

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

**ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2024.
Пам'ятні дати української
музичної культури:
до 100-річчя Сумського державного
педагогічного університету
імені А. С. Макаренка**

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

11–12 грудня 2024 року

СУМИ – 2025

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

Ю 14

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (протокол № 6 від 27 січня 2025 року)

Редакційна колегія

О. К. Зав'ялова — доктор мистецтвознавства, професор;
О. А. Устименко-Косоріч — доктор пед. наук, професор;
Л. М. Горболіс — доктор філологічних наук, професор;
О. В. Гончаренко — кандидат мистецтвознавства, старший викладач

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

Ю14 Ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури: до 100-річчя Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка: збірник статей за матеріалами VIII всеукраїнської науково-практичної конференції (11–12 грудня 2024 року). Суми : ФОП Цьома С.П., 2025. 172 с.

Збірник статей видається за матеріалами щорічної всеукраїнської науково-практичної конференції, метою якої є вивчення та популяризація українського музичного мистецтва минулого та сьогодення. У публікаціях розглядаються актуальні питання теорії та історії української музики, музичної освіти та музикознавства, творчість знаних і маловідомих українських митців, діячів української діаспори, наших сучасників. Пропонується для студентів, викладачів і всіх небайдужих до історії та сьогодення українського музичного мистецтва.

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

© ФОП Цьома С.П., 2025

© СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2025

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО	6
----------------------------	---

РОЗДІЛ 1 УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА СПАДЩИНА XVII — СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТТЯ

Анастасія Белова, Олена Гончаренко

ІВАН АБРАМОВ — ДОСЛІДНИК ВОРОНІЗЬКОЇ СТАРОВИНИ	8
--	---

Олена Гончаренко

ПІСНІ З РОМЕНЩИНИ В ЗАПИСАХ ПАВЛА ГНІДИЧА (ДО 140-РІЧЧЯ ФОЛЬКЛОРИСТА Й ЕТНОГРАФА).....	14
---	----

Надія Деменко, Юлія Терновська

СПІВАК ІВАН СТЕШЕНКО: ПОВЕРНЕННЯ ВТРАЧЕНОЇ ПАМ'ЯТІ ПРО ГЕНІАЛЬНОГО МИТЦЯ З ЛЕБЕДИНА	19
--	----

Ірина Дубровіна

СУМЩИНА ЯК ДЖЕРЕЛО ТВОРЧОГО НАТХНЕННЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ	22
--	----

Антон Кармазін

ТВОРЧІ НАДБАННЯ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ (НА МАТЕРІАЛІ ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО, МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ).....	27
--	----

Дмитро Луценко

ГРИГОРІЙ ДАВИДОВСЬКИЙ І ПОЛТАВЩИНА	30
--	----

Галина Полянська

ПОЛТАВСЬКИЙ ПРОСВІТНИК ВОЛОДИМИР ОГОЛЕВЕЦЬ	38
--	----

Цуй Цзінге

ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОЇ ФАКТУРИ У ФОРТЕПІАННИХ ТРІО Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО	46
---	----

РОЗДІЛ 2 УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР, КОМПОЗИТОРСЬКА Й ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Олена Афоніна

ПОДІЇ ТА ІМЕНА НАУКОВО-ТВОРЧОГО ЖИТТЯ СУМСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ імені А. С. МАКАРЕНКА	50
--	----

Інна Болховітіна

ВНЕСОК КОСТЯНТИНА МЯСКОВА У РОЗВИТОК БАНДУРНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ КОНЦЕРТНОЇ П'ЄСИ ДЛЯ БАНДУРИ З ОРКЕСТРОМ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ «ВЕЧІР НА ДВОРІ»	53
---	----

Олена Берегова

70 РОКІВ УКРАЇНИ В ЮНЕСКО:
ВІД РАДЯНСЬКИХ ДО НАЦІОНАЛЬНИХ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПРІОРИТЕТІВ
У МІЖНАРОДНІЙ КУЛЬТУРНІЙ ПОЛІТИЦІ 58

Злата Гоман, Олена Гончаренко

ВІЙНА ТА ОКУПАЦІЯ У МУЗИЧНИХ ТВОРАХ ДЛЯ ДІТЕЙ
ОЛЬГИ ТИМОШЕНКО — КОМПОЗИТОРКИ З ХЕРСОНЩИНИ..... 64

Вікторія Гура

ВІКТОР ІКОННИК — ОСНОВОПОЛОЖНИК КАМЕРНОГО СТИЛЮ
ПРОФЕСІЙНОГО ХОРОВОГО СПІВУ В УКРАЇНІ..... 68

Ніна Дика

МИСТЕЦЬКИЙ ПРОФІЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ СКРИПАЛЬКИ ОЛЕКСАНДРИ
(ЛЕСІ) ДЕРКАЧ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ВИМІРІ КАМЕРАЛІСТИКИ
(ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ) 72

Інна Довжинець

ФЕДІР КОВОРАЙ — ВИЗНАНИЙ МАЙСТЕР ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА
(ДО 35-РІЧЧЯ ПАМ'ЯТІ МИТЦЯ)..... 84

Олеся Дурницька

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕОПОЛЬДА ЯЩЕНКА
В ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УКРАЇНЦІВ
(ДО 55-РІЧЧЯ СТВОРЕННЯ ХОРУ «ГОМІН») 87

Євген Карпенко

ЮВІЛЕЙ, ЯК НОВА ВІХА НА СХОДАХ 91

Аліса Литвиненко

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ
(ДО 85-РІЧЧЯ ЛЕСІ ДИЧКО)..... 96

Ольга Лігус

ІСПАНСЬКА КУЛЬТУРА У ДЗЕРКАЛІ ТВОРЧОСТІ
ЛЕСІ ДИЧКО (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ СЮЇТИ
«АЛЬКАСАР... ДЗВОНІ АРАГОНУ») 103

Пінтін Лі

УНІВЕРСАЛІЗУЮЧІ ІНТЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ОБРАЗУ ПІАНІСТА
В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ Ю. ГОМЕЛЬСЬКОЇ 112

Цін Лю

ТВОРЧИСТЬ Ю. ГОМЕЛЬСЬКОЇ ЯК УТІЛЕННЯ СИНТЕЗУЮЧИХ ІНТЕНЦІЙ
ПОЕТИКИ СУЧАСНОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ..... 116

РОЗДІЛ 3 АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ НАУКИ ТА ПЕДАГОГІКИ

Тетяна Булах

МУЗИКА В РЕЛІГІЇ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ ДУХОВНОЇ
КОМУНІКАЦІЇ З ТРАНСЦЕНДЕНТНИМ 121

Літін Го

ВОКАЛЬНА ВИРАЗНІСТЬ ОПЕР В. А. МОЦАРТА
ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ЧИННИК ПОСТАНОВОК ПІТЕРА СЕЛЛАРСА 125

Анастасія Кисла

ОПЕРИ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ ТА ЇХ ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА..... 130

Вейвей Лі

АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У НАУКОВИХ РОЗВІДКАХ:
ДО ПРОБЛЕМИ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ 134

Чень Лі

ГУЧЖЕН В СУЧАСНІЙ СОНОСФЕРІ 137

Олексій Мовчан

МЕТРОРИТМІЧНІ ЗАСАДИ ВЛАСНОГО ДЖАЗОВОГО АРАНЖУВАННЯ
НАРОДНИХ КОЗАЦЬКИХ ТА ЛІРИЧНИХ ПІСЕНЬ ПРИДНІПРОВ'Я 140

Валерій Приходько

АКАДЕМІЧНИЙ АНСАМБЛЬ ПІСНІ І ТАНЦЮ «КОЗАКИ ПОДІЛЛЯ»
ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ФОРМУВАННЯ ВІДОМИХ БАЯНІСТІВ
(ДО 35-РІЧЧЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ) 108

Алевтіна Руденко

ТВОРЧІСТЬ ЧАРЛЬЗА АЙВЗА У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ 143

Світлана Садовенко

ДИТЯЧЕ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО: СУЧАСНИЙ ДИСКУРС..... 147

Huang Tailong

RHYTHM FEATURES IN THE TRADITIONS
OF CHINESE AND EUROPEAN MUSIC 151

Xinyue CUI

CHINESE NATIONAL TRADITIONS IN VOCAL ART..... 153

Olha Yeremenko

MUSICOLOGICAL INTERPRETATIONS
OF THE CONCEPT OF “INTONATION” IN PERFORMING ARTS 158

Zhang Ye

MUSICAL-INSTRUMENTAL ART IN THE RENAISSANCE ERA 160

Кирил Язиков

ПРЕДСТАВНИКИ СУЧАСНОГО АНСАМБЛЕВОГО
ВИКОНАВСТВА НА САКСОФОНІ В УКРАЇНІ 164

Бін Яо

ВТІЛЕННЯ ІДЕЇ СПОГЛЯДАЛЬНОСТІ В МУЗИЦІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ
КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ 167

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 170

ВСТУПНЕ СЛОВО

Восьма збірка статей за матеріалами всеукраїнської науково-практичної конференції «Ювілейна палітра 2024. Пам'ятні дати української музичної культури» присвячена визначній події — 100-річчю заснування першого на теренах області вищого навчального закладу — Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Ювілейна дата *alma mater* надала особливої багатогранності та різноаспектності науковому заходу, в тематиці якого об'єднані мистецтвознавчий і культурологічний напрями, історія та сучасність, наука, мистецтво та життя.

Як і в попередні роки, до організації заходу долучились інші виші, серед яких Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, а також Сумська обласна універсальна бібліотека — багаторічний партнер кафедри музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка, яка є ініціатором та організатором конференції. Тяжкі умови воєнного стану в країні кілька років поспіль зумовлюють необхідність у змішаному форматі проведення зустрічей та засідань наукового заходу. Але всі ці роки не зменшується ані кількість учасників, ні значне число докторів наук і професорів, які беруть у ньому участь (зазвичай до 20% від загалу).

Незважаючи на свою вузькопрофесійну тематику, конференція вже вкотре стає ефективною дискусійною платформою для дослідників різних поколінь і рівня досвіду. Контингент учасників цього річного заходу склали понад 80 осіб — представників 17 закладів освіти й мистецьких установ із 8 міст України. Вже традиційно активну участь в конференції брали студенти й аспіранти різних навчальних закладів України, у числі яких і здобувачі освіти з Китайської народної республіки. Як і в минулі роки, цікавою і плідною на нові імена та ідеї виявилась змістова палітра заходу. Історичну логіку, яку покладено в основу конференції, віддзеркалює і структура пропонованої збірки.

Тематика цього річного випуску фокусується навколо етнографічних і фольклорних аспектів (А. Белова, О. Гончаренко) та близьких до цього питань хорового мистецтва (О. Дурницька, А. Кармазін, Д. Луценко, В. Гура, Є. Карпенко,

А. Литвиненко). Увагу авторів приділено також українському народному (І. Болховітіна, І. Довжинець) та професійному (Н. Дика, О. Лігус, Пінтін Лі, Цуй Цзінге, В. Приходько) інструментальному мистецтву. Вагомим внеском є повернення пам'яті забутих чи замовчуваних митців (Н. Деменко, Ю. Терновська, Г. Полянська). Щирістю висловлення відзначені статті про Сумщину (І. Дубровіна) та сумський заклад-ювіляр (О. Афоніна). Безсумнівну вагу мають проблемні праці щодо соціально-політичних умов і перспектив розвитку української музичної культури (О. Берегова, З. Гоман, О. Гончаренко).

Особливо різноманітним є третій розділ збірки. Його авторами здійснюється філософсько-естетичне осягнення музичного мистецтва як засобу духовної комунікації (Т. Булах); окреслюються цікаві грані джазового аранжування народних пісень (О. Мовчан) та дитячого естрадно-вокального виконавства (С. Садовенко); з'ясовуються витoki літературних джерел оперної творчості Дж. Верді (А. Кисла), специфіка музикознавчої інтерпретації концепту «інтонації» у виконавстві (О. Єременко), надається характеристика творчості Ч. Айвза (А. Руденко) та представників українського ансамблевого виконавства на саксофоні (К. Язиков).

Актуальність тематики досліджень, поглиблене вивчення національного та проблематика розвитку світового музичного мистецтва у призмі української науки — все це обґрунтовує доцільність як подальшого проведення наукової конференції, так і публікації збірника за її результатами. Організатори заходу впевнені в тому, що майбутні наукові зустрічі будуть такими ж цікавими й тематично багатограними як і цього року, попри будь-які складнощі і перешкоди.

Ольга Зав'ялова,
доктор мистецтвознавства,
професор

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА СПАДЩИНА

XVII — СЕРЕДИНИ XX СТОЛІТТЯ

Анастасія БЄЛОВА
Олена ГОНЧАРЕНКО

ІВАН АБРАМОВ — ДОСЛІДНИК ВОРОНІЗЬКОЇ СТАРОВИНИ

Педагог за професією, літератор за покликанням, допитливий краєзнавець і книголюб — все це про видатного етнографа з Сумщини Івана Абрамова. 65 років життя Іван Спиридонович віддав справі народної освіти, вивченню рідного краю, розвідкам з дослідження історичної давнини. Попри більшовицький переворот і репресії 30-х років, продовжував свою невтомну працю на ниві етнографічних студій. Сьогодні, відзначаючи 150-ту річницю від народження дослідника, віддамо шану видатному землякові.

Вклад Івана Абрамова у збереження національної спадщини безцінний, він є автором багатьох праць з етнографії, фольклористики та регіональної історії (див. бібліографічний опис його науково-літературної діяльності [3] — всього понад 60 робіт). У часи боротьби за незалежність та збереження української державності, праці вченого стають ще переконливішими та актуальнішими, отож спадщина Івана Абрамова потребує значно глибшого вивчення та популяризації.

Значним здобутком на цьому шляху стало перевидання народознавчих і краєзнавчих розвідок і статей дослідника в книзі «Абрамов І. З історії та культури селища Вороніж...» [7], виданій до 850-ліття Воронежа під загальною редакцією Сергія П'ятаченка, якому належить ряд досліджень біографії вченого та його наукової спадщини [5–7]. Значний внесок у популяризацію імені Івана Абрамова та систематизацію інформації про нього здійснив шосткинський краєзнавець Віктор Терлецький [8], інші дослідники (бібліографічний список робіт про І. Абрамова див. також у покажчику [3]).

Іван Спиридонович Абрамов (1874–1960) походить з багатодітної родини ремісника-покрівельника. Батько був відставним військовослужбовцем, мати — колишньою кріпачкою.

Початкові знання майбутній вчений здобув у місцевій школі, про яку пізніше написав: «Я пам'ятаю, як багато у нас було витрачено часу і сил тільки тому, що навчання велося чужою нам російською мовою, по чужим російським підручникам» [7, 6]. Далі — навчання у Воздвиженській сільськогосподарській школі, потім в учительському інституті в Глухові («чудовий незабутній час»). Вчителював у сільських школах Глухівщини, а по завершенню навчання — два роки викладав у Рівненському міському училищі.

З 1900 року починається новий, найпродуктивніший петербурзький період біографії Івана Абрамова. Він викладає в міському училищі м. Павловська під Петербургом, а невдовзі у самій столиці, в Ісакіївському чотирикласному міському училищі. За інформацією В. Терлецького [8, 5], Абрамов нерідко виступав із науковими доповідями та лекціями перед вченими Петербурга. Серед цієї аудиторії відбулася одна зі знакових зустрічей Абрамова із власником видавництва, відомим революціонером В. Д. Бонч-Бруєвичем (1873–1955). Безперечно, їх насамперед пов'язала видавнича та наукова робота, останній керував бібліотекою й архівом РСДРП у Женеві, співробітничав у більшовицьких газетах, згодом став керуючим справами Ради Народних Комісарів. Але крім того він живо цікавився й вивчав українську культуру, зокрема літературу. Під час однієї з доповідей Абрамова Бонч-Бруєвич сам запропонував публікувати статті в його виданнях. Відтоді між ними встановилися дружні, щирі стосунки.

За інформацією С. П'ятченко [6, 61], у цей період І. Абрамов робить перші кроки в літературі: пробує писати оповідання, рецензії, знайомиться з редакторами журналів, відвідує літературні вечори. Одночасно Іван Спиридонович починає проявляти себе на етнографічній та археологічній ниві. У 1902 році він вступив до Археологічного інституту, де протягом року поповнює свої знання з археології, палеографії, архівознавства, нумізматики, етнографії. 1909 року молодого дослідника приймають до Археологічного товариства, 1914 року він стає дійсним членом Російського географічного товариства.

Іван Абрамов розпочинає системну фольклорно-етнографічну діяльність та археологічні дослідження. У 1907 році в результаті археологічних розкопок, проведених в околицях містечка Вороніж Глухівської округи вченому вдалося

зафіксувати близько 60 курганів, що датуються IX-XI ст., більшість могил належить сіверянам [2, 462–463]. Згодом у 1910-тих роках здійснювалися розкопки в інших районах Подесення. Знайдені рештки кістяків і прикраси демонструвалися під час виставки IV Археологічного з'їзду, частину артефактів потім було передано музею Чернігівської архівної комісії.

1900-ті роки стали також початком плідної краєзнавчої та етнографічної праці Івана Абрамова. За дорученням наукових центрів дослідник здійснює фольклорно-етнографічні поїздки, з яких повертається з цінними колекціями для столичних музеїв та науковими спостереженнями, які з'являються друком в періодиці, найчастіше в журналі «Живая старина» [7, 7]. Досліджуючи під час поїздок місцеві звичаї та побут селян, вчений робить фотознімки, на яких фіксує предмети ужитку, житло, характерні типи місцевого населення у святковому чи буденному вбранні (знімки І. Абрамова 1905 року, проаналізовані етнологом О. Косміною на предмет особливостей народного одягу Сіверщини, представлено на інтернет-ресурсі [9]).

Під час відвідування рідного Воронежа на початку ХХ століття вченим було зібрано цінні фольклорно-етнографічні матеріали, що стали основою кількох наукових розвідок. Найбільший науковий успіх випав на долю нарису «Черниговские малороссы. Бытъ и пѣсни населенія Глуховскаго уѣзда Черниговской губерніи (Етнографическій очеркъ)», що був надрукований у 1905 році в журналі «Живая старина». Того ж року робота вийшла окремою книжкою.

«Черниговские малороссы...» — народознавча пам'ятка, що відображає побут і пісні містечка Вороніж, знайомить читача з історією й культурою місцевого населення, одягом, весільним обрядом, колядками, щедрівками, іграми, замовляннями, прикметами та іншим фольклорним багатством [7, 8].

Матеріалом студії стали особисті спостереження І. Абрамова за життям населення Глухівського повіту, головним чином містечка Воронежа, знайомого з дитинства. Значну кількість народних пісень за дорученням вченого записав його рідний брат Михайло [1, 3]. До праці увійшли історичні та археографічні дані, місцеві легенди, спостереження за особливостями діалектної вимови, описи народного одягу чоловіків, заміжніх жінок, дівчат та хлопців [7, 8].

І. Абрамов писав, що народна пісня на початку ХХ століття усе ще продовжує відігравати значну роль в побуті селянина: «Старі пісні твердо тримаються в народній пам'яті, і зараз, як і сотні років тому, співаються в урочистостях селянського трудового життя. У цьому сенсі наш повіт, як давній рубіж України, може слугувати блискучим прикладом того, що словесність українського народу жива й міцна» (цит. за [6, 71]). Серед усіх зафіксованих у праці творів значну групу складають обрядові пісні (колядки, щедрівки, масницькі, веснянки, обжинкові), описи обряду новорічного засівання та різдвяної «кумедії» «Цар Максиміліан». Найрозлогіше у нарисі представлено весілля: основні епізоди традиційного весільного обряду та пісні, що їх супроводжують (всього 59 пісень та фрагментів). Крім того, у розвідці презентовано твори звичайного циклу (переважно жартівливі пісні й приспівки); описано обряд хрещення дитини та наведено дві пісні, що співаються до баби-повитухи, два зразки дитячого фольклору та гумористична «небилиця». Окремо подано народні прикмети та повір'я.

На думку С. П'ятаченка [7, 8], цінність фольклорних досліджень Івана Абрамова полягає у скрупульозності підходу до процесу фіксації творів народного мистецтва, у глибині проникнення в народну стихію та спробі дати максимально вичерпну характеристику однієї окремо взятої місцевості, що стало на той час новим словом у вітчизняній фольклористиці.

Загалом найбільший сплеск фольклорно-етнографічних та краєзнавчих досліджень і публікацій І. Абрамова припадає на першу чверть ХХ ст. — довоєнний і пореволюційний періоди. Серед усього різнобарвного загалу наукової і краєзнавчої спадщини вченого можна виокремити кілька тем, до яких він повертався протягом усього життя. Провідне місце в цьому списку посідає народна культура рідного Воронежа та його історія. Як конкретизація останньої — портрети відомих земляків. Зокрема, І. Абрамов присвятив кілька наукових статей, доповідей, газетних публікацій біографії та діяльності П. Куліша. Як зазначає С. П'ятаченко [6, 69], навіть у радянські часи, коли на П. Куліша було накинута тавро «буржуазного націоналіста» і його особа та твори перебували під негласною забороною, та й за самим І. Абрамовим наглядали спецслужби, у нього була сміливість друкувати розвідки про свого геніального

земляка. Кілька розвідок Івана Абрамова присвячено постаті Тараса Шевченка. У власній колекції вченого був Шевченків офорт «Приятелі», а також кілька листів Т. Шевченка до графині А. І. Толстої, яка взяла активну участь у звільненні поета із заслання.

У 1920-х роках вчений співпрацює вже з радянськими краєзнавчими установами та часописами. Зокрема, він був членом шкільно-педагогічної комісії Центрального бюро краєзнавства, у журналі «Краєведеніє» (в майбутньому забороненому) видає ряд робіт методично-просвітницького спрямування, рецензії. Наприкінці 20-х з'являються перші україномовні праці вченого, серед яких археологічно-краєзнавче дослідження «Літописний Вороніж на Чернігівщині» [2]. І. Абрамов також бере участь у діяльності Товариства дослідників української історії, письменства та мови, виступає з науковими доповідями.

Хвиля репресій 30-х років, що накопилася швидко й невідворотно, захопила й українського вченого. Він був двічі засуджений і відбував покарання: 1931 у т. зв. «справі краєзнавців» (тоді вдалося визволити І. Абрамова завдяки втручання та заступництву В. Бонч-Бруєвича). Другий термін у «справі славістів» вчений відбув до кінця: згідно вироку його було вислано на три роки до Тобольська, а після повернення заборонено жити в столиці та крупних містах. Як пише С. П'ятаченко, «арешти й заслання перервали пошуково-експедиційну діяльність І. Абрамова, позбавили можливості публікувати свої праці. Проте навіть в умовах сибірського заслання, учений знаходив сили та можливості для продовження своєї улюбленої справи. Так, перебуваючи на засланні в Тобольську, І. Абрамов за дорученням В. Бонч-Бруєвича збирав для Державного літературного музею історичні, літературні та фольклорні матеріали, зокрема у фондах цього музею зберігаються підготовлені ним матеріали про засланих до Тобольського краю декабристів, письменників і вчених. Серед іншого, він знайшов листи українського поета Павла Грабовського, який був засланий до Тобольська й там помер...» [5, 185]. Цей період залишається найменш дослідженим в біографії незаконно репресованого Івана Абрамова.

Наприкінці 30-х Абрамов повернувся до рідного Воронежа й відразу береться до роботи, готує нові матеріали до публікації. Але наступні друковані праці краєзнавчого характеру з'являються аж наприкінці життя дослідника. Після його смерті більша частина спадщини залишалася маловідомою для загалу. Матеріали раритетних видань довго не перевидавалися, рукописи й зараз знаходяться переважно в архівах країни-агресора і чекають повернення в Україну. Докладного опрацювання потребують і опубліковані етнографічні матеріали, зібрані дослідником у його рідному Воронежі, що вже «увійшли в національну скарбницю народної творчості, яка буде збагачувати ще не одне покоління» [7, 10].

Важливою подією у збереженні спадщини І. Абрамова став жест доброї волі самого вченого, який у 1946 — 1948 рр. завбачливо передав цінні об'єкти своєї особистої колекції до Сумського обласного краєзнавчого музею. За інформацією А. Конотоп, серед предметів з фонду І. Абрамова археологічні артефакти, нумізматична колекція, кераміка, старовинні документи, рукописні книги та інше [9, 73]. Безцінним джерелом для вивчення місцевої історії та біографії краєзнавця є книга «Що говорять забуті могили» (1927 р.) і рукопис короткого нарису з історії с. Вороніж, датований 1957 р. Книга й документ, разом із листом директорові музею, були надіслані краєзнавцем у 1958 р. [9, 74].

«Нині окремі археологічні артефакти, монети й стародруки з фонду І. Абрамова, прикрашають стаціонарну експозицію музею, експонуються на виставках. Книги, що містять його автограф є не лише безцінним джерелом інформації, а й визначними музейними пам'ятками, пов'язаними з ім'ям відомого земляка. Речі з фонду потребують свого детального вивчення, адже кожна з вище згаданих груп матеріалів може стати темою для окремої наукової розробки [9, 75].

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамовъ И. *Черниговскіе малороссы. Бытъ и пѣсни населенія Глуховскаго уѣзда Черниговской губерніи (Етнографическій очеркъ)*. Санкт-Петербургъ, 1905, 41 с.
2. Абрамов І.С. Літописний Вороніж на Чернігівщині. *Ювілейний збірник на пошану академіка Дмитра Івановича Багалія знагоди сімдесятої річниці життя та п'ятдесятих роковин наукової діяльності*. Київ : З друкарні Української Академії наук, 1927. С. 462–468.

3. Іван Абрамов : бібліографічний покажчик / Сум. обл. універсальна наук. б-ка ; уклад.: В. В. Терлецький, О. К. Линник. Суми, 2012. 30 с. (Краєзнавці Сумщини).
4. Конотоп А. В. Фонд Івана Абрамова в Сумському обласному краєзнавчому музеї. *Історико-краєзнавчі дослідження: традиції та інновації: матеріали V Міжнародної наукової конференції (Суми, 11–12 листопада 2021 р.). У 2 ч. Ч. 1.* Суми: ФОП Цьома С.П., 2021. С. 73–75.
5. П'ятаченко С. В. Етнографічна діяльність Івана Абрамова під час Тобольського заслання. *Історико-краєзнавчі дослідження: традиції та інновації. Мат-ли VI Міжнар. наук. конф. 8–9 грудня 2023 р. У 2 ч. Ч.1.* Суми: ФОП Цьома С.П., 2024. С. 183-187.
6. П'ятаченко С. Іван Абрамов: краєзнавець, етнограф і педагог. *Календар знаменних і пам'ятних дат Сумщини на 2024 рік.* Сумська обл. універс. наук. б-ка ; упоряд. О. К. Линник. Суми, 2023. С. 59–72.
7. П'ятаченко С. «На ниві розуму не можна нам відставати». *Абрамов І. З історії та культури селища Вороніж. Фольклорно-етнографічні та краєзнавчі нариси.* Упорядкув., передм., приміт. С. В. П'ятаченка. Суми : МакДен, 2007. С. 5–13.
8. Терлецький В. *Дослідник з Воронежа.* Суми : Собор, 1997. 64 с.
9. <https://localhistory.org.ua/rubrics/strii/sivershchina-na-foto-ivana-abramova-1905-roku/>.

Олена ГОНЧАРЕНКО

ПІСНІ З РОМЕНЩИНИ В ЗАПИСАХ ПАВЛА ГНІДИЧА (ДО 140-РІЧЧЯ ФОЛЬКЛОРИСТА Й ЕТНОГРАФА).

Цього року в листопаді відзначили 140 років від народження людини непересічного таланту й подвижницької праці: етнографа й фольклориста, дослідника теренів Роменщини, педагога Павла Олександровича Гнідича (1884–1919).

Незважаючи на видатні заслуги, про особу вченого донедавна було відомо не так багато, ім'я його нечасто згадуване як у професійних колах науковців, так і залишається малознаним для широкої аудиторії українців. Доля цієї людини надзвичайна й трагічна. Загинув він 1919 року під час подій так званої громадянської війни, які нам дуже відгукуються в сучасних реаліях. Існує версія, що будучи мобілізованим до



Павло Гнідич (1884–1919)

денікінської армії, яка тоді воювала проти більшовиків, Гнідич відмовився очолити студентський загін й вести їх на вірну загибель, за що й був розстріляним у віці 35 років, не встигнувши зреалізувати заплановане [3, 95].

Павло Гнідич прожив недовге життя, протягом якого тим не менш встиг накопичити й залишити для історії етнографічні матеріали колосального обсягу й наукової ваги, навіть незважаючи на величезні втрати, які спіткали його спадщину після смерті. Надзвичайно обдарований, добре освічений, фанатично захоплений свідомо обраною справою, науково прискіпливий і відповідальний дослідник, діяльністю якого й сьогодні можемо надихнутися й подивуватися її обсягам і рівню.

Павло Олександрович народився 1884 року в Полтаві, у небагатій дворянській родині. 1903 р. закінчив зі срібною медаллю гімназію в Харкові, куди переїхали батьки, вступив до Петербурзької політехніки на економічний факультет, та скоро збагнув хибність свого вибору, зрештою 1907 року залишає університет, радикально змінює свій життєвий курс, переорієнтовуючи його у сферу гуманітарну. Займався вивченням мов у паризькому університеті — грецької, французької, латини. Далі вступає на історико-філологічний факультет Московського університету. З 1912 року приєднався до університетської комісії з народної словесності при Етнографічному відділі Імператорського товариства любителів природознавства, антропології й етнографії.

На останніх курсах Гнідич «побажав зайнятись збиранням народних пісень, і загалом етнографічного матеріалу в межах Полтавської губернії, для чого обрав Роменський повіт» [1, 7], де протягом подальших кількох років здійснював фольклорно-етнографічні дослідження, записував народні пісні та зразки усної словесності. Учений узявся до справи запису із великим ентузіазмом, маючи в планах публікацію зібраних матеріалів. Він активно працює в терені, під час літніх вакацій 1912 та 1913 років і далі до кінця 1914 року ним було записано понад дві тисячі фольклорних текстів та їх варіантів, зафіксовано контекстову етнографічну інформацію.

Одним із перших дослідників системно використовує у фольклорно-етнографічній практиці технологічні новинки — фонограф, фотоапарат. Селяни сприймали таку екзотику

переважно з ентузіазмом. Описуючи свої приїзди до с. Рогинці навесні 1914 року, збирач згадує, що їхні зустрічі викликали у селян неабиякий ажіотаж: «Мені доводилось бути свідком того звичайного гуляння, яке звичайно буває в день храмового свята, або коли „наставляють мая, петрівку“. У цьому випадку гуляння було викликане моїм приїздом із фотографічним апаратом і фонографом» [2, 279].

Базовим пунктом роботи стало селище Бацмани Роменського повіту, також до ареалу дослідження залучені навколишні села Гаврилівка, Малі Бубни, Довгополівка, Лавірків Хутір, Сологубівка, Житне, Рогинці та Сміле. У передмові до згодом виданих матеріалів П. Гнідич пише: «Більша частина записів зроблена в селі Бацманах: хотілося дати, по можливості, вичерпний опис якої-небудь однієї місцевості. Але навіть ті 1500–1600 записів, які припадають на долю Бацманів, не вичерпують того, щоб там можна було записати. Тим більше це можна сказати про інші райони запису» [1, 7].

Дослідник настільки захоплений майстерністю й хистом народних виконавців, що замислювався над можливістю організувати їхні виступи у столиці: «Розпрощались ми на тому, що на Різдво поїдемо до Москви. І пісні будемо співати, і весілля представимо, і проколядуємо, і баба проплаче! На два вечори вистачить» [2, 280]. Хоча ця історія, на жаль, не склалася.

Паралельно із роботою в терені Павло Гнідич займається опрацюванням матеріалів та підготовкою їх до публікації. Заплановане ним майбутнє видання мислилося як багатотомне: «Зміст цього (*першого* — О.Г.) випуску складуть обрядові пісні; в 2 і 3 випуски увійдуть пісні (*власне йдеться про звичайні* — О.Г.), у 4 випуск увійдуть казки, легенди, римовані оповідання про місцеві події, приказки, виписки із записних книжок солдат, розповіді про місцеву старовину, словник. Планується видати ноти 52 пісень, записи яких були зроблені фонографом. Кожен випуск буде містити малюнки обрядового й побутового характеру» [1, 3].

Невдовзі науковець звертається до Полтавської вченої архівної комісії, яка відзначила цінність матеріалів та високий науковий рівень їхнього опрацювання і включила їх до видавничого плану: «Ці видання пісень ілюстровані чудовими,

художньо виконаними знімками. Усіх збірників буде п'ять. Четвертий знаходиться в друці. Це великий доробок дійсного члена Комісії П. О. Гнідича, котрий прожив у Роменському повіті зі спеціальною метою зібрання цього етнографічного матеріалу» [3, с. 95].

Протягом 1915–1917 року виходить підготовлений за результатами чотирирічної праці збірник Гнідичь П. Матеріали по народній словесности Полтавской губернии. Роменській уїздъ:

Випуск I: Пїсни обрядовыя (495 текстів).

Випуск II (ч.1, ч.2): Пїсни необрядовыя (551 текст).

Випуск IV. «Казки, легенди, оповідання» (113 зразків народної прози) та додатковий том з розповіді про місцеву старовину, який не мав нумерації й отримав заголовок «Оповіді козаків». Матеріали випусків III (із записами молодіжних пісень) та V, що мав містити новотвори, вважаються втраченими.

Вчений надзвичайно професійно підійшов до вимог публікації фольклорних матеріалів. У передмові до першого випуску П. Гнідич дає розлогу характеристику особливостей місцевої говірки, застосовуючи розроблену ним систему спеціальних позначок для передачі діалектної специфіки вимови тощо, в кінці подано різноманітні покажчики, докладна інформація про виконавців, їх походження, вказання навіть куточків села, різноманітні коментарі про обставини виконання.

Видані томи містять багатий ілюстративний матеріал. Кожний випуск супроводжено високохудожніми авторськими знімками, що репрезентують найкращих сільських виконавців, ілюструють епізоди обрядів та свят (із додатковим покажчиком дати, місця, учасників зйомок). Перші два випуски із піснями вбачаються найціннішими, у них знаходимо величезну кількість забутих вже текстів обрядових пісень, особливо веснянок, весільних із розлогим описом обряду в регіональних версіях, голосіння, масу сюжетних варіантів пісенної лірики тощо. На жаль не були опубліковані заплановані нотні транскрипції народних мелодій, подальша доля фономатеріалів також невідома, ймовірно за все їх втрачено безповоротно.

Але попри втрати, доробок, що лишив Павло Гнідич, дозволить ще багатьом поколінням науковців робити нові й нові відкриття в різних сферах досліджень. Такі дослідження

відбувалися протягом наступного століття. Серед найбільш вагомих треба назвати теренові досліди з фонографом Григорія Нудьги у 1930-х роках, який свідомо пішов шляхами Гнідича й записав чимало матеріалів, але все це також не було опубліковано і наразі доля тих напрацювань невідома. У 1960-70-х роках записи в регіоні вже з використанням магнітофону здійснювали Валентин та Валентина Дубравіни, не прицільно у тих самих селах, але є чимало співпадінь. Матеріали частково опубліковано, більшість їх зберігається в архіві Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка.

Чимало одиниць запису зібрано у фоноархіві Сумського обласного науково-методичного центру культури і мистецтв: виїзди на Роменщину здійснювалися 1990-х, 2006, 2024 роках. Останні експедиційні розвідки здійснено в рамках проекту «Шляхами Павла Гнідича», присвяченого вивченню спадщини вченого, ініційованого агенцією «Креативна Сумщина» за підтримки Українського культурного фонду. Проект реалізовано за участі авторки та фольклорного гурту «Серпанок» (кер. О. Гончаренко), які спробували відновити звучання пісень зі збірок П. Гнідича (детально про результати проекту див. [6]).

Найбільш вичерпу інформацію про життєвий і науковий шлях Павла Гнідича на сьогодні можна знайти у роботах Сергія П'ятаченка, який першим привернув увагу до особи видатного дослідника пісенного фольклору та значення його спадщини, присвятив йому дисертаційне дослідження й монографію [5], ряд інших публікацій [3, 4] (матеріали про Гнідича й бібліографія доступні також за посиланням [7]). Зокрема С. П'ятаченко зауважує, що орієнтація П. Гнідича на комплексний підхід до вивчення фольклору, на історико-етнографічний тип публікації матеріалу, який презентує своєрідний «зліпок» конкретного етнографічного регіону у його цілісному образі, «витримала перевірку часом. А його діяльність стала гідним продовженням збирацької справи попередників — М. Максимовича, А. Метлинського, П. Чубинського, М. Драгоманова, П. Куліша, О. Потєбні та багатьох інших» [3, 98].

Додамо, що діяльність Гнідича стала певним орієнтиром у іноваційних підходах до вивчення традиційної культури, відкрила перспективи подальших регіональних досліджень.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнїдичъ П. *Матеріали по народной словесности Полтавской губернии. Роменскій уїздъ*. Полтава, 1915. В. I: Пїсни обрядовыя. 130 с.
2. Гнїдичъ П. *Матеріали по народной словесности Полтавской губернии. Роменскій уїздъ*. Полтава, 1915. В. II: Пїсни необрядовыя. Ч.1, 2. 327 с.
3. П'ятаченко С. В. Павло Гнїдич і розвиток фольклористичної думки на Сумщині на поч. ХХ ст. *Народна творчість та етнографія*. 2006. №5 С. 93–98.
4. П'ятаченко С. Павло Гнїдич: наукова постать і фольклористична спадщина. *Народознавчі зошити*. 2024. № 4. С. 777-785.
5. П'ятаченко С. *Фольклористична діяльність Павла Гнїдича : монографія*. Суми: Вид-во «МакДен», 2004. 193 с.
6. <https://cnt.sumy.ua/shliakhamy-pavla-hnidycha>
7. https://uk.wikipedia.org/wiki/Гнїдич_Павло_Олександрович

Надія ДЕМЕНКО

Юлія ТЕРНОВСЬКА

СПІВАК ІВАН СТЕШЕНКО: ПОВЕРНЕННЯ ВТРАЧЕНОЇ ПАМ'ЯТІ ПРО ГЕНІАЛЬНОГО МИТЦЯ З ЛЕБЕДИНА

За сім десятиліть агресивної політики радянської влади до всього українського: історії, мови, культури, було знищено фізично і викреслено з людської пам'яті багато імен знакових для України особистостей. Комуністична пересічність не терпіла спалахів таланту українських поетів, письменників, композиторів, художників, режисерів, співаків. Вони були несумісні з агітпромом епохи. Талановита творча особистість з України мала відректися від своєї мови, національної ідентифікації, зманкуртизуватися, щоб вибудувати кар'єру, творчо розвиватися, не маючи перешкод. Не могли реалізуватися в професії українські митці, залишаючись в країні Рад. Тому багато українських співаків прославились на увесь світ саме на закордонних сценах, виїхавши за межі країни «совєтів» і репресій.

Завдяки невтомній праці лебединського музикознавця і краєзнавця Василя Юдовича Бриля, який віднайшов в архівах інформацію про унікальну геніальну особистість, співака Стешенка Івана Никифоровича, що народився і мешкав в Лебедині, до 100-річчя з дня народження у 1994 році було

встановлено меморіальну дошку на будинку, в якому проживав всесвітньо відомий співак. Через шістдесят років після смерті, ім'я цієї талановитої людини повернулось в інформаційне поле своїх земляків.

Востаннє урочистості на честь славетного земляка відбулися в Лебедині напередодні війни, 24 січня 2014 року, і були присвячені 120-й річниці з дня народження Івана Никифоровича Стешенка. В цих заходах взяли участь лебединські та сумські краєзнавці, мистецтвознавці, викладачі та студенти. В межах програми відбулась подорож, до якої увійшли історико-архітектурні пам'ятки Лебединна, що збудував граф Василь Капніст, який був меценатом молодого Стешенка, та лебединські адреси Стешенка. Будинок № 24 по вулиці Петропавлівській, в якому мешкала родина Стешенків, зберігся до сьогодні. Також відвідали Вознесенську церкву, в церковному хорі якої співав юний Іван [2].

Перлиною стешенківської зустрічі став виступ педагогів, доцентів Інституту мистецтв Сум ДПУ ім. А. С. Макаренка, заслужених діячів мистецтв України Людмили і Валентини Макарових, які долучились до справи відновлення пам'яті про нашого славетного земляка у своїх краєзнавчих дослідженнях музичної культури Сумщини. У виконанні дуету Макарових (рояль і скрипка) прозвучали романси Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, які свого часу виконував Іван Стешенко. Учасники зустрічі тепло згадували одного із перших дослідників життя і творчості Івана Стешенка лебединського музичного педагога і краєзнавця В. Ю. Бриля, позаяк матеріали його пошуків і колекцій склали основу музейної експозиції «Музична Лебединщина» в краєзнавчому музеї.

Іван з'явився на світ в Лебедині в сім'ї заможного купця. І батько Никифор Андрійович, що володів рідкісним голосом бас-профундо, і мама Ганна Федорівна були залюблені у пісню, співали і вдома і в церковному хорі. У 6-річному віці і Іванко почав співати у хорі соборної Свято-Успенської церкви. Регентом церковного хору служив О. І. Пінчук. Він став першим учителем співу І. Стешенка. Завдяки лебединським меценатам Василю та Олексію Капністам і сумському цукрозаводчику Павлу Харитоненку, які сприяли навчанню і музичному розвитку талановитого юнака, Іван отримав можливість участі в

міжнародному конкурсі молодих співаків у італійській Пармі, де виборов першу премію і міжнародне визнання. Ця перша творча перемога відкрила йому шлях на велику сцену. Першими творчими гастролями став тур по сценах оперних театрів Італії.

Із 1921 по 1931 рік тривав період розквіту творчості Івана Стешенка. Співак «володів могутнім голосом, сповненим дивовижної м'якості і краси тембру. Виконавська майстерність його відзначалась виразною і чіткою дикцією, яскравим фразуванням, неабияким драматичним талантом» [3, с.531]. Він дивував і зачаровував глядачів, підкоривши найбільші концертні сцени США, Канади, Великобританії, Франції, Німеччини, Польщі.

На початку 1930-х років Іван Стешенко, повернувшись в Україну, співав у Харківській опері, згодом, через непорозуміння в театрі, був змушений звільнитися. Врешті влаштувався до Харківської філармонії, виконував сольні програми з камерних творів українських і зарубіжних композиторів, був прекрасним інтерпретатором і виконавцем українських народних пісень. Його голос вражав слухачів у всіх куточках СРСР, куди артисти філармонії виїздили з концертами. Унікальними стали гастролі Івана Стешенка 1936 року на Уралі, в Сибіру, на Далекому Сході: співав для людей, репресованих злочинною радянською владою. Під час цих гастролей артист дав 60 концертів.

У 1930-х роках Іван Никифорович відвідав Лебедин, гостював у матері, але виступити в місцевому будинку культури для земляків йому не дозволили. Однак концерт відбувся — Іван Стешенко заспівав для лебединців у своєму садку.

Не стало великого митця й патріота раптово, на 43 році життя. І нема в Україні могили її талановитого сина, бо урна з прахом Івана Стешенка знаходиться в колумбарії Донського монастиря в Москві.

Трагедії історії України пов'язані з війнами, репресіями, депортаціями, голодоморами. Російська імперія у всіх своїх іпостасях, при всіх своїх царях, протягом століть переписувала, фальсифікувала українську історію, репресувала українську інтелігенцію, творчу еліту, гнобила і знищувала українців, в першу чергу — найталановитіших. Повномасштабне вторгнення РФ на нашу батьківщину привернуло увагу світової спільноти до України, відкрило їй українську культуру і історію, і самих

українців змусило переглянути своє ставлення до української мови, української пісні, української культури. У відновленні зниклих з пам'яті імен геніальних українських діячів культури полягає надважливе завдання науковців, мистецтвознавців, працівників освіти.

На початку 2024 року 130 річницю від дня народження Івана Стешенка було відзначено дописом співробітників краєзнавчого музею на сайті лебединської міськради. В ній ішлося про творчість співака, виконання ним надзвичайно різноманітного репертуару, що включав класичні оперні твори, народну музику, модернові вокальні твори, які потребували використання складної виконавської техніки, що свідчить про потужність таланту геніальної особистості Івана Никифоровича Стешенка.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бріль В. «Український Шаляпін» з Лебедина. Життя Лебединщини. 1995. № 83 (8975).
2. Знаменщикова В. Іван Никифорович Стешенко — всесвітньо відомий оперний співак з Лебедина.
URL: http://ndcsoippo.at.ua/_fr/0/Snamenshukova.pdf (дата звернення: 02.12.2024).
3. Лисенко І. М. Співаки України. Енциклопедичне видання / Іван Лисенко. К. : Знання, 2012. 639 с.

Ірина ДУБРОВІНА

СУМЩИНА ЯК ДЖЕРЕЛО ТВОРЧОГО НАТХНЕННЯ ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Основними складовими становлення особистості є формування почуття національної гідності та патріотизму, які базуються на усвідомленні особистістю власної етнічної ідентичності, національних цінностей і відповідальності за майбутнє державності. Значну роль у цьому процесі відіграє знайомство з культурною спадщиною, яку залишили митці, що прославили рідний край. Сумщина, поряд з творчістю О. Олеся, збагатила українську культуру мистецькою спадщиною М. Хвильового, Б. Антоненка-Давидовича, І. Багряного та інших діячів. Їхнє літературне надбання є потужним засобом виховання патріотичних почуттів, гордості за історичні досягнення та національної свідомості молодого покоління.

Так, поетичні твори Олександра Олеся поряд з ліризмом, символізмом та тонкими психологічними відтинками людської душі демонструють незламність українського національного духу. Як писав Г. Петров, «про такого поета як Олександр Олесь здається неможливим говорити словами сірими, безкровними. Він мав чутливе серце. Його поетичне єство, немов чутливий камертон, миттю озивалось на звуки визвольних змагань народу, на скорботу поразок, на найніжніші людські поривання» [3, с. 138]. Тож Сумщина стала тим творчим краєм, що надихав багатьох митців, зокрема і Олександра Олеся на створення мистецьких творів, що становлять духовну культуру України.

Олександр Олесь виріс і здобував освіту на Сумщині, де сформувалися його світоглядні основи та любов до українського фольклору й природи, які пронизують його поезію. Він навчався в Харківському ветеринарному інституті, а під час перебування на Сумщині творчо спілкувався з багатьма місцевими діячами культури. У цей період Олесь активно писав поетичні твори, які згодом стали основою його першої збірки «*З журбою радість обнялась*» (1907), що принесла йому значну популярність. Вона відображає глибоку любов до природи та історичної спадщини, включаючи мотиви, натхненні його дитинством на Сумщині. Його поезія, драми та переклади зберегли творчий дух Сумщини, любов до рідного краю і народу, що надихало нові покоління українських митців.

Природа Сумщини, зокрема квітучі села, рідна Крига й чарівна Верхосулка, назавжди залишилися в серці О. Олеся, звучачи в його поетичних рядках мелодіями білопільських краєвидів. Родовід поета сягає відомого корсунського полковника Федора Кандиби, представники якого були дворянами, але до кінця XVIII століття їхній рід занепав. Дитячі роки Олеся в Білопільі, за словами його сестри Ганни, залишили у ньому смуток і тугу, які пізніше відобразилися в його творчості. Навіть на початку XX століття культурна привабливість Сумщини залишалась актуальною. Як згадувала письменниця Олена Журлива, у 1915 році Суми справляли враження затишного, спокійного провінційного міста, яке несло в собі дух традицій і культури. Для Олександра Олеся природа Сумщини (зокрема, село Крига та ріка Верхосулка) залишалася джерелом дитячих споминів та ліричних образів.

У поезії Олександра Олеся поєдналися мелодії рідних краєвидів, образи селянської праці та історичні алюзії на боротьбу українського народу за збереження національної самобутності. Родовід поета втілював зв'язок між історичною пам'яттю й сучасністю, а його дитячі спогади з Білопільля формували його символістський світ. Тож унікальність поезії Олеся якраз і полягає в гармонійному поєднанні лірики, любові до рідного краю та історичної пам'яті. У поезії присутні детальні описи природи рідного краю: густі ліси, степи та життя пращурів, що демонструють тонкий зв'язок із його дитячими спогадами з села Крига (сучасне Білопільля). Лірична спадщина Олеся тісно пов'язана з українською символікою та природними образами, характерними для регіону, наприклад, мотивами сільського життя та патріотичними алюзіями. Вірші, як-от «Україна в старовину» (1920) відображають зв'язок автора з природою та історією України, особливо мотивами, натхненними рідною Сумщиною.

«Розуміння і здатність, — на думку О. Олійника, — вміння орієнтуватися в світовому мистецтві, тенденціях його розвитку, обізнаність із найновішими віяннями, а особливо усвідомлення можливості перенесення всіх цих здобутків на національний ґрунт, підводили до потреби самовизначення й визнання українського мистецтва як самоцінного складника загальноєвропейських культурних зрушень» [4, с. 5].

Важливе історико-культурне значення Сумщина має також через зв'язок із життям **Тараса Шевченка** та **Лесі Українки**, які відвідували цей край. Шевченко під час свого третього приїзду на Сумщину у 1859 році гостював у поміщиків Хрущових, де написав вірша «Ой по горі роман цвіте...» та створив 18 замальовок, які зберігаються у Національному музеї Шевченка у Києві. У Лебедині він зупинився в будинку братів Залеських [4, с. 2], намалював три замальовки своїх робіт — на одній жінка-кріпачка зашиває на собі поділ порваної сорочки, на іншій зображений пастух із сумними очима, а на третій — гурт селян за розмовою біля притихлого вогнища.

Леся Українка збирала народні пісні та вивчала культуру Сумщини під час перебування на лікуванні у Косівщині Сумського району навесні 1889 року. Тут вона написала «Весняні співи». Нині у селі розміщено музей поетеси.

Сумщина з її мальовничими краєвидами, історичними традиціями та культурною спадщиною, стала важливим джерелом натхнення для творчості Василя Алешка, Никанора Онацького та Якова Мамонтова. Вона була для них не лише місцем народження чи діяльності, а й формувала їх мистецький світогляд, що знайшло відображення в їхніх творах.

Василь Алешко (1889, м. Суми — рік і місце смерті невідомі) у своїх творах прославляв красу рідної землі, змальовуючи життя сільських мешканців, їхній побут і звичаї. Його поезія акцентувала увагу на культурі та побуті Слобожанщини, а твори відображали життя сільських мешканців, традиції та природу Сумщини, популяризували етнографічні особливості свого рідного краю, фіксували побут, традиції й природу Слобожанщини. Алешко високо цінував поезію Олеся, що вплинуло на його власну творчість. Вони обмінювалися листами, обговорюючи літературні новинки та власні твори.

Никанор Онацький (1874–1937) активно досліджував історію та культуру Сумщини як художник і педагог, що знайшло вираження у його художніх роботах і культурній діяльності. Никанор Онацький був талановитим художником, його роботи здебільшого належать до живопису та графіки. Деякі з найвідоміших його художніх робіт — «Козак Мамай», «Портрет Тараса Шевченка», «Селянка». Він був ініціатором створення Сумського художнього музею, який зберігає надбання митців регіону. Онацький сприяв збереженню та популяризації місцевої художньої спадщини. Олександр Олесь у своїй поезії звертався до тем історичної пам'яті, які, безумовно, перегукувалися з художніми роботами Онацького, з яким ймовірно поет приятелював. Як художник і культурний діяч, Никанор Онацький створив численні картини, присвячені історичним і природним мотивам Сумщини, включаючи серію портретів і пейзажів, що демонструють красу цього регіону

Творчість **Якова Мамонтова** (1888–1940) — поета, драматурга, театрального критика та історика українського театру, педагога — поєднувала поетичні та публіцистичні мотиви, спрямовані на осмислення місця Сумщини в

національній культурі. Його драматичні п'єси мають етнографічну основу, де часто зображуються сцени з життя мешканців Сумщини. У його творах звучать патріотичні мотиви, любов до природи та історичної спадщини рідного краю, використовуються характерні для Слобожанщини діалекти. Мамонтов залишив твори, створені у стилі народної драми, що відображають життя Слобожанщини.

У 1910–1920-х роках у Сумах проводилися літературні вечори, де виступали місцеві поети та письменники, які брали участь у таких заходах, читаючи свої твори та обговорюючи актуальні літературні питання. Ці зустрічі сприяли зміцненню творчих зв'язків між митцями. Шляхи митців Сумщини перетиналися: вони співпрацювали у виданні літературних альманахів та збірок, публікували свої поезії в спільних виданнях, що сприяло популяризації їхньої творчості та зміцненню культурних зв'язків у регіоні.

Таким чином, синтез творчості митців відігравав значну роль у розвитку культурного життя Сумщини, залишивши вагомий слід у її історії та краєзнавстві. Кожен із цих митців по-своєму оригінально репрезентував Сумщину в літературі, мистецтві та культурному житті, доклавши зусиль для збереження історичної пам'яті про Сумський край.

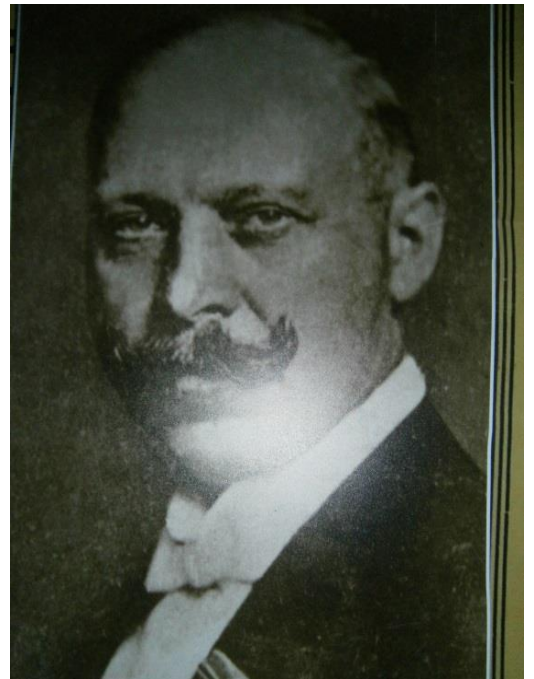
ЛІТЕРАТУРА:

1. Книш А., Вороненко В. В Сумах відбувся вечір пам'яті Олександра Олеся. URL: <https://suspilne.media/sumy/797017-u-sumah-vidbuvsav-vecir-pamati-oleksandra-olesa/>
2. Олійник О. Феномен символізму в системі українського модерну. *Слово і час*. 1998. №6.
3. Петров Геннадій. Щоденники. Нариси. Статті. *Матеріали другої науково-практичної конференції дослідників «Петровські читання»/упорядники: Покидченко Л. А. (відп. упоряд.) та ін.; під редакцією Л. А. Покидченко. Суми, 2016. 977 с.*
4. Тарас Шевченко на Сумщині. З фондів зібрань Сумського краєзнавчого музею: буклет. Суми: Редакційно-видавничий відділ облуправління по пресі, 1993. 8 с.
5. Чепелик О. А. Ідеал краси в поезії О. Олеся та французьких символістів. *Науковий вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. 2008. Вип. 24. С. 120–124.

**ТВОРЧІ НАДБАННЯ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ
У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОСТІ
(НА МАТЕРІАЛІ ЕКСПОЗИЦІЇ МУЗЕЮ ТЕАТРАЛЬНОГО,
МУЗИЧНОГО ТА КІНОМИСТЕЦТВА УКРАЇНИ)**

2025 року Україна відзначатиме 150-річчя від дня народження Олександра Кошиця (1875–1944) — композитора, диригента, етнографа, одного із яскравих представників національної музичної культури. Цього року до 80-тих роковин смерті вшанували пам'ять митця, творчість якого протягом десятиліть замовчувалася.

Як справедливо підкреслює С.Літвінова, «його ім'я впродовж десятків років заборонялося навіть згадувати, а на творчий доробок було накладене суворе табу. І це відбувалося тоді, коли в широкому світі О. Кошиць увійшов у свідомість мільйонів шанувальників, як людина-легенда, а його хор — Українська Республіканська Капела — здобув світову славу» [4, с. 13]. Тож це світове визнання довгий час лишалося поза Батьківщиною композитора, який помер далеко від неї у канадському місті Вінніпег...



*Рис. 1. Олександр Кошиць.
Експозиція МТМКУ*

В Україну творча спадщина Олександра Кошиця по-справжньому почала повертатися лише з набуттям незалежності. У цьому слід відзначити плідну наукову та популяризаторську діяльність колективу музею композитора, організованого при Київській середній школі № 296 у 2000 році до 125-річчя від дня народження митця за участі Дарницької районної державної адміністрації міста Києва.

Важко переоцінити те епохальне для української культури значення, яке мала Музично-драматична школа, відкрита Миколою Лисенком у Києві 1904 року. Це був перший в усіх відношеннях український навчальний заклад у Києві. Серед провідних українських музикантів, які пов'язали із закладом свій творчий шлях до його лав долучився і Олександр Кошиць,



Рис. 2. М.Лисенко, О.Кошиць, В.Кривусів, Г.Любомирський

знайомий з Лисенком особисто ще з 1893 року. Як писав сам композитор, «з жовтня 1904 року почався новий період у моїм житті — київський, на цілих 15 років. Це був найбурхливіший, найтяжчий, але й найщасливіший період» [3, с. 267]. Він почав вести у закладі клас хорового співу, одночасно ставши учнем Григорія Любомирського по композиції.

У ці ж роки Олександр Кошиць працює з хором студентів Київського університету — саме у їхньому виконанні під його орудою 29 грудня 1916 року у приміщенні Київського Купецького зібрання (нині — Національна філармонія) вперше прозвучав славетний «Щедрик» Миколи Леонтовича [5, с. 5]. Загалом саме хорова справа найбільше захоплює митця. Сам композитор, зокрема, наголошував: «що ж торкається хорового мистецтва, то в Україні його прапор не схилявся ніколи. Наша Батьківщина була завжди скарбницею хорових співаків і хорового співу. Ще Літописи наші в XII столітті свідчать про народний хоровий спів наших предків» [2, с. 47]. Слід наголосити, що саме таке глибоке знання історії народної пісні, її творчої еволюції найбільшою мірою визначило великі успіхи практичної діяльності музичних колективів, очолюваних Олександром Кошицем.

Згодом (а саме 1912 року) музикант розпочинає творчу співпрацю з першим українським стаціонарним театром під керівництвом Миколи Садовського у Троїцькому народному домі, де диригує оперними виставами українських і європейських композиторів (власною улюбленою постановкою серед них Кошиць називає «Утоплени» Миколи Лисенка) та створює власну музику до театральних постановок.

У цей же час в театрі Садовського працює і відомий композитор, диригент, хореограф, музично-громадський діяч Василь Верховинець (1880–1938). Ось що згадував згодом сам Олександр Кошиць: «гуляючи якимось в садку Купецького

зібрання, я побачив Верховинця, який передав мені запрошення Садовського зайти до нього для якоїсь розмови. Я пішов на другий день ранком в Літній театр (в тому ж Купецькому садку), цікавий, що то він мені скаже. Він запропонував мені посаду капельмейстера в своїй трупі. Не вагаючись ні одної хвили, я згодився» [3, с. 313]. Так розпочалася його робота у театрі Миколи Садовського. Імена видатних українських митців — емігранта Олександра Кошиця й загиблого у сталінській катівні Василя Верховинця — можна бачити на театральній афіші з експозиції МТМКУ (рис. 3).



Рис. 3. Афіша
Театру Миколи Садовського

Про закордонні гастролі Української республіканської капели під орудою Олександра Кошиця знаходимо інформацію у багатьох наукових та науково-популярних джерелах. Успіхові виступів, безумовно, сприяло те, що в репертуарі колективу було 15 творів Миколи Леонтовича [5, с. 5]. Як писала Ніна Королюк, «митець об'їздив з концертами всю Європу й Америку. Завдяки йому українська пісня вийшла на широкий світовий простір, завоювала серця мільйонів слухачів... Виступи О.Кошиця з хором завжди супроводжувалися надзвичайним успіхом, викликали цілі лавини схвальних рецензій та відгуків» [1, с. 89]. Це насправді було світовим визнанням самобутності української музичної культури.

В експозиції Музею театального, музичного та кіномистецтва України також присутні матеріали про цю багаторічну творчу епопею ([рис. 1–4]).



Рис. 4. Матеріали
гастролей
Української
Республіканської
капели

У поезії Володимира Самійленка «Україні» (улюблений вірш О. Кошиця) є наступні рядки:

*Прийми ж мої пісні — як дар малий
Великої і вірної любові!
Що зможе дати мій талан слабий
В скарбницю любої твоєї мови*

Талант О. Кошиця-музиканта та його хист організатора подарував майбутнім поколінням дуже багато. Безумовним світовим тріумфом української музичної культури було оголошенням UNESCO 1977 року роком Миколи Леонтовича [5, с. 8]. Без самовідданих зусиль Олександра Кошиця це було б неможливо. І зараз, відзначаючи 2025 року 150-річчя від дня народження митця в умовах жахливої російської агресії, ми маємо продовжувати і розвивати мистецькі традиції композитора та його колег-сучасників. Лише таким чином ми можемо зберегти українську національну ідентичність.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Королюк Н. Корифеї української хорової культури ХХ століття. Київ: Музична Україна, 1994. 288 с.
2. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ: Музична Україна, 1993. 48 с.
3. Кошиць О. Спогади. Київ: Рада, 1995. 387 с.
4. Літвінова С. Кошиць повертається в Україну. Науково-інформаційний бюлетень Меморіального музею К. Стеценка у с. Веприк. Вип. 4. Веприк: ТОВ Білоцерківдрук, 2012. С. 13–15.
5. Микола Леонтович: музична легенда Поділля. Вінницький обласний краєзнавчий музей. 2015. 8 с.

Дмитро ЛУЦЕНКО ГРИГОРІЙ ДАВИДОВСЬКИЙ І ПОЛТАВЩИНА

Ім'я диригента, композитора, педагога і фольклориста Григорія Давидовського (1866–1952) сто років тому було добре відоме в Україні. Його життя пов'язане із постійними гастролями. Він об'їздив із своїми колективами ледь не усю країну, бував за кордоном, подовгу жив у Сумській та Вінницькій областях України, Києві і Харкові, а останній період музикант провів у Полтаві. Усе своє життя митець присвятив популяризації української хорової музики, постійно

підкреслював свою життєву спорідненість із нею і мріяв створити якомога більше хороших капел у різних містах України. Масштаби реалізації цієї мрії вражають навіть кількісно. У період 1913–1916 років гастрольний тур «від Петербургу до Карсу» складався з 900 концертів. А «у 1928–31 роках, під час гастрольного турне від Тбілісі до Архангельська, було без підтримки місцевої влади, дано близько 1000 концертів» [6, с.213]. Загалом же за своє життя диригент підготував більше 3000 концертів, створив 35 хороших капел, у тому числі 9 в Україні та 1 у Франції, виховав на різних курсах близько 500 диригентів і написав більше 80 авторських музичних творів [6, с.224]. «Григорій Митрофанович багато працював у різних містах і заснував загалом 35 хороших капел, які вражали слухачів високою майстерністю співу: у Петербурзі (1903–1905), Ростові-на-Дону (1908–10, 1926), Житомирі (1918), Києві (1922–1923), Лубнах (1924), <...> Криму та на Кавказі (1934–1939), Харкові (1944)...» [3, с. 349]. З 1937 по 1943, працюючи на радіо, Давидовський дав більше 100 концертів, 22 з яких у часи війни транслювались і за кордон [1, 3, 6].

Однак, станом на сьогодні, ім'я Г. М. Давидовського маловідоме серед широких слухацьких мас, а питання про мистецький рівень його творчої спадщини залишається відкритим. У історичній та музикознавчій літературі знайшли своє відображення лише окремі сторони життєвого та творчого шляху митця. Література про композитора досить багата, але посправжньому вагомих біографічних досліджень, які б ґрунтувалися на достовірних документах, або даних музикознавчого аналізу бодай його найвідоміших композицій, майже немає. Життєвий і творчий шлях Г. Давидовського досліджували І. Довжинець, А. Зінченко, С.Капко, Ю. Кочурська, М. Михайлов, М. Ржевська, А.Семенко та ін.

Хорову музику Давидовського розглядали А. Пархоменко і Б.Фільц, вокально-хорове мистецтво Полтавщини досліджувала музикознавиця Г.А. Дзюба. У своїх розвідках вона доводить, що земля, яка здавна славилась співочими голосами та давніми хоровими традиціями, тримає першість у справі вітчизняного хорового мистецтва, адже тут працювали В.М. та Є.І. Верховинці, Ф.М. Попадич, Г.М. Давидовський, М.А. Фісун [2, с. 38].

Музикознавці та історики докладно проаналізували гастрольні подорожі відомого хормейстера, прискіпливо вивчили період його життя у Вінниці, але Полтавський період роботи тривалий час залишався зовсім не висвітленим у пресі. Відомо, що у 1918 році, диригент набирав для своєї нової вінницької капели хористів, у тому числі і з Полтавщини, де він бував неодноразово у межах численних гастрольних турів і згодом, вже як очільник Полтавської хорової капели. У 1924 році композитор оселяється у Лубнах, створює там нову хорову капелу і дає концерт, який супроводжувався низкою різких виступів у пресі. Диригента звинуватили у строкатості репертуару, бо у програмі були обробки грузинських, єврейських, румунських пісень і, на думку авторів публікацій, замало українських і авторських творів.

2022 року Світлана Капко, співробітниця Полтавського краєзнавчого музею, опублікувала нові дані стосовно останнього періоду життя композитора, раніше невідомі широкому загалу. Наводимо деякі з них. Появі Давидовського у Полтаві передували трагічні події. У 1943 році, відразу після звільнення міста від німецьких військ, була створена Полтавська Державна обласна філармонія і при ній — хорова капела. Першим керівником колективу став Павло Шаповаленко, якого за доносом звільнили і репресували. Далі оцінка подій у окремих дослідників дещо відрізняється. С. Капко вважає, що Г. Давидовського запросили до нашого міста «рятувати ситуацію із філармонійною капелою». У інших дослідників «почесність» переводу до провінційного міста, вщент зруйнованого війною, викликала асоціацію про заслання. До цього моменту Г. Давидовський очолював Державну капелу при Комітеті мистецтв у Харкові і такий кадровий хід був неоднозначним. Хоча, у музичних колах тоді побутувала думка, що запальний диригент може організувати хор будь-де, навіть з непідготовлених співаків, і довести його виконавську майстерність до вершин досконалості [1, с.315].

«Він вражав усіх, кому довелося з ним працювати, інтелектом, високим професіоналізмом, неймовірною працездатністю і оптимізмом, унікальними можливостями впливу на людей. Все це давало змогу Давидовському створювати хорові колективи за фантастично короткий період і

вивчати з ними великий, складний та різноманітний репертуар, до якого входили і його власні твори. Своєю композиторською діяльністю митець охопив практично всі жанри хорової музики і став новатором у відкритті цікавих принципів хорового співу....» [2, с. 347]. Але влада ставилася до Г. М. Давидовського неоднозначно. У 1919 році Головноуповноважений у справах мистецтв УНР Микола Садовський запропонував Давидовському здійснити турне Україною, для «зміцнення свідомості українського народу і підвищення культури за допомогою пісні» [6, с.218], а у 1920 — 30-ті роки розпочалася кампанія травлі митця через засоби преси і виник сумнозвісний термін «давидовщина» [5].

Його ювілеї відзначали пишними святковими концертами, але встановлену ще в 1930-му році заборону на використання опусів Давидовського в навчальних програмах освітніх закладів, «забували» зняти аж до кінця його життя. З 1928 по 1950 роки твори композитора взагалі не видають. Можна припустити, що найголовнішою причиною переведення Г. Давидовського до Полтави було наближення його 80-річного ювілею. З огляду на неоднозначність для влади особи композитора, відзначення цієї події в Полтаві можна було зробити менш помітним, ніж у Харкові чи Києві. Адже захід для своєї організації потребував низку спеціальних наказів Комітету в справах мистецтв [1, с. 317].

Не маючи в Полтаві рідні і знайомих, Григорій Митрофанович спочатку зупинився в готелі по вул. Котляревського, 2. Подавши до Обласної філармонії автобіографію і заповнивши особовий листок, майже місяць очікував рішення. І лише згодом, вже влаштувавшись на роботу, отримав постійне житло за адресою: пров. Красний, 7. Наразі цей провулок перейменований на провулок Петра Болбочана. Знаходиться він у центральній частині міста, між Соборною площею та Воскресенським узвозом, паралельно до вулиць Соборності і Небесної Сотні [1, с. 317]. Саме тут, у старому одноповерховому будиночку червоної цегли, над спуском до Подолу, недалеко від садиби Івана Котляревського і пройшли останні роки життя композитора.

Співробітники Полтавської обласної філармонії згадували, що Григорій Митрофанович, як диригент, користувався заслуженим авторитетом і повагою серед артистів. Він був дуже

вимогливим керівником, але в той же час чуйним, ввічливим і доброзичливим, над усе цінував у людях талант і працелюбство. Був цікавим співрозмовником, коли мова заходила про хорознавчі чи музикознавчі проблеми, у хвилини відпочинку любив послухати дотепні історії, а часом і сам розповідав колегам веселі бувальщини. Знайомих вражала енергійність й безмежна любов до музики немолодого вже музиканта [1, с. 319].

Деякі дослідники протиставляють класичну консерваторську освіту і обізнаність із кращими зразками європейського вокального мистецтва та заняття фольклором, захопленість і повагу до української народної пісні. Але, якщо згадати, від кого саме одержував Давидовський ту професійну освіту, ставлення до фольклору його поважних вчителів, то ця опозиція зникне. Спадкова любов до народної пісні у консерваторії одержала і підтримку, і розвиток. Композитор і хормейстер продовжував «займатися її збиранням, обробкою та популяризацією і у Полтаві, а керована ним капела постійно концертувала селами і містечками області. Більше 60 (а це 2/3 від усього написаного) музичних творів Давидовського — хорових сюїт, опер, поем створені ним на основі українського музичного фольклору, у багатьох використані вірші Т. Г. Шевченка» [1, с. 319].

Джерелом натхнення для Григорія Давидовського було і православ'я. «Виходець із сім'ї священика, він усе життя залишався людиною віруючою, закоханою у духовну хорову музику. Серед його творчого доробку чільне місце займають композиції для церковних хорів і капел, які й сьогодні виконуються під час богослужінь і концертів: «Усеноцна», «Літургія», «О, Всепетая Мати», «Хваліте ім'я Господнє», «Христос Воскресе», «Мілость міра», «Нині Отпускаєши» та ще близько десятка великих, художньо досконалих опусів» [1, 319]. Паралельно із роботою у філармонійній капелі, Григорій Митрофанович деякий час виконував обов'язки регента Архімандритського хору, який знаходився на той час у Преображенському соборі (більш відомому полтавцям як «базарна церква», зруйнована комуністами у 1962-му році). Сучасники згадують, що склад філармонійної капели і Архімандритського хору були тоді практично ідентичними [1, с. 320].

Однак, «1949 року, 83-річний композитор був звільнений з посади хормейстера Полтавської філармонії і відправлений на пенсію з 660 карбованцями на місяць. Він знову, як замолоду, відчув скрутні часи: «Я живу в кредит і уже заборгував добрим людям до 3000 карбованців. Дуже боюсь померти не сплативши боргів... » [6, с. 222].

На честь свого 85-річчя Г. М. Давидовський отримав звання Заслуженого артиста УРСР і (нарешті!) персональну пенсію. Окрилений такою увагою, композитор сподівався на переїзд до Києва, мріяв очолити ще одну свою капелу «Якщо в Києві не влаштуюсь, то переселюсь в своє село Мельню, і решту свого життя присвячу праці з хором, щоб не померти від суму за любимою працею, по хоровому співу» [8, с. 223]. Григорій Митрофанович просив у киян допомогти по влаштуванню у столиці, куди його, ніби то, запрошували працювати із самодіяльним хором: «Я погоджуюсь жити хоч у клубі й там організувати художню капелу, як це робив і раніше», — писав композитор. Також Давидовський скаржився, що після звільнення з філармонії її директор Ізвозчиков змусив його повернути піаніно, позбавивши таким чином можливості займатися композицією. Купити інструмент безробітному пенсіонеру було не по кишені, а взяти в оренду в Полтаві ніде» [1, с. 322].

«Із спогадів і нечисленних фото полтавського періоду складається такий портрет композитора: середнього зросту, з карими виразними очима і посивілим до сніжно-білого кольору волоссям, що спадало на плечі. Рухливий, енергійний, завжди охайний...» [1, с. 320]. В останні кілька років Давидовський «вдягався у концертний диригентський фрак, і заклавши за спину руки, гуляв вулицями міста, привертаючи загальну увагу» [1 с. 323].

За спогадами сучасників, Давидовський ніколи не палив, не пив, вів поміркований спосіб життя. З дитинства щоденно обмивався холодною водою, завжди займався гімнастикою і до останніх днів відчував творчу наснагу від улюбленої праці. У нього був суворий режим, що передбачав вставати рано, лягати о 10 годині вечора і бути вегетаріанцем. До кінця своїх днів читав без окулярів» [8, с. 223]. У свої 86 років він відзначав свою енергію: «Я здоровий як буйвіл» [там само].

Маестро також володів 6 мовами: російською, українською, грецькою, латиною, італійською, французькою та польською.

Серед тогочасної полтавської інтелігенції він мав доволі вузьке коло спілкування і надавав перевагу колегам-музикантам. Як згадувала його донька Надія Григорівна: «Батько завжди був бадьорим і веселим. Завжди писав ноти, творив, виправляв і любив будь-які розмови про музику. Хор же він любив фанатично. Цій справі він безкорисно віддав все своє життя» [8, с. 223]. Навіть вже будучи тяжко хворим, диригент продовжував активне життя, не полишав заняття музикою. У Полтаві композитор написав ряд нових творів, серед яких пісні «Закарпатська Україна» на слова М. Нагнибіди, «Білі берези» на слова О. Юренка, «Ніколи війни не бувати», «Полька-полтавчанка» на слова А. Пашка, «Хор колгоспної молоді» на слова Ф. Гаріна, ряд обробок пісень різних народів. У Науковому архіві Полтавського краєзнавчого музею імені Василя Кричевського зберігається рукопис нот пісні «Білі берези» і власноручний лист Г. М. Давидовського до поета Олеся Юренка [1, с. 324].

Прикро згадувати, але з 1928 року твори митця не видавалися, хоча і користувалися значним попитом. А в 1949 році, на дев'ятому десятку своїх років, диригент змушений був звернутися до А. Жданова, який за місяць до смерті все таки дав дозвіл на видання «Бандури» і «Кобзи», які і вийшли друком після 22-річної перерви. «А решта мої 78 творів, — жалівся старий композитор, — десятками років валяються в корзині. Це — сама важка трагедія мого життя» [6]. Заповітним бажанням Г. Давидовського була мрія почути свої ще не видані твори у виконанні капели. У напруженому очікуванні виходу з друку обіцяної владою збірки, композитор захворів. У виданні було відмовлено, і він, ймовірно, не витримавши удару, 13 квітня 1952 року помер у Полтаві. «Похорон митця не був вельми багатолюдним, прощалися у тому ж дворі, де він проживав. З промовою виступив М. Фісун¹». Поховали композитора на Монастирському кладовищі, на могилі був встановлений

¹ Фісун Михайло Андрійович (1909-1994) український диригент, педагог, композитор, музикознавець, фольклорист, засновник музею «Музична Полтавщина». Учень В. Кабачка, Л. Ревуцького і М. Грінченка. У 1946-1950 — директор Полтавського музичного училища, у 1954-1958 — художній керівник Полтавської філармонії. Близький товариш Давидовського у Полтаві. Йому належать понад 700 записав народних пісень.

типовий обеліск із рожевої гранітної крихти, який до теперішнього часу не зберігся і місце поховання втрачено» [1, с. 327]. Фото могили і пам'ятника зберігається у фондах Полтавського краєзнавчого музею.

Нині мешканці будинку по провулку П. Болбочана, 7 у Полтаві вже не пам'ятають самого Григорія Давидовського, але показують невелику кімнату площею близько 12 квадратних метрів у комунальному приміщенні (спільні кухня і коридор та зручності у дворі), у якій, за переказами, музикант прожив свої останні роки. Після кончини митця його «сестра», як вона себе називала (найвірогідніше, Анна Хайневська) лишилася проживати там аж до своєї смерті у 1972 році. Спадкоємців у неї не лишилося, і до кімнати заселили інших мешканців. До них перейшли усі меблі (а разом із ними, напевно, і рукописи Давидовського). Старовинне піаніно із канделябрами, яке виявилось нікому не потрібним, було винесене у двір, де стояло, поки не зіпсувалося від негоди [1, с. 327].

Метою даної публікації є спроба повернення майже забутого імені талановитого українського музиканта до національної культурної спадщини і до сучасного культурного простору регіону, з яким його пов'язують вісім років життя і місце останнього спочинку².

Могила Г. Давидовського



²Під час виходу збірника автор статті Дмитро Луценко розшукав могилу композитора, яка була привалена впадшим деревом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Капко С. Матеріали до біографії композитора Григорія Митрофановича Давидовського (полтавський період життя). До 155-річчя від дня народження і 70-х роковин смерті митця. *Полтавський краєзнавчий музей: Маловідомі сторінки історії, музеєзнавство, охорона пам'яток: збірник наукових статей*. Випуск XVII. Харків, Полтава: ТОВ «Майдан», 2022. С.312–330.
2. Литвиненко А. І. Полтавщина: музична культура (XIX — початок XX століття). Навчальний посібник. Київ : Автограф, 2011. 184 с.
3. Кочурська Ю. Музична культура України 20–30-х років XX століття: тенденції і напрямки. *Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського*. Вип.67. Київ: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2008. С.347–356.
4. Михайлов М. Композитор і хоровий диригент Г. М. Давидовський: нарис про життя і творчість. К., 1962. 102 с.
5. Ржевська М. Григорій Давидовський і «давидовщина». *Музика*. 1996. № 1. С.26–27.
6. Семенко Л. «Їх поєднала пісня Леонтовича...»: нариси з історії муз. життя в Україні 1910-1930-х рр. Вінниця : Едельвейс і К., 2007. 248 с.

Галина ПОЛЯНСЬКА

ПОЛТАВСЬКИЙ ПРОСВІТНИК ВОЛОДИМИР ОГОЛЕВЕЦЬ

Історія культури України зберігає безліч яскравих імен, що залишили глибокий слід у різних галузях науки і мистецтва, але з різних причин були забуті. Проте, у пам'яті народу відбувається постійний рух: одні імена виринають із небуття, інші відходять на периферію. 160 років тому почалося життя просвітника Володимира Оголевця, який залишив в історії міста глибокий слід і тривалий вплив на майбутнє. Актуальність статті полягає у виявленні контексту формування яскравого діяча регіональної культури. Об'єктом виступають родинні традиції духовного життя, предметом — просвітницька діяльність філолога, юриста, музикознавця і композитора.

Напередодні XX століття Полтава, із її шістдесятьма тисячами населення була досить яскравим у культурному відношенні губернським центром. Тут діяли краєзнавчий музей, публічна бібліотека, губернська архівна комісія, відділення Російського музичного товариства. У губернському центрі було зведено приміщення просвітницького будинку імені М. В. Гоголя (театр), де окрім сезонних труп виступали зірки театральної сцени — М. Заньковецька, М. Кропивницький, М. Садовський,

давав спектаклі театр Корша [6]. На відкритих майданчиках Міського та Чиновницького садів проходили літні концерти за участю симфонічного оркестру Дм. Ахшарумова та музикознавця М. Фіндейзена, у приватних салонах та концертних залах гастролювали А. Рубінштейн, А. Контський, О. Зілоті, А. Аренський та багато інших. Лесть не у кожній оселі був (і звучав) музичний інструмент.

До бурхливої музичної атмосфери доклав ентузіазму та професіоналізму композитор піаніст Леонід Леонідович Лісовський (1866–1934), випускник харківської гімназії, історико-філологічного факультету Харківського університету (1890) та Санкт-Петербурзької консерваторії (1897). У 1899–1910 роках музикант працював у Полтаві і активно втілював у життя набуті знання. Культурну атмосферу міста він описав у безцінних спогадах «Десять лет в Полтаве». Свідчення сучасника переконують у тому, що у Полтаві культурним просвітництвом займалися не тільки музиканти, а й представники знаті та інтелігенція.

Сам Лісовський активно виступав як критик і композитор: його твори різних жанрів постійно звучали в концертах, а педагогічна діяльність³ зростила майбутніх активних діячів національного відродження. Серед його вихованців — композитор, диригент і педагог Ф. М. Попадич, хоровий диригент М. Різенко, піаністка А. Силенчук, музикознавець Володимир Оголевець [2, 169]. Останнє прізвище було досить відомим у місті, але в літературі воно зустрічається з різними ініціалами. Йдеться про велику родину, представники якої відзначилися серйозними внесками у різні галузі культури. Про одного з представників великого роду йтиметься у даній статті.

Оголевців радо приймали у будинку письменника, а музичні вечори у маєтку художника без них не обходилися. Музика постійно звучала і у будинку самих Оголевців. Серед численних друзів родини був письменник В. Г. Короленко, художник-передвижник Г. Г. Мясоедов, скульптор Л. В. Позен, викладачі, адвокати, земські працівники. З родинами

³ Л. Лісовський працював директором приватної музичної школи Ф. Базилевич, інспектором музики і викладачем фортепіано та хорового співу в Інституті шляхетних дівчат [2].

В. Короленка та Г. Мясоедова підтримувалися особливо приязні стосунки. В. Г. Короленко часто жартував: «Оголевців, наче піску морського!» [5, с. 125] — дітей у родині було семеро: п'ятеро хлопців і дві дівчинки. Дітей виховували на демократичних традиціях, заохочуючи до фізичної праці. Старші хлопці опрацьовували книжки, столярували (донині існують письмовий стіл і одяжна шафа, виготовлені ними власноруч). Однак грошей все одно не вистачало... Жили скромно, на жалування. Одяг перелицьовували, перешивали. Кожна обновка була подією.

Відмовляючи собі багато в чому, батьки забезпечили всім дітям належну освіту. Гімназії передували інтенсивний розвиток інтелектуальних і творчих здібностей на заняттях із запрошеними вчителями. До музикування дітей особливо заохочувала мати — Анна Василівна мала гарний голос, уміла і любила співати, а 1889 року голова родини, Степан Якович, придбав у комерсанта Хохловського для п'ятирічного Володі рояль фірми Брейткопф і Гертель. Цей інструмент свого часу належав композиторові Алоїзу Єдлічці, що в 50–70-х роках ХІХ століття викладав гру на фортепіано в Полтавському інституті шляхетних дівчат. З цим роялем пов'язані долі Володимира⁴ і Олексія. Музики також навчалися Василь і Віктор — опановували відповідно гру на віолончелі і на скрипці; вони, а також Володимир, тоді вже викладач гімназії; брали участь у музичних вечорах на садибі Г. Г. Мясоедова.

Старший з дітей, Володимир — філолог, юрист, музикознавець і композитор, — один із тих діячів нашої культури, хто служив їй усе життя і чиє ім'я на багато років було забуте історією. Народився він у Полтаві у 1884 році. Навчаючись у гімназії, упродовж чотирьох років брав уроки фортепіанної гри у Л. Лісовського і постійно відвідував не тільки

⁴ Володимир Степанович, мій батько, вельми дорожив цим роялем і незадовго перед смертю почав клопотатися про його майбутнє. У березні 1970 р., коли я була у відрядженні в Києві, я одержала листа від батька, де було таке: «...змагаю від думок про долю свого рояля. Він — справжній старий друг: отже, необхідно зберегти йому життя, і це можливо, якщо подарувати його музею» [з листа Володимира Степановича до дочки від 20 березня 1970 р.]. «Виконуючи це заповітне бажання, я подарувала рояль музеєві «Музична Полтавщина», але, як я пересвідчилася, він там буквально гине: за 40 років його жодного разу не настроювали, грати на ньому не можна — він просто рикає» — з розмови з А. Оголевець.

всі концерти симфонічного оркестру Д. В. Ахшарумова, а й усі його репетиції [3, 131]. Закінчивши гімназію, він вступив на історико-філологічний факультет Київського університету св. Володимира. Одержавши в 1907 році диплом першого ступеня, був залишений для підготовки до професорського звання, але до роботи його, як неблагонадійного, не допустили, бо у час навчання він брав участь у студентському русі.

Утім, у своїх силах він не зневірився і поєднав виконання службових обов'язків з інтенсивною творчою діяльністю. Значна частина його жалування ішла до сімейного бюджету, і молодші брати і сестри, які навчалися, власне, його коштом, любовно називали його своїм другим батьком. На ці роки припадають його дослідження в царині філології й музикознавства, написання творів для симфонічного оркестру, диригування їх виконанням і читання публічних лекцій.

Відчуваючи відповідальність за долю молодших братів і сестер, він почав учителювати в середніх навчальних закладах Києва (1907–1908), а згодом Полтави (1908–1912) — викладав латинську мову і російську словесність (так тоді називалася художня література). Водночас це були роки його творчого злету, на які припадає інтенсивна просвітницька діяльність Володимира Оголевця: напружена праця композитора і диригента, плідна наукова робота філолога й просвітництво музикознавця. Так, він був одним із ініціаторів і організаторів Полтавського товариства аматорів камерної музики, що існувало у 1909–1911 роках; улаштував музичні вечори й концерти, присвячені Бетховену, Веберу, Мендельсону, виступав з лекціями на музикознавчі й літературознавчі теми й зарекомендував себе як серйозний дослідник і блискучий оратор.

Особливо запам'яталась землякам промова В. Оголевця, виголошена на міському ювілейному вечорі на честь сторіччя від дня народження М. В. Гоголя у 1909 році, половина збору з якого пішла у фонд спорудження пам'ятника письменникові [3, 132]. Його симфонічні твори — музична картина «Прометей» (1908), «Тріумфальна хода Юлія Цезаря» (із сюїти «Юлій Цезар», 1910) «Колядка» (1910), «Українська сюїта» (1911) неодноразово виконувалися в Полтаві, Харкові та Катеринославі (Дніпро), часто під керуванням автора. Фінал «Української сюїти» у травні 1908 року увійшов до програми концерту оркестру

Д. В. Ахшарумова [там само]. Щодо наукових інтересів Володимира Оголевця, то на той час вони зосереджувалися здебільшого у літературній сфері. Філолога зацікавило «Слово о полку Ігоревім», а увагу музикознавця привернули симфонії Бетховена. Кілька праць були рекомендовані Міністерством народної освіти як посібники для середніх навчальних закладів.

У 1912 році В. С. Оголевець знову стає студентом: вступає на юридичний факультет Київського університету⁵, але не зраджує своїм уподобанням і бере активну участь у музичному житті столиці. Упродовж кількох місяців за підписом «В. О.» і «Консерватор» у київських «Последних новостях» було надруковано 27 музикознавчих рецензій, серед них відзиви на концерти Сергія Кусевицького, Леопольда Ауера, Яші Хейфеця, Пабло Казальса. Рецензії, як правило, містили коротку характеристику творів, що увійшли до програми концерту, розгорнуту оцінку їх виконання і (у деяких випадках) прогноз на майбутнє концертанта. Так, про концерт дванадцятирічного Яші Хейфеця В. Оголевець написав, що хлопець «уже тепер, мабуть, залишає далеко позаду багатьох відомих скрипалів»⁶, і висловлює сумнів — чи не буде «насолода успіхами і отрута славою» [1] згубною для таланта хлопчика, чи не втратить він ще до зрілості своїх сил, чи не відбудеться розлад нервової системи. Ці побоювання, на щастя, не справдилися.

Друковані праці Володимира Степановича, якої б наукової сфери вони не стосувалися, мали виразну просвітницьку спрямованість. Не стала винятком і брошура «Симфонии Бетховена» — «популярно-критический очерк», що, як указано в підзаголовку, вийшла 1913 року. Схиляючись перед «грандіозною силою духу» Бетховена [7, 7], автор ставив за мету навернути читача до своєї віри і тому перед аналізом симфоній подав психологічний портрет композитора як виразника в музиці ідей своєї епохи. Сприйняття матеріалу брошури скеровується групуванням симфоній по циклах із розглядом циклів по періодах творчості композитора. Значення цієї праці Володимира Степановича поціноване включенням її в «Краткий

⁵ Наголосимо, що в той час на тому самому факультеті вже навчався Л. Ревуцький, а наступного року вступає Б. Лятошинський.

⁶ В. О. Концерт Яши Хейфеця // Последние новости. 1913. 9 декабря.

Вирізка з газети, зроблена Володимиром Степановичем, зберігається в архіві Анни Оголевця.

библиографический указатель важнейшей литературы о Бетховене», опублікований у журналі «Музыка и революция» за 1927 рік у № 3 [15].

Водночас, реалізуючи власні філологічні пошуки, просвітник створює підручник «Грамматика» у двох частинах («Этимология» й «Синтаксис»), що виходять друком у 1914 і 1915 роках і одразу рекомендуються як посібник для середніх навчальних закладів [3, 133]. У 1915 році Київський університет евакуювався в Саратов. Володимир повернувся до Полтави, а восени, у Харкові склав екстерном екзамен, здобувши кваліфікацію кандидата на судові посади. Упродовж 1915–1927 років він працював у Полтаві як юрист у різних установах.

До педагогічної роботи В. Оголевець повернувся в 1927 році — став викладати історію музики в музичній школі, а з вересня 1929 року пов'язав свою долю з Полтавським педагогічним інститутом, де вів курси історії російської та західноєвропейської літератури. У 1933–1935 роках керував роботою аспірантів; у 1935 році був призначений на посаду завідуючого кафедрою російської літератури; у 1936 році за друковані праці державною кваліфікаційною комісією при Наркомпросі УРСР йому було надане звання доцента літературознавства. За цим сухим переліком фактів стоїть багаторічна виснажлива праця, адже викладач мав щодня аудиторне навантаження у 8–10 академічних годин! А працював він практично без відпустки — влітку підробляв на заочному відділі, бо статки сім'ї були більш ніж скромні. До того ж викладач 1925 року одружився і в родині підростали дві дочки [3, 133–134].

У вихідні дні йому часто доводилося читати публічні лекції, переважно з історії літератури. Володимир Оголевець був знаною в місті людиною і його охоче запрошували у різні установи. Але виступів, пов'язаних із музикою ставало все менше — музичне життя в Полтаві занепадало. Лише іноді в інституті він проводив музичні вечори, де свої розповіді завжди ілюстрував грою на фортепіано [3, 133]. Природжений педагог, майстер своєї справи, що захоплював слухачів енциклопедичними знаннями, логічністю, стрункістю викладу, образністю бездоганної літературної мови, як російської, так і української, був блискучим оратором і ніколи не писав не те що

текстів лекцій, а навіть їх конспектів, — мав тільки деякі нотатки, виписки з певних джерел, проте до них не вдавався, а наводив необхідні цитати з пам'яті⁷. У спогадах К. Ходосова згадується «лектор Оголевець», що «цитував напам'ять» розділи з творів і «цілі сторінки» класиків [10, 124–125].

Він жив по совісті, завжди поставав проти несправедливості, не замислюючись про наслідки. Так, 1912 року він, будучи вчителем гімназії, проголосував проти виключення учня з вовчим білетом⁸ і був змушений залишити службу. Його колишні учні і студенти, серед яких Т. Шеффер, М. Фісун (засновник музею «Музична Полтавщина»), поет М. Пойдеменко, В. Сухомлинський, згадують його «благоговійно, як чуйного педагога і великого знавця музики»⁹ [11, 1–2]. А в сонеті «Пам'яті лектора педінституту В.С. Оголевця» М. Пойдеменко присягається:

*Буду, як і батька, пам'ятати,
Як слова молитви, вимовляти
Незабутнє ймення Оголевця*¹⁰.

Останній період життя просвітника був надзвичайно важким: утрата зору, тяжка хвороба і смерть дружини; хвороба вісімдесятирічної матері (параліч), її смерть у жовтні 1943 року; в окупаційні часи — постійна загроза життю дітей (дружина була єврейкою, і все місто це знало); утиски і дискримінація після визволення Полтави (словосполучення «перебував на окупованій території» у ті часи звучало як вирок). У січні 1947 року «за власним бажанням» його увільнили від обов'язків завідуючого кафедрою; 20 березня він був «відряджений у розпорядження Міністерства освіти», а менше ніж через рік був змушений вийти на пенсію [4, 134–135]. Усі спроби поновитися на роботі виявилися марними. Йому офіційно нічого не інкримінували, співчутливо вислуховували й обіцяли посприяти...

⁷ Студенти навіть звіряли підчас лекції його цитування з першоджерелом. «Не збився жодного разу! Ото пам'ять була!» — захоплювався В.О. Сухомлинський. (Це наводить Карпо Ходосов у статті «Гортаючи сторінки пам'яті...» [28, 125].)

⁸ Вовчий білет (або паспорт) — у царській Росії документ із відміткою про неблагонадійність, що закривав доступ до державної служби, до навчальних закладів тощо [26, 266].

⁹ Лист Тамари Василівни до А. В. Оголевець від 18 липня 1970 року. Зберігається в архіві А. Оголевець.

¹⁰ Сонет Миколи Пойдеменка надруковано в альманасі «Рідний край» (2009. № 1 (20). С. 214).

«Двадцять два довгих роки провів він майже у вакуумі і помер у Полтаві після важкої хвороби 12 липня 1970 року. Але не занепав духом: багато читав, переважно німецькою мовою, грав на роялі, слухав музику в грамзапису із власної фонотеки. Його ерудиція і пам'ять стали в пригоді багатьом, хто звертався до нього в історико-краєзнавчих питаннях. Зокрема, спогади про Д. В. Ахшарумова він віддав у розпорядження Л. С. Кауфмана. Для викладача музичного училища К. А. Данилової склав «Фактичні дані про музичне життя в Полтаві» [4, 134–135]. Свідчення Володимира Степановича стало вирішальним в ідентифікації відомого вченого Ю. В. Кондратюка з колишнім учнем Полтавської гімназії О. І. Шаргеєм [4, 135]. У 1950-ті роки він подав до збірника «В. Г. Короленко в воспоминаниях современников» свої спогади, що були надруковані лише по смерті автора.

Оцінка діяльності, а точніше самовідданого служіння Володимира Оголевця ідеї просвітництва почала формуватися лише в останні три десятиліття, коли актуальним стали питання: чийх батьків ми діти; кому ми зобов'язані тим, що «ще не вмерла Україна»; хто намагався передати нам свій талант, знання і досвід і, врешті, зберегти нашу культуру? Найбільший внесок у популяризацію імені Володимира Степановича і всієї родини Оголевців зробила своїми публікаціями і збиранням артефактів донька просвітника Анна Володимирівна (22.11.1926–07.02.2020) — філологиня, викладачка Полтавського національного педагогічного університету, берегиня великої історичної родинної пам'яті.

ЛІТЕРАТУРА:

1. В. О. Концерт Яши Хейфеца / Владимир Оголевец // *Последние новости*. 1913. 9 декабря.
2. Литвиненко А. Л. Лісовський і музичне життя Полтави на зламі ХІХ-ХХ ст. *Культура України : Мистецтвознавство*: зб. наук. праць. Харків : ХДАК, 2001. Вип. 8. С. 167–174.
3. Оголевец А. В. Володимир Степанович Оголевец. *Історія Полтавського педагогічного інституту в особах. Матеріали конференції, присвяченої 80-річному ювілею інституту*. Полтава : Кларисса, 1995. С. 130–136.
4. Оголевец А. В. Оголевец Володимир Степанович. *Альманах пошани й визнання Полтавщини. 100 видатних особистостей Полтавщини минулих століть. Презентаційно-іміджне видання*. Полтава : Агрополіграфсервіс, 2003. С. 134–135с.

5. Оголевець В. В.Г. Короленко (Сторінки спогадів). *Отчий край-90: Історико-літературний збірник*. Вип.4. Київ : Молодь, 1990. С. 96–100.
6. Оголевець В. Музичне життя Полтави наприкінці ХІХ– у першій чверті ХХ ст. (спогади). [Упорядкування та вст. слово Анни Оголевець]. *Рідний край-2000*. № 2 (3). С. 112–120.
7. Оголевець В. *Симфонии Бетховена: популярно-критический очерк*. Киев: Издание И. И. Самоненко, 1913. 32 с.
8. Оголевець В. Страницы из книги моей жизни. // Держархів Полтавської області. Фонд № Р-8832. Опис № 1. Справа № 15. Арк. 13–14.
9. Оголевець О.С. Основи гармонічної мови. У двох книгах / Репринтне вид. [Упорядник та відп. ред. О. С. Цалай-Якименко] Київ — Львів — Полтава : Полтавський літератор, 2006. 532 с. Книга друга (IV, V частини).
10. Ходосов К. Гортаючи сторінки пам'яті... *Дніпро*. 1975. № 8. С. 124–125.
11. Шеффер Т. В. Лист до А. В. Оголевець від 18 липня 1970 р. Рукопис. Особистий архів Анни Оголевець.

Цуй ЦЗІНГЕ

ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОЇ ФАКТУРИ У ФОРТЕПІАННИХ ТРІО Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО

Серед наукових праць, в яких досліджуються проблеми музичної фактури, спеціальних розвідок, присвячених фактурі в камерно-ансамблевих інструментальних творах, можна зустріти не так часто. Питання ансамблевої фактури розглядаються, передусім, в контексті виконавської проблематики або здійснюється у зв'язку із дослідженням стилю, жанру, музичної мови [див.: 1; 5].

Між тим, в музиці ХХ століття спостерігається диференціація й індивідуалізація типів фактури, що ускладнює їх класифікацію і зумовлює існування багатьох дослідницьких підходів щодо неї. Особливо інтенсивно це виявляється у творах другої половини ХХ — ХХІ століття, коли активно розвиваються новітні композиторські техніки. Однак і в творах, що представляють традиційну лінію музичного мистецтва, і, відповідно, в яких композитори звертаються до більш традиційних типів фактури, можна спостерігати ознаки індивідуалізованого їх трактування, що дозволяє інтерпретувати фактуру в якості стилеутворювального чинника. Ця тенденція не народжується в межах музичної культури ХХ століття, а сягає корінням в добу романтизму, відзначеного тяжінням до

індивідуалізації засобів музичної виразовості, в тому числі і фактури. Так, наприклад, музична фактура Р. Шумана і Ф. Шопена у фортепіанних творах, попри приналежність до типу гомофонно-гармонічної, матиме власні впізнавані риси, які її відрізнятимуть. Відтак, можна казати про особливі ознаки фактури, що складаються в систему, на рівні індивідуального композиторського стилю.

З цієї точки зору цікавим представляється аналіз творів композитора, що належать одному жанру, проте написаних у різні періоди творчості. Звернемось до двох фортепіанних тріо Б. Лятошинського, написаних з розривом у двадцять років: 1922 та 1942 року. Творчість композитора у 1920-ті роки ХХ століття трактується дослідниками [7] як особливий етап формування модерністських стильових основ у складному соціокультурному контексті, що супроводжувалось відмовою від так званого салонного стилю і руху в напрямку симфонічної драми [7, с. 86]. Для музичної мови Б. Лятошинського того часу характерним є зростаюча поліфонізація, лінеарність, ускладнення вертикалі і гармонічної мови [7, с. 87]. Натомість до 1940-х років музична мова композитора зазнає змін в контексті тих умов, в яких композитор був вимушений працювати.

Запровадження єдиного методу соціалістичного реалізму, орієнтація на класико-романтичну традицію як стильовий і стилістичний орієнтир, використання фольклору як вимога народності — усе це сприяло згортанню експериментів і пошуків у стильовій, жанровій і стилістичній сферах. Музична мова багатьох композиторів від 1930-х років прояснюється, «очищуючись» від новаційних елементів.

Тріо 1942 року, на відміну від Тріо № 1, написаного в техніці розширеної тональності, витримано в іншій техніці і стилістичній манері — в тональній, з опорою на діатоніку, пісенний і танцювальний тематизм, з яким музичним мовленням. Треба зазначити, що Друге тріо має ще й зовсім інший контекст створення, що зумовлює існування особливого смислового плану. Воно було написано під час Другої світової війни в евакуації у Саратові. Воєнні твори українських композиторів, у тому числі, і Б. Лятошинського, пронизує любов до рідної України, біль за неї, і диктує

підвищену емоційність музичного висловлювання, його відкритість, що відсилає до романтичної музичної традиції.

Попри відстань у двадцять років і стилістичні відмінності, в ансамблевій фактурі обох творів можна спостерігати використання схожих прийомів — тих ознак, які утворюючи систему, входять до індивідуального стилю композитора. Так, фактура Першого тріо насичена поліфонічними прийомами: переважно це імітаційна поліфонія. За класифікацією С. Шипа [6] такий тип фактури можна визначити як поліфонічно-гармонічний, він належить мелодико-гармонічному складу. Однак в деяких фрагментах партитури можна зустріти гомофонно-гармонічну фактуру, що також відносить до названого складу, акордову моноритмічну і акордову фігураційну, що представляють гармонічний склад.

У фактурі Другого тріо спостерігається відмова від насиченої мелодизації і поліфонізації внутрішньофактурних ліній, композитор частіше використовує гомофонно-гармонічний тип фактури, зустрічається акордова моноритмічна і акордова фігураційна. У цілому фактура твору більш вертикалізована, порівняно із Тріо ор. 7. Між тим, композитор в обох творах в різних типах фактури часто використовує прийом, який можна вважати стійким, він стосується внутрішньофактурного влаштування голосів і їх співвідношення. Ми назвали його принципом дуєтного письма (дуєтної взаємодії голосів). Він полягає у виокремленні у фактурі двох мелодичних голосів, які або діалогізують між собою (із застосування імітацій, передач тематичного матеріалу), або звучать разом у дублюванні.

Діалог двох інструментів відповідає ідеї камерності (інтимності висловлювання), притаманній ансамблевій музиці, про що зазначають дослідники [3; 4]. В окремих випадках ідея дуєтного висловлювання за особливих фактурних умов націлена на досягнення іншого ефекту — не філігранно тонкої і вишуканої взаємодії голосів, а їх рельєфної промальовки. Так, в Другому тріо пара дуєтних голосів нерідко дублюється іншими голосами фактури, що робить їх більш опуклими, а фактуру в цілому більш щільною. Перспективами дослідження є вивчення особливостей ансамблевої фактури у творах сучасних українських та зарубіжних композиторів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зав'ялова О. К. *Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України: Монографія*. Київ : ІМФЕ імені М. Р. Рильського НАН України, 2009. 256 с.
2. Зав'ялова О. К. Стильові пріоритети камерно-інструментальної творчості Б. Лятошинського. *Рейнгольд Глієр — Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури*. 2014. С. 230–241.
3. Повзун Л. І. Камерність як жанрово-стильова парадигма інструментально-ансамблевої творчості : дис. ... д-ра мист. : 17.00.03. Одеса, 2018. 480 с.
4. Польська І. І. Камерний ансамбль: феноменологія жанру. *Наукова збірка Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2010. Вип. 24 : Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 4–14.
5. Шевченко Л. М. Ансамблева культура виконання квартету-концерту F-dur KV 370 В. Моцарта. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2019. № 1. С. 416–420.
6. Шип С. Від звуку до стилю. Київ: Заповіт, 1998. 367 с. Savchuk I., Gomon T. Borys Liatoshynsky's 1910s–1920s Instrumental Chamber Music: Evolution from Salon Style to Symphonic Drama. *Сучасне мистецтво*. 2021. № 17. Р. 85–94.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР, КОМПОЗИТОРСЬКА Й ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА XX—ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

Олена АФОНІНА

ПОДІЇ ТА ІМЕНА НАУКОВО-ТВОРЧОГО ЖИТТЯ СУМСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО ПЕДАГОГІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ ІМЕНІ А. С. МАКАРЕНКА

З точки зору історії, сторіччя є невеликим відліком часу. Тому розуміємо, що є певна специфіка розвитку, удосконалення, перегляду основ і прагнення до вершин. З точки зору нашого часу, коли кожен день є викликом до існування людини, то сторічний шлях цілого закладу є Перемогою у боротьбі за майбутнє. А це означає гармонійне поєднання з історичним розвитком країни, не зважаючи на сторонні перешкоди до існування. Отже, вивчаючи досвід університетів з часів Середньовіччя, коли в Європі з'явилися перші корпорації чи спільноти викладачів і студентів — *universitas magistrorum et scholarium*, пройшло багато років, і залишилася скорочена латинська назва *universitas*. Змінилися часи і продовжують змінюватися назви, але сутність зберігається. Цей непростий шлях, шлях у сто років пройшов і СумДПУ імені А. С. Макаренка. У давні часи кожен студент вступав до університету на факультет мистецтв. Неважливо, що до його спеціалізацій входили не тільки ті дисципліни, що сьогодні на слуху і звичні до назви — мистецтв, міфологічні Музи.

Тому хочеться згадати саме про кафедру музикознавства та культурології Навчально-наукового Інституту культури і мистецтв СумДПУ імені А. С. Макаренка. Історія кафедри збігається з початком третього тисячоліття (2002). Основу кафедри склали фахівці хореографії, образотворчого мистецтва, теорії, історії музики і художньої культури. І не дивно, що на чолі кафедри завжди були високопрофесійні фахівці: доктор мистецтвознавства, професор І. Драч (2002–2006); кандидат мистецтвознавства, доцент О. Енська (2006–2013).

Окремо можна відмітити доктора мистецтвознавства, професора Ольгу Зав'ялову, яка наполегливо працює і очолює

кафедру з 2013 року і донині. Під її чуйним керівництвом виникло багато проєктів, зокрема щорічної всеукраїнської науково-практичної конференції «Ювілейна палітра: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів та композиторів» (заснування у 2017 р.). Особливістю заходу є вивчення і узагальнення здобутків українського музичного мистецтва, відомих і маловідомих представників культури і мистецтва регіону, України, світу. До цих заходів долучаються студенти і аспіранти, для них проводилася ще й спеціальна міжнародна науково-практична конференція «Музичний світ у наукових дослідженнях молодих» (заснування у 2016 р.).

Цього року виповнюється десять років із проведення Всеукраїнського науково-практичного семінару «Наукова школа М. Р. Черкашиної-Губаренко на сучасному етапі розвитку українського історичного музикознавства» (2014 р.), у наступному — можна відзначати десять років Всеукраїнській науково-практичній конференції «Учитель — учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі України (до пам'ятних дат з дня народження Р. М. Глієра, Б. М. Лятошинського, І. Ф. Карабиця)» (2015 р.) і десятиріччя не менш визначної події — Всеукраїнського науково-практичного семінару «Іван Карабиць: музика серця» (2015 р.). Перелік оригінальних подій можна продовжити заснуванням Всеукраїнської конференції «Функції дизайну в сучасному світі», яка проводиться щорічно з 2017 р., і вже з 2018 року набула статусу міжнародної.

«Креативність та актуальність» є гаслами кафедри на чолі з О. Зав'яловою. Такий висновок можемо зробити з тих проєктів, які проводяться інститутом і кафедрою одноосібно, так і у тандемі з мистецькими закладами України. Приміром, це оригінальний науковий проєкт «Музейні діалоги» за участю Полтавського літературно-меморіального музею Панаса Мирного, кафедри культурології Полтавського національного педагогічного університету імені В. Г. Короленка і кафедри музикознавства та культурології СумДПУ імені А. С. Макаренка. У сучасному світі переосмислюється роль мистецьких просторів, зокрема музейних. І навіть війна не встає на заваді митцям. Важливо в сучасний освітній простір вписати досвід видатних представників України, що і робить у проєкті його ініціаторка

Л. Горболіс на основі знайомства з творчістю українського живописця, поета, педагога, мистецтвознавця, громадського діяча Никанора Онацького, відомого як засновника і директора Сумського художнього музею.

Поєднання культурно-мистецького і регіональних просторів Музею-квартири в Києві та музею композитора в Житомирі відбулося при знайомстві з творчістю композитора Бориса Лятошинським (О. Зав'ялова). У проєкті багато інших прекрасних зразків синтезу мистецтв і часів, культурно-мистецьких просторів: «Досвід поєднання музичного та візуального мистецтв у виставковій діяльності Любові Брагілевої, м. Горішні Плавні» (Н. Зленко) або «Музичне мистецтво як засіб формування креативного простору сучасного музею» (А. Литвиненко). Хочемо відмітити значення таких проєктів для виховання молоді. Студенти і аспіранти не просто дізнаються, що є такі музеї, вони починають відчувати себе частиною цього простору. У своїх роботах вихованці університету тепер вже не просто пишуть про видатних представників культури і мистецтва України, вони самі творять історію, вписуючи своїми дослідженнями її сторінки. А все, що написано, залишається і стає фундаментом подальших конструкцій, на яких будуються складні цілісні системи.

Один із перших працівників компанії Apple Computer, відповідальний за маркетинг комп'ютера Macintosh Гай Кавасаки дуже влучно сказав про вчителів і визнання їхньої праці. Його думка про учителів — як героїв суспільства, які достойні підняття на п'єдестал. Американський письменник та історик Генрі Адамс також оцінив роль викладача, зазначивши, що вплив вчителя на вічність беззаперечна, але вчитель, або хтось інший ніколи не може сказати, де закінчується вплив вчителя. На мою думку, в умовах сьогодення нам близька настанова, сформульована у назві одного з видань шотландського есеїста та історика Томаса Карлайла: «Працюй і не впадай у відчай».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Навчально-науковий інститут культури і мистецтв.
URL: <https://art.sspu.edu.ua/istoriia-kafedry-mk>

**ВНЕСОК КОСТЯНТИНА МЯСКОВА У РОЗВИТОК
БАНДУРНОГО ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ НА
ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ КОНЦЕРТНОЇ П'ЕСИ ДЛЯ БАНДУРИ З
ОРКЕСТРОМ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ «ВЕЧІР НА ДВОРІ»**

Костянтин Олександрович Мясков — діяч української культури радянського періоду, який є одним із найбільш плідних композиторів у галузі народно інструментального виконавства другої половини ХХ ст. Він написав велику кількість творів для народних інструментів, які стали своєрідною «класикою» жанру: понад 100 п'єс для баяна, 2 сюїти, соната та Концертна п'єса для балалайки, низка п'єс для домри, балалайки та більше 70 творів для бандури [1, с. 14]. Однак, великий творчий доробок композитора мало досліджений, не зважаючи на його активне використання серед музикантів, зокрема бандуристів. Багато творів Мяскова неопубліковані видавництвами, а існують у рукописних варіантах. Ті, що видані, не мають бібліографічного упорядкування. Також важливо, що репертуарні твори для бандури у період другої половини ХХ століття писали небагато композиторів, саме тому тема дослідження є актуальною.

К. Мясков народився 15 серпня 1921 року у Полтаві і з цим містом пов'язані його перші музичні кроки [2, с. 391]. Майбутній композитор був музично обдарований: мав абсолютний слух, чудову пам'ять та добре відчував музику. Першим його вчителем був батько, який вчив сина грати на гармоніці, баяні та концертино. Згодом Костянтин поступив до музичної школи-десятирічки у Харкові, а потім у Харківське спеціальне училище по класу баяна [3, с. 5]. Із 1940 по 1941 роки він працював солістом-баяністом ансамблю Харківського військового округу, а в 1941-1945 роках — перебував у лавах радянської армії. У 1946 музикант отримує рекомендацію для вступу до консерваторії і того ж року стає студентом Харківського вищого навчального закладу. Із фінансових причин провчився він лише півроку.

До вступу на композиторський факультет Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (клас К. Данькевича) К. Мясков працював 12 років як концертний виконавець. Через рік після закінчення консерваторії він подав заяву про вступ до Спілки композиторів СРСР. На творчих

секціях СКУ його здобутки прослуховували і обговорювали провідні композитори, музикознавці та викладачі консерваторії (В. Гомоляка, К. Данькевич, К. Домінчен, А. Штогаренко). Так розпочався творчий шлях композитора-професіонала [2, с. 394].

Становлення К. Мяскова-композитора збіглося з періодом активного розвитку академічного народно-інструментального виконавства. У цей період у закладах музичної освіти (школи, училища, консерваторії) відкриваються класи народних інструментів, у тому числі бандури. Василь Герасименко розробив штучні нігті для гри на бандурі; відбуваються зміни в конструкції самого інструменту, які дали можливість значно збільшити його технічно-виразові властивості. Це все сприяло написанню нових творів віртуозного характеру з використанням новітніх способів та прийомів гри, оскільки попередній репертуар не розкривав повною мірою виразові можливості оновленого інструменту.

Проаналізувавши творчість Костянтина Олександровича, можна сказати, що він творив музику, близьку й зрозумілу масовому слухачеві, використовуючи народний тематизм. І найбільше такого тематизму використано у творах, написаних для бандури: варіації на народну тему («Зажурилась Україна»); фантазія на народні теми для бандури та оркестру народних інструментів («Мав я раз дівчиноньку»); фантазії на народні теми: «Козак од'їжджає», «Ніч яка місячна», «Ой що ж то за шум учинився», «Якби мені черевики»; концертна п'єса «Байда» («Про Байду» та «Ой ходила дівчина бережком»); варіації на теми українських народних пісень: «Ішов дід на став», «Марусю, Марусю, ти славного роду є», «Женчичок-бренчичок», «Налетіли журавлі»; концертна п'єса для бандури та оркестру народних інструментів («Вечір на дворі»); варіації на тему білоруської народної пісні «Перепілонька»; концертна п'єса на українські теми для 3-х бандур («Добрий вечір дівчино, куди йдеш») [2, с. 39-395].

Окремо варто виділити концертну п'єсу для бандури з оркестром народних інструментів «Вечір на дворі». Цей твір досить широко використовується як і в педагогічній, так і в концертній практиці, а у 2018 році виконання цієї п'єси з оркестром було обов'язковою умовою для участі у II турі престижного конкурсу «Кубок Києва».

Концертна п'єса написана у формі варіацій та розпочинається зі вступу *Andante sostenuto* в тридольному розмірі (3/4), де соліст виконує октавні висхідні пасажі в тональності гармонічного *g-moll*. При цьому використовується органний пункт на *D* як у бандури, так і в оркестрі (цимбали, ударні, домра бас, домра контрабас). Закінчується вступ однотактовою низхідною каденцією бандури у гармонічному *g-moll* з використанням квартово-терцієвих інтонацій.

У цифрі [1] викладена Тема, проведення якої доручено солісту-бандуристу. Мелодія супроводжується прозорим акомпанементом оркестру із використанням штриха *staccato*. У Темі композитор також використовує органний пункт на *D*. При переході до оркестрового викладу автор ущільнює хоральну фактуру та збагачує її гармонічно до септакордів та нонакордів. Також, окрім ущільнення фактури, посилюється динаміка (з першого такту надана ремарка *poco a poco crescendo*) та пришвидшується темп (*accelerando*) — і такий розвиток наближає кульмінацію Темі, де розгортається каденція бандури на висхідній ламаній лінії гармонічного *g-moll*.

Цифра [2] — *Andante* — перша варіація. Розпочинається коротким двотактовим оркестровим вступом, де на перший план виходить партія домри бас, яка викладена *argeggio* у тому ж гармонічному *g-moll*. Соліст вступає у третьому такті та виконує акорди *argeggiato*, в яких звучить Тема. Після восьмого такту фактура викладення матеріалу змінюється на тріольну. Загальна форма варіації — період з 2 речень (8+8), де перше речення викладено рівними четвертними акордами, а друге — тріолями.

Наступний епізод [3] — *Riu mosso* — це період із 16 тактів (8+8) тоніко-домінантового розвитку. Тема, що проводиться у соліста викладена у верхньому голосі приховано поліфонічної фактури. Рух *riu mosso* підсилюється квартольним викладенням кожної долі і динамікою *mezzo-forte*. Варіація закінчується кодою на фігураційному низхідному пасажі у соліста та на *D*⁹ оркестру. Перехід до наступної варіації водночас є логічним завершенням попереднього матеріалу (*poco ritenuto, diminuendo, piano*).

Цифрою [4], *Andantino h-moll*, позначений період, що складається із двох речень (8+8) в якому відбулась модуляція в *h moll*. У першому реченні тема викладена в оркестрі, а в другому — звучить у соліста і подрібнюється на два гармонічні

комплементарні проведення, що чергуються із висхідними акордовими пасажами.

У розділі Allegro [5] після м'якого медіантового h-moll, композитор повертається в гармонічний g-moll. Тема, оформлена у приховано поліфонічній фактурі і проводиться у верхньому голосі соліста. Вона розпочинається з piano, але буквально з перших тактів бурхливо розвивається, на що вказують ремарки accelerando і crescendo. К. Мясков використовує квартольне викладення матеріалу з окремими інтонаціями теми і застосовує ефект «відлуння» соліст-оркестр. Після чотиритактового квартольного прихованого проведення теми у соліста, слідує два двотактові перегуки оркестра і соліста (piano-forte).

Остання варіація Andante [6] побудована на ствердженні основної тональності в широкому акордовому викладенні оркестру і октавних послідовностях соліста, в яких прихована Тема. Варіація є періодом, що складається із двох речень (8+6), друге з яких починається з тремольованих терцій (4 такти) і проведення початкового мотиву Теми у соліста октавами з раптовим обривом і однотоковим оркестровим переходом до каденції.

У каденції використано матеріал Теми на тривалому домінантовому органному пункті, як і в цифрі [1], але з відхиленням у c-moll. З 10 такту і далі використовується тематичний матеріал другої (невеликої) каденції і другої варіації [3] до 19 такту (із прихованим викладом теми). У 19-23 тактах чергуються висхідні пасажі з акордовими стрибками. Із 24 такту розмір змінюється на 4/4, динаміка на piano, а тональність піднімається у паралельний B-dur. У 24–25 тактах використовується досить типовий для творчості К. Мяскова остинатний прийом гри «харківським» способом. У 27 такті відбувається повернення до тридольної метрики. Закінчується каденція в основній тональності акордовим викладом матеріалу, який плавно підводить до Коди твору.

Початок Коди [7], Allegro, характеризується зміною метрики (2/4 — 4/4) і наскрізним пасажом «оркестр — соліст». У 4 такті після цифри [7] Тема переходить до оркестру, де звучить варіативно у тріольному викладі, а соліст виконує акорди, які чергуються із восьмими за тривалістю паузами, що передбачає

чітке та акцентоване виконання. У останніх фінальних чотирьох тактах п'єси оркестр виконує акорди, написані довгими тривалостями (цілі або четвертні), а соліст — обернення акордів, які написані восьмими нотами із потактовим чергуванням соліст-оркестр. Останні два такти з приміткою *fortissimo* та оркестровим *tutti* стверджують оптимістичну концепцію твору, характерну для автора. Типовим для стилю К. Мяскова є і використання прийому *glissando*, який приводить до фінального акорду в однойменній тональності (G-dur).

При аналізі даного твору були використані рукописні клавир і партитура, що мали між собою деякі розбіжності. Авторка надавала перевагу клавіру [4].

Отже, саме Костянтину Мяскову належить один із найбільших внесків у розвиток бандурного інструментального репертуару другої половини ХХ століття. Він відіграв значну роль у збагаченні педагогічного та концертного репертуару для виконавців, які почали грати на вдосконалених інструментах. Твори композитора високо оцінені професійними бандуристами-виконавцями та педагогами, вони широко використовуються у концертній практиці з моменту своєї появи і до сьогодні. Завдяки ним можна продемонструвати технічні можливості вдосконаленої бандури та художню-образну складову виконання, що підтверджує аналіз концертної п'єси для бандури з оркестром народних інструментів «Вечір на дворі». Не зважаючи на великий внесок та значущість композиторського доробку, життя та творча спадщина К. Мяскова потребують подальшого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Буга О. П. Костянтин Мясков: вокальна і бандурна творчість у сфері народно-інструментального виконавства: дис. докт. мистецтвознавства. Київ, НМАУ, 2021. 130 с.
2. Буга О. П. Костянтин Мясков: бандурна творчість композитора у жанрі народно-інструментального виконавства. Дніпро: Грані, 2021 №2. с. 387–399.
3. Стельмашенко О. Костянтин Мясков. Київ: Музична Україна, 1981. 48 с.
8. Мясков К. О. Партитура «Вечір на дворі» (орк. М. Жорнового). URL: <https://banduraspace.com/library/myaskov-k-vechir-na-dvori-ork-zhyrnovogo/> (дата звернення 15.12.2024 р.)
4. Грабарська Н. С. Програмність в оригінальних творах для бандури соло на рубежі ХХ-ХХІ ст. Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2023 р. 119 с.

**70 РОКІВ УКРАЇНИ В ЮНЕСКО: ВІД РАДЯНСЬКИХ ДО
НАЦІОНАЛЬНИХ ТА ЄВРОПЕЙСЬКИХ ПРІОРИТЕТІВ У
МІЖНАРОДНІЙ КУЛЬТУРНІЙ ПОЛІТИЦІ**

Україна стала членом ЮНЕСКО 12 травня 1954 року. Членство України і Білорусі в ООН давало цим республікам право вступати до будь-яких міжурядових організацій і програм, які діяли в системі ООН. У такий спосіб СРСР отримав чисельну перевагу при голосуванні або вирішенні важливих зовнішньополітичних питань.

Постановою Ради Міністрів УРСР від 27 липня 1956 року № 898 було утворено постійну Міжвідомчу Комісію УРСР у справах ЮНЕСКО, до складу якої входили близько п'ятдесяти представників міністерств і відомств, наукових і громадських установ України. Від грудня 1962 року і до сьогодні в Парижі функціонує Постійне представництво України при ЮНЕСКО. Представниками України в ЮНЕСКО в різні часи були Ю. Кочубей, М. Решетняк, А. Зленко, В. Скофенко, Ю. Турченко, Г. Цветков та ін.

Упродовж радянського періоду членства УРСР в ЮНЕСКО Україна виступила ініціатором багатьох міжнародних програм і проєктів. Зокрема, під час 26-ї сесії Генеральної конференції ЮНЕСКО Україна стала ініціаторкою розгортання широкомасштабної міжнародної кампанії з викорінення неписьменності, яка набула значного міжнародного поширення і лягла в основу 20-річної програмної діяльності ЮНЕСКО в цій сфері. Українська РСР висунула також пропозицію щодо використання засобів масової комунікації з метою зміцнення миру, недопущення пропаганди війни, насильства і ненависті між народами, що спричинилося до розробки і прийняття Декларації про раси та расові упередження (1978 р.). Українська РСР була серед ініціаторів започаткування проєктів стосовно ролі ЮНЕСКО у встановленні нового міжнародного економічного порядку, вивчення та поширення слов'янських культур тощо.

Проте, як і в інших міжнародних організаціях, представники УРСР в ЮНЕСКО виконували загально-радянські директиви. Більшість дипломатичних місій Української РСР провадили у своїй діяльності лінію комуністичної партії СРСР,

однак, траплялися й винятки з цього правила. Показовою є історія з Юрієм Турченком, котрий в 1974-1979 роках очолював відділ музейних справ у системі ЮНЕСКО. Це був відомий художник-графік, мистецтвознавець і педагог, доктор мистецтвознавства, багаторічний очільник відділу Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського, котрий усе своє життя присвятив дослідженню і популяризації українського образотворчого мистецтва. Не погоджуючись із радянською культурною політикою щодо української культури і мистецтва та відзначаючи дискримінаційний характер цієї політики, Ю. Турченко залишив роботу в ЮНЕСКО і попросив політичного притулку у Франції.

Дійсно, в 1970-х роках українська культура в СРСР зазнавала значних утисків, які зокрема включали цензуру, тотальний ідеологічний контроль, насадження методу соцреалізму у творчості, примусову русифікацію, обмеження національної ідентичності. Українська культура часто зображувалася як неповноцінна, «провінційна» або «захолусна», що сприяло зниженню її значення та впливу, гальмувало розвиток [1].

У 1970-ті роки політика СРСР стосовно українських музеїв була спрямована на тотальний контроль та цензурування культурної спадщини. Українські музеї перебували під тиском радянської ідеології, що впливало на способи формування експозицій та напрями досліджень. Музеї були зобов'язані відображати офіційну радянську історіографію, що часто означало згладжування або ігнорування негативних аспектів радянської історії. З музейних колекцій було вилучено практично все, що нагадувало українську старовину. Процвітало неприкрите грабування українських музеїв та осередків культурної спадщини, часто — у формі вивезення культурних об'єктів та експонатів на виставки з подальшим неповерненням їх до місць постійного зберігання.

Яскравим свідченням дискримінаційного ставлення до української культури була гучна історія з заборонаю постановки опери Євгена Станковича «Коли цвіте папороть», яка отримала міжнародний резонанс. Як відомо, оперу було написано на замовлення французької концертної фірми «Алітепа» для всесвітньої виставки в Парижі. Прем'єра опери в Україні мала

відбутися в 1978 році в палаці «Україна» в Києві, на неї були запрошені представники фірми-замовника з Франції. Однак під час генеральної репетиції надійшов телефонний дзвінок із Москви від секретаря ЦК КПРС М. Суслова з вимогою заборони вистави. Декорації та костюми до постановки були знищені без пояснень.

Очевидно, причиною заборони опери було намагання партійних функціонерів придушити будь-який прояв етнічної самобутності в Україні. Науковець і перекладач Максим Стріха зазначав, що «заборона опери припала на епоху “задушеного десятиліття” й перебування на посаді секретаря ЦК КПУ з ідеології Валентина Маланчука (1972–1979 рр.), котрий патологічно ненавидів українську культуру та її представників» [2], спровокував новий етап пресингу на творчу інтелігенцію і жорстких політичних репресій, ініціював і реалізував чимало заходів, спрямованих на штучне звуження сфери вжитку української мови тощо.

Розрив між тим, що насправді відбувалося в радянській Україні, і необхідністю пропагувати «щасливе» радянське життя на міжнародному рівні, займатися лакуванням дійсності, що було одним із звичних методів ідеологічної доктрини СРСР, очевидно, викликали стійкий когнітивний дисонанс у Юрія Турченка. В умовах «задушеного десятиліття» його втеча з СРСР сприймається як акт спротиву тоталітарному режимові, вияв патріотичної позиції національно свідомого українця.

Зі здобуттям незалежності Україна, нарешті, розпочинає провадити самостійну міжнародну культурну політику, спрямовану на імплементацію європейських культурних практик та закріплення їх у національному законодавстві, ознайомлення європейської та світової культурної спільноти зі здобутками і традиціями української культури. Уявлення про зміну векторів міжнародної культурної політики України 1990-х — початку 2000-х років дають звіти і матеріали про діяльність Міністерства культури і мистецтв України, які зберігаються в Державному архіві органів виконавчої влади України, а саме звіти про закордонні відрядження керівників та працівників апарату Міністерства І. Куроленко (1994), Ю. Богуцького, Л. Новохатька (2003), В. Корнієнка (2007).

Перш за все, одним із пріоритетів державної культурної політики було визначено проблему охорони, збереження та повернення культурних цінностей. Ця проблема не вирішується волею лише однієї держави, а передбачає співробітництво з іншими державами на міжнародно-правових засадах.

У вересні 1994 року головний спеціаліст відділу музеїв Мінкультури Ірина Куроленко брала участь у колоквіумі «Юридичні аспекти міжнародної торгівлі творами образотворчого мистецтва», який проходив у Відні (Австрія) за участі 170-ти представників країн з усіх континентів світу. Головним питанням міжнародного форуму було обговорення методів боротьби з незаконним переміщенням культурних цінностей. Результатом участі І. Куроленко в колоквіумі стало усвідомлення необхідності розробки і прийняття національного закону України про переміщення культурних цінностей через державний кордон, який повинен був враховувати досвід інших європейських країн [3]. І вже за кілька років, а саме в 1999 році, Закон України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей» був ухвалений Верховною Радою України.

На початку 2000-х років було розроблено інформаційно-пошукову систему «Культурні цінності, втрачені Україною під час та внаслідок Другої світової війни. Музеї». За оцінками українських фахівців, банк даних цієї системи станом на 2005 рік нараховував понад 1,5 тис. найменувань втрачених культурних цінностей [4, с. 69]. На підставі Закону України «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей», Конвенції ЮНЕСКО «Про заходи, спрямовані на заборону та запобігання незаконному вивезенню та передачі права власності на культурні цінності», Конвенції ЮНЕСКО «Про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту» (Гаага, 1954) та низки міждержавних угод до України було повернуто чимало об'єктів української культурної спадщини зі США, Великої Британії, Австралії, Канади, Німеччини, Швейцарії, Венесуели, Бразилії та багатьох інших країн світу. «На Батьківщину повернулися мистецькі твори В. Винниченка, М. Бутовича, Миколи та Василя Кричевських, офорт Тараса Шевченка, частина спадщини Сержа Лифаря, Павла Скоропадського, архіви Юрія Косача, Уласа Самчука, Василя Барки, Віталія Коротича, Євгена Штендери, архів Українського

Вільного Університету в Мюнхені, картина голландського майстра XVII ст., вивезена під час Другої світової війни з Уманської картинної галереї, а також ікона XVI ст. «Вїзд в Єрусалим», викрадена в 1984 р. з Національного музею у Львові. У результаті переговорного процесу з російською стороною в Україну повернуто 11 фрагментів фресок Михайлівського Золотоверхого собору, які були вивезені на територію російської федерації після знищення цього храму в 1930-х роках і зберігалися в Ермітажі» [4, с. 68].

У наступні роки до пріоритетів міжнародної культурної політики України додалися питання збереження та охорони нематеріальної культурної спадщини, які водночас широко обговорювалися на рівні ЮНЕСКО. Так, під час 32-ї сесії Генеральної конференції ЮНЕСКО (жовтень 2003 р.) розглядався проєкт міжнародної Конвенції про охорону нематеріальної культурної спадщини. У звіті міністра культури і мистецтв України Юрія Богуцького про участь у Генеральній конференції наголошувалося, що «в заключному слові заступника Генерального секретаря ЮНЕСКО п. Бушинакі відзначено позитивний досвід України щодо збереження нематеріальної культурної спадщини та ініціативи стосовно турботи про творчу молодь» [5].

Того ж 2003 року Конвенцію про охорону нематеріальної культурної спадщини було ухвалено країнами-членами ЮНЕСКО (Україна ратифікувала цю Конвенцію в 2008 році). Відтоді наша держава спрямовує значні зусилля на популяризацію української культури у світі, зокрема шляхом внесення пам'яток історії та культури України до попереднього списку об'єктів всесвітньої природної і культурної спадщини ЮНЕСКО.

Розширення пріоритетних напрямів культурної політики України відбувалося відповідно до європейських тенденцій. Заступник Державного секретаря Міністерства культури і мистецтв України Леонід Новохатько, який брав участь у нараді експертів у галузі культури 10-14 травня 2003 р. у Стокгольмі (Швеція), у своєму звіті відзначив «чотири важливі аспекти формування і функціонування нового культурного простору: 1) культурне розмаїття і культурна політика; 2) культура і процес «Освіта для всіх»; 3) культура народів світу і викорінення бідності; 4) культура в контексті інформаційного суспільства» [6].

Україна і в радянський період, і за часів незалежності часто ініціювала заходи у сфері культури для об'єднання країн європейського регіону. Чимало важливих проєктів було реалізовано в рамках програми Ради Європи «Київська ініціатива для демократичного розвитку через культуру Вірменії, Азербайджану, Грузії, Молдови та України», зокрема, створено вебсайт культурної спадщини регіону, про що довідуємося зі звіту про відрядження до Республіки Болгарія в березні 2007 року заступника міністра культури і туризму України Владислава Корнієнка [7].

Таким чином, Україна від часу набуття членства в ЮНЕСКО відіграє важливу роль у розвитку сучасного міжнародного й міжрегіонального гуманітарного співробітництва, займає активну позицію в обстоюванні принципів ЮНЕСКО. Водночас від середини 1950-х до початку 1990-х років представники УРСР в ЮНЕСКО могли виконували свої функції виключно в рамках загально-радянських зовнішньополітичних директив, які, пропагуючи на весь світ «щасливе» радянське життя, йшли врозріз із реальною політикою русифікації, придушення етнічної самобутності, культурного геноциду українського народу в СРСР.

Самостійну національно орієнтовану міжнародну культурну політику Україна почала провадити лише зі здобуттям незалежності. Відповідно до європейських культурних практик пріоритетами державної культурної політики стали збереження та повернення культурних цінностей, охорона нематеріальної культурної спадщини, забезпечення культурного різноманіття, інклюзивної освіти, доступу до інформації тощо. Навіть зараз, під час російсько-української війни, Україна докладає значних зусиль щодо розширення переліку українських об'єктів у репрезентативному Списку всесвітньої культурної спадщини ЮНЕСКО, використовує канали ЮНЕСКО для популяризації української культури, мистецтва, науки, освіти серед світового співтовариства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Tymoshenko Olesia. Colonial Perspectives on National Identity in Ukrainian-Soviet Animation (1960–1990)/ October 22, 2024. <https://www.huri.harvard.edu/blog/colonial-perspectives-national-identity-ukrainian-soviet-animation-1960%E2%80%931990>

2. Грабовський С. “Країна Інкогніта”: Фольк-опера "Цвіт папороті". Аудіозапис програми радіо «Свобода» від 1 червня 2004 року. [“Країна Інкогніта”: Фольк-опера "Цвіт папороті"](#).
3. Звіт про відрядження до м. Відня головного спеціаліста відділу музеїв Куроленко І.І.
4. Українська культура та реалізація державної політики в культурній сфері. Аналітичний звіт Міністерства культури і туризму України. Київ: УЦКД, 2006. 134 с.
5. Звіт про відрядження Міністра культури і мистецтв України Ю. П. Богуцького до Французької Республіки з 8 по 16 жовтня 2003 р.
6. Звіт про відрядження до Королівства Швеція заступника Державного секретаря Міністерства культури і мистецтв України Л. М. Новохатька з 10 по 15 травня 2003 р.
7. Звіт про результати відрядження заступника Міністра культури і туризму України В. В. Корнієнка до Республіки Болгарія 22–25 березня 2007 р.

Злата ГОМАН

Олена ГОНЧАРЕНКО

ВІЙНА ТА ОКУПАЦІЯ У МУЗИЧНИХ ТВОРАХ ДЛЯ ДІТЕЙ ОЛЬГИ ТИМОШЕНКО — КОМПОЗИТОРКИ З ХЕРСОНЩИНИ

У час, коли війна впливає на всі аспекти життя українців, творчість стає одним із засобів збереження культурної ідентичності, підтримки емоційного стану суспільства та передачі історичної пам'яті майбутнім поколінням. Творчість Ольги Тимошенко є унікальним прикладом того, як мистецтво може віддзеркалювати трагічні події сучасності та водночас слугувати інструментом емоційного виховання дітей. Її твори, що народилися в умовах окупації, постають не лише музичними композиціями, а й правдивими документами часу, допомагають зрозуміти глибину людських переживань під час війни.

Ольга Тимошенко — українська композиторка, педагогиня та музична діячка — зробила вагомий внесок у розвиток дитячої музичної культури. Народилася Ольга Станіславівна 23 березня 1964 року в місті Одеса. Ще в дитячі роки виявляла неабиякий хист до музики та поезії, що визначило її майбутній життєвий шлях. Після закінчення Одеського музичного училища імені К. Данькевича працювала концертмейстером, викладачкою, артисткою хору. Професійна діяльність її завжди була пов'язана із популяризацією музичної культури та вихованням молоді.

У 2016 році родина Тимошенків переїхала до села Стара Збур'ївка Голопристанського району Херсонської області. Тут композиторка продовжила працювати викладачкою в дитячій школі мистецтв і активно писати дитячі музичні твори. У цей період Ольга Станиславівна завершила навчання на факультеті музичного мистецтва Херсонського державного університету.

Творчість Ольги Тимошенко завжди знаходила визнання, особливо серед викладачів мистецьких шкіл. Її композиції виконують учні з різних куточків України, здобуваючи призові місця на конкурсах. У 2013 році вийшла перша авторська збірка «Рецепт від нудьги», яка увібрала найкращі пісні композиторки на власні тексти та на слова відомих українських поетів. Також вона створювала музику до театральних вистав, таких як «Творчий час» (на поезії Олега Олексюка) та «Мандрівки з чарівним глобусом» (переважно на основі власних віршів), частина номерів увійшла до збірки «Рецепт від нудьги» як самостійні твори.

Знаковим для творчості Ольги Тимошенко став 2020 рік, коли вийшли друком одразу три її збірки: «Вокалізи», «24 авторських вокалізи», збірка для дітей та юнацтва «Ой ти пташечко, пташина» (на слова Галини Рогової). Твори композиторки публікувалися й у професійних виданнях, таких як журнал «Музична школа» (випуски № 92 та № 95).

Творчість у часи війни та в окупації. Період російської окупації Херсонщини став одним із найважчих у житті композиторки. Після вторгнення, перебуваючи всередині подій, вона створила низку композицій, що увійшли до збірки «Музика, народжена в окупації». У творах знайшли відображення жахи війни, біль, але водночас звучить надія на визволення та повернення миру. У ці драматичні часи вона підтримувала зв'язок із колегами й друзями, продовжуючи творити навіть у найскладніших умовах. А ще — давати правдиві актуальні назви своїм новонародженим духовним дітищам. Тоді з'явилися на світ яскраво характерні «Солов'ї», «Янголи війни» (присвячена волонтерам, які плетуть сітки), «Ночі спокійної» (колискова для воїнів), «Дивний сад» (написана після трагічних подій у Маріуполі), «Оберіг», «Надія є».

Особливого трагізму були сповнені події, пов'язані з затопленням Старої Збур'ївки, коли вода підступала до подвір'я дому композиторки. У цей час її родина переживала справжнє випробування: не було їжі, через що чоловік переніс крововилив у шлунок, хворіли домашні улюбленці. Окупанти неодноразово проводили обшуки в її домі, що стало додатковим ризиком для життя родини. Після цих подій Ольга Тимошенко почала давати своїм творам більш завуальовані, нейтральніші назви, щоб уникнути небезпеки. Так з'явилися композиції: «Велосипедна прогулянка», «Зажурена мазурка», «Стан душі», «Перед розлукою», «Ранок у селі», «Генеральне прибирання» (створена після обстрілів і обшуків), «Дзига» та ін.

Незважаючи на всі труднощі, які довелося пережити мисткині, музика залишалася для неї підтримкою та способом висловлення емоцій. Особливої уваги заслуговують кілька пісень, написаних на слова поетеси Тетяни Строкач. Вони швидко набули популярності, деякі з них оприлюднено на ресурсі «Мала Сторінка». До композицій було створено відеоряд із ілюстраціями Ірини Потапенко (див. посилання [2–4]).

«Надія є» [2] — пісня, що розкриває емоційний стан людини у трагічних обставинах та водночас втілює надію на їх здолання. Слова ніби передають послання віри у краще майбуття, формують оптимістичну перспективу, що є особливо важливим у контексті воєнних подій. Композиторка вдається до нескладних виражальних засобів, що зумовлено спрямуванням насамперед до дитячої аудиторії, водночас робить твір доступним для сприйняття, сприяє популярності композиції. Вокальна мелодична лінія пісні проста, але виразна й легка для запам'ятовування. Куплетно-приспівна форма містить елементи контрасту: чіткий ритм та аккордові гармонічні комплекси куплету підкреслюють емоційну наповненість тексту, передаючи атмосферу нервового напруження, страху за життя. У приспіві відбувається зміна фактури, пом'якшені мелодизовані лінії акомпанементу привносять ноти просвітлення й надії.

Ще кілька композицій на слова Тетяни Строкач витримані у близькому емоційному ключі, у них поєднується трагізм і ліричність, глибокі людські переживання й надія. «Ночі спокійної» [3] — зворушлива пісня, текст якої відображає прагнення миру та спокою в жорстких умовах війни, передає

глибокі почуття й надію на краще майбуття. Відповідних емоцій сповнена й музика пісні, концепція твору реалізована у жанрі колискової — для дітей і для воїнів, — у якій ніби відбувається налаштування душі на омріяний спокій та сподіваний мир.

Пісня «Дивний сад» [4], натхненна природою рідного краю, стала своєрідним музичним портретом надії. Композиторка відтворила закладені в тексті контрасти: відчуття втрати і водночас змалювання краси, яка навіть у надзвичайно складних умовах лишається вічною, надихаючи й даючи сили для збереження духовної стійкості. Емоційною глибиною вирізняється пісня «Янголи війни». Образи янголів у ній символізують захисників, чия невтомна боротьба стає опорою для всієї громади. Тут застосовано типовий, але дієвий виразний прийом тонально-ладового контрасту для протиставлення світла і темряви.

Отже твори цього драматичного для композиторки і для всієї держави періоду є яскравим прикладом того, як музика в ситуаціях, сповнених трагізму, може служити засобом підтримки та натхнення, особливо для дітей, допомагаючи їм зберігати віру та оптимізм.

Творча діяльність у Європі, культурна дипломатія.

Зрештою Ольга Тимошенко була змушена евакуюватися до Німеччини, де оселилася в місті Любек. Навіть за кордоном вона продовжує активно працювати в музичній сфері та брати участь у волонтерському русі. Творчість композиторки привертає увагу до української культури, а нова збірка 2024 року «Заспіваємо разом» стала своєрідним культурним містком між Україною та Німеччиною. Ця збірка містить переклади та транскрипції творів німецькою мовою, що сприяє популяризації української музики серед європейців.

Творчість Ольги Тимошенко є рефлексією на складні історичні події, водночас демонструє високий мистецький хист авторки. Її композиції часів окупації мають значну естетичну, емоційну та виховну цінність. Пісні композиторки відзначаються глибоким символізмом і здатністю пробуджувати патріотичні та гуманістичні почуття. Музика, створена під час війни, правдиві образи й емоції та їх естетична трансформація у композиторських творах є важливим інструментом психологічної підтримки як для дітей, так і для дорослих,

забезпечуючи відчуття надії, віри у перемогу та збереження української культурної традиції [5].

Подальше вивчення творчості Ольги Тимошенко, популяризація її творів через освітні програми та засоби культурної дипломатії сприятиме зміцненню позицій української музики й культури у світі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Біографічні дані надані особисто О.С.Тимошенко
2. <https://youtu.be/opvZnAJU8-A>
3. <https://www.youtube.com/watch?v=ravJnxsBA0>
4. <https://www.youtube.com/watch?v=2RIHlpCcbOU>
5. www.youtube.com/@OlgaTymoshenko

Вікторія ГУРА

ВІКТОР ІКОННИК — ОСНОВОПОЛОЖНИК КАМЕРНОГО СТИЛЮ ПРОФЕСІЙНОГО ХОРОВОГО СПІВУ В УКРАЇНІ

Віктор Михайлович Іконник (1929–2000) — український диригент, педагог, заслужений діяч мистецтв, лауреат Державної премії імені Т. Г. Шевченка, народний артист України. Його заслуга — створення першого в історико-хронологічному розумінні вітчизняного камерного хору.

Народився В. Іконник в селі Іванівка на Полтавщині. З раннього дитинства хлопчик постійно чув рідні народні мелодії: батьки знали багато українських пісень. Цікавий фрагмент його спогадів з сімейного архіву видатного диригента: «Як були ми з хлопцями ще парубками, то не раз у нічному полі заведе котрийсь: “Ішли воли з темної діброви” чи “Ой при лужку”, а всі підхоплять і так наспіваємося — серцю в грудях просторо стає... І, може завдяки пісні, її дивовижній здатності знімати напругу, я пішов у світ музики» [2, с. 132].

Талант хорового диригента в родині Віктора Іконника дістався йому у спадок від діда й матері. Мати майбутнього диригента працювала в сільській школі, а також керувала створеним власними зусиллями хоровим колективом, у якому співав і Віктор. Батько диригента навчався на режисерському відділі Харківського музично-драматичного інституту і реалізував своє вміння, організувавши в селі театральний гурток.

Родина Іконників мешкала в будинку школи, де стояло фортепіано, на якому хлопчик мав можливість награвати мелодії. Віктор мріяв про кар'єру піаніста, тож 1947 року поїхав складати вступні іспити до Полтавського музичного училища. Але за браком музичної освіти він не зміг навчатися на фортепіанному відділі й натомість почав опановувати гру на домрі. Невдовзі юнак змушений був кинути навчання за необхідністю підтримати матір, що голодувала, і певний час він працював у колгоспі. Але мрія стати музикантом не пропала.

Згодом сім'я переїхала до Святилівки Глобинського району, і невдовзі Віктор вступив до Одеського музичного училища. За спогадами із сімейного архіву В. Іконника відомо, що своє покликання до хорової справи він остаточно усвідомив, потрапивши на хорову репетицію, яку проводив Костянтин Пігров і почувши «Реквієм» В. А. Моцарта [2, с. 132]. У 1952 році Віктор Іконник став студентом Одеської консерваторії — він був прийнятий на диригентсько-хоровий факультет до класу заслуженого діяча мистецтв, професора Костянтина Костянтиновича Пігрова.

Студентський хоровий колектив, в якому співав і В. Іконник, був для К. Пігрова навчально-методичною «лабораторією», на базі якої кристалізувалися основні принципи його педагогічного методу. У репертуарі хору переважали акапельні твори. Професор був глибоко переконаний в тому, що адекватне розуміння своєї функції в загальному виконавському процесі учасник хору буде мати, лише співаючи по партитурі, а не по виписаній партії. Цей принцип згодом активно застосовував і Віктор Михайлович.

В 1957 році В. Іконник закінчив Одеську консерваторію по класу хорового диригування (у К. Пігрова, Д. Загорецького). З того ж року — викладач Ніжинського, а в 1961—1973 роках — Київського педагогічних інститутів, а в 1961—1968 роках — Київської консерваторії.

Великий авторитет, почуття захоплення, що його викликав В. Іконник у студентської молоді як викладач, становили той ґрунт, на якому й був створений перший в Україні камерний хор. Народження знаменитого любительського хору музично-хорового товариства відбулося 5 квітня 1964 року. Колектив початково було створено як аматорський. Віктор Михайлович

згадував: «Хор цей було організовано на громадських засадах, в ньому співали студенти різних факультетів, педагоги — любителі хорового мистецтва (не лише консерваторії, а й університету)» [1, с. 140].

Спочатку хор налічував близько 80 виконавців, але значна частина учасників швидко відсіялася, і фактично від самого початку колектив функціонував як камерний (його кількісний склад коливався в межах 40–50 співаків). Камерність хору визначалася не лише числом хористів: навіть ще за значної кількості співаків в любительському варіанті хору колектив відзначався камерним звучанням внаслідок здебільшого скромних вокальних даних учасників.

До репертуару любительського колективу увійшли твори зарубіжних композиторів бароко і класицизму, серед яких — «Магніфікат» А. Вівальді, ораторія «Пори року» Й. Гайдна. Саме хор В. Іконника вперше в Україні виконав месу сі мінор Й. С. Баха. Великою заслугою хормейстера-новатора було відкриття творів вітчизняної класики. Одним із перших хор почав співати духовні твори М. Дилецького, Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, К. Стеценка. Безцінні твори не лише виконувалися і записувалися на грамплатівки, а й редагувалися В. Іконником.

Високу оцінку професійного рівня реставраційної роботи В. Іконника дає Н. О. Герасимова-Персидська: «Чимало концертів потрапило до рук диригента у зіпсованому вигляді й потребувало попередньої і тактової роботи з відновлення їхнього первісного стану. Природно, це міг виконати тільки музикант-практик, який знає національну традицію, володіє величезним репертуаром світового хорового мистецтва» [4, с. 172].

У 1973 році на базі існуючого аматорського камерного хору при хоровій спілці України було створено професійний камерний хор при Укрконцерті. Колектив тепер мав офіційний державний статус і був названий київським камерним хором України, а Віктор Іконник став його художнім керівником і головним диригентом. Колектив активно гастролював. Зокрема, згідно з щоденниковими записами 26 листопада — 30 грудня 1975 року, хор подорожував містами України (Луцьк, Рівне, Тернопіль, Хмельницький, Вінниця, Черкаси, Кіровоград,

Полтава, Одеса), здійснивши двадцять шість концертних виступів. Особливе місце у виконавському репертуарі колективу посідає творчість Бориса Лятошинського, з яким камерний хор творчо взаємодіяв протягом трьох років. Б. Лятошинський регулярно відвідував репетиції та концерти колективу [3, с. 136].

1976 року було видано першу частину нотного збірника «Співає Київський камерний хор». Перший з двох випусків серії упорядковано з хорових творів вітчизняної та зарубіжної класики: музики Ренесансу, уривків з творів А. Вівальді, Й. С. Баха, Й. Гайдна, Л. Керубіні, кантів, творів Д. Бортнянського, М. Березовського та ін. Наголошено також, що тексти хорових творів подаються мовою оригіналу — на той час це було новаторським кроком [6, с. 1]. Наступний випуск серії містив виконувани колективом хорові твори сучасних авторів. Загалом протягом виконавської діяльності камерним хором Віктора Іконника було записано понад 25 платівок.

Окремої уваги заслуговує композиторський таланти В. М. Іконника: «У своїх оригінальних композиціях, обробках народних пісень Віктор Іконник звертається до романтичних музичних образів, бо самі вони були близькі вразливій душі музиканта. Його твори «Сонце заходить», «Ніч», «То не птиця, то не горлиця» і сьогодні є в репертуарі різних хорів» [5, с. 19].

У травні 1992 року колектив було «переформатовано» на «камерний ансамбль»: до хору приєднався камерний оркестр. З 1999 року ним став керувати чудовий музикант — скрипаль, диригент і педагог Ігор Михайлович Андрієвський, нині народний артист та заслужений діяч мистецтв України, лауреат Національного конкурсу, професор НМАУ імені П. І. Чайковського.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Іконник В. М. Творче спілкування з Б. Лятошинським. Спогади. Листи. Матеріали: у 2 ч. Л. Грисенко, Н. Матусевич. Ч. I : Спогади. Київ : Муз. Україна, 1985. С. 140–144.
2. Стасюк Ю. В. Іконник — диригент київського камерного хору імені Б. Лятошинського. *Молодь і ринок*. 2012. № 10 (93). С. 131–136 .
3. Стасюк Ю. Мистецька рефлексія концертної діяльності Київського камерного хору ім. Б. Лятошинського як складової становлення хорового виконавства України другої половини ХХ століття. *Молодь і ринок*. 2018. № 6. С. 134–138.

4. Степанченко Г. В. Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського: 40 років творчого шляху. *З надією в серці* : зб. ст. Київ : Фенікс, 2015. С. 171–174.
5. Степанченко Г. В. Самовіддане служіння музиці. *Музика*. 2005. № 3. С. 18–19.
6. Хіврич Л. М. Передмова. Співає Київський камерний хор : у 2 ч. Ч. 1. Київ : Муз. Україна, 1976. С.1.

Ніна ДИКА

**МИСТЕЦЬКИЙ ПРОФІЛЬ УКРАЇНСЬКОЇ СКРИПАЛЬКИ
ОЛЕКСАНДРИ (ЛЕСІ) ДЕРКАЧ
В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ ВИМІРІ КАМЕРАЛІСТИКИ
(до 100-річчя від дня народження)**

Скрипалька, ансамблістка, педагог Олександра (Леся) Деркач (1924-2004) залишила глибокий слід у мистецькому житті галицького краю. Важко переоцінити її внесок у розвиток українського скрипкового мистецтва другої половини ХХ століття. Сто років — не лише знакова дата, а й добрий часовий вимір для нового осмислення подій з огляду на минулий час, де домінує, переважно, швидкоплинна мінливість, та все ж невичерпним джерелом натхнення є Музика. Ім'я Лесі (Олександри) Деркач яскравою зіркою засяяло в сузір'ї жіночих імен, де поміж інших С. Крушельницька, О. Бандрівська, М. Сабат-Свірська, А. Колесса, Г. Левицька, С. Лукіянович-Туркевич, що подарували світові мистецькі надбання галицької культури. Талановитий педагог Олександра Пилипівна Деркач підготувала собі надійну зміну, рафіновану школу львівських скрипалів.

Для наших спостережень і висновків плідним виявився метод комплексних досліджень різних жанрів (М. Гордійчука, М. Загайкевич, А. Терещенко, А. Пархоменко), різних історичних періодів у розвитку національної школи (Н. Герасимова-Персидська, А. Корній, А. Кияновська). Методологічним орієнтиром для висвітлення питань інтерпретації, форми, драматургії стали праці музикознавців: Н. Горюхіної, В. Москаленка, В. Медушевського, К. Аджемова, Д. Благого, М. Мільмана, Р. Давидяна та ін.

Мистецькі грані її особистості висвітлені на шпальтах численних газет і журналів, у статтях, відгуках та наукових дослідженнях Якіма Горака, Ніни Дикої, Артура Микитки,

Олександри Паляниці, Галі Левицької, Нестора Нижанківського, Василя Барвінського, Станіслава Людкевича, Романа Савицького, Йосипа Волинського, Марії Білінської, Лідії Мельник, Вадима Стеценка, а також музикознавців та скрипалів: Л. Мазепи, Т. Мазепи, Н. Кашкадамової, Л. Кияновської, А. Терещенко та ін. Особливо цінними вважаються інтерв'ю Олени Онуфрив і Марти Кінасевич з О. Деркач, а також спогади про мисткиню Р. Гречухи, М. Вайцнера, М. Скорика, В. Заранського, Х. Колесси, В. Лапсюк, Д. Савко-Москвіт, Б. Каськіва, І. Пилатюка, Л. Шутко, В. Андрієвської, Г. Менцінської, Х. Гумецької, А. Вайцнер, І. Поляк, М. Крих-Угляр, В. Цайтца, С. Сондецькіса, Г. Кремера, Т. Грінденко, О. Вошак.

Чільне місце в творчій біографії О. П. Деркач займало камерно-інструментальне ансамблеве виконавство, яке мисткиня плекала особливо ревно. Впродовж тридцяти років О. П. Деркач приділяла особливу увагу, любов і майстерність Львівському камерному оркестрові, згодом іменованого «Академія», створеного за її ініціативою (1959), який і нині — 65 років поспіль, торує шлях школи вищої камерної майстерності. У кожному регіоні України, який мав свої традиції культурного розвитку, створювалися камерні інструментальні колективи, для яких властивими були і певна репертуарна політика, і своєрідність виконавської манери. Панорама їх гастрольно-концертного життя позначалася суттєвою зміною художньо-естетичних орієнтирів і певною мірою інтенсивності. Саме в такій елітарній сфері музичної культури як камерно-інструментальне мистецтво більше, ніж в пісенному, хоровому, оперному жанрах, зберіглося найголовніше — гуманістична сутність.

Партнерами скрипальки в ансамблевій грі (тріо, квартет, квінтет, секстет) в різний період постають прекрасні піаністи — Роман Савицький, Меланія Байлова, Іда Поляк, Звенислава Левицька, Михайло Брандорф, Марія Роговська, Халіса Гумецька, Марія Крих (Угляр), Олег Криштальський, органістка і піаністка Віра Бакєєва, скрипалі — Богдан Каськів, Вадим Стеценко, Олександр Вайсфельд, альтисти — Зенон Дашак, О. Жовтук, Л. Оленич, віолончелісти — Петро Пшеничка, Харитина Колесса, Володимир Третяк, Олександр Тищенко,

арфістка Вікторія Полтарева, композитор Стефанія Лукіянович. Тривалий час (1973-1986) Олександра Пилипівна Деркач очолювала кафедру камерного ансамблю Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка.

Достойне місце в просторі українського музичного мистецтва, де школа виконавства вирізняється високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри, визначеністю художньо-технічних прийомів, а головне — специфічними національними рисами зайняв Львівський струнний квартет. Понад десять років поспіль Леся Деркач була постійною виконавицею партії першої скрипки у Львівському струнному квартеті, в якому разом із нею, грали чудові музиканти: Богдан Каськів (скрипка), Зенон Дашак (альт), Харитина Колесса (віолончель). Саме розповідь про славну скрипальку Лесю Деркач та її участь у колективі однодумців, заснованому в 1965 році при Львівській консерваторії імені В. М. Лисенка (нині — Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка), постає основною метою розвідки.

Всі учасники першого складу ансамблю, будучи високопрофесійними музикантами-солістами, напрочуд вдало проявили себе в новому творчому амплуа — ансамблевому музикуванні. Львівський струнний квартет, створений за ініціативою знаного альтиста, професора Зенона Дашака, став достойним продовженням давніх традицій ансамблевого музикування, започаткованих у Львові видатним польським скрипалем Каролем Ліпінським. Дебют колективу відбувся в грудні 1965 року. У піаніста Олега Криштальського знаходимо чудовий спогад про цей незабутній час:

«Коли до консерваторії прийшов працювати Зенон Дашак, (а він був пристрасним шанувальником саме камерної музики), то одразу створив квартет і, власне завдяки йому, у Львівській консерваторії почав існувати квартетний клас, а сам він став квартетистом. До складу квартету тоді входили: Леся Деркач, Богдан Каськів, Зенон Дашак та Харитина Колесса. То був розкішний квартет» [5, с. 96–97].

Творча діяльність колективу, що об'єднав прекрасних львівських камералістів, спричинилася до суттєвого пожвавлення у просторі мистецького життя Галичини. До речі, ніхто з учасників Львівського струнного квартету не облишив

своєї педагогічної діяльності: всі продовжували працювати професорами і викладачами Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка. Колектив ансамблю, завдячуючи саме постійному спілкуванню із творчою молоддю, що стало одним із стимулів його творчої активності, завжди перебував у вирі тогочасного мистецького життя.

Інтерес викликають рецензії на виступи новоствореного колективу, які не забарилися появитися на сторінках преси. Вони вирізнялися щедрістю на високі оцінки і, звичайно, привертали увагу шанувальників камерно-інструментального музикування до цього колективу. Оскільки жанр камерного музикування вважається чи не найскладнішим серед інших, то вимагає від музикантів-виконавців *«тонкої відточеної майстерності, а слухачам відкривають великі глибини краси і музики»*, — як зазначає у своїй статті Я. Сорокер [9].

На сценах Львова та інших областей України з великим успіхом відбувалися концерти за участі Львівського струнного квартету, у виконанні якого звучали твори М. М'яковського, А. Філіпенка, Д. Шостаковича. *«Складно говорити про індивідуальний почерк новоствореного колективу, — так реагувала на появу цікавого струнного квартету музикознавча преса, — однак вже сьогодні можна зауважити, що йому краще вдаються ліричні і жанрові образи»* [1, с. 156]. В програмі камерного концерту з циклу «Радянська музика за 50 років» до квартету долучився піаніст Олег Криштальський, дружні стосунки якого з колективом склалися ще раніше, зокрема, у творчій атмосфері роботи над інтерпретацією фортепіанних квінтетів Ф. Шуберта, Й. Брамса та ін. *«Перші наші виступи, — за спогадами О. Криштальського, — були з квінтетом Д. Шостаковича, далі з квінтетом Й. Брамса, іншими камерними творами різних композиторів. Коли ми готували квінтет Ц. Франка, один з учасників квінтету захворів, тому згодом ансамбль розпався. З квінтетом ми досить багато концертували: твори, з якими ми гастролювали, той час я дуже часто згадую і вважаю, що це було одним з найбільших моїх задовольень у власній виконавській кар'єрі»* [6, с. 98].

Період становлення Львівського струнного квартету позначений сміливим включенням нового репертуару, що ґрунтувався на кращих зразках західноєвропейської класики та

надбаннях сучасної, зокрема української музики, що стало пріоритетною ознакою колективу. Під час першого виконання Секстету В. Барвінського (Варіації на власну тему і фінал-коломийка для фортепіано, двох скрипок, альту, віолончелі та контрабасу) партію фортепіано виконував піаніст Олег Криштальський, а згодом у різний час — З. Стернюк та Ж. Пархомовська.

Стабільність виконавського складу і насичена концертна діяльність сприяли ретельному шліфуванню виконавської культури колективу, вдосконаленню ансамблевої гри, знаходженню кожним власної творчої манери. Вже на другому році входження струнного квартету в мистецький світ камерно-інструментального ансамблевого виконавства в залі Львівської філармонії відбувся концерт, в якому прозвучали: Фортепіанний квінтет Д. Шостаковича (партія фортепіано — Звенислава Левицька), Квінтет С. Прокоф'єва, Квартет М. Колесси. Володіючи об'ємним репертуаром, що охоплював творчість як західноєвропейських композиторів — Дж. Б. Перголезі, Л. ван Бетховена, М. Равеля, так і російських — Д. Шостаковича, С. Прокоф'єва, М. М'яковського, камералісти зуміли привернути увагу спільноти до новаторських здобутків вітчизняних композиторів, зокрема С. Людкевича, Б. Лятошинського, В. Барвінського, М. Колесси.

Роль першого скрипаля в квартеті, при всій рівнозначності партій все ж є провідною. Перший скрипаль має бути найініціативнішим інтерпретатором: саме він веде за собою ансамбль. Якості Олександри Деркач — концертуючої скрипальки з відповідним ресурсом віртуозності, тембральності та динамічності звучання інструменту, прекрасним відчуттям стилю, багатогранністю виконавської манери становили цінний набуток для ансамблю. На цьому позначилось і її відчуття камерної музики, яка за словами Лесі Деркач, *«сповнена вишуканої образності, витонченої інтелектуальності, неперевершеної внутрішньої гармонійності та злагодженості, а це робить її особливо співзвучною сокровенним ідеалам людей»* [10, с. 10].

Географія концертно-гастрольної діяльності Львівського струнного квартету вже з перших років свого існування щораз розширювалася: на період 10-12 квітня 1967 року припадають

виступи колективу у концертних залах Донецька, Черкас, Києва, згодом в листопаді цього ж року — афіші анонсували їхні концерти в Дрогобичі, Самборі, Івано-Франківську [12, с. 135]. Вже в травні 1967 року шанувальники камерного музикування мали змогу почути у їхній інтерпретації Фортепіанний квінтет Д. Шостаковича, Квартет № 13 М. М'яковського і Фортепіанний Секстет В. Барвінського (партію контрабасу блискуче виконав Олександр Щеглов). Музикознавець З. Лежанська відзначала особливу творчу атмосферу концертного вечора у Львові (1967), *«вміння музикантів струнного квартету і артистів філармонії К. Геннела (кларнет), В. Цайтца (гобой), О. Щеглова (контрабас) продемонструвати реєстрово-тембральні можливості інструментів, передати драматизм виконуваних полотен»*.

Репертуар Львівського струнного квартету щоразу поповнювався малознаними творами квартетної музики: концертне життя здобули камерні полотна, які рідко звучали не лише у Львові, а й в інших містах України. Відмінною стильовою рисою львівського колективу вважалося бажання піднімати глобальні твори і вміння успішно вирішувати найсерйозніші мистецькі проблеми. Квартет наполегливо готувався до участі у мистецьких імпрезах: став активним учасником Лекції-концерту на тему: *«Музиканти — вихованці Львівської консерваторії»*, що відбувся 23 жовтня 1967 року у Львові. У програмі Фестивалю мистецтв *«Львівська золота осінь»* (4.11.1967) львів'яни і гості міста мали змогу почути інтерпретацію Фортепіанного квінтету Д. Шостаковича в інтерпретації піаніста Олега Криштальського і Львівського струнного квартету.

Цікаво довідатися, що з виконанням камерно-інструментальних творів Василя Барвінського були пов'язані особливі епізоди концертного життя колективу. Як зазначав Народний артист Української РСР, професор О. Криштальський, *«цей твір [Секстет В. Барвінського — Н. Д.], так як і інші композиції Барвінського, у Львові виконувати не дозволяли (це був кінець 50-х років). А в Києві якраз в цей час проходив Пленум Спілки композиторів України, на який ми були запрошені, де нам дозволили виконати цей твір. Учасниками секстету були: З. Дашак, Б. Каськів, Х. Колесса, О. Лучанко, А. Деркач і я. Після цього виступу в Києві ми багато гастролювали з цим твором, зокрема по центральній Україні»*.

Я поєднував участь у камерному ансамблі із сольними виступами, тому цей період у мене був дуже насиченим. Інколи бувало таке, що я сьогодні грав у Львові квінтет Брамса, а завтра я вже мав грати сольний концерт у Харкові, що було досить складно, однак мені такий ритм і таке поєднання сольної та камерної діяльності дуже допомагало та надихало» [6, с. 98].

Про класичну спадщину, що, зазвичай, постає найсерйознішим випробуванням для кожного професійного ансамблевого колективу, позначеного особливою силою художнього впливу на слухача, львів'яни дбали з особливим пієтетом. Виконання струнних квартетів Л. ван Бетховена, що вважаються вершиною ансамблевої творчості стало подією музичного життя Львова. Масштабні полотна, підготовлені в короткий термін, ще раз підкреслили високу працелюбність всіх учасників колективу. В програмі першого концерту бетховенського циклу, що відбувся в квітні 1969 року на сцені Львівської консерваторії прозвучали Квартети №№ 1-3, а в другому (01.06.1970, Львівська консерваторія) — №№ 4–6 op. 18. Звернення до спадщини Л. ван Бетховена засвідчує високий виконавський рівень Львівського струнного квартету. Виявляючи колосальні художньо-інтерпретаційні можливості і долаючи найскладніші технічні труднощі, ансамбль однострумковців завойовував щораз прихильність шанувальників камерного музикування.

Львівські камералісти неодноразово виступали на сценах Київської консерваторії, Харківського і Донецького інститутів мистецтв, Київської філармонії, в численних музеях, храмах і церквах України. Так, наприклад, наприкінці 1969 — на початку 1970 років Львівський струнний квартет у складі: Олександра Деркач (1 скрипка), Олександр Вайсфельд (2 скрипка), Зенон Дашак (альт), Харитина Колесса (віолончель) у Будинку композиторів (Київ) озвучив «Поему» І. Мартона для струнного квартету. В концертній програмі «Тиждень музичного мистецтва Ленінграду» (Ленінград, 1972) у виконанні львів'ян з великим успіхом прозвучав Квартет ленінградського композитора В. Салманова. Енергія і наполегливість цієї непересічної особистості передавалися іншим музикантам квартету, щораз подивляючи своєю відданістю камерній музиці.

«Олександра Деркач, — як згадує Б. Каськів, — володіла якимось неприродним магнетизмом. <...> чого тільки не було переграно у ті роки!» [7, с. 39–40].

У 70-х роках ХХ століття концертне життя колективу вирізняється яскраво вираженою просвітницькою діяльністю. Відчуття потреби свого мистецтва щораз надихало музикантів до вдосконалення виконавської майстерності, опанування репертуаром, стремлінням до нових художніх обріїв. Мистецька активність львів'ян була спрямована на пропаганду світової камерної музики, як класичної, так і сучасної. У 1978 році Львівський струнний квартет ініціював цикл концертів, що проходив під рубрикою «Творчість композиторів сучасного радянського Львова». На концертах Львівського струнного квартету завжди панувала мистецька атмосфера: львів'яни дотримувалися принципу творчого діалогу композиторського і виконавського стилів. Аудиторія у безпосередньому спілкуванні з камералістами, зворушена правдивістю і емоційністю виконання, слухала музику, затамувавши подих.

Колективом здійснено записи цілого ряду творів до фонду Львівського радіо, де серед інших: Квартети М. М'ясковського, О. Філіпенка, Д. Шостаковича та ін. Оскільки Леся (Олександра) Деркач як камералістика не обмежувала себе участю лише у складі Львівського струнного Квартету, серед архівних записів зустрічаємо виконання Фортепіанного квінтету (соль мінор) та Фортепіанного секстету В. Барвінського, які виконали: З. Левицька (фортепіано), О. Деркач (1 скрипка), О. Вайсфельд (2 скрипка), О. Жовтюк (альт), О. Тищенко (віолончель), у Секстеті до них приєднався контрабасист О. Щеглов. Колективом зроблено також запис інтерпретації «Меланхолійного вальсу» С. Людкевича в транскрипції для фортепіанного квінтету, який виконали: Михайло Брандорф, Олександра Деркач, А. Гольдберг, Віктор Стеценко, Петро Пшеничка.

Від 1977 року за пульт першої скрипки Львівського струнного квартету сіла учениця Лесі Деркач — Лідія Шутко¹¹.

¹¹ Впродовж тривалого творчого життя ансамбль зазнав численних змін у виконавському складі, зокрема, від 1984 партію 1 скрипки виконує Б. Каськів; 2-а скрипка — Т. Шуп'яна, а від 1991 — Т. Сиротюк; альт — Горбачевська. Для виконання ансамблів нетрадиційного складу до Львівського струнного квартету залучались

Здобувши славу одного з найпопулярніших камерних ансамблів України означеного періоду, Львівський струнний квартет, безумовно, спричинився до подальшого утвердження високопрофесійних засад квартетного жанру, його національної самобутності та інтелектуальної заангажованості.

Багатогранно і надзвичайно врочисто відбувалося вшанування пам'яті Олександри Пилипівни Деркач (1924–2004) — Людини, що стала легендою, в часі її 90-річчя від дня народження. Важливо хоча б коротко згадати про цю мистецьку подію. На різних сценах Львова відбулася серія концертних вечорів. Матіс Вайцнер та його друзі у складі камерного оркестру Лесі Деркач, який сьогодні іменується «Академія», започаткували ювілейну ходу мистецькою імпрезою — Концертом *«До 90-річчя від дня народження Лесі Деркач»*, що відбувся 23 жовтня 2014 року у концертному залі Будинку органної та камерної музики міста Львова. В цей вечір зі вступним словом про Олександрю Пилипівну Деркач, яка *«вирізнялася своєю відданістю професії, ставленням до улюбленої справи всього свого життя — камерного мистецтва»*, виступив ректор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Ігор Пилатюк. Зі сцени лунала музика К. Ф. Е. Баха та К. В. Глюка у виконанні всіх тих музикантів, котрі колись пройшли школу вищої камерної майстерності у оркестрі Лесі Деркач: Матіаса Вайцнера, Артура Микитки, Володимира Заранського, Лілі Слюсар-Гратило, Ірини Корній, Олега Настюка, Юрія Бішко, Оксани Зінько, Михайла Крижанівського, Вадима та Вероніки Педоричів, Галини Корінець, Тараса Менцінського, Ярослава Мигалья, Адріана Фединського. Зі словом виступив керівник і концертмейстер Львівського камерного оркестру від 1960 до 1990-го років, випускник класу скрипки О. П. Деркач, Почесний професор ЛНМА імені М. В. Лисенка, скрипаль Матіс Вайцнер. Спеціальним гостем ювілейного вечора був Лауреат Міжнародних конкурсів в Монреалі і Брюсселі скрипаль Марк

інші музиканти, як-от: М. Байко (вокал); О. Брикса, Ю. Женчур, Л. Оленич (альт); О. Журова, З. Залицяйло, Ю. Ланюк, Я. Мигаль, Р. Фесюк (віолончель); В. Жолубак, Ю. Смирнов (флейта); В. Цайтц (гобой); К. Геннел, Ю. Кровицький (кларнет), О. Лучанко (контрабас).

Бушков (Бельгія). У виконанні М. Бушкова і Львівського Камерного Оркестру прозвучав Концерт № 2 Фелікса Мендельсона-Бартольді, а на «bis» скрипаль виконав ще два полотна — Сонату № 5 Ежена Ізаї для скрипки-соло і власну композицію «Молитву-присвяту».

Львівські афіші також анонсували концертний вечір «На пошану Олександри Деркач — скрипальки, професора, заслуженого діяча мистецтв України, багатолітнього завідувача кафедри камерного ансамблю та квартету, засновника і керівника Львівського камерного оркестру» до 90-річчя від дня народження (3 грудня 2014 року), зініційований двома провідними кафедрами Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка — кафедрою камерного ансамблю та квартету і кафедрою скрипки. В концертній програмі натхненно прозвучали твори західноєвропейських та українських композиторів у виконанні талановитої студентської молоді. Зі вступним словом виступила випускниця О. П. Деркач по класу скрипки — кандидат мистецтвознавства, доцент Вікторія Андрієвська.

Творами українських композиторів з репертуару Лесі Деркач у виконанні викладачів та студентів ЛНМА імені М. В. Лисенка слухачі насолоджувалися впродовж вечора «*Стежками Лесі Деркач — камералістки*», зініційованого кафедрою камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, що відбувся 5 грудня 2014 року в концертній салі Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові. Ведуча концертної програми кандидат мистецтвознавства, доцент Ніна Дика, розповідаючи про дивовижну галицьку мисткиню і її творчість, намагалася перетворити цей вечір у концерт-вражень. Приємною несподіванкою для всіх присутніх стало озвучення (на компакт-диску) в інтерпретації Лесі Деркач (скрипка) та Іди Поляк (партія фортепіано) «Серенади» тв. 37 Миколи Лисенка з «Альбому літа 1900» і «Скерцо» [«Квочка»] Станіслава Людкевича (обидва, у перекладі Д. Лекгера).

10 грудня 2014 року у Великому залі ЛНМА імені М. В. Лисенка відбулася Урочиста Академія з нагоди 90-х роковин від дня народження Олександри Пилипівни Деркач, яка стала логічним підсумком ювілейних святкувань. Вступне

слово проголосив ректор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка професор, Народний артист України Ігор Пилатюк (ведучий ювілейних урочистостей). Концертні виступи камерно-інструментальних ансамблів за участю Лідії Шутко (скрипка) і Олександра Козаренка (фортепіано), Оксани Андрейко (скрипка) і Анни Станько (фортепіано), Тараса Менцінського (віолончель) і Тетяни Слюсар (фортепіано) гармонійно поєднувалися із виступами-спогадами сучасників Олександри Пилипівни Деркач — Артура Микитки, Вікторії Андрієвської, Едуарда Ріфмана, Дмитра Колбіна, Юрія Луціва. У виконанні Львівського камерного оркестру «Академія» (керівники: Мирослав Скорик і Артур Микитка, диригент — Ігор Пилатюк) прозвучала Симфонія № 5 Карла Філіпа Емануїла Баха.

Чільне місце в Урочистій академії було відведено презентації книги: *«Леся Деркач — скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах»* з ілюстраціями й компакт-диском *«Грає Олександра Деркач»* [14]. Чудове поліграфічне видання засвідчило особливо тепле відношення ініціаторів проекту до постаті талановитої краянки. Книжка у твердій палітурці вирізняється гарним дизайном обкладинки, а тексти - чітким друком на якісному білому папері. Своєрідний фотолітопис епохи, в якій жила і творила Олександра Пилипівна Деркач, творять світлини і афіші із фотодокументів — з архівів, журналів та інших видань, зроблених аматорами та професіоналами впродовж її життя. Компакт-диск *«Грає Олександра Деркач»* вміщує прекрасні інтерпретації творів західноєвропейських та українських композиторів у виконанні скрипальки Олександри Деркач як з фортепіано (партія фортепіано Іда Поляк), так і з Симфонічним оркестром львівської філармонії (диригент Ісаак Паїн), зокрема: *«Роздум»* Ж. Массне, *«Повільний вальс»* К. Дебюссі, *«Капріччіо»* Е. Ельгара, *Соната для скрипки і фортепіано ре мінор* (тв. 9) К. Шимановського, *«Скерцо» («Квочка»)* і Концерт для скрипки з оркестром С. Людкевича, *«Серенада»* (тв. 37) М. Лисенка, Соната для скрипки і фортепіано № 1 М. Скорика (звукорежисер-акустик: Іван Огура — багатолітній учасник Камерного оркестру Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка, заснованого Лесею Деркач).

До слова, редакційна колегія до 100-річчя ушавленої скрипальки Лесі Деркач готує оновлене видання книги, матеріали якої якнайповніше розкриють перед читачем світ галицького музичного мистецького життя з пошуками і здобутками, з переживаннями, втратами, перемогами.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Волинський І. Музиканти зі Львову. *Радянська музика*. 1967, № 6. С. 156.
2. Дика Н. Квартетне виконавство у Львові. *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наук. ст. на пошану доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента АМУ Алли Терещенко / ред.-упор. М. Ржевська. Івано-Франківськ : Видавець Третяк І. Я, 2008. Вип. 2. С. 304–312.
3. Дика Н. Леся Деркач і Львівський струнний квартет. *Леся Деркач — скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах* / Укладачі Артур Микитка, Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк. Львів: Видавець Тетюк Т. В., 2014. 328 с. з іл. і компакт-диском «Грає Олександра Деркач».
4. Дика Н. Львівський струнний квартет. *Українська музична енциклопедія*. Том 3. Київ, 2011. [Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України]. С. 223-224.
5. Дзиндра Євген. Львів. Третє випробування. Спогади Євгена Дзиндри, скульптора. (1982-1983). *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва: Українська теоретична думка ХХ століття: Антологія* / Упоряд. Р. М. Яців. Ч. 3. Львів: Львівська національна академія мистецтв; Інститут народознавства НАН України; Простір-М, 2019. С. 883-899.
6. Кияновська Любов. *Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст.* Тернопіль: СМП «Астон», 2000. 339 с.
7. Олег Криштальський. *Спогади*. Науково-публіцистичне видання / [упорядник та редактор Тарас Дубровний]. Львів, 2010. 131 с.
8. Микитка Артур. *Львівський камерний оркестр. 1959-1999*. Львів: Видавництво «Світло й Тінь», 2000. 110 с.
9. Сиротюк Т. Богдан Каськів. *Творчий портрет*. Львів: Видавництво Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, 2011. 96 с.
10. Сорокер Я. «Львівський квартет». Рецензія з архіву Богдана Каськіва.
11. Стефанишин Лідія. *Олександра Деркач — епоха української камерної музики*. Поступ. Львів, 2000, 6 червня. С. 8–10.
12. Сторінки історії Львівської державної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів: Сполон, 2003. 253 с. (ЛДМА імені М. В. Лисенка. До 150-річчя заснування Академії).

13. Хронограф творчого шляху Олега Романовича Криштальського. *Олег Криштальський. Спогади. Матеріали (до 70-річчя від дня народження) / ред.-упорядник Наталія Кашкадамова. Львів, 2000. Вип. 3. Наукових збірок ВДМІ імені М. Лисенка. С. 127–148.*
14. Леся Деркач — скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах / Укл. А. Микитка, Н. Дика, гол. ред. І. Пілатюк. Львів : Видавець Тетюк Т. В., 2014. 328 с. з іл. і компакт-диском «Грає Олександра Деркач».

Інна ДОВЖИНЕЦЬ

ФЕДІР КОРОВАЙ — ВИЗНАНИЙ МАЙСТЕР ДОМРОВОГО ВИКОНАВСТВА (ДО 35-РІЧЧЯ ПАМ'ЯТІ МИТЦЯ)

Федір Гнатович Коровай (1927–1989) — відомий музикант, Заслужений діяч мистецтв України, професор і завідувач кафедри народних інструментів Харківського інституту мистецтв, один з фундаторів вітчизняного домрового виконавства, з ім'ям якого пов'язують утвердження домри як академічного концертного інструмента, починав свої «музичні університети» в Сумах.

Народився майбутній музикант у робітничій сім'ї, яка мала дев'ятеро дітей: дві доньки і семеро синів. Вдома всі любили музику, співали. Брат Віктор (3-й за старшинством) добре грав по слуху на балалайці, яку купив батько. За Віктором потягнулись всі інші. Незабаром в сім'ї з'явилися мандоліна і гітара.

Коли Федору виповнилося 12 років, він прийшов до Палацу піонерів проситися в оркестр народних інструментів. Колективом на той час керував Костянтин Заєць. Музикант запитав у Федора: «На чому вмієш грати?» Федір відповів: «На всьому». Диригент дав йому в руки домру і хлопець зіграв «Крижачок», після чого був прийнятий в оркестр одразу до старшої групи. У Палаці піонерів Федір вперше ознайомився з нотною грамотою.

Після звільнення Сум від фашистів (1944), юнак був призваний до лав Радянської Армії, а в 1946–1951 служив у Сумському артилерійському училищі у складі музичного взводу і як соліст неодноразово брав участь у концертах, оглядах самодіяльності, за що отримував грамоти й цінні подарунки.

У спогадах випускників Сумського артилерійського училища 1940–1950-х років зафіксовано, що в той час в закладі активно діяв військовий оркестр під керівництвом Зельмана Островського. Креативний музикант створив у військовому училищі також джаз-оркестр, а згодом і домровий оркестр, що було винятком для навчальних закладів такого типу. Домровий оркестр став лауреатом огляду самодіяльності Київського військового округу (1950, перша премія) і здійснив запис на столичному радіо, чим сумчани дуже пишались. Вихованцем цього унікального колективу і був Федір Гнатович Коровай.

Хором артичилища на той час керував відомий в Сумах музикант, директор музичної школи Григорій Орлянський. Почувши гру Ф. Коровая в оркестрі, він порадив юнаку піти вчитися до очолюваного ним навчального закладу, проте Федір не надавав великого значення музичним заняттям і не думав про навчання, але в школу пішов і був зарахований до вечірньої музичної школи в клас випускника Київського музичного училища (прізвище якого з'ясувати не вдалося). Однак займатися в школі йому вийшло лише два місяці. Оркестр артичилища вдало виступив на вищезгаданому огляді художньої самодіяльності Київського військового округу, де на заключному концерті старший сержант комендантського взводу Сумського артичилища Федір Коровай у супроводі оркестру виконав «Романс» Р. Глієра, «Баркаролу» П. Чайковського. Проте, за задками товаришів по службі, окрасою програми були варіації на тему народної пісні «Світить місяць», де Ф. Коровай віртуозно вів головну партію.

Паралельно з цим на концерті в музичній школі Федір виконав складний концерт для домри М. Будашкіна і Г. Орлянський представив талановитого юнака віолончелісту Михайлу Хоміцеру, який навчаючись в Харківській десятирічці (клас Ю. Пактовської), перебував у Сумах з концертом і той порадив Ф. Коровая їхати вчитись до Харкова.

Влітку 1951 Федір Гнатович проходить конкурс і стає артистом оркестру народних інструментів Харківської філармонії під керівництвом Володимира Комаренка (не маючи навіть початкової музичної освіти), а у вересні того ж року вступає до Харківського музичного училища, курс якого закінчує прискорено, за три роки.

З 1954 він навчається у Харківській консерваторії (клас професора М. Лисенка), яку також закінчує достроково, за чотири роки (на той час навчання було п'ятирічним). В роки студентства Ф. Коровай бере участь в обласних, республіканських й міжнародних конкурсах, де завжди перемагає. 1957 року він стає лауреатом міжнародного конкурсу на VI Всесвітньому фестивалі молоді та студентів (Москва), де отримує диплом 1-го ступеня та золоту медаль. У 1959–1962 роках музикант підвищує майстерність в аспірантурі Київської консерваторії під керівництвом М. Геліса. Водночас всі роки навчання працює солістом-інструменталістом Укрконцерту, між іншим, він був першим в Україні домристом, який виступав як соліст.

З вересня 1963 починається педагогічна діяльність Федора Гнатовича. Спочатку як старшого викладача кафедри народних інструментів Харківської консерваторії, згодом, доцента і професора цього навчального закладу. З 1977 він посів посаду декана музично-виконавського відділення, з 1984 — завідувача кафедри народних інструментів. Музикант виховав плеяду відомих домристів, зокрема лауреатів всеукраїнських конкурсів (О. Лебединський, Д. Остапенко, Г. Проценко, В. Соломін).

Паралельно видатний віртуоз багато гастролював Союзом, виступаючи на провідних сценах і у маленьких містах, йому належать численні записи на радіо і телебаченні. Зокрема Олександр Циганков згадував, що єдиний, хто приїжджав із сольним концертом до Омська, був український домрист-чотириструнник, Федір Коровай, він грав здебільшого класику та українські народні мелодії. Виступ Ф. Коровая справив на нього сильне враження. Характеризуючи гру музиканта, Н. Костенко відзначає, що його виконавському стилю притаманна повнозвучність домрового тембру, гнучкість ведення звуку, рельєфність фразування. 1979 року Ф. Коровай перший серед домристів отримав звання Заслуженого діяча мистецтв УРСР.

Резюмуючи варто зауважити, що постать Федора Гнатовича Коровая не досліджена українським музикознавством. Відсутні не лише монографічні праці, а й наукові розвідки присвячені творчості митця. Отже, творча діяльність Ф. Коровая має постати об'єктом серйозного наукового дослідження.

**ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ ЛЕОПОЛЬДА ЯЩЕНКА
В ФОРМУВАННІ НАЦІОНАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ УКРАЇНЦІВ
(ДО 55-РІЧЧЯ СТВОРЕННЯ ХОРУ «ГОМІН»)**

Про хор «Гомін» та його першого керівника сучасні довідники надають зовсім не вичерпну інформацію. Зокрема у вікіпедії зазначається, що «Хор “Гомін” — аматорський хоровий колектив, головним завданням якого є підтримка масового побутового співу та відродження традиційних народних світ на теренах великого міста. Засновник і керівник Леопольд Ященко (1928–2016)». Але за цими скупими відомостями прихована повна драматизму понад півстолітня історія існування колективу і діяльності диригента.

Насамперед вражає те, що керівник Леопольд Ященко, плекаючи все життя народний спів, не мав змоги увібрати мелодійність народної пісні традиційним шляхом — безпосередньо від своїх батьків. Коли хлопчиків ще не виповнилося двох років, він утратив матір, а через тринадцять років — і батька. Самотнього Левка, як його тоді називали, прихистила батькова сестра Галя. Спершу вони мешкали в Чернігові, а в 1934 році переїхали до Києва. Тітка так і не створила власної родини, і своє життя присвятила Левкові, даруючи йому свою ніжність і турботу. Протягом двадцяти років вона замінила хлопцеві всю родину, була поруч із ним, поки вистачало сил.

Хоча батьки не передали йому спадщину народної пісні безпосередньо, вони наділили Леопольда унікальним музичним і фольклорним чуттям. У його душі кипів невгамовний український дух, сповнений пристрасті й шляхетності, які здавна вирізняли його козацький рід. Батько, інженер за професією, походив із села Роїще поблизу Чернігова, що славилось своїм козацьким корінням. Материн рід був пов'язаний із містечком Мена, відомим своїми кобзарями та лірниками.

Дід Леопольда, Яків Ященко, хоч і не мав спеціальної музичної освіти, керував церковним хором у Роїщі, вкладаючи у спів всю душу. Його хист передався й тітці Галі, яка колись співала в хорі. Її високий, чистий голос зачаровував усіх, хто

його чув. Доля діда, який став жертвою репресій за любов до землі, певною мірою повторилася в житті онука. За його відданість українській культурі й народній пісні, радянська влада позбавила Леопольда не лише можливості реалізувати свій творчий потенціал, але й права на заробіток — це тривало цілих тринадцять років.

Навчаючись в училищі, Леопольд мав щастя працювати під керівництвом талановитого педагога та відомого хормейстера Павла Муравського. Саме в ці роки юнак почав захоплюватися українською народною піснею. Згодом, навчаючись у консерваторії та беручи участь в експедиціях, він дедалі більше проникався красою українського багатоголосся, яке надихало його і далі. Особливе місце в його творчості посіли твори Порфирія Демущького. Деякі народні пісні в обробці цього композитора й досі є основою репертуару «Гомону».

Коли радянська система відчула, що Україна починає прокидатися, настала черга репресій. У 1968 році Леопольд разом із дружиною Лідією підписав один із протестних листів. Це викликало обурення влади, і за її вказівкою наукова рада інституту позбавила його роботи. Не знайшовши підтримки у владних кабінетах, Леопольд почав шукати істину в людях, у носіях народних традицій. Особливо сприятливими стали умови кінця 1960-х років, коли Київ був сповнений сільської молоді, яка душею тяглася до пісні.

У 1969 році в Києві з'явилося унікальне явище — на дніпровських пагорбах почав діяти самодіяльний етнографічний хор, репертуар якого складався виключно з українських народних пісень. Очолив цей творчий колектив Леопольд Яценко, який до того був науковим співробітником Інституту фольклору та етнографії. Народження хору «Гомін» напередодні Великодніх свят стало акцією культурного і духовного спротиву, джерелом натхнення та місцем єднання для молоді, яка прагнула зберегти та відродити національні традиції. Цю грандіозну ініціативу підтримав видатний етнограф і збирач народного мистецтва Іван Гончар. Саме у його обійсті, серед патріотичної мистецької молоді, «Гомін» отримав перше дихання. Тут у колі однодумців репетиції наповнювалися теплом, гармонією і чарівними голосами. Зокрема, незрівнянною солісткою хору була талановита Ніна Матвієнко.

Творчий шлях хору від самого початку був тернистим. Молодь, захоплена ідеєю, збиралася на репетиції попри всі труднощі. Багато хто з учасників не мав музичної освіти, а виконавський процес будувався на слух і по пам'яті. Завдяки такій методиці на керівника покладалося величезне навантаження. Але це не зламало духу учасників: у хорі панували єдність, приязнь і відчуття родинної близькості, що рідко зустрічалося в інших музичних колективах.

Молоді люди приносили до хору пісні свого краю, перетворюючи «Гомін» не лише на виконавця, а й на справжнього зберігача культурних надбань. Завдяки цьому репертуар ставав багатограним і наповнювався піснями, які ще побутували в українських селах. Усі ці надбання перегукувалися з традиціями, які колись підтримував сам Леопольд Яценко, спираючись на науку хормейстера Павла Муравського та досвід діда Якова, церковного регента.

Унікальність хору «Гомін» полягала ще й у тому, що він слугував місцем, де формувалася національна свідомість. Тут хлопці та дівчата не тільки вчилися співати, а й знаходили споріднені душі, створюючи свідомі українські родини. Репертуар хору був тісно пов'язаний з народним календарем, а виступи збігалися з важливими святами, такими як Купала, веснянки чи колядування. Ці заходи не лише розважали, а й відроджували національні традиції, перетворюючи «Гомін» на справжній культурно-політичний феномен.

Влада не могла залишитися осторонь такого явища. Спочатку хор намагалися контролювати, приписуючи його до різних установ. Але, коли цей підхід не спрацював, почалися репресії. Членів хору переписали, а на Леопольда Яценка почали тиснути, зрештою звільнивши його з посади та виключивши із Спілки композиторів. За це тоді проголосували Ю. Знатоков, В. Гомоляка, О. Білаш, І. Драго, А. Філіпенко, Л. Колодуб, К. Домінчен. Протокол засідання зберіг усі виступи; наприклад, один із промовців, композитор Левко Колодуб сказав: «Ви займаєтесь демагогією, коли стверджуєте, що українська пісня в загоні, і що ви здійснюєте “подвиг”, використовуючи її. Ви наскрізь аполітичні, і ваша аполітичність свідчить про те, що ви не відповідаєте умовам нашого статуту. Тому я за те, щоб виключити вас із Спілки».

Однак навіть після офіційного розпуску хору в 1971 році його ідея не згасла. У 1980-х роках, із настанням політичної «відлиги», «Гомін» відродився. Колишні учасники повернулися, а молоде покоління, натхненне ідеалами свободи, приєдналося до колективу. У репертуарі з'явилися нові програми, серед яких — пісні на слова Тараса Шевченка, козацькі, стрілецькі та повстанські пісні. Під час боротьби за незалежність України хор «Гомін» став невід'ємною частиною мітингів, демонстрацій і маніфестацій. Саме вони вперше у Києві у 1989 році на Першому з'їзді Народного руху, що відбувся в Київському політехнічному інституті, вперше за довгі роки виконали «Молитву за Україну» Миколи Лисенка та славнозвісний гімн «Ще не вмерла Україна» авторства Михайла Вербицького.

Саме хор «Гомін» став тим живим мостом між минулим і майбутнім, утверджуючи нові традиції громадянських урочистостей. У переломний час боротьби за українську незалежність учасники хору разом із його прихильниками становили ядро багатьох мітингів, демонстрацій, процесій та інших заходів, які проводилися на головних площах і вулицях Києва. Символічно, що саме «Гомін» першим підняв на небачену висоту величну пісню «Ще не вмерла Україна», що стала символом відродження національної гідності і гімном незалежної країни.

Того ж року, на першому з'їзді Народного Руху України, «Гомін» подарував киянам і гостям столиці можливість почути патріотичні пісні, які довгий час перебували під забороною. Серед них — «Не пора», «Ой у лузі», «За Україну з вогнем завзяття», «Боже Великий, Єдиний». Ці твори наповнювали серця присутніх не лише гордістю за своє коріння, але й вірою у світле майбутнє, де українська пісня звучатиме вільно, як символ національної єдності та нескореності.

Виконання таких композицій, як «Ой у лузі червона калина» та «За Україну з вогнем завзяття», викликало особливе піднесення. Мелодії, сповнені ліризму, органічно перепліталися з маршовою героїкою, створюючи неповторну атмосферу щирості й гордості й патріотичного духу. «Гомін» зміг донести до кожного слухача не лише красу української музичної традиції, але й силу духу, що є її невід'ємною частиною. Окрім цього, в репертуарі хору особливе місце займали козацькі та стрілецькі пісні:

«Ой у лісі на полянці», «Не сміє бути в нас страху» та «Гей, степами». Ці пісні, пронизані героїкою минулого, зворушували до глибини душі, зберігаючи зв'язок поколінь та вшановуючи пам'ять про боротьбу за свободу.

Хор «Гомін» став символом національного пробудження, надихаючи українців не лише зберігати культурну спадщину, але й наповнювати її новим змістом, адже пісня — це голос народу, його історія, душа та невмирущий дух.

Євген КАРПЕНКО

ЮВІЛЕЙ, ЯК НОВА ВІХА НА СХОДАХ

Непомітно плине час, і в цьому році Іван Петрович Заболотний вже відсвяткував свій 75-річний ювілей. Майже все життя працюючи з хором, митець невпинно удосконалює власну методику роботи, ділиться своїм багатим досвідом зі здобувачами вищої освіти та колегами. Навіть в умовах онлайн освіти І. П. Заболотний збирає хор та вивчає з колективом нові твори, і, таким чином, не просто підтримує виконавську форму співаків, але й всилає в серця оптимізм, віру в неминуче повернення до повноцінної творчої діяльності у мирні часи.

Наступного року ми будемо відзначати ще один ювілей, пов'язаний з ім'ям І. П. Заболотного, — 40 років існування народної капели Сумського педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Сьогодні, не зважаючи на військові дії та складні для колективного музичного виконавства часи, хоровий диригент намагається налаштовувати своїх співаків на оптимістичну перспективу, і це формує у здобувачів вищої освіти потужний спонукальний мотив до навчання. Слід зазначити, що спів у Народній хоровій капелі, яка є лауреатом кількох конкурсів імені М. Леонтовича, конкурсу в Лландголені (Велика Британія), інших міжнародних фестивалів і конкурсів є справою престижною і, наскільки це відомо, здобувачі освіти пишаються своїм хоровим колективом.

Передумови майбутнього злету. Наука ще не до кінця з'ясувала питання — звідки беруться таланти. Багато сказано про те, що одного таланту замало, що треба трудитися і розвивати свої здібності. Життя і творчість І. П. Заболотного свідчать, що для успіху дійсно необхідно і перше, і друге. В той же час можна вказати на ті обставини, які благодатно вплинули

на юного Івана. Як розповідає сам Іван Петрович, в часи його дитинства пісня звучала всюди. Дівчата працювали — співали, їхали на вантажній машині на роботу — співали. Особливо цінувалися найкращі співаки. Їх запрошували на весілля, свята, дні народження. А гарному співакові всім було приємно підспівувати.

За розповідями Івана Петровича, співала вся його сім'я — батько Петро Іванович, брати, сестри (в сім'ї Іван Петрович був молодший — сьомий). Сімейною піснею вважалася пісня «Реве та стогне Дніпр широкий». Дядько майбутнього диригента, простий колгоспник Олексій Трохимович власноруч змайстрував баян, на якому потім часто музикував. Мати Фросина Трохимівна не тільки любила співати, а й тривалий час співала у церковному хорі. Вона знала чимало народних пісень. Свідчення про це можна знайти, зокрема, в збірці В. Дубравіна «Пісні Сумщини» — там опублікована українська народна пісня «Ой у полі на суходолі», записана в 1967 році від Ф. Т. Заболотної та Н. Г. Зікунової

Музика, особливо спів, супроводжувала людей все життя. Це була невід'ємна складова побуту. Звичайно, в той час не було ще телевізорів та гаджетів, проте спів не роз'єднував людей, а навпаки, гуртував їх, допомагав їм відчувати єдність і свою національну ідентичність. Але, як це досить часто буває у верствах трударів, ідея стати музикантом Івану Петровичу прийшла в голову не одразу. Він встиг закінчити сільськогосподарський технікум і отримати диплом бджоляра. Але потім музика все ж таки взяла своє.

Навчання в музичному училищі та консерваторії.

У музичному училищі І. Заболотний став наполегливо вивчати диригентсько-хорову справу, музично-теоретичні дисципліни, фортепіано. Він інтенсивно розвивався як музикант. У цьому йому найбільш допомогла викладачка з фаху Наталія Іванівна Тимченко — випускниця Одеської консерваторії. У студентські роки, навчаючись в Одеській консерваторії, вона співала в хорі під орудою самого К. Пігрова. Наталія Іванівна була дуже вимогливою викладачкою, не вибачала учням невиконаних завдань. Завдання часто бували складними, але Іван не відступав, він намагався не засмучувати свого педагога. Тим більше, що Н. І. Тимченко вірила в його талант.

Знаковою постаттю, що істотно вплинула на майбутнього професора, був Валентин Володимирович Дубравін — один з фундаторів музично-педагогічного факультету в Сумському державному педагогічному інституті імені А. С. Макаренка. Цей відомий фольклорист разом зі своєю дружиною Валентиною Григорівною зібрав понад 25000 українських народних пісень. Будучи сиротою, людиною незрячою (він втратив зір внаслідок поранення під час Другої світової війни) В. В. Дубравін проявив неабияку волю, здобув вищу освіту, захистив кандидатську дисертацію. Виявляючи незламність духу і високий професіоналізм, вчитель був яскравим прикладом для студентів Сумського педагогічного інституту та учнів музичного училища, де В. Дубравін викладав від перва.

Треба зазначити, що І. П. Заболотний зазнав також впливу представника Мінської диригентсько-хорової школи Віктора Даниловича Федірка, який у той час керував навчальним хором, а також Івана Пантелійовича Скоромного, який завідував диригентським відділом училища. Сказати, що навчання давалося І. П. Заболотному легко, то це не буде правдою. За плечима майбутнього професора не було музичної школи, і успіхи в гармонії, сольфеджіо давалися наполегливою працею. Відомо, що перспективним вважається такий студент, який має абсолютний слух, гарний голос, чудову пам'ять. Іван не мав абсолютного слуху в загальному розумінні. Але, як це виявилось пізніше, у нього був чудовий вокальний слух, який і допоміг майбутньому маестро подолати всі перешкоди.

Важливим етапом у становленні І. П. Заболотного як хормейстера, стало керівництво капелою виробничого об'єднання «Свема» в Шостці, куди після закінчення музичного училища він отримав розподіл на роботу. В 1970–1980-х роках це місто було значним промисловим центром. У палацах культури діяли хори, танцювальні і вокальні ансамблі, оркестри, виховувалися солісти. Молодий диригент очолив академічну хорову капелу виробничого об'єднання «Свема», яка була повноцінно укомплектована досвідченими співаками з гарними голосами. Керування таким колективом було відповідальною справою. Можна стверджувати, що робота в капелі стимулювала прийняття рішення стосовно вступу до консерваторії.

Іван Петрович вступає на заочне відділення Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського на диригентсько-хоровий факультет. Навчаючись під керівництвом таких відомих музикантів і педагогів, як Юрій Іванович Кулик, Агнеса Анатоліївна Мірошникова, Олександр Петрович Петросян, В'ячеслав Сергійович Палкін, І. П. Заболотний не тільки поглибив розуміння хорової справи в цілому, але й знайшов відповіді на ті питання, які ставила перед ним робота з хором колективом високого художнього рівня. І саме в цей час молодий хормейстер прийшов до висновку, що головне в хоровій справі — якість звукоутворення.

Робота в університеті. Формування власної методики. В 1983 році І. П. Заболотний був запрошений на роботу до Сумського державного педагогічного інституту імені А. С. Макаренка, насамперед як керівник академічного хору музично-педагогічного факультету. Наступає період творчої зрілості, хоча слід зазначити, що методика Заболотного за роки роботи в педагогічному університеті зазнала значних змін та вдосконалення. Слуховий еталон, що лежить в основі методики роботи з хором Івана Петровича, сформувався не одразу. Проте він завжди був ясною метою. Залишалося знайти шлях до її досягнення. Першоджерелом формування слухового еталону був народний спів, який Заболотний чув у дитинстві та юності. Вже тоді майбутній майстер хорової справи навчився розрізняти гарний і неприємний спів, цінувати красу людського голосу.

В ті часи, коли Іван Петрович почав працювати з хором музично-педагогічного факультету (зараз — народна капела Сумського державного університету імені А. С. Макаренка), студенти вперше почули від нього категоричну заяву: «Звук — це матеріальна основа музики». Іван Петрович почав енергійно добиватися правильного співацького дихання. Під час роботи над тим або іншим твором він нагадував студентам: «Тягніть звук до себе!» Інколи заради повноцінного звучання хору доводилося тимчасово жертвувати іншими компонентами хорової роботи. Порушуючи положення про нерозривність компонентів навчально-виховного процесу в хорі, Заболотний формує в першу чергу красивий звук. Таким чином, диригент знайшов головний елемент, який допоміг витягнути весь ланцюг хорової роботи.

Свої погляди І. П. Заболотний виклав у книзі «Основи хорознавства». В цьому навчальному посібнику автор висвітлює питання історії розвитку хорового співу в Україні, теорії хорового виконавства, будови голосового апарату, процесу співу, організації репетиційної і концертної діяльності. Також не останнє місце в посібнику посіли питання репертуару та психолого-педагогічних засад керівництва хором колективом. Книга І. П. Заболотного стала доброю підмогою для здобувачів освіти, які вивчають хорове диригування, зокрема, для майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Те, що методика Івана Заболотного ефективна, показують успішні виступи Народної капели Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка на численних всеукраїнських і міжнародних конкурсах. Саме за успіхи в роботі з хором Іване Петрович був удостоєний почесного звання «Заслужений діяч мистецтв України».

Отже, можна впевнено стверджувати, що головною особливістю методу І. П. Заболотного є «презумпція» правильного звукоутворення. Заради цього він готовий тимчасово «жертвувати» іншими аспектами хорової роботи. Неодноразово здобувачі вищої освіти, які співають в хорі І. П. Заболотного, чули його поради стосовно роботи голосового апарату: «Повинна резонувати задня стінка гортані», або «Має утворитися другий співацький рот!». Іван Петрович стверджує: «Співак, який оволодів правильним звукоутворенням, не може співати фальшиво». А також маестро неодноразово нагадує, що велике значення для успішної роботи хорового колективу має правильно сформований репертуар.

Доброзичлива, дійова атмосфера в хорі — передумова творчих успіхів. Професор Іван Заболотний на репетиціях не б'ється над складними фрагментами творів, навпаки, він не хоче, щоб твір надріс, щоб труднощі викликали роздратування. Часто опанування складних моментів йде ненав'язливо, від репетиції до репетиції. Головне, що таким чином отримується необхідний якісний результат.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Заболотний Іван Петрович / *Сумщина в іменах: енциклопедичний довідник*. Суми, Рекламно-видавниче об'єднання «АС-Медіа», Сумський державний університет, 2003. С. 162.

2. Заболотний І.П. Основи хорознавства : Навчальний посібник. Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2006. 179 с.
3. Заболотний, І. П., Карпенко Є. В. Дитячий пісенний репертуар: аналіз і вивчення на уроках музичного мистецтва. *Мистецтво та освіта*, вип. 1(91), Лютий 2019, С. 23-28.
4. Карпенко Є, Карпенко Н. Ювілей майстра і хорової капели. *Мистецтво і освіта*, № 4, 2009. С. 61
5. Мартинюк А. К., Мартинюк Т. В., Карпенко Є. В. Диригентська діяльність Івана Заболотного в музичній культурі Сумщини останньої чверті ХХ — початку ХХІ століть. Київ :Кафедра, 2019. 115 с.

Аліса ЛИТВИНЕНКО

ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ: СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ (до 85-річчя Лесі Дичко)

Українська композиторська школа від початку розвитку спирається на давні традиції українського хорового співу, які донині є невичерпним джерелом хорової творчості. Ці традиції на генетичному рівні розкривають ментальність українців, якості їх миролюбної, щиросердної й ліричної душі. Це яскраво виявляється у музичному фольклорі: в його барвистому музично-інтонаційному словнику, у жанрах народнопісенної творчості — від архаїчних поспівок як основи пісень календарно-обрядового циклу (колядок, щедрівок, веснянок, русальних, купальських, петрівчаних, обжинкових) до ліричних та історичних пісень, дум, більш розвинених у ладовому контексті.

Започатковували засади хорового мистецтва, розвинуті у подальшому, плеяда українських композиторів-романтиків на чолі з Миколою Лисенком. Потужність в їх творчості фольклорного струменю української музики та його різновекторність у кінці ХІХ — на початку ХХ століття дозволяють розглядати цей період у ракурсі полівимірності як сукупності взаємопов'язаних та взаємодіючих складових цілісної культурно-історичної системи. Широкого визнання у цей час набувають сольні і хорові обробки народних пісень, серед яких високим художнім рівнем виділяються аранжування саме М. Лисенка. Це було не випадковим, адже окремою сферою діяльності митця була фольклористика: збирання, запис, вивчення народнопісенних зразків, які стали джерелом його композиторського натхнення в жанрі хорової обробки.

Фундаментальну спадщину в галузі хорової обробки українських народних пісень залишив геніальний Микола Леонтович. Втілюючи елементи поліфонічного фактурного викладу, використовуючи тональні і темброві зіставлення, різноманітність динамічного плану, він досяг вершин розвитку народнопісенної основи. Так, всесвітньовідомою стала його хорова обробка колядки «Щедрик», справжніми шедеврами хорової музики є хорові композиції «Дударик», «Козака несуть», ін.

Видатними композиторами першої половини ХХ століття, у творчості яких хорова музика набула потужного розвитку, були Б. Лятошинський, Л. Ревуцький, М. Колесса. Так, хоровій творчості Бориса Лятошинського — засновника національних постромантичних тенденцій в музиці — притаманна безперервність інтонаційного розгортання тематизму, що походить від лаконічного інтонаційного джерела. У ній завжди присутнє використання прийомів поліфонічного викладу, вільного контрапункту, високої емоційності, глибини почуттів, художньої виразності. Своє втілення знаходить тут і масштабний симфонізм як на рівні загальної драматургії циклів, так і в аспекті інтонаційного вирішення окремих її частин, хоча композитор зазначав: «У хорі доводиться лише натякати на те, що можна розгортати в симфонії».

Характерним для хорових обробок народних пісень митця є максимальна наспівність мелодійних підголосків, дуже різноманітних завдяки імпровізаційності та варіюванню. Підголосковий склад фактури в хорових обробках — це не лише засіб надання їм національного колориту, а й зразок майстерного розкриття їх художніх властивостей. Самостійність підголосків, зокрема імпровізаційність їх проведення часто створює ладотональну полішаровість фактурного музичного викладу.

Б. Лятошинський як художник-новатор збагатив і вдосконалив прийоми використання мажорних та мінорних ладів, за рахунок їх взаємопроникнення. Композитор добре усвідомлював властивості професійно-поліфонічних прийомів і обережно використовував їх для обробок народних пісень. В контрастній поліфонії переважає простий контрапункт і подвійний контрапункт в октаву. Він своєрідно відтворив

народне багатоголосся і майстерно застосував його для втілення свого ідейного задуму. Включення хроматизмів, проведення простих імітацій, тримання мелодійної лінії та використання контрапунктичних прийомів голосоведення надає музичним композиціям Б. Лятошинського естетські витонченого характеру.

Починаючи з 1960-х років, стрімкий розвиток українського музичного мистецтва виявляється через збагачення засобів музичної виразності, розширення жанрової системи, застосування композиторами нових виражальних компонентів (акустичних ефектів, шумів, звуків природи). За слушною думкою Н. Герасимової-Персидської: «Спроби відповідати запитам суспільства, вводити всі можливості нової музичної техніки і технологій, зберігати українську неповторність — це основні фактори, що характеризують особливі прикмети почерку більшості сучасних композиторів» [1, с. 32].

Важливою тенденцією розвитку хорової музики 1960–1980-х років була посилена увага до хорів *a cappella* — давнього різновиду вітчизняного хорового мистецтва, де подальшого розвитку набував традиційний жанр хорової мініатюри. Для хорової музики цього часу характерними є дисонуючі співзвуччя, вільна хроматизація, свобода метроритмічної організації та поєднання різностильових прийомів вокального співу. Однак за всього різноманіття жанрово-стильових орієнтирів та спроби оновлення традиційних класичних зразків, був збережений національний колорит хорової творчості.

Найвиразніше пошуки у сфері фольклору відобразились у тенденції «нової фольклорної хвилі». Митці відновлювали систему засобів музичної виразності, використовуючи поліжанрову романтичну манеру народного музикування. Музиканти прагнули усвідомити у народних поспівках їх внутрішню суть і вдало передати її через типові ритмічні, ладо-інтонаційні звороти. Композитори звертаються до раніше не використаних прадавніх пластів, архаїчних ладових зворотів, ритмічних формул та інтонаційно-мелодичних структур, поєднуючи це з використанням сучасних композиторських технік — додекафонії, серійності, сонористики, алеаторики. Новаторські відкриття у сфері ритму, ладових структур, мікромотивних побудов варіантного розвитку, розширення жанрової природи

фольклору, привнесення поспівково-речитативної основи у природу ліричного тематизму — все це стало потужною системою неофольклорних засобів, всебічно розвинених в музиці сучасних українських композиторів.

Глибоке переосмислення та оновлення традицій виражається й у трансформації жанрових основ. Виникають жанрові міксти, зовнішня ознака яких відображена у подвійних назвах (хорова симфонія, хоровий концерт, симфонія-дійство, хорова містерія, ораторія-реквієм, кантата-балада, опера-ораторія тощо). Синтетичні жанри ХХ століття вільно оперують з традиційно притаманними хору ролями, одночасно відкриваючи нові можливості його звучання. Однією з характерних тенденцій розвитку музичного мистецтва цієї доби є творчий метод комбінаторної техніки. Ця так звана «мішана техніка» дозволила однаково вільно користуватися елементами тональності і додекафонії, контрастними ритмічними і фактурними компонентами та ін.

Прикладом розмаїття втілень композиторсько-інтерпретаційних пошуків та уособленням полярних модусів авторепрезентації в українській культурі постмодерної доби є творчість метрів сучасного національного мистецтва Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, що усвідомлюється найпотужнішими «мовленневими кодами» й визначає чинники національної музичної мови сьогодення. Спорідненість мистецьких інтенцій зазначених митців, які належать до творчої генерації композиторів-шістдесятників, Б. Сюта вбачає у загальному векторі їх творчості та ґрунтовному осмисленні й використанні в їх доробку принципів фольклорного мислення [3]. При цьому, кожний з митців, спираючись на досвід корифеїв музики попередніх епох і ХХ століття, йшов власним шляхом до духовних ідеалів і мистецького самовираження.

Серед видатних представників українського хорового мистецтва вирізняється непересічна особистість Лесі Дичко (р. н. 1939), хоровій творчості якої притаманні стійка світоглядна концепція, мистецька філософія, оригінальне художнє мислення. Музика для митціні є сенсом життєтворчості, основою духовності та морально-етичних настанов. Творчість Л. Дичко презентує глибоко своєрідні й

знакові художні явища національної культури, без яких неможливо уявити розмаїття досягнень, новаторських пошуків української академічної музики доби постмодернізму.

Хорова творчість української композиторки має глибинні зв'язки з етнокультурною традицією, національним духовно-музичним і світським мистецьким досвідом. В ній втілено амбівалентні сполучення емоційного й раціонального, сучасного й архаїчного, ліричного і епічного, національно-ментального і загально стильового. Її праця в різножанрових контекстах камерно-інструментальної, камерно-вокальної, хорової і сценічної музики стала невід'ємною складовою українського й світового мистецького доробку. За слушною думкою І. Коновалової: «Її твори позначені рисами яскравої художньої індивідуальності й віддзеркалюють особистісний світ людини, зорієнтованої на усталені культурні традиції та загальнозначущі закони і ціннісні гуманістичні ідеали, духовно-етичний й художньо-естетичний досвід людства» [2, с. 221]. Кожна прем'єра творів Л. Дичко стає значною культурною подією, що викликає широкий резонанс у слухацькій аудиторії, музично-виконавській й науково дослідницькій сферах.

У строкатій картині музики початку ХХІ століття авторський стиль Л. Дичко відрізняється багатовекторною поліфонізацією, що акумулює в собі європейський музичний досвід та глибинні зв'язки з давніми національними традиціями. Апелюючи до різних культурних пластів, традицій та жанрово-стильових моделей, митціня узагальнює та переосмислює обрані джерела відповідно до сучасних норм звукоорганізації та інтонаційного мовлення, підкоряючи їх власній художній меті, та презентуючи особистісний погляд і звученнєві еталони сьогодення. Проте Л. Дичко не вважає себе тотальним модерністом та визначає свій індивідуальний стиль, як «наближений до класичного», що «ґрунтується на фольклорно-традиційних засадах» [2, с. 222].

Художній свідомості Л. Дичко, за її думкою, споріднені такі мистецькі напрями як імпресіонізм, експресіонізм та фольклорне начало. Властиві творчості Л. Дичко універсалізм художньої свідомості, концептуалізм, як провідна якість мислення, загалом є визначальними рисами її стилю. Вони безпосередньо проектуються на домінуючу сферу вияву

авторської особистості — хорову творчість, що своєю чергою посідає чільне місце в художній панорамі українського музичного мистецтва доби постмодернізму, знаходиться в ракурсі провідних тенденцій часу та віддзеркалює зв'язок з напрямками неофольклоризму, неоромантизму та «нової сакральності».

Композиторкою створено чимало музичних опусів різних жанрів: опери, ораторії, симфонії, кантати тощо. Серед кантат чільне місце посідає: «Червона калина» на тексти старовинних українських пісень для хору солістів та інструментального ансамблю (1968), «Пори року» на народні слова (1973), «Карпатська» на народні слова (1974). У жанрі хорового концерту: «Краю мій рідний» на вірші Б. Олійника та С. Жупанина для солістів та хору (1995–1998), «Французькі фрески» для читця, мішаного хору, квартету духових, органу, ударних (1995–2000). Л. Дичко написала низку літургій, серед яких Літургія № 1 для однорідного хору (1989, 1990), Літургія № 2 для мішаного хору (1990), «Урочиста Літургія» для мішаного хору (2000–2002), а також чимало творів а'cappella. У цих творах Леся Дичко використовує виразні своєрідні прийоми, характерні для постмодернізму та неофольклоризму, експериментує з тембровими барвами, трактуючи кожен хорову партію як інструментальну групу оркестру.

Суттєву роль у хорових опусах композиторки відіграє фактура, що становить стилістичну єдність з іншими художніми аспектами її творчості. Саме фактура, як найзначніший чинник у процесі пізнання композиторського мислення будь-якого автора, є засобом виявлення стильової індивідуальності сучасного митця. Музична тканина хорових творів Л. Дичко характеризується багатоманітністю й вільним оперуванням фактурними засобами, широким застосуванням фактурних мікстів (навіть у межах одного твору), використанням класичних прийомів хорового звукопису (виокремлення solo, контрастне зіставлення solo й tutti, хорові педалі, *divisi*, прийом «включення» та «виключення» вокальних партій) і новітніх засобів хорового письма. Так, сучасну специфіку музичної тканини хорових творів композиторки визначають: фактурна поліпластовість (зі своєю внутрішньою організацією та диференціацією хорових

голосів за семантичними функціями), інструменталізація хорових партій і застосування сонорної техніки.

Фактурно-гармонічні структурні елементи хорових опусів Л. Дичко відрізняються вишуканістю і деталізацією. Кожна партитура має свою часопростірну організацію, певні фактурно-фонічні побудови, відповідні до природи ліричної мелозвучності. Авторка репрезентує лінейні принципи мислення, застосовує такі різновиди фактурного викладу як монодійний, гомофонно-гармонічний, поліфонічний, вільно синтезуючи їх у своїх творах. У конструюванні музичної тканини Л. Дичко інтегрує первісні форми народного багатоголосся (гетерофонію, підголосковість), що походять від календарно-обрядового фольклору, з контрастною й імітаційною поліфонією.

У своїх хорових композиціях композиторка застосовує найрізноманітніші засоби звуковисотної організації: розширену тональність, неомодальність (зумовлену зверненням до фольклорної архаїки національної музичної культури), атональність і сонористику, які інтегруються в одному творі та сприймаються як компоненти єдиної складової художньої цілісності. Ладогармонічна складова в структурі хорових опусів Л. Дичко виконує семантичну, композиційну й драматургічну функції.

Для кожного твору обирається свій ладовий ракурс, свої індивідуальні властивості на основі органічного поєднання принципів функціональної ладової системи, модальної й народно-ладової організацій із сучасними прийомами ладогармонічного вислову. Митціня створює власну авторську хорову мову з ускладненою фактурно-гармонічною складовою на основі синтезування діатонічних ладів, інтонаційних лексем знаменного розспіву, розмаїття фольклорного мелосу (обрядових, ліричних та епічних пісень) з поліладовими й політональними нашаруваннями, сонорними й алеаторичними прийомами, спрямованими на створення неповторної художньої виразності.

У висновках треба відзначити, що порубіжжя ХХ–ХХІ століття ознаменувалося новаторськими прагненнями щодо втілення сучасних компонентів у розвитку хорових жанрів української музики. На цьому тлі феномен творчої особистості і композиторської індивідуальності Лесі Дичко виявляється в широті духовно-світоглядних орієнтирів майстрині, опорі на

духовні константи — фольклорні та релігійні образи, світ природи, світове мистецько-художнє надбання, історично значущі, визначальні для національної культури події.

Розмаїття і багатогранність мистецьких інтересів Л. Дичко, універсалізм її художньої свідомості віддзеркалюються в хорovій творчості — провідній сфері композиторського репрезентарію національної самосвідомості. Хорова творчість Л. Дичко позначена ознаками яскравої стильової індивідуальності й виявляє духовно-особистісний світ людини, зорієнтованої на провідні культурні традиції та ціннісні етичні ідеали. Вона є проявом широкого культурного полілогу, що розкривається в множинних ракурсах і контекстах, апелює до національного та світового художнього досвіду й акумулює найважливіші тенденції у розвитку сучасного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Герасимова-Персидська Н. Нове в музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Вип. 28. Київ, 1998. С. 32–39.
2. Коновалова І. Ю. Особистісно-стильові детермінанти хорovої творчості Л. В. Дичко. *Культура України*. Харків: ХДАК. 2014. Вип. 47. С. 220-230.
3. Сюта Б. Проблема організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ ст. : дослідження. Київ, 2004. 120 с.

Ольга ЛІГУС

ІСПАНСЬКА КУЛЬТУРА У ДЗЕРКАЛІ ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО (НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННОЇ СЮЇТИ «АЛЬКАСАР... ДЗВОНИ АРАГОНУ»)

Леся Дичко (нар. 1939) — визначна композиторка сучасності, володарка премій багатьох національних та міжнародних конкурсів. Мисткиня має значний доробок хорovих, симфонічних, камерно-інструментальних та камерно-вокальних творів, серед яких найбільш відомі кантати «Червона калина», «Пори року», ораторія «І нарекоша ім'я Київ», опери «Золотослов» і «Різдвяне дійство», чотири Літургії на канонічні тексти, духовні концерти, серія фресок («Іспанські», «Карпатські», «Французькі», «Швейцарські», «Фрески за картинами К. Білокур»). Проте, як зазначає І. Коновалова, чи не кожний опус композиторки є «значною культурною подією й

викликає широкий резонанс у слухацькій аудиторії, музично-виконавському та науково-дослідницькому колах» [2, с. 220].

Стиль Л. Дичко є надзвичайно різнобарвним та поліфонічним: з одного боку, він має глибинні зв'язки з народно-музичним мистецтвом, а з іншого, в ньому відчувається світогляд митця ХХІ століття, позначений сплавом модерністських та постмодерністських ознак мислення. Сама мисткиня, хоч і визнає модерністську стихію власного музичного мислення, відзначаючи в ньому риси неофольклоризму, імпресіонізму та експресіонізму, але водночас вважає, що її стиль «наближений до класичного, що ґрунтується на фольклорних засадах» [3, с. 321]. Тож не випадково панівне місце в доробку Л. Дичко посідає хорова музика, пов'язана з питомо національною українською традицією — народною та духовною. Якщо ж говорити про джерела натхнення композиторки, то поряд з українським фольклором її творчу уяву живить інонаціональна культурна спадщина, до якої вона з дитинства виявляла колосальний інтерес: заглиблювалася в історію різних націй, літературу, вивчала традиції народно-декоративного мистецтва, пам'ятки архітектури та живопису.

Прагнення сполучити художні й технологічні компоненти музики та візуальних мистецьких практик — ще одна характерна тенденція творчого пошуку Л. Дичко, що резонує сучасним засадам постмодерного мистецтва, орієнтованого на синестезійні явища, в яких стираються видові кордони між музикою, архітектурою, театром, живописом тощо. Цю особливість її творчості неодноразово відзначали дослідники [1; 5; 6]. Специфіку власного музичного мислення у контексті візуальних образів мисткиня сформулювала так: «Музика як архітектура — ось основа, яка структурує всі мої твори. Будь-який твір у моїй свідомості й уяві вимальовується в кольоровій палітрі» [3, с. 314]. Відповідно, художні образи композиторка часто втілює в оригінальних жанрах, що мають (фрески, пастелі, писанки, музичні картини), у формах її композицій проявляються лінії, що нагадують функції архітектурних споруд, а засоби виразності сповнені витонченого відчуття колористики (зокрема, тембрової, ладо-гармонічної).

Л. Дичко — володарка рідкісного «кольорового слуху» (синопсія), тому з малих літ, окрім музики, її вабив світ

візуальних мистецтв. Дитяче захоплення згодом переросло у серйозне зацікавлення: у юному віці композиторка паралельно з навчанням у консерваторії відвідує лекції з теорії та історії архітектури й живопису в Київському художньому інституті. Глибокі професійні знання шедеврів світової архітектури, живопису, а також літератури і театрального мистецтва різних національних культур плекали художню уяву мисткині. У річищі цих пошуків виникла ціла низка музичних творів, присвячена образам інонаціональних культур: західноєвропейські «Фрески» («Іспанські»¹², «Французькі», «Швейцарські», хорові твори східної тематики («П'ять прелюдій у стилі “шань-шуй”» на слова японських поетів, ораторія «Індія Лакшмі» на тексти індійських поетів) та інші.

Іспанська культура — одне з палких захоплень Л. Дичко, про що свідчать рядки одного з її інтерв'ю: «Іспанія не сходить зі сторінок моїх творів. Вона приваблює екзотикою, особливою темпераментністю» [3, с. 323]. Романтичне уявлення композиторкою образів цієї країни базується на цілій системі вражень та ґрунтовних знань іспанського візуального й музичного мистецтв, синтез яких сформував, зокрема, й задум фортепіанного циклу «Алькасар... Дзвони Арагону», написаного 1994 року. Цей твір присвячений королеві Іспанії Софії, яка відома у світі своєю благодійною діяльністю, що поширюється, у тому числі, й на музичне мистецтво. Написаний у формі сюїти цикл складається з шести частин, кожна з яких втілює авторське сприйняття знаменитих зразків іспанської архітектури та живопису XII–XVII століть. Серед знакових об'єктів уваги мисткині — замок «Торрелобатон» (провінція Вальдолід), вежа «Ла Хіральда» (Севілья), мавританський замок «Алькасар» (Севілья), дзвіниця «Башта дзеркал» (Утево, Арагон) та офорти Ф. Гойї із серії «Капрічос».

Відкривається цикл мініатюрною «Прелюдією», музика якої втілює узагальнений образ алькасара — стародавньої фортеці або укріпленого замку в мавританському стилі, що знаходиться у багатьох містах Іспанії. Статичні акорди щільної фактури, насичені терпкими дисонансами, підкреслюють сувору величність давньої споруди, а групи тріолей з примхливими

¹² Л. Дичко створила три версії «Іспанських» фресок у різних жанрах, однією з яких є фортепіанна сюїта «Алькасар... Дзвони Арагону».

хроматичними інтонаціями — її східний колорит. Ритмо-інтонаційна формула з витриманим акордом та наступним зворотом тріолей виконує функцію своєрідного лейтмотиву, на якому будується тематичний матеріал інших частин циклу, зокрема, другої («Замок Торрелобатон»), четвертої («Алькасар») та шостої («Дзвони Арагона»).

Музичний образ другого номеру «Замок Торрелобатон» органічно «визріває» з інтонацій попередньої п'єси та розвивається завдяки пожвавленню руху супроводу, що складається із чотирьох груп вісімок. Характерною особливістю цієї фрески є прояв притаманного творчості Л. Дичко явища синестезії — ніби віддзеркалення у музиці рис архітектурної споруди. На думку О. Макаренка, струнка тричастинна композиція п'єси з ознаками концентричної форми цілком нагадує вигляд напівкруглого замку з гладкими стінами [4]. Монументальне звучання крайніх розділів справляє враження неприступної будівлі, а інтонації середньої частині асоціюються з помірними кроками сарабанди, що виникають немов згадка про далеке минуле замку, в якому колись вирувало життя. У середньому розділі п'єси також розвивається лейтмотив алькасара, стверджуючи характер міцної неприступної будівлі.

Третя фреска циклу яскраво контрастує з попередніми, втілюючи граціозний образ чотирикутної вежі Ла Хіральда, що височіє над містом Севільєю. Музика п'єси сповнена виразної пластичності завдяки поєднанню пружного ритму болеро та вишуканих хроматичних інтонацій спадного руху, які наділяють звучання своєрідним колоритом східної музики. Загалом звучання «Ла Хіральда» викликає виразні алузії з «іспанськими» творами М. Равеля, зокрема, його «Болеро» та «Іспанською рапсодією». Ймовірно, ці перлини світової класики стали джерелом натхнення авторки в її стилізації образу севільської башти. Наступний номер «Алькасар» занурює слухача в атмосферу таємничої тиші замку мудехарської архітектури з його розкішним палацовим комплексом та давніми легендами про його володаря — короля Педро I, якого називали «жорстоким» і «справедливим». Ця лаконічна за обсягом п'єса побудована на розвитку лейтмотиву алькасара, який тепер звучить більш рухливо і примхливо.

Особливе місце у драматургії сюїти належить п'ятій частині з назвою «Танець», образ якої навіяний, згідно з позначенням авторки, враженнями від серії офортів «Капрічос» Ф. Гойї. Як відомо, в цих офортах, створених 1799 року, відбилосся гірке розчарування митцем Великою французькою революцією та його сатиричний погляд на тогочасний іспанський уклад життя в його політичному, соціальному та релігійному аспектах. Цілком можливо, що Л. Дичко відчула суголосність цього «нерву» творчості Ф. Гойї апокаліптичним настроєм українців на порозі третього тисячоліття. Музика «Танцю» метафорично відтворює гротескні образи Ф. Гойї, виражені швидким темпом, ритмічною нерегулярністю, несподіваними акцентами, частою зміною метричної пульсації, різкими звучаннями дисонансів. Рвучкість і ламаність тематичного руху асоціюється із незграбними стрибками й обертаннями химерного танцю-шабашу.

Монументальним «кадансом» циклу звучить остання п'єса, «Дзвони Арагону», в якій утілено образ дзвіниці «Башта дзеркал» в Утево (Арагон). Від перших до останніх звуків композиції слухач ніби поринає у звукову стихію церковного дзвону, яку мисткиня майстерно імітує засобами фортепіанної гри. Апофеозне звучання дзвонів досягається складним фактурно-стилістичним комплексом: залученням усього простору фортепіанної клавіатури, «перегуками» щільно викладених акордів, розташованих у різних регістрах, створюючи, таким чином, ефект «розгойдування» дзвонів, частою зміною метричної пульсації та регістрів, нагадуючи звучання різних груп дзвонової системи (від маленьких дзвіночків — до набату), рясним використанням кластерного співзвуччя, що викликає асоціації з тембровою неоднорідністю дзвонів, багатою найтоншими градаціями обертонів. У кульмінації фрески «виринає» велична тема алькасару, органічно вплітаючись у могутню фактуру дзвонового звучання. У цьому символічному поєднанні арабсько-мусульманської (тема алькасару) та європейсько-християнської (імітація церковних дзвонів) традицій авторка, очевидно, втілила власне сприйняття образу полінаціональної іспанської культури.

Здійснений огляд фортепіанної сюїти «Алькасар... Дзвони Арагону» — лише одна із спроб наближення до розуміння діалогу

культур у творчості Л. Дичко. Інші, не менш яскраві твори композиторки, навіяні інонаціональними образами, також потребують уваги дослідників.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 272 с.
2. Коновалова І. Ю. Особистісно-стильові детермінанти хорової творчості Л. В. Дичко. *Культура України*. 2014. Вип. 47. С. 220–230.
3. Лунина А. Композитор — маленькая планета. Київ: Дух і Літера, 2013. 736 с.
4. Макаренко А. Образы Испании в музыке Л. В. Дычко «Алькасар... Колокола Арагона». *Київське музикознавство: Зб. статей*. Вип. 27. К.: Київське державне музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2008. С. 230–234.
5. Пахомова Є. Г. Синестезійні аспекти композиторського мислення Лесі Дичко (на прикладі хорових опер «Золотослов» та «Різдвяне дійство»): Дис.... канд. мистецтвознавства. спец.: 26.00.01. Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 208 с.
6. Шамонін О. Інтермедіальний дискурс у творчості Лесі Дичко. *Мистецтвознавство України*. 2019. №19. С. 243–249.

Валерій ПРИХОДЬКО

АКАДЕМІЧНИЙ АНСАМБЛЬ ПІСНІ І ТАНЦЮ «КОЗАКИ ПОДІЛЛЯ» ЯК СЕРЕДОВИЩЕ ФОРМУВАННЯ ВІДОМИХ БАЯНІСТІВ (ДО 35-РІЧЧЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ)

Ансамбль «Козаки Поділля» — мистецький колектив, який сьогодні функціонує на базі Хмельницької обласної філармонії. Свою творчу біографію лауреат і дипломант республіканського і багатьох міжнародних конкурсів і фестивалів ансамбль «Козаки Поділля» розпочав 1938 року в м. Кам'янець-Подільському, на той час обласному центрі (Кам'янець-Подільський був центром однойменної області, яка 1954 року отримала назву Хмельницька з центром у місті Хмельницький). Спочатку це була хорова капела, створена з кращих співаків художньої самодіяльності та декількох професійних артистів, яку очолив талановитий симфонічний диригент Тбіліської консерваторії Борис Світличний. З цієї нагоди в газеті «Червоний кордон» писали: «Державна хорова капела Кам'янець-Подільської обласної філармонії під керівництвом Б. Світличного існує всього півтора місяця. За короткий час учасники капели

вивчили багато пісень. Зараз капела ретельно готується до ювілею 125-ї річниці з дня народження великого українського поета-революціонера Т. Г. Шевченка» [3].

Згодом капела була реформована в ансамбль пісні і танцю, який отримав назву «Подільська». З 1989 року, за ініціативи художнього керівника Миколи Балема, його було перейменовано на «Козаки Поділля». У 2008 році ансамблю було надано статус «Академічного». Протягом останніх десятиліть в ансамблі викристалізувався індивідуальний стиль, сформувався репертуар, де фольклор оригінально поєднується з різними течіями сучасної музики (поп-музика, джаз тощо). Національне спрямування репертуару виявляється як у виконанні старовинних козацьких пісень, так і сучасних творів про Україну та українців, їхнє минуле і сьогодення.

Понад сорок років (1975–2018) колектив очолював композитор, народний артист України, професор, генерал-хорунжий Українського козацтва Микола Балема. Ансамбль у цей період виконував переважно його власні твори (понад 700 у різних жанрах) [1]. Починаючи з 2015 року, артисти хору, оркестру, балетної групи «Козаків Поділля» активно брали участь у масштабних мистецьких заходах, таких як опери Дж. Пуччіні «Тоска» (листопад 2015) та К. Данькевича «Назар Стодоля» (березень 2016), Classic open-air show «CARMINA BURANA» К. Орфа (травень 2016), оперета Я. Барнича «Гуцулка Ксеня» (вересень 2017) та ін.

Залишення посади керівником ансамблю (2018) значно вплинуло на подальшу творчу діяльність колективу, фактично історія ансамблю поділилась на «до» і «після», адже після звільнення М. Балема не дав згоди на виконання своїх творів. З цього часу класичний жанр займає дедалі більше місця у репертуарі «Козаків Поділля», очолюваного до теперішнього часу Степаном Дробітом. Спільно із симфонічним оркестром Хмельницької філармонії ансамбль брав участь у виконанні кантати «Гамалія» (2021) (муз. М. Скорика, сл. Т. Шевченка), кантати-поєми «Хустина» (2021) (муз. Л. Ревуцького, сл. Т. Шевченка), реквіємів В. А. Моцарта (2023) та Дж. Верді (2022), опери Г. Майбороди «Ярослав Мудрий» (2019) та С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» (2021).

Варто зазначити, що в колективі створено надзвичайно сприятливі умови для виховання й творчого становлення мистецької молоді. Ансамбль став школою майстерності багатьох баяністів, які сьогодні є знаними виконавцями на теренах України. Зокрема відомий подільський композитор-пісняр, баяніст, заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії імені Богдана Хмельницького Олександр Дудар (1958 р.н.) працював у складі оркестру «Козаків Поділля» з 1995 по 2001 роки.

Початкову музичну освіту майбутній музикант здобув у смт. Наркевичі, відвідуючи філіал Волочиської дитячої школи мистецтв (клас баяна П. Мельник). Згодом він закінчив Хмельницьке музичне училище (клас баяна Є. Жукова) та Львівську консерваторію (клас баяна М. Обертюхіна), працював викладачем баяна у рідному музичному училищі (1983–1995), паралельно виступаючи як соліст-баяніст у Хмельницькій філармонії. Репертуар митця складали переважно твори Д. Скарлатті, Й. С. Баха, Ф. Мендельсона, А. Марчелло, В. Власова, М. Дремлюги, В. Дікусарова. [4]

2001 року О. Дудар створив гурт «Альфреско» (у складі О. Дудар, В. Щур, М. Довгальов, О. Леонова, М. Онищук, М. Добринчук), з яким успішно гастролював країнами Західної Європи (2001–2004), презентуючи українську музичну класику. Музикант зізнавався, що ідея назви гурту виникла під впливом вірша Л. Костенко «Українське Альфреско» [6]. 2004 року склад колективу оновився (О. Дудар, А. Сагат, Ю. Таранчук, А. Козовик), змінився і його статус на ансамбль камерної музики.

Відомий баяніст, композитор Олександр Дорофєєв (1952–2024) з 1980 року працював у Хмельницькій обласній філармонії спочатку як артист вокально-інструментального ансамблю «Товтри», а з 1983 року — на посаді артиста оркестру ансамблю пісні і танцю «Подільська» (нині «Козаки Поділля»). За свій талант і обдарованість швидко був призначений концертмейстером оркестру. Саме працюючи в колективі, отримав почесне звання «Заслужений артист України» (2001) [2]. У складі ансамблю брав участь у міжнародних фольклорних фестивалях, зокрема у Греції, Іспанії, Німеччині, Франції. Також був одним із ініціаторів створення вокально-інструментальної групи «Розмай» у рамках колективу «Козаки Поділля». Під час роботи в філармонії писав обробки українських народних пісень для

колективу, серед яких «Ой у полі три тополі», «Варенички», «Ой, при лужку». Останні роки життя музикант працював концертмейстером на факультеті хореографії Хмельницької гуманітарно-педагогічної академії, де відзначився як дослідник, надрукувавши декілька статей з питань концертмейстерства в хореографії в наукових збірниках.

Сьогодні керівником оркестрової групи ансамблю «Козаки Поділля» є яскравий баяніст Олександр Якубов (1983 р.н.). З 2012 року музикант працював у Хмельницькій обласній філармонії на посаді соліста-інструменталіста. Його концертний репертуар становили твори української і зарубіжної класики, композиції сучасних авторів. О. Якубов виявив талант аранжувальника, серед його перекладень для оркестру — «В'язанка» (аранжування гуцульських мелодій), «Калюшуль» (румунський народний танець).

З 2017 року музикант обіймав посаду диригента оркестру, а з 2019 — був призначений керівником оркестру «Козаків Поділля». Репертуар колективу містить багато його авторських мелодій для хореографічних постановок, зокрема «Титарівна», «Гречаники», «На лезі шаблі», «Василечки», «Козацьке прощання» [5], які захоплюють слухачів на кожному концерті. Сьогодні Олександр Миколайович працює над розширенням свого творчого доробку та підвищенням виконавського рівня очолюваного ним колективу.

Академічний ансамбль пісні та танцю «Козаки Поділля» знаний далеко за межами області та країни. Сьогодні в його складі працює багато творчої молоді, яка продовжує справу своїх видатних попередників та підтримує високу репутацію цього славетного колективу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Драган О. Козаки Поділля Академічний козацький ансамбль України: *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013. URL : <https://esu.com.ua/article-9207> .
2. Черкаський М. Дорофеев Олександр Ілліч: *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. URL : <https://esu.com.ua/article-20998>.
3. Качуринець Л. Поетапність становлення і розвитку хореографічної підготовки в Академічному ансамблі пісні і танцю «Козаки Поділля»: *Наукові записки*. Кропивницький: РВВ ЦДПУ імені В. Винниченка, Вип. 176. Серія: Педагогічні науки. С. 210-217.

4. Кульбовський М. З подільського кореня: вибрані статті. Житомир : Євенок О. О., 2020. Кн. 2 і 3. 240 с.
5. Олександр Якубов. URL <https://oblffilarmonia.com/olexandryakubov> (дата звернення 19.11.2024).
6. Попова І. Композитор-пісняр Олександр Дудар <https://khumelnytski.info/uk/eternal-3156-kompozytor-pisnyar-oleksandr-dudar> (дата звернення 19.11.2024).

Пінтін ЛІ

УНІВЕРСАЛІЗУЮЧІ ІНТЕНЦІЇ СУЧАСНОГО ОБРАЗУ ПІАНІСТА В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ Ю. ГОМЕЛЬСЬКОЇ

У складних та різноспрямованих пошуках світоглядних основ епохи постсучасності, у яких пріоритетного значення набувають плюралізм, анормативність і еkleктичність, суттєвій трансформації піддається і образ виконавця. Нова парадигма його творчого буття конструюється насамперед зміщенням акценту від композиторського до виконавського тексту, делегуванням виконавцеві ролі повноправного співавтора, притаманним постмодерній і постсучасній художній рефлексії апелюванням до патернів накопиченого духовного, художнього досвіду в усій його повноті та поза історико-культурною маркованістю. І за парадоксальної спрямованості на переосмислення сутності та значення духовного досвіду художня рефлексія рубежу ХХ — початку ХХІ століть містить у собі той компонент, який в умовах конкурування людини та техніки (зокрема вже і на інтелектуальному рівні...) слугує збереженню антропоцентричних і гуманістичних основ та зв'язку історико-культурних епох — утвердження універсалізму творчої особистості.

Сягаючи своїм корінням епохи Ренесансу, цей процес стає особливим показником українського художнього простору з часів національного духовного відродження, виявляючись у різноспрямованій діяльності М. Лисенка, А. Вахнянина, О. Кошиця, М. Колесси, М. Скорика [5, с. 383–384]. Нині він набуває всеохопності та значення своєрідного постсучасного мейнстріму, у якому усталена дихотомія творчої та педагогічної діяльності поступається місцем багатовимірним поєднанням із науковим, просвітницьким, соціальним тощо вимірами.

Так, І. Єргієв, закладаючи основи сучасного осягнення специфіки баянно-акордеонного мистецтва, окреслює параметри осягнення виконавського мислення та інтенційні конструкти виконавської діяльності, декларуючи, що «в добу постнеокласицизму — розквіту поза-академічних напрямків музики, домінування нелінійних форм мислення і «відкритих» текстів» техніка виконавців тяжіє до універсалізму» [3, с. 27]. К. Цепколенко, постаючи як ініціаторка, організаторка і художня керівниця потужної імпрези «Два дні і дві ночі нової музики», голова Асоціації нової музики — міжнародного громадського об'єднання, ініціаторка проекту «Українські мисткині за своєю зброєю», реалізує надважливу в сучасних умовах місію репрезентації сучасного художнього доробку України поза її межами. Інтегруюче поєднання виконавського, композиторського, наукового, просвітницького векторів вирізняло діяльність О. Козаренка. Універсалізм творчого світу Ю. Гомельської «проявляється в широті охоплення різних музичних напрямків, в різноманітті творчих шукань» [2, с. 56].

Такий певний резонанс із образом титанічної особистості епохи Ренесансу, який забезпечує онтологічну цілісність феномену творчої діяльності та створює «арку» між історико-культурними просторами, а також універсалізуючі інтенції та перереформатування-ревізія системи засобів виразності на початку ХХІ століття слугують імпульсом формування виконавцями, зокрема піаністами, нової багатовимірної системи творчої самореалізації. Пов'язана із актуалізацією та інтенсифікацією саме виконавського осягнення твору, вона має необхідним компонентом насамперед «розкодування» його змістових, образних обріїв, які раніше детермінувалися усталеними параметрами жанрових моделей.

Різнострамованість інтерпретації жанру, як одного з базових конструктів музичного мислення, має такі прояви в сучасній композиторській творчості для фортепіано, як «орієнтації на метажанровість як відбиття сучасного полілогу культур, синтез музичного, вербального та візуального начал; експериментальний синтез знаків історико-культурних епох, видів мистецтва, жанрів, зокрема театралізація фортепіанної музики, інтерпретація жанру як метакультурного феномену» [4, с. 63].

Такі тенденції зумовляють інтенсифікацію інтерпретаційного начала, пов'язаного з деактуалізацією значущості жанрових параметрів та пріоритетністю окреслення концептуально-змістового кола в програмних заголовках. Притаманна творчості Ю. Гомельської метафоричність, асоціативність, гра сенсами та тенденція домінування не предметно-номінативних, а абстрактно-номінативних назв [6, с. 91] — детермінант посилення вагомості інтелектуально-когнітивних вимірів виконавської інтерпретації.

Виконавець постає як творець «спів-задуму», «спів-ідеї», що коригується його тезаурусом і унікальною, принципово суб'єктивною виконавською концепцією. Твори Ю. Гомельської — «Про зустрічного-message», «До сонця», «Крила східного вітру», «Eschorn», «Guçulka–Dance», «Забутий ритуал» — своїми програмними назвами створюють загальний вектор образно-емоційного наповнення, визначають широкий значеннєвий спектр, конкретизація якого делегується саме виконавцеві. Значущість змістових акцентів, що їх на рівні визначає піаніст у формуванні динамічного рельєфу, агогічних нюансах, артикуляції тощо, потенційно передбачає значну амплітуду коливання між композиторським текстом та його виконавською інтерпретацією — звуковою реалізацією, забарвленою змістовою багат шаровістю, подвійним кодуванням — композиторським та виконавським.

Новаційні темброві рішення, до яких вдається Ю. Гомельська у творах за участі фортепіано, слугують активізації ансамблевої іпостасі виконавця. Йдеться не тільки про темброві сполучення, аномативність яких розсуває межі усталених уявлень щодо академічної ансамблевості (зокрема валторна і фортепіано в «Eschorn», фортепіано і перкусія в «Guçulka–Dance»). Значними та змістово детермінованими компонентами виразової палітри композиторки є екстремальні засоби звуковидобування — постійно задіяна права педаль («Eschorn»), гра на струнах рояля («Out of Gravitation», «Phonium-folk») та використання корпусу інструмента в перкусійній функції («Phonium-folk»). Такі засоби стають імпульсом до формування нового конструкту виконавської концепції — творення нової звукової якості, розширення звукової реальності в межах академічної традиції та надають виконавцеві місії

творця сонорної «аури» сучасної картини світу. Водночас такі засоби є і імпульсами до формування нового виконавського простору, у якому раніше обмежена, академічна стриманість пластичної складової замінюється актуалізованою візуалізацією виконавського жесту [1, с. 254].

Притаманна сучасній композиторській творчості суб'єктивізація стильових настанов, унікальність стильових параметрів конкретного твору, що демонструють зокрема й твори Ю. Гомельської, спонукає до визначення кардинальної значущості стильової мобільності як маркера універсалізму сучасного піаніста. Значущість принципів сонористики та поліфонічного мислення формують унікальний стильовий простір, виконавське відбиття якого передбачає активне «горизонтальне» та «вертикальне» осмислення музичної тканини. Водночас із лабільністю співвідношення стильових «атомів» у кожному конкретному творі мисткині та асоціативністю програм це створює підстави для формування піаністом фактично безмежного простору виявлення виконавського універсалізму.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берегова О. Діалог культур: образ Іншого в музичному універсумі : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с.
2. Грібіненко Ю. О. Тембровий континуум камерної музики Юлії Гомельської. *Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність*: матеріали III Міжнар. науково-творчої он-лайн конф. (25–26 листопада 2021 р., м. Одеса). Одеса: Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021. С. 56–58.
3. Єргієв І. Д. Феномен авторсько-виконавської постнеокласичої творчості як наукова проблема (діалектично-творча колізія «автор» — «артист»). *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*, 2020, №1. С. 25–30.
4. Зимогляд Н. Ю. Тенденції модифікації жанру в сучасній українській фортепіанній музиці: від мета- до антижанру. *Вісник КНУКіМ*, 2021. Вип. 4. С. 60–65.
5. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі: дис. ...д-ра мистецтвознавства: 17.00.03. Київ : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2020. 519 с.
6. Фізер К. С. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів): дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 2019. 209 с.

ТВОРЧИСТЬ Ю. ГОМЕЛЬСЬКОЇ ЯК УТІЛЕННЯ СИНТЕЗУЮЧИХ ІНТЕНЦІЙ ПОЕТИКИ СУЧАСНОЇ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОЇ МУЗИКИ

Творчість Ю. Гомельської, відомої представниці Одеської композиторської школи, у сучасному музикологічному знанні ще не стала об'єктом цілісного, всеохопного дослідження. Тенденцію осягнення поезики творчого світу мисткині, демонструють розвідки А. Кравченко [2], А. Лаптевої, А. Луніної, А. Носулі [4], А. Полканова, А. Стоянової, Чжан Цзеюй [7] та ін. Проте одним із завдань української музикології до сьогодні залишається додання дискретності дослідницького осягнення творчості Ю. Гомельської, зокрема і заповнення лакун, пов'язаних зі специфікою поезики її камерно-вокальної творчості.

Камерно-вокальна музика є тим компонентом творчого світу мисткині, у якій не тільки традиційно для цієї сфери музичного мистецтва апробуються новації та формуються новаційні модуси, пов'язані як із опануванням нових концептуальних, тематичних й образних обривів, так і з інтенсивним і почасти неоднозначним «передчуттям» нових шляхів позиціонування звуку, тембру, настанов мислення музичного мислення та мовлення. Сфера камерно-вокальної музики є для Л. Гомельської цариною репрезентації глибоких аксіологічних конструктів особистості та людства, що на межі тисячоліть демонструють надактивний, всеохопний процес ревізії сутності й ієрархії, переосмислення значення власного місця і місії у перманентно та іманентно мінливому світі.

Невипадково тому камерно-вокальні твори композиторки позначені такими рисами, як «особлива значеннева сконцентрованість, афористичність, значимість кожного елемента побудови, інформативна ємність» [4, с. 24]. Вони апелюють до світового культурного надбання — англійською мовою на вірші Дж. Фонтата створено «Очікування» (1997 р.), на вірші Г. Люїс — «Out of Gravitation» (2000 р.), на текст Рут Падел — «Writing to Onegin. One more try», на вірші Д. Редфорд — «My sister — night», німецькою мовою створено «Jessenin-Pastelle». Такий синтез культурних просторів і часів зумовлює виняткову масштабність хронотопічних вимірів

творчості Ю. Гомельської та визначає специфіку атрибутивних маркерів її поезики, яка, за її словами, «знаходиться на якомусь перетині, схрещуванні, суміщенні і різних тем, і сюжетів, і жанрів, і стилістики» [2, с. 145].

Синтезуюча забарвленість поезики мисткині виявляється і на іншому рівні. Позиціонуючи тембр як один із провідних носіїв концепції, Ю Гомельська створює нон-класичні темброві сполучення. Так, у циклі «Jessenin-Pastelle» поєднано маркери академічної традиції — фортепіано, вокал та народної інструментальної — баян, що зумовлює синтез тембрових маркерів академічної традиції та народного інструментального виконавства. У «Out of Gravitation» та «My sister — night» своєрідний тембровий простір створює ансамбль фортепіано, флейти та сопрано. У класичну академічну темброву ауру «Writing to Onegin. One more try» — скрипка, віолончель та арфа уведено «екзотичну» марімбу, інша версія твору — дует рівноправних виконавців — сопрано та віолончелі постає як утілення різних тембрових віддзеркалень-градацій людської екзистенції.

Проте розсунення тембрових меж камерно-вокальної музики у творчості Ю. Гомельської не обмежується нівелюванням значущості усталених тембрових сполучень. Закріплені на перцептуальному рівні семантичні обрії тембрів у таких ансамблевих єдностях постають як своєрідні імпульси щодо переосмислення семіозису музичного мистецтва — «процесу смислоутворення» [5, с. 1]. Певним чином деструкція усталених меж тембрових амплау інструментів та водночас створення інструментальної інтерпретації голосу зумовлює нівелювання параметрів інструментальної та вокальної традиції, позиціонування музичного мистецтва в парадигмальних вимірах постсучасності як єдиної сфери людської екзистенції.

Суттєвим виміром синтезуючих інтенцій творчого світу Ю. Гомельської у царині камерно-вокальної музики видається можливим позиціонувати жанрову дифузію. Риси жанрових моделей постають у нерозривному взаємозв'язку та формують жанрову поезику, яка з одного боку, характеризується униканням / переосмисленням жанрових параметрів, з іншого — домінуванням авторської номінації камерно-вокальних творів як

кантати. Зазначимо, що тяжіння композиторки до кантатного жанру зумовлюється феноменологічною лабільністю його параметрів, здатністю до «втягування» маркерів різних жанрових моделей, їх варіативного інтерпретування та такого ж варіативного співвідношення на рівні онтосу. Так, «My sister — night» демонструє мікстове поєднання рис камерно-вокального циклу, камерної кантати, міні-моно-опери» [7, с. 76].

Імпульси такої тенденції актуалізації жанрової номінації та водночас нівелювання її параметрів видається можливим співвіднести як з бароковою епохою — часом стабілізації жанру, так і з художньою рефлексією постсучасності. Своєрідну «арку» між ними створює осмислення специфіки жанрових параметрів — як таких, що перебувають у процесі становлення, а також таких, що втрачають значущість конструктів поетики.

Із цим часопростором «поза» чітко визначених параметрів резонує твір «Out of Gravitation» для сопрано, флейти та фортепіано, вербальною основою якого слугував твір відомої уельської поетеси Гвінет Льюїс «Zero Gravity». Значимо, що творчі світи мисткинь безумовно резонують один із одним і ця творча спорідненість увиразнена в тезі поетеси, яка вбачає свою місію в тому, щоб прокладати «шлях між музикуванням і набуттям сенсу — не на рівні рядка, а в глибинних структурах значення, які є територією поезії» [3].

Пошук цих глибинних структур, нової ієрархії та центруючих опор у ній, що їх шукає людина постсучасності, віддзеркалюється в «Out of Gravitation» в унікальні тональних опор, чітко виявлених структурних параметрів, плинності й асоціативності інтоном і ритмомем, за яких твір постає як утілення екзистенційного «потокy». Лабільність семантичних параметрів інструментального та вокального пластів твору та водночас його лірична домінанта створюють емерджентну варіативність асоціативного ряду, який первинно передбачає інтенсифікацію особистісної екзистенції та множинність перцептуального інтерпретування, суголосного постсучасній плюралістичності світоглядних настанов, структуральної неусталеності та трактуванню істини як принципово множинної.

Місія репрезентації такої первинної плюралістичності світоглядних настанов в камерно-вокальних творах Ю. Гомельської насамперед делегується вокалісту, який постає на перетині тріади виконавських іпостасей — як утілення закладених композитором концептуально-змістових інтенцій, «шлейфу» асоціацій, пов'язаних зі знаками культур, та їх особистісного виконавського осягнення. «Багатовимірність» постаті вокаліста резонує із сучасними тенденціями камерно-вокального виконавства, у якому «інтерпретація творів, позначених новою естетикою камерного музикування, крім вироблення якісно іншої вокальної манери, нетрадиційного звуковидобування, що відрізняється від усталених прийомів бездоганного академічного співу, вимагає від вокаліста «полістилістичної» підготовки та розвинутого музично-художнього мислення» [1, с. 76].

На думку науковців, «експериментальний вектор сучасної національної модифікації жанрової моделі кантати, зокрема камерної сольної, сповнюючись художньо-синтезуючою інтенцією увиразнює інтерпретацію жанру як концентрованого втілення художньої рефлексії в синхронії та діячності масштабного та багатовимірного спектру апеляцій до знаків культури» [6, с. 143]. Зазначимо, що утілення означених рис новаційного осмислення / втілення жанрової моделі кантати у камерно-вокальній творчості Ю. Гомельської, зокрема в «Out of Gravitation», пов'язано із відбиттям знаків культур в імпліцитній формі. Це не стільки спрямовує слухацьке сприйняття, скільки його інтенсифікує, не претендуючи на однозначність, історико-культурну передвизначеність асоціацій та залишаючи місце винятково особистісному осягненню-проникненню у концептуально-змістову царину твору та формуванню таких самих лабільних шляхів асоціювання з ліричним світом його «героїв».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Баланко О. М. Виконавська мобільність як чинник розвитку сучасної камерної вокальної музики. *Мистецтвознавчі записки*, 2016. Вип. 29. С. 74-83.
2. Кравченко А. Традиції і новаторство у камерно-інструментальній музиці одеських композиторів кінця ХХ — початку ХХІ століття. *Мистецтвознавчі записки*, 2015. Вип. 27. С. 142-150.

3. Льюїс Гвінет. Персональний сайт. URL: <http://gwynethlewis.com/site/>
4. Носуля А. Нові тенденції сучасної композиторської поетики (на прикладі творчості Ю. Гомельської). *Музичне мистецтво і культура*, 2018. Вип. 27. Кн. 1. С. 15–27.
5. П'ятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури країни ХХ ст.: автореф. ...дис. д-ра. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ: Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського, 2019. 30 с.
6. Уманець О. В. Жанрова модель кантати у творчості сучасних українських композиторів. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2024. Вип. 78. Т. 2. С. 139–145.
7. Чжан Цзеюй. Роль мотиву ночі у формуванні образу ліричного героя у вокальному циклі «My sister — night» Ю Гомельської. *Музичне мистецтво і культура*, 2023. Вип. 36. Т. 2. С. 71–83.

РОЗДІЛ 3

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ НАУКИ ТА ПЕДАГОГІКИ

Тетяна БУЛАХ

МУЗИКА В РЕЛІГІЇ ЯК УНІВЕРСАЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ ДУХОВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ З ТРАНСЦЕНДЕНТНИМ

Музика є універсальним видом мистецтва, що долає межі культур, релігій та мов. Вона відіграє ключову роль у релігійних практиках усіх народів світу. Її здатність передавати складні думки й почуття робить музику важливим засобом комунікації. Музика відображає увесь спектр людських емоцій — від радості до смутку, від любові до страху. Динамічні й енергійні мелодії здатні стимулювати рухову активність, наприклад танці чи марш, тоді як спокійні гармонії сприяють стану релаксації. Згідно з Дж. В. Макгі, «музика має унікальну здатність виводити людину зі звичного повсякдення у світ духовності, чистих думок, радості, співчуття, натхнення та прагнень, а також повертати її у звичайне життя, оновленою і здатною краще виконувати свої обов'язки»[4, с. 9]. Музика також відіграє важливу роль у багатьох сферах суспільного життя: релігії, культурних традиціях, освітніх програмах тощо. На думку Гіррілда, «навіть якщо ви не розумієте мову інших народів чи не читаете їхніх книг, музика залишається зрозумілою незалежно від мови чи культури. Вона є універсальною як у сучасному світі, так і в контексті минулих епох. Попри те, що лише невелика частка людей володіє здатністю створювати музику, значно більша кількість має талант до її виконання, а майже кожен здатний насолоджуватися музикою» [3, с. 15].

Музика як глобальний феномен існує з давніх часів, постійно еволюціонуючи під впливом різних цивілізацій, культур та історичних епох. Вона завжди відігравала ключову роль у релігійних практиках, виступаючи засобом збереження та передачі культурної спадщини наступним поколінням. Це своєрідний репозиторій, у якому зберігається історія та багатство традицій релігійних спільнот. Завдяки своїм мелодійним і ритмічним особливостям музика полегшує засвоєння релігійних текстів і доктрин, сприяючи глибшому

розумінню віровчення. Це пояснює, чому з раннього віку дітей навчають релігійним пісням та гімнам, що допомагає формувати їхню духовну ідентичність. Крім того, музика має значний емоційно-психологічний вплив. Під час релігійних обрядів вона здатна викликати почуття захоплення, спокою, радості чи навіть трансцендентності. Вона створює простір для емоційного очищення, дозволяючи віруючим виражати та осмислювати свої почуття в безпечному духовному середовищі.

Музика також виконує важливу соціальну функцію, сприяючи згуртованості та єдності релігійної спільноти. Спільний спів чи участь у музичних заходах створює колективний досвід, який зміцнює соціальні зв'язки та підсилює відчуття спільності. У цьому контексті музика стає не лише засобом духовного вираження, але й механізмом, що допомагає спільнотам підтримувати гармонію та ідентичність. Вона виступає як унікальний засіб, що забезпечує зв'язок між людиною та божественним, і концепція «срібної ниті» влучно описує цю взаємодію. В релігійному контексті ця метафора слугує символічним уявленням зв'язку між фізичним і духовним світами. І. Бергман відзначає, що поетична образність релігійних текстів передає трансформаційну силу музики, яка здатна викликати глибокі відчуття єдності, трансцендентності та духовного спілкування.

Релігійні традиції, такі як християнство та юдаїзм, пропонують витoki метафори «срібної ниті» у біблійних текстах, зокрема Книзі Екклезіаста (12: 6–7). Тут цей образ асоціюється з моментом розриву зв'язку між тілом і духом у момент смерті. Аналогічно, музика, як зазначає Вілсон-Діксон [5, с. 67], виступає каналом, що поєднує людське й божественне, сприяючи переходу у сферу сакрального.

Визначивши короткий історичний контекст музики, доцільно перейти до обговорення поняття релігії, її важливості для людства, а також взаємозв'язку між релігією та музикою. Релігія є соціальним інститутом, який регулює взаємодію людини з надприродним або духовними сутностями. Вона відіграє незамінну роль у забезпеченні функціонування суспільства, виконуючи численні функції, серед яких варто виділити декілька основних. Водночас музика, як важлива форма мистецького вираження, виступає невід'ємним

елементом цих процесів, підсилюючи релігійний досвід і сприяючи реалізації її основних функцій.

По-перше, релігія сприяє соціальній згуртованості.

Релігія формує спільні цінності та переконання, які об'єднують людей із різним соціокультурним бекграундом, створюючи відчуття спільної мети й ідентичності. У цьому контексті музика виступає потужним інструментом, який здатен об'єднувати спільноту через колективні музичні практики, такі як спів у храмах, участь у релігійних процесіях чи виконання культових творів. Як зазначає Пітер Бергер: *«Релігія допомагає об'єднати суспільство, сприяючи не лише його духовному виміру, але й створюючи єдину силу, до якої прагнуть усі члени суспільства. У випадках, коли культури є різноманітними, релігія слугує своєрідним спільним дахом, який об'єднує всіх представників цієї культури»* [1, с. 31]. Музика, як універсальна мова, стає частиною цього «спільного даху», пропонуючи звукові символи, які об'єднують навіть тих, хто належить до різних етнічних або культурних груп.

По-друге, релігія створює відчуття спільноти. Для багатьох людей релігія є джерелом відчуття приналежності, особливо для тих, хто відчуває ізоляваність чи маргіналізацію. Участь у релігійних обрядах, до яких зазвичай входять музичні елементи, такі як гімни, псалми або молитовні співи, дозволяє створити відчуття єдності та співпереживання. Еміль Дюркгайм [2] наголошував, що релігійні ритуали, зокрема ті, що включають колективне виконання музики, посилюють соціальні зв'язки, перетворюючи релігійний акт на спільне переживання.

По-третє, релігія є джерелом соціальної підтримки. Релігія відіграє важливу роль у наданні підтримки в кризові моменти чи періоди життєвих труднощів. Музика в цьому випадку стає засобом емоційної терапії, який підсилює духовну функцію релігії. *«Релігія, яку багато хто пророкував зниклою через наукову революцію, існуватиме доти, доки існує людство. Вона приносить втіху тим, хто переживає труднощі, дарує надію знедоленим, мобілізує допомогу для тих, хто її потребує, і надає сенсу життю»* [4, с. 47]. У релігійному контексті музика допомагає трансформувати особистий досвід болю або втрат у колективний акт надії й втіхи, створюючи умови для духовного зцілення.

По-четверте, релігія є джерелом морального кодексу.

Релігія забезпечує суспільство системою моральних принципів, які регулюють поведінку людей. Музика в цьому процесі відіграє роль своєрідного засобу передачі й закріплення моральних цінностей. Тексти гімнів, канонічних творів чи духовних композицій формують етичні орієнтири, що впливають на свідомість і поведінку людей. Багато соціальних теоретиків підкреслюють, що без релігії складно досягти моралі як системи принципів, що регулюють відносини між добром і злом. Отже, релігія й музика перебувають у тісному взаємозв'язку, взаємно підсилюючи одна одну. Релігія формує ціннісні та соціальні основи, а музика допомагає втілити ці ідеї в емоційно й естетично значущих формах. Це робить музику не лише частиною релігійного досвіду, а й важливим чинником у збереженні й трансляції релігійних традицій.

Здатність музики пробуджувати глибокі емоції є одним із ключових механізмів її дії в релігійному контексті. Гармонійні та мелодійні структури релігійних творів викликають почуття благоговіння, спокою та трепету, які сприяють піднесенню духовного досвіду. Цей емоційний вплив музики можна розглядати як метафоричну «срібну нитку», що не лише підсилює духовне сприйняття, але й відкриває доступ до сфери трансцендентного. Більше того, музика може провокувати духовні прозріння та сприяти стану глибокого єднання з божественним. Як зазначають дослідники, через ритуальну функцію музики віруючі отримують можливість виразити свою відданість, пережити інтимний зв'язок із Вищою Істотою та досягти вищого рівня усвідомлення. У цьому сенсі музика виконує роль важливого медіатора між земним і духовним, створюючи унікальний досвід, який розширює межі людського розуміння.

Таким чином, музика постає не лише як частина релігійного обряду, а й як універсальний засіб, що сприяє духовному, емоційному та соціальному розвитку, створюючи унікальний зв'язок між віруючими та божественним.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Berger P. L. The Sacred Canopy: Elements of a Sociological Theory of Religion. Doubleday, 1967, 256 p.

2. Durkheim É. Trans. Fields, E.K. The Elementary Forms of Religious Life. Free Press, 1995, 456 p.
3. Gearreald K. Teaching Music to Blind Students. Unpublished Hadley School Course on Music, 1996, 98 p.
4. McGehee T. C. People and Music. Allyn and Bacon, Inc., 1963, 184 p.
5. Wilson-Dickson A. The Silver Cord: Music and Identity. Oxford University Press, 2006, 320 p.

Літін ГО

ВОКАЛЬНА ВИРАЗНІСТЬ ОПЕР В. А. МОЦАРТА ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ЧИННИК ПОСТАНОВОК ПІТЕРА СЕЛЛАРСА

Стиль композитора яскравіше за все проявляється через інтерпретацію його творів залежно від історичного континууму. Інтерес до вокальної спадщини В. А. Моцарта у контексті трилогії Да Понте (*Le nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan tutte*) активізувався наприкінці ХХ століття, коли паралельно з музикознавчими дослідженнями з'явилися театральні постановки, які прагнули представити ці твори як єдину концептуальну цілість. Попри суттєві відмінності в драматургічних і стилістичних кодах цих опер, сучасна музикознавча думка акцентує увагу на їхній спільній вокально-драматургічній основі [1; 3]. Особливу увагу заслуговують постановки Пітера Селларса (1980-ті роки, телеверсія 1989 року), який звернувся до нетрадиційного використання вокально-сценічної взаємодії. У його роботах спостерігається певна єдність у прочитанні оперного сюжету й акцентуація на музичній складовій. Вокальні партії в цих операх демонструють унікальну здатність Моцарта поєднувати індивідуальні характеристики голосу виконавців із загальною драматургічною концепцією [3, с. 702].

Вокальні аспекти цих опер значно поглиблюють драматургічну тканину завдяки майстерному використанню вокальних текстур, які підкреслюють психологічну багатогранність персонажів. Наприклад, партії для колоратурного сопрано вирізняються не лише складністю, а й інтонаційною драматургією, яка дозволяє голосу стати провідним засобом розкриття емоційного стану героя. Водночас кастратні партії, що зберегли сліди барокового впливу, надають

звучанню моцартівських опер високої художньої витонченості, зберігаючи тісний зв'язок із традиціями минулого.

Постановки Пітера Селларса, зокрема *Le nozze di Figaro* та *Così fan tutte*, вирізняються унікальним підходом до взаємодії вокальної драматургії з пластичною риторикою, яка стає важливим інструментом розкриття соціальних і психологічних конфліктів персонажів. У цих інтерпретаціях режисер інтегрує акцентовану умовність пластичних рухів, які виконують не лише наративну функцію, але й слугують метафорою внутрішньої напруги та протиріч.

Особливо показовим є використання пластичної риторики для відображення несвідомих і автоматичних дій героїв, які діють відповідно до заданих суспільних моделей. У *Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti* («Школа закоханих») персонажі, такі як Фьордиліджі та Дорабелла, засвоюють стереотипи поведінки, які їм нав'язують Альфонсо та Деспіна — своєрідні «ведучі» умовного телешоу. Танцювальні рухи у стилі фокстроту, танго або естрадних танців стають не лише пародією на суспільні шаблони, а й виразом їхньої механічності. Водночас, коли ці моделі дають збій під впливом емоцій, у фіналі другого акту пластика всіх персонажів переходить у хаотичні, повторювані рухи, що нагадують зламану механічну іграшку. Ця механістична структура підсилюється візуальними засобами, такими як газетні вирізки, глянцеві журнали, телереклама, які створюють тло для дії. Таким чином, Селларс не просто ілюструє вокально-драматургічний сюжет, а критикує соціальні норми, що транслюються через медійні конструкції.

У *Le nozze di Figaro* пластична риторика набуває більш музичного та фразованого характеру. Наприклад, у терцеті *Cosa sento?* панічна жестикуляція дона Базіліо не лише викликає комічний ефект, а й символізує внутрішню напругу персонажа. У фіналах першого акту пластичні рухи синхронізуються з музичною структурою, створюючи складний ансамбль, у якому рухи і музика стають нерозривно пов'язаними.

Особливість підходу П. Селларса полягає у тому, що ритм і фразування пластичних рухів чітко корелюють із вокальними партіями. Так, у арії Феррандо *Un'aura amorosa* жестикуляція героя підкреслює емоційну тональність його співу, додаючи

глибину музичному висловленню. Цей прийом особливо виразно проявляється у дуетах і ансамблях, де пластика всіх персонажів вибудовується навколо ритмічних і тембрових акцентів музики.

У *Così fan tutte*, яка створювалася для аудиторії знавців, композитор використовує витончену вокальну мову, що нагадує барокові традиції, зокрема через тонкі мелізми й складну інтервальну природу партій. Натомість у *Don Giovanni* ми спостерігаємо більш експресивний і «демократичний» підхід до вокального стилю, що відображає емоційний і драматургічний контраст між персонажами, а також відповідає очікуванням празької публіки.

На відміну від постановок *Le nozze di Figaro* та *Così fan tutte*, у *Don Giovanni* пластична риторика відсутня на більшій частині дії. Однак це не тільки не виключає оперу з трилогії, а, навпаки, інтегрує її в єдиний концептуальний простір. Цей парадокс пояснюється соціальним і психологічним контекстом постановки Пітера Селларса, яка розгортається в кримінальному середовищі Південного Бронкса.

У цьому просторі панує соціальний хаос, що руйнує всі усталені правила — як юридичні, представлені персонажем дона Оттавіо в ролі поліцейського, так і традиційні закони помсти, які символізує донна Анна. Герої опери діють у рамках психологічних мотивацій, зумовлених двома ключовими факторами: адикцією (хімічною та сексуальною) і страхом. У такій реальності, де зникають навіть залишки соціальних норм, ідея лібертинажу стає абсурдною, адже немає чітких правил, які можна порушувати.

Відсутність пластичної риторики в цій опері є водночас художнім рішенням і концептуальною складовою. У світі *Don Giovanni* немає додаткового коду, який би визначав поведінку персонажів або додавав умовну структуру їхнім діям. Підкреслюючи хаотичність і аморальність цього світу, П. Селларс акцентує на відсутності навіть базового рівня упорядкованості, що підкреслює драматичну ізоляваність героїв. Цікаво, що єдиним табу, яке все ще діє в цьому середовищі, стає порушення морального порядку, яке перевищує межі навіть цього хаосу. У фіналі другого акту, коли дія переноситься у містичний план, стає очевидним, що головною жертвою *Don*

Giovanni, за яку він отримує покарання, є не Командор, а маленька дівчинка, згадана Лепорелло в арії *Madamina*. Цей акцент на «*giovin principiante*» розкриває межу, яку переходить головний герой, що викликає його остаточне падіння.

Таким чином, відсутність пластичної риторики у *Don Giovanni* не є слабкістю, а, навпаки, підсилює його інтеграцію в трилогію. Якщо в *Le nozze di Figaro* та *Così fan tutte* пластика підкреслює соціальну та емоційну взаємодію персонажів, то у *Don Giovanni* її відсутність виявляє руйнування соціального порядку, який більше не здатний створювати навіть умовні коди поведінки. Це додає опері особливої драматичної сили, перетворюючи її на центральний елемент трилогії, де хаос стає і сценічним, і моральним ядром.

Дослідження постановок *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* та *Don Giovanni* у режисурі Пітера Селларса свідчить про ключову роль вокального начала як інструменту концептуальної та естетичної інтеграції цих опер у спільний драматургічний простір. Усі три твори демонструють різні способи взаємодії вокальної виразності зі сценічними компонентами, зокрема пластикою, проте саме вокалізація залишається центральним засобом художнього висловлювання, що формує ідейно-емоційну тканину кожної опери.

У контексті цих постановок вокал не лише виконує комунікативну функцію, а й працює як структурний елемент, що визначає соціальну, культурну та психологічну складову драматургії. Зміни в трактуванні вокальних партій через призму режисерської оптики дозволяють розкрити нові шари змісту, актуалізуючи проблематику соціальних норм, гендерної динаміки та морального хаосу. Вокалізація, з одного боку, підкреслює соціальну взаємодію та драматичні протиставлення, а з іншого, — слугує засобом індивідуального розкриття персонажів у межах відповідного культурного контексту. В цілому спостереження та аналіз постановок дозволяє визначити такі специфічні складові у сценічній версії Пітера Селларса:

Риторична пластика. Акцентована умовність акторської гри, що увиразнює музичну структуру, особливо у фіналах ансамблів і стреттах.

Ритмізація вокальної й сценічної дії. Сценічні рухи синхронізуються з вокальними лініями, створюючи додатковий рівень драматургічної виразності.

Підкреслення ролі вокальної драматургії. Умовність і стилізація сценічної пластики акцентують увагу на вокальній драматургії, яка стає провідним засобом формування емоційного контексту.

Отже, усі три опери в постановці Селларса виявляють високу залежність від вокального виконання, яке перетворюється на основу драматургічного синтезу. Зокрема, у *Don Giovanni*, де відсутність пластичної риторики підсилює акцент на вокальній виразності, цей аспект досягає кульмінаційного значення, стаючи метафорою глибокої дезінтеграції соціуму. Таким чином, вокалізація в режисерській концепції Селларса стає універсальною категорією, яка не лише впорядковує багатогарові культурні та соціальні аспекти кожної опери, а й інтегрує їх у єдиний художній простір. Це підкреслює інноваційний підхід до трактування вокальних партій, що дозволяє розширити межі оперного мистецтва, зберігаючи його універсальний гуманістичний зміст.

Пластична риторика у постановках Селларса виходить за межі традиційної театральної мови і стає засобом інтеграції вокальної драматургії з іншими художніми компонентами. Вона підкреслює музичну структуру опер Моцарта, надаючи їм нових сенсів і розширюючи уявлення про їхній сценічний потенціал. Завдяки такій інтеграції голос і пластика вступають у діалог, створюючи єдиний художній простір, що поглиблює драматургічний ефект і дозволяє заново осмислити вокальну спадщину Моцарта в контексті сучасного театрального мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Авраменко Є. Тембр-амплау як інструмент вираження оперного «голосообразу». *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 30 (1). 2020. С. 89–96.
2. Barshack L. The Sovereignty of Pleasure: Sexual and Political Freedom in the Operas of Mozart and Da Ponte. *Law and Literature*. Vol. 20. No. 1 (Spring 2008). P. 47-67.
3. Hartz D. Mozart and Da Ponte. *The Musical Quarterly*. Vol. 79. No. 4 (Winter, 1995). P. 700-718.

ОПЕРИ ДЖУЗЕППЕ ВЕРДІ ТА ЇХ ЛІТЕРАТУРНІ ДЖЕРЕЛА

Ключовою особливістю оперної творчості Джузеппе Верді є ретельний підбір літературних сюжетів і їх адаптація у відповідності із виконавством на оперній сцені. Протягом творчої кар'єри митець звертався до літератури різних країн і епох. Особливе місце у його творчості посідали джерела із: французької, англійської, німецької та іспанської літератури. Своєю музикою на ці сюжети композитор неодноразово доводив, що сильна драматична і реалістична основа тексту є однією із необхідних умов для успіху вистави.

Сучасні дослідження зарубіжних науковців щодо літературних джерел, які Дж. Верді брав за основу сюжетів для власних опер, а також методів їх адаптації для сценічної інтерпретації, зосереджуються на зв'язках композитора із німецькою драматургією. П. Петробеллі [8] досліджує роль, яку відіграла Жермена де Сталь у знайомстві Дж. Верді з творчістю Ф. Шиллера, а Д. Голден Фолена [5; 6] простежує вплив поета і критика А. В. Шлегеля на мадам де Сталь, салон якої відвідував Дж. Верді і який, імовірно, також читав коментарі А. В. Шлегеля до стандартного італійського перекладу В. Шекспіра. Д. Борхмаєр та Ж. де Ван [9] проводять паралелі між драматургією Ф. Шиллера та Дж. Верді, при цьому останній зосереджується на сімейних перипетіях, що виникають внаслідок конфлікту між суспільним обов'язком та особистим щастям персонажів.

Серед вітчизняних дослідників, що розглядали опери композитора і особливості їх сюжетних ліній можемо відмітити: Ван Те «Стильові основи оперних творів Дж. Верді: до проблеми оперного мислення» [1], В. Туркевич «Опера “Набукко” Джузеппе Верді як кульмінація Рисорджименто першої половини ХІХ століття» [2], В. Щигіль «Виконавсько-інтерпретаційний дискурс опери “Фальстаф” Джузеппе Верді» [3]. Помітно, що дослідники як вітчизняні, так і зарубіжні активно вивчають оперну творчість Дж. Верді, однак її літературні сюжети та джерела ще не були предметом окремого вивчення.

Світове визнання оперна творчість Дж. Верді зазнала у тому числі завдяки драматичним сюжетам його оперних вистав.

Композитор черпав натхнення у літературі багатьох країн, не обмежуючись лише національними джерелами. Так, наприклад, значну кількість опер композитор написав за мотивами драм Ф. Шиллера: «Жанна д'Арк» (1845), «Я мандрівник» (1847), «Луїза Міллер» (1849), частини опер «Сила долі» (1862) та «Дон Карлос» (1867) [7, с. 5; 4, с. 21]. Слід відмітити до опери «Сила долі» (1862) увійшла і частина іспанських мотивів, запозичених із творчості письменника А. де Сааведри.

Сюжети французьких літературних творів також неодноразово знаходили втілення в операх композитора. Наприклад, славнозвісна «Травіата» (1853) була створена на основі роману А. Дюма-сина «Дама з камеліями». Англійський письменник В. Шекспір був одним із найбільших улюбленців Дж. Верді. Його твори лягли в основу трьох вердівських опер: «Макбет» (1847), «Отелло» (1887) і «Фальстаф» (1893). У кожній із них композитор майстерно втілює складні шекспірівські характери та драматичні конфлікти [1, с. 48].

Дж. Верді відзначався унікальним підходом до адаптації літературних текстів для оперної сцени, яка вимагала значної творчої роботи, оскільки драма, створена для читання або театру, повинна була перетворитися на потужну музичну виставу. У зв'язку із цим композитор надавав перевагу літературним джерелам, які:

- мали сильний драматичний конфлікт: вибір між любов'ю, владою, честю та зрадою лежали в основі багатьох його опер;
- зображали яскравих і багатовимірних персонажів: герої в операх Дж. Верді не просто носії сюжету, а живі люди з глибокими емоціями;
- були популярними або легко впізнаваними, що дозволяло глядачам легше занурюватися в історію;
- відповідали його світогляду. Дж. Верді був патріотом і гуманістом, тому часто обирав твори, які відображали ідеї свободи, боротьби за справедливість та людської гідності [6, с. 165, 167].

Літературні твори, особливо п'єси, часто мають складну структуру, значну кількість персонажів і тривалий розвиток подій. У зв'язку із цим композитор під час адаптації до музичних постановок скорочував сюжети до основних подій, які

підкреслювали емоційне напруження та драматизм вистав. Наприклад, у «Травіаті» композитор акцентував увагу на історії кохання Віолетти та Альфреда, не згадуючи численні соціальні аспекти роману А. Дюма-сина. Опера «Макбет» за мотивами творчості В. Шекспіра позбавлена значної частини другорядних сцен з метою надання сюжету більшої прямолінійності і музичної концентрації.

Часто композитор адаптував фінали літературних творів для посилення емоційного ефекту. Наприклад, у «Ріголетто» замість відкритого закінчення ідентичного до романтичної драми В. Гюго «Король розважається», опера завершується трагічною смертю дочки головного героя, що значно підсилює драматизм картини. Однією із важливих рис адаптації літературних сюжетів, які здійснював Дж. Верді, є фокус уваги на головних персонажах. Зокрема, у «Отелло» композитор зосередився на конфлікті між Отелло, Дездемоною та Яго, усунувши більшість другорядних сюжетних ліній В. Шекспіра. До сюжетів своїх опер він часто додавав соціально-політичні риси. У «Дон Карлосі» Дж. Верді п'єса Ф. Шиллера перетворилася на оперу, яка не лише розповідає про кохання, а й акцентує увагу на свободі та протистоянні гніту.

Італійський маестро активно працював із лібретистами, створюючи якісні тексти для своєї оперної музики. Одним із його улюблених літераторів був Ар. Бойто, який працював над текстами для «Отелло» і «Фальстафа». Він не просто адаптував літературні твори, а й удосконалював їх, спільно з Дж. Верді шукаючи баланс між текстом і музикою [7, с. 15]. Композитор ретельно переглядав тексти, наголошуючи на редакції, якщо ті не відповідали його задуму. Наприклад, у роботі над «Макбет» він висував вимогу до тексту, який би чітко передавав темряву й містичність шекспірівського оригіналу.

Адаптації літературних сюжетів у операх Дж. Верді стали не просто їх переказом, а мали вигляд нових інтерпретацій, які поєднували силу літератури та виразність музики. Завдяки цьому опери композитора:

- розширювали межі драматичного мистецтва;
- відкривали нові значення у відомих творах;
- стали універсальними, зрозумілими для аудиторії різних країн та епох.

Отже, в пошуку сюжетів для своїх опер Дж. Верді часто звертався до літературних джерел, які відповідали його баченню драматичного мистецтва: з яскравими персонажами, глибокими конфліктами та сильними емоційними акцентами. Адаптуючи твори світових письменників, таких як: В. Гюго, А. Дюма-син, Ф. Шиллер, В. Шекспір, Дж. Верді створював нові художні інтерпретації, які не лише зберігали оригінальний дух, а й додавали музичну багатогранність літературним історіям, надаючи їм ще більшої виразності та емоційного насичення. Скорочення другорядних сюжетних ліній, зміна фіналів і розставлення акцентів на головних персонажів, дозволили композитору підсилити драматизм опер і зосередитися на ключових аспектах їх сюжетів. Завдяки витонченому художньому і літературному смаку, а також співпраці з талановитими лібретистами, Дж. Верді досягнув оптимального балансу між літературною основою й музичною інтерпретацією. Оперна творчість композитора залишається популярною і сьогодні, оскільки порушує вічні теми людських переживань і прагнень, що ніколи не втрачають актуальності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ван Те. Сильові основи оперних творів Дж. Верді: до проблеми оперного мислення. *Музичне мистецтво і культура*. 2016. Вип. 23. С. 46–57.
2. Туркевич В. Опера «Набукко» Джузеппе Верді як кульмінація Рисорджименто першої половини XIX століття. Київ : АС. 1993. 16 с.
3. Щигіль В. І. Виконавсько-інтерпретаційний дискурс опери «Фальстаф» Джузеппе Верді. Львів, 2024. 77 с.
4. Borchmeyer D. Schiller und Verdi oder die Geburt des Dramas aus dem Geiste der Oper. *In Verdi und die deutsche Literatur*. P. 21–37.
5. Goldin Folena D., Osthoff W. Verdi und die deutsche Literatur. *Verdi e la letteratura tedesca: Tagung im Centro tedesco de studi veneziani*. Venedig. November 1997. P. 20–21.
6. Goldin Folena D. Verdi e il Corso di letteratura drammatica di August Wilhelm Schlegel. *In Verdi und die deutsche Literatur*. P. 165–190.
7. Fairtile L. B. Verdi at 200: Recent Scholarship on the Composer and His Works. *University of Richmond*. 2013. 29 p.
8. Petrobelli P. Verdi e Madame de Staël. *In Verdi und die deutsche Literatur*. P.153–164.
9. Van G. Padre e figlio in Verdi e Schiller. *In Verdi und die deutsche Literatur*. P.191–198.

**АРХЕТИПИ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ У НАУКОВИХ
РОЗВІДКАХ: ДО ПРОБЛЕМИ СИСТЕМАТИЗАЦІЇ**

Від прадавніх часів танець був невід'ємною складовою життя людей. Він супроводжував обрядові дійства, поєднуючись зі словом і музикою, набуваючи символічного значення внаслідок втілення культурних архетипів. Зберігаючи прадавній смисл, що передавався внаслідок спадкоємної тяглості як сутності будь-якої культури, народний танець увійшов у систему українського професійного музичного мистецтва. Інтерес до фольклору в його пісенних і танцювальних жанрах характеризує українську професійну музику протягом всіх часів її існування. Особливо цей інтерес загострюється в добу романтизму — час національного піднесення й актуалізації питань національної самоідентифікації багатьох народів Європи. Проте «зануреність» у фольклор і його задіяність в активному шарі музичної культури притаманне українському професійному мистецтву до наших днів. Не беручись аналізувати причини цього, з'ясуємо, які архетипи української культури виокремлюють науковці.

Саме слово «архетип» було відомо ще з часів давньогрецької філософії. Ґрунтовне дослідження феномену архетипу здійснив К. Ґ. Юнг на початку ХХ століття у розвідках механізмів функціонування і взаємодії свідомості та несвідомого. Згідно з його концепцією, несвідоме умовно поділяється на індивідуальне і колективне. Архетипи є змістом саме колективного несвідомого [4, с. 12], це — «гіпотетичний, неспоглядуваний зразок, щось на кшталт відомого в біології «pattern of behaviour» [4, с. 14]. На думку дослідника, «поняття «архетип» ... охоплює тільки ті психічні змісти, які ще не зазнали жодного свідомого опрацювання, тож являють собою ще безпосередню душевну даність» [4, с. 14].

Трактування К. Ґ. Юнгом архетипу подано в психологічній інтерпретації, існують також культурологічні розуміння цього поняття. В будь-якому разі архетипом вважають зразок, праформу, праобраз, інваріанту структуру. Зазначимо, що сталої і завершеної системи архетипів української культури у наукових джерелах не складено. Однак в працях різних авторів (філософів, культурологів, етнологів) можна зустріти згадки і

опис тих архетипів, які утворюють своєрідне смислове архетипічне ядро української культури.

Так, С. Кримський приділяє велику увагу архетипу серця як «метафори інтимних глибин душі» [3, с. 307]. Дослідник зазначає, що «архетип «філософії серця» розкривається як принцип індивідуальності та орган відчуття Бога (П. Юркевич), як мікросвіт, вираження внутрішньої людини, основа людяності (Г. Сковорода), як шлях до ідеалу та гармонії з природою (Т. Шевченко), як джерело надії, передчуття, провидіння (П. Куліш)» [3, с. 307]. З цим архетипом автор пов'язує унікальне, на його думку, явище в християнському світі, яке полягає в осучасненні смислів Старого Заповіту, що закарбувалось, в тому числі, в актуалізації біблійної тематики в творах мистецтва [3, с. 308-309].

Велике значення надається С. Кримським архетипу софійності світу, який полягає в ідеї його мудрого влаштування і можливості читати його як Книгу, текст Бога [3, с. 310]. Концепція софійності світу сягає корінням Античності, розробляється в працях багатьох українських полемістів і філософів, втілюється в мистецьких творах. З антропоцентризмом і індивідуалізмом української культури пов'язаний архетип природи. Він не є типово українським, проте набуває специфічного звучання, адже для української культури характерним є паралелізм людини і природи, «органічний зв'язок природного і соціального» [3, с. 312], бажання віднайти резонанс між людською душею і природою.

Показовим з цієї точки зору є трактування танцю, наданого С. Кримським. «Цікаво, наприклад, що український гопак ще до того, як став військовим танцем козаків, виступав немовби певний код прадавньої слов'янської культури, що передав певну динаміку форм та структур рухів, конче потрібних для духовного та фізичного удосконалення людини. Відомо, що слово «гоп», яке входило до індоєвропейської мови-основи, є водночас праслов'янською формою позначення пастуха. А сам гопак — сакральним дійством, через яке передавалась символіка рухів крил птахів (жайворонка, яструба, голуба)» [3, с. 302]. Ця цитата підтверджує нашу тезу про танець як носій символічного змісту, як вияв архетипу. Запровадженню християнства як культури книжної сприяло визнання архетипу Слова, що

активно виявляється в полемічній літературі, у філософії Г. Сковороди та у працях мовознавця О. Потебні [3, с. 313-314].

В «Історії української культури» автори пишуть про найбільш вагомі архетипи українського народу. Це архетип Матері, архетип рівності синів та доньок Матері-Батьківщини, архетип особистої свободи, едукативності, домінування минулого над майбутнім, обрядовості, долі [1, с. 30-31]. Як бачимо, надана система архетипів не збігається із розглянутою С. Кримським. Однак між обома системами можна віднайти точки перетину. Не кажучи про архетип Матері, філософ підкреслює значущість жінки в родинному і суспільному житті в контексті усвідомлення цінності особи загалом: «В Україні не було такого явища, як «домострой». І те, що «супруга» у мовній свідомості українців позначалось не тільки загальнослов'янським словом «жена» (тобто та, що народжує), а й словом «дружина», що віддзеркалює її становище в суспільстві. Не випадково П. Могила, який систематизував звичаї та обряди українського етносу, підкреслював у своїх проповідях, що до жінки треба ставитись як до товариша» [3, с. 315]. Говорячи про риси українського менталітету, автори підручника звертають увагу на індивідуалізм, інтровертність і кордоцентризм (вагомість серця у діяннях і чуттях), тісно пов'язані між собою, тощо [1, с. 31-33]. А в рисах селянськості вбачають злиття з природою, про що зазначав і С. Кримський.

До проблематики архетипів звертаються і мистецтвознавці. М. Копиця пропонує власне трактування цієї теми. Науковиця виокремлює «архетипові структуроутворювальні чинники в ментальній природі української музичної моделі» [2, с. 143] за певними періодами. До XVII століття визначальними архетипами є Дім, Мати, Батьківщина. Період XVII-XVIII століття пов'язаний, на думку дослідниці, із категоріями Людина, Доля, Дух [2, с. 145]. Нарешті, період XIX-XX століть пов'язаний із актуалізацією загальнокультурними цінностями Істини, Людини і Долі [2, с. 146].

Таким чином, не будучі ідентичними, надані системи мають смислові вузли перетину, з яких можна витворити архетипічне ядро української культури, що може становити тему окремого дослідження.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Історія української культури: підручник*. Харків: Право, 2013. 368 с.
2. Копиця М. Д. Архетипи українського музичного світу. *Маріанна Копиця. Вибране: Монографічний збірник статей*. Київ; Ніжин: ПП Лисенко М. М., 2018. С. 143-148.
3. *Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії*. Київ: видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 367 с.
4. Юнг К. Г. *Архетипи і колективне несвідоме*. Львів: Видавництво «Астролябія», 2018. 608 с.

Чень ЛІ

ГУЧЖЕН В СУЧАСНІЙ СОНОСФЕРІ

Термін «соносфера» походить від латинських слів **sonus** (звук) і **sphere** (сфера), і має на увазі всю сукупність звуків, що оточують людину в навколишньому просторі. У сучасному розумінні це поняття охоплює природні аудіальні явища, а також штучні різного походження від технічного до мистецького. Відповідним чином соносфера може бути розглянута в декількох аспектах. Передусім, природному, адже звуки природи і необхідність їх збереження для екологічного балансу в сучасній соносфері для фізичного і психічного здоров'я людини не ставиться під сумнів. По-друге, технологічному, що передбачає досягнення нових звуків, породжених різними технологіями — промисловими та цифровими. Цей аспект тісно пов'язаний з проблемою шумового забруднення і феноменами акустичної екології [3], звукового ландшафту і його впливу на людське сприйняття середовища та на людську культуру [2].

Нарешті, важливим є соціокультурний аспект розуміння соносфери, велику роль в якому відіграє музика як вид мистецтва і музичні звуки, в тому числі звучання традиційних музичних інструментів різних народів. Адже в цьому звучанні закарбовується культурна пам'ять, соціально значуща інформація, архетипи певної культури. Смысл, який зберігається у звучанні тембрів народних інструментів у контексті сучасної соносфери, може бути актуалізований, а може бути і переосмислений або доповнений новими смислами, що стає запорукою життя цих інструментів у просторі сучасної музичної культури.

Принципово, що середовище функціонування традиційних народних інструментів теж змінюється: частіше за все відбувається їх академізація, що супроводжується розширенням жанрово-стильової і стилістичної сфер, нерідко розширенням палітри виконавських технік. З розвитком сучасної масової музичної культури професійна академічна музика не може вважатись єдиною, в якій звучить народний інструментарій: конкуренцію їй складають поп-музика, рок-музика, кіномузика та інші відгалуження, жанри та форми сучасної музичної культури.

Китайські народні музичні інструменти мають тисячолітню історію та глибоке культурне значення. Вони не лише є втіленням традиційної китайської музичної естетики, а й залишаються важливими в сучасному музичному середовищі, зокрема в контексті глобалізаційних і глокалізаційних процесів. Вивчення їх місця в сучасній соносфері як звуковому просторі та їх впливу на людину і культуру дозволяє краще зрозуміти взаємодію традиційного та інноваційного в музичній практиці сьогодення. Сучасна соносфера характеризується потужною міжкультурною взаємодією, і у цій взаємодії важливим є використання китайських народних інструментів у творах різних напрямів, стилів, жанрів, технік, різного призначення: в електроакустичній та електронній музиці, етнічному авангарді, ф'южн, рок тощо. Зберігаючи культурну ідентичність, тембри китайських народних інструментів активно вписуються в новий для себе контекст, поєднуються з новими тембрами, утворюючи нові смисли.

Одним з таких інструментів є гучжен — струнно-щипковий інструмент, споріднений цитрі, дуже популярний в Китаї як в давні часи, так і сьогодні. У гучжена від 21 до 25 струн, закріплених на прямокутній дерев'яній основі. Техніка гри полягає у заципуванні струн однією або двома руками, виконання тремоло правою рукою. Зміна звуковисотності відбувається шляхом затискання струн лівою рукою. Струни налаштовані по пентатонічним звукорядам, проте кожний звук може бути змінений як в межах діатоніки, так і зальтерований завдяки затисканню, описаному вище. В результаті на гучжені можна виконати мелізми, притаманні певній категорії творів.

Сучасна виконавська практика передбачає розширення прийомів гри, зокрема може бути використаний смичок, застосовані удари по струнах й корпусу інструмента. Гучжен може бути поєднаний як з різними акустичними інструментами (традиційними і академічними), так із електронним звучанням. Прикладом є музика до фільму «*Tiger, що крадеться, дракон, що ховається*» (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*), який здобув премію Оскар (2000) в багатьох номінаціях, в тому числі за найкращу музику. Її створив відомий китайський та американський композитор Тан Дун (Tan Dun) [1]. В саундтреках до фільму Тан Дун поєднав звучання традиційних китайських інструментів (гучжен, ерху, піпа) зі звучанням європейських інструментів та електронікою.

При цьому гучжен набуває різноманітної семантичної інтерпретації, що стає можливим внаслідок широкої палітри технічних можливостей цього інструменту. Він чарівний у сольному звучанні (мелодична функція), прекрасно поєднується із людським голосом (функція супроводу або контрапункту) або іншими інструментами (наприклад, струнно-смичковими), може брати участь в ансамблі або оркестрі, виконуючи функцію ущільнення фактури, звучання. Гучжен може звучати лірично, прозоро, дзвінчато, потужно, драматично. Відповідно, гучжен постає в різних сюжетних контекстах і спрямований на розкриття різних смислів: композитор використовує його для створення історичного та національного колориту в сюжеті, передачі інтимних, ліричних переживань і почуттів персонажів, емоційної напруги, драматизму ситуації (в сценах боїв), створенні «порожнього» простору під час роздумів персонажів тощо.

Отже, китайські народні інструменти залишаються важливою частиною не лише китайської музичної традиції, а й сучасної глобальної соносфери. У поєднанні з електронним звучанням та інструментами європейської академічної традиції вони дозволяють створити унікальне звучання, в якому переплітаються прадавні й сучасні смисли. Ці інструменти є важливим елементом китайської і світової культурної спадщини, що продовжує надихати нові покоління музикантів та слухачів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Тан Дун. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Тан_Дун
2. Schafer R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books (1977) 320 p.
3. Tokarj S. D. *Acoustic Ecology*. University of California Press, 2003. 340 c.

Олексій МОВЧАН

МЕТРОРИТМІЧНІ ЗАСАДИ ВЛАСНОГО ДЖАЗОВОГО АРАНЖУВАННЯ НАРОДНИХ КОЗАЦЬКИХ ТА ЛІРИЧНИХ ПІСЕНЬ ПРИДНІПРОВ'Я

В дослідженні проведено аналіз метроритмічних особливостей власних аранжувань автора козацьких та ліричних пісень, записаних на Дніпропетровщині. Козацькі пісні, як відомо, внесені до переліку всесвітньої нематеріальної спадщини ЮНЕСКО, відтак інтерес до цього жанру актуалізувався у фольклористичних, музикознавчих, композиторських працях, а також серед виконавців різних стильових напрямків. Давні пісенні фольклорні твори необрядового циклу, до яких належать козацькі і ліричні пісні, на теренах Подніпров'я характеризуються глибиною й метафоричністю сюжетів, широтою мелодичного розмаху, багатством поліфонічного викладу, орнаментальною та варіативною пишністю. Саме тому вони складають «золотий фонд» української фольклорної спадщини й до сьогодні не втрачають своєї значущості як у своєму первинному звучанні, так і в різноманітних сучасних композиторських версіях.

У різний час до виконання козацьких пісень та лірики звертались найвідоміші вітчизняні колективи української музики (серед них — Народний етнографічний хор «Гомін» імені Л. Ященка, Національна заслужена академічна капела України «Думка», Муніципальна академічна чоловіча хорова капела імені Л. М. Ревуцького, Національний академічний оркестр народних інструментів України, які цьогогоріч відзначають ювілейні дати з дня створення), а також практично усі провідні фольклорні ансамблі, що реконструюють українську традиційну музику, зокрема, найстаріший із них, родоначальник фольклористичного руху в Україні — фольклорний гурт «Древо» (м. Київ, керівник — Євген Єфремов), який святкує свій 45-річний ювілей.

Джазова музика це унікальне явище у світовій музичній культурі, яке з'явилося внаслідок синтезу європейської гармонії, афроамериканської ритміки та імпровізаційного мислення, яке в цілому притаманне й фольклорній музиці. Однією із засадничих рис джазу є ритм. Від епохи регтайму та блюзу і до сучасних, надскладних форм модернового джазу, ритмічні групування є основою джазового музичного висловлювання, котре характеризує цей музичний стиль. До основних джазових метроритмічних прийомів належать синкопа, поліритмія, поліметрія, поліметрична модуляція, асиметричний ритм, тріольна пульсація та свінг. В цьому дослідженні на прикладах джазових аранжувань ми розглянемо перші чотири прийоми.

Синкопа — це зміщення ритмічної регулярності, яка сприймається через динамічний контраст між фактичним та очікуваним положенням метричних наголосів. Синкопу можна також розглядати як феномен, що лежить на межі метру та ритму та формує внутрішній зв'язок між передбачуваністю метра та варіативністю ритму. Отже синкопа виникає на основі метричної структури, яка водночас порушує її.

Поліритмія — це використання різних ритмічних патернів, які мають спільний метричний пульс, але різні ритмічні поділи. Яскравими прикладами застосування поліритмії є латиноамериканська музика. Твір Діззі Гіллеспі «Manteca»¹³ є одним із перших зразків міксування афрокубинських ритмів та американського бігбендового джазу. Цей твір популяризував ідею поліритмії в джазі та відкрив нові можливості для подальшого його використання.

Поліметрія у свою чергу передбачає одночасне застосування різних метричних розмірів. Такий прийом можна прослідкувати у нашому власному джазовому аранжуванні ліричної пісні «Ой ну кіт Барабуль»¹⁴, записаною на Дніпропетровщині. Рух сольної вокальної мелодії плавний, статичний, остинатний, дещо схожий на колискову, а в інструментальному акомпанементі використані елементи поліметрії та поліритмії. Духові інструменти разом з бас гітарою та фортепіано (ліва рука) виконують довгі ноти, тривалістю в

¹³ Dizzy Gillespie «Manteca». <https://www.youtube.com/watch?v=A5tRGMHfKrE>

¹⁴ Оригінал пісні взято зі збірки: Кириленко В. Пісні Апостолівщини. Дніпропетровськ : Навчальна книга, 1997, С. 176.

п'ять долей, які вирівнюються з основним метром тільки у 6-му такті, створюючи тим самим складну ритмічну структуру, де кожен метр має свою власну ритмічну сітку при одночасному звучанні.

Поєднання прийому поліритмії із системою використання тризвучних пар відкриває шлях новим сучасним гармонічно-ритмічним звучанням. У джазовому аранжуванні автора народної ліричної пісні з Дніпропетровщини «Шумить гайок»¹⁵ у брідж секції бандури грають тризвучні пари D і Em на акордову прогресію Em та Cmaj7#11, виконуючи половинні ноти в розмірі $\frac{3}{4}$. Таким чином у цей проміжок часу використовується як прийом поліметрії, так і прийом розширення гармонії (наприклад у 2-му такті Em вже має вигляд Em9,11), тим самим створюючи баланс між напруженням та розслабленням через повернення до чіткої структури у кожному 5-му такті, як гармонічно так і ритмічно.

Наступний прийом використовує поліритмію та поліметрію для зміни ритмічних структур твору. У власних аранжуваннях техніку *поліметричної модуляції* ми застосовуємо доволі часто. Наприклад, інтро частина твору «Ой у полі верба» (авторська джазова обробка ліричної пісні з Подніпров'я¹⁶) починається у розмірі $\frac{9}{8}$, де основна «пульсова» одиниця пов'язана з групуванням восьмих нот по три, а головна мелодія викладена у розмірі $\frac{4}{4}$, де одиницею метра є чверть, яка еквівалентна двом восьмим. При цьому темп є стабільним, але відчуття його зміни відбувається за рахунок однакової тривалості ритмічної одиниці (в даному випадку восьма з точкою в розмірі $\frac{9}{8}$ дорівнює четвертній тривалості в $\frac{4}{4}$). Схожий прийом використано і в аранжуванні козацької пісні «Від поля до поля»¹⁷, де темп в розмірі $\frac{4}{4}$ дорівнює четвертній ноті з точкою у розмірі $\frac{6}{8}$.

Отже, поєднання оригінального фольклорного матеріалу — українських козацьких та ліричних пісень Подніпров'я (а, як відомо, український фольклор також містить багато складних метричних схем та ритмічних формул), — з джазовою ритмікою

¹⁵ Оригінал пісні взято зі збірки: Кириленко В. Пісні Апостолівщини. Дніпропетровськ : Навчальна книга, 1997, С. 98.

¹⁶ Козацькі пісні Дніпропетровщини : [зб.]. Дніпропетровська консерваторія ім. М. Глінки ; авт. передм. Є. Удод. Дніпропетровськ : ЛізуновПрес, 2015. С.14

¹⁷ Оригінал пісні взято зі збірки: Кириленко В. Пісні Апостолівщини. Дніпропетровськ: Навчальна книга, 1997, С. 156.

створює складні багаторівневі структури. Синкопи, поліметрія, поліритмія та поліметрична модуляція створюють конструкції, які є невід'ємною частиною сучасної джазової музичної мови, які надають їй інтелектуальної складності та вишуканості. Поліритмія, поєднуючи різні ритмічні структури та групи, утворює багатошаровість ритмічного полотна, в той час, як поліметрія використовує різні ритмічні шаблони в межах однієї метрики. Поліметрична модуляція забезпечує переходи між розрізненими ритмічними системами, що додають глибини та виконавської привабливості джазовим аранжуванням народної музики.

Але́тіна РУДЕНКО

ТВОРЧІСТЬ ЧАРЛЬЗА АЙВЗА У НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Творчість американського композитора Чарльза Айвза представляє значний інтерес для дослідників. Його, як і Клода Дебюссі в Європі, можна назвати зачинателем нової музики в США. Одним з перших він застосовував новітні прийоми і засоби письма, які були в подальшому розвинуті у творчості американських та європейських композиторів першої половини ХХ століття. Це поліритмія, політональність, чвертьтонове письмо, кластерна техніка, елементи алеаторики, серійність.

В українській музикознавчій думці творчості Ч. Айвза присвячена монографія С. Павлишин [1]. В ній авторка описує контекст, в якому формувалась особистість митця, та впливи, які мали значення для композитора, зокрема народна музика, звичаї та обряди Америки, а також праці філософів-трансценденталістів.

Щодо рис стилю та особливостей письма композитора, авторка відмічає новаційність метроритмічних співвідношень та відзначає політональний контрапункт як один з визначних елементів музичної мови Ч. Айвза. Музикознавиця підкреслює: «Роль окремих компонентів музичної мови у Айвза важко розмежувати. Так, поліфонія пов'язана з формоутворенням та ритмікою і, природно, з гармонією. Останню також неможливо розглядати як замкнене та специфічне явище» [1, с. 149].

У праці С. Павлишин також наведені аналітичні огляди симфонічних (шість симфоній), камерно-інструментальних

(Скерцо 1906–1908, Скерцо 1906–1913, «Сонати на трьох аркушах», «Пророка» 1907–1913, фортепіанні сонати) і вокальних (пісні) творів композитора. Проте всі написані Ч. Айвзом твори не охоплюються, дослідниця зупиняється на тих, які найяскравіше демонструють стиль композитора. Наостанок в монографії окремим пунктом виносяться риси стилю композитора. В цьому розділі також аналізуються англомовні роботи про Ч. Айвза: В. Томсона, Е. Картера, Й. Хойслера, Г. Хічкока, Д. Чейза й наводиться список його творів, розміщених в хронологічному порядку та класифікованих за інструментальними складами.

Англомовна література про творчість Ч. Айвза представлена численними різножанровими розвідками. Серед них монографії: «Чарльз Айвз і його музика» Г. Ковела та С. Ковел [4], «Чарльз Айвз: нотатки» Дж. Кіркпатріка [8], «Чарльз Айвз: Ідеї, що лежать в основі музики» Дж. П. Буркхолдера [2]. Існує збірка статей, присвячена виключно творчості композитора, «Чарльз Айвз і його світ» [3] за редакцією Дж. П. Буркхолдера. До цієї збірки увійшли статті: «Айвз та чотири музичні традиції» Дж. П. Буркхолдера, «Інновації та ностальгія: Айвз, Малер та витоки модернізму ХХ століття» Л. Ботстейна, «Конкорд-соната та текстура музики» Д. М. Гертса та ін. В них висвітлюються етапи біографії композитора, стильові орієнтири його творчості, жанрові уподобання, особливості музичної мови.

Серед окремих статей привертає увагу праця Д. Маршала «Цитати Чарльза Айвза: манера чи сутність» [9]. В ній автор звертається до теми цитування у творчості композитора і наводить думки Ч. Айвза із його «Нарисів перед сонатою» [7] щодо дуалізму, який присутній в будь-якому творі мистецтва. Автор зазначає, що, з одного боку, цитування являє собою поверхневу «манеру», яка передає зовнішні колорити, а з іншого — може стати справжньою «сутністю» музичного твору художника.

Цікавою є стаття О. Девідсон «Трансцендентальна єдність у творах Чарльза Айвза» [5], де дослідниця, спираючись на есе композитора, розглядає важливість для Ч. Айвза поняття «єдність», його розуміння єдності, а також пропонує власне ставлення до цієї категорії в площині форми та цитування. Авторка наводить цитати композитора, а також А. Копленда та

Е. Картера, які, навпаки, звинувачували Ч. Айвза в недостатній єдності його стилю. Цікаві її роздуми щодо витоків трансцендентальності у музичному мисленні Ч. Айвза, підкреслюється значний вплив німецьких філософів (Й. Гете, А. В. Шлегеля).

Відзначається, що у Ч. Айвза розуміння єдності докорінно відрізняється від ідей трансценденталістів Європи та Америки. «Для Айвза зв'язок між ранком і вечором — це стільки єдності, скільки необхідно для твору мистецтва. Таким чином, якщо протягом 24-годинного періоду у вас немає жодного повторення подій, ваш витвір мистецтва також не повинен мати повторення. Але якщо ваш день починається з ранкової молитви і закінчується вечірньою, ви можете наслідувати це у своїй художній роботі за допомогою форми АВА. Єдність дня набагато більше організована, ніж єдність дерева чи людського тіла», — пише О. Девідсон [5, с. 39].

У статті «Серіалізм у творах Чарльза Айвза» Н. Шофмана [10] автор доводить, що Ч. Айвз був першим, хто використав серійну техніку. Перед аналітичним розділом, який включає аналіз таких творів, як «Tone Roads No 1» (1911), «Tone Roads No 3» (1915) та «На антиподах» (1915–1923), «Есхіл і Софокл» (1922), «Three Harvest Home Horales» (1898–1912), «Клітка» (1906), «Над тротуарами» (1906), «The Unanswered Question» (1906), «Vote for Names» (1912), дослідник надає дефініцію серійності, щоб доказово спиратись на визначення поняття і правила техніки. У висновках до статті Н. Шофман зазначає, що Ч. Айвз не просто відкрив серії висоти і тривалості, а й використовував серії одразу кількох елементів. «Він (Ч. Айвз — А. Р.) одразу побачив, що серіалізм, хоч і вирішує проблему організації нетональних музичних матеріалів, небезпечний, якщо його використовувати занадто послідовно» [10, с. 31], — доводить автор статті.

Р. Г. Гезельбрахт у статті «Еволюція та нове бачення світу в музиці Чарльза Айвза» [6] виділяє декілька творів і аналізує їх з позиції еволюційності в музиці («Конкорд-соната» 1904–1915, Струнний квартет № 2 1911–1913). Окрім того, згадується відоме «Питання без відповіді» (1908, 1935), «Всесвітня симфонія» (1911–1928). За будовою стаття розділена на чотири розділи. У першому розділі викладаються біографічні дані Ч. Айвза: інформація про сім'ю, про перші кроки в композиції,

його відірваність від європейського музичного мейнстріму і ставлення до сучасного для нього становища музики.

Другий розділ присвячений внутрішнім рефлексіям композитора, а відзначені філософські ідеї перегукуються з викладеними у статті О. Девідсон [5]. Думки про еволюційність, такі як: куди вона веде, що є кінцем еволюції, де можна знайти прояви еволюційності як музичної процесуальності розгортання у творах Ч. Айвза. Як приклад приводиться «Конкорд соната» (1904–1915) — один із найвідоміших його творів. Історичний контекст (Перша світова війна й технічна революція) розкритий у третьому розділі. Спираючись на культурне та епохальне тло того дня, автор розкриває, як це відобразилось у композиторській діяльності Ч. Айвза. В останньому розділі автор розповідає про кар'єру композитора. Він згадує, якої критики зазнали його твори і як відбулося швидке зростання популярності Ч. Айвза з набуттям статусу «живого пам'ятника».

Таким чином, введення у науковий обіг англомовної літератури, присвяченої творчості Ч. Айвза є перспективним з точки зору глибшого розуміння сутності і специфіки творчості відомого американського композитора.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Г. Степанченко наводить вПавлішин С. Чарлз Айвз. Сов. композитор, 1979. 184 с.
2. Burkholder J. P. Charles Ives, the ideas behind the music New Haven : Yale University Press, 1985, 166 p.
3. Charles Ives and his world. Princeton (NJ): Princeton University Press, 1996.
4. Cowell H. and Cowell S. Charles Ives and his music. New York : Oxford University Press, 1955, 245 p.
5. Davidson A. Transcendental Unity in the Works of Charles Ives. American Quarterly Vol. 22, No. 1 (Spring, 1970), pp. 35–44.
6. Geselbracht R. H. Evolution and the New World Vision in the Music of Charles Ives. Journal of American Studies, Vol. 8, No. 2 (Aug., 1974), pp. 211–227.
7. Ives C. Essays Before a Sonata and Other Writings, (New York, 1962), p. 75.
8. Ives C. Memos. New York, W. W. Norton [1972], 355p.
9. Marshall D. Charles Ives's Quotations: Manner or Substance? Perspectives of New Music, Vol. 6, No. 2 (Spring - Summer, 1968), pp. 45-56.
10. Schoffman N. Serialism in the Works of Charles Ives. Tempo, New Series, No. 138 (Sep., 1981), pp. 21-32.

**ДИТЯЧЕ ЕСТРАДНО-ВОКАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО:
СУЧАСНИЙ ДИСКУРС**

Важливе місце у сучасній музичній культурі посідає дитяче естрадно-вокальне виконавство. Приваблюючи шанувальників різного віку барвистістю сценічного втілення, простою влучною мовою, емоційним змістом творів, експресивністю, безпосереднім зв'язком рухів і ритмів, дитяче естрадно-вокальне виконавство набуває особливого значення, перетворюючись у сьогоденні на соціокультурний феномен. За результатами створеного задля вивчення музичних смаків сучасних дітей молодшого, середнього і старшого шкільного віку та молоді і проведеного опитування серед учасників концертної групи дитячого народного художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва (художній керівник — С. Садовенко), з усього різноманіття музичних жанрів, напрямів, стилів здебільшого ними віддається перевага естрадним та народним пісням у автентичному виконанні або у сучасному їх аранжуванні, зокрема, у дитячому виконанні, що також підкреслює актуальність піднятої теми.

Зауважимо, якщо донедавна в умовах системи закладів загальної середньої та позашкільної освіти основним видом естрадно-вокального виконавства вважалось хорове музикування, то нині все більшої популярності набуває саме естрадне вокальне виконавство. Надзвичайно великим інтересом, що зростає з кожним роком до цього виду творчості з боку дітей, батьків і безпосередньо слухацької аудиторії, послуговується дитяче естрадне виконавство — сольний і ансамблевий спів.

Науковий аналіз етапів розвитку української пісенної естради у контексті історії розвитку професійної естради завжди був нерівномірним. Адже увагу науковців більше привертала українська естрада так званої «золотої доби», тобто 1960–1970-х років. В об'єктив цікавості науковців потрапляла й галицька естрадна пісня 1930-х років тощо. Нещодавно на кафедрі вокального мистецтва Навчально-наукового інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і

мистецтв успішно була захищена дисертація «Стильові виміри української пісенної естради кінця XX — початку XXI століття», присвячена сучасній українській пісенній естраді. Автор — Яна Артурівна Подунай, науковий керівник — доктор мистецтвознавства, професор Ольга Леонідівна Зосім.

Водночас, варто визнати, що проблеми, пов'язані з вивченням українського дитячого естрадно-вокального виконавства кінця XX — першої чверті XXI століття, його тенденцій розвитку, стильових пріоритетів, мистецьких практик, сучасного дискурсу тощо залишаються не достатньо дослідженими. Втім, дитяче естрадно-вокальне виконавство, дитяча естрада у сьогодення є актуальним напрямом музичної творчості. Яскравість, сучасна стилістика, дорослість, цікаві аранжування пісень, музично-комп'ютерні технології, новітні технічні засоби, акустичні системи, апаратура для студійного запису голосу, можливість проявити себе на сцені, продемонструвати музично-творчі здібності, втілити сміливі ідеї і мрії, донести життєві орієнтири та ін. з кожним роком збільшують популярність цього виду мистецької діяльності, притягують і все більше зацікавлюють дітей, молодь, батьків. Можна без перебільшення стверджувати, що дитяче естрадно-вокальне виконавство як один із найяскравіших видів творчої діяльності, спрямованої на створення оригінального продукту у сфері культури і мистецтва, втілення нових ідей у його організацію й виробництво є нині актуальною культурною практикою української мистецької індустрії.

Зародження українського дитячого естрадно-вокального виконавства, української дитячої естрадної пісні, її стилетворення, формування певних трендів починалося у 90-ті роки XX століття. Плідним розвитком у цей час відзначилася музична освіта, активно формуючи мережу дитячих мистецьких шкіл, випускники яких продовжували освіту у провідних мистецьких навчальних закладах. Науковим розглядом проблем естрадного виконавства та обґрунтуванням ролі дитячого естрадного виконавства у вихованні дітей і молоді займалися Н. Гребенюк, Н. Попович, І. Швець, Ю. Черенков та ін.

Наприкінці XX — початку XXI століття українська естрада проходила доволі складний, суперечливий шлях свого розвитку, адже змінювався життєвий устрій країни, відбулося значне

розширення системи художнього виховання, активізувалася концертна діяльність, проходив перехід на ринкові відносини, глибошали й ширилися міжнародні зв'язки української музики. У цей час естрада, як динамічний вид мистецтва, що найбільше відповідала потребам суспільства різноманіттям своїх нових проявів, форм, жанрів, імен, шлягерів, заповнила програми на радіо, телебаченні, мережі Інтернет, збираючи масштабні глядацькі уподобання. Концептуальною віссю української пісні ставало досягнення особистісного, унікального, неповторного в кожній людині, перетворюючи її на концертний майстерний твір для професійного виконавця, спрямований водночас на масового споживача. Творчий пошук митців, композиторів, виконавців щодо розширення, збагачення музичної палітри фактурних і тембрових прийомів та засобів, разом із збереженням генетичної фольклорної основи, сприяв оновленню пісенного жанру, зокрема, у дитячому естрадно-вокальному виконавстві.

Формування української дитячої пісні, а отже, і дитячого естрадно-вокального виконавства, припадає на 2000-ні роки. Яскравим прикладом може слугувати творчість співачки Ассоль (реальне ім'я — Гуменюк Катерина), яка почала займатись вокалом у три роки і вже маленькою дівчинкою стала популярною. Народилася Катя Гуменюк у Донецьку, у родині бізнесмена та колишнього нардепа Ігоря Гуменюка. У семирічному віці дівчинка дебютувала на великій сцені під творчим ім'ям Ассоль. На той час маленька Катерина випустила свій перший диск «Червоні вітрила», а 2008 року представила публіці свій другий альбом під назвою «Про тебе» [1]. Юна зірка ділила дитячу сцену з «маленькою Бджілкою» Аліною Гросу. Пізніше, вона на якийсь час зникла з українського шоу-бізнесу. Подорослішавши, Катя повернулася до глядачів, узявши участь у популярних вокальних шоу, випробувала свої сили у Нацвідборі на «Євробачення» та випустила кліп. Нещодавно співачка Ассоль вирішила поновити творчу діяльність. Після паузи вона оголосила, що змінила сценічне ім'я (тепер вона SWOIIA) і презентувала новий трек пісні «Сестра». Це своєрідний гімн-маніфест про сильних українок. «Українські жінки — це приклад того, що сила, яка ховається всередині і може бути непомітною зовні, перемагає будь-які перешкоди», —

зауважувала артистка [1]. Виконуючи кожен пісню, співачка з раннього віку завжди намагається ввести у твір сценічний образ і свою характерну манеру виконання, яка легко запам'ятовується і пізнається глядачем.

Аліна Гросу — продюсерський проєкт Ірини Білик. В її репертуарі велика кількість україномовних пісень, зокрема, пізнавані «Бджілка», «Рушничок». З середини 2000-х років брала участь у дитячому «Євробаченні» України.

Виконавський стиль співачок — поп-музика нової хвилі. Їх виступи активно транслювалися на телебаченні, радіо, завдяки чому інтерес до творчості юних виконавиць стрімко зростає, даючи поштовх до популяризації масового естрадного співу дітей з раннього дитинства, виникненню і поширенню дитячих фестивалів, естрадних вокальних конкурсів, оглядів, відборів/кастингів, появі нових телевізійних шоу-проєктів, які підносили дитяче естрадне вокальне мистецтво, відкриваючи для слухачів дитяче естрадне виконавство та нові імена юних талановитих артистів-співаків.

Щоб досягти своєї мети, знайти свою оригінальну манеру виконання, юним Ассоль і Аліні Гросу з раннього дитинства необхідно було опанувати досить широкий діапазон технічних прийомів, навчитися вокальному музично-виконавському мистецтву, відчувати музику, через спів передавати емоції, органічно поєднувати музичне втілення образу і настрою з виразною дикцією, швидкою зміною дихання, зберігаючи при цьому природність і свободу, з чим вони свого часу чудово впоралися, фактично заклавши підвалини дитячому естрадно-вокальному виконавству.

Симбіоз теоретичних знань класичної школи вокалу, практичних навичок сучасного естрадного співака і, безсумнівно, особистий досвід та художній смак педагога-вокаліста лежать в основі виховання естрадного виконавця з юних років. Доносячи до слухачів всю палітру відтінків, почуттів, образів, закладених у словах і музиці вокальних творів та усіх інших значущих складових виконання пісні, дитяче естрадне вокальне мистецтво активно розвивається та функціонує в українському культурно-мистецькому просторі кінця ХХ — першої чверті ХХІ століття, і в останні десятиліття має значний вплив на формування естетичних смаків дитячої

авдиторії. Залучення дитячого естрадно-вокального виконавства до всіх соціальних подій, комунікативні ознаки пісні, інтерактивність, доступність, дозволяють утверджуватися думці про своєрідну універсальність цього мистецького жанру та його впливи на формування стильових пріоритетів сучасної естради.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ассоль випустила нову пісню. URL : https://showbiz.24tv.ua/ru/assol-vypustila-novuju-pesnju-sestra-gde-sejchas-pevica-i-kak-ona-izmenilas-foto-na-showbiz_n2378032 (дата звернення 04.11.2024).

Huang TAILONG RHYTHM FEATURES IN THE TRADITIONS OF CHINESE AND EUROPEAN MUSIC

The difference between the thinking traditions of the West and the East cannot be caused only by oppositions between rational (natural), ideal (material), etc. In Chinese theory, the idea of processuality has been mastered — in poetry and music. The rhythmicization of mental operations determined the interpretation of processual artistic and poetic phenomena, because in painting the Chinese always valued the “single” energy that comes from the “soul and heart”. That is, continuous moments of artistic action are the subject of special attention of Chinese authors. It should be noted that the concept of processual reciting of poems is at least 2000 years old [3]. But in this awareness of the creative act continuity, the rationalist approach always assumed two pairs — four stages of expression: “qin” (beginning) — “chen” (continuation-development) — “chuan” (“break” — contrast, culmination) — “he” (“answer” — completion). Classical poems represent the best form in Chinese literature.

Taking into account the peculiarities of poems construction makes it possible to note that in music the form of four phases prevails, but it is simplified: in music it is fast or slow, loud or quiet, persistent or soft, with a thick texture or individual notes. For example, in the simple national song “Kang Ting Melody”, the music is balanced because the chuan (break) is at the “golden junction”. The beginning and the end of this song are similar: the idea of a circle, a wheel, that is, a musical reprise.

In the field of musicology, the European dialectical-processual understanding of music is demonstrated by such dissimilar concepts of outstanding authors of the 20th century as the concepts of H. Shenker, R. Reti, for whom the unfolding of the creative process from three stages (analysis of the work, historical discovery of the idea) and performance is the fundamental basis of the vision of objects and phenomena. The presentation of these concepts is based on the Aristotelian formula of the process of a theatrical performance *i:m:t* (*initium<movere:terminus*), which in the global theatricalization of European musical-artistic thinking determined the invariant sense of parts and integrity of musical forms. The European tradition of the continuity of the dialectical “transition of qualities” formed the integrity of *movere* as a stage of development. And in the musical form of the sonata, the development of the form has no analogues in the music of other nations [2].

Zhou Lun’s work “Animal Sacrifice” is also an illustrative example of a combination in the form of principles of rhythmization according to the stages of development of Eastern and European traditions. The title of the work refers to the theatrical action “dance of masks”, in which the following characters are presented: Hunter, Dog, Deer, Tiger, Leopard, Bear. This “carnival of animals” in the Chinese tradition, by the very formulation of the idea, establishes parallels with the figurative symbolism and compositional standards of the European music (similar in name and essence of expressiveness to the variation-suites of R. Schumann and F. Poulenc).

The piece begins with a theme that sounds repeatedly in different versions throughout the compositional unfolding of the form, performing the function of a free rondo refrain, the features of which prevail in the structure of the play. Intervals of fourths — sevenths/seconds unify the interval composition of the piece, introducing signs of “mini-seriality” into the pitch organization, like the fauvists-neo-folklorists of the 20th century [1]. The toccata sonority of the refrain, signs of “drum” effects in its music allow us to associate piano sounds with traditional Chinese instrumentalism. And the very idea of a three-phase form, in which the beginning and the end are correlated by conducting a refrain at different levels of textural and dynamic delivery, is directly embodied in the composition. Only, apparently, the traditional

Chinese principle “chuan” — “break”, which divides the middle stage (“development”) into two independently significant fragments, is combined with “he” (“answer”). And such an embodiment of compositional indicators reflects the influence of European musical rhetoric in creating a form of awareness of “development” as a wave-integrated process of transformation of elements of the “beginning” (“qin”).

Summarizing what has been said about the manifestation of formally rhythmic regularities in the author’s composition of Chinese and European musicians, we note the following:

- the commonality of processual-“mimetic” (life-imitative) understanding of compositional regularities in both European and Chinese artistic cultures;
- differences in the interpretation of the idea of “development” (“continuous” purely European sense of form, two-phase in the Chinese tradition, is combined with the artistic “imposition” of the three- and four-phase structure in the specifics of artistic musical expression).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Завгородня Г. Ф. Ритм у часопросторовій організації сучасного поліфонічного мислення. *Метроритм – 1: колективна монографія* / під ред. І. М. Юджіна. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 116–120.
2. Побережна Г. І. Художній і сакральний аспекти музичного метру. *Метроритм – 1: колективна монографія* / під ред. І. М. Юджіна. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 88 – 90.
3. Юджін-Ріпун І. М. Ритм як музична механіка. *Метроритм – 1: колективна монографія* / під ред. І. М. Юджіна. Київ: вид-во НАН України. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського, 2002. С. 5–9.

Xinyue CUI

CHINESE NATIONAL TRADITIONS IN VOCAL ART

Chinese vocal art, which is traditionally based on unique national principles, has recently undergone significant transformations, the peculiarity of which is that, along with the academic tradition, which is actively practiced in the musical culture of China, various vocal styles coexist and interact, primarily folk singing, pop art, jazz and its new directions [2].

In addition, it should be noted that in Chinese vocal practice, the academic style itself is divided into two components: Western-oriented, which is defined by Chinese musicians as “bel canto” and national, which is closely related to the national opera drama. In the Chinese understanding, bel canto is associated with Western vocal culture, which mainly includes Italian, French, American and other vocal schools. Such views are quite understandable and objective, since comparison of the performing style of any classical Western vocalist with the national singing culture of Chinese vocalists reveals a significant difference in sound and metrorhythmic stylistics, artistic, figurative and ideological embodiment, vivid expressiveness, and breathing technique. That is why the Western style, called bel canto in the PRC, attracts close attention and genuine interest both for a deeply conscious understanding, further comprehensive research, and for maximum mastery with subsequent implementation into the national vocal art [1]. In the process of mastering the skill of bel canto, Chinese vocalists face the difficult task of mastering the technique of correct, free diaphragmatic breathing and resonator sound production, which is quite difficult for Chinese culture, associated with the phonetic features of the mainly Italian language. The practical basis is cantilena singing with a large number of melismatics (virtuoso decorations), various artistic intonation-filling, a subtle and attentive attitude to the word being sung, correct articulation and phonetics.

As is known, the art of bel canto was formed on the basis of a clear and distinct articulatory tradition of expressive, aligned in register and intonation, beautiful sound, ease of sound formation. Based on the traditions of the Italian school, the specifics of the Italian language, which is distinguished by special melodiousness, even, intonation-expressive word, singing without forcing, density of closing of ligaments, the art of bel canto encountered some contradictions of language and sound production when performing in French [1]. In this regard, the fundamental principles of bel canto were maximally preserved, adhered to, and naturally refracted through the prism of the special, specific features of various national schools, including the Chinese one.

The traditional school of Chinese vocal art provides for forms, methods and styles of performance based on the native language

with support for physiological and psychological characteristics, metric and rhythmic-intonation nuances, original and unique aesthetics as well as philosophical and spiritual foundations of Chinese traditional culture. Chinese singing has been preserved in a wide variety of genres of the national art, which include folk songs of numerous ethnic groups, including small ones, mass performing arts, and Chinese dramatic theater [3]. A thorough theoretical study of Western principles of bel canto, related to the development of vocal technique, careful attitude to the vocal apparatus, and mandatory daily classes with teachers, determine not only the further highly artistic performance of musical works and the success of the singer, but also become the main factors in the development of the Chinese vocal school.

Thus, the founders of the “new vocal culture of China”, which is based on the use and implementation of progressive Western knowledge in the field of physiology, acoustics, breathing, resonance theory, voice registers, sound zones, chest breathing methods, and performance in “mixed sound”, are Ying Shannen, Yu Yishuan, Zhou Xiaoyan, Zhao Meibo, Zhang Quan, Shen Xiang, Guo Shuzhen and Li Shuanqiang. The most significant feature of the Western manner of academic singing for Chinese vocalists was the ability to combine falsetto singing with a pure voice (mixing sound), which contributes to a uniform, holistic sound, without noticeable register transitions, at the moment of pitch change. It is the uniform overcoming of register transitions, the development of a significant sound coverage, which is distinguished by equality across the entire range, that becomes fundamentally important for Chinese vocalists in the bel canto technique when using the concept of “falsetto” [4].

Thus, according to Shen Xiang’s observation, “the main difference between the bel canto technique and other techniques is the mixing of sound. This technique uses both real sound and falsetto, they are combined in the appropriate ratio depending on the pitch”. The control of the sound formation process in the bel canto technique is a holistic, coordinated process: the vocalist is able to perform an even, but at the same time free, flying, expressive sound (air flow), which sets the resonator cavities in motion, frees and, at the same time, constructively organizes the correct working state of the mouth, pharynx, throat, lower jaw, and

minimizes the load on the vocal cords. The above measures significantly increase the quality of performance and contribute to the long-term preservation and protection of the voice-forming organs.

An important factor in mastering the *bel canto* technique is the understanding of the phonetic differences between Chinese and Western languages, in particular Italian. Thus, in the consonant system of Chinese there is a significant number of voiceless and aspirated sounds, while in Italian there are no “explosive and affricative”, there are only voiced and voiceless. Due to these nuances, the rhythmic-motor saturation in Chinese folk singing is not high, *legato* between sounds is difficult, and the register pitch of sounding is overestimated. Regarding Chinese vowels, we note that they are distinguished by a higher position of the tongue, a lower degree of openness; but at the same time, most of the existing vowels have a fairly high rise [4].

Thus, the use of the *bel canto* technique in the process of performing a traditional Chinese song poses significant difficulties associated with both the significant distance between vowels and consonants, and the complexity of speech phonetics itself, the search for the necessary resonance. The key indicator of the performer’s vocal skill, according to Shen Xiang, is the unhindered passage of sound, which, in turn, is due to freedom of breathing, and is even an important prerequisite for expanding the range and ensuring smooth register transitions. The professor advocates free, deep breathing and, in particular, the method of diaphragmatic breathing. Air moves up and down, in and out, and the higher the sound, the more direct the air passes; breathing in *bel canto* is deeper, the inhalation is longer [2].

As Chen Qiaoyu rightly notes, “the emergence of the Jin Telin school of vocal teaching is due to both the great experience of the teacher-singer and his constant attention to Chinese folklore and to what artistic achievements of academic and folk music have entered the practice of teacher-vocalists of other countries. It was Jin Telin who conceived and implemented the “sinicization of *bel canto*”, which involves the actualization of typically Chinese features in academic singing, the leveling of which, the dissolution of which in an exclusively Western manner was a significant loss not only for

the national culture, but also for the art of singing in general. His concept of “succession, borrowing, development and innovation” not only inherited the thousand-year-old cultural traditions of China, adopted the world’s Western singing methods, but was also able to meet the requirements of the modern world. Therefore, scientificity, nationality, artistry and epoch-making are the most important basic principles of the modern Chinese vocal school.

Thus, the vocal systems of Shen Xiang and his student Jin Telin realized the main trends of Chinese vocal culture of the 20th century. Shen Xiang is the founder of the style and vocal school of “Chinese bel canto”, which combined the generalized features of academic singing with Chinese vocal culture. Jin Telin is a talented student who has gone through the above educational path, the creator of the “new bel canto school”, which in all its completeness, uniqueness and originality of Chinese vocal culture, traditionally preserves national features.

Thus, a conscious understanding of the aesthetic and artistically expressive principles of true bel canto is being formed in China. During the period of the vocal art formation in the PRC, bel canto was understood as a typically Western type of academic singing in its generalized form, now the Chinese education system is aimed at mastering the bel canto technique in its perfect features. In general, summarizing the above provisions, we state: the vocal culture of China in the twentieth century goes through stages from complete copying of the Western manner of singing, which is significantly different from the national manner of performance, through the search for common points of contact to the organic interpenetration-synthesis of the national and Western manners.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонюк В. Г. Вокальна педагогіка (сольний спів). Київ : ЗАТ «Віпол», 2007. 174 с.
2. Антонюк В., Хоу Цзянь. Художній світ китайської народної опери. Луцьк : «Твердиня», 2010. 100 с.
3. Каблова Т. Б. Золотий перетин як композиційний принцип трансмірності в музичній культурі : монографія. Київ : НАКККиМ, 2015. 160 с.
4. Лю Бінцян. Музично-історичні паралелі розвитку мистецтва Китаю та Європи : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 440 с.

**MUSICOLOGICAL INTERPRETATIONS OF THE CONCEPT OF
“INTONATION” IN PERFORMING ARTS**

The creativity of a musician-performer is a multifaceted process that not only creates an artistic image, thanks to which music takes shape, but also includes various expressive means that add individual perception of each musical work by the performer. Intonation as an element of performing interpretation is a key factor in musical creativity, through which the author's reading of a musical work is realized. It is important to study the category of intonation in the context of the interpretative role, because it is the musician who plays the leading role in forming the lively intonation atmosphere of the work. Undoubtedly, the stylistic nature of this phenomenon is also determined by stylistics, since it reflects the personal and emotional individuality of the performer.

In the works of domestic scientists, attention is paid to the understanding of performing skills and its formation through the interaction of the “artistic” and “technical” aspects in performing arts. Creation of the intonation-meaningful musical interpretation occurs in the process of interaction between the musician and the instrument, which in turn generates expressive means for the formation of the emotional-meaningful component of the musical image [1; 2; 3].

The purpose of the publication is to study intonation as an important category of performing arts in the context of modern musical culture of the 21st century. From an artistic-aesthetic point of view, performing activity is considered as a dynamic system that includes the composer's creativity, the interpretation of music and the “co-creation” of the listener. The task of a musician-performer who works with a composer's musical text is to be able to find the composer's aura in its structure and “revive” it, creating an intonation atmosphere through his own re-intonation. Intonation acts as a specific means of artistic communication, allowing to express and convey an emotionally charged mindset through sound (human voice and musical instruments) and visual (gestures, facial expressions, pantomime) expression in space and time.

Considering intonation as a general aesthetic category, T. Kremeshna expands its meaning, also covering the internal

features of the literary text. In her opinion, intonation is the internal melody and rhythm of the text, determining its narrative, imperative-exclamatory or search-interrogative character. Understanding intonation as a general aesthetic category involves its use in various forms of art.

From this point of view, it is important to emphasize interpretation as a holistic phenomenon during the professional formation of a teacher-musician, which contributes to the development of artistic perception and thinking through the implementation of the artistic image, stylistic features and content of the work. Work on the technique should always be directed towards music, therefore the educational process should be organized so that in the student's mind the content and mood of music (expressed in certain details of the text) are organically combined with technical techniques that allow this content to be embodied [1].

Musical-performing activities are always associated with the development of performing skills, i.e., the ability to creatively and expressively perform musical works, give them their own interpretation, immerse themselves in the artistic content of the work and effectively reveal it in the process of performance [1, 99]. The greatest difficulties remain the issues related to the purely artistic aspect of performing art: the expressiveness of the intonation of a musical work, the transmission of the author's stylistic features, as well as the characteristic stylistic trends of the era and the methods of performing music, the constructive and compositional construction of the work, its influence on the listeners' perception in the context of the dramaturgy of the performance process. Thus, the most difficult is precisely the issue that concerns the meaningful interpretation of the performed musical work.

The essence of artistic interpretation lies in the creative comprehension of a musical work therefore the entire artistic experience of the performer should be aimed at solving the creative task — the embodiment of a musical work in the process of performance. Interpretation begins with formation of an artistic idea, which is a specific plan of action for performing tasks related to a given work. An artistic idea is a complex process that directs the intellectual activity of the performer in a certain direction. It

performs the function of a regulator of creative ideas, which can change significantly in the process of interpretation. The process of performance itself, or rather its result, is identified with a musical work, which, however, is not separated from the author.

The study of the process of forming intonation as a category of musical performance is closely related to global musical trends. These changes, in turn, contribute to increasing the level of performing skills and formation of a holistic artistic and aesthetic phenomenon in Ukrainian musical culture.

Conclusions. Thus, it can be argued that to create their own interpretations of musical works, a musician should use not only professional, but also his own artistic-emotional experience, perception of various types of art, as well as have an appropriate level of artistic-creative education. The intonation atmosphere of a musical work is a suggestive phenomenon that arises only in the process of performing the work, transmitting energy-sensory information about the author, performer and the work itself. The intonation atmosphere always acts as a stimulus for co-creation for the listener.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гаврілова Л., Псарьова Л. Інтерпретація музичного твору: теоретичні аспекти. Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти : збірник наукових праць. 2016. Вип. 3. С. 97-106.
2. Катрич О. Музичне виконавство як інспіруючий чинник «інтонаційної атмосфери музичного твору». *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2015. Вип. 35. С. 6-12.
3. Кремешна Т. І. Музично-виконавська майстерність як художньо-педагогічна проблема.
URL: <https://dspace.udpu.edu.ua/bitstream/6789/1166/1/Vikonavska%20maisternist.pdf>

Zhang YE

MUSICAL-INSTRUMENTAL ART IN THE RENAISSANCE ERA

During the Renaissance, musical instruments were extremely diverse, but there were no significant musical events of an “insightful” nature. After all, opera and the self-definition of instrumental music became relevant already in the 17th and 18th centuries. As art critics point out, the emergence of new sensory-sound forms (especially those freed from specific words and dance,

that is, generalized) turned out to be a complex and long process of forming a new kind of artistic language that combined thinking and feeling [4]. Given this fact, there was a search for new techniques and means of expression, as well as creation and improvement of appropriate musical instruments. In the era when the principles of timbre texture creation had not yet been definitively defined, but the instrumentation and performance skills had already reached a high level, musical practice actively used the possibilities of including instruments not only for accompaniment, but also for composing polyphonic textures that replaced vocal parts (in particular, to the transfer of all voices to an ensemble instrumental composition or organ).

Under the conditions of the dominance of vocal-instrumental syncretism, in the period of the early Renaissance, the following trends were already visible: the use of musical instruments in the performance of the leading Renaissance genres — madrigals and motets; the influence of instrumental playing on the stylistic features of these genres and, in particular, on church music. It is appropriate to emphasize the great role of instruments in secular music making (in home, court, urban environments), which led to the appearance of arrangements of song melodies for individual instruments, which are marked by a certain specific timbre specification (dry, coarse timbres of reed instruments). Perhaps these timbres in the imagination of Renaissance people were associated with simple human (earthly) feelings, carnival images and natural landscapes. Although the diversity of timbres had not yet been achieved, the search for a new sensuous-anthropological and natural-pastoral imagery on the way to the autonomy of musical art (with the development of its own tools and language) was obviously progressing in different directions, in particular, in the direction of the emergence of new instrumentation and its numerous variants. Instruments are more and more actively involved in this process, gradually laying the foundations for creating contrasts (between the human voice and between the instruments themselves), which become the basis of musical dramaturgy.

Thus, musical instrumentalism (as in the previous era) once again stimulates the process of music automatization, contributing to the development of its own means of expression and the

formulation of a new language in music in general. In this process, the lute, organ, viola (which in the 17th century was dominated by the violin), and from the 16th century — pianos and various forms of chamber-ensemble music making became especially popular and effective. In the first music collections, in addition to spiritual works, instrumental pieces for the lute were printed (although initially also based on vocal-instrumental materials — arrangements of motets, chansons, frottoles, folk melodies, chorales, etc.) [2]. In the process of playing the organ, lute, viola, early claviers, violin and wind instruments, the principles of variable development of the theme — melodic, textural and rhythmic, the technique of instrumental imitation polyphony, as well as the practice of effective use of dissonances and chromaticisms are formed and crystallized. In instrumental Western church music, the word is put in the foreground, so as not to be distracted by melodic decorations, which often arose precisely in instrumental parts that replaced the sound of the vocal voice.

The secular musical and poetic tradition also relied on the principles of textual structuring, but the means of purely musical expressiveness increasingly found their way to independent meaning, in particular in non-verbal instrumental expression. As in the previous era, musical instruments played an important role in these processes, but now they tend to function autonomously. It is in the conditions of the absence of words that purely musical means of influence are more clearly manifested and crystallized, which was reflected in the development of the first instrumental genres of the 16th century — *richerkara*, *canzones*, *fantasias*, *preludes*, *toccatas*, etc. Forming their own means of expression, music (as well as musical instruments, their sound field and methods of embodiment) become a carrier of their own ethos, a source of hedonistic and diverse feelings that meet new sensuous artistic requirements and acquire a new aesthetic value.

As Alla Chernoiivanenko emphasizes, in the aspect of the main achievement of the musical theory and practice of the Renaissance — emancipation of music as an art form — a holistic concept of “human” music is created, which combines its ideological and moral functions with more concretized, instrumentalized and structured musical and linguistic means, which also helps restore the interaction of music with the human self [3].

In such “sensual-practical” music, musical instruments, having acquired certain aesthetic and musical-technological experience in previous centuries, begin to come to the fore both in the composer’s and the listener’s attention. They influence the formation of musical-linguistic and even instrumental-linguistic principles. In turn, instrumental organology advanced significantly in the improvement of the lute, the organ, the creation of pianos, wind and string instruments, taking into account the theoretical and practical requirements of that time. However, there were significant intellectual, aesthetic, instrumental-organological, and musical-linguistic achievements in the 14th–15th centuries, and especially in the 16th century.

Therefore, the Renaissance, as a transitional stage of “communication of cultures”, played the role of a musical-instrumental “springboard”. In all types of musical instrumentalism of the Renaissance, in particular in new forms, such as piano music, both autonomous (from words and dance) general musical and purely instrumental language techniques are developed, primarily textural, as well as structural and compositional. Some textural formulas are even caused by the specifics of the instruments — lute, organ, clavier, brass, etc., but over time they become universal instrumental formulas (passages, figurations, chords, ornamentation, imitative-polyphonic schemes, basso-continuum structure, etc.). The characteristic features of Renaissance music include the constructive organological variety of instruments, in particular related instruments of various tessituras — from high treble to medium (closest to the vocal range) and low “bass-profound” ones.

In general, this situation of varieties of tessitura and timbral-sound features (string and wind instruments) created conditions for the development of solo, ensemble and orchestral performance, which was finally formed in the next historical-stylistic era.

Musical instrumentalism is defined (according to Alla Chernoiivanenko) on two levels. In a broad sense, this is a general term covering a set of historical-theoretical knowledge and musical practice related to organological, historical, national, expressive and technological features of musical instruments; genre, historical and individual-stylistic, musical-linguistic characteristics of sound material (music, in particular musical works) for instruments; as

well as a specific performance technology of playing and thinking. In a narrow sense, musical instrumentalism means instruments and playing technique — mastery of instruments [3].

Thus, a characteristic feature of the “musical-instrumental art” system is a dialectical combination of closed and open characteristics. An example of a closed system is local (subsystem) formations, such as, for example, absolute instrumental music or music for specific instruments (in particular, piano music, which contributed to the development of the phenomenon of pianism). The specified processes are related to both internal factors (organological — a large number of instruments, their modernization, solo performance or a combination of instruments, etc.; authorial-performing — a combination of traditions and innovations) and external factors (the influence of vocals, verbalism, dance, other types of arts, genre and style features, etc.).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бодак Я. Історія західноєвропейської музики від найдавніших часів до XVII століття. Дрогобич : Коло, 2017. 280 с.
2. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
3. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : автореф. .. дис.доктора мист. Одеса. 2021. 42 с.
4. Черноіваненко А. Д. Музичний інструменталізм як феномен духовної та матеріальної культури. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 269–276

Кирил ЯЗИКОВ

ПРЕДСТАВНИКИ СУЧАСНОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА НА САКСОФОНІ В УКРАЇНІ

Ансамблеве виконавство на саксофоні є важливою частиною музичної культури, що дозволяє розкрити різноманітні можливості інструмента та створює умови для творчого розвитку музикантів. Воно охоплює різні форми колективного музикування. Це можуть бути як однорідні ансамблі: дуети, тріо, квартети і навіть саксофонові оркестри, так і колективи змішаного складу (наприклад, саксофон у різних складах камерних ансамблів, або джазових: фьюжн-бендів, комбо-складів, біг-бендів та ін). На думку дослідника М. Мимрика особливість ансамблевого виконання на саксофоні

полягає в інтонаційній злагодженості, тембральному та динамічному балансі, синхронізації штрихів, артикуляції, ансамблевому диханні, розуміння стилістики і особливостей виконання репертуару. Що потребує високої професійної майстерності кожного з учасників [1].

До відомих вітчизняних колективів ансамблевого виконавства на саксофоні маємо віднести: Київський квартет саксофоністів — під керівництвом Ю. Василевича, відомого музиканта, заслуженого артиста України, доцента Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, який активно займається ансамблевим виконавством. Київський квартет саксофоністів було створено у 1985 році при Національній філармонії України. В першому складі колективу були: Ю. Василевич, М. Мимрик, О. Москаленко та С. Гданський. Склад колективу протягом років змінювався, але високий професійний рівень та активна концертна діяльність залишались незмінними характеристиками ансамблю. Отже Київський квартет саксофоністів є яскравим представником академічного ансамблевого саксофонового виконавства.

За час існування квартет став одним з провідних камерних ансамблів України, здійснив численні гастролі в Україні та за кордоном, створив великий репертуар, що включає як оригінальні твори для саксофонного квартету, так і перекладення класичної музики. Колектив співпрацював з багатьма українськими композиторами, які писали твори спеціально для нього, серед яких варто зазначити: Ж. Колодуб «Українські картинки», «Народні веснянки», Л. Дичко «Українські писанки», «Карпатські новели», Є. Станковича «Твори для квартету саксофонів». Також до репертуару квартету входять перекладення класичних і джазових композицій та зразки світової саксофонові класики.

Не менш важливу роль відіграють і джазові ансамблі в яких саксофон займає провідну позицію. У якості прикладу можна навести «Super Jazz Asylum», заснований в 2012 році в Києві саксофоністом Д. Александровим. До основного складу колективу входили: Д. Александров — саксофон, Р. Іванов — фортепіано, А. Арнаутов — контрабас, Я. Тараненко — ударні. Це традиційний склад джазового квартету в даному випадку із саксофоном соло.

Колектив є одним з провідних представників сучасної української джазової сцени, що поєднує традиції мейнстрім-джазу з сучасними тенденціями. Особливістю творчої діяльності ансамблю є виконання авторських композицій, оригінальні обробки джазових стандартів, участь у численних джазових фестивалях України, таких як: Міжнародний джазовий фестиваль «Jazz Koktebel», «Jazz in Kiev», «Alfa Jazz Fest» (тепер «Leopolis Jazz Fest» у Львові). Колектив постійно співпрацює з відомими українськими та закордонними музикантами: Девідом Фрізенном (контрабас, США), Енсом Дюппе (тромбон, Німеччина), Денисом Аду (труба, Україна).

Здійснений огляд діяльності двох українських колективів за участі саксофона підтверджує, що особливості та принципи ансамблевої гри на саксофоні практично незмінні як в джазовому, так і академічному виконавстві. Важливими аспектами є інтонаційна злагодженість, тембральний та динамічний баланс, синхронізація штрихів, артикуляції, ансамблеве дихання, розуміння стилістики і особливостей виконуваного репертуару. В джазовому виконавстві також важливе «відчуття партнера» під час імпровізацій, розуміння стилістики, форми композиції, гармонічної складової твору, що виконується. Це надає змогу доповнити основну думку автора твору своєю, чим і являється імпровізація. Від учасників це вимагає глибших знань, пов'язаних з принципами композиції та гармонічного аналізу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Мимрик М. Р. Саксофон в українській камерній музиці кінця ХХ — початку ХХІ століття: композиторська творчість і виконавська практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2013. 17 с.
2. Понькіна А. М. Саксофон у музичній культурі ХХ століття (на матеріалі сонатної творчості зарубіжних та українських композиторів) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 19 с.
3. Зотов Д. І. Виразно-психологічна специфіка творчої рефлексії професійного саксофоніста у сучасному мистецькому просторі. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство* / ред. О. С. Смоляка. Тернопіль: Вид-воТНПУім. В. Гнатюка, 2017. № 1 (вип. 36). С. 139-146.

ВТІЛЕННЯ ІДЕЇ СПОГЛЯДАЛЬНОСТІ В МУЗИЦІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Споглядальність у музиці трактується вельми широко і різноманітно залежно від епохи і музично-культурного контексту втілення, має різний генезис і різні засоби реалізації. В широкому сенсі споглядальність можна трактувати як вияв глибокого внутрішнього стану, спокою та самозаглибленості за допомогою звукових образів, які втілюються завдяки певним технічним прийомам на рівні типу і розвитку тематизму, типу фактури, побудови музичної форми. Як правило, споглядальні образи пов'язані із особливим художнім часом — застиглим, тривалим, нерухомим, позбавленим спрямованого вектору, інтенсивної процесуальності.

Ідея зосередженої споглядальності і споглядальні образи притаманні були духовній музиці європейського Середньовіччя і Ренесансу, однією з функцій якої — разом з молитовним словом — було занурення людини в особливий медитативний стан, в якому актуалізуються внутрішні духовні смисли. Те ж саме стосується і традиції знаменного співу, поширеної в музичній культурі Київської Русі. Розвиток світської музики зумовив формування інших естетичних настанов, зокрема ідеї мистецтва, предметом якого є земна людина і земне життя, що зумовило формування нових виражальних засобів і прийомів, в тому числі, інших темпорально-спатіальних закономірностей музичних творів. Відтак, формується нова світська споглядальність — в жанрах опери і кантати, в повільних частинах інструментальних циклів (сюїтах, *concerto grosso*, сольних концертах, симфоніях).

На межі ХІХ-ХХ століть внаслідок інтересу європейських митців до Східної культури актуалізується ідея споглядальності в трансцендентному аспекті — як засіб виходу за межі причинно-наслідкової логіки, часового спрямованого вектору і уявлення про світ, притаманного класичній фізиці та механіці. Встановлення специфічних часових структур у музиці дозволяє слухачеві відчувати не тільки особливе ставлення до часу, а й заглибитися у простір, що стає невід'ємною частиною споглядальної природи музики. Рух по колу, невизначеність

моменту початку і кінця (час як нескінченний потік, колообіг), рівнозначність усіх елементів цілого, відсутність причинних зв'язків — характеристики, яких набула споглядальність під впливом філософських ідей східних, зокрема китайських мислителів, у ХХ столітті.

Слід зазначити, що споглядальні образи як вияв гармонії світобудови для китайської музичної культури ніколи не втрачали своєї актуальності в контексті сучасності, про що зазначає М. Калашник, досліджуючи це на прикладі фортепіанних творів китайських композиторів ХХІ століття. «Зосередженість, споглядальність (як вираз духовної зосередженості — зовнішня стриманість) притаманні традиційній культурі Китаю загалом. Споглядальні образи мають великий діапазон утілення від образів природи до філософських і релігійних. Часто усі вони тісно переплітаються, і прості на перший погляд образи мають складний морально-етичний або релігійний підтекст» [1, с. 314]. Серед засобів реалізації образів споглядання авторка називає принцип остинато, макроостинатність, варіантну повторюваність, реєстрово-кolorистичні зіставлення тощо, відзначаючи, що такі прийоми є і в арсеналі європейських композиторів [1, с. 319].

Справді, серед прийомів втілення споглядальності, що були напрацьовані композиторами різних епох як в світських, так і в духовних жанрах, слід назвати остинатне повторення звуків, мотивів, фраз; загалом, принцип остинато на різних рівнях цілого (від мікро- до макрорівня організації композиції); однотипні ритмічні структури; повільно змінювану гармонію, гармонічну статику і вихід за межі функціональної гармонії; варіантну повторюваність; повільний темп; тихе звучання; особливі темброво-реєстрові рішення (людські голоси, струнно-смічкові інструменти, гулки ударні, фортепіано тощо, в реєстрових умовах, що відповідають комфортному людському сприйняттю), плинність у переходах між розділами форми; відсутність чіткої графіки форми (індивідуалізована форма-проект). Всі ці прийоми сприяють формуванню відчуття виходу за межі звичних темпорально-спатіальних уявлень і зануреності у нескінченний потік часу, долучення до особливого простору, що супроводжує споглядальний досвід.

Втілення ідеї споглядальності в музиці європейських композиторів ХХ століття не лише відображає концептуальні та філософські пошуки, а й сприяє формуванню нових емоційних образів та емоційної ідентичності слухача. Споглядальність в музиці стає шляхом до внутрішнього пізнання та самозаглиблення через безпосереднє переживання музичного простору. В окреслений період втілення ідеї споглядальності відзначається значною різноманітністю естетико-стильових підходів і технічних рішень, починаючи від імпресіонізму і закінчуючи мінімалізмом і серіалізмом. Споглядальність у музиці цього часу може бути розглянута як пошук внутрішнього стану слухача та важливий елемент музичного досвіду.

Отже, музика ХХ століття в Європі продемонструвала різноманітність підходів до концепції споглядання. Від вражень імпресіоністів до медитативних повторюваних структур мінімалізму і глибоких суб'єктивних переживань в експресіонізмі. Вона стала інструментом для пошуку нових шляхів переживання та споглядання часу, простору та внутрішніх станів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Калашник М. П. Засоби втілення образів споглядання у фортепіанних творах сучасних китайських композиторів. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 2022. № 6 (120). С. 309-321.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Афоніна Олена Сталівна — докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри хореографії Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ.

Берегова Олена Миколаївна — докторка мистецтвознавства, професорка, заступник директора з наукової роботи Інституту культурології НАМ України, м. Київ.

Белова Анастасія Андріївна — студентка 3 курсу ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка (науковий керівник — канд. мист., ст. викл. О. В. Гончаренко), м. Суми.

Болховітіна Інна Андріївна — студентка 3 курсу ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (науковий керівник — канд. мист., доц. Г. М. Полянська), м. Полтава.

Булах Тетяна Борисівна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, професорка кафедри музично-теоретичних дисциплін Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв, доцентка кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Київ-Суми.

Гончаренко Олена Віталіївна — кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, м. Суми.

Го Літін — аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник — докторка пед. наук, проф. Устименко-Косоріч О. А.), м. Суми.

Гура Вікторія Вікторівна — кандидатка педагогічних наук, старша викладачка кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, м. Суми.

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

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

Довжинець Інна Георгіївна — докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського, м. Харків.

Дубровіна Ірина Володимирівна — кандидатка педагогічних наук, доцентка, науковий співробітник Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського, м. Київ.

Дурницька Олеся Юріївна — студентка КЗ СОР «Лебединський фаховий педагогічний коледж імені А. С. Макаренка» (науковий керівник — викладач першої категорії Р.О. Деменко), м. Лебедин.

Кармазін Антон Олександрович — кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу музики Музею театрального, музичного та кіномистецтва України, м. Київ.

Карпенко Євген Віталійович — доцент кафедри сценічного мистецтва, естради та методики режисерування Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

Кисла Анастасія Миколаївна — викладачка ДМШ № 13 імені М. І. Глінки м. Києва, магістрантка 1 р. н. Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник — докторка мист., проф. О. К. Зав'ялова), м. Київ-Суми.

Лі Вейвей — аспірантка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (наук. керівник — докторка мист., проф., ЗДМ України М. П. Калашник), Україна-Китай.

Лі Пінтін — аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник — канд. мист., доц., проф. Т. Б. Булах), Україна-Китай.

Лі Чень — аспірантка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (наук. керівник — докторка мист., проф., ЗДМ України М. П. Калашник), Україна-Китай.

Лігус Ольга Марківна — кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри музикознавства та музичної освіти Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.

Литвиненко Аліса Сергіївна — викладачка ДМШ № 13 імені М. І. Глінки м. Києва, магістрантка 1 р. н. Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник: докторка мист., проф. О. К. Зав'ялова), м. Київ-Суми.

Луценко Дмитро Сергійович — магістрант ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (науковий керівник — канд. мист., доц. Г. М. Полянська), м. Полтава.

Лю Цін — аспірантка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (наук. керівник — докторка мист., проф., ЗДМ України М. П. Калашник), Україна-Китай.

Мовчан Олексій Володимирович — здобувач науково-творчого ступеня «доктор мистецтва» Дніпровської академії музики (науковий керівник — канд. мист. Г. М. Пшенічкіна), м. Дніпро.

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

Приходько Валерій Віталійович — аспірант Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (наук. керівник — докторка мист., проф. І. Г. Довжинець), м. Харків.

Руденко Алєвтіна Володимирівна — магістрантка Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (наук. керівник — канд. мист., доц. Г. С. Савченко), м. Харків.

Садовенко Світлана Миколаївна — докторка культурології, професорка, професорка кафедри музичного мистецтва Навчально-наукового інституту перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужена діячка мистецтв України, м. Київ.

Терновська Юлія Олегівна — студентка КЗ СОР «Лебединський педагогічний фаховий коледж імені А. С. Макаренка» (науковий керівник — викл. вищої категорії, викладач-методист Н. М. Деменко), м. Лебедин.

Цуй Цзінге — аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (наук. керівник — докторка мист., професор, ЗДМ України М. П. Калашник), Україна-Китай.

Язиков Кирил Олексійович — аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник — докторка мист., проф. О. К. Зав'ялова) м. Суми.

Яо Бін — аспірантка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (наук. керівник — докторка мист., проф., ЗДМ України М. П. Калашник), Україна-Китай.

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