори – явні переробки зі збірною або запозиченою музикою (це не підлягає сумніву стосовно «Сомнамбули») [2, с. 148]. Однак балет «Пан Твардовський» вважається оригінальним і найвидатнішим твором композитора. На його основі була створена оркестрова сюїта, яка виконувалась у симфонічних зібраннях під орудою автора [2, с. 148-149].

Поряд з інтенсивною творчою діяльністю, М. Ясінський брав активну участь у музично-громадському житті: був кореспондентом газет «Київський телеграф» та варшавської «Ruch muzyczny»; у 1860 році гаряче підтримав А. Коціпінського з ініціативою створення Музичного інституту у Варшаві; з 1865 року входив до складу дирекції Київського відділення ІРМТ; мав творчі зв'язки із М. Лисенком, Б. Доленгою, М. Модзелевським та ін. Ім'я М. Ясінського значиться в оголошенні про відкриття музичних курсів при ІРМТ (1864), де він був призначений вести практичний курс композиції [3, с. 243]. Ці напрями діяльності Ясінського свідчать про його визнання у професійних колах.

Як музичний критик М. Ясінський (літературний псевдонім – Юзеф Дорошенко) одним із перших в Україні поставив питання щодо серйозного відношення до музики. М. Загайкевич зауважує: «Ясінський боляче сприймав недоліки музичної освіти того часу, яка обмежувалася переважно навичками, придатними для салону, засуджував схоластичний стиль викладання

музики. Його статті, написані зі справжнім літературним хистом, містять багато цікавих і слушних спостережень про естетичну суть музики, про її роль у суспільстві» [2, с. 145]. Прагнення М. Ясінського надати музиці статусу справжнього мистецтва, спроби утвердження класичного репертуару, усупереч усталеним салонним смакам, були співзвучні із діяльністю та висловлюваннями П. Сокальського.

Отже, в житті і творчості кожного з вищеназваних митців було багато спільного, відповідного «духу часу», в який вони творили. Так, обидва отримали «домашню» музичну освіту, обидва були визначними громадськими діячами й організаторами, обидва – визнані свого часу композитори, диригенти, педагоги, й, нарешті, - відомі музичні критики, які ратували за відношення до музики, як до серйозного мистецтва. Паралелі життя, творчості, музично-громадської діяльності двох визначних представників українського музичного мистецтва середини ХІХ століття П.П. Сокальського та М.А. Ясінського надають підстави вважати їх сповна «героями свого часу».

Література

1. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. 256 с.
2. Загайкевич М. Марцелі Ясінський-Дорошенко (Невідомі сторінки українського музичного життя середини ХІХ ст.) // Український музичний архів. Вип. 1. / Упор. та заг. ред. Степаненка М.Б. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 142 – 150. Нотний додаток. С. 219 – 234.
3. Зільберман Ю. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868 – 1924 роки: монографія. Київ: «Типографія «Клякса», 2012. 480 с. + 112 с. іл.
4. Каришева Т. П. П. Сокальський. Нарис про життя і творчість. Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 280 с., нот., портр.

5. Одеській державній музичній академії ім. А.В. Нежданової – 90 / Упор. Сокол О. В., Розенберг Р. М., Самойленко О. І. Одеса: Друк, 2003. 224 с.

6. Сокальський П. Вибрані статті та рецензії / Упор., вст. ст. та прим. Р. Кулик. Київ: Муз. Україна, 1977. 176 с.

Калиниченко Я.О.,
Сумський державний
педагогічний університет
імені А. С. Макаренка,
м. Суми

І. О. БУКИНИК ТА ЙОГО ДІЯЛЬНІСТЬ У МИСТЕЦЬКІЙ КУЛЬТУРІ СЛОБОЖАНЩИНИ

*Рекомендовано до друку кандидатом
мистецтвознавства, доцентом Зуєвим С.П.*

Сучасний стан українського музичного мистецтва та перспективи подальших шляхів розвитку вітчизняної музичної культури спонукають до оцінки історичних надбань народу. Зокрема Слобожанщина відзначалась високим рівнем розвитку вокальної школи, музичної освіти, інструментального виконавства. Проте значна кількість джерел з цих питань залишається мало дослідженою або поза увагою науковців. Втрата митців та відомостей про їх життя і діяльність, мистецькі напрямки та школи – все це мотивує мистецтвознавців до відновлення історичної пам'яті та повернення значимих імен в історії мистецького життя.

Особливий інтерес виникає до історичної ретроспективи музичної культури Харкова, де традиції і новаторство, збагачуючи й багатогранно відображуючи одне одного, створюють просторово-часовий континуум, у якому значні і малі події складають як форму,

так і зміст мистецького життя. З другої половини ХІХ століття концертне життя в Харкові було досить активним. У концертних залах міста (Думський зал, Дворянське зібрання, комерційний клуб, публічна бібліотека, зал музичного училища і філармонії) місцеві любителі музики мали можливість слухати виступи харківських музикантів – І. Слатіна, Р. Геніки, С. Брікнера, О. Горовця та гастролерів зі світовими іменами, зокрема скрипалів – М. Полякіна, М. Єрденко, Ф. Лауба, Ап. Контського, Я. Кубеліка, Ж. Сігеті, Л. Ауера [1, с. 22; 2]. Музична діяльність цих митців достатньо повно висвітлювалась в наукових чи популярних працях і пресі. Однак імена багатьох гарних музикантів, повсякденна праця яких крок за кроком складала панораму мистецького життя міста, і дотепер залишаються невідомими. Це повною мірою відноситься до харківського скрипаля і педагога І.О. Букиника (1867-1942), музична діяльність якого потребує оцінки ролі його особистості і творчості у розвитку мистецької культури Слобожанщини.

Ісак Овсійович Букиник народився у Харкові, де у 1887 році закінчив музичне училище Харківського відділення Російського музичного товариства по класу скрипки, після чого працював викладачем музики у Сумській гімназії, а пізніше – у Баку та Одесі [3]. Проте він ніколи не втрачав зв'язку із музичним життям Харкова. Зважаючи на високу виконавську майстерність І.О. Букиника, директор Харківського музичного училища Ілля Ілліч Слатін всіляко підтримував його, запрошуючи для участі в симфонічних і сольних концертах.

Отже, не випадково, що під час приїзду до Харкова П.І. Чайковського (1893), коли І.І. Слатін, щоб збільшити Харківський оркестр з 40 до 70 музикантів,

запрошував оркестрантів з інших міст, Ісак Овсійович був викликаний із Сум і взяв участь у цих історичних репетиціях і концертах великого композитора. У спогадах про події цих днів І. Букиник згадував, що Петро Ілліч був досить бадьорим і струнким, завжди добре одягнений і справляв враження європейця, а шляхетний зовнішній вигляд виділяв його серед інших професорів консерваторії. Він докладно описує композитора: «П.І. Чайковський був середнього зросту, весь сивий, дуже витончений, одягнений у коричневий костюм французького крою» [4]. Після першої репетиції симфонічного оркестру концерту для скрипки з оркестром оп. 35 (соліст К.К. Горський) Ісак Овсійович був запрошений з іншими поважними гостями на обід до І.І. Слатіна, де він був свідком як Петро Ілліч акомпанував К.К. Горському і в доброму гуморі коментував власну гру [1, с. 24].

Після 1895 року І. Букиник постійний учасник струнного квартету Харківського відділення Російського музичного товариства під керівництвом Костянтина Горського (грав партію другої скрипки або альту). Нетривалий час був концертмейстером оркестру Одеського оперного театру. На початку ХХ століття Ісак Овсійович відкрив у Харкові приватну музичну школу, яка існувала до 1917 року. З 1918 року він розпочав викладацьку діяльність у Харківській консерваторії, підготував і опублікував методику навчання гри на скрипці та біографічний нарис про Іллю Слатіна (СПб., 1896). І. Букиник був першою скрипкою в оркестрі оперети і цирку та другою у симфонічному оркестрі. У місті його цінували як музиканта і педагога [5].

Слід зазначити, що сестра Єва, один з двох братів (Михайло) та дві доньки Ісака Овсійовича стали про-

фесійними музикантами. Так, учень А. Глена Михайло Букиник (1872-1947) – знаний російський віолончеліст і музичний критик, у 1900-1904 роках викладав у Саратові, де влаштовував концерти, літературно-музичні вечора, читав лекції, працював у місцевій газеті. У 1904-1906 роках жив у Німеччині, Франції, Швейцарії, був солістом симфонічного оркестру у Герліці, концертував, виконуючи музику російських композиторів. У 1907-1918 роках працював у Народній консерваторії у Москві. Автор низки віолончельних п'єс та етюдів. З 1922 року М. Букиник виїхав до США [3].

Проте доля Ісака Овсійовича склалася трагічно: під час німецької окупації Харкова, у період Другої світової війни, він був заарештований як єврей і убитий в Дробицькому яру [6]. На жаль, до нині творчий шлях митця не достатньо висвітлено в історичних та музикознавчих джерелах. Окремі факти цікавої і трагічної біографії І.О. Букиника дозволяють високо оцінити його досить напружену і змістовну музичну та педагогічну діяльність.

Вивчення життєвого і творчого шляху Ісака Овсійовича Букиника повинно створити підґрунтя для того, щоб його ім'я увійшло в історію українського музичного мистецтва і доповнило список кращих його представників.

Література

1. Бахмет Т. Польський Горський // Костянтин Горський (1859 – 1924): матеріали Міжнародної науково-творчої конференції «Пам'яті Костянтина Горського»: (До 150-річчя від дня народження). Харків: Майдан, 2009. С. 19 – 33.

2. Історія української музики: у 6 т. Том 3: Кінець XIX - початок XX ст. Київ: Наук. думка, 1990. 421 с.

3. Электронная версия Российской Еврейской Энциклопедии. URL:

<http://rujen.ru/index.php/%D0%91%D0%A3%D0%9A%D0%98>

[%D0%9D%D0%98%D0%9A %D0%98%D1%81%D0%B0%D0%B0%D0%BA %D0%95%D0%B2%D1%81%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D1%87.](#)

4. Букиник И. Е. Концерты П. И. Чайковского в Харькове // Воспоминания о П. И. Чайковском. М., 1973. С. 341—354.

5. Берлин Валерий. Харьковчанин... музыкант... страдалец. Харьковский музей холокоста // «Дайджест Е». 2002. № 9 (38). URL: <http://holocaustmuseum.kharkov.ua/digest-e/digest-2002/9-2002/klub-bukinik.html>.

6. Исаак Букиник. Центральная База данных имен жертв Шоа. Ядва-Шем. Проверено 15 июля 2015. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%AF%D0%B4%D0%B2%D0%B0-%D0%A8%D0%B5%D0%BC>.

Макарова В.А.,

Сумський державний
педагогічний університет
імені А.С. Макаренка,
м. Суми

ПЕДАГОГІЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ

М.В. ЛИСЕНКА

В багатьох музикознавчих дослідженнях вивчення творчого і життєвого шляху і мистецької постаті М.В. Лисенка зводиться головним чином до змалювання композитора як засновника української класичної музики, видатного фольклориста, який протягом життя збирав народні пісні, створюючи їх численні обробки. На цих підставах Лисенко вважається фундатором національних основ української професійної музичної творчості. Цього було б достатньо, щоб ім'я Лисенка назавжди увійшло до світової плеяди славнозвісних композиторів. Однак уявлення про діяльність й особистість Миколи Віталійовича Лисенка буде далеко неповним, якщо не враховувати його педагогічно-просвітницької роботи.

Все життя Лисенка – приклад безмірного служіння своєму народові. Композитора вирізняло прагнення не тільки творити, але й прилучати до мистецтва, культури широкі народні кола. Він казав своїм учням: «Народу зобов'язані ми всім. Народ – справжній, найталановитіший творець усього кращого, що є в музиці. І, несучи свою творчість в народ, ми лише частково повертаємо йому свій борг» [3, с. 96]. Це глибоке переконання й визначало напрямок всієї діяльності Миколи Віталійовича. Так, він мріяв про створення спеціальної власної музичної школи, вільної від закоснілих догм, в якій змогли б навчатись представники всіх соціальних сфер, в тому числі обдаровані діти з народу. Ще в 1868 році Лисенко, студент Лейпцігської консерваторії, писав додому: «Потрібна школа, потрібна негайно. І така школа, яка б мала народні рідні основи, бо інакше вона дасть, як усе у нас, блеклий колір з іноземними рум'янами» [4].

Однак для відкриття школи потрібні були не тільки великі гроші, але й дозвіл Міністерства внутрішніх справ, також необхідно було зламати опір ворогів української культури. Лише в 1904 році здійснилась мрія Лисенка. В ювілейний для нього 1903 рік численні шанувальники зібрали гроші для свого українського солов'я-«Бояна», на які передбачалось видання його творів, а також купівля садиби для літнього відпочинку. Ця сума і пішла на придбання невеликого будинку, в якому народилась «Музично-драматична школа Миколи Лисенка», в 1918 році реорганізована у Вищий музично-драматичний інститут імені М.В. Лисенка. Головною метою школи була підготовка кваліфікованих акторів та музикантів. Вихованці навчались за програмами, відповідними до програм консерваторії і

музично-драматичного училища при московській філармонії. По закінченні школи вони мали вищу освіту: музичну, художню, драматичну.

Лисенко зумів згуртувати навколо себе кращі педагогічні кадри, серед яких були Г. Любомирський, О. Вонсовська, професори М. Зотова, О. Муравйова, на драматичному відділі працювала М. Старицька. Знаменитий співак О. Мишуга відмовився від гастролей, щоб очолити клас в школі. «Дух братерства, товариської дружби панував і серед викладачів, і серед учнів. Учні школи надзвичайно любовно ставились до батька, бабачи в ньому не лише директора, вимогливого педагога, а старшого, авторитетного товариша, друга, до якого завжди можна звернутись за порадою і знайти у нього щирі відповідь на все, що хвилює» [3, с. 90].

До спеціальних дисциплін входили гра на фортепіано, скрипці, віолончелі, інших оркестрових інструментах, згодом – на бандурі, оркестрове й хорове диригування. Викладались і музично-теоретичні дисципліни, хоровий спів, оркестрова гра, камерний ансамбль, оперні класи, танці, фехтування, історико-гуманітарні науки. Максимальна увага зверталась на всебічний музичний розвиток учнів, виховання їх свідомості, культури. Цей підхід впливав із власних педагогічних принципів Лисенка, який головним завданням кожного педагога вважав прищеплення учням любові до музики. Тому вихованці його фортепіанного класу починали навчання із знайомства з найпопулярнішими народними піснями, мелодію яких потім повторювали на інструменті, також грали технічні вправи, складені Лисенком на основі цих пісень.

Лисенко-педагог уже на початку занять широко використовував метод транспонування, гру в ансамб-

лі (навіть гам), читання з листа в чотири, шість і вісім рук. Багато уваги він звертав на те, щоб давати учням можливість слухати як можна більше різноманітної музики. Публічні виступи також займали важливе місце в вихованні молодих музикантів. Великого значення Микола Віталійович приділяв репертуару. Він повторював, що для виховання кадрів українських музикантів–професіоналів потрібен власний український репертуар. Саме він був його фундатором.

Будучи зрілим майстром і передаючи свій досвід молодим композиторам, Лисенко насамперед прищеплював їм почуття любові до фольклорних цінностей і всіляко роз'яснював важливість музично-етнографічної роботи. «Працюючи в нього на квартирі, – згадує Л.М. Ревуцький, – я якось звернув увагу на товсті зошити на етажерці. В ці зошити, як я потім дізнався, композитор записував під час своїх численних мандрівок по українських селах народні пісні, думи. – Саме життя дзвенить в цих піснях, – часто говорив Микола Віталійович» [5, с. 9].

З педагогічної точки зору фортепіанні твори Лисенка є цінним учбово-педагогічним матеріалом. Серед них відомі Соната, Рапсодії, Українська сюїта у формі старовинних танців, мініатюри, салонно-віртуозні п'єси-танці. Слід підкреслити історичну роль М.В. Лисенка в пропаганді кращих фортепіанних творів українських композиторів. Як визначний виконавець-віртуоз і ансамбліст Лисенко систематично виступав у симфонічних і квартетних зібраннях. Як соліст-піаніст він постійно грав у концертах, у т. ч. під час своїх хорових подорожей: виконував і власні твори, і твори інших композиторів. Отже, українська фо-

ртепіанна музика багато в чому завдяки саме Лисенкові вийшла на концертну естраду.

Фортепіанну творчість М.В. Лисенка відрізняє те, що вся вона просякнута народністю: і мелодика, і танцювальність, і уміння підкреслити найхарактерніші риси українського музичного фольклору. Твори композитора збагатили й аматорський репертуар, завдяки чому значно підвищився художній рівень аналогічної фортепіанної літератури. На основі глибокого вивчення народного життя, невичерпаних багатств музичного фольклору Лисенко створює нову в історії світової музики українську професіональну музичну школу, яка стала підґрунтям для подальшого розвитку вищої музичної освіти в Україні.

Діяльність М.В. Лисенка як організатора і керівника українських хорових колективів, тривала поряд з його фольклористичною і музично-творчою роботою протягом усього життя. Микола Віталійович був одним з перших авторів українських класичних хорових композицій, їх першим виконавцем. Ще у 1872 році в Києві було засноване аматорське хорове товариство, що поставило своїм завданням, пропагувати засобами художнього виконання народні пісні. Керівником хору обрали М.В. Лисенка. Протягом двох років вдало поставленої роботи будинок, де розміщувалось товариство, уже іменувався народним домом.

Однак після від'їзду композитора в 1874 році до Петербурга на навчання до Римського-Корсакова робота хорового товариства занепала і саме товариство перестало існувати. В 1876 році повернувшись до Києва, Микола Віталійович змушений був розпочинати все з початку. До Лисенка на Україні не існувало жодного професіонального хорового колективу (за винятком

церковних). Численні концерти, які влаштовував Микола Віталійович протягом всього життя виконувались хорами самодіяльними.

Хор для Лисенка – це школа хорového співу. Хорист для нього був провідником музичної культури в народні маси, пропагандистом народної пісні. Саме тут здобули початки своєї мистецької освіти відомі українські музиканти як П. Демуцький, К. Стеценко, Я. Яциневич. Знамениті Лисенкові хорові подорожі по Україні, їх громадське значення, художній успіх мали великий вплив на культурне життя всієї України, а своїми хоровими обробками Лисенко вніс цінний вклад в українську музичну літературу.

Неможливо поділити педагогічну та організаторську діяльність Лисенка. Багато сил віддаючи розвитку українського професійного мистецтва, Микола Віталійович ніколи не задовольнявся досягнутим, в тому числі на просвітительській ниві. Він постійно закликав діячів культури, творчу інтелігенцію до об'єднання. Так було засновано товариство «Український клуб». Незважаючи на зайнятість, Лисенко очолив його.

Клуб став культурно-освітнім центром, який згуртував навколо себе студентську молодь, літературну, артистичну інтелігенцію. Музика зайняла особливе, почесне місце в діяльності клубу. Лисенко керував дитячим хором. Щотижня проводились концерти: запрошувались видатні музиканти, оперні співаки, виступали викладачі та учні Лисенкової школи. Микола Віталійович сам брав участь у них як піаніст, виконуючи музику Л. Бетховена, М. Глинки, М. Мусоргського, П. Чайковського, Р. Шумана, Ф. Шопена, українських композиторів. Лисенко-просвітитель був переконаний у тому, що музика ро-

бить людей кращими: «Хто починає розуміти музику, той зрозуміє і людську душу... хто не любить і не поважає культури інших народів, той і своєї національної культури не знатиме і не любитиме» [3, с. 103-104].

Значення М.В. Лисенка в історії української музики характеризується широким розмахом, всебічністю його обдарування і діяльності. Основоположник вітчизняної професійної музики, М. Лисенко на високий художній рівень підносить всі її жанри. Він створює опери, хори, вокальні ансамблі, композиції для сольного виконання, камерну інструментальну музику, зокрема для фортепіано, музику до драматичних вистав, закладає основи музично-критичної і наукової думки про українську музику. Діяльність М. Лисенка мала вирішальний вплив на подальший розвиток української музичної творчості (його найталановитіші учні – Л. Ревуцький, К. Стеценко, М. Микиша).

Отже, тільки всебічний підхід до вивчення особистості й діяльності М.В. Лисенка допоможе сприйняти всю багатогранність його життя і творчості, розкрити їх значення для розвитку української культури.

Література

1. Архимович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко. Київ : Мистецтво, 1963. 353 с.
2. Гозенпуд А. Лысенко Н.В. и русская музыкальная культура. Москва : Госмузиздат, 1954. 153 с.
3. Лисенко О. Про Миколу Лисенка. Київ : Радянський письменник, 1957. 154 с.
4. Лисенко М.В. Лист до батьків 26/16 березня 1868 року. Фонд ІМФК АН УРСР.
5. Ревуцький Л. Думки про музику // Україна. Київ, 1941. № 1. С. 9.

Співаченко О.С.,
Національна академія керівних
кадрів культури і мистецтв,
м. Київ

**«УКРАЇНСЬКИЙ ВЕКТОР» ЖИТТЄТВОРЧОСТІ
ФЕДОРА СТРАВІНСЬКОГО
(ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ)**

*Рекомендовано до друку доктором мистецтвознавства,
професором Редя В.Я.*

Тема зв'язків Федора Гнатовича Стравінського (1843 – 1902) з Україною та, зокрема, з українською культурою – одна з недостатньо досліджених та перспективних в контексті вивчення багатовекторної спадщини родини Стравінських. Її вивчення актуалізує сферу джерелознавчих музично-історичних досліджень, адже саме джерелознавчий пошук забезпечує у даному разі розкриття невідомих сторінок життя та творчості митця, уточнення його біографічних даних тощо.

Тривалий час постать Ф. Стравінського не отримувала належної уваги дослідників, хоча високу оцінку творчості митця висловлювали авторитетні діячі культури другої половини ХІХ століття В. Стасов, Ц. Кюї, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський та ін. Проте ці свідчення – у вигляді листів та спогадів про співака, рецензій і відгуків на його виступи, – до сьогодні губляться у газетних і журнальних публікаціях та у мемуарній та епістолярній спадщині його сучасників.

Перші спроби зібрати й оприлюднити окремі матеріали про життя та творчість артиста було здійснено у другій половині ХХ століття. В цей час з'являються і нові свідчення про Ф. Стравінського, у зв'язку зі зрос-

танням інтересу до творчості його сина, композитора Ігоря Стравінського. «Першою ластівкою» у вітчизняному науковому доробку стали публікації матеріалів наукової конференції в рамках першого міжнародного фестивалю «Стравінський та Україна», що проходив у Луцьку в 1994 році і став каталізатором розвитку вітчизняної наукової «стравініани».

До сьогодні основними джерелами про Ф. Стравінського залишаються невеличка брошура В. Богданова-Березовського (1950) та збірка матеріалів під редакцією А. Гозенпуда (1972). На початку нового тисячоліття вийшли друком поодинокі статті, які відкривають нові сторінки життєтворчості співака, спростовують неправдиві свідчення та вказують на неточності у наявній літературі про нього. Багатогранність творчої діяльності Ф. Стравінського (співак, артист, художник, бібліофіл) збуджує інтерес не лише музикознавців, а й істориків, краєзнавців, соціологів.

Інтерес дослідників викликає той факт, що майже половину життя Ф. Стравінський прожив на Україні: тут пройшли його дитинство і юність, відбувся початок творчої кар'єри, сюди співак регулярно приїздив з сім'єю на відпочинок у літні періоди. Дослідження української частини життєтворчості Ф. Стравінського полягає, перш за все, у вивченні та узагальненні відомих свідчень про артиста, а також віднайдені архівних документів, які б підтверджували або спростовували існуючу інформацію, розкривали нові факти. Частину таких документів, пов'язаних із навчанням Ф. Стравінського у Ніжинській гімназії, Новоросійському університеті в Одесі, а також із його виступами на сцені Київського оперного театру нами віднайдено та оприлюднено (це, зокрема «Ведомость об

успехах учеников Нежинской гимназии», «Список студентов и посторонних слушателей Новороссийского университета 1865/1866 учебный год») [6].

Сьогодні пошуки в архівах України та за її межами продовжуються і дають нові результати. Зокрема, в Центральному історичному архіві України віднайдено документи з фонду Київського навчального округу, які підтверджують факт навчання Ф. Стравінського в Ніжинському Ліцеї князя Безбородька. «Дело канцелярии г. Попечителя Киевского учебного округа «О выдаче студентам Лицея Кн. Безбородко окончившим курс, аттестатов и об исключении некоторых из них из податного состояния» за 1869 рік містить інформацію і про Ф. Стравінського. З документів дізнаємося: *«Совет Лицея Князя Безбородко в заседаниях своих <...>, рассматривал на основании устава своего<...> результаты окончательного испытания студентов 3-го курса Лицея во всех предметах трех-годичного преподавания и составил единогласное определение о награждении аттестатами и правами на классные чины тех или иных, которые с успехом окончили полный курс»* [9]. Далі у переліку студентів, яких рекомендовано на отримання аттестату про закінчення, є і прізвище Федора Стравінського. До протоколу засідання ради Ліцею додано ще два документи: «Отметка по испытанию 1869 года» студентів 3 курсу та «Опись документов студентов, окончивших в 1869 году в Лицее Князя Безбородко курс учения, кои представляются к утверждению в праве на классные чины» [9].

Перший із названих документів – фактично таблиць успішності, таблиця, де виписані підсумкові оцінки випускників з предметів, пройдених ними в Ліцеї упродовж трирічного курсу навчання. Під номером 27

у таблиці зазначено прізвище Ф. Стравінського та подано його оцінки з різних предметів за період навчання в Ліцеї. Варто зазначити, що на той час в Ліцеї діяла чотирьохбальна система оцінювання, де 2 – "удовлетворительно" 3 – "довольно хорошо" 3,5 – "хорошо" 4 – "отлично, хорошо, превосходно". Судячи з цього, Стравінський не відзначався особливими успіхами в навчанні, його середній бал за підсумками документу становив – 3, 27, тобто між «довольно хорошо» та «хорошо». В резюме вказано, що випускник претендує на отримання чину XII класу при вступі на громадянську службу.

З другого документу, дізнаємося, що для отримання атестату Ф. Стравінський пред'явив метричне свідоцтво та довідку про дворянське походження. Однак для того, щоб переконатись у достовірності дворянської приналежності студента Стравінського, Міністерство народної освіти подало запит до Віленського депутатського дворянського зібрання з проханням підтвердити цей факт. Відповідь з Вільно прийшла аж у вересні: *«Дворянское Депутатское Собрание имеет честь уведомить: что Федор Игнатъевич Стравинский ... сопричислен к дворянскому роду Стравинских и утвержден в дворянском достоинстве указом Герольдии от 6 Ноября 1857 года»* [9].

Зазначені документи підтверджують факт навчання Ф. Стравінського у Ніжинському Ліцеї у 1869 році, надають інформацію про його успіхи та конкретизують відомості щодо дворянської приналежності. Крім того, стає зрозуміло, чому Ф. Стравінський вступив на навчання до консерваторії не з початку навчального року, а лише в жовтні 1869-го, адже тільки в

кінці вересня він отримав документи про закінчення попереднього навчального закладу.

Наступна знахідка безпосередньо пов'язана з колом спілкування Ф. Стравінського в період його роботи у Київському оперному театрі (1873-1876) та вказує на високу оцінку творчості співака представниками української музичної культури. У київському музеї Миколи Лисенка зберігається рукописне лібрето опери «Тарас Бульба». На першій сторінці до переліку персонажів, написаного рукою композитора, поряд червоним кольором вписані прізвища запланованих виконавців, серед яких перше – Стравінський. Виходить, що на прем'єрній постановці «Тараса Бульби» співак мав виконувати головну роль. На думку А. Гозенпуда, прізвища могли бути вписані у присутності П. Чайковського (22 грудня 1891 року, перебуваючи в Києві, він був в гостях у М. Лисенка), який краще знав декого зі співаків; не виключена й вірогідність того, що їх вписав сам Петро Ілліч.

Пошуки документів, які підтверджували б зв'язки Ф. Стравінського з українською культурою, відбуваються не лише на території України. Втім, і у Росії до сьогодні не існує єдиного фонду Ф. Стравінського. Усі матеріали, що залишились після смерті артиста, розпорошені по різних бібліотеках, архівах та музеях Москви та Петербурга. Завдяки Інтернету вдалося встановити місце знаходження архівних документів, пов'язаних з українською частиною життя артиста. З'ясовано, що значну частину бібліотеки митця склали книги українських авторів (це підтверджують відповідні записи співака). В одному із фондів артиста, що зберігається у рукописному відділі Російської національної бібліотеки, збереглися конспекти

Ф. Стравінського періоду навчання у Київському та Одеському університетах.

Історично склалося так, що постать Ф.Г. Стравінського опинилася в тіні його всесвітньо відомого сина, і прізвище *Стравінський* перш за все асоціюється з композитором І.Ф. Стравінським. Але ж основоположником талановитого роду, з якого вийшли співак Гурій Стравінський, архітектор Юрій Стравінський (сини Федора Гнатовича), художник Федір Стравінський (син Ігоря) – був саме Федір Гнатович Стравінський.

Тож, плідний архівний пошук «українських векторів» життєтворчості Ф. Стравінського надає підстави стверджувати, що можливості не втрачені, і його ім'я буде справедливо повернено на культурну мапу України.

Література

1. Богданов–Березовский В. Федор Стравинский. Москва–Ленинград: Музгиз. 1951. 52 с.
2. Виноградова А. Первая глава из жизни Федора Стравинского: новые находки // OPERA MUSICOLOGICA. 2016. № 3 (29). С. 66 – 94.
3. Виноградова А. Криминальная история с рукописью, или Следствие ведет... музыковед // Звезда. 2013. № 8. С. 197 – 203.
4. Виноградова А. Э. Старк и Ф. Стравинский. К публикации главы из рукописи книги Э. А. Старка (Зигфрида) «Ф. И. Стравинский и оперный театр его времени» // Вопросы театра. 2013. № 1 – 2. С. 310 – 337.
5. Коржов Д.Ю. Развитие системы вищої освіти в Україні (кінець ХІХ – початок ХХ століть). Вінниця: ПП «Центр генеалогії і біографіки», 1996. 16 с.
6. Редя В., Співаченко О. Федір Стравінський: українські сторінки життя та творчості // Музика. 2013. № 6. С. 46 – 51.
7. Стравинский И. Ф. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Москва: Композитор. Том I. (1882–1912). 505 с.
8. Ф. Стравинский. Статьи, письма, воспоминания. Ленинград: Музыка, 1972. 205 с.
9. ЦДІАК України. Ф. 707, оп. 35, спр. 208. 75 Арк.

РОЗДІЛ II
УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР І
МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДІАСПОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Антонець О.А., Картава Ю.О.

Сумський державний
педагогічний університет
імені А.С.Макаренка,
м. Суми

РОМАНТИЧНИЙ ЕТЮД
У ФОРТЕПІАННОМУ ДОРОБКУ С.Е. БОРТКЕВИЧА

Довгий час творчість Сергія Едуардовича Борткевича (1877-1952) була невідомою в Україні. Й хоча композитор народився, вчився та набував перших виконавських навичок на Харківщині, його життя та творчість дотепер мало досліджені. Відомі поодинокі статті та кандидатська дисертація О.В. Чередниченко «Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції», яка дає загальні відомості про композитора. Безліч «білих плям» у житті й творчості митця потребують вивчення та стають об'єктами для дослідження.

С. Борткевич вважається композитором складної долі, й наступна умовна періодизація його життя це підтверджує. Його творчість можна поділити на три періоди. Перший – берлінський (1904-1914) – пов'язаний з викладанням у берлінській консерваторії. Цей, здавалося б, щасливий період життя був затьмарений подіями Першої світової війни. Композитор як представник Російської імперії був висланий із Німеччини і йому довелося повернутися до рідного Харкова.

Другий період – з 1914 до 1920 років – можна назвати харківсько-кримським. В цей час С. Борткевича заарештовують, як представника буржуазії, у результаті чого він опиняється у Криму. У листопаді 1920 року під час революційних подій, заради безпеки сім'ї, Борткевич був змушений виїхати у Константинополь, маючи при собі лише 20 доларів і валізу з нотами. Останній період – віденський – з 1922 по 1952 роки, був теж непростим. Скрутне життя та хвороби підірвали здоров'я композитора, який так і не зміг повернутися на Батьківщину. З політичних причин унаслідок його еміграції, творчість С. Борткевича не була відома в Україні. Лише рубіжні десятиріччя ХХ-ХХІ століть стали часом відкриття та захоплення сучасними виконавцями його музикою.

Попри всі складності життя композитору пощастило з вчителями. Першою вчителькою була мати Софія Ушинська, яка добре володіла фортепіано і пристрасно любила музику. Потім Сергій навчався у музичній школі. Його вчив сам директор – Ілля Слатін. Навчання у Харківському музичному училищі подарувало композитору педагога Альберта Бенша, який навчався у самого Ференца Ліста. А ще в Харкові Борткевичу пощастило слухати твори А. Рубінштейна у авторському виконанні й симфонічні шедеври П. Чайковського під орудою композитора. Подальше навчання проходило у Петербурзькій та Лейпцігській консерваторіях, де майбутній композитор по класу фортепіано навчався у Карла ван Арека і Альфреда Райзенауера. Традиції концертного піанізму, які панували у виконавському середовищі, та практичні поради педагогів, у минулому учнів Ференца Ліста, мали великий вплив на Борткевича. В цей час він робить

перші спроби як композитор, і його приваблює перш за все фортепіанна музика. Жанри фортепіанної мініатюри та романтичного етюдую стають для митця творчою лабораторією у пошуках власного стилю.

Як відомо у музиці етюд – це твір для відпрацювання певних прийомів та вдосконалення техніки на певному інструменті. Цей музичний жанр набув поширення у XVIII столітті. Інструктивні етюдую, які створювали на початку XIX століття Муціо Клементі, Карл Черні та ін., й до нині є основою педагогічного технічного репертуару. Починаючи з другої чверті XIX століття, з усталенням нового стилю, жанр набуває нових рис, а саме – романтичних.

Романтичний етюд відрізняється від інструктивного яскравою експресією, підвищеним емоційним тоном, змістовними художніми образами. Український музикознавець В. Клин вважав романтичний етюд – поняттям містким, що включає в себе широку за типовими характеристиками образну сферу й розвинену систему засобів виразності [1, с. 115]. У таких творах типові етюдні риси звичайно поєднуються із образною глибиною, масштабністю форми, яскравою картинністю, що дозволяє припустити програмний задум. Жанр романтичного етюдую був запроваджений у творчості Ф. Шопена та Ф. Ліста, пізніше його широко розробляли А. Аренський, М. Балакіреєв, О. Глазунов, А. Лядов, С. Ляпунов, С. Рахманінов, А. Рубінштейн, О. Скрибін, П. Чайковський.

У С. Борткевича етюд стає характеристичною п'єсою або поетичною замальовкою із використанням різноманітної палітри технічних прийомів, з багатою мелодикою, часто пісенного типу, домінуванням низхідних інтонацій, частіше меланхолійного характеру.

Ці особливості притаманні романтичному етюд з поетичною назвою «Сяючий фонтан» ор. 10. Музика має світлий натхненний характер, тональність A-Dur несе в собі теплі фарби зі зворушливими інтонаціями, в яких можна відчутти хвилювання й легкі бризки води. Побудований у складній тричастинній формі, твір має мінорну задумливу, лірично-романтичну середину. Варто зазначити, що твір «Сяючий Фонтан» - не єдиний етюд в ор.10. Взагалі дивно, що в зазначеному опусі опинилися етюди, оскільки збірка має назву «4 п'єси для фортепіано». Але і перші збірки п'єс Борткевича ор. 3 та ор. 5, теж містили етюди, а в подальшому творам цього жанру композитор присвятив окремі опуси.

Так, десять етюдів ор. 15 (присвячені педагогу Сергія Едуардовича в Лейпцизької консерваторії А. Райзенауеру) були створені у харківсько-кримський період. За змістом твори умовно можна поділити на чотири групи. Першу з них утворюють лірико-поетичні замальовки, загальними ознаками яких є простота фактурних рішень, ноктюрновий тип супроводу, переважання *p*, фігураційний рух та швидкий темп. Другу групу відрізняють скорботно-драматичні образи, насичена гармонія та широка звукова палітра. Ці етюди зближують між собою повільний темп, пунктирний ритм, акордова фактура, масштабні кульмінаційні зони, динаміка *sff* і *fff*. Третя група відображує образи ліричного любовного освідчення, а четверта – пов'язана зі скерцозною образністю.

Виокремлюється останній етюд, як фінал всього циклу. Його музиці характерні яскравість крупної техніки, загальний настрій *Presto furioso*, переважання гучної динаміки, численні *sf*, акценти, поєднання нон легатного і зв'язного звуковедення. Всі ці засоби є на-

лежністю концертного стилю романтичного етюд. А настрої музики *Presto furioso* ніби відтворює в звуках портрет блискучого віртуоза, іменитого Альфреда Райзенауера [2, с. 11]. Загалом у цьому опусі композитор наслідує традиції Ф. Шопена, кожний етюд якого був присвячений окремому виду техніки.

Наступний опус композитора – «Дванадцять етюдів-новел» оп. 29. Це програмні етюди, які представляють серію портретних замальовок, що забезпечує єдність циклу. Вони мають посвяту Хуго Ван Далену (1888–1967) – нідерландському піаністу, з яким Сергій Едуардович товаришував у берлінський період, де вони разом викладали в консерваторії Кліндворта-Шарвенки. В 1913 році Ван Дален виконав прем'єру Першого фортепіанного концерту С. Борткевича, а в скрутні часи еміграції підтримував його матеріально.

Опус оп. 29 об'єднують романтичні етюди, розташовані обабіч циклу, які символізують три жіночі узагальнені образи. Це – блондинка, брюнетка та шатенка. «Між іншими п'єсами встановлюється зв'язок на змістовному рівні: за принципом парного контрасту або варіації на образ, що виникає в оновленому варіанті, не дублюючи «першоджерел»» [2, с. 12]. Чередниченко О.В. зазначала: «Наслідуючи скрябінівській традиції, композитор задіює дуже широкий регістровий діапазон (С контроктави – *fis* третьої октави), вільне переміщення з басового в скрипковий ключ, розподіл мелодичного рельєфу, середнього шару фактури і баса, виділення партії правої руки за допомогою ритму, лігатури, акцентів» [2, с. 12].

Отже, романтичний етюд посідає вагоме місце в творчості Борткевича. Найяскравіші образи картин природи, портретні замальовки, любовні переживання

розкриваються композитором в його індивідуальному ставленні до традицій жанру та вільному виборі образних і стилістичних пріоритетів.

Література

1. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Наукова думка, 1980. С. 114-116.

2. Чередниченко О.В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції.: автореферат дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. Харків : ХДУМ імені І.П. Котляревського, 2008. 20 с.

Ємельянова Т.О., Сулім Р.А.

Сумський державний
педагогічний університет
імені А.С. Макаренка,
м. Суми

ПОЛІФОНІЧНІ ЖАНРИ У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ЩУРОВСЬКОГО

У цьому році виповнилось 90 років від дня народження українського композитора Юрія Сергійовича Щуровського (1927–1996). З одного боку, всі піаністи знають його фортепіанні твори, які вже понад шість десятиліть входять до педагогічного репертуару учнів дитячих музичних шкіл, училищ і педагогічних університетів. А з іншого боку, багато його опусів сьогодні залишаються невідомими навіть для фахівців, оскільки за життя композитора понад сто його опусів були видані, але приблизно така ж кількість залишилась у рукописах. До того ж і в українському музикознавстві увесь плідний доробок Юрія Щуровського протягом тривалого часу не знаходив належного висвітлення.

На початку ХХІ століття значний внесок у дослідження творчості цього композитора зробила його донька, київський музикознавець Наталія Назар, яка написала цікаву, змістовну книгу «Откровение. Композитор Юрий Щуровский – известный и неизвестный» [1]. У цій монографії, виданій у 2002 році, вперше подано повний список творів митця, висвітлено життєвий шлях та розкрито особливості його творчості.

Упродовж свого життя Юрій Щуровський написав понад двісті творів у різних жанрах. Серед них – балет «Пісня про дружбу», багато симфонічних опусів (у тому числі дві симфонії, чотири концерти для різних інструментів з оркестром, увертюри, поеми, фантазії, скерцо, сюїти). Крім того, він створив багато композицій для різних складів оркестрів (народних, духових, струнних), численні камерно-інструментальні та вокально-хорові опуси, а також музику до кінофільмів, радіопостановок і телеспектаклів. Важливе місце у доробку Ю. Щуровського займають твори для фортепіано, значна частина яких присвячена дітям. Згодом саме ця музика стала візитівкою композитора.

Свої перші твори Юрій Щуровський написав ще під час навчання в Київській консерваторії (1946–1951), де він здобув вищу музичну освіту в класі видатного українського композитора Бориса Миколайовича Лятошинського. На той час вітчизняний педагогічний репертуар тільки починав створюватись. Біля витоків цієї важливої для національної культури справи стояв Борис Овсійович Милич, у якого Юрій Щуровський навчався в класі загального фортепіано. Саме цей педагог надихнув композитора на створення багатьох опусів, адресованих дітям.

Дослідники поділяють фортепіанну спадщину Ю. Щуровського на три жанрові групи [1, с. 174]. До першої входять близько двадцяти творів крупної форми (два фортепіанні концерти, багато варіацій та сонатин). Другу, найбільш об'ємну групу, складають програмні та непрограмні п'єси, а також п'ять циклів мініатюр. До третьої групи належать близько тридцяти поліфонічних опусів Юрія Щуровського. Серед них є канони, інвенції, фуги, фугети, а також два поліфонічні цикли: «10 двоголосних канонів» і «10 прелюдій та фуг». У кожній із цих груп «композитор залишив яскраві, свого роду еталонні зразки, які міцно ввійшли у навчальну практику і надали творчий імпульс для розвитку певних жанрів української музики» [1, с. 174]. Разом з цим, Ю. Щуровський значно розширив фортепіанний ансамблевий репертуар, створивши для фортепіано в чотири руки або для двох фортепіано близько десяти програмних п'єс і навіть дві фуги.

Поліфонічні твори Юрія Щуровського сьогодні займають почесне місце у вітчизняному педагогічному репертуарі. Композитор ще у 1950-х роках став «першопроходцем» у даному жанрі, чудово поєднавши у своїх опусах класичні, насамперед, бахівські традиції та своєрідність національного колориту. Відомо, що Ю. Щуровський дуже любив і добре знав українські народні пісні, що знайшло відбиття навіть у його кандидатській дисертації, яка мала назву «Хорові обробки українських народних пісень М. В. Лисенка».

Як зазначає Н. Назар, «поліфонія завжди залишалась одним із найулюбленіших методів висловлювання композитора» [1, с. 174]. Особливості розуміння Ю. Щуровським поліфонічного жанру виявились уже в його першому «**Каноні**» (1950), а також у першій три-

голосній «**Фузі**» мі мінор (1953). Своє художнє кредо композитор сформулював у щоденнику так: *«Написав дуже вдалу триголосну фугу для фортепіано. Намагався написати в дусі української народної пісні, відійти від впливу Баха, особливо в інтермедіях, у типових секвенціях. Прагнув до того, щоб кожна інтермедія була логічним продовженням теми, і щоб не відчувалося шва між ними, щоб сприймалася вся фуга в цілому не як фуга, а як художній твір з певним настроєм»* [1, с. 176]. Прагнення «створити художній твір з певним настроєм» стало визначальним принципом для всієї творчості композитора.

У 1967 році Ю. Щуровський створив цікавий цикл під назвою «**10 маленьких прелюдій та фуг**». Уже в самій назві розкривається адресна спрямованість цих творів, призначених для учнів дитячих музичних шкіл. Унікальність циклу полягає в тому, що до цього часу в українській музиці не існувало поліфонічних творів у формі прелюдій та фуг, адресованих дітям. При цьому традиційну поліфонічну форму, яка склалась у творчості Й. С. Баха, Ю. Щуровський наповнив своєрідним національним змістом. Саме синтез бахівського начала та української пісенності, блискуча виразність тематизму та його національне забарвлення надають цьому циклу неповторну своєрідність. До циклу «10 маленьких прелюдій та фуг» входять яскраві твори, різноманітні за характером та фактурою, які написані згідно правил жанру. Використовуючи тут усі види поліфонії (імітаційну, підголоскову та контрастну), композитор створив мелодійні, скерцозні або токатні прелюдії, які поєднуються з нескладними двоголосними фугами, доступними для дитячого виконання.

У цьому циклі всі твори поєднані за певними

принципами. По-перше, кожна прелюдія контрастує фузі за художньо-образним змістом. По-друге, кожна пара цих творів протиставлена за принципом використання спочатку мажорної тональності, а потім паралельної мінорної. Наприклад, «Прелюдія та фуга» № 1 написані в тональності *C-dur*, а наступна пара (№ 2) – у паралельній тональності *a-moll*. По-третє, всі пари циклічних творів чергуються між собою за принципом появи наступних знаків альтерації. Так, «Прелюдії та фуги» № 1 і № 2 написані в тональностях без ключових знаків (*C-dur*, *a-moll*), № 3 і № 4 – з одним діезом (*G-dur*, *e-moll*), № 5 і № 6 – з одним бемолем (*F-dur*, *d-moll*), № 7 і № 8 – з двома дієзами (*D-dur*, *h-moll*), а № 9 і № 10 – з двома бемолями (*B-dur*, *g-moll*). При цьому рівень виконавської складності кожної наступної пари прелюдій та фуг зростає відповідно до збільшення кількості ключових знаків. Таким чином, вказані твори розраховані приблизно на рівень підготовки учнів від третього до сьомого класів. Такий принцип побудови циклу і розташування в ньому поліфонічних творів слід відзначити як досить вдалий педагогічний підхід. Адже крім яскравого художнього змісту, композитор надає учням можливість засвоїти на практиці отримані на сольфеджіо теоретичні знання кварто-квінтового кола послідовності мажорних і мінорних тональностей.

Одним з найяскравіших творів циклу є **Прелюдія та фуга № 8 *h-moll***. Надзвичайно поетична прелюдія має ліричний характер та нагадує красиву і виразну пісню-романс. Ніжна та піднесена мелодія спокійно розливається в темпі *Andantino con moto* на фоні плавних фігурацій восьмих, які надають їй гнучкості й схвильованості. Цьому твору значно контрастує фуга, «витримана в бахівських традиціях» [1, с. 180], яка має

героїчний характер. Маршоподібний ритм, переважання активних висхідних інтонацій, чітка артикуляція та ораторський пафос теми створюють рішучий та енергійний образ, а також «обумовлюють інтенсивність і потужність драматичного розвитку» [1, с. 180].

Серед поліфонічних опусів Юрія Щуровського є також багато нескладних поліфонічних творів для учнів других або третіх класів. Прикладом є цикл «**10 двоголосних канонів**», написаний у 1990-х роках. Композитор використав тут принцип імітаційного голосоведення, який має підготувати юних піаністів до сприйняття більш складного жанру фуги. Як і в попередньому циклі, кожна пара «Канонів» побудована за принципом образного і тонального контрасту (мажор – паралельний мінор). До того ж ці твори також написані в різних тональностях до двох знаків включно.

У 1970 –1980-х роках Юрій Щуровський створив більш складні поліфонічні опуси: **дві фуги** для фортепіанного ансамблю, триголосну **фугу** с-moll, «**Саркастичну фугу**», «**Поліфонічну п'єсу**», «**Хроматичну прелюдію та фугу**» та інші. Як зазначає Н. Назар, у цих творах композитор «усе більше загострює образно-стильову ґрунтовність мови, піднімаючи вже інші пласти українського фольклору. Тепер у тематизмі “читається” не тільки лірична хвиля українського солоспіву, але й ладово та ритмічно загострене напруження думної речитації» [1, с. 180].

Чудовим прикладом цього є чотириголосна **Фуга ре мінор** для двох фортепіано (1970). Задумлива, виразна і навіть драматична тема цієї фуги за характером та інтонаційно нагадує українські думи. У її гнучкій кантиленній мелодії відчуваються величезний біль і туга, що асоціюється з думками про тяжку долю

нашого народу. Упродовж усього твору тема проходить у різних тональностях і регістрах, насичується хроматизмами та обплітається підголосками, її звучність поступово посилюється від *pp* до *fff*, а спокійне викладення переважно четвертними тривалостями (на початку твору) поступово перетворюється на стрімкі пасажі шістнадцятих. Завдяки такому використанню принципу наскрізного симфонічного розвитку музика значно драматизується, тема поступово набуває епічного і протестуючого характеру, а в коді у гучному звучанні октавних пасажів навіть відчувається святковий передзвін дзвонів. Завершується фуга життєстверджуючими акордами в однойменному *D-dur*, завдяки чому підкреслюється віра в непереможну силу духу українського народу.

Отже, Юрій Щуровський зробив значний внесок у розвиток поліфонічних жанрів української фортепіанної музики. Його яскраві та високохудожні опуси є надзвичайно корисними для розвитку поліфонічного мислення піаністів. Адже вони охоплюють всі етапи опанування поліфонічної техніки – від простих канонів до складних багатоголосних фуг та розраховані на різний виконавський рівень: від учнів-початківців до студентів вищих навчальних закладів. Цікава та різнобарвна, але до цього часу не достатньо висвітлена фортепіанна творчість Юрія Щуровського у повній мірі заслуговує на подальші дослідження.

Література

1. Назар Н. Ю. Откровение. Композитор Юрий Щуровский – известный и неизвестный. Киев, 2002. 232 с.

Єрмоєнко Н.О.,
Сумський державний
педагогічний університет
імені А.С. Макаренка,
м. Суми

ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ БАНДУРНОЇ ТВОРЧОСТІ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

Кінець XIX – початок XX століть розкривають перед нами вагому історичну постать, багатогранну творчу особистість Гната Мартиновича Хоткевича (1877-1938). Виконавець-бандурист, композитор, музикант-педагог, дослідник кобзарського мистецтва, етномузикознавець та інструментознавець він спрямував своє життя на відродження, вивчення та популяризацію українського мистецтва. Вважаючи народну бандуру «не тільки здобутком минулих часів, наслідком культурної роботи минулих століть, але й інструментом сьогоdnішнього дня, знаряддям упровадження музичної культури в широкі маси населення» [6], Г. Хоткевич ставив перед студентами й сучасниками завдання вирішити три питання щодо її удосконалення: обрати тип гри, стабілізувати інструмент, винайти хроматизм.

Кобзарі, яких готував Г. Хоткевич були представниками трьох різних кобзарських шкіл: Чернігівської, Полтавської та Зіньківської. Вивчивши та проаналізувавши достоїнства кожної з них, Г. Хоткевич остаточно стверджується в думці про перевагу Зіньківської школи, де наголос робиться на повноцінному використанні інструмента (гра «рівноправно» обома руками і всіма десятьма пальцями) в органічному поєднанні з вокалом. Він збагатив цю школу масою виконавських штрихів і технічних прийомів, ускладнивши технічні

та виражальні засоби інструменту. Прийом чергування правої і лівої руки з басів на приструнки Г. Хоткевич називає «природною мовою бандури».

Хроматизацією бандури Г. Хоткевич займався на рівні теоретичного і практичного експериментування, застерігаючи інших майстрів від непродуманих дій, що можуть призвести до знищення самобутності тембрального звучання бандури. В своїх пошуках шляхів удосконалення строю бандури Гнат Мартинович близько підійшов до створення звучного варіанта хроматичного інструмента. Результатом довготривалої праці в напрямі удосконалення строю бандури стало винайдення ним пристосування для зміни строю бандури, яке могло застосовуватися і до інших музичних щипкових інструментів подібного типу. Винахід підтверджується авторським свідоцтвом № 28768 від 27 квітня 1932 року [4, с. 75].

Отже, у пошуках шляхів удосконалення він наблизився до найзручнішого хроматичного інструмента, який об'єднав елементи харківського та київського типів концертних бандур. Г. Хоткевич ставив за мету розширити діапазон бандури за рахунок збільшення кількості приструнків, що призвело до асиметричної форми інструмента стосовно грифа. Саме такою бандурою з діатонічним строем Фа-мажор користувався він сам, а завдяки перенастроюванню окремих струн вона могла звучати и в До-мажорі, до-мінорі, ля-мінорі, Соль мажорі, соль-мінорі, ре-мінорі.

Ідея виведення інструмента із аматорського на професійний рівень, вимагала і методичного обґрунтування, і відповідного репертуару. Хоткевич був першим з українських митців, хто поставив і розв'язав завдання створення професійного репертуару для бан-

дури в різних його жанрах. У своїх творах він органічно сполучив два типи виконання – народний і академічний. Свій академічний розвиток митець отримав на концертах хорової капели М.В. Лисенка, де виступав як соліст-бандурист, та на уроках композиторської майстерності, які відвідував у видатного композитора у 1899-1900 роках. В Г. Хоткевича простежується також інтерес до музики неєвропейських народів, а саме зацікавлення східною індійською тематикою.

Композиторська спадщина Г. Хоткевича – близько 400 творів – це інструментальні, оркестрові, вокально-інструментальні, хорові та сольні п'єси в супроводі бандури чи інструментального ансамблю. Він активізує та індивідуалізує процес виконання кобзарського репертуару, що сприяє становленню його інтерпретаторської концепції, в якій традиційні прийоми виконання поєднуються із власними, виробленими ним як теоретиком і композитором. «Все просять порекомендовать учителей ... Охотников учитъ игре на бандуре много; каждый кто умеет играть три песни – уже учит других, а кто знает ноты, тот уже издаёт «Школу игры» - таку оцінку надає Г. Хоткевич тогочасному стану кобзарства у статті «Бандура и ея место среди современных музыкальных инструментов» [6]. Отже, історично на зрів момент для організації та викладання на народних інструментах, що і було втілене в 1926 році в Харківському музично-драматичному інституті. Його ректор С.П. Дремцов (1867-1937) знався на кобзарській справі і був знайомий з творчістю Г.М. Хоткевича. Тому для ведення курсу гри на бандурі було запрошено цього видатного виконавця та палкого пропагандиста.

Узявшись за викладацьку справу, Г. Хоткевич знав, що всі труднощі – різнорідність бандури, обмаль

репертуару та методичних підручників – все це прийдеться вирішувати йому самому [7]. Він перший почав створювати оригінальний навчально-методичний та концертний репертуар для бандури. У педагогічній практиці Г. Хоткевич тримався істини: «Майстерність не приходить сама собою навіть до людей талановитих, потрібні – допитливий розум, управні, роботящі руки і фанатична любов до справи» [1]. Підсумком його виконавської та дослідницької діяльності став «Підручник гри на бандурі», який вийшов друком 1909 року у Львові. Згодом за вісім років викладання в Харківському музично-драматичному інституті (1926-1934) Гнат Мартинович Хоткевич створив перший у вузівській музичній практиці України клас бандури і став засновником професійної школи кобзарського мистецтва письмової традиції.

З 1934 року гоніння на Г. Хоткевича й на бандуру посилювалися, і його славетне починання пішло у небуття через політичне свавілля влади. Політичний характер та ідеологізація культури в СРСР, що супроводжувались винищенням мислячої інтелігенції, відбився на особистій долі митця та його творчості. Як багатьох кращих синів українського народу, в лиху годину репресій Г. Хоткевича було заарештовано й розстріляно.

У 1957-1962 роках у Харківському інституті мистецтв знову з'являється клас бандури. Його веде П.Г. Іванов, істинний продовжувач справи Г.М. Хоткевича. Разом із майстром І. Склярком П. Іванов удосконалив хроматичну бандуру харківського типу. Застосувавши введені Г. Хоткевичем перебудовування кожної струни, він додав струни-півтони. Це дозволило грати лівою рукою в межах як діатонічного, так і хроматичного діапазону. У сучасній вико-

навській практиці харківський спосіб гри за основними чинниками функціонування ігрового апарата та пристосування до інструмента є традиційним.

Час ставить нові завдання, але й дотепер у бандурному мистецтві робота з учнями та студентами спирається на методологічні основи професійного навчання, закладені Г. Хоткевичем та продовжені корифеєм сучасної бандурної творчості С. Баштаном. Саме до народного та сучасного високопрофесійного мистецтва за результатом втілення художніх образів, актуальних для широкої слухацької аудиторії, закликав палкий бандурист Г. Хоткевич, і саме такі пріоритети у мистецтві намагаються нести бандуристи сьогодення.

Література

1. Балабольшенко А. Гнат Хоткевич: біографічні нариси. Київ: Літопис, 1996. 52 с.
2. Дутчак В. Гнат Хоткевич і бандурне мистецтво України // Українознавство: документи, матеріали, раритети. Івано-Франківськ, 1999. С. 319 – 348.
3. Мандзюк Л. Шлях становлення бандури в Харківському інституті мистецтв // Бандура. Нью-Йорк. 2002. № 78. С. 34 – 38.
4. Супрун Н. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне: Ліста, 1997. 280 с.
5. Хоткевич Г. Слідом за пам'яттю: Спогади в листах. Київ: Кобза, 1993. С. 27 – 28.
6. Хоткевич Г. Бандура и ея место среди современных инструментов // Украинская жизнь. 1914. № 5 – 6.
7. Хоткевич Г. Підручник гри на бандурі / Упоряд. П. Черемський, В. Мішалов. Харків: Глас, 2004. 240 с.

М.П. Калашник,
Харківський національний
педагогічний університет
імені Г.С. Сковороди,
м. Харків

ЖАНРОВІ ДЕТЕРМІНАНТИ СИМФОНІЇ № 3
Д. КЛЕБАНОВА (до 110-річчя від дня народження)

Згідно усталеної традиції партита й сюїта є жанрами якщо не ідентичними, то в усякому разі принципово близькими. Теорія жанру партити вперше у вітчизняному музикознавстві розглядалась автором даної статті [3]. Виникнувши в історико-культурних умовах XVII – XVIII століть, партита стала об'єктивним їх відображенням. Діасинхронізм мислення епохи бароко, що виявився у взаємодії різних стильових моделей (вони були успадковані від поліфонічної епохи і представляли гомофонне письмо), виявився «знятим» у жанрі партити. Її функціонально-семантичні можливості визначили динаміку сучасних процесів, складну метаморфозу «старого-нового». Подібно до «стоп-кадру», зупиненій миті історії, партита виявила здатність активно рефлексувати на власне минуле.

Історична місія партити полягала у фіксації самої метаморфози буття, своєрідної діалектики різних його модусів, узятих одночасно в їх тотожності і багатоманітності. Очевидно, така специфіка партити спричиняє її жанрову якість на функціонально-семантичному рівні, оскільки жанр є музичною моделлю світу. Етимологія терміну «партита» обумовлена однією з найактуальніших тенденцій часу – циклізацією. На відміну від сюїтного ряду, що впливає з малого танцювального циклу «павана-гальярда», багаточастинність парти-

ти має більш розгалужену кореневу систему, фокусуючи багатоманітні типи циклізації, які формувалися у різних шарах музичного мистецтва – сакрального і профанного, поліфонічного і гомофонного.

Це міркування вказує лише на концентрацію в партиті певної об'єднувальної якості, універсальної формули музичних жанрів даного періоду, суттю якої є актуалізація ідеї множинності (риторичної, стилістичної, мовної, композиційно-драматургічної тощо), яка не зводиться до бінарних пар-опозицій. Здавалося б, у цьому партитний принцип змикається з сюїтним. Однак саме тут при позірному збігу генералізуючих тенденцій обох жанрів виявляється специфічність кожного з них.

Так, партита не виявляє схильності до програмності, що змушує говорити про її меншу залежність від позамузичних факторів. Вона досить активно оперує жанром, як новим способом типізації життєвих явищ, причому сам набір жанрових найменувань є надзвичайно широким і має велику стилістичну амплітуду. Прелюдія, «симфонія», фантазія, увертюра, токато, чакона, арія, рондо, капричіо, бурлеска, скерцо – це далеко не повний перелік номерів, вільно поєднаних у партиті. Підкреслимо, що сам феномен жанру як семантичної одиниці має в партиті високий ступінь багатозначності, змістову «маневреність», виступаючи як універсальна призма відображення, поза його належністю до певного стилістичного горизонту.

Первісна широта сприйняття жанру в партиті зумовлює особливу, притаманну лише їй діалектику єдності й множинності, тотожності й контрасту. Зіставлення побутових і «високих» зразків музичного мистецтва в партиті виконує роль однієї з логічних і змістовних домінант циклу, бо між двома його стиліс-

тичними полюсами встановлюються різноспрямовані драматургічні струми взаємного тяжіння-відштовхування, що й забезпечує суперечливу цілісність партитного циклу: адже відомо, що саме контрастно заряджені частинки прагнуть до зчеплення.

Отже, партита демонструє орієнтацію на множинність циклічного типу, в якому сюїтний принцип переключення переосмислюється з горизонтального рядорозміщення в ієрархічну вертикаль, подібну до середньовічної просторово-логічної схеми. Однак ціннісна відносність «вершини» «вченої» музики (жанри поліфонічної епохи) та її «низу» (музика побутова або світська) у партиті знов перетворює цю вертикаль у рядоположення, проте особливого роду, засноване на можливій тотожності семантичних значень.

Риси партитності відзначаються у Третій симфонії Д. Клебанова, яка була написана в 1958 році і стала не тільки віхою у творчості композитора, а й одним з етапних явищ в історії української радянської симфонії. Зміст симфонії є глибоким та оригінальним: Д. Клебанов звертається до однієї з вічних тем, що спричинилася до появи на світ багатьох чудових творів. Центральний конфлікт симфонії – боротьба добра й зла – отримує в даному творі своєрідне розв'язання. Загалом класична структура циклу складається з 4-х частин: I ч. – АLEGRO; II ч. – ЛЕНТО; III ч. – СКЕРЦО; IV ч. – ФІНАЛ. Драматургічний конфлікт в першій частині між ліричними образами та образом безжальної сили не одержує остаточного розв'язання.

Відзначимо, що основна подія циклу, як це й властиво партиті, виникає на стику драматургічних планів і є характерною для початкової і завершальної фаз циклу (I і IV частини). Друга частина – це ліричні су-

б'єктивні переживання. Вона розкриває образ героя, його внутрішній світ, настрої, роздуми, спогади, надії. Значне місце посідають в ній картини природи. Тут можна відзначити сюїтний принцип відображення реальності в її різноманітності. Подальший розвиток основна ідея циклу отримує в III частині, де на тлі жанрових сцен знову відбувається зіткнення між світлим началом, яке втілює прагнення до щасті, й образами зла. Драматургічний принцип переключення – сполучення різнорідних жанрово-стилістичних планів, знову змушує згадати властивості партитного циклу. У Фіналі домінує опосереднено-оціночний аспект, що також є характерним для партити.

У тематизмі симфонії виявляються дві інтонаційні сфери: теми узагальнено-психологічного характеру, що властиві партиті, і жанрово-ліричні, притаманні сюїті. Партитність проявляється і в тому, що ліричні висловлювання відтінюються зображувально-оповідальними або жанрово-картинними епізодами, в яких відчутний зв'язок з народнопісенними джерелами. Композитор часто спирається на інтонації українських народних та сучасних ліричних пісень. Це помітно у побічній партії I частини, у II частині та у ліричних темах II та III частин. Характер висловлювання створює враження імпровізаційної невимушеності, що надає симфонії рис партити, яка переростає у ліричну поему.

Зважаючи на особливості образного змісту, стилю і форми твору, сам композитор назвав його лірико-драматичною поемою. У цьому можна побачити тенденцію, яка є характерною для визначення сучасними композиторами жанрового «нахилу». Так, орієнтуючись на певний жанровий інваріант (в даному випадку – симфонію), Д. Клебанов звертається по суті до партит-

ності, яка відрізняється від неї значною мірою жанровою нерегламентованістю і свободою. Перевага власно музичного способу висловлювання створює враження вільної оповіді. Вона є тісно пов'язаною з особливостями тематичного матеріалу та його розвитком.

Більшість основних тем симфонії складається з кількох контрастних або доповнюючих один одного елементів, які у розвитку часто набувають самостійного значення. Цей прийом є характерним для композиційної структури тем і для побудови II й III частин. В цілому образ сприймається як надзвичайно цілісний, сповнений внутрішньої емоціональної єдності. Так, за принципом триваючого тематизму побудовано головну партію I частини, побічну партію I частини, усю II частину, і кожного разу композитор знаходить сміливі варіанти використання цього прийому.

Характерною особливістю симфонії є виразність її музичної мови, яка вирізняється свіжістю та сучасністю, а також внутрішньою схвильованістю. Глибоко самобутньою та мальовничою є гармонічна мова композитора. Така важлива властивість симфонії Д. Клебанова, як яскравий національний ґрунт, демократизм музичного висловлювання, є обумовленою широким використанням первісно-жанрових елементів, більш характерних вже для сюїти: пісні (побічна партія I частини; II частина); маршу (головна партія I частини); гімну (IV частина).

Перша частина за своїм образним змістом і драматичною побудовою є найбільш класичною. Вона, як вже зазначалося, є гостроконфліктною. При цьому конфлікт зароджується не тільки між головною та побічною партіями, а всередині самої головної, яка складається з двох контрастних елементів, що зазнають

варіантного розвитку, з переключеннями-сполученнями у різнорідні жанрово-стилістичні плани, що також говорить про партитність.

Друга частина симфонії є своєрідною за формою. Розвиток її образів складається з багатьох тем, що заступають, доповнюють одна одну. Усі вони, незважаючи на різні відтінки настрою, вирізняються єдиним емоціональним диханням. Основний образ II частини позначений рисами суб'єктивності, безпосередності, новелістичним характером висловлювання, розкриваючи багатий внутрішній світ людини. Усім темам притаманна велика мелодійна виразність, рельєфність ритмічного малюнку. Як і ліричні теми побічної партії I частини, вони пов'язані загальними інтонаційними елементами, прикладом чого є романсові концівки-затримання, поступеневі висхідні і низхідні ходи, плагальні кварто-квінтові звороти.

Провідна ідея циклу – конфлікт між образами жорстокої сили і світлим ліричним началом – знаходить свій подальший розвиток у III частині. Тут у музиці поєднуються глибокий психологізм, сакральність, що притаманні партитному рядові, і жанровість, яка є атрибутом сюїтного циклу-ряду. Основний образний і тематичний стрижень Скерцо – швидка танцювальна мелодія-рефрен, супровід якої імітує наспів народних інструментів (*pizzicato* струнних). Пануючий настрій початку III частини – радісна безтурботність. Тут ще невловимо присутній той щемливий сум, який все виразніше буде чути при кожному новому проведенні теми рефрену. Носієм ворожого начала є різка криклива мелодія, що звучить у пронизливому темброві труби. У мотиві-відповіді рефрену чутно гірку скорботу, тугу, прохання про захист.

Переполохом на шляху ворожої сили постає прекрасний мелодійний образ. Однак залишається жорсткий маршовий ритм, який є контрапунктом до ліричної мелодії. І лише з появою нового тематичного елементу у струнних, близьким за настроєм до ліричних тем I і II частин, жорсткий ритм зникає. Необхідно відзначити зміни у темі рефрену. Якщо при парних проведеннях для теми були характерними примхливий інтонаційний малюнок, гострі акценти, то тепер у рефрені утверджуються прості пісенні інтонації.

Фінал твору логічно витікає із складного і суперечливого розвитку циклу. Характер музики підготований образами попередніх частин. Проте тут їх переведено у героїко-епічний план. У Фіналі відсутнє безпосереднє зіткнення антагоністичних образів. Він ніби є виходом з гострої конфліктності попередніх частин. Три основних образи складають стрижень Фіналу. Перший – стрімкий, енергійний, утворюється завдяки трансформації першого тематичного елементу вступу. Другий – урочистий гімн, який звучить могутньо у труб, тромбонів і туби. За своїм характером, внутрішньою твердістю, непохитністю гімн близький до мажорного заключення I частини, що підкреслює образно-емоційний зв'язок усіх частин циклу. Третій образ Фіналу ліричний, пов'язаний з тотожними образами попередніх частин. Він виростає з того ж мовного кореню, який дав початок ліричним темам I і II частин, світлим темам Скерцо. Єдність частин підкреслюється й ремінісценцією ліричних тем побічної партії I частини. Так перекидаються образно-сміслові й тематичні арки від попередніх частин до Фіналу, цементуючи цикл, утворюючи наскрізний драматургічний розвиток із рисами партитності.

Література

1. Гецелев Б. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы муз. драматургии XX века: сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1983. Вып. 69. С. 5–49.
2. Золотовіцька І. Д. Клебанов. Київ: Муз. Україна, 1980. 44 с.
3. Калашник М.П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX в. Харьков: Форт ЛТД, 1994. 187 с.
4. Мальшев Ю. Клебанов Д. Третья симфония // Сов. симфония за 50 лет. Ленинград, 1967. С. 154 – 158.
5. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Ленинград, 1967. С. 238 – 248.

Макаренко Г.В.

Сумська обласна універсальна
наукова бібліотека,
м. Суми

НАШ ЗЕМЛЯК ПАВЛО МАЦЕНКО: ДОЛЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ

Культура української діаспори – надзвичайно багата і цікава сторінка історії народу. Поза межами України живуть мільйони наших співвітчизників, які, увібравши кращі досягнення інших культур, своїми здобутками прославляють рідну землю. Нарешті настав час, коли після тривалого забуття колишні «персони нон-грата» мають можливість повернути свою творчість, а разом з тим вже визнане світом ім'я до батьківської домівки, до незалежної України.

Відділом мистецтв Сумської обласної універсальної наукової бібліотеки протягом багатьох років ведеться робота по вивченню та популяризації мистецької спадщини представників української діаспори, особливо земляків. Поштовхом до цього стала активна участь у

створенні статей для енциклопедичного довідника «Сумщина в іменах» (12) – видання, яке отримало високу нагороду – премію за україністику в літературі від Фундації Українського вільного університету (США).

Лише шість років не дожив до свого 100-річного ювілею відомий (на жаль, до недавнього часу, тільки в діаспорі) український музикознавець, композитор, диригент, громадський діяч, член-кореспондент Української Вільної Академії наук, доктор церковного права **Павло Пилипович Маценко** (24.XII.1897, слобода Кириківка Охтирського повіту, нині с. Великописарівського р-ну – 8.III.1991, м. Вінніпег, Канада). Початкову освіту він здобув у рідному селі, у церковній школі у Великій Писарівці, потім – у Харківській гімназії.

З початку першої світової війни Павло Маценко був мобілізований до російської армії. У червні 1917 року був поранений. А коли в Україні розпочалася боротьба за незалежність, він добровільно вступив до лав Другого Слобожанського полку, та через непридатність до військової служби лишився у підпіллі. У 1918–1919 роках Маценко навчався у Пастирсько-Місіонерській духовній школі в Сумах, співав у церковному хорі, а також відвідував школу драматично-сценічного мистецтва, яку очолював відомий театрознавець і драматург Яков Мамонтов.

Під час епідемії тифу 1920 року Павло Маценко захворів і був вивезений на лікування на острів Кіпр, де після одужання працював регентом церковних і диригентом світських хорів. Незабаром він переїхав до Болгарії, а у 1924 році – до Чехословаччини, до Праги, де сконцентрувалася на той час одна з найбільших колоній українських емігрантів. У Празі П. Маценко вступив до Українського педагогічного інституту імені

Михайла Драгоманова на музично-педагогічний факультет, потім навчався в Празькій консерваторії та Вищій школі педагогічних наук (дипломна робота – «35 духовних концертів Дмитра Бортнянського»). Потім працював у Відні регентом церковного хору Української греко-католицької церкви святої Варвари. У 1932 році Павло Маценко захистив дисертацію «Склад і технічна будова мелодій київського розспіву в Почаївському ірмолої 1775 року», за яку йому було присуджено вчений ступінь доктора музично-педагогічних наук.

У 1936 році на запрошення Українського народного дому у Вінніпезі митець переїхав до Канади, де керував хором Народного дому, а в 1941 році створив Хор молодих українських націоналістів, виступи якого всюди проходили з великим успіхом. У Вінніпезі Павло Маценко розгорнув активну організаторсько-громадську діяльність. Того ж 1941 року, як один з відповідальних працівників Осередку української культури й освіти, він запросив великого українського хорового диригента і композитора Олександра Кошиця, котрий проживав тоді в США, до Вінніпега, щоб разом відкрити там Диригентсько-вчительські курси для підготовки керівників хорів українських громад у різних провінціях Канади, а також для інших країн Північної та Південної Америки.

Мешкаючи в Канаді, Павло Маценко вперше поставив там оперу Миколи Лисенка «Ноктюрн», тривалий час працював культурно-освітнім референтом Українського національного об'єднання Канади, став співзасновником і багатолітнім секретарем Осередку української культури й освіти у Вінніпезі, очолював освітню секцію Комітету українців Канади, працював співредактором газети «Новий шлях», професором му-

зики Колегії святого Андрія при Манітобському університеті та Колегії святого Володимира у Робліні, був ректором інституту святого Івана в Едмонтоні.

Поряд із неймовірно напруженою громадською діяльністю, П. Маценко був музичним критиком, перу якого належать сотні есе та статей на музичні (і не тільки музичні!) теми, надруковані у різних періодичних виданнях Європи і Америки. Він – автор понад 30 нарисів про українських композиторів, зокрема життєписів М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, М. Леонтовича, Л. Ревуцького, Я. Степового та ін.

Яскрава постать Павла Маценка, видатного диригента, композитора, громадського діяча, надихає на пошуки документів, які висвітлюють різні грані його творчої діяльності. Перше знайомство з життям та творчим доробком митця відбулося в середині 90-х років минулого століття, коли на полицях книгарень з'явилося репринтне видання його книги «Нариси до історії української церковної музики» (5) з передмовою відомого українського музикознавця Михайла Головащенко.

У 1999 році Канадське Товариство Приятелів України створило на базі Сумської обласної наукової бібліотеки Канадсько-український бібліотечний центр. Серед багатьох цінних видань, переданих бібліотеці, була і книга «Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч» (13), видана на пошану 90-ліття від дня народження митця. В ній містилися автобіографічні відомості, статті музикознавця (1, 2, 4, 6, 7, 9), його листування з діячами української музичної культури, спогади сучасників про нього, рідкісні фотознімки. За період з початку ХХІ століття фонди відділу мистецтв поповнилися деякими публікаціями музико-

знавця, надрукованими у книгах та періодичних виданнях (3, 8, 10), і матеріалами про нього (11).

Останнім часом ім'я Маценка стало все частіше зустрічатися не тільки в літературі, а й в Інтернеті. Так, в електронній бібліотеці «Diasporiana» <http://diasporiana.org.ua/> можна знайти повнотекстові версії вже згаданої збірки на пошану митця, а також його розвідки «Вищі Освітні Курси» (Вінніпег, 1944), «Давня українська музика і сучасність» (Вінніпег, 1952) та «Українські канти» (Вінніпег, 1981).

Велику цінність для дослідників творчості становить особистий архів Павла Маценка, який зберігається в Осередку української культури і освіти у Вінніпезі, столиці провінції Манітоба, – одному з найбільших архівів українці в Канаді. Архів митця складає двадцять чотири томи – матеріали наукової і журналістської діяльності, багатий епістолярій, нотні видання. Чотири томи архіву складає листування. Серед кореспондентів П.Маценка більше двохсот осіб і десятки організацій – В. Витвицький, А. Вірста, М. Гайворонський, М. Голинський, В. Ємець, митрополит Іларіон, кардинал Йосип (Сліпий), Д. Каранович, С. Килимник, Г. Китастих, В. Климків, В. Колесник, О. Кошиць, І.М. Лисенко, З. Лисько, С. Людкевич, М. Малько, Т. Микиша, М. Мінський, Н. Нижанківський, О. Олесь, О. Ольжич, П. Печеніга-Углицький, Р. Придаткевич, Б. Пюрко, А. Рудницький, І. Соневицький, Ф. Шешко, Л. Туркевич, М. Федорів, Ю. Фіяла, П. Щуровська-Россиневич, Ф. Якименко, Я. Ярославенко та ін.

Особливо цінним джерелом для вивчення музикознавчих студій П. Маценка є матеріали його науково-журналістської діяльності. Це значна за обсягом музична публіцистика (понад п'ятсот статей, розвідок, рецензій), музикознавчі праці з історії української

церковної музики і творчості українських композиторів. Велику джерелознавчу цінність мають музичні матеріали фонду – партитури церковних українських хорових творів від XVII до кінця XX ст., різноманітні наспіви, аранжування й композиції П. Маценка, світська хорова українська музика XX століття, значна колекція творів композиторів діаспори.

Наявність у фонді великої кількості впорядкованих партитур за розділами хорових колективів, з якими працював диригент більше п'ятдесяти років (від 1924 р. до 1978 р.) – Український академічний хор у Празі, хор при церкві св. Варвари у Відні, хор МУН (Молодих українських націоналістів) і хор Українського народного дому у Вінніпезі, Український фестивальний хор у Давфіні, Манітобі, хор імені М. Лисенка в Саскатуні, церковні хори українських католицьких парафій у Йорктоні, Саскатуні та Давфіні, Манітобі, Вищі освітні курси, хори навчальних духовних закладів Канади, свідчить не тільки про його велику подвижницьку працю, а й надає уявлення про репертуар цих колективів та еволюцію самого диригента.

Опинившись у молодому віці за межами рідної країни, Павло Пилипович Маценко все своє життя присвятив служінню українській культурі. Своє «кredo» він окреслив у словах: «Культура – це вияв душі народу». Отже, настав час віддати данину пам'яті життєвому подвигу подвижника української культури, вивчити його спадщину. На наш погляд, допомогу в цих питаннях можуть здійснити громадські організації української діаспори: Осередок Української Культури і Освіти та Конгрес Українців Канади (Вінніпег), Канадське Товариство Приятелів України (Торонто) та зв'язки з рідними та учнями митця, дослідниками його

життя і творчості. На батьківщині Павла Маценка чекають на створення кімната-музей та меморіальний знак. Але найкращим пам'ятником, уявляється, могли б стати фестивалі хорових колективів, свята вокально-хорового мистецтва або конкурси наукових робіт молодих музикознавців його імені. А сучасні технології дозволяють провести Міжнародну наукову конференцію, присвячену нашому видатному землякові, залучивши до співпраці зарубіжних музикознавців, істориків культури, членів родини П. Маценка.

Твори П. Маценка з фондів Сумської ОУНБ:

1. «Архангельській глас» як військовий клич // Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч. Торонто, 1992. С. 65–72.
2. Олег Кандиба (спогади про мученика-борця за Україну) // Там само. С. 45–51.
3. Кошиць як виконавець народних пісень // Народна творчість та етнографія. – 2002. – № 1–2. – С. 74–77.
4. Моя праця в Українському Народному Домі (листопад 1936 – лютий 1940) // Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч. Торонто, 1992. С. 26–30 : фот.
5. Нариси до історії української церковної музики. Роблін ; Вінніпег, 1968. 133 с. : нот.
6. Початки моєї праці в УНО [суспільно-політична організація Українське Національне Об'єднання, Канада] // Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч. Торонто, 1992. С. 31–40 : фот.
7. Склад та технічна будова мелодій Київського Розспіву в Почаївському Ірмолаєві, вид. 1775 року // Там само. С. 125–236.
8. Українські пісні на слова Тараса Шевченка // Нар. творчість та етнографія. 2004. № 5. С. 35–40.
9. Микола Фоменко [пам'яті видатного українського композитора] // Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч. Торонто, 1992. С. 41–44 : фот.
10. Характеристика гри й музичної творчості Василя Ємця ; У 25-річний ювілей віртуоза на бандурі професора Василя Ємця ; «В горах України»: (Бандурна поема) // Ємець В. У золоте 50-річчя на службі Україні. Про козаків-бандурників. Голівуд, 1961. С. 38–39, 139–148, 256.

Література

1. Головащенко М. І в Канаді залишився українцем // Музика. 1997. № 4. С. 27.
2. Макаренко Г.В. Маценко Павло Пилипович // Сумщина в іменах : енцикл. довід. Суми, 2003. С. 292: фот.
3. Павло Маценко. Музиколог, композитор і громадський діяч : збірник на пошану 90-ліття народин / упоряд. В.Верига. Торонто : Вид. Укр. Нац. Об-ня Канади, 1992. 242 с. : іл., портр. Бібліогр.: С. 239–241.

Мухіна А.П.,
Сумський державний
педагогічний університет
імені А.С. Макаренка,
м. Суми

**СОЛОМІЯ КРУШЕЛЬНИЦЬКА:
НЕПЕРЕВЕРШЕНІ ОБРАЗИ ОПЕРНОЇ ДІВИ
(до 145-річчя від дня народження
та 65-річчя від дати смерті)**

*Рекомендовано до друку доктором мистецтвознавства,
професором Зав'яловою О.К.*

Серед відомих співаків кінця ХІХ – початку ХХ століття виокремлюються видатні постаті Маттіа Баттістіні, Енріко Карузо, Тітто Руффо, Федора Шаляпіна. І лише єдиним серед них є ім'я жінки - Соломії Крушельницької. Самовідданість класичному співу та надзвичайна природна обдарованість вивели її в сузір'я найвідоміших голосів світу. Життя української співачки у період глибоких суспільних потрясінь було невпинним творчим горінням. Близько 70 оперних партій найвидатніших композиторів світу, неосяжний репертуар камерних творів, романсів, пісень народів світу, блискуче виконаних мовою оригіналу, — це

справжній мистецький подвиг, на який Крушельницька поклала все своє творче життя.

«Gazeta Lwowska» від 23 серпня 1895 року писала: «Враження від красивого, дзвінкого і приємного голосу посилюється на сцені витонченою манерою співу, досконалою артистичною грою, благородною поставою, сценічною зовнішністю і якоюсь особливою привабливістю. Але вище за ці якості стоїть те, що співачка надзвичайно правдиво втілює образ виконуваної ролі. Ця артистка завжди живе на сцені справжнім відчуттям і немає хвилини, коли вона була б байдужою ні на сцені, ні в житті». Її талант вважали мало не містичним, а відомий музичний критик Р. Кортопассі писав: «Вона володіла тією таємничою субстанцією, яка, розливаючись рікою, ніби зачаровує публіку і несе в собі присмак безсмертної слави» [6, с. 22]. Пізніше, з містикою пов'яжуть блискучий виступ Соломії у ролі Саломе з однойменної опери Ріхарда Штрауса.

Витоки феноменальності С. Крушельницької ведуть до родинного мальовничого села Білявинці на Тернопільщині. Глибинна культура України й затишні краєвиди стали осередком, де зростала майбутня оперна діва. Сім'я сільського священика, у котрій виховувалося вісім дітей, не жила у повному достатку, хоча батьки Амвросій та Теодора мали шляхетні родинні гілки. Школи у селі не було, й Амвросій сам вчив дітей співати на голоси, читати ноти, грати твори Д. Бортнянського, М. Глінки, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта та ін. Згодом Соломія із сестрою їздила на уроки музики до Тернополя, брала участь у концертах хору при товаристві «Руська бесіда», польського музичного товариства «Лютня», тернопільського «Бояна».

Всупереч усталеним поняттям про те, що доньці священика не можна бути артисткою сцени, виняткова обдарованість та успіхи дівчини змусили батька запозичити кошти на навчання й відрядити Соломію до консерваторії у Львів (1890). Причиною обмовляння родини Крушельницьких став також розрив заручин Соломії з семінаристом Гутковським, який дозволяв собі низько насміхатися з імен Шопена та інших відомих композиторів і мав абсолютно неприйнятні для Соломії погляди на обов'язки заміжньої жінки.

Пристрасть Соломії до співу була непереможною. До того ж, вона розуміла, що кошти на її навчання – це кошти "відірвані" від інших дітей у родині. Єдине, чим вона могла компенсувати становище – це наполегливість та успішність в навчанні. І Крушельницька по шість годин на добу займалась співом, акторською майстерністю, фортепіано. Роки навчання у консерваторії (клас співу професора Валерія Висоцького) стали зразком самопожертви заради мистецтва. У дипломі по закінченню консерваторії зазначалося: «Цей диплом отримує панна Соломія Крушельницька, як свідоцтво художньої освіти, здобутої зразковою старанністю і надзвичайними успіхами, за які була відмічена срібною медаллю», а далі – майже пророчі слова: «Має всі дані, щоб стати окрасою навіть першорядної сцени» [9]. Тоді ще ніхто не знав, скільки першорядних сцен світу буде виборювати між собою право приймати майбутню «незабутню Аїду», «єдину в світі Джоконду», «чарівну Чіо-Чіо-Сан», «найпрекраснішу Саломею», «вражаючу Валькірію», «Блискучу Федру». Цими «титулами» винагороджували Соломію цінителі мистецтва та преса після кожної нової ролі.

Після консерваторії Крушельницька працює у Львівській опері, де вона дебютує у партії Леонори в опері «Фаворитка» Г. Доніцетті, співає Сантуцу в «Сільській честі» П. Масканьї (у цій же опері співав Олександр Мишуга, який допомагав їй порадами). На подальшу долю молодой, але вже визнаної публікою, співачки, вплинув щасливий випадок. В цей час на гастролях у Львові перебувала видатна італійська вокалістка Джемма Беллінчоні. Почувши Соломію, вона порадила їй негайно їхати до Італії, бо лише там можна було досягти співацької досконалості. Незважаючи на успіх, Соломія сама розуміла недостатність своїх знань і музичної освіти: таке ставлення до себе супроводжувало її все життя. Володіючи 8 мовами, здобувши світове визнання, Крушельницька ніколи не визнавала себе зіркою, а безперервно й наполегливо прагнула до самовдосконалення. І восени 1893 року вона їде до Мілану, де навчається у відомого професора Фаусти Креспі. Завзятість, старанність, особисті якості Соломії полонили серце Креспі, і Фауста все життя називатиме Крушельницьку найкращою серед своїх учениць.

За рік навчання голос Соломії успішно змінився і зміцнів. Провідні оперні театри Італії пропонували Крушельницькій головні партії. А у квітні 1894 року Соломія погодилась на гастрольні виступи на сцені Львівського театру, де вона співала у «Аїді» і «Трубадури» Дж. Верді, «Дочці кардинала» Ф. Галеві, «Фаусті» Ш. Гуно, «Африканці» і «Гугенотах» Дж. Мейєрбера, «Гальці» С. Монюшка та ін. Нове трактування образів, не таке, до якого призвичаїлися у Львові, і яке колись радили Соломії львівські професори, спровокувало хвилю негативного ставлення до неї, яка ледь її не втопила. Крушельницька не вміла бути іншою, — лише

покірною ученицею — вона була творцем. З цих не-втішних подій і розпочалася її триумфальна подорож світом – Париж, Неаполь, Палермо, Турін, Мадрид, Барселона, Буенос-Айрес, Ріо-де-Жанейро, Рим, Болонья, Сантьяго, Варшава, Санкт-Петербург, Нью-Йорк, Оттава – цей перелік у дійсності набагато ширший.

У 1895 році Соломія Крушельницька їде до Відня вивчати творчість Вагнера і співати його опери. Вона ясно розуміла, наскільки це ризикований крок: «Таким ходом не один співак карк скрутив, проте музика Вагнера нестримно вабить своїм драматизмом і глибоко западає в душу. Колись світ неодмінно зрозуміє цю музику, що не тільки до серця промовляє, а й до розуму» [7, с. 326]. Протягом чотирьох місяців співачка вивчає творчість композитора у відомого віденського професора Генсбахера. «Вона наче спеціально створена для виконання опер Вагнера» – відзначав музичний критик Д. Дюваль. [4, с. 196]. Бурхливі оплески європейських столиць викликало її виконання партій Ельзи («Лоенгрін»), Єлизавети («Тангейзер»), Брунгільди («Валькірія»), Валькірії («Зігфрід»), Ізольди («Трістан та Ізольда»). Дотепер найкращою виконавицею всіх жіночих ролей в операх Р. Вагнера вважається С. Крушельницька.

Восени 1895 року С. Крушельницька повернулася до Італії, де у Кремоні познайомилась із Дж. Пуччіні. Хрестоматійним прикладом стало її виконання «Мадам Батерфляй» (29 травня 1904 року), що повернуло світові оперу, прем'єра якої зазнала краху в міланському «Ла Скала». Надалі Соломія блискуче виконувала роль Батерфляй у найвідоміших театрах світу. Після сотої вистави співачка сказала Пуччіні: «Сто вечорів Батерфляй. Тепер – все, досить!». І віддала йому свою осяяну славою партитуру.

У 1895-1898 роках С. Крушельницька гастролювала у Львові, Кракові, у італійських містах та Франції. Паризька розпещена публіка, яку важко було чимось здивувати, із захватом відзначала красу голосу, блискучу вокальну школу, акторську майстерність та природну чарівність і вишуканість оперної зірки. П'ять місяців тривали успішні виступи Соломії у столиці Чилі Сантьяго (1897). П'ять сезонів (1898–1902) вона була примадонною Варшавської опери, на сцені якої відбувся її тріумфальний виступ у 500-й виставі «Гальки» С. Монюшка. І С. Крушельницька назавжди залишилась неперевершеною Галькою.

У варшавському театрі Крушельницька також співала у операх «Гоплана» В. Желенського, «Галька» і «Графиня» С. Монюшки, «Мазепа» А. Мюнхгаймера, «Бал-маскарад» і «Трубадур» Дж. Верді, «Африканка», «Гугеноти» і «Роберт-диявол» Дж. Мейєрбера, «Сільська честь» П. Масканьї, «Богема» Дж. Пуччіні, «Лоенгрін» Р. Вагнера, «Євген Онегін» і «Пікова дама» П. Чайковського, «Джоконда» А. Понк'єллі, «Кармен» Ж. Бізе, «Фауст» Ш. Гуно, «Манон» і «Вертер» Ж. Массне. У музеї С. Крушельницької зберігаються листи директора Варшавського оперного театру з проханням не відмовлятися від того або іншого спектаклю, бо без її участі доходи зменшувалися у 5-7 разів. Звичайно, це викликало обурення серед «конкурентів-виконавців», але усі без винятку вистави за участі С. Крушельницької завершувалися повним тріумфом.

У січні 1902 року Крушельницька з незвичайним успіхом виконувала партію Тетяни у опері П. Чайковського «Євген Онегін» у Петербурзі. Імператорська сім'я запросила Соломію до себе, бажаючи ще раз почути її в тісному родинному колі. Цей виступ, як

і багато інших, співачка традиційно завершила українськими піснями, підкреслюючи свою національність.

Ціною за приголомшливий успіх, було невпинне удосконалення свого голосу й акторської гри. Крушельницька співала у операх по чотири-п'ять разів на тиждень. Кожний образ старанно відшліфовувала. До кожного виходу на сцену, готувалася як вперше. Після репетицій не знімала навіть сценічного вбрання, щоби бути якомога довше у стані своєї оперної героїні. У день вистави ніколи ні з ким не розмовляла, з'являлася у театр за дві години до початку й сама гримувалася.

У 1904 році С. Крушельницька знову в Римі, в театрі «Костанці» – місці її перших успіхів. «Аїда», «Валькірія», «Адріана Лекуврер» – етапи її яскравих тріумфів. Незабутні були «єгипетська рабиня», войовнича, пристрасна й водночас сувора Брунгільда, блискуча середньовічна пані, запальна Адріана. Після були інші театри, партії, ролі: міланський «Ла Скала», турінський «Реджо», неаполітанський «Сан-Карло», палермський «Массімо». Її виступами насолоджувалися Росія, Польща, Німеччина, Австрія, Іспанія, Північна Америка.

У грудні 1904 року, визнаючи її винятковість, перед С. Крушельницькою схилявся Артуро Тосканіні — найвимогливіший до музикантів і зовсім не люб'язний до співаків. Займаючи посаду головного диригента театру «Реджо» в Туріні, він запросив на головну роль Крушельницьку у постановці «Лорелеї» А. Каталані. А через два роки, завдяки Тосканіні, вона була першою Саломе, виконавши на сцені «Ла Скала» головну роль у новій для Італії опері Р. Штрауса. Вистава мала шалений успіх, перш за все, завдяки блискучій грі співачки. До того ж С. Крушельницька сама виконувала «Танець семи покривал», обходячись без дублерки-

танцівниці. У лютому-квітні 1915 року там само у «Ла Скала» С. Крушельницька виконала роль Федри в прем'єрі однойменної опери І. Піццетті. Це був її останній виступ і тріумф на оперній сцені.

Кожен відгук преси, чи музичних критиків, чи то висловлювання слухачів про С. Крушельницьку обов'язково містили у собі словосполучення, що не підлягали конкретиці, як, наприклад, «якась особлива привабливість», «неймовірне виконання», «чарівниця сцени» тощо. Неперевершеність її генія народжувала легенди про те, що «білий янгол сидів на колисці ново-народженої Соломії» [8, с. 72]. А світова театральна критика оцінила Соломію Амвросіївну Крушельницьку як неперевершену оперну виконавицю, кожна героїня якої була наділена темпераментом і якостями її власної особи настільки, що ці образи й донині залишаються неперевершеними.

Література

1. Богиня сцени [Текст] : (С. Крушельницька) // Козуля О. Жінки в історії України. Київ, 1993. С. 75–81.
2. Віночок Соломії Крушельницької [Текст] : поезії і музичні твори, висловлювання визначних діячів культури, репертуар співачки / упоряд. П. Медведик. Тернопіль : Збруч, 1992. 128 с.
3. Головащенко М. На вершині слави. Соломія Крушельницька [Текст] // Українки в історії. Київ, 2004. С. 248–250.
4. Дюваль Д. Артисти, яких ми ще не чули: [Виступ співачки в Нью-Йорку 1926 р.] // Культура і життя. 1973. 20 верес.
5. Соломія Крушельницька: Спогади. Київ, 1978. Ч. 1. С. 195–197.
6. Кортопассі Р. «Мадам Баттерфляй» — тріумф Соломії Крушельницької // Музика. 1973. № 4. С. 21–22.
7. Мишуга О.: Спогади. Матеріали. Листи / Упоряд., підгот. текстів, вступ. ст. та прим. М. Головащенко. Київ : Муз. Україна, 1971. 779 с.
8. Шухевич О. Слово про тітку Соломію // Соломія Крушельницька: Спогади. К., 1978. Ч. 1. С. 71–74.
9. <http://www.salomeamuseum.lviv.ua/info/excursion-1/>

Новосядла І.С.,
ДВНЗ «Прикарпатський
національний університет
імені В. Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

**БОРИС КУДРИК – ПРЕДСТАВНИК
МИСТЕЦЬКОГО ТРАДИЦІОНАЛІЗМУ
(до 120-річчя від дня народження)**

З проголошенням незалежності нашої держави, українська наука, зокрема музикознавство, отримало можливість відкривати і об'єктивно висвітлювати, спираючись на конкретні історичні обставини, творчість раніше заборонених, несправедливо забутих митців, здійснити оцінку музичних творів та встановити їх значення і місце не лише в українській, а й світовій музиці. Одним із них був Борис Кудрик (1887-1952) – композитор, доктор мистецтвознавства та німецької філології (германістики), педагог, диригент, піаніст-віртуоз, імпровізатор та акомпаніатор. Дослідження та пропагування надбань національної культури, музична критика – це сфера мистецьких наукових інтересів митця. Жанри церковної музики, обробки народних і стрілецьких пісень, оперно-симфонічні, камерно-інструментальні, кантатно-хорові твори – його внесок до української музичної спадщини.

Народився Б. Кудрик у родині греко-католицького священика в м. Рогатин на Станіславщині (тепер Івано-Франківська область), звідки і його псевдонім «Рогатинець». У 1914 році разом з батьками переїхав до Відня і в 1915 році вступив на філософський факультет Віденського університету, паралельно навчався в музичній академії по класу фортепіано та контрапунк-

ту. Великий вплив на формування творчої особистості Б. Кудрика справило навчання у професора, уродженця Буковини, Є. Мандичевського. Працюючи над маловідомими сторінками стародавньої музики, професор зумів прищепити Б. Кудрику зацікавлення до праці в архівах, пошуків забутих творів, методів музично-історичного аналізу.

Після повернення у 1918 році в Галичину Б. Кудрик вступив до Львівського університету, але через смерть батька змушений був перервати навчання й повернутись до рідного Рогатина, де він працював вчителем музики і німецької мови у приватній гімназії. У ці роки він створює обробки українських народних, стрілецьких та пластових пісень, солоспіви на слова О. Олеся, І. Франка. В Рогатині Б. Кудрик зблизився з композитором М. Гайворонським, у переписці з яким отримував інформацію про музично-культурне життя Львова і творчість львівських композиторів.

У 1926 році він переїжджає до Львова і закінчує консерваторію польського музичного товариства по класу фортепіано, одержавши право викладати у Вищому музичному інституті імені М. Лисенка, та навчається на музикознавчій кафедрі Львівського університету у відомого польського історика музики А. Хибінського. Це навчання увінчалось захистом двох дисертацій: дослідження з германістики, яке Б. Кудрик захистив у Відні, та «Історії української музики в Галичині в період 1829 – 1878 р.р.», яке він захистив у Львівському університеті у 1933 році.

Крім інституту імені М. Лисенка, після закінчення університету Б. Кудрик викладає також у Польській консерваторії, гімназії сестер-василіянок та Духовній семінарії. У 1933 році його запрошують до Львівської

Богословської академії, де він читає курс історії української церковної музики. Згодом Б. Кудрик створює інститут церковної музики, у якому українська церковна музика досліджується на науковій основі, та формує спеціальну бібліотеку.

Своє нове дослідження – «Огляд історії української церковної музики» – Б. Кудрик публікує у 1937 році як монографію. Ця праця, окремі розділи якої з'являлись у тогочасній періодиці, стала помітним явищем в українському музикознавстві, адже це був перший науковий виклад історії української церковної музики від часів княжої доби до початку ХХ ст. Б. Кудрик виступив у ній і як глибокий знавець самої музики, і як ґрунтовний дослідник, котрий майстерно володіє аналізом предмета, занурюючись у вивчення української церковної музики в контексті європейської культури. Особлива увага приділена творчості українських композиторів «золотої доби» – М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, а також «перемишльської школи» – М. Вербицького та І. Лаврівського.

Власну композиторську творчість Б. Кудрика можна умовно поділити на два періоди: до арешту (1920–40-ві роки) і після арешту – табірний. 1930-40-ві роки є найбільш плідними у його творчій, науковій, музично-критичній та музично-громадській діяльності. Він написав «Дитячу симфонію», низку камерно-інструментальних творів для фортепіано (сонати, тріо, варіації, Рондо, концерт, вальси, марш «Унда», п'єси для дітей тощо), для струнних («Струнний квартет», три скрипкові сонати, шумку та інші українські та західноєвропейські танці), твори для духового оркестру («Просвітянську урочисту увертюру», марші, «Козачок», «Коломийку» та ін.).

Серед хорових творів – численні композиції на релігійну і світську тематику. Зокрема, церковна музика у його доробку представлена такими творами як «Літургія на відзначення 950-річчя Русі-України», «Кант по хрещенню княгині Ольги», «Хваліть, діти, Господа», «Гімн католицької молоді», «Блажен муж» (із Псалмів Давидових на сл. Т. Шевченка) та ін. Важливе місце серед релігійних творів займають Служба Божа та «Радуйся, Царице». Інша група творів – це, насамперед, хоріві композиції патріотичного змісту («Наша славна Україна» на сл. В. Самійленка, «За рідний край та «Ой там зажурилась» на сл. Р. Купчинського, «Вибір гетьмана» на сл. Т. Шевченка тощо), численні обробки народних (в основному, козацьких) та стрілецьких пісень. Хоріві твори композитора часто виконувались у різноманітних концертах такими колективами як «Львівський Боян», «Бандурист», «Сурма».

Значну частину творчості Б. Кудрика становлять солоспіви на слова Т. Шевченка, Л. Українки, І. Франка, Б. Лепкого, М. Підгірянки, О. Маковея, О. Олеся тощо. В них переважала традиційна музична мова, близька до віденських класиків, тому ці пісні легко знаходили свій шлях до слухачів. Композитор дуже обережно ставився до модного на той час захоплення модерновими напрямками, залишаючись прихильником академічних традицій. Музична мова його творів наслідує попередникам – як віденським класикам, так і М. Березовському, Д. Бортнянському, М. Вербицькому. На сміливі експерименти з гармонією чи фактурою митець не наважується. Однак, композитор не хотів, щоб його вважали занадто консервативним і прагнув, за свідченням свого сучасника і колеги В. Вітвицького, «лаврів українського сонатника» [1, с. 96].

Музикознавча спадщина Б. Кудрика репрезентована публікаціями, присвяченими творчості західноєвропейських композиторів – Й. Баха, Й. Брамса, К. Вебера, Й. Гайдна, Г. Генделя, Дж. Россіні та ін., та українських – М. Вербицького, С. Воробкевича. Сфера наукових інтересів митця доволі широка, про що свідчить тематика статей: «Поезія Шевченка в музиці», «Участь духовенства в галицько-українській музичній культурі», «Українська народна пісня і всесвітня музика» тощо. Крім публікацій для львівської періодики, Б. Кудрик пише музично-критичні статті та рецензії до журналу «Українська музика».

Активною була і музично-громадська діяльність композитора. З утворенням Спілки Професійних Музик (СУПРОМ) у Львові Б. Кудрик стає її членом, бере участь в організації концертів. Його обирають секретарем новоствореної музикологічної комісії Наукового товариства імені Т. Шевченка, яку очолив С. Людкевич.

Під час німецької окупації Б. Кудрик співпрацює з Львівським оперним театром та розважальним театром малих форм «Веселий Львів», стає музичним керівником останнього, робить аранжування музичних номерів та оркестровки. Саме з трупкою цього театру у 1944 році Б. Кудрик виїхав до Відня. І саме там у травні 1945 року, за сфабрикованою справою і звинуваченням у шпигунстві, митця заарештували і засудили на 10 років мордовських таборів. Б. Кудрик відбував своє покарання у Потьмі разом з іншим композитором, ректором Львівської державної консерваторії В. Барвінським. Після заслання Барвінський привіз в Україну вцілілу частину доробку композитора, написаного у поневоленні: фортепіанні та скрипкові сонати, квартети, квінтети, солоспіви (решта, за свідченням В.

Барвінського, загинула у Мордовії). До звільнення Б. Кудрик не дожив три роки. Як свідчать дослідники, є причини вважати обставини його смерті загадковими.

Як зазначав В. Вітвицький, думки про композиторську творчість Б. Кудрика були «залежні від того, хто і з яких позицій ту творчість оцінює» [1, с. 98]. Для прихильників модернових віянь і новітніх на той час тенденцій, зокрема А. Рудницького, музична мова Б. Кудрика була застарілою, а твори вважались «справжнім анахронізмом» [2, с. 256]. Зовсім інший погляд мав В. Барвінський, котрий вважав, що композитор старався поєднати український елемент із духом і формою класичної музики.

Загалом, оцінка творчої і наукової спадщини Б. Кудрика дає підстави стверджувати, що це – значний, ще не до кінця досліджений, пласт національної культури. Безперечною заслугою митця була пошана до українського музичного мистецтва, збереження і при множення його надбань і традицій.

Література

1. Вітвицький В. За океаном: зб. ст. / ред.-упоряд. Ю. Ясіновський. Львів, 1996. 132 с.
2. Рудницький А. Про музику і музик. Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1980. 336 с.
3. Толошняк Н. Борис Кудрик (до 100-річчя від дня народження) // Музика. 1997. № 5. С. 29 – 30.

Полянська Г.М.,
Полтавський національний
педагогічний університет
імені В.Г. Короленка,
м. Полтава

МУЗИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНІ ЕКСПЕРИМЕНТИ

В. ГУБАРЕНКА 1977-1997-Х РОКІВ

2017 рік є ювілейним для двох оригінальних за задумом творів В. Губаренка, які сам автор наполегливо визначав як симфонії-балети. Мова йтиме про «Ассоль», створену 1977 року та «Liebestod», що з'явилась у 1997. У ХХ столітті, коли активізувалися процеси художньої «дифузії» – як між різними видами мистецтва, так і в жанрово-стилістичній сфері, симфонія-балет стала характерним зразком «специфічного різновиду хореографічної творчості», у якій саме музика «виступає драматургічною першоосновою» спектаклю [4, с. 29].

Для синтезу хореографії та «чистої» симфонії в історії музики було напрацьоване потужне підґрунтя. Спорідненість танцювального зі звуковими та з видовищними мистецтвами пояснюється спільністю джерел хореографічного мистецтва і «чистої» музики. Образна сфера обох видів походить від проявів людського, емоційного (інтонації, жесту) в житті. На цій основі розроблялися специфічні системи художніх засобів, які не були тотожні побутовим формам. Тут виникають аналогії як між художніми образами, так і між музичними танцювальними структурами та формами.

Уперше про симфонію-балет заявив ще у 1882 році французький композитор Бенджамін Годар, чия спадщина налічувала кілька програмних симфоній із виходами у суміжні жанри. Але то був початок пошуків, і

згодом перші зразки стали вважати поемними структурами [1, с. 16]. Як «хореографічну симфонію у трьох частинах» замислював свій балет «Дафніс і Хлоя» Моріс Равель [1, с. 16]. У 1921 році одночастинну симфонію-балет (мімічну симфонію) «Горацій-переможець» написав Артур Онеггер. Проте, як окремий жанровий тип новий феномен затверджується лише у другій половині ХХ століття (у 1967 році, наприклад, збирався писати «Танцювальну симфонію» для Джорджа Баланчина Ігор Стравінський).

У 1977 році В. Губаренко завершує «Ассоль» – симфонію-балет для сопрано, тенора та симфонічного оркестру. За життя композитора твір мав кілька диригентських прочитань. Для концертного виконання музичний опус відкрив Вахтанг Жорданія, який здійснив його прем'єру у Харківській філармонії 24 листопада 1977 року. У наступні роки твір виконували Сергій Ферульов (2 листопада 1979, Донецьк), Роман Кофман (22 грудня 1989 року на фестивалі «Київські прем'єри»). Автор сподівався на сценічне виконання і з цією метою вносив зміни до партитури. На жаль, надія не виправдалася, і правки залишилися як текстові варіанти. Здається дивним, але з приводу виконання першого українського зразка симфонії-балету критики висловлюватися не поспішали. Побіжно згадує про «Ассоль» Надія Некрасова [4, с. 9-10], у жанрі «миттєвого фото» відгукнулася на виконання симфонії-балету у Донецьку С. Олтаржевська [5].

Нову жанрову модель уперше в українській музиці В. Губаренко розробив на літературній основі романтичної феєрії О. Гріна «Пурпурові вітрила». Перша спроба балетного прочитання цього сюжету належить радянському композиторові Володимирі Юровському

(1915–1972), який реалізував свої «Алые паруса» з трупю Великого театру в 1942 році в Куйбишеві та у 1943 – у Москві. У головних ролях на московській сцені виступали знамениті Ольга Лепешинська, Асаф Мессерер, Володимир Преображенський. Вистава неодноразово відновлювалась (1964 – Узбецький театр опери та балету, 1976 – Куйбишевський театр опери та балету, 1984 – Москва, 1986 – Державний дитячий музичний театр, Київ).

В. Губаренко обрав за основу своєї нової моделі романтичну феєрію в час розквіту її слави. На відміну від О. Гріна, він знімає з фабули нашарування феєричності і розгортає ідею самотності – чекання – пошуку – зустрічі. Грінівський побут – брутальність – композитора не цікавить. Самотня людина, що шукає свою половину, знаходить її. Те, що новий твір буде балетом, композиторові було зрозуміло вже спочатку. У процесі роботи концепція лібрето великого балету кардинально змінилася, і залишилася ідея самотності та прагнення знайти в коханні свою половину.

Колізія нового твору відмінна від лібрето тим, що реалізується як шлях через випробування, у результаті якого самотність отримує нагороду (у цьому полягав феномен феєричності; трапилося те, що можливе лише в казці). Звільнивши лібрето від зайвої деталізації, В. Губаренко наблизився до стрижня грінівської ідеї, а його проблематика втілилася в жанрі симфонії-балету. На цей час композитор достатньою мірою оволодів симфонічною колізією, створивши всі три свої великі симфонії і вбачав задум балету у симфонічній семантиці. Але у типові жанрові межі великої симфонії цей сюжет не вкладався. Він швидше був наближений до концепцій камерного симфонізму (нагадаємо, що че-

рез рік після «Ассоль» композитор створить свою Камерну симфонію № 2). У великих циклах симфоній утілювалися суспільно-героїчні ідеї, а О. Грін розповідав про дуже особисте. У великій симфонії зазвичай змальовуються мандри у світі, а в камерній – у світі власної душі. Визрівала власна концепція камерного симфонізму, у якому балетна життєподібність сублімується у симфонічну. Основа балету в «Ассоль» модифікується і підпорядковується симфонізму.

У музиці цей сюжет подано під загостреним кутом експресіоністичного бачення, узагальнено, з поглибленою антитезою у контрастному зіставленні образів і ситуацій: довірлива дитина та її немолодий батько – матрос Лонгрэн; соціально ізольована маленька мрійниця і брутальний крамар Меннерс; добрий чарівник і безжальні діти; поезія внутрішнього світу й агресивний соціум; душевна стійкість і здійснення мрії. Театрально-казково-фантастична феєричність літературного задуму в композитора, як і в письменника, розкрита начебто в реальному плані. Вороже оточення Каперни фактично ізолювало Ассоль, проголосивши її несповна розуму. І дівчина витримала випробування. Головна думка феєрії про непохитну віру в диво зберігається в музиці, утворюючи поліфонічні сплетіння і з образом природи (моря), і з перипетіями сюжету.

Першим – романтичним – варіантом лібрето (з робочою назвою «Ім'я твоє – кохання» або «Корабель мрії») передбачено розгорнуту дію твору у двох актах п'яти картинах із прологом. У лібрето М. Черкашиної-Губаренко акцентувалася сила віри й кохання, зберігалася фабульна лінія першоджерела, і, водночас, враховувалася специфіка сценічної драматургії: чергування контрастних сцен, епізодів масових та сольних, дієвих

і психологічних. З літературного оригіналу було обрано лише ті епізоди, де була присутня Ассоль чи її ім'я. Уся контрапунктуюча лінія твору, пов'язана з життям Грея (розділи другий – «Грей», п'ятий – «Бойові приготування») та деякі епізоди з розділів першого – «Пророцтво», третього – «Світанок» і четвертого – «Напередодні», присвячені молодому капітанові та батькові Ассоль – Лонгрену, були вилучені. У лібрето історія пророцтва розгорталася немов би з погляду головної героїні. Вузлові драматургічні моменти таким чином були іншими. Відносно літературного першоджерела відбулася зміна роду і ракурсу висвітлення події. У лібрето читач бачить світ очима Ассоль, вона чує голоси, які в німому кіно життя, крім неї, не чує ніхто. Егль не пророчить, а кличе втаємничених. У лібрето був закладений комплекс митця, і подавалася типово романтична колізія з ідеєю подвійного сприйняття світу і людини з «іншою» долею.

Насичений пластикою Пролог починався сценою прощання з моряками, прощанням Ассоль із батьком – матросом Лонгреном. Символічне місце у ньому мали «жіночі фігури», що, «немов птахи над хвилями, замєрли на безлюдному березі» (Пролог, «Кораблі ідуть у море»). У першій картині, «Самотність», експонувався образ майстрині й мрійниці Ассоль, але акцентувалися в ній не болісні емоції покинутої дитини, а мальовничий світ дівчини, картини її пам'яті: зіткнення з Меннерсом, епізод пророцтва.

Друга картина – «Чужа» – за контрастом була масовою, у її розвитку чергувалися епізоди побутової праці рибальського селища, спілкування Ассоль із дітьми, розлученими жінками, Меннерсом і неочікуваної підтримки з боку вугляра Філіпа. Третя картина «Світанок» мала лірико-психологічний зміст. Ассоль і

природа, поява капітана Грея, його зустріч зі сплячою дівчиною. Четверта картина (друга дія) – «Розгадана таємниця» розпочиналася масовою сценою у трактирі: появою капітана Грея, припиненням бійки. Його запитання про Ассоль викликало зливу різноманітної інформації. Завершувалася картина веселим танцем матроса Летіки та вуглярів. Картина п'ята «Зустріч» відбувалася на морському березі. Населення Каперни святкувало день сонцестояння, проводячи його в обрядових танцях та іграх, пов'язаних із побутом рибалок. На світанку до берега підійшов корабель. Самотньо блукаючи лугами, дівчина першою помітила Пурпурові вітрила і побігла їм назустріч.

У драматургії лібрето окреслювалися дві зустрічні течії, кожна з яких змінювала свою вагомість за рахунок іншої: лінія суцільного психологічного мороку та негативного суспільного тиску поступово зникла, поступалася загальній атмосфері доброти, кохання, радісного хвилювання та очікування щасливої розв'язки. Розвиток дії поступово прискорювався за рахунок невинного збільшення кількості подій у картині (від першої до четвертої). З появою позитивного чинника (образ Філіпа) змінювався баланс добра і зла, й надалі кількість прихильних до Ассолі образів (і картин Природи) збільшувалася.

Зайва побутова конкретність початкового варіанту лібрето не задовольняла композитора. Він зняв мотив винятковості Ассолі і реально – в музиці – всупереч сценарію написав того Гріна, якого прочитав сам. Створення остаточного варіанту лібрето розгорталось в напрямку концентрації дії та укрупнення основних образів і ситуацій (від попередніх п'яти картин лібрето залишилося три). У симфонії-балеті основний конфлікт

узагальнено відтворював головну драматичну колізію повісті і розкривався у взаємодії двох протилежностей: ліричної теми добра та різноманітних проявів «зла», утілених у темах-символах. У кульмінаційних моментах як драматургічний засіб, як голос долі, іншого світу вводився вокальний компонент – монологи та дуети сопрано і тенора. Поява третьої жанрової складової, що нагадує про первинний синкретизм балетних вистав, була викликана початковою ідеєю дива.

Композиція симфонії-балету має тричастинну будову: «Самотність», «Чекання», «Зустріч». Контрастним протиставленням образних сфер на різних рівнях визначено кадрову («монтажну») драматургію «Пурпурових вітрил» – яскраву ознаку кінематографічного впливу. Це відчувається на прикладі образного контрасту частин, чергуванні «масових» поліфонічних сцен та сольних епізодів, побутових та ірреально-фантастичних розділів форми, і в доборі матеріалу, у якому протистоять теми пісенного та інструментального походження, ліричний мотив і тема «агресивного» характеру, пластична і кутаста лінії. «Кадровість», зміна картин могли бути ознаками епічного симфонізму, але властива «монтажній» драматургії експозиційність тут заперечується психологічним розвитком сюжету, долається драматизмом окремих епізодів, тематичними арками, активним монотематичним розвитком, наскрізними мотивами та їх драматургічною спрямованістю на сюжетну кульмінацію третьої частини.

Безперервна низка випробувань наближає твір до типу безсюжетного балету. Наявність недекларованого у жанровому синтезі третього компоненту – вокалу, чужого як симфонії, так і балету, наближає твір до кантатного чи навіть оперного жанру. Такі приклади в

історії музики можуть трактуватися як рудиментарні явища («Торжество Вакха» О. Даргомижського, «Спляча красуня» П. Чайковського) з активізацією у ХХ столітті (І. Стравінський). У самого В. Губаренка подібне поєднання виникне у хореографічних сценах «Вій», у яких пісня Хоми сприймається як інший вимір простору-часу. Але в цьому випадку використана опозиція язичництво – християнство, а в «Ассоль» божественне – інфернальне (світ занурений у зло), а пронизлива туга за втраченим раєм (вокал) сприймається як моління *De profundis*.

Ознаки симфонії-балету – нового явища, започаткованого в Україні «Ассоль» В. Губаренка, склалися в систему у наступних творах автора. За «Ассолю» з'явилися симфонії-балети «Зелені святки» і «Liebestod». Але ідея мрії, закладена у творі Олександра Гріна, продовжує знаходити пластичні транскрипції до нашого часу. Сторінки Вікіпедії на запитання «Ассоль» та «Червоні вітрила» ледь не щодня додають нову інформацію про нові постановки у різних театрах пострадянського простору.

У 2008 році Херсонський музично-драматичний театр імені М.Куліша показав пластичну феєрію «Червоні вітрила» (лібрето і постановка Олександра Бельського, музичне оформлення Антоніни Бельської, балетмейстер Юрій Бусс). У 2013 році балет «Ассоль» композитора Володимира Савчика було поставлено у Білоруському державному академічному музичному театрі (автор лібрето і балетмейстер-постановник — народний артист Білорусі Володимир Іванов). Витоки останнього твору, позначеного автором як симфонія-балет, сягають останньої чверті ХХ століття. На цей час традиційна циклічність уже давно не була для

симфонії обов'язковою композиційною моделлю. Новий твір виявився одночастинним і більше нагадував симфонічну поему. Джерелом його тематизму став матеріал ліричних сцен – опери для двох солістів та великого симфонічного оркестру «Альпійська балада» (1984) В. Губаренка, написаної за однойменною повістю Василя Бикова (в 1967 році білоруський композитор Євген Глебов написав за цим літературним твором однойменний балет, що став репертуарним впродовж наступних десяти років).

Опера В. Губаренка створювалася майже одночасно з балетом «Обов'язок, і віра, і любов». Загальна її тема – кохання на порозі смерті. Можна припустити, що паралельна робота над різножанровими полотнами вплинула на спільність тематизму; що пластичність і вокальність на певний час збіглися; що балетним мисленням коригувався тематизм оперний і навпаки, і дансантина якість була «закладена» в симфонії-балеті ще при народженні. А можливо, що музичний тематизм сценічного твору взагалі концентрується в ареалі пластичної виразності. Так чи інакше, жанровий експеримент 1997 року одержав назву «Liebestod» і був визначений як симфонія-балет.

Відбулося таке ж перетворення, яке спостерігалось при зміні оригінальної парадигми початкового задуму балету «Майська ніч» на симфонію-балет «Зелені святки», опери-балету «Вій» у хореографічні сцени з однойменною назвою. Тут В. Губаренко йшов від опери, у драматургії якої був дієвий оркестровий план. У протистоянні героїв та ворожого оточення він перетворювався на носія образу зовнішнього світу, фактично на третю дійову особу. Звучанням «альпійської симфонії» супроводжувався весь шлях утікачів [6, с. 63].

Оркестровий план, «згущений» до ідеї симфонічного твору, експонує максимальне узагальнення почуттів і подій, утворює опозицію двох антагоністичних начал – зла та кохання, їхню взаємодію, розвиток людських почуттів. Увесь тематизм «Liebestod», усі варіанти його основних мотивів об'єднуються у дві антагоністичні групи: «кохання» та «небезпеки». Такий «розклад сил» одночастинного оркестрового задуму «вписався» у форму вільно трактованого сонатного *Allegro* з розгорнутою експозицією, активною компактною розробкою, скороченою дзеркальною репризою та кодою. «Liebestod» за образним наповненням, експресією викладення та кінематографічною кадровою монтажністю викликає асоціації з жанровим типом «*In Memoria*», що активно формується у ХХ столітті (А. Шнітке).

Усі твори В. Губаренка, позначені як симфонії-балети, представляють абсолютно різні жанрові моделі. У хронологічній послідовності – «Ассоль» – «Liebestod» – утворюється послідовність різних форм, що розкриває специфіку жанрового синтезу: а) формально тричастинна «Ассоль» більш близька до контрастно-складової двочастинності, використаної автором у Другій і Третій камерних симфоніях; б) «Liebestod» – одночастинний твір у формі вільно трактованого сонатного *Allegro*, це фактично симфонічна поема із парадигмою одноактного балету. Але ще ближчий він до передпоемного жанру увертюри-фантазії.

В усіх випадках у музичній формі так чи інакше узагальнено позамузичний – літературний – чинник, що дає змогу уявити сценічне втілення у пластичному вирішенні. Балетна якість музичного матеріалу реалізується за рахунок обов'язкової повторності, квадратності або завершеності (замкненості) побудов на різних рівнях (пер-

винна якість), а її модифікації проявляються насамперед як розвиток балетної дії, при чіткій метричній пульсації – як якість музичного матеріалу, в інших випадках – як виразна змістовність та окремий прояв театральності.

Однак «балет стає балетом, реальним фактором мистецького процесу лише тоді, коли одержує сценічно-хореографічне втілення» [2, с. 68-69]. Симфонії-балети В. Губаренка, маючи блискуче концертне життя, жодного разу не потрапили на балетну сцену. Звичайно, для виправдання відсутності сценічної «прописки» досконаліх творів завжди знаходиться низка «об'єктивних» обставин (час, соціально-історичні умови, відсутність коштів), але композитор замислював симфонії-балети, і музика, що була призначена для сцени, а одержала визнання лише у концертному варіанті, можливо, лише вчасно не знайшла свого постановника. Адже балетні якості партитури не поступаються музичним, а її хореографічний потенціал просто не використовується.

Література

1. Арановский М. Структура музикального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6. Москва: Сов. композитор, 1987. С. 16.
2. Загайкевич М.П. Балетний світ Віталія Губаренка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Київ, 2003. С. 68 – 69.
3. Загайкевич М.П. Драматургія балету. Київ: Наук. думка, 1978. С. 29.
4. Некрасова Н. Відданість театру // Музика. 1984. № 3. С. 9 – 10.
5. Олтаржевська С. Прем'єра симфонії-балету // Культура і життя. 1979. 13 грудня
6. Черкашина-Губаренко М. Р. Проблема соотношения слова, музыки и действия в современной украинской опере // Музыка і театр на перехресті епох: зб. ст.: у 2 т. Т. 1. Суми: Наука, 2002. С. 63.

Саніна С.В.
Харківський національний
університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
м. Харків

ВИКОНАВСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЄВГЕНА ЧЕРВОНЮКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНОЇ МУЗИКИ

*Рекомендовано до друку доктором
мистецтвознавства, професором Козак О.І.*

Творча спадщина видатного українського співака Євгена Червонюка включає вокально-виконавську та педагогічну діяльність, які до теперішнього часу не були досконало вивчені, що і визначає актуальність даного дослідження. Попередній аналіз його творчості проводився в загальних рисах в збірках, присвячених діяльності різних відомих українських музикантів. Деякі аспекти творчості Євгена Червонюка раніше були розглянуті такими дослідниками, як О. Чепалов, К. Шаша, Т. Ісіченко-Бурцева, М. Червонюк. Наразі також були використані аудіо записи його виконавських робіт. Основна частина дослідницьких позицій базується на витримках статей з газет, журналів, а так же вивченні особистого архіву Євгена Червонюка.

Євген Іванович Червонюк видатний співак, володар унікального басу і рідкісної здатності сценічного перевтілення. Специфіка його таланту полягала в сукупності унікальних якостей: унікальний голос, неповторна чарівність, сценічна майстерність та величезна любов до української опери. Виконавській доробок співака налічує багато різноманітних ролей оперної класики, але найзначнішу увагу він приділяв саме створенню галереї українських оперних персонажів.

Євген Іванович Червонюк народився 21 квітня 1924 року в селі Брусилів (нині селище Житомирської області). Закінчив Київську державну консерваторію (1945-1950) по класу професора І.С. Паторжинського. У 1950-1952 роках був солістом Київського театру опери та балету, а у 1952-1977 роках – Харківського театру опери та балету імені М. Лисенко. Тут він дебютував у опері О. Даргомижського «Русалка» в партії Мельника. Євген Червонюк був виконавцем більше 50 провідних оперних партій. Виконані ним впродовж творчого життя партії багатогранні і різноманітні: це Карась («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського), Виборний і Тарас Бульба («Наталка Полтавка» та «Тарас Бульба» М. Лисенка), Борис Годунов («Борис Годунов» М. Мусоргського), Мефістофель («Фауст» Ш. Гуно), Мельник («Русалка» О. Даргомижського) та ін.

Саме любов до української пісні стала натхненням для Євгена Івановича, підштовхнула його на виконання, насамперед, українських оперних партій. Співаком виконані найбільш яскраві ролі українського оперного мистецтва. Серед них «Тарас Бульба» М. Лисенко. Інтерпретація головного образу Тараса Бульби вдалась Є. Червонюку завдяки величезній силі емоційного сплеску, в якому він використовував яскраве чергування *forte* і *fortissimo*, кантилену і потужне слово.

Музика цієї опери епічного характеру багата народнопісенними інтонаціями. Створений співаком музичний образ Тараса був настільки оригінальним й органічним, що слухачі не помічали, як відбувалася трансформація реальної людини. Крім узагальненого характеру Тараса, у виконанні митця спостерігаються виразні деталі психологічного характеру цього героя – мужність, хоробрість, справедливість, щирість, що

властиві справжньому народному героєві, який узагальнює в собі найкращі прагнення народу.

Зовсім інший образ Карася в опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського. Є. Червонюк використовував засоби музичної виразності, які поєднують риси та мелодійні обороти жартівливих пісень. Співак виконував їх легко і вільно, однак з необхідним підкресленням типових для цього героя характеристик. Мелодія, що ніби топчеться на одному місці, є частиною яскравого колориту портрету героя-гуляки, створює комічний образ. Музичні фрази Євген Червонюк вимовляє рельєфно, випукло, будь-який нюанс не проходить повз вуха слухача. Кожне слово не тільки можна почути, але й зрозуміти, що воно має свій сенс та інтонацію. Крім того, такі компоненти виконання, як виразність та зображальність – два взаємопов'язані зі словом засоби, не відокремлені ніякою перешкодою.

За стилістичними вокально-виконавськими ознаками з оперою «Запорожець за Дунаєм» схожа українська комічна опера М. Лисенка «Наталка Полтавка». Євген Червонюк у цей виставі грав допоміжну та другорядну роль Виборного. Співак дуже правдиво виконував веселі та вайлуваті пісеньки танцювального типу («Дід рудий», «Ой під вишнею»). Маючи функції комічних інтермедій, вони пожвавлюють дію, коментуючи її в сатирико-комедійному плані. Для цього Є. Червонюк використовував такі вокальні прийоми, як дикційна гіперболізація слова, контрастні відтінки сценічної мови та майстерне виконання поетичної фрази. Музична мова має імпульсивні чіткі акценти, які Червонюк застосовував для пародіювання образу Виборного, підкреслюючи його продажність і підлість.

Слід додати також ще один зразок створення глибокого правдивого образу – це роль Тараса в опері Д. Кабалевського «Сім'я Тараса», написаної за мотивами повісті Б. Горбатова «Нездоланні». У цьому спектаклі Є. Червонюк виконував партію Тараса. Специфіка інтерпретації образу, створеного Євгеном Червонюком, – перед нами складна сильна людина, патріот та суворий батько водночас. Співак конструктивно підкреслює кожне слово, при цьому емоційна і музична форма не змінюється, а стає ще більш насиченою. Четверта картина опери, де Тарас гнівно зустрічає сина, є кульмінаційною: монолог у виконанні Євгена Червонюка звучить дуже емоційно, за рахунок вживання мелодекламації, якою актор володів дуже добре. Тут використовується стиль акцентної системи музичного ритму, який підкреслює виразність різноманітних відчуттів людини. Ця роль драматургічно є найгострішою, в структурі її вокальної партії можна простежити унікальність єднання професійного та емоційного начал.

Основна властивість художньої творчості Є. Червонюка пов'язана зі здатністю перевтілення артиста в образ того чи іншого персонажа. У сукупності з вокальною майстерністю, персонажі Євгена Івановича максимально збігалися з ідеєю образу того чи іншого композитора, його авторським задумом. Готуючи кожну роль, співак завжди відчував велику особисту відповідальність, намагався якомога глибше проникнути в музику, знайти пластичне сценічне вирішення образу. Широкий діапазон виражальних прийомів, тонкість інтерпретації музики дозволяли митцю розкрити психологічну сферу кожного свого героя.

Особливості вокальної техніки Євгена Червонюка – це вокальне слово та особлива увага до змісту поези-

чного тексту. Його спів можна було назвати «поетичною мовою». Є. Червонюк вмів виділити ударний склад слова, використовуючи мелодико-ритмічні обороти, близькі мовним інтонаціям, що надавало музиці декламаційні риси. Співак володів різними амплау – від трагедійного до комічного, від героїчного до характерного, використовуючи жести, міміку як засоби художньої виразності, втілюючи емоції, необхідні для створення того чи іншого образу. Використання всіх засобів дозволяло переконливо конструювати індивідуалізований образ-портрет оперного героя.

Євген Іванович Червонюк – один з найяскравіших представників покоління українських оперних співаків ХХ століття, які повинні бути вписані в історію української музичної культури.

Література

1. До нових творчих успіхів // Харківський театр опери і балету/ К. Миславський, П. Івановський, Г. Штоль. Київ, 1965. С. 79-91.
2. Багатогранна сила таланту : до 60-річчя з дня народження Є.І. Червонюка // Прапор. № 6. – 1984. С. 119-121.
3. Шаша К. Спогад про артиста/ Березіль. № 7. 1994. С. 153-156.

Хайрутдінов Р.Р.
Харківський національний
університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
м. Харків

ІНТОНАЦІЙНІ ТА СТРУКТУРНІ ОСОБЛИВОСТІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ ЛЕВКА РЕВУЦЬКОГО

*Рекомендовано до друку доктором
мистецтвознавства, професором Козак О.І.*

Звернення до творчості Левка Ревуцького, виконання та інтерпретація його фортепіанних творів потребують від музиканта не тільки володіння технікою гри на інструменті, а й поринання у історичні деталі становлення української музики в першій половині ХХ століття. Неоднозначні процеси та перипетії цього бурхливого часу відобразилися й у сфері музичного мистецтва: цілий ряд творів українських композиторів того періоду відомі тільки з назв у тогочасній пресі та каталогах, а віднайти самі тексти не завжди вдається. Трагічна доля спіткала на Перший фортепіанний концерт Л. Ревуцького (es-moll), присвячений Рейнгольдові Глієру, робота над яким була розпочата у роки консерваторського навчання, потім автор показував його колегам у перекладенні для двох роялів. Однак текст твору було втрачено.

До Другого концерту, на який теж чекали складнощі долі, композитор приступив приблизно у 1928 році, про що дізнаємося зі статті Бориса Лятошинського «Ревуцький і його Друга симфонія». Спочатку Левко Миколайович думав назвати твір «Поема змагання» і дати програмні підзаголовки кожній із чотирьох частин: I – «Заклик до змагання»; II – «Танці та спортивні

ігри»; III – «Змагання співаків»; IV – «Парад переможців». Прообразом цієї програми, яку автор згодом скасував, були популярні у ту добу олімпіади, конкурси, змагання тощо. Але ідейна концепція твору глибша.

Ствердження дієвості, творчого імпульсу є головним стрижнем концепції, яка вплинула на формування художнього світу, активну енергійність образної сфери, особливості драматургії твору. Концерт було завершено у 1934 році, але під час війни партитура і фортепіанне перекладення загинули, залишився тільки клавир. Митець вирішив поновити партитуру, орієнтуючись на чотириручний клавир і вцілілі фрагменти оркестрових партій. На початку 1960-х років він створив нову редакцію, відмінну від першої (основних змін зазнала оркестровка), з присвятою своєму першому вчителю – класикові української музики Миколі Лисенку. В новій редакції твір утратив номерну ознаку і став називатися Концертом F-dur: ця своєрідна, наповнена ентузіазмом і динамікою музика була відзначена Шевченківською премією.

Сьогодні Концерт для фортепіано з оркестром F-dur сприймається як своєрідний підсумок фортепіанного доробку композитора, про що писав, майже століття назад, музикознавець Микола Грінченко. Значення цього концерту в творчій спадщині композитора відзначалося в монографіях М. Бяліка, Т. Шеффер, Г. Кисельова, у статтях В. Тимофєєва, Т. Бондаренко та ін. Детально про непросту долю нотного тексту, його «міні-історію» інформувала в своїй статті Валентина Кузик.

Актуальність даної статті зумовлена метою вивчення питань виконавської інтерпретації твору задля поповнення фортепіанного репертуару (концертного і навчального) та репрезентації музики українських композиторів першої половини ХХ століття.

Дослідження структурно-інтонаційних особливостей Концерту потребує використання значно більшого об'єму викладення: наразі коротко охарактеризуємо основні атрибути жанрово-стильового мислення Л. Ревуцького, які було реалізовано у творі. Структура концерту – чотиричастинний цикл – незвичайна, така кількість частин у цьому жанрі символізує тяжіння автора до симфонічних масштабів. Інтонаційно-драматургічна конструкція сонатної форми першої частини демонструє наявність лейткомплексу в побудові тем вступу і головної партії.

Відкривається цикл урочистою темою вступу, який прославляє велич і героїзм трудового народу. З цієї теми виростає радісно-хвилююча тема головної партії, яка становить значний контраст до побічної – наспівної, ліричної. Контраст між ними не несе в собі конфлікту – це дві сторони яскравого, внутрішньо багатого образу. У подальшому розвитку першої частини – у розробці і репризі – тематичний матеріал головної та побічної партій не протиставляється, а навпаки, зближується: основні образи героїки і лірики панують і надалі. Конструктивним елементом у структурі концерту є спеціальний прийом експонування протилежних гармонічних якостей: на початку кожного нового драматургічного розділу (або в кінці попереднього) стверджуються два акорди — консонанс та дисонанс, які відіграють функцію тези і антитези.

У головній партії в межах експозиції з'являється арпеджований рух, заснований на чергуванні мінорного тризвука та його обернень. Ця послідовність проводиться у різних тональностях, стає носієм головних тези і антитези другої і третьої частин концерту. Закличні поспівки теми вступу фіналу, будуються на інтонаціях

«квартових» акордів, що виникають в кінці третьої частини і вливаються в музику четвертої частини (attaca). Квартові акорди – результат трихордовості мелодії (вертикаль виростає з горизонталі): ця лейтінтонація трансформується вже в процесі викладення теми.

Гармонічна варіантність у творі виявляє чітку логіку музичного мислення Л. Ревуцького: жодний гармонічний варіант не можна замінити на інший, він виростає з попереднього. Скажімо, варіантність є методом розвитку побічної теми першої частини, де мелодія супроводжується витонченим мереживом синкопованих підголосків у середині фактурного пласта. Соліст-виконавець повинен артикулювати у цей момент і басовий голос, складна лінія якого чергується з хроматичним рухом шістнадцятих, що надає образу схвильованості. В останньому проведенні побічної теми фігурації зникають: у поетичне «ноктюрнове» звучання репризи першої частини раптом вриваються стакатні акорди, які стають прообразом скерцо.

Такі акорди, що виростили з трихордної або пентатонічної горизонталі, походять від народної музики. Вони свідчать також про сучасне акордово-гармонічне мислення композитора: тут і нонакорди, і альтерований акорд із II зниженим ступенем, і поєднання гармонічних звуків з натуральними. Тут увага піаніста-виконавця повинна триматися й на низьких голосах – важкі акорди в низькому й середньому регістрах надають темі епічного, архаїчного звучання.

При чіткому акордовому складі всі голоси мають вільні мелодичні лінії, народні інтонації природно поєднуються з сучасними гармоніями. Горизонталь і вертикаль, які виростили з однієї інтонаційної передумови, утворюють диференційовану єдність, що має великі

можливості для тематичних і образних трансформацій. Хроматизацію діатонічних тем за допомогою гармонії можна зустріти в різних творах композитора – це є стилістична норма музики Л. Ревуцького. Своєрідністю позначені й інтонаційні витоки музичної мови твору. Відмітимо, що використання лейткомплексів і поліфункціональних утворень формує особливий монотематизм Концерту, який допомагає «охопити» цілісність концепції не тільки виконавцям, а й слухачам. Зауважимо, що трактовка смислу твору не завжди була однозначно позитивною і викликала, часом, критичні коментарі окремих музикознавців, композиторів.

Інтерпретаційні версії усіх виконавців Концерту, на жаль, недоступні: першим виконавцем був київський піаніст, лауреат Шопенівського конкурсу, тодішній ректор консерваторії Абрам Луфер. Перед війною твір звучав у Києві, Львові, Харкові, Москві, тодішньому Ленінграді, за диригентським пультом стояли Герман Адлер, молодой Натан Рахлін та ін. Найкращим сучасним виконавцем Концерту вважається славетний київський піаніст Євген Ржанов, котрий з 1970 року інтерпретує твір Л. Ревуцького (диригенти – Стефан Турчак, Володимир Кожухар, Юрій Никоненко) не тільки як співочого і ліричного композитора, але й як енергійного і креативного Майстра фортепіано.

Література

1. Грінченко М. Музичні силуети. Лев Ревуцький // Музика. 1927. № 2. С. 16.
2. Кроткевич Ю. Гармонічна мова фортепіанного концерту Л. Ревуцького // Українське музикознавство, Вип. 5. Київ : Музична Україна, 1969. С. 27 - 39.
3. Кузик В. Повернення через роки // Музика. 2011. № 1-2. С. 16–19.

РОЗДІЛ ІІІ
ВИКОНАВСЬКА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА
ПРАКТИКА СЬОГОДЕННЯ

Баженова М.Л., Підопригора М.О.,
ВКНЗ СОР «Лебединське
педагогічне училище
імені А.С. Макаренка»,
м. Лебедин

КІТЧ У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА
СИЛЬВЕСТРОВА

*Рекомендовано до друку кандидатом
мистецтвознавства Гурою В.В.*

Сучасна українська енциклопедія трактує поняття *кітч* (від нім. kitsch - вульгарність, несмак, халтура) як стиль масової культури; культурна категорія, що характеризує смаки середнього класу; мистецькі об'єкти низького рівня. Інший варіант написання – *кіч*. Це поняття зародилося у другій половині ХІХ століття. Його появу пов'язують із запровадженням індустріального виробництва, ростом торгівлі, урбанізацією, виникненням масової культури. Первісно цим терміном позначали дешеві, популярні, призначені для продажу картинки і замальовки. Виникнувши у період зародження модернізму, протягом ХХ століття кітч став опонентом естетичного модерну. У культурі та літературі *постмодернізму* кітч набув іронічного змісту. При цьому з'явилися означення «пом'якшений», «іронічний», «свідомий». Як естетична категорія він пов'язаний з мистецтвом, що виглядає дешевим і претензійним, та-

кож асоціюється з об'єктами з високим рівнем емоційної реакції, які сприймаються «красивими».

Як специфічний тип музики ХХ – початку ХХІ століття кітч характеризується відсутністю чіткого визначення. Характерною рисою кітчу в музиці є поєднання тривіальності й банальності із стильовою претензійністю й вибагливістю, примітивності й елементарності із рафінованістю й надуманістю. У 1930–50-х роках кітч посів помітне місце в академічних мистецьких жанрах, у т.ч. української музики. До зразків кітчевої музики можна віднести, зокрема «Жовтневу кантату» М. Вериківського, «Штурм Тракторного партизанами» М. Коляди, «Шляхами слави» Ю. Мейтуса, «Похід» А. Штогаренка тощо. Певні властивості кітчу опосередковано розглянуті в розвідках Л. Акопяна, Т. Лисюк, А. Ляховича, Л. Новикової, В. Рожновського, В. Сирова, Б. Сютти.

Серед творчих постатей вітчизняної культури, які зверталися до кітчу у своєму мистецтві, вирізняється велична постать Валентина Васильовича Сильвестрова. Цей музикант-філософ став творцем унікального і неповторного за характеристиками музичного стилю, в контексті якого з'явилася програмна назва «кітч-музика» як знакового явища «київського авангарду». Композитор відкрито заявив про прагнення розірвати з «застійними» традиціями і йти в ногу з європейською та світовою композиційною думкою. Він увиразнив духовні механізми виходу з кризи сучасної людини-митця не через поєднання «високого» та «банального», а через повернення вже існуючої «Краси у новій музичній реальності».

Сам автор називає свій стиль «мета-музикою», в якій переважають медитативні, споглядальні настрої. Назви його творів пов'язані з точними науками, із

спеціальними філософськими поняттями: «Проекції на клавесин, вібратор і дзвони», «Спектри», «Медитація» — симфонія для камерного оркестру і віолончелі. Характерною рисою цього стилю є невизначеність, яка проявляється як у відсутності чітких композиційних схем, певній спонтанності мислення, так і на рівні ритмо-структур, інтонаційних побудов і звучання загалом, що нерідко межує з тишею (переважно це фортепіанна музика або цикл фортепіанних п'єс).

На думку М. Нест'євої, «інтерес в наш час до феномену Сильвестрова обумовлений унікальністю й своєрідністю особистості автора, в музиці якого існують різні стилі і напрямки, нанизані на стрижень «сильвестрівської» специфічності музичної філософії та музичної мови, в якій вона втілюється» [4, с. 145]. Багатогранна творчість композитора представлена широким жанровим діапазоном - від монументальних симфонічних творів до фортепіанних мініатюр і музики для дітей. У пошуках власного стилю композитор завжди спирався на тонкий внутрішній слух, не погоджуючись на компроміс зі своєю творчою індивідуальністю.

Звернувшись до фортепіанної творчості В. Сильвестрова, можна простежити еволюцію його індивідуального композиторського стилю: від раннього, авангардного - до зрілого, «універсального», «метафоричного» (терміни В. Сильвестрова). Жанровий діапазон фортепіанної музики В. Сильвестрова представлений зразками великої форми (три сонати), мініатюрами (п'єси, багателі, вальси, серенади, постлюдії), що групуються в цикли. Фортепіанні цикли «Дитяча музика», «Музика в старовинному стилі» (1973) і «Кітч-музика» (1977) знаменують початок нового періоду творчості композитора, вступ до якого багато му-

зичних критиків називають «переломом» в еволюції стилю В. Сильвестрова.

Зміни, які відбулися в його творчій манері, він сприймає «не як перелом, а як перехід». Композитор стверджує: «авангардизм можна трактувати, як дух ризикованої свободи й тому, дотримуючись цього духу, неможливо влаштуватися на благодатному полі. Необхідно було подолати автоматизм новизни, щоб новизна перемістилася вглиб. Тому все подальше в собі я розглядаю як продовження цього духу» [6, с. 57]. Саме «Кітч-музика» й особливо вокальний цикл «Тихі пісні» шокували багатьох музикантів-професіоналів, які сприйняли ці твори як зраду авангардним ідеалам, як відмову від власної індивідуальності митця. Однак зовнішнє спрощення композиторської техніки, так зване «роззброєння» стилю, на думку О. Зінкевич «зведення його до семантики таких кардинальних понять, як звучання і тиша, мелодійність і реально зовсім не помітна, а тільки відчутна глибина думки, ніжність почуття вимагає зрілості розумінні не тільки його самого, а й проблеми життя, духовного спілкування людини з навколишнім світом» [5, с. 79].

Цикл «Кітч-музика» являє собою один із найбільш характерних творів В. Сильвестрова з точки зору концептуально-мовної системи творчості пост-авангардного періоду. Уявна простота музичного тексту, що характеризується легкою доступністю для сприйняття мелодичних інтонацій, корелює з впізнаністю квазіцитат музики минулого, разом із тим містить глибокий культурно-стильовий асоціативний підтекст. «Кітчевий» матеріал стає своєрідним знаком стильової системи, позначеної композитором як «метамузика» або «метафоричний» стиль. За висловом

В. Сильвестрова, це новий універсальний стиль, який відтворює «звучну пам'ять музики» як мови з нескінченно розширеним словником.

Авторська стратегія проявляє себе в прагненні до створення «нової музичної реальності», в якій слухач ніби «заново» виявляє і відкриває Красу і гармонію, нескінченну глибину задумів у «звичних», інтонаційних зворотах та мелодійних лініях. Еталоном інтерпретації циклу «Кітч-музика» є виконання самого автора. Наближеними до нього, на нашу думку, слід вважати інтерпретації О. Любимова та Є. Громова, з якими автор працював над втіленням творчого задуму твору.

Література

1. Жалейко Д. Цикл «Кітч-музика» для фортепіано В. Сильвестрова: исполнительський аспект // Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців : матеріали XII міжнар. науково-творчої конф. студентів та аспірантів [ред.-упоряд. М. Борисенко]. Харків : ТОВ «С. А. М.», 2012. С. 51-52.

2. Жалейко Д. К проблеме интерпретации цикла «Кітч-музика» для фортепіано В. Сильвестрова // Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес : матеріали IV всеукр. науково-практ. конф. [упоряд. С. Турнеєв]. Луганськ : ЛДАКМ, 2012. С. 128-130.

3. Жалейко Д. Разомкнутость тонально-гармонических структур как фактор смыслообразования в фортепианном творчестве В. Сильвестрова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. [ред.-упоряд. Г. Ганзбург]. Вип. 39: На честь Тараса Кравцова (до 90-ліття). Харків : ТОВ «С. А. М.», 2014. С. 224-233.

4. Нестьева М. Валентин Сильвестров. Музыка - это пение мира о самом себе. Киев, 2004. 145 с.

5. Зінкевич О. Музичне свідоцтво буття [до 70-річчя В.В. Сильвестрова] // Українська культура, № 9. Киев, 2007. С. 79.

6. Павлишин С. Валентин Сильвестров. Киев: Муз. Украина, 1989. С. 57.

7. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Сильвестров>

тин_Васильевич

Вален-

Горська Т.М.,
Сумське вище училище
мистецтв і культури
імені Д.С. Бортнянського,
м. Суми

ОДКРОВЕННЯ КОМПОЗИТОРА МИХАЙЛА ШУХА

... природа :
Не слепок, не бездушный лик—
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...
Федір Тютчев

В грудні місяці 2017 року відмітив 65-тиріччя від дня народження український композитор Михайло Аркадійович Шух. Випускник музично-теоретичного відділення Донецького музичного училища, у 70-ті роки минулого століття він продовжив формувати творчу індивідуальність у Харківському інституті мистецтв імені І.П. Котляревського. То був час тріумфу комуністичної ідеології, її пріоритету над творчою особистістю, коли оцінка з предмету «історичний матеріалізм», була чи не самою визначною в характеристиці людини, а молодим людям заборонялось не тільки мати особисту позицію, навіть відпускати довге волосся. Звичайно, музика повинна була вписуватись в загальноприйняті рамки і обслуговувати оспівування сумнівних ідеологем.

Однак життя і творчі пошуки Михайла Шуха будувались за законами «абсолютного всупереччя»: волосся нижче пліч, два бали з «марксизму-ленінізму», а його твори сприймались членами кафедри композиції не інакше, як результат «згубного Заходу», і іменувались «ідеологічною диверсією». В студентські роки М. Шух захоплювався музикою К. Орфа, К. Пендерецького, І. Стравінського, А. Шенберга,

А. Шнітке, пізнього (крамольного) Д. Шостаковича, К. Штокгаузена. Творчість цих митців була «центром притяжіння» для більшості починаючих композиторів того часу.

Учень Д. Клебанова і В. Золотухіна, М. Шух розділив долю найбільш талановитих і допитливих ровесників: мав ґрунтовну і добротну академічну освіту, юнацько-максималістське нехтування традиціями, прагнув знайти орієнтири в ситуації мовного плюралізму. Між тим, молодий композитор досить швидко промайнув етап захоплення та експериментів із технологічним оснащенням: природна критичність і почуття міри не дозволили йому «зациклитись» на композиційно-технічних спокусах, і спонукали до пошуків власної думки в різноманітних явищах сучасності. В становленні домінуючої творчої ідеї композитора – гармонічному світосприйняттю – важливу роль відіграли його особисті якості: тендітність натури, поетичне обдарування, схильність до філософствування і водночас гострий гумор (у студентські роки всіх вражали його веселі пародії і епіграми).

За характером М. Шух більше мислитель, ніж трибун. Отже, відповідні й жанри, до яких звертається композитор. Так, його творчий доробок складається з симфонічних, кантатно-ораторіальних, органних, хорових, камерно-інструментальних та камерно-вокальних творів, музики до театру і кіно. Починаючи з 1988 року, значна частина творчості пов'язана із традиційними жанрами сакральної музики: Requiem «Lux aeterna», меси «І сказав я в серці моєму» та «In excelsis et in terra», «Літургійні славослів'я Іоанна Золотоуста», «Одкровення блаженного Ієроніма», органна меса «Via dolorosa», духовні концерти, хори «Dies irae», «Stabat

Mater» та ін. При цьому одвічні філософсько-релігійні ідеї, що лежать в основі багатьох творів М. Шуха, постають перед слухачем у новому, сучасному ракурсі, народженому баченням художника кінця ХХ століття.

Серед такого жанрового розмаїття нашу увагу привернув невеличкий романс М. Шуха на вірші Ф. Тютчева «Есть в осени первоначальной», присвячений його старшому другу, композитору Валентину Сильвестрову. Ф.І. Тютчев був дуже тонким майстром поетичних пейзажів. Але у його віршах, що оспівують картини і явища природи, немає бездушного замилювання. Природа викликає у поета роздуми про загадки світобудови, про одвічні питання людського буття. Вона рідко постає простим фоном, у віршах Тютчева природа одухотворена, вона мислить, відчуває, говорить, тому провідна ідея його поезії – гармонійні взаємовідносини людини і природи. Таке світобачення є дуже співзвучним і М. Шуху, який у своїй творчості прагне досягнути таємниці світобудови, глибинні закони краси і гармонії. Наводимо текст обох авторів:

Ф. Тютчев:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора —
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...

Где бодрый серп гулял и падал колос,
Теперь уж пусто всё - простор везде,
Лишь паутины тонкий волос
Блестит на праздной борозде.

Пустеет воздух, птиц не слышно боле,
Но далеко еще до первых зимних бурь —
И льется чистая и теплая лазурь

На отдыхающее поле... [1, с.].

М.Шух:

Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора —
Весь день стоит как бы хрустальный,
Хрустальный
И лучезарны вечера...

Пустеет воздух, птиц не слышно боле,
Но далеко еще до первых зимних бурь —
И льется чистая и теплая лазурь...
Лазурь...
На отдыхающее поле... [2].

Як бачимо, звертаючись до вірша, композитор вносить деякі зміни в текст. У Ф. Тютчева це три куплета, а М. Шух використав лише перший і третій. Це пов'язано з тим, що зміст другого куплету оригіналу змальовує більш приземлену, реальну картину буття, пов'язану із образом поля після збору урожаю. Композитор же намагається передати початкову швидкоплинну осінню пору, барвистість, принадність і крижкість цього дива.

Що можна почути у вірші? Тишу – «пустеет воздух, птиц не слышно боле ...». Але і тиша надзвичайно музична. Це підтверджують такі наспівні епітети як: «день хрустальный ... (крижкий, прозорий, дзвінкий), лучезарны вечера ... (теплі, тихі вечори з лагідними заходами сонця), льётся чистая и тёплая лазурь ... (ясне вечірнє блакитне небо)». При цьому, підсилюючи враження чистоти, прозорості, композитор робить повтори деяких слів. Щоб не порушувати загальний настрій і створити найбільш витончений, ніжний образ світлого осіннього дня, який можна музично відчути, уяви-

ти, почути завдяки зовнішнім прикметам, другий куплет було виключено.

Романс написаний для баритона у супроводі фортепіано в простій двочастинній формі. Твір невеликий за обсягом, але дуже насичений за музичними засобами. Короткий вступ, в якому лише один тонічний Мі мажорний акорд, подовжений ферматою, звучить на *p*. Мелодія вокальної партії починається на *ppp* одразу широким стрибком на нону із цікавим уточненням композитора що до манери виконання – *sotto voce* – напівголосно. Вже цей початок створює атмосферу захоплення, зачарування красою природи. Композитор прагне надати кожному окремому звуку споглядального характеру. Цей стан підсилюють дублювання мелодії у верхньому голосі фортепіанного супроводу, наступний розкладений *S7*, що завершує першу фразу, постійні метро-ритмічні зміни $4/4 - 3/4$, *crescendo i diminuendo*, педалізація акомпанементу, прискорення й уповільнення темпу, прозора фактура, м'яке звучання розкладених акордів: тризвука VII низького ступеня, нонакорда III ступеня з підвищеною терцією, що переходить у тонічний тризвук наприкінці першого речення. Отже, вже початок романсу є зразком глибокого проникнення композитора у чарівний світ поезії Ф. Тютчева і особливого відчуття замилування природою.

Кожна наступна фраза вокальної партії відокремлюється від іншої досить тривалими паузами. Але нові гармонічні барви акомпанементу (рух якого не зупиняється протягом всього твору) розкривають і доповнюють найтонші відтінки тексту. Цікаво втілюється в музичному плані слово - «хрустальный». На відміну від авторського тексту Михайло Шух повторює його двічі. «Хрустальный» - це повітряна дорогоцінність, до якої

не можна доторкнутися, а тільки відчути. Це зображено прозоро, чисто і ніжно: у вокальній мелодії – перший раз низхідною квінтовою інтонацією, другий – висхідною, а у фортепіанному супроводі у верхньому регістрі, як підтвердження, з'являються «кришталеві нотки-крапки» в третій октаві. Вони повторюються і у завершенні фрази «и лучезарны вечера» Людина щаслива від вміння насолоджуватись тим, що її оточує, і може оцінити це.

Тремтливість, ніжна «кришталевість» звучання пронизує і фортепіанну інтерлюдію між частинами романсу. Проведення її в Мі бемоль мажорі на інтонаційному матеріалі, пов'язаному з першою частиною, але у ритмічному зменшенні з поступовим уповільненням, створює відчуття подовження часу. Найтихіше звучання – *ppp*, використання крайніх регістрів, примітка автора – *dolcissimo*, лінеарність у поєднанні з повільною розспіваністю акордів – все це створює особливу тендітну, витончену музичну палітру твору, підкреслює навколишню красу, стан безмежного захоплення, з'єднання з природою.

Друга частина навіює думки про плинність часу, людину і природу, яка її оточує, про красу і гармонію навколишнього світу. Поле опустіло, але це викликає не сумний, а, навпаки, радісний стан. М'які промені сонця підкреслені в кожному звуці вокальної і фортепіанної партій. Не дивлячись на прозору фактуру, у другій частині створюється більш реалістичний образ. Це підкреслюється й трохи гучнішим звучанням (якщо це можна сказати про *pp*). Фрази завершуються повторенням окремих слів, як розуміння і примирення із незворотністю кругообігу природи, її мінливістю. Спокійніша зміна розмірів та ритму – від восьмих до цілих

тривалостей, уповільнення темпу, немов передають бажання автора уповільнити час для насолоди красою золотої осені. Гра фарб, плавне чергування тональностей: Мі мажор – До дієз мажор – Фа дієз мажор – Ре мажор – Соль мажор – Мі бемоль мажор – До мажор – Фа мажор – Мі мажор передає стан мінливості й водночас душевного спокою.

Завершується романс завмиранням на *rrr* тонічного акорду в мелодичному положенні терцієвого тону, як натяк на неосяжність всесвіту і поштовх до подальшого проникнення у його таємниці. Прозора тиша вокальної та фортепіанної партій змушує замислитись над сенсом людського життя. Споглядання краси навколишнього світу – це одна з можливостей зробити людину хоча б трохи кращою.

Отже, на прикладі невеличкого твору можна бачити як композитор заглиблюється в красу, розкриває чарівність навколишнього світу. М. Шух використовує для цього різноманітні виразні засоби: поєднання кантилени та декламаційних інтонацій у вокальної партії, прозору гармонію і фактуру фортепіанного супроводу, темпові прискорення та уповільнення, мінливий метро-ритм, звукозображальність, найтихіші динамічні нюанси, авторські примітки щодо виконання тощо. Все це сприяє глибокому і повному розкриттю художнього образу вірша, змальовує чудову картину осіннього пейзажу, передає тонке відчуття природи, оспівування її гармонії, барвистість і виразність.

Поезія Ф. Тютчева в поєднанні з музикою М. Шука примушує слухача самого «домальовувати» те, що намічено в поетичному образі. Можна сказати, що обидва автора розкривають майже божественну любов до Матінки Природи. У прагненні до осмислення глибин-

них законів краси і гармонії всесвіту композитор Михайло Шух бачить своє творче кредо. В цьому сенсі знаковою є присвята романсу іншому українському митцю - Валентину Сильвестрову, ставлення до життя й творчості з яким у Михайла Шуха є дуже схожим.

Література

1. Тютчев Ф.І. Есть в осени первоначальной / Полное собрание стихотворений. Ленинград: Сов. писатель, 1987. 448 с.
2. Шух М. Романс «Есть в осени первоначальной»: ел. сайт [www. shukh2.wix.com \mikhail-shukh](http://www.shukh2.wix.com/mikhail-shukh)

Максименко К.А.,
Сумський державний
педагогічний університет
імені А.С. Макаренка,
м. Суми

ВТІЛЕННЯ АРХАЇКИ В БАЛЕТНИХ СЦЕНАХ ФОЛЬК-ОПЕРИ Є.СТАНКОВИЧА «ЦВІТ ПАПОРОТІ»

*Рекомендовано до друку кандидатом
мистецтвознавства, доцентом Довжинець І.Г.*

В музично-театральних оперних жанрах хореографія виконує різноманітні драматургічні функції, характеризуючи персонажі й оточуюче середовище, будучи прямим або опосередкованим продовженням сценічної дії. Пластичне вирішення танцювальних сцен залежить від ідейно-художньої інтерпретації вистави, яку визначає режисер. Постановка танцю в контексті режисерської концепції – важлива умова його органічності в опері, синтетичного злиття хореографії з музичною дією. З появою у 1970-х роках нового жанру – опери-балету хореографія стає безумовним дієвим компонен-

том драматургії твору, сприяючи подальшому синтезу мистецтв й цікавим режисерським знахідкам.

Походження і структура художнього образу в хореографічному мистецтві пов'язані з феноменом перевтілення: річ в образі перевтілюється на дещо інше, що у кінцевому результаті спрямовано досягти найвищого смислового чи емоційного напруження, розкрити різні плани буття. Така структура художнього образу – «одне за допомогою іншого» – сягає архаїчного світобачення, згідно з яким усі речі мали здатність перевтілюватися: люди, тварини, рослини, світила тощо, ніби пов'язані ланцюгом взаємних перевтілень, перероджень. Художні образи такого типу властиві архаїчним хорородам – в яких засобами створення міфічних персонажів були жести, кроки, міміка, пози рук і тулуба, проте головна роль відводилась саме танцювальній пластиці.

Так, у фольк-опері Є Станковича «Цвіт папороті» відображення язичницького колориту слов'янського світу в неофольклористичному стилі відтворюється завдяки синтезу народної манери співу і симфонічного звучання оркестру через поєднання модерної лексики танцю з елементами давньої фольклорної семантики [5, с. 18]. Хореографічні образи й танцювальні схеми опери «Цвіт папороті» Є.Станковича відбивають особливості національного характеру, способу життя і побуту народу. Добір танцювальних рухів та їх ритмічна зміна в хореографії балетних сцен створюють художні хореографічні образи через втілення архаїки, виразні засоби якої викристалізовувалась у процесі багатовікового культурно-історичного розвитку.

Опера «Цвіт папороті» Є.Станковича була написана на замовлення французької концертної фірми «Алітепа» для всесвітньої виставки в Парижі. Прем'єра

опери в Україні була запланована на 1978 рік в палаці «Україна», на прем'єру були запрошені французькі представники. Виставу було заборонено. Декорації та костюми до постановки — знищені. Завдяки аудіозапису останньої генеральної репетиції фольк-опери (27 жовтня 1979 р.) за участі хору імені Г. Вірьовки і симфонічного оркестру під керівництвом Ф. Глуценка опера стала предметом дисертаційного дослідження Р.Станкович-Спольської [3, с. 180]. В своїй роботі дослідниця розкриває жанрові особливості побудови опери «Цвіт папороті», що базується на основі народно-пісенного матеріалу та яскраво лексично-стилістичній автентичності музики і хореографії [3, с. 185].

Першу постановку «Цвіт папороті» було здійснено у 1979 році творчим колективом Національного заслуженого академічного народного хору імені Г. Вірьовки. Особливістю фольк-опери було поєднання народної манери співу із симфонічним звучанням, органічне злиття автентики з оригінальним композиторським стилем, на що у той час ніхто не зважувався. І хоча балетмейстер А. Шекера вдався до нових концептуальних вирішень, створивши глибокі і психологічно переконливі характери, застосувавши нетрадиційні підходи, несподівані знахідки, самобутню пластичну мову, твір був заборонений як націоналістичний. Тривалий час дозволялося лише концертне інструментальне виконання цієї опери.

На початку ХХІ століття було здійснено нову редакцію другої дії фольк-опери-балету «Купало», сценічне втілення якої знову здійснив хор імені Г. Вірьовки. Оригінальною і новаторською було визнано постановку і хореографію А. Рубіної, яка фактично змінила лібрето і створила оперу-балет, перенісши дію з ХVІІ–ХVІІІ

століть у дохристиянські часи. Балетмейстер вдало поєднала сучасну лексику танцю з елементами давньої фольклорної семантики, створюючи оригінальну сферу художніх образів. А. Рубіна, відштовхуючись від музики Є. Станковича, відтворила у стилістиці балету магію обряду, наповнивши хореографічними знахідками візуальний ряд. У балетному вирішенні яскраво розкривається вічну тему кохання, яке через страждання і випробування набуває очищення [1, с. 30].

Трактовка фольк-опери «Цвіт папороті» Є. Станковича суттєво відрізняється від попередніх творів складною ідейною концепцією, жанровою природою, універсальністю залучених композитором і автором лібрето музичних та хореографічних, історико-літературних та фольклорно-архаїчних джерел. Складність розв'язання питання щодо жанрової природи фольк-опери пояснюється й рядом інших причин: відсутністю повної публікації нотного тексту, прикрою сценічною нереалізованістю твору, його існуванням впродовж більш ніж двадцяти п'яти років у незвичному, неповному і щораз видозміненому вигляді.

Композиційна побудова фольк-опери має триактну структуру, всі інші особливості побудови «Цвіту папороті» свідчать про оригінальність, новаторство та художню неповторність цього твору. Спостерігається «двовимірною» в часовому плані концентрично-сферичною композицією, яка передбачає щоразу нове, поглиблення образного розвитку. Опері «Цвіт папороті» властива наявність картин-символів. Оперні або інструментально-балетні сцени символізують певні національні універсалії і поєднуються в самостійний образний ряд на основі лібретної канви [1, с. 34].

Ряд жанрових особливостей опери походить від хореографічних та симфонічних жанрів. Властивою балетній творчості Є. Станковича є чіткість візуального бачення матеріалу, образна конкретність, символічна картинність і зображальна змістовність. Фольклорним мелодіям композитор надав індивідуально-авторського звучання, збагативши невимовно щедрю народну поліфонію колоритом модернових гармонійних співзвуч. Але це не калейдоскопічний вихор інтонацій, не пісенно-танцювальний дивертисмент. Це цілісна, струнка оперно-фольклорна вистава на три дії, чітко продумана і скомпонована з пісенних блоків із вставками інструментальних епізодів.

В основу хореографічного рішення вистави був покладений апробований практикою постановки балетів із національно-забарвленою тематикою принцип втілення лексичних засобів і структурно-композиційних прийомів українського народного танцю в систему класичної пластики. З цієї точки зору, фольк-опера «Цвіт папороті» є яскравим прикладом втілення неофольклоризму в оперному жанрі і є новаторською у ряді відношень. Вперше в оперному жанрі композитор поєднав звучання симфонічного оркестру з аутентичним співом народного хору, вікові традиції фольклору з авангардними засобами виразності, а до оркестрової партитури ввів народні інструменти.

Твір Є. Станковича є абсолютно феноменальним. Він зрозумілий і за музикою, і за змістом, немовби весь зітканий з народних мелодій різних за жанром і характером: дум, плачів, історичних, ліричних, танцювальних, жартівливих, обрядових наспівів і запальних козачків, гопаків які несуть у собі ознаки архаїки, відображеній у балетній хореографії «Цвіту папороті».

Фольк-опера Є.Станковича спрямована на глибинне й емоційно достовірне музично-сценічне відбиття суспільних уявлень про Україну та її місце в світі, про вирішальні психологічні риси національного характеру, про вміст героїчного історичного минулого в сучасних образах сьогодення. На цих засадах у творі органічним є широке застосування пісенно-фольклорного тематизму, що піддається глибинному авторському перетлумаченню засобами сучасної академічної музичної лексики та хореографії.

Література

1. Курбанов В.Б. Традиційність і проблеми інтерпретації оперної вистави // Часопис НМАУ імені П.І. Чайковського: наук. журнал. 2009. № 3. С. 30–35.

2. Степанченко Г. У пошуках «Цвіту папороті» // Українська музична газета. 2003. № 4. С. 5.

3. Станкович-Спольська Р. Фольк-опера Є.Станковича «Цвіт папороті» як факт національної історії // Київське музикознавство. Вип. 8. Київ: КДВМУ, 2002. С. 180—188.

4. Станкович-Спольська Р.

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BB%D0%B8_%D1%86%D0%B2%D1%96%D1%82%D0%B5_%D0%BF%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%BE%D1%82%D1%8C - cite_note-дисертація-4

5. Черкашина-Губаренко М.Р. Деякі тенденції розвитку сучасного оперного театру // Часопис НМАУ імені П.І. Чайковського: наук. журнал. 2009. № 3. С. 17–22.

Моргунова Т.Л.

Національна музична академія
України імені І.П. Чайковського,
м. Київ

СТИЛЬОВІ ТРАНСФОРМАЦІЇ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЇ МУЗИКИ О. ЯКОВЧУКА

Музичне осмислення складних процесів межі тисячоліть, пошуки індивідуальних засобів виразності і музичної мови та їх зв'язку з традиціями, опанування інтонаційного словнику сучасної епохи - ці складні завдання постали перед композиторами, які увійшли до мистецького простору України в останній чверті ХХ століття. Серед відомих імен – Олега Киви, Володимира Зубицького, Ганни Гаврилець, Олексія Скрипника, Кармели Цепколенко яскравим індивідуальним стилем виділяється творчість Олександра Яковчука.

Олександр Михайлович Яковчук, заслужений діяч мистецтв України, лауреат державних та міжнародних премій, член Національної спілки композиторів України та Ліги композиторів Канади, член канадського Музичного центру, доцент кафедри композиції Національної музичної академії імені П.І. Чайковського. Народився митець 21 травня 1952 року в с. Черче Смотрицького району Кам'янець-Подільської області (тепер Черемовецького району Хмельницької області) в родині інтелігентів. Батько Микола Антонович – вчитель історії, мати Ганна Іванівна – лікар. Мати добре грала на фортепіано і стала першою вчителькою обдарованого сина.

Знайомство з музикою продовжувалось у шкільному духовому оркестрі, де Олександр опановував гру на трубі, та Кам'янець-Подільській музичній школі імені Т. Ганицького, після закінчення якої по класу

фортепіано у 1968 році О. Яковчук вступив на теоретичне відділення Хмельницького музичного училища імені В. Заремби. Тут вже на першому курсі він почав створювати власні твори, які у 1971 році показав на кафедрі композиції Київської консерваторії, у результаті чого отримав дозвіл на вступ до консерваторії після третього курсу ще до закінчення музичного училища.

У Київській державній консерваторії імені П.І. Чайковського Олександр Яковчук навчався у класі видатного українського композитора Анатолія Панасовича Коломийця, учня Левка Ревуцького. Талант молодого митця дбайливо гнали у класах гармонії, аналізу музичних форм, інструментовки та оркестровки такі видатні майстри як Віталій Дмитрович Кирейко, Микола Васильович Дрімлюга та Мирослав Михайлович Скорик. У 1976 році на випускному іспиті О. Яковчук представив оперу "Незабутнє" на власне лібрето (за мотивами однойменної повісті О. Довженка). У наступному році твір прийняли до постановки в Оперній студії Київської консерваторії.

До 1990 року творча діяльність митця поєднувалась із роботою на Республіканському радіо (1976-1979) та у Київському Молодіжному театрі (1979-1983). У 1990-1992 роках Яковчук працює концертмейстером оперного театру у місті Нові Сад (Югославія) та хормейстером у відомому сербському колективі «Светозар Маркович», відроджує хор «Барвінок» при українському мистецькому товаристві (під його орудою хор став лауреатом загальносербського фестивалю у м. Рума).

У 1992 році митець повертається на Україну, а в 1994 прямує до Канади, де працює на різних посадах у музичних закладах м. Торонто. З 1996 року О. Яков-

чук є членом Ліги композиторів Канади та Канадського Музичного центру, головує в журі на «Kiwanis Music Festival» у номінації «Композиція», є почесним президентом «Etobicoke Music Festival». Повернувшись до Києва у 2009 році, композитор працює на кафедрі композиції Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського.

У творчому доробку О. Яковчука твори різноманітних жанрів: опера, балет, дві ораторії, тридцять дві кантати, вісім симфоній, три симфонічні поеми, твори для естрадно-симфонічного та духового оркестрів, оркестру українських народних інструментів, сім інструментальних концертів, хорові твори духовного та світського змісту, обробки українських народних пісень для хору а cappella, цикл концертних прелюдій та фуг для фортепіано, музика до театральних вистав і кінофільмів та велика кількість камерно-ансамблевих композицій.

До жанрів камерно-ансамблевої музики, в яких відбувається апробація новаторських засобів виразності та відточується індивідуальний музичний стиль, О. Яковчук звертається вже у період навчання в Київській консерваторії. Це «Народна сценка» (1972) для квартету дерев'яних духових інструментів, Соната-поема для альту і фортепіано (1974), поліфонічні варіації для струнного квартету «Метаморфози», написані на основі додекафонної техніки.

Соната-поема для альту та фортепіано О. Яковчука - одночастинний твір, присвячений першому виконавцю Ігорю Горському. Разом із автором композиція була виконана у концерті творів молодих композиторів у Київській консерваторії (1974). Задум твору виник у композитора після прочитання «Слова о полку Ігоревім». Героїчні образи, психологічна напруженість, лі-

рична схвильованість видатної літературної пам'ятки надихнули його на їх втілення у камерно-ансамблевому опусі. Цікаво, що вибір інструментального складу для Сонати-поєми співпав у часі з композицією Сонати для альту та фортепіано – останнього твору Д. Шостаковича. Звернення до тембру альту, завдяки якому можливо відтворити і глибоке філософське медитування, і тонку психологічну лірику, сприяло створенню унікальної композиції.

В Сонаті-поємі О. Яковчука виражений творчий підхід автора до опанування рідкісних структур музичної форми та трансформації існуючих стильових традицій. Так, обраний жанр «сонати-поєми», що склався ще у симфонічних поемах Ференца Ліста, поєднує традиційні параметри сонатної форми з імпровізаційною свободою лірико-драматичного висловлювання. Він був розвинений у творчості О.Скрябіна і деяких українських композиторів (Сонати-поєми для скрипки та фортепіано О. Канерштейна, 1961 та В. Ільїна, 1971).

Соната О. Яковчука починається епічним діалогом фортепіано і альту, що сприймається як епіграф твору. Темп *Moderato*, акорди фортепіано у низькому регістрі, напруженість альтових інтонацій сприяють створенню суворого колориту. Головна тема у партії альту, зіткана з коротких мотивів ямбічного спрямування, немов насичує рух всепоглинаючою енергією. У кульмінації вона звучить у канонічній імітації обох інструментів, створюючи напружений героїчний образ.

Побічна тема – це ліричний центр Сонати, в якому діалог інструментальних партій стає піднесеним та схвильованим. Звучання заключної партії утворює суворий контраст з близькою до епічної темою вступу. Поємність яскраво проявляється у розробковій стадії,

яка вражає динамікою боротьби. Розвиток музичного матеріалу здійснюється за принципом фугато, синтезуючи теми вступу, головної та заключної партій.

У репризі головна тема звучить *Maestoso* у збільшенні, набуваючи величі та піднесеності. Широкою за обсягом, з яскравою палітрою виконавських засобів - різноманітних штрихів у партії фортепіано, *pizzicato*, *sul ponticello*, *ordinario* в партії альту, є зв'язуюча партія. Наскрізне *crescendo* приводить до кульмінації Сонати, в якій тріумфально звучить побічна партія у піднесеному діалозі фортепіано та альту у насиченій акордовій фактурі. Заключна партія приводить до коди, де обидві партії поєднуються, як гімн стійкості та духовної сили нашого народу.

Творчі ідеї, розроблені О. Яковчуком у Сонаті-поемі для альту та фортепіано, яскраво втілились у його симфонічній поемі «Золоті ворота», концертній фантазії «Царь Аттила» для кларнета та фортепіано, Концерті для альту і симфонічного оркестру. У 2010 році композитор створює дві камерно-інструментальні сонати, де намічені шляхи трансформації сонатного жанру здобули логічного продовження.

Одним з цих творів була Соната-фантазія для скрипки та фортепіано. Даний жанр утворився в епоху класицизму шляхом поєднання барокової фантазії із новоствореною у кінці XVIII століття формою сонати. Фантазійність надає змогу композиторам сміливо відходити від суворих рамок сонатної форми, в той же час зберігаючи пропорції класичної сонати для ясності висловлювання. Зразки таких творів зустрічаються у В. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Ліста та ін.

Твір О. Яковчука, присвячений пам'яті Астора П'яццолі, захоплює новаторським використанням ба-

гатьох засобів музичної виразності, які раніше не за-лучались у камерно-ансамблевій музиці. Насамперед, це жанр танго, в якому написана друга частина сонати-фантазії. Тут можна провести аналогію з уведенням блюзу в другій частині Сонати для скрипки та фортепіано соль мажор М. Равеля. У музичній практиці цей блюз іноді використовується як окрема п'єса. Так і танго з Сонати-фантазії для скрипки та фортепіано О. Яковчука стало концертним номером для духового оркестру в аранжуванні автора.

Астор П'яццолла (1921-1992), El Gran Astor, як його звать в Аргентині, відкрив світові красоту та незрівняну своєрідність аргентинського танго, що перетворилося з побутового танцю на музику високого гатунку. Це була одна з основних ідей П'яццолли, яку він здійснив завдяки своєму видатному таланту і ґрунтовній музичній освіті, що отримав, навчаючись у Бели Вільди (учня С.Рахманінова), Альберто Гінастери, Наді Буланже. Музична лексика його творів «Пори року у Буенос-Айресі», «Libertango», «Oblivion», відкривши нові грані емоційності сучасної людини, стала органічною складовою інтонаційного словника другої половини ХХ століття. Закономірно, що О. Яковчук з притаманною його натурі тендітністю створив Сонату-фантазію пам'яті А. П'яццолли саме у цьому жанрі.

Соната-фантазія О. Яковчука складається з трьох частин. Перша частина *Allegretto* починається з соло скрипки, початкові акорди якого асоціюються із Чаконою Й.С.Баха. До них уплітаються синкоповані піцикатні мотиви, що нагадують ритми А. П'яццолли. Таким чином, завдяки співставленню цих елементів О. Яковчук поєднує вічність і сьогодення. В партії фортепіано знов виникають акорди у низькому регістрі і

низхідна лінія середнього голосу повертає слухача до осмислення трагічності людського життя.

Головна тема експонується в партії скрипки на фоні синкопованої формули в партії фортепіано. Низхідна секунда нагадує інтонації «Oblivion», потім трансформується у висхідний мотив, що приводить до кульмінації (на фа дієз четвертої октави), з якого немов лавина спадає гліссандо через дві октави униз. Побічна партія починається у нижньому регістрі скрипки, що схоже із звучанням меццосопрано, потім поступово у подвійних нотах підіймається до третьої октави і переходить у сольну каденцію скрипки, в якій фантазійно поєднуються пунктирні ритми з емоційними хроматизованими інтонаціями. В репризі початкова фактура – акорди вступу – передається фортепіано, головна партія дещо скорочується, побічна переосмислюється у плані філософського медитування. Завершується перша частина чистими квартоквінтовими співзвуччями, які накладаються одне на одне, створюючи дисонансний акорд на *p*, що певним чином символізує завмерлий конфлікт.

Друга частина *Allegretto ma non troppo*, як зазначалось раніше, написана у жанрі танго, який О. Яковчук уперше ввів у сонатний цикл. Ця частина написана у формі діалогу скрипки та фортепіано, що майже наочно виявляє природу танго, як емоційного протиставлення контрастуючих сил. Третя частина - це варіант «Вічного руху», де на тлі нескінченної репетиційної формули, що переходить від скрипки до фортепіано і навпаки, з'являються інтонації першої частини. У середньому розділі синтезуються ритми та інтонації теми вступу та головної теми першої частини, які у поліфонічному розвитку приводять до екстатичної куль-

мінації, що обривається генеральною паузою, після якої починається розгорнута каденція скрипки. У репризі знову повертається формула безперервного руху, що символізує безкінечність життєвої енергії.

Другим твором, написаним О. Яковчуком у 2010 році, була Соната-рапсодія для віолончелі та фортепіано, присвячена пам'яті його матері Ганни. Вона складається з трьох частин: *Allegretto con moto*, *Andante con moto* та *Allegro*. Соната-рапсодія має трагічну забарвленість, що передають сум та переживання з приводу втрати близької людини. Передусім це виражається у використанні характерних інтонацій українських народних пісень. У фортепіанній фактурі сонати відчутний вплив С. Рахманінова, що надає образам Сонати-Рапсодії величі та проникливості.

У 2012 році у композиторському доробку з'явилося шість сюїт для різних складів: Французька – для флейти та фортепіано, Португальська – для гобоя та фортепіано, Стара англійська сюїта – для фагота та фортепіано, Німецька – для кларнета та фортепіано, Іспанська – для квінтету духових інструментів та Італійська – для брасс квінтету. У композиції сюїт переосмислюються драматургія циклу і сюїтний принцип контрасту частин. Так, у Німецькій сюїті О. Яковчук перетлумачив сюїтний цикл, використавши принцип перманентного розвитку. Першою частиною в композиції є повільна Сарабанда, яка являє собою розвинену імпровізацію кларнета на тлі суворих акордів фортепіано. Друга частина – традиційна Алеманда в темпі *Allegro molto*, що повертає нас до перших сюїт Й.Я. Фробергера, коли Алеманда могла бути написана і в темпі *Andante*, і в темпі *Presto*. Третя частина - Тірольський танок, що завершує цикл життєрадісним рухом. Таке трактування сюїтного цик-

лу, на наш погляд, відповідає відчуттю людини двадцять першого століття щодо використання традиційної форми у сучасному світі.

Крім вищезазначеного, у камерно-ансамблевому доробку О. Яковчука є ще два фортепіанних тріо (№ 1, 1980 та «Місячне сяйво», 2010), вісім квартетів для струнно-смичкових інструментів, інша музика. У них композитор так само намагається вирішити важливі питання, яке ставить сучасне життя, глибоко осмислюючи філософські проблеми буття чи зв'язку минулого і сьогодення. Композитор знаходить нові засоби виразності для втілення емоцій, роздумів і почуттів сучасної людини, вдало застосовуючи прийоми стильової трансформації та драматургічного переосмислення елементів музичної структури і принципів композиції.

Література

1. Яковчук Н.Д. Камерні ансамблі О. Яковчука: жанрово-стильовий аспект// Автореф. дис. на здобуття наук. ступеню канд. мист. 17.0003. Музичне мистецтво. Київ, 2017. 16 с.

Поляковська С.П.,

Вінницьке училище культури і мистецтв імені М.Д.Леонтовича,
м. Вінниця

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИЙ РЕЗОНАНС ЮВІЛЕЮ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

Видатною подією 2017 року в культурному житті країни стало святкування 80-річчя Валентина Сильвестрова, значення творчості якого для української музики сьогодні неможливо недооцінити. У 60-х роках минулого століття група композиторів-авангардистів

(В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцкий, В. Губа, В. Загорцев) своєю творчістю вивела українську музику на світову сцену авангардного мистецтва. Втім, відштовхнувшись від авангардних композиторських технік, стиль Сильвестрова зазнав значної еволюції. Сформовані самим композитором визначення «мета-музики», постаюдійності, «нової простоти» стали знаковими для музичного мистецтва кінця ХХ – початку ХХІ століття. Але в житті митця це відобразилось у трагічному парадоксі, коли визнана у всьому світі музика Сильвестрова не визнавалася на батьківщині, а сам композитор залишався «опальним» і був виключений зі спілки композиторів України.

У нинішньому році у зв'язку із ювілеєм легендарного представника «київського авангарду» відбулась низка концертів, виставок, культурно-мистецьких акцій. Музика Сильвестрова звучить на самих престижних світових сценах. Протягом року його твори виконувались у Австрії, Англії, Германії, Польщі, Росії, Фінляндії, Франції, Японії та, звичайно, в Україні. У концертах брали участь видатні сучасні виконавці – прихильники музики цього композитора. Багато концертів мали монографічний характер, й були присвячені різним жанрам творчості В. Сильвестрова – симфонічному, камерно-інструментальному, хоровому, вокальному, фортепіанному.

Широкий культурно-мистецький резонанс, який викликала ця ювілейна дата, вимагає і музикознавчого осмислення значення творчості композитора у сучасному культурному просторі. Зокрема, у вересні 2017 року в Московській державній консерваторії імені П.І. Чайковського відбулась міжнародна наукова кон-

ференція «Творчість Сильвестрова в художньому контексті ХХ-ХХІ століть».

Досить красномовним є навіть далеко неповний перелік зарубіжних концертів: 24.09.17 Москва, Рахманінівський зал, Вокальний вечір «Переключки епох: Шуберт — Сильвестров», виконує Я. Іванілова, сопрано; 27.09.2017 Лондон, Royal Festival Hall, Симфонія № 3 «Есхатофонія», виконує Лондонський філармонічний оркестр, диригент В. Юровський; 28.09.17 Лахті, Зал Сібеліуса, Симфонія № 8 (Фінська прем'єра), виконує Симфонічний оркестр Лахті, диригент Ю. Стургордс; 12.11.17 Москва, Концертний зал імені П.Чайковського, Симфонія для скрипки з оркестром «Присвята», виконує державний академічний оркестр імені Є. Світланова, диригент В. Юровський, соліст Гідон Кремер (скрипка); 14.11.17 Варшава, концертний зал Filharmonia Narodowa, Серенада для струнного оркестру, Чотири Постлюдії для фортепіано та струнного оркестру, виконує НКА «Київські солісти», диригент Р. Ревакович, соліст Є. Громов (фортепіано); 16.11.17 Москва, камерний зал Філармонії, Струнний квартет № 2, «Постскриптур» – соната для скрипки и фортепіано, Соната № 2 для фортепіано, Три серенади для двох віолончелей, «Тихі пісні» для голосу та фортепіано, «Багателі» для фортепіано, вокальний цикл «Ступені» (фрагменти), виконують О. Любимов (фортепіано), К. Кичигіна (сопрано), Ю. Полубелов (фортепіано), струнний квартет «Студія нової музики». У жовтні у Мультімедіа Арт Музеї (Москва) пройшов фестиваль-присвята В. Сильвестрову. Впродовж трьох вечорів відомі твори композитора були виконані разом з творами його сучасників Г. Уствольскої, О. Кнайфеля, Л. Грабовського, Е. Денісова та інших. У фестивалі

взяли участь О. Любимов (фортепіано), Б. Андріанов (віолончель), Я. Іванілова (сопрано), О. Ростовська (терменвокс), солісти ансамблю «Студія нової музики» [4].

На Україні ювілей нашого славетного співвітчизника відзначений численними концертами, в яких деякі твори композитора виконувались вперше. Головні музичні події зосереджені у Києві, місті де народився і нині проживає маестро. Безпосередньо у день ювілею (30 вересня) у великій залі імені Героя України Василя Сліпака Національної музичної академії відбувся авторський концерт, який відкрив XXVIII міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест». У виконанні Національного заслуженого академічного симфонічного оркестру під орудою Володимира Сіренка прозвучали Шоста симфонія (1995) та дві світові прем'єри – Скрипковий концерт (2016) – солістка Богдана Пивненко та Концертно для роялю з оркестром (2015) – соліст Олег Безбородько. Напередодні, 29.09.2017 у Національній філармонії симфонічним оркестром НФУ під керівництвом Романа Кофмана були виконані Симфонії № 5 та № 7, а також 5 Багателей і Постлюдія для фортепіано з оркестром (соліст Олексій Любимов).

Неординарною подією став «Сильвестров-марафон», організований концертною агенцією «Вухо» і присвячений ранньому періоду творчості композитора (координатор проекту Олександра Андрусик). Першого жовтня у чотирьох концертах прозвучали твори 1960-70-х років, деякі з них були вперше виконані в Україні, зокрема «Тріо для флейти, труби і челести» (1962). Значну участь у організації цього музичного дійства взяв піаніст Євген Громов, якого з композитором пов'язують багаторічні дружні і творчі стосунки.

Перша зустріч композитора та виконавця відбулась у 1996 році у складний для Валентина Васильовича період, пов'язаний з важкою втратою його дружини Лариси Бондаренко. Взаємна зацікавленість естетикою та стилістикою музичного авангарду сприяла їх тісному спілкуванню, яке тривало близько 5 років. За цей час Громов зіграв майже всі фортепіанні твори композитора 1960-70-х років, які він і досі вважає квінтесенцією сільвестрівської творчості. Після тривалої перерви стосунки між композитором та піаністом відновились саме у зв'язку з ювілейними заходами, численну кількість яких ініціював та організував при безпосередній участі маестро саме Євген Громов [2].

У київському «Сільвестров-марафоні» була представлена монографічна концепція, втілена у цілісну макроформу. На кращих зразках слухачі та виконавці пройшли всі етапи розвитку творчості Сільвестрова. Власне музична частина марафону вдало доповнювалася виставками, інсталяціями та перформенсами, присвяченими його творчості. Звучання фрагментів записів музики різних років, фотографії з особистого архіву, колекція платівок композитора, допомагали присутнім зануритись у внутрішній світ ювіляра.

Окрім участі у марафоні Євген Громов підготував ряд сольних концертів з творів Сільвестрова: «20 років потому», «Рання фортепіанна творчість», «Метафорична музика». У концепційно вибудованих програмах подано еволюцію композиторського стилю від радикально-авангардних пошуків до стилю «нової простоти». Концерт «20 років потому», що відбувся 22 вересня у галереї «КалитаАртКлуб» (куратор Тетяна Калита), був присвячений 20-річчю концерту до 60-річного ювілею Валентина Сільвестрова, який відбувся у Колонній за-

лі Національної філармонії України. У програмі «20 років потому» були представлені всі основні періоди та головні стилістичні вектори творчості композитора: ранній авангардизм «Триади» (1961-62), стилістична рівновага Другої та Третьої фортепіанних сонат (1975, 1979), моцартіанська фонема quasi-стилізації «Вісника» (1996-97), пізня лірика «Усної музики» (1998-99), зразок багательного епосу – «Три багателі» (2017).

Також за участі Є. Громова відбулись концерти на міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» у Львові (07.11.17, куратор Богдан Сегін); у київському кінотеатрі «Кінопанорама» (11.11.17, куратор Тетяна Швед); у Харківській Арт-галереї (21.11.17, куратор Віктор Рекало) [3]. Хоровий аспект творчості композитора був представлений у концерті Муніципального камерного хору «Київ» (диригент Микола Гобдич), який виконав цикл «Майдан – 2014» і хоровий триптих на вірші Тараса Шевченка.

У відповідності до реалій нашого часу, поряд із цими «живими» культурно-мистецькими подіями, ювілей Валентина Сильвестрова отримав широкий розголос у віртуальному інформаційному просторі. У мережі інтернет, на каналі YouTube, у соціальній мережі Facebook з'явилися численні записи його творів, причому, серед них окреме місце займають авторські версії, тобто записи музики, у тому числі симфонічної, виконуваної самим композитором; фільми, присвячені його творчості, інтерв'ю, радіо та телепередачі, публікації бесід із композитором і, власне, численні відгуки слухачів, які свідчать про неймовірну популярність музики Сильвестрова. До ювілею композитора видавництво «Дух і літера» видало комплект компакт-дисків із записами багательної музики у виконанні автора.

У всіх матеріалах, присвячених святковій даті, констатується факт, що Валентин Сильвестров сьогодні – український композитор номер один. Його роль у своєрідному «українському прориві», який відбувся у 1960-роках, не обмежується лише тим, що він першим серед вітчизняних композиторів застосував у своїх творах додекафонію. Ця техніка виявилась абсолютно адекватною його композиторському мисленню, що і дозволило Сильвестрову створити визнані у всьому світі шедеври музичного авангарду.

Найбільш обговорюваним питанням є на даний час «стилістичний переворот» у сильвестрівській творчості, який неоднозначно оцінюється прихильниками композитора. Так, диригент Ігор Блажков віддає перевагу ранньому періоду творчості Сильвестрова, зізнаючись, що сучасні опуси залишають його байдужим. Олександр Кнайфель у фільмі «Діалоги» висловлює думку, що місія Сильвестрова – це спокута тієї музичної корозії, яка характеризувала мистецтво другої половини ХХ століття. Свідоме спрощення музичного викладу, є, насамперед, апеляцією до гармонізуючих функцій музичного мистецтва. Ілюстрацією цього є мотто «Сімдесят хвилин щастя проти тисячі років горя», яке композитор запропонував до диску своєї музики, записаному піаністкою Єлизаветою Блюміною.

Для усвідомлення сутності даного перевороту автор статті вважає важливим те, що спрощення музично-стилістичних засобів, повернення до «краси» і відсутність страху бути банальним, відбулось із митцем на фоні гостротрагічних особистих переживань. Адже перший цикл нового стилю «Кіч-музика» був створений під враженням від самогубства друга, надзвичайно талановитого молодого композитора Петра Соловкіна. А наступною віхою в ствер-

дженні «стилю нової простоти» стала втрата супутниці життя. «Реквієм для Лариси» – один з останніх творів Сильвестрова, відповідний естетиці музичного експресіонізму.

Можливо, стилістичний поворот у музиці Сильвестрова є свідченням глибокого трагізму часу, у якому ми живемо. Адже композитор залишається людиною сьогодні. Загальновідома його гостра реакція на події 2012 року. У одному з інтерв'ю маестро свідчить: «Для мене найдорожчим є те, над чим я працюю сьогодні, тут і зараз. В іншому разі просто пропадає сенс. Це як собачий інстинкт — от летить піца в повітрі і собака мусить її вхопити. Так само і в музиці (сміється), бо поки не вхопиш цю мелодію, не заспокоїшся. Неможливо «недовпіймати». І не можна зупинятися. Ніколи!» [1].

Отже, концерти, які проходять у всьому світі протягом 2017 року на вшанування ювілейної дати композитора, утворюють грандіозний мета-фестиваль музики Сильвестрова. Вперше творчість одного з найвидатніших українських композиторів сучасності буде представлена у такому обсязі та у всій множинності її жанрово-стильових проявів.

Література

1. Березницька І. Валентин Сильвестров. Розмова із все-світньовідомим українським композитором.
URL: <https://theukrainians.org/valentyn-sylvestrov/>
2. Морозова Л. Островной человек. К 80-летию Валентина Сильвестрова : Интервью 11.10.2017.
URL: <https://live.karabas.com/ostrovnoj-chelovek-k-80-letiyu-valentina-silvestrova/>
3. «Сильвестриана» Евгения Громова: музыкальные опыты 30 октября, 2017.
URL: <http://inkyiv.com.ua/2017/10/silvestriana-evgeniya-gromova-muz/>
4. Сильвестриана 19 сентября, 2017.
URL: <http://inkyiv.com.ua/2017/09/silvestriana/>

Сулім Р.А.
Сумський державний
педагогічний університет
імені А.С. Макаренка,
м. Суми

**СТИЛЬОВІ Й ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ
КОНЦЕРТИНО «IMMAGINI FUGGEVOLI» ДЛЯ
ФОРТЕПІАНО І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ ЖАННИ
КОЛОДУБ (до 20-річчя від дня створення)**

Серед інструментальних концертів сучасної української композиторки Жанни Колодуб (нар. 1930 р.) особливе місце належить Концертино «Immagini fuggevoli» для фортепіано і камерного оркестру (1997), написане двадцять років тому в пізній період її творчості. Метафорична назва твору «Immagini fuggevoli», що в перекладі означає «зникаючі образи», має глибокий зміст. Ж. Колодуб присвятила його образам свого дитинства та юності, які в житті кожної людини зникають непомітно та безповоротно, залишаючи лише світлі й чисті спогади. На думку музикознавця М. Черкашиної-Губаренко, такий задум визначив ретроспективну спрямованість «на принципи трактовки жанру, стилістичні ознаки музики повоєнних часів – пори юнацтва композиторки» [2, с. 19]. За словами дослідниці, «концертино сприймається як подорож у щасливу країну дитинства, розквітаючої юності, де збуваються бажання і неподільно панують світлі барви» [2, с. 19].

Незвична драматургічна концепція твору виявилась насамперед в особливостях його структури. Тричастинний цикл із традиційним співвідношенням частин (*Allegro – Largo – Allegro*) має замкнену дзеркально-симетричну форму, характерну казковим сюже-

там. У крайніх частинах, які мають спільний тематичний матеріал, панує піднесений та життєрадісний настрій, а поетична і дещо загадкова друга частина сприймається як світле інтермецо.

У **першій частині** твору чудово передається відчуття молодості й краси, коли людина сповнена нестримних сил, енергії та любові, її душа натхненно співає, а життя видається яскравим, сповненим світлих мрій та радісних сподівань. Цей настрій створюється завдяки поєднанню токатності й пісенності, переважанню мажорних ладів, використанню стрімкого руху шістнадцятих, чіткого та пружного ритму, а також терпкого звучання квартакордів і паралельних тризвуків, які лежать в основі тематизму.

Бадьора та пружна тема оркестрового *вступу*, побудована на паралельному русі гучних кварто-квінтових акордів, ніби закликає слухачів поринути у бурхливу атмосферу активного й радісного життя. У крайніх частинах твору токатність, якою насичені дві теми головної партії та сполучна, трактується як позитивне і творче начало. *Обидві теми головної партії* подані в мажорних тональностях (*F-dur, A-dur, G-dur*), а тонально нестійка *сполучна*, викладена в мінорі, що надає загальному піднесеному настрою дещо драматичного відтінку.

Енергійні та стрімкі образи цих тем доповнюються красивими і натхненними ліричними мелодіями *двох побічних партій* (в тональності *C-dur*), які вільно розливаються у просторі, набуваючи мрійливого або епічного характеру. Ніжна й витончена *перша побічна партія* інтонаційно близька до українських ліричних пісень. Фольклорного колориту їй надають четвертий підвищений та сьомий знижений ступені (ознаки лідійського і міксолідійського ладів) та мелодичний вид

мажорного звукоряду з використанням шостого і сьомого знижених ступенів. Друга побічна тема, яка має більш величний та стверджувальний характер, нагадує стародавні билинні наспіви. Вона побудована на зіставленні мажорних і мінорних ладів, що характерно для слов'янських народних пісень.

Обидві партії постійно ведуть діалог як рівноправні партнери. Спільне звучання переважає над сольними епізодами, а фортепіано стає одним із темброво-виражальних інструментів оркестру. На думку Л. Мінкіна, подібна «тенденція до трактування фортепіанної звучності як однієї з фарб загальної інструментальної палітри, як “першого серед рівних” голосів оркестру, дещо виділеного в силу свого солюючого становища» характерна творам цього жанру другої половини ХХ століття [1, с. 79].

Перша частина Концертино Ж. Колодуб завершується досить незвично: у ній немає репризи, а наприкінці невеликої розробки створюється «ефект завмирання» [2, с. 19]. Протягом останніх десяти тактів у фортепіано звучить початковий мотив першої побічної партії, окремі інтонації якої повторюються, плавно спускаючись із малої октави у контроктаву (на *diminuendo*) та ніби віддаляючись. Мрійлива і поетична мелодія супроводжується гармонічними фігураціями шістнадцятих у високому регістрі фортепіано разом з остинатним мотивом тріольних восьмих у скрипок. Поступово світле і прозоре звучання затихає (від *f* до *pp*), розчиняючись у просторі та нагадуючи серпанок. Завдяки цим засобам майже візуально відтворено «зникаючі образи» дитинства, зазначені в назві, а розімкнена форма готує до подальшого розвитку.

У вступному розділі **другої частини** (*Largo*) мінімалістичними засобами створено дещо загадковий ко-

лорит, який асоціюється з примхливими і витонченими образами далекого дитинства. Світла й водночас трохи сумна тема у п'ятидольному розмірі (середній і високий реєстри фортепіано) ніби зачаровує й заколисує слухачів. Ефект коливання досягається чергуванням розкладених дисонуючих співзвуч у мелодії, викладених у рівномірній пульсації четвертних, та постійною зміною двох довгих терцій у супроводі. При цьому у верхній лінії прихованого двоголосся утворюється переважно щемлива інтонація низхідної малої секунди, а іноді й рух великими секундами в межах великої терції.

Оркестровий супровід цієї теми починається унісоном в контрастних реєстрах на відстані п'яти октав, що створює враження неосяжного простору. Поступово додаються напружені дисонуючі акорди. Далі остинатна тема супроводжується чергуванням секундних кластерів. Завдяки цим засобам відтворено відчуття коливання, що і в мелодії, утворюючи стан замріяності й заглибленості у ностальгічні спогади і роздуми. Однак поступове посилення звучності від *p* до *ff* приводить до наростання емоційного напруження.

У середньому розділі звучить задумлива і сумна пісенна тема фольклорного характеру, подана у фортепіанній партії в унісон через три октави в тональності *e-moll* із підвищеним шостим ступенем (ознака дорійського ладу). Ця мелодія проводиться на фоні тремолоючого остинато восьмих, викладеного в низькому реєстрі контрабасів і віолончелей, що надає темі дещо суворого та архаїчного звучання. Відтепер слухач ніби потрапляє в таємничий світ народної казки. На загадкову й чарівну атмосферу налаштовує просвітлений епізод, у якому імітується гра дзвіночків у високому реєстрі фортепіано на фоні піцикато скрипок.

Після цього у фортепіанній партії звучить тужливий мотив, побудований на висхідних інтонаціях малої терції, великої секунди і чистої квати, які ніби зависають на вершинах фраз. Асоціюючись із благаннями, цей мотив проводиться на фоні остинатно повторюваних інтонацій малої терції, які ніби заколискують своїм рівномірним ритмом восьмих. Дисонуючі звучання малих, великих і збільшених секунд, які утворюються в поєднанні мелодії та супроводу, надають цьому епізоду особливої щемливості й туги.

В оркестрі звучить пісенна тема основного розділу, викладена поліфонічно, на фоні трелеподібного секундового елемента в другому голосі фортепіанної партії. Її варіативно змінені мотиви вільно переходять із різних партій оркестру до соліста, утворюючи красиві мелодичні візерунки. В епізоді *Meno mosso* ця тема в партії фортепіано в тональності *as-moll* набуває більш схвильованого характеру завдяки хроматичним підголоскам і тривожному супроводу секстолей шістнадцятих, які звучать почергово у фортепіано і в оркестрі. Поступово тема набуває лірико-епічного характеру, зростаючи динамічно. Гучні хвилеподібні пасажі у фортепіано, побудовані на звуках пентатоніки, нагадують перебирання струн на бандурі, гусях або арфі.

У першому проведенні теми ці пасажі супроводжуються паралельними чистими квінтами в низькому регістрі струнних інструментів, що надає їй архаїчного та похмурого звучання, а наприкінці розділу піаніст виконує їх сольо. Усе вище злітаючи вгору, пасажі сягають *ля-бемоля* третьої октави і ніби завмирають на кульмінації, утворюючи разом із витриманим довгим звуком унісон на відстані трьох октав. Після цього востанне з'являється основна наспівна тема. Подана в

мелодичному мінорі у високому регістрі скрипок на *f*, вона звучить насичено і піднесено, а супровід арпеджованими акордами з цілотнонових секундових кластерів надає їй епічності й загадковості. В музиці відчувається ностальгічне бажання повернути час та опинитися в далекому дитинстві. Але солодкі мрії та спогади з'являються і зникають.

Наприкінці другої частини також застосований ефект завмирання. У невеликому завершальному розділі знову звучить початкова світла й водночас дещо сумна тема, яка створює красиве і загадкове обрамлення для задумливого середнього розділу. Однак, на відміну від вступу, ця тема виконується тепер у фортепіанній партії *pp*, асоціюючись із краплинками сліз. Подана в контрапункті з мотивом благання (із середнього розділу), який виконується оркестром, вона стає ще більш тужливою та сумною. Почуття ніжності й любові поєднуються в ній із ностальгією за світлими роками дитинства. Повторюючись протягом дванадцяти тактів, тема поступово затихає й уповільнюється, застигаючи на тихому й самотньому звучанні малої терції у струнних інструментів. Так ніби розчиняються в повітрі чисті й прекрасні образи дитинства та юності, залишаючи по собі серпанок смутку.

У **фіналі** концертино стрімкий перебіг шістнадцятих знову повертає слухачів до активного і бурхливого юнацького життя з його радісними надіями на майбутнє. Тематичний матеріал першої частини подано тут більш скорочено та видозмінено. У *вступному розділі* розробляються окремі мотиви головної та першої побічної партій, а також звучать гучні закличні акорди, якими починався твір.

В основному розділі енергійно і швидко проносяться дві теми головної партії та сполучна, зазнаючи тональних і фактурних змін. Далі в оркестрі проводяться обидві ліричні теми побічної партії, які набувають епічного характеру. Ще більш велично й урочисто звучить тепер друга побічна тема в оркестрі на фоні дзвінків пасажів шістнадцятих, які розсипаються у високому регістрі фортепіано, нагадуючи радісний передзвін. У невеликій коді стрімкі пасажі шістнадцятих із початкового мотиву першої головної партії злітають угору, а на їх фоні в оркестровому *tutti* гучно виголошується тема першої побічної партії. Завершується твір у тональності *C-dur* тими самими активними і закличними квартакордами, якими він розпочинався. У такому оптимістичному фіналі утверджується радість життя і гармонічне сприйняття світу.

Отже, у фортепіанному концертино Жанни Колодуб, написаному сучасною музичною мовою в руслі неофольклорних тенденцій, знайшли органічне поєднання ліричні й токатні образи, що трактуються тут як позитивне начало. Особливості драматургічної концепції цього твору переконують, що навіть у досить поважному віці композиторка зберегла молодість душі та світлі спогади про минулі роки. Подібне звернення до образів дитинства та юності характерно для пізнього періоду творчості багатьох композиторів.

Література

1. Мінкін Л. Щодо діалогічної природи жанру концерту (на прикладі Першого та Третього фортепіанних концертів Р. Щедріна) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Вип. 22. Київ : КДК ім. П.І. Чайковського, 1987. С. 77–83.
2. Черкашина-Губаренко М.Р. Творчі дебюти Жанни Колодуб : монографія. Київ, 1999. 24 с.

РОЗДІЛ IV
МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНІ ДОСЛІДИ
МОЛОДИХ НАУКОВЦІВ

Комаровська Ж.В.,
ДВНЗ «Прикарпатський
національний університет
імені В. Стефаника»,
м. Івано-Франківськ

**ВПЛИВ ТЕМПЕРАМЕНТУ МУЗИКАНТА-
ПІАНІСТА НА ПРОЦЕС ЧИТАННЯ НОТ З ЛИСТА**

*Рекомендовано до друку кандидатом
мистецтвознавства, доцентом Новосядлою І.С.*

Пізнавальне значення читання музики з листа у процесі фортепіанного навчання не вичерпується завданнями розширення репертуарного світогляду учнів, засвоєння ними різноманітних музично-теоретичних та музично-історичних знань. Користь читання музики з листа, як переконує сучасна фортепіанно-методична думка, полягає, насамперед, у якісному покращенні процесів музичного мислення учня-піаніста, у стимулюванні його загального музичного розвитку. Значний вплив на читання музичного тексту справляє такий фактор, як художня настанова, тобто попередня налаштованість сприйняття, яка діє протягом усього процесу гри на фортепіано. Тому початкова настанова читання музики з листа в багатьох випадках залежить від типу нервової системи, тобто особливих психологічних властивостей індивіда. Отже, **метою** пропонованої статті є – розглянути вплив особливостей темпераменту музиканта-піаніста на процес читання нот з листа.

Якщо спостерігати за піаністами, то можна побачити, що вони різняться своїми виконавськими властивостями: по-різному виявляють емоції у творі, неоднаково реагують на подразники зовнішнього середовища. Отже, мова йде про музикантів із різним типом темпераменту (від лат. *temperamentum* – розміреність, належне співвідношення частин), що визначає тип вищої нервової системи людини. Як відомо темперамент – це індивідуальні особливості психіки людини й вищих тварин, в основі яких лежить відповідний тип нервової системи. Темперамент виявляється в силі, швидкості, напруженості й урівноваженості перебігу психічних процесів індивіда, в яскравості та стійкості його емоцій і настроїв [3, с. 816]. Темперамент характеризує особистість музиканта з боку динамічних особливостей його психічної діяльності, тобто за показниками емоційності, енергійності, інтенсивності, швидкості, темпу, ритму тощо.

Наукове розв'язання питання основ темпераменту вперше дав І.П. Павлов у своєму вченні про типи нервової системи. Доводячи наявність певної закономірності у вияві індивідуальних відмінностей, І. Павлов висунув гіпотезу про те, що в їх основі лежать фундаментальні властивості нервових процесів – збудження й гальмування, їх урівноваження та рухливість. Під час читання нот з листа ці процеси відіграють першочергове значення, адже гра *a prima vista* (з італ. букв. – «з першого погляду» – гра з листа) виявляється, насамперед, у функціональній витривалості, тобто здатності витримувати тривалі чи короткочасні, але сильні збудження нервової системи. Рухливість нервових процесів під час читання нот виявляється в здатності піаніста змінювати виконавську дію залежно від текс-

тових обставин, швидко переходити від пасивного стану до активного чи навпаки.

I. Павлов визначив чотири основні типи нервової системи, близькі до традиційної типології Гіпократата: 1) сангвінік – сильний, урівноважений, рухливий тип; 2) флегматик – сильний, урівноважений, інертний тип; 3) холерик – сильний, неурівноважений тип; 4) меланхолік – слабкий тип. Психологічна характеристика кожного окремого типу нервової системи допоможе визначити його вплив на гру *a prima vista*.

Сангвінічний тип нервової системи характеризується високою лабільністю. Сангвініки можуть легко збуджуватись, а також легко гальмувати свої бажання. Музиканти такого типу темпераменту можуть контролювати свої емоції відповідно до вимог середовища, тому сцена чи публічне виконання не стануть перешкодою на шляху читання нот. Характерною рисою сангвініків є швидка моторна реакція, яка допомагає правильно відтворити темп, ритм та динаміку твору, а також пристосуватися до раптових змін настрою.

Музикант із сангвінічним типом нервової системи характеризується рухливістю, вільно й розкуто почувається в новому для нього матеріалі, легко пристосовується до різноманітних текстових складнощів, змін фактури, добре відчуває контрастність епізодів у творі. Піаністи сангвінічного типу нервової системи вирізняються точністю реакцій та міцністю волі. Цілеспрямованість, самостійність, наполегливість, дисциплінованість та витримка сангвініка гарантують успішність гри *a prima vista*. У музичній діяльності до сангвінічного типу нервової системи належав австрійський композитор В. А. Моцарт. Поряд із своїми досягненнями як піаніста, скрипаля й органіста, Моцарт

найбільше вражав досконалим умінням читати ноти з листа. На концертах та світських зібраннях він не тільки виконував із нот французькі та італійські арії, але й транспонував їх *a prima vista*.

Для музикантів *холеричного типу* нервової системи характерна циклічність у діяльності, що пояснюється неврівноваженістю вищої нервової діяльності та виявляються в переважанні збудження над гальмуванням. У грі *a prima vista* це яскраво простежується під час сильного емоційного збудження. Граючи новий твір, піаністи холеричного типу темпераменту намагаються охопити все одразу та точно виконати весь нотний текст. Вони рідко вдаються до методів спрощення й аналогії, у результаті чого їм бракує фактурної ясності й форми. Властивості холеричного типу нервової системи можуть стати на заваді в таких видах діяльності, які потребують тривалої уваги й напруження.

Існує беззаперечний історичний факт геніального читання з листа Ф. Ліста. Володіючи холеричним типом нервової системи, він прекрасно читав з листа та міг бачити майже цілу сторінку нотного тексту наперед. Така безпомилкова гра *a prima vista* – наслідок правильного спрямування його бурхливої енергії. Однак деякі якості його темпераменту часто перешкоджали Лісту в довершеному читанні нот з листа. Через неврівноваженість вищої нервової системи, Ф. Ліст, захоплюючись грою *a prima vista*, часто втрачав міру та не міг перебороти власні емоційні спалахи.

Музиканта нервової системи *флегматичного типу* можна охарактеризувати як занадто стриманого, з постійним настроєм і слабким зовнішнім проявом душевного стану. Слабкі реакції піаніста-флегматика можуть стати на заваді оволодінню професією, адже

повільна моторна реакція – нездоланна перешкода під час читання нот з листа, де необхідна швидка моторика рук та очей. Невелике зорово-рухове охоплення нотного тексту флегматика гальмує швидкість процесу гри а *prima vista*. Під час читання нотного тексту від такого піаніста не потрібно чекати швидкої орієнтації у творі й миттєвого виконання. Їхнє мислення під час гри а *prima vista* – не спішне, однак дуже систематичне. Флегматик обов'язково створить попереднє внутрішнє слухове уявлення про музику твору, визначить характерні ритмічні фігури, фактурні й технічні формули, продумає методи редукації тексту.

До флегматиків належав російський композитор О. Бородін і, частково, С. Рахманінов. Тип вищої нервової системи Рахманінова є дещо змішаним. За темпераментом він меланхолійний флегматик. Рахманінов із великим захопленням знайомився з новою музикою, читав з листа численні клавіри опер та партитури симфоній своїх сучасників і попередників. У його помешканні організовувалися творчі вечори, на яких Рахманінов вражав неперевершеною грою а *prima vista*, у якій усе гармоніювало: вибраний темп, характер твору, динамічні відтінки, глибоке відчуття стилю.

Меланхолійному типу нервової системи властива слабкість як збудливого, так і гальмівного процесів. Тому умовні рефлекси в меланхоліків не стійкі і від зміни оточення легко гальмуються. Уперше читаючи невідомий нотний текст, люди такого типу нервової системи часто не бачать основних елементів, із яких складається твір, не можуть чітко визначити структуру та форму, контрастні епізоди. Піаністи-меланхоліки губляться в нотному тексті, їхня гра невиразна, їй бракує метроритмічної чіткості. Неякісне читання нот у меланхоліка

не є результатом поганих навичок і здібностей, а наслідком повільного темпу психічної активності.

Цікавим для нашого дослідження є тип вищої нервової системи О. Скрябіна, який визначають як флегматико-меланхолійний. Відсутність постійної практики гри а *prima vista* та чудова пам'ять стали причиною того, що видатний композитор не вмів читати з листа. Швидко засвоєння музичного тексту мало негативний бік для Скрябіна: не тренуючись у читанні нот з листа, він почував себе цілковито безпорадним, якщо йому доводилося розбирати новий твір.

Таким чином, освоєння навичок гри з листа вимагає врахування типу темпераменту учня-музиканта, оскільки система занять, що підходить для одного піаніста, може лише зашкодити іншому. Гра а *prima vista* потребує зосередження уваги, великої витривалості та стійкості до факторів, що викликають втому не тільки фізичну, а й емоційну. Тож від типу темпераменту та індивідуальних психологічних якостей великою мірою залежить психічне здоров'я учня-піаніста та його вміння засвоювати необхідні професійні навички.

Література

1. Аберт Г. В.А. Моцарт. Ч. 1. Москва: Музыка, 1987. – 544 с.
2. Блинова М.П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности. Ленинград: Музыка, Ленинград. отд-ние, 1974. 144 с.
3. Дельсон В. Скрябин. Очерки жизни и творчества. Москва: Музыка, 1971. 430с.
4. Коган Г.М. Пианистический путь Листа // Вопросы пианизма. Москва: Сов. композитор, 1968. С. 135 – 154.
5. Пресман М. Воспоминания [о А. Н. Скрябине] // А.Н. Скрябин: сб. к 25-летию со дня смерти. Москва-Ленинград: Гос. муз. изд., 1940. С. 32 – 40.
6. Туриніна О.Л. Психологія творчості: навч. посіб. Київ: МАУП, 2007. 160 с.

Лі Жуйцін
Національний
педагогічний університет
імені М.П. Драгоманова,
м. Київ

ХУДОЖНІЙ СМАК У КОНТЕКСТІ АКСІОЛОГІЧНИХ ПІДХОДІВ

*Рекомендовано до друку доктором педагогічних наук,
професором Еременко О.В.*

У сучасних умовах одним із головних завдань освіти в Україні є спрямованість на ціннісну значимість людської особистості як носія духовності. У зв'язку з цим особливої актуальності набуває проблема художнього смаку молоді. У державних документах – Законах України «Про освіту», «Про вищу освіту», Державній національній програмі «Освіта» («Україна XXI століття»), Національній доктрині розвитку освіти України у XXI столітті, Концепції загальної мистецької освіти, Національній державній комплексній програмі естетичного виховання (проект), Державній програмі «Вчитель» – наголошується на необхідності формування особистості, яка характеризується шанобливим ставленням до культури, мистецтва, історії, та має можливість формувати естетичні почуття, художній смак, інтереси та художні ідеали. Оскільки духовний потенціал людства визначається розвитком кожної окремої особистості, то формування художнього смаку є одним із найважливіших завдань сучасної системи освіти. Художній смак як вибіркова та полемічна здатність до оцінювання естетичних явищ у системі культурно-історичної традиції є складне, багаторівневе та відносно самостійне утворення в цілісній структурі особистості.

У цілому, звернення до спеціальної літератури показало, що вчені розглядали смак і як вроджену здатність, і як набутий досвід; підкреслювали його індивідуальний характер і суспільну вмотивованість. Однак їх думки єдині в тому, що смак є найважливішим елементом естетичної свідомості особистості та включає в себе відносно стійку систему оцінок, вищим критерієм яких є естетичний ідеал. Погоджуємося, що смак служить показником рівня чуттєво-інтелектуального пізнання світу людиною, у якому поєднуються інтуїтивне та свідоме, нормативне й оригінальне, об'єктивне й суб'єктивне, а також характеризує рівень естетичного розвитку людини.

Теоретичний аналіз філософської, психологічної, педагогічної та музикознавчої літератури дає змогу визначити сутність поняття «художній смак» як категорії, що існує не тільки на рівні суспільних потреб, і може мати особистісний, індивідуальний характер, тобто – це естетичне переживання дійсності з певної позиції. Досліджуваний феномен також виражається в наявності у людини внутрішньої норми та виступає як критерій емоційно-естетичної оцінки дійсності і способів її матеріалізації в специфічних засобах мистецтва, він є здатністю безпосереднього й правильного розпізнавання прекрасного та потворного в продуктах матеріального й духовного виробництва, в способах життя та в образах мистецтва.

Окремі науковці (С. Барило, М. Жуленков, Л. Литвиненко та ін.) поняття «художній смак» розглядають як вираження оцінного ставлення особистості й суспільства до мистецтва, що проявляється в здатності людини адекватно сприймати, розрізняти й розуміти твори мистецтва відповідно до естетичного ідеалу, ві-

дрізняючи високохудожнє від низькопробного. Дослідники Л. Башманівська, Б. Лихачов, В. Мазепа та інші пов'язують художній смак з емоційною культурою людини та вважають, що він є найважливішим елементом естетичного смаку. На підставі теоретичного аналізу нами було сформульовано поняття «художній смак» як здатність адекватно сприйняти та оцінити художньо-естетичні явища, що забезпечує прищеплення художньо-естетичних почуттів і внутрішніх установок у вигляді потреб учнівської молоді.

Аналіз теоретичних джерел із зазначеного питання надає змогу стверджувати, що процес формування художнього смаку особистості будується на аксіологічному, культурологічному й особистісно-діяльнісному підходах. Особливий інтерес у контексті даної статті становить аксіологічний підхід. Термін «аксіологія» походить з грецької *axia* – цінність та *logos* – вчення, а отже визначається як вчення про цінності, їх походження, сутність, функції, типи і види. Тож аксіологічна проблематика є ключовою в мистецькому навчанні, від визначення ціннісних пріоритетів залежить загальне спрямування освітнього процесу, зокрема у старших класах загальноосвітніх шкіл.

Як наголошує Г. Падалка, саме мистецтво покликане відтворити цінність буття людини, протистояти руйнаціям технократичного мислення, вузькому підходу до усвідомлення сенсу людського буття з позицій бездушного практицизму й утилітаризму. Авторка переконана, «притягальна гуманістична сила справжнього мистецтва полягає в тому, що поряд із виробництвом цінностей художньо-матеріального порядку воно опікується «виробництвом» власне людини, формуванням шляхетної, одухотвореної особистості»

[1, с. 45]. На думку В. Сластьоніна, аксіологічний підхід дозволяє вивчати явища, з одного боку, з точки зору закладених у них можливостей задоволення потреб людей, а з іншого, – вирішувати завдання гуманізації суспільства [3].

На наш погляд, сутність аксіологічного підходу розкривають наступні принципи:

- рівноправність філософських поглядів у межах єдиної гуманістичної системи цінностей за умови збереження різноманітності їх культурних і етнічних особливостей;
- рівнозначність традицій і творчості, визнання необхідності вивчення і використання знань минулого й можливості духовного відкриття в сьогоденні та майбутньому.

С. Смирнов зазначає, що даний підхід обумовлений тим, що кожному виду людської діяльності, як цілеспрямованої, вмотивованої, культурно організованої, притаманні свої підстави, оцінки, критерії (цілі, норми, стандарти тощо) та способи оцінювання. На думку дослідника, даний підхід передбачає таку організацію педагогічного процесу, яка забезпечувала б вивчення й формування ціннісних орієнтацій особистості [2, с. 103].

Таким чином, сутність аксіологічного підходу полягає в орієнтації освіти на формування в учня системи загальнолюдських цінностей, що визначають його ставлення до світу, до власної діяльності, до самого себе як людини. Ціннісне ставлення людини, зауважує автор, регулює його поведінку й діяльність, визначає мотиваційно-потребову сферу, готовність керуватися ними в повсякденному житті.

У пропонованому дослідженні аксіологічний підхід до вивчення особливостей формування художнього

смаку особистості (зокрема підлітка) полягає в тому, що в процесі освоєння творів мистецтва у свідомості учня формуються художньо-ціннісні орієнтації, які проявляються в реальних діях і вчинках. У старшому шкільному віці, коли особливо активно відбувається формування особистості, її поглядів, переконань, ідеалів і прагнень, вкрай необхідно якомога більше залучати учнів до ознайомлення з різновидами мистецтва та високохудожніми творами, що відтворюють багатовіковий естетичний досвід багатьох поколінь, спрямовують учнів до досягнення духовної краси й моральної сили людини, до усвідомлення сенсу буття.

Отже, в контексті аксіологічного підходу поняття «художній смак» розглядається як система художньо-ціннісних орієнтацій, еталонних образів досконалості.

Література

1. Падалка Г. М. Педагогіка мистецтва (Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін). Київ: Освіта України, 2008. 274 с.

2. Педагогіка: педагогические теории, системы, технологии / С. А. Смирнов (ред.). Москва: Издательский центр «Академия», 2000. 512 с.

3. Педагогіка [В.А. Сластенин, И.Ф. Исаев, А.И.Мищенко, Е.Н. Шиянов]. Москва: Школа-Пресс, 1998. 512 с.

Чіженко Б.Г.
Харківський національний
педагогічний університет
імені Г. С. Сковороди,
м. Харків

СУТЬ ПОНЯТТЯ «ХУДОЖНЄ МИСЛЕННЯ» У СУЧАСНІЙ ПЕДАГОГІЦІ

*Рекомендовано до друку доктором мистецтво-
знавства, професором Калашник М.П.*

На сучасному етапі розвитку освітніх технологій виникла проблема подолання розбіжностей між науковим і художнім розвитком особистості вчителя. Мова йде про спосіб викладання матеріалу, збагачення мислення образними елементами, адже саме вони дозволяють людині отримувати знання про навколишній світ не у вигляді абстракцій, а у формі цілісних образних уявлень.

Упродовж останнього десятиріччя увагу багатьох дослідників звернено до вивчення такого явища, як художнє мислення, яке пов'язане з активізацією роботи всіх (або майже всіх) відділів кори головного мозку. Художнє мислення – це вид багатостороннього мислення, що включає в себе як раціональні, так і емоційні компоненти. Відповідно до думки Гаррі Алдера, Горварда Гарднера і команди психологів з Гарвардського університету, наразі особливо затребуваний багатосторонній інтелект. Це означає, що сучасній людині в рівній мірі необхідні всі відомі види інтелекту: вербально-лінгвістичний, логіко-математичний, тілесно-руховий, музично-ритмічний тощо. Художнє мислення як феномен, пов'язаний практично з усіма видами інтелекту, представляє в даному випадку той орієнтир, який забезпечує інтелектуальний розвиток індивіда.

У словнику з естетики А. Беляєва, художнє мислення визначається як вид духовної діяльності, спрямованої на створення, а також на сприйняття і розуміння творів мистецтва, це – вищий рівень художньої свідомості. Головне завдання художнього мислення – формування художніх образів дійсності в свідомості автора, а також їх відтворення у свідомості споживачів твору. Художнє мислення протікає у взаємодії з іншими формами художньої свідомості і діє на всіх стадіях творчого процесу.

Основною формою художнього мислення є художній образ. Такий тип мислення можна визначити як активну інтелектуальну діяльність, спрямовану на таке перетворення образів, яке б забезпечувало функцію сутнісного відбиття дійсності, тобто дозволяло б репрезентувати одиницям образної системи загальні, внутрішні, необхідні зв'язки.

Нарощування художньо-творчого потенціалу майбутнього вчителя, у тому числі розвиток художнього мислення, має велике значення для процесу його професійного становлення. Художнє мислення дає можливість адекватно осягати суть мистецьких образів, відтворених у різних художніх творах, а також естетики навколишнього світу взагалі. Відсутність здатності до художнього мислення вельми збіднює не лише особистісну культуру вихователя, а і його педагогічний стиль у цілому.

Формування художнього мислення майбутнього вчителя набуває першорядного значення, оскільки педагог зобов'язаний комплексно, на поліхудожньому рівні вміти опрацьовувати мистецький матеріал. Саме розвинене художнє мислення дозволяє педагогу бути виразним, винахідливим, ініціативним, варіативним у доборі методів і форм роботи зі своїми учнями.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Антонець Олена Анатоліївна - кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музично-інструментального виконавства ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, м. Суми

Баженова Марина Леонідівна – студентка III курсу ВКНЗ СОР «Лебединське педагогічне училище імені А. С. Макаренка» (наук. кер. – кандидат педагогічних наук, викладач ВКНЗ СОР «Лебединське педагогічне училище імені А.С. Макаренка» В.В. Гура), м. Лебедин

Васюріна Алла Олександрівна – кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри філософії Сумського державного університету, м. Суми

Горська Тетяна Миколаївна - викладач-методист відділу музично-теоретичних дисциплін Сумського вищого училища мистецтв і культури імені Д.С. Бортнянського, м. Суми

Дробиш Анна Андріївна – аспірант I року навчання Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського (наук. кер. – кандидат мистецтвознавства, в.о. професора Національної музичної академії імені П.І. Чайковського Л.А. Гнатюк), м. Київ

Смельянова Таїсія Олександрівна – студентка II курсу ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка (наук. кер. – кандидат мистецтвознавства, доцент ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка Р.А. Сулім), м. Суми

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

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

Калашник Марія Павлівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди, Заслужений діяч мистецтв України, член Національної спілки композиторів України, член Всеукраїнської національної музичної спілки, м. Харків

Калиниченко Ярослав Олегович - магістрант II курсу ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (наук. кер. – кандидат мистецтвознавства, доцент ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка С.П. Зуєв), м. Суми

Картава Юлія Олегівна – студентка II курсу ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (наук. кер. – кандидат мистецтвознавства, доцент ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка О.А. Антонєць), м. Суми

Комаровська Жанна Вікторівна – магістрант ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (наук. кер. – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» І.С. Новосядла), м. Івано-Франківськ

Лі Жуйцін - аспірант кафедри теорії та методики музичної освіти, хорового співу, диригування Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова (наук. кер. – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка Єременко О.В.), КНР

Макаренко Ганна Василівна – завідувач відділу мистецтв Сумської обласної універсальної наукової бібліотеки, краєзнавець, м. Суми

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

- Максименко Катерина Анатоліївна** – аспірант I року навчання, викладач кафедри мистецької педагогіки та хореографії ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка (наук. кер. – кандидат мистецтвознавства, доцент ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка І.Г.Довжинець), м. Суми
- Моргунова Тетяна Леонідівна** – професор кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України імені І.П.Чайковського, м. Київ
- Мухіна Лариса Петрівна** – аспірант I року навчання Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка, викладач Сумської ДМШ № 2 (наук. кер. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С.Макаренка О.К.Зав'ялова), м. Суми
- Новосядла Ірина Степанівна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ
- Підопригора Маргарита Олександрівна** – студентка III курсу ВКНЗ СОР «Лебединське педагогічне училище імені А.С.Макаренка» (наук. кер. – кандидат педагогічних наук, викладач ВКНЗ СОР «Лебединське педагогічне училище імені А.С.Макаренка» В.В.Гура), м. Лебедин
- Поляковська Світлана Петрівна** – кандидат мистецтвознавства, викладач-методист Вінницького училища культури і мистецтв імені М.Д.Леонтовича, м. Вінниця
- Полянська Галина Миколаївна** – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології та методики викладання культурологічних дисциплін Полтавського національного педагогічного університету імені В.Г.Короленка, м. Полтава
- Саніна Світлана В'ячеславівна** – асистент-стажист Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського (наук. кер. – доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського О.І.Козак), м. Харків

Співаченко Оксана Святославівна – аспірант II року навчання Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (наук. кер. – доктор мистецтвознавства, професор Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв В.Я. Редя), м. Київ

Сулім Римма Анатоліївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музично-інструментального виконавства ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, Суми

Хайрутдінов Родіон Робертович – асистент-стажист Харківського державного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, концертмейстер Харківської ДМШ № 13 імені М.Т. Коляди (наук. кер. – доктор мистецтвознавства, професор Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського О.І. Козак), м. Харків

Чиженко Богдан Георгійович – студент V курсу Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (наук. кер. – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди М.П. Калашник), м. Харків

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