

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

**ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2018 :
до пам'ятних дат видатних
українських музичних діячів
і композиторів**

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

6 – 7 грудня 2018 року

СУМИ
2019

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 28 січня 2019 року)

Редакційна колегія

О.К. Зав'ялова – доктор мистецтвознавства, професор
(голова редакційної колегії);
О.В. Єременко – доктор педагогічних наук, професор;
О.Г. Стахевич – доктор мистецтвознавства, професор;
О.А.Устименко-Косоріч – доктор педагогічних наук, професор.

Редактор-упорядник: **Г.О. Стахевич**

Ю 14 Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : збірник статей за матеріалами II всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю (6-7 грудня 2018 року). Суми : ФОП Цьома С.П., 2019. 240 с.

Збірник статей видається за матеріалами II всеукраїнської науково-практичної конференції «Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів», що продовжила низку науково-мистецьких заходів, спрямованих на вивчення та популяризацію української академічної музики. Наукові інтереси авторів торкаються діяльності визнаних метрів української музики, видатних сучасників, маловідомих митців, представників української діаспори XIX – початку XXI століття.

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

© ФОП Цьома С.П., 2019
© СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2019

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО	5
РОЗДІЛ І. ТВОРЧА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ І КОМПОЗИТОРІВ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ	
Баженова М.Л., Гура В.В. «Філарет Колесса: етнографічний підхід у викладанні сольфеджіо»	7
Бубон С. В., Деменко Н.М. «Надія Забіла-Врубель – муза двох геніїв»	14
Гадючка Ю.С. «Жанр стрілецької пісні у творчості Левка Лепкого» (до 130-річчя від дня народження)	21
Коробова К.С. «Сторінками книги Гната Хоткевича “Музичні інструменти українського народу”»	26
Макарова В.А. «Поезія у камерно-вокальній творчості Кирила Стеценка»	32
Плескань Б.П., Тарапата-Більченко Л.Г. «Авторські присвяти у фортепіанних творах Нестора Нижанківського»	36
РОЗДІЛ ІІ. УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДІАСПОРИ ХХ СТОЛІТТЯ	
Андрієвський І.М. «Інтонаційна своєрідність сонати для скрипки та фортепіано ор.19 Б.М. Лятошинського»	45
Бачинська Ю.В., Новосядла І.С. «Методичні засади Василя Барвінського у навчанні піаністів (до 130-річчя від дня народження)»	54
Деменко Н.М., Леонтієва Н.В. «Пісенна спадщина Квітки Цісик – американки з українською душею»	62
Деменко Р.О. «Роль вокально-виконавської творчості Б.Р. Гмирі у патріотичному вихованні студентської молоді»	69
Дика Н.О. «Зенон Дашак і Львівський струнний квартет: віхи творчості (до 90-річчя від дня народження українського альтиста)»	76
Енська О.Ю. «Леонід Биков: шлях від баяніста Сашка – до Маестро “співаючої” ескадрильї (до 90-річчя від дня народження)»	82
Зав’ялова О.К. «Видатний фортепіанний педагог Л.В. Ніколаєв та Україна»	92
Калиниченко Я.О. «Валентин Борисов. Спогади про юнацтво (Концерт для скрипки з оркестром)»	105
Калнагуз М.В. «Єгор Мовчан – останній з мандрівних кобзарів»	111

Карпенко Є.В. «Постать Валентина Дубравіна в мистецькому просторі України»	116
Мухіна Л.П. «Б.Р. Гмиря. Багатовимірність таланту (до 115-річчя від дня народження)»	121
Нікуліна І.І. «Тенденції перетворення пісенності в українській фортепіанній музиці першої третини ХХ століття»	131
Носик О.М. «Творчість В. Барвінського в контексті інноваційних пошуків епохи»	136
Підопригора М.О., Сітарська І.В. «Національні риси у оперній творчості Ю. Мейтуса»	143
Сіваченко Н.М. «Пам'яті вчителя (до 100-річчя від дня народження видатного київського скрипкового педагога В.Г. Зельдіса)»	152
Смірнова І.В. «Духові оркестрові колективи як традиційні засоби культурно-просвітницької діяльності в Україні 20-30-х років ХХ століття»	164
Чарікова Л.А. «24 прелюдії і фуги В.П. Задерацького: особливості поліфонічного циклу»	171
РОЗДІЛ III. ВИКОНАВСЬКА, МУЗИКОЗНАВЧА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА СЬОГОДЕННЯ	
Голяка Г.П. «"Віват, маестро!" (до 65-річчя від дня народження видатного українського виконавця і композитора В. Зубицького)»	178
Григор'єва В.О. «Музична драматургія у кінофільмі С. Параджанова «Тіні забутих предків» (до 80-річчя від дня народження М. Скорика)»	183
Єрмоменко Н.О. «Національна заслужена капела бандуристів України імені Г.Г. Майбороди: погляд крізь призму століття»	189
Мірошниченко В.А. «Творчий портрет Вірка Балея в сучасному музичному просторі»	196
Моргунова Т.Л. «Юрій Іщенко. Психологічні діалоги у сонатах для скрипки та фортепіано»	204
Островський С.С. «Творчість Богдани Фроляк у контексті медитативної музики сучасних українських композиторів»	212
Полянська Г.М. «Пам'яті подвижників»	227
Відомості про авторів	237

ВСТУПНЕ СЛОВО

Збірка статей публікується за результатами II всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів та композиторів», що продовжила традиції наукових заходів кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка.

Друга всеукраїнська конференція як і перша, і низка семінарів, що їм передували, - це унікальний і єдиний періодичний науковий захід в Україні, спрямований на вивчення й популяризацію українського музичного мистецтва. Актуальність і своєчасність його проведення засвідчують постійно зростаюча кількість учасників та розширення «географії»: в цьому році у конференції прийняли участь понад 60 науковців із Києва, Львова, Харкова, Сум, Лебедин, Полтави, Івано-Франківська. За традицією, поряд із досвідченими вченими, в науковому форумі взяли участь студенти із різних навчальних закладів України, у тому числі представники КНР.

Тематика доповідей учасників охоплювала широке коло мистецьких проблем та постатей. Значну увагу було приділено творчості видатних метрів українського музичного мистецтва – В. Барвінського (Бачинська Ю., Новосядла І., Носик О.), Н. Забіли (Бубон С., Деменко Н.), Ф. Колесси (Баженова М., Гура В.), Л. Лепкого (Гадючка Ю.), Б. Лятошинського (Андрієвський І.), Ю. Мейтуса (Підопригора М., Сітарська І.), Н. Нижанківського (Плескань Б., Тарапата-Більченко А.Г.), К. Стеценка (Макарова В.), Г. Хоткевича (Коробова К.), в тому числі наших сучасників - В. Зубицького (Голяка Г.), Ю. Іщенка (Мор-

гунова Т.), М. Скорика (Григор'єва В.), Б. Фроляк (Островський С.), О. Цалай-Якименко (Полянська Г.).

Значний науковий інтерес викликали маловідомі аспекти життя і творчості митців ХХ століття – В. Борисова (Калиниченко Я.), З. Дашака (Дика Н.), В. Задерацького (Чарікова Л.), В. Зельдіса (Сіваченко Н.), Л. Ніколаєва (Зав'ялова О.) та представників діаспори – В. Балея (Мірошниченко В.), К. Цісик (Деменко Н., Леонтієва Н.). Особливої ваги набуло звернення до творчості наших земляків – Б. Гмирі (Деменко Р., Мухіна Л.), В. Дубравіна (Карпенко Є.), Є. Мовчана (Калнагуз М.). Одним з цікавих ракурсів сьогорічних досліджень стало розкриття музичної драматургії у фільмах С. Параджанова (Григор'єва В.) та Л. Бикова (Енська О.). Поряд з персоналіями, розглядались і проблеми колективного музикування (Єрьоменко Н., Смірнова І.) та ін.

Структура цієї збірки, як і минулорічної, побудована за напрямками роботи конференції: перший розділ присвячений спадщині українських музичних діячів і композиторів ХІХ – початку ХХ століть; другий – торкається проблем музичної культури України та української діаспори ХХ століття; у третьому висвітлено добутки виконавської, музикознавчої та композиторської практики сучасності.

Безперечна значущість наукового проекту, спрямованого на поглиблене вивчення українського музичного мистецтва та популяризацію творчості вітчизняних виконавців і композиторів, підтверджує доцільність проведення конференції «Ювілейна палітра» і видання збірки у подальшому.

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

РОЗДІЛ І
ТВОРЧА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКИХ
МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ І КОМПОЗИТОРІВ
ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Баженова М.А.,
Гура В. В.
м. Лебедин

«ФІЛАРЕТ КОЛЕССА: ЕТНОГРАФІЧНИЙ ПІДХІД
У ВИКЛАДАННІ СОЛЬФЕДЖІО»

Науковий доробок Ф. Колесси є одним із найвизначніших досягнень українського мистецтвознавства. Будучи фундатором вітчизняної музичної фольклористики, вчений вперше у світовому та українському музикознавстві здійснив спробу наукового аналізу та зіставлення українського музичного фольклору з фольклором інших слов'янських народів. Його наукові праці посіли почесне місце у європейській фольклористиці та дотепер не втратили своєї актуальності, а далекосяжні ідеї академіка набули нового життя, активно сприяючи подальшому розвитку досліджень духовної культури нашого народу.

Видатний український вчений, академік, літературознавець, фольклорист, музикознавець, композитор, етнограф, академік Філарет Михайлович Колесса (1871-1947) увійшов в історію української культури як фундатор етнографічного музикознавства. За особистими якостями він був скромний, надзвичайно працьовитий, вимогливий до себе, чуйний до інших, безкомпромісний у боротьбі за свої творчі принципи.

Своєю діяльністю, що розпочалась наприкінці XIX століття, Ф. Колесса відкрив новий етап у розвитку української фольклористики. Його досягнення були узагальнені у понад 100 наукових працях, серед яких: «Ритміка українських народних пісень» (1906-1907), «Мелодії українських народних дум» (1910-1913), «Українські народні думи у відношенні до пісень, віршів і походження голосінь» (1920-1921), «Народні пісні з Південного Підкарпаття» (1923), «Українські народні пісні на переломі 17-18 ст.» (1928), «Народні пісенні мелодії українського Закарпаття» (1946) та ін.

У праці «Ритміка українських народних пісень», якою було закладено основи вітчизняного етнографічного музикознавства, Ф. Колеса здійснив фундаментальний аналіз мелодійних форм, строю та будови народної пісні. Завдяки цій книзі ім'я Ф. Колесси набуло значної популярності серед слов'янських етнографів. Після її публікації його постійно запрошували до участі у міжнародних конгресах та інших наукових заходах. Це відобразилось у низці статей, рецензій, оглядів митця, присвячених проблемам розвитку музичного фольклору слов'янських народів, що демонструють широку наукову ерудицію автора.

Книга «Мелодії українських народних дум» є першоджерелом при вивченні дум та споріднених з ними жанрів української народної творчості. В ній об'єднані опубліковані у 1910 і 1913 роках двома серіями у Львові записи дум від кобзарів та лірників, які розшифрував з фонограм і відредагував Ф. Колесса. Крім того, завдяки своїй обізнаності в галузі музичного фольклору і етнографії, він створив посібники на основі українських народних пісень, а також авторських мелодій, які за своєю будовою нагадують народні. Мате-

ріал було упорядковано згідно вимог методики викладання сольфеджіо. Результатом цієї праці стала поява «етнографічного сольфеджіо».

Слово «етнографічний», згідно зі «Словником української мови», є прикметником від слова «етнографія». Воно має два визначення. Перше – «історична наука, яка вивчає культуру й побут народів світу, їх походження, розселення та культурно-побутові відносини; народознавство» [2, с. 491], тобто у широкому значенні об'єктом вивчення є усі народи, які проживають на планеті Земля. Друге визначення звужує об'єкт дослідження до меж національного - «сукупності усіх особливостей побуту, звичаїв, культури будь-якого народу, народності, місцевості» [2, с. 491]. Підручник «Українське народознавство» подає таке визначення: «етнографія – це одна з галузей історичної науки, що займається вивченням походження народів (етносів), процесу їх розвитку, особливостей традиційного побуту, матеріальної і духовної культури» [1, с. 176].

Концепція «етнографічного сольфеджіо» виникла під впливом ідей Миколи Лисенка, з яким Ф. Колесса постійно підтримував наукові й особисті контакти. Зокрема листувався щодо «ролі і значення народної музики для вироблення національного композиторського стилю» [3, с. 67]. М. Лисенко мав посібник з сольфеджіо для школи, що включав обробки народних пісень, який знав і використовував Ф. Колесса. Авторами подібних посібників були й інші представники лисенкової школи. На західній Україні до Ф. Колесси аналогічні посібники створювали звичайно композитори-любители з-поміж священиків та вчителів.

У зазначений період під назвою «сольфеджіо» розуміли розспівки та «інтонаційні вправи», тобто – конс-

труктивні вправи і те, що співалося без слів, а весь предмет у Ф. Колеси разом з художніми номерами і вправами мав назву «хорові вправи». Вживали й інші назви – «хоральна наука» або «хоральний спів». «Хоральною наукою» або «хоральним співом» раніше називався предмет «хорове диригування» або ж заняття зі співів, які включали елементи сольфеджіо [6, с. 12]. Предмет «хорові вправи» або «наука нотного письма та вмілого інтонування інтервалів» (комбіновані заняття з музичної грамоти, теорії музики, сольфеджіо і співів у різних пропорціях) містив три види вправ:

- 1) приклади із сольфеджіо;
- 2) музичні диктанти;
- 3) відповідно підібрані пісні [там само].

На жаль, здобутки Ф. Колеси, як автора трьох посібників з викладання співів і сольфеджіо, його музикознавча та викладацька діяльність, вплив його праць і спадщини на сучасну методику викладання музично-теоретичних дисциплін, досі не отримали належного висвітлення та оцінки.

З його педагогічної спадщини заслуговує на увагу «Шкільний співаник», до якого увійшли хорові твори, обробки українських народних пісень, поради щодо музичного виховання. Оскільки на той час визначення термінів та їх вжиток ще не усталилися, то назва потребує роз'яснення. «Шкільний співаник» у сучасному розумінні – це посібник або підручник з сольфеджіо. Саме такий переклад зробив Ф. Колеса щодо назви посібника «Шкільний співаник» (1918) К. Стеценка у додатку до свого «Співаника» [5, с. 32].

Поява таких посібників зумовлювалась тим, що в багатьох тогочасних європейських музичних навчальних закладах для студентів виконавських відділень бу-

ло обов'язковим вивчення сольфеджіо або співу. Метою їх уведення майже для всіх виконавських спеціальностей було випрацювання вірного інтонування під час гри на інструменті. Адже вважалося, що коли музикант-виконавець може заспівати, відтворити голосом певні інтонації (а відтак і відчувати їх внутрішнім слухом), то він буде краще та правильніше грати їх на музичному інструменті [6, с. 9].

Ф. Колесса ґрунтовно та скрупульозно спочатку вивчав народну музичну творчість, а потім застосовував ці знання й вміння на всіх рівнях для вироблення концепції та її втілення в тогочасному українському музичному шкільництві у викладанні сольфеджіо. Це свідчить про послідовні, ретельно продумані і відпрацьовані, а також перевірені ним на практиці науковий, методичний та педагогічний підходи.

Укладання дидактичного матеріалу «Шкільного співаника» Ф. Колесси здійснювалося за принципом послідовності щодо зростання труднощів, з поступовим ускладненням ритму, мелодій і розширенням діапазону (про що зазначає С. Процик у післямові до «Співаника» [2, с. 221]). «Шкільний співаник» має передмову – «вступні пояснення для вчителя», де надано методичні рекомендації щодо викладання предмета. Отже, посібник призначався для вивчення «теорії музики й сольфеджіо в середніх школах та в молодших класах спеціальних музичних закладів». У процесі упорядкування Ф. Колесса, в першу чергу, орієнтувався на «потреби народної школи», а тому підбирав «вкрай необхідні» для навчання нескладні народні пісні та художні приклади з відповідними характеристиками. Цьому сприяло поєднання у його особі філолога, фольклориста і музиканта [2, с. 4].

Методичною, педагогічною та художньою метою прикладів, серед яких переважали народні пісні, було: «привчати молодь пізнавати й цінити народну творчість та перейматися її духом». Тому до збірника увійшли «насамперед відповідні народні пісні», а інші, авторські, були «такі, щоб вони текстом і мелодією максимально наближались до народних» [2, с. 5].

Розпочавши викладати сольфеджіо та інші музично-теоретичні дисципліни у Вищому музичному інституті, а також створення збірників, Ф. Колесса мав вже чималий досвід як фольклорист і дослідник, а також як викладач. Отже, особливих труднощів з підбором прикладів для посібників у нього не було. Народні пісні у посібнику перетворювалися у дидактичний матеріал, організований за певними критеріями та вимогами. До посібника увійшли також «кращі», на думку автора, пісні з відомих читанок для народних шкіл і молодших класів середніх шкіл, «до яких пісні укладені взірцем і в дусі українських народних пісень» [2, с. 7], та певна кількість популярних мелодій. Ф. Колесса на практиці перевіряв придатність цього матеріалу для навчання, викладаючи музично-теоретичні дисципліни у філії Академічної гімназії та Вищому музичному інституті.

Як дослідник-фольклорист Ф. Колесса чітко дотримувався правил паспортизації та бібліографічного опису при каталогізації джерел своїх збірників. Наприкінці посібників у додатку вміщено відомості про те, звідки взято матеріали для них. Необхідно відзначити, що посібники Ф. Колесси не обмежувалися прикладами лише з Галичини, а містили народні пісні з різних українських регіонів, збагачуючи цим слухово-інтонаційний лексикон молоді не на регіональному, а на загальноукраїнському рівні.

Ідея викладання сольфеджіо виникла у Ф. Колесси з потреби виховувати українських, національно свідомих музикантів, щоб саме на матеріалі українських народних пісень і на основі передових науково-методичних напрацювань вивчати і закріплювати у свідомості молоді інтонації рідних наспівів. Саме як етнограф і великий знавець української народної пісні він підібрав відповідні зразки як приклади-ілюстрації на кожную методико-практичну проблему та завдання.

Таким чином, концепція «етнографічного сольфеджіо» Ф. Колесси, що постала під впливом М. Лисенка та його школи, спрямована на професійну діяльність і водночас – на максимальне знання та опанування українськими музикантами-професіоналами культурного доробку усної музичної традиції свого народу.

Список використаних джерел

1. Ковальчук О. Українське народознавство. Книга для вчителя. Київ: Освіта, 1992. 176 с.
2. Колесса Філарет. Шкільний співаник: з педагогічної практики Філарета Колесси / передмова М. Колесси; заг. ред. та післямова С. Процика. Львів : ЦДС "Хосен"; Київ : Музична Україна, 1991. 224 с.
3. Лисенко Микола. Листи / упоряд., прим. та комент. О. Лисенка; вст. ст. М. Рильського; заг. ред. Л. Кауфмана. Київ: Мистецтво, 1964. 533 с.
4. Словник української мови / редкол. під головуванням І. Білодіда; ред. тому П. Доценко і Л. Юрчук. Київ: Наукова думка, 1971. Т. 2: Г–Ж. С. 491.
5. Стеценко Кирило. Початковий курс навчання дітей нотного співу: методико-дідактичні матеріали. Київ: Видання Товариства «Вернигора», (Шкільна секція. Ч. 10). 1918. 32 с.
6. Тихий Северин. Особливості викладання музично-теоретичних дисциплін Філаретом Колессою у Вищому Музичному Інституті. Рукопис. Львів, 2009. 15 с.

Бубон С.В.,
Деменко Н.М.,
м. Лебедин

НАДІЯ ЗАБІЛА-ВРУБЕЛЬ – МУЗА ДВОХ ГЕНІЇВ

У сузір'ї імен відомих діячів українського і російського музичного мистецтва кінця ХІХ – початку ХХ століть особливе місце посідає видатна оперна та камерна співачка Надія Іванівна Забіла-Врубель. Її життєвий шлях містив і справжнє щастя, і незмірне горе. Образ Надії Забіли залишився навіки закарбованим у живописі М. Врубеля, у музиці М. Римського-Корсакова, С. Рахманінова та ін. Творча індивідуальність співачки, що так надихала сучасників, й донині безкінечно хвилює уяву, змушує ще і ще раз вдивлятися в те неповторне явище, яким вона була в житті й мистецтві.

Надія Забіла-Врубель (1868-1913) – знаменита оперна діва, лірико-колоратурне сопрано, народилася в місті Ковно (нині Каунас, Литва) в українській родині. Походила зі старовинного чернігівського роду, відомого у історії України з початку ХVІ століття: із покоління в покоління його представники отримували дворянство не за правом наслідування, а за військову службу.

Родина Петра Івановича Забіли, дідуся співачки, багата на засновників Київського відділення Російського музичного товариства, перших учнів Київського університету, випускників Першої київської гімназії. Старший син, Іван Петрович Забіла (1827-1903), в гімназичні роки прекрасно малював, потім був змушений вступити на державну службу, де продовжував цікавитися живописом, музикою і сприяв різнобічному вихованню своїх доньок Катерини і Надії. Згодом він послужив прототипом для панно М. Врубеля «Бога-

тир» (1899). Молодший - Пармен Петрович (1830-1917) – відомий український скульптор, який першим виконав погруддя Т.Г. Шевченка, автор портретів М. Некрасова, І. Тургенєва, пам'ятника М. Гоголю в Ніжині [3].

Значну роль у формуванні Н.І. Забіли відіграв Київський інститут шляхетних дівиць, де вона навчалась з 1878 по 1883 роки. Велику увагу тут приділяли музичним дисциплінам: фортепіано, хоровому і сольному співу (провідні педагоги – Ст. Blumenfeld, М. Лисенко). П'ятнадцятилітня дівчина закінчила заклад із «Великою срібною медаллю».

У 1885-1891 роках Н. Забіла вчиться в Петербурзькій консерваторії в класі професора Наталії Олександрівни Ірецької (1845-1922), яка за 48 років педагогічної діяльності виховала цілу плеяду видатних співаків і педагогів. Учебний процес у консерваторії продовжувався 6-7 років, але перші рік-півтора були випробувальними: якщо учениця витримає суворий режим, виявить у процесі занять волю, дисципліну, працездатність, то Н. Ірецька була вже впевнена в професійній перспективі та залишала її в класі.

Уроки Н. Ірецької Забіла засвоїла досконало. Її спів відрізнявся бездоганною дикцією, красою і правильністю вимови, а довершена організація дихання вражала сучасників. Надія Іванівна мала прекрасний вокальний слух, «інструментальну» чистоту інтонування, ідеально чула всю оркестрову партитуру.

Справжньою школою для Забіли стала робота в театрах Києва, Тифліса, Петербурга, Харкова (1893-1897), де вона сформувалась як співачка-актриса, де остаточно склалися виконавські принципи, що виділяли її із численного ряду лірико-колоратурних сопрано того часу та підготували її блискучу участь у операх

М.А. Римського-Корсакова. Її сценічний дебют у Києві в приватному оперному театрі І.Я. Сетова відзначив сам П.І. Чайковський. Згодом Н. Забіла стала першим сопрано в приватній опері Сави Мамонтова у Москві.

У 1896 році Надія Забіла, у віці 28 років, вийшла заміж за 39-літнього художника Михайла Врубеля. Чоловік обожнював свою дружину. Він відвідував всі її репетиції і вистави, знав напам'ять усі її партії, придумував грим, майстрував наряди. Надія стала для нього єдиною музою, і як ніхто надихала художника на творчість. Врубель з великою любов'ю оспівував красу Надії у своїх полотнах. Образи оперної діви зображені на багатьох портретах, найяскравішим і найвідомішим серед яких є знаменита «Царівна-Лебідь».

Початок їх сумісного життя був сповнений захоплення, віри в щасливе майбутнє. Надію все вабило у Врубелі - літературний смак, широка обізнаність у питаннях філософії, але особливо його закоханість у музику. Вона уважно прислухалася до порад чоловіка. Б. Яновський - друг і постійний концертмейстер співачки - згадував: «Врубель мав великий вплив на свою дружину як виконавицю. Сама великою мірою музикальна і чутлива співачка, Надія Іванівна під впливом Михайла Олександровича почала з особливою уважністю ставитися до творів, що виконувала, і спів її набув тієї вдумливості та серйозності, котрі виділяли її з-поміж товаришів по оперній сцені» [4].

Художньо обдарованою була вся родина співачки. Віктор Миколайович Забіла – український поет, на тексти якого М. Глінка написав пісні «Гуде вітер вельми в полі» та «Не щебечи, соловейку», доводився Надії двоюрідним дідом. Сестра Катерина була дружиною Петра Миколайовича Ге, сина художника Миколи Ми-

колайовича Ге, володаря маєтку на хуторі Плиски Борзнянського повіту Чернігівської губернії. Надія часто приїздила до сестри на хутір на канікули з Київського інституту шляхетних дівиць, а пізніше – з Петербурзької консерваторії. В 1892 році вона познайомилась тут із композитором-початківцем, своїм майбутній акомпаніатором Борисом Карловичем Яновським. Сюди Надія Забіла і Михайло Врубель приїхали після весілля.

Упродовж шести років вони кожного літа гостювали на Ченігівщині. Михайло Олександрович багато малював у майстерні Миколи Ге, яку йому люб'язно надав Петро Ге. Дружина часто позувала Врубелю. На хуторі Плиски художник написав декілька значних творів. Це – панно «Ранок», «Вечір», картини «Бузок», «До ночі», «Царівна-Лебідь», портрет дружини.

Своїм унікальним голосом Надія Забіла зачарувала композитора Миколу Римського-Корсакова. Познайомившись із співачкою за лаштунками театру Сави Мамонтова під час виконання своєї опери «Садко», композитор був щасливий і схвилюваний з того, що вперше в житті зустрів ідеальне втілення свого задуму. В голові весь час звучав її дивовижний голос. Відтоді почав писати тільки для неї: «Чудо, що промайнуло в Москві, під час спектаклю «Садко», повторилось. Живе на світі співачка, в голосі якої, у образі є все, про що можу тільки мріяти. Те саме «лірико-фіоритурно-драматичне» сопрано, яке було необхідне для Волхови і якого, кажучи серйозно, не існує в природі», – так у листі до Круглікова Римський-Корсаков визначив голос Надії Забіли, поставивши до цього визначення два запитальні знаки і два знаки оклику [2, с. 56]. Ця артистка була поетична і безмежно зворушлива в реальній ролі Ольги і надзвичайно людяна в казкових

образах Снігуроньки, Панночки, Волхови. А яка музична! Вона була дуже короткозорою, не бачила зі сцени паличку диригента, але вступала безпомилково, «бо вона вся співала в цей час, і музика, як кров, текла по її жилах» [2, с. 57].

У квітні 1898 року почалось унікальне за своїм змістом листування композитора і співачки, що відображає історію створення та постановок опер М. Римського-Корсакова, участі в них Забіли, виконавських проблем та багато іншого. Поява такої співачки, як Н.І. Забіла, на творчому шляху М. Римського-Корсакова неоцінима тому, що вона стала творцем об'єктивно визнаного «корсаківського» виконавського стилю: «Я б ризикнув назвати її спів і всю чарівність її “інсценування корсаківської музики” одухотворенням казкової мрії, конкретним явищем невідчутних задумів композиторського інтелекту. В співі Забіли збереглася вся індивідуальна чарівність музичної мрії Римського-Корсакова, краса його задумів і помислів, його вміння одухотворювати звук якось особливо по-своєму», – писав радянський музикознавець, академік Борис Асаф'єв [1, с. 39]. З усіх постановок оперних творів Римського-Корсакова за участі Забіли найбільшого резонансу набула прем'єра опери «Казка про царя Салтана», партію Царівни-Лебідь у якій співала Надія, а декорації та костюми були виконані М. Врубелем.

У 1897–1904 роках Н. Забіла офіційно стала першим сопрано Московської приватної опери С. Мамонтова. У 1904 – 1911 роках вона вже була солісткою знаменитого Маріїнського театру в Санкт-Петербурзі. Виконувала провідні партії у «Кармен» Ж. Бізе; «Фаусті» Ш. Гуно (Маргарита); «Отелло» Дж. Верді (Дездемона); «Богемі» Дж. Пуччіні (Мімі);

«Паяцах» Р. Леонкавалло (Недда); «Житті за царя» та «Руслані і Людмилі» М. Глинки (Антоніда, Горислава); «Євгенії Онєгіні», «Мазепі», «Йоланті» П. Чайковського (Тетяна, Марія, Йоланта); «Царевій нареченій», «Казці про царя Салтана», «Коцю Безсмертному», «Оповіді про невидиме місто Китеж», «Садко», «Снігуроньці» М.Римського-Корсакова (Марфа, Царівна-Лебідь, Царівна Ненаглядна Краса, птах Сирин, Волхова, Снігуронька) та інших видатних оперних постановках.

Але поряд із успіхом прийшла біда. В 1901 році співачка народила сина, який прожив всього два роки. Раптова смерть дитини стала величезною трагедією для сім'ї Врубелів. Страждання, що випали на долю Забіли, висвітили нові грані її обдарування, тепер тільки в роботі знаходила вона втіху та забуття. Михайло Врубель не витримав тяжкого удару, смерть дитини спровокувала початок страшної хвороби. У 1904-1910 роках він лікувався в психіатричних лікарнях Петербурга та Москви. Надія Іванівна не завжди могла бути поряд. Але коли вони були разом, художник намалював портрет дружини «На фоні берізок», де Надії 37 років, але вона здається ніжною, тендітною та юною.

Коли чоловіку знову погіршало, Надія Іванівна втратила голос. І здавалося, що вона ніколи не заспіває. У хвилини просвітління – художник у розпачі, картає себе за гріхи, просить пробачення. На щастя, Надія Іванівна знову заспівала, а Михайлові Врубелю лікарі дозволили переїхати до дружини. Художник пише її портрет «Після концерту». Та сталося нове лихо. Михайло Олександрович остаточно втратив зір, а в квітні 1910 року його не стало.

Виснажена нервова система Надії Іванівни спричинила сухоти. Не зважаючи на це, вона давала сен-

саційні концерти, присвячені пам'яті її коханого чоловіка. Композитор Михайло Гнесін переконав співачку взяти участь у гастрольному турне. Дала свою згоду, бо у його творах Надія Іванівна відчувала внутрішній зв'язок із всесвітом її та Врубеля. У липні 1913 року вона розпочала приготування до подорожі в Лондон. Там передбачався її сольний концерт.

Того липневого дня 1913 року Надія Забіла особливо гарно співала романси М. Римського-Корсакова. Прийшла додому збуджена, щаслива, із великим букетом квітів. Ганна Олександрівна, сестра чоловіка, яка весь час була завжди поруч із співачкою, обняла її, поцілувала. А опівночі, після півгодинного нападу, Надія Іванівна Забіла померла. Було їй сорок п'ять років.

Співачці судилося створити на сцені казковий світ, у якому мрія ставала дійсністю, і вона робила це так досконало й органічно, що ніхто не міг уявити, якою мукою інколи було для неї виходити на сцену, грати і співати. Одного разу вона зізналася Римському-Корсакову, що сни, які їй сняться часто – дивовижно виразні та правдоподібні, ніби все це відбувається в дійсності. І насправді, її життя було трагічним сном, а щасливою, прекрасною дійсністю було її мистецтво.

Список використаних джерел

1. Асафьев Б.В. Н.А. Римский-Корсаков. 1844-1944. Москва-Ленинград : Музгиз, 1944. 90 с.
2. Барсова А.Г. Н.И. Забела-Врубель глазами современников. Ленинград: Музыка. 1982. 119 с.
3. Пружанский А.М. Отечественные певцы. 1750-1917 : Словарь: в 2-х ч. Москва : Советский композитор, 1991. Ч. 1. С. 182-183.
4. Яновський Б.К. Спогади про Н.І. Забілу-Врубеля // Українські співаки у спогадах сучасників / Упорядн. Іван Лисенко. Київ : Рада, 2003. С. 67-72.

**ЖАНР СТІЛЕЦЬКОЇ ПІСНІ
У ТВОРЧОСТІ ЛЕВКА ЛЕПКОГО
(ДО 130 РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

В історію української культури співець стрілецької слави Левко Лепкий (1888-1971) увійшов багатогранністю обдарування. Він постає талановитим композитором, художником, прозаїком, драматургом, поетом, видавцем, редактором, публіцистом, громадським діячем, також одним із засновників видавництва «Червона калина» у Львові (1922-1939) та США (1952-1970). Народився Левко Лепкий 7 грудня 1888 року на Тернопільщині, в родині греко-католицького священика. Закінчив Бережанську гімназію, деякий час був навчався на теологічному та юридичному факультетах Львівського університету та Краківської академії мистецтв, де вивчав рисунок і малярство.

Левко Лепкий був наділений неабияким поетичним талантом. Його вірші «Нічліг» та «Полями буря проходить» були надруковані у антології «Струни», що вийшла 1922 році у Берліні. Перу Л. Лепкого належить ряд публіцистичних і літературно-критичних статей, фейлетонів, віршів, оповідань, які публікувались у альманахах, журналах та газетах «Шляхи», «Нові шляхи», «Митуса», «Вісті з луку», «Тризуб» та «Календарі «Червоної Калини»». Він є автором ряду драматичних творів: «Легенда про заснування Львова», «Різдвяний вертеп», «Казки мого життя» та ін.

У 1921-1925 роках у Львові Л. Лепкий заснував і провадив літературно-мистецький театр «Співомовки», для якого писав пісні, гумористично-сатиричні купле-

ти, був режисером, актором та декламатором. В 1922 році Л. Лепкий написав сценічну картину для дітей про стрілецьке життя «Сон Івасика» з нотним додатком. Про неординарність його таланту свідчить і те, що на слова цього поета писали музику Б. Балторович, М. Гайворонський, З. Лисько, Н. Нижанківський, М. Ярема та ін. Але найбільшу популярність Левко Лепкий здобув своєю пісенною творчістю, а саме стрілецькими піснями. Ним написано понад півтора десятка пісень, деякі з яких вважалися народними, і навіть, і в наш час не втратили своєї популярності.

Стрілецькі пісні – це пісні, створені в легіоні Українських Січових Стрільців під час Першої світової війни (1914–1918), одним із організаторів якого був Л. Лепкий. У особистому складі стрілецького Легіону переважала інтелігенція: науковці, поети, музиканти, композитори, священики, гімназисти. Відомі стрільці О. Бабій, Д. Вітовський, М. Гайворонський, Р. Купчинський, А. Лотоцький, Ю. Назарак, С. Чарнецький, Ю. Шкрумеляк писали прозові твори, вірші, складали пісні, вели просвітницьку роботу.

До обігу фольклористики термін «стрілецькі пісні», як складову українських історичних пісень, увів Філарет Колесса в 1938 році. Олександр Правдюк конкретизував поняття цього жанру, визначивши, що стрілецькі пісні це різновид фольклору, який охоплює пласт пісенності, що «має досить окреслене тематичне коло, пов'язане з певним історичним етапом, життям і побутом певного середовища» [3, с. 25]. Мова йдеться про Українське січове стрілецтво, а саме: його передумови, процес становлення, активну воєнну діяльність.

За думкою Б. Гнатовича, народженню стрілецьких пісень сприяли реальні події, факти, імена, які ставали

темами поетичного оспівування, водночас передаючи нащадкам живі спогади про славне минуле стрілецтва, про бої, смерть та любов, про героїство й жертви, про веселі й сумні переживання товаришів по зброї. Вида-тними творцями стрілецької пісні, крім братів Богдана та Левка Лепких, були О. Бабій, М. Гайворонський, Р. Купчинський, С. Чарнецький. Саме в їх творчості дотепер живе вічний дух української пісні.

Стрілецька пісенність мала неабиякий вплив на творчість галицьких композиторів 20-30-х років ХХ століття. Це підтверджують численні хоріві обробки В. Барвінського, М. Гайворонського, М. Колесси, Б. Кудрика, М. Леонтовича, З. Лиська, С. Людкевича, Н. Нижанківського, А. Рудницького, Р. Сімовича та ін., видані в збірнику «Великий співаник Червоної калини» (1937, ред. З. Лиська). Надзвичайна популярність пісень засвідчується кількістю їх опрацювань різними композиторами. Так, є принаймні шість обробок пісні Л. Лепкого «Гей, видно село» (у т.ч. М. Гайворонського, М. Колесси, С. Людкевича, К. Стеценка). Вона стала тематичним матеріалом до «Стрілецької рапсодії» С. Людкевича та Фортепіанної сонати А. Рудницького. Широко відомими стрілецькими піснями Л. Лепкого стали: «Казала дівчина», «Бо війна війною», «Кладочка», «Прощаюсь ангеле з тобою» та ін.

З дитинства Левко Лепкий плекав любов до української історії, поезії, до народних пісень, до музики, до багатовікових українських обрядів та звичаїв. У своїх спогадах він згадував, як взимку діти колядували і щедрували, з приходом тепла відзначали весняні та літні свята. Тому любов до народних культурних традицій не могла не позначитися на створенні стрілецьких пісень композитора.

Стрілецькі пісні Левка Лепкого дуже своєрідні за змістом і за художньою формою, що обумовлювалось жанровою природою і конкретними умовами створення. За змістом їх можна поділити на соціально-побутові, героїко-патріотичні, любовні та жартівливі. В соціально-побутових змальована нелегка доля Січових стрільців, туга за рідним краєм, за батьками, за родиною; в героїко-патріотичних – боротьба за незалежність та віра в перемогу. Функція жартівливих пісень – принести розвагу в життя стрільців та зняти психологічну напругу. Описуючи патріотичний дух, мужність молодих вояків, пісня була то бадьорою, веселою, маршовою, то розпачливо-сумною, навіть трагічною.

Маючи широку інтонаційну палітру, стрілецькі пісні Л. Лепкого відрізняються за жанровим різноманіттям. Виокремлюється кілька жанрових груп: 1) Марші-гімни: «Коби скорше з гір Карпатів», «Від Сяну аж до гір Кавказу», марш УГА «Ми йдемо вперед». Це бадьорі, урочисті, іноді навіть тріумфальні марші, сповнені впевненості і відваги молодого українського війська. Більшості їх властива мажорна широка й активна мелодія. 2) Ліричні марші: «Гей, видно село». 3) Романси: «Маєва нічка», «І снилося з ночі дівчині», «Кладочка», «Колись дівчино мила», «Молоді ми». 4) Жартівливі і танцювальні пісні: «Казала дівчина», «Бо війна війною».

Яскравим прикладом жанрового синтезу є пісня-реквієм «Журавлі» («Чуєш, брате мій...») на слова поета Богдана Лепкого, написану під враженням від перегляду драми С. Виспянського про польський національно-визвольний рух 1830-1831 років. Поет писав, що вірш склався немовби сам собою, без його відома й праці. Вперше поезію було опубліковано 13 жовтня 1912 року у львівському літературно-мистецькому

альманасі «Неділя» під назвою «Видиш, брате мій». Музику написав Левко у 1914 році. Поетичні рядки гармонійно поєдналися з не менш трагічною мелодією.

Ф. Погребенник зазначав, що ця пісня народилася як і усі пісні стрілецької тематики з великої любові до українського народу. У вірші лише кілька рядків, які відбивають цілу гаму трагічних переживань. У тексті немає складних художніх засобів, усе просто й зрозуміло, і в цьому - його сила. Пісня побудована у формі розгорнутого порівняння: журавлі, що відлітають у вирій, задушевне звертання до друга, епітет «сірий», тужлива мелодія породжують тривогу, що з кожним словом посилюється. Пісня звучить як щира сповідь тих, хто покидає рідну оселю. Звуконаслідувальні слова «кру! кру! кру!» увиразнюють імпресіоністичний образ журавлиного ключа, а розгортаючись паралельно, зорові та слухові образи створюють дивовижно сумну картину. В листі до відомого мистецтвознавця В. Витвицького Л. Лепкий писав, що хотів, щоб мелодія віддавала крик журавлів і змальовувала їх лет.

Пісня «Журавлі» за популярністю і кількістю музичних обробок стоїть в одному ряду із Шевченківським «Заповітом». У різні часи авторами обробок були найславетніші композитори та диригенти А. Авдієвський, А. Вахнянин, М. Гайворонський, Ф. Колесса, О. Кошиць, М. Леонтович, О. Мінківський, Л. Ревуцький, К. Стеценко, Я. Ярославенко.

Пісня «Журавлі» («Чуєш, брате мій») часто була на вустах українців у еміграції в часи жалоби і туги. Співали її над могилами полеглих, як останнє прощання. Поезія, покладена на музику Левком Лепким, стала не тільки популярною піснею, а також вплинула на розвиток української прози ХХ століття, ставши часткою

тексту багатьох епічних творів. Серед них трилогія Романа Купчинського «Заметіль», повість-казка Всеволода Нестайка «Пригоди журавлика», роман Юрія Смолича «Рече та стогне Дніпр широкий» та ін.

Літературно-мистецька спадщина Левка Лепкого яскраво демонструє багатоплановість та різноаспектність його таланту. Творчість митця у своїй кращій частині ще за життя вийшла далеко за межі України, стала надбанням багатьох поколінь. Вона стала важливою складовою розвитку української музично-художньої культури та її виходу у світовий простір.

Список використаних джерел

1. Лепкий Л. Журавлі. Збірник пісень. Тернопіль.: Збруч, 1999. С. 92.
2. Погребенник Ф. Великий народолобець і народознавець: Б. Лепкий // Жива вода. 1997. № 11.
3. Правдюк О. Стрілецькі пісні в системі жанрів українського пісенного фольклору // Народна творчість та етнографія. 1995. Ч. 2-3. С. 24-35.

Коробова К.С.,
м. Суми

СТОРІНКАМИ КНИГИ ГНАТА ХОТКЕВИЧА «МУЗИЧНІ ІНСТРУМЕНТИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ»

Гнат Мартинович Хоткевич – видатна постать в українській культурі, відомий як письменник, вчений, історик, музикознавець, музикант-виконавець, а також інженер-винахідник, театрознавець, композитор, фольклорист, драматург, актор, літературний перекладач, який володів кількома мовами, політичний діяч, котрий зазнав репресій як у царські, так і радянські часи, педагог і музично-громадський діяч.

Наукову спадщину Гната Хоткевича в царині етнічної музики важко переоцінити. Будучи блискучим музикантом-виконавцем – скрипалем і бандуристом – Г. Хоткевич спрогнозував як когнітивний, так і комплексно-апробаційний підходи в етномузикознавстві. Сформульований вже на початку ХХІ століття комплексно-апробаційний підхід припускає «разом зі спостереженням, аналізом об'єктивного матеріалу і бесідами з носіями традиції» практичну роботу збирача і ученого [1].

У плані цілісної інструментознавчої концепції Г. Хоткевич окреслив горизонти сучасної системної органології. У своїй монографії про музичні інструменти Г. Хоткевич доводить неповторну «роль України з її самобутньою культурою, музикою» [5] в становленні європейського інструменталізму. Базис монографії – комплексне дослідження національних музичних інструментів (генези, еволюції, термінології, морфології, ергології, строїв, звукорядів, артикуляції, виконавської техніки, музичної практики та функціонування в побуті різних соціальних верств) в етноісторичному контексті культури, диференціацією регіонів і локальних груп великого народу, у зв'язку з різножанровим репертуаром, роллю у ансамблі, в порівнянні з музичним інструментарієм інших народів та епох – на основі наукових (літературних, літописних, іконографічних, уснопоетичних) джерел, народної аксіології та міфології.

Книга Г. Хоткевича «Музичні інструменти українського народу» мала дві редакції. Перша, видана у Харкові у 1930 році [4], була вдвічі меншою за обсягом, а також мала відмінності від другої редакції на концептуальному та теоретичному рівнях. Віднайдення і публікація нової, значно розширеної автором версії [5], що

чекала на це три чверті століття, було здійснено з ініціативи харківських мистецтвознавців у 2012 році.

Рукопис другої редакції був виявлений у Центральному державному історичному архіві України у м. Львові. Він становить 1024 сторінки, частково набраних на друкарській машинці, частково написаних від руки, частково з використанням аркушів друкованої першої редакції книги із внесеними автором правками. Рукопис підготовлено достатньо дбайливо, випущених сторінок немає. Всі аркуші пронумеровані рукою автора синім чорнилом у лівому верхньому куті. При публікації другої редакції книги «Музичні інструменти українського народу» авторська мова переважно збережена. [5]

Гнат Хоткевич ретельно працював над цим науковим твором останні роки свого життя. Ним був значно розширений і вдосконалений як сам конкретний орґанографічний матеріал, так і його джерелознавчий та історіографічний складники. Все це дозволило авторові описати значно ширше коло видів і різновидів (щодо будови, способу виготовлення, вживання в музичній практиці) традиційних українських інструментів, їх типологічних та історичних аналогів, взаємозв'язків з іншими національними традиціями, більш аргументовано інтерпретувати шляхи походження українського інструментарію, особливостей його розвитку та трансформації.

Хоткевич репрезентував український національний інструментарій у контексті світового музичного мистецтва, його історії, різних естетичних та культурницьких напрямків, не обмежившись лише сферою традиційної сільської культури. Він бачив українську

музику в її системній цілісності та, таким чином, прагнув увести її до світового наукового обігу.

Разом із тим, книга є справжньою пам'яткою дослідницьких пошуків вченого свого часу, пошуків української наукової мови, тут багато авторських знахідок і нововведень, що безумовно мають не тільки історико-культурне значення, адже відбивають об'єктивну наукову ситуацію свого часу, а й викликають увагу і сучасного інструментознавця, етнографа, етнолінгвіста, етнопсихолога та культуролога до важливих стильових та функціональних моментів етнічного мистецтва та етномузичного мислення.

Г. Хоткевич підійшов до праці, характеризуючи в першу чергу інструменти, що побутували серед українського народу на території Радянської України і в областях, адміністративно підлеглих Польщі та іншим державам. Він звертав увагу саме на інструменти, що споконвічно існували на теренах України, були загальнонаціональними і виконували певну культурно-історичну та естетичну функції в житті українського народу. Автор описує також їх розповсюдження по сусідніх територіях у Росії, Білорусії, Польщі, країнах Заходу. В своїй праці уперше у історії українських музично-фольклористичних досліджень Хоткевич зробив систему, яку застосовував до вивчення генези й еволюції конструкції, строю, способів гри і форми функціонування музичних інструментів, а також їх ролі в народному музикуванні впродовж століть.

До написання книги «Музичні інструменти українського народу» Г. Хоткевич підійшов, маючи величезну кількість зібраних матеріалів. Методологічний підхід Хоткевича базувався на:

1. Лінгвістичному методі – аналіз споріднених слів.
2. Методі дослідження письмових джерел – аналізі стародавніх словників та пам'яток стародавньої писемності.
3. Дослідженні іконографічних та графічних джерел.
4. Дослідженні народної пісенної та поетичної творчості.
5. Історичному дослідженні генези та еволюції музичного інструмента і його територіального розповсюдження.
6. Дослідженні щодо функціонування музичного інструмента в різних соціальних верствах населення.

Усі ці підходи у праці Г. Хоткевича тісно взаємопов'язані. Щоб відтворити образ певного музичного інструмента та його побутування в навколишньому суспільстві, він користувався методами дедукції, порівняння, аналогії, аналізу та синтезу. [2] В результаті було визначено внесок українського народу в створення типових різновидів музичних інструментів. Хоткевич поділяє їх на три групи – струнну (хордофони), духову (аерофони) та ударну. Кожну з цих груп він поділяє на підгрупи або підвідділи: так, струнні інструменти діляться на смичкові, щипкові й ударні, група духових інструментів – на чотири підвідділи: губні, язичкові, амбушурні та багатоцівкові, ударні – на два підвідділи: ті, що мають тон певної висоти, і шумові. Інструменти ударної групи розглядаються з точки зору наявності або відсутності звукового вистрою, тобто за способом звуковидобування.

Багато матеріалів, які Хоткевич додав до основної праці, – це описи інструментів народів, які побутували на території України. З цього боку, дуже цінною є концепція Г. Хоткевича щодо того, як музичні інструменти, їх звучання та функціонування, віддзеркалю-

вали музичні думки українського суспільства, як будова і вигляд інструменту відбивали музичні ідеали та активність суспільства у певних районах та епохах. Таким способом він перетворив працю з книжки, що була написана про специфічно інструменти українського етносу, на працю про інструменти, що вживали різні народи, які проживали в Україні. Цю перестановку акцентів автор зробив також і для того, щоб відкинути критику стосовно його так званих націоналістичних нахилів. Тепер книжка мала багатонаціональний підхід. Але, як відомо, в лютому 1938 року Гната Хоткевича заарештували, а 8-го жовтня того ж року він був розстріляний.

Отже, наукова цінність праці Г. Хоткевича цілком очевидна: робота розкриває систему музичної інструментальної культури народів України. Цією працею Гнат Хоткевич як дослідник музичних інструментів українського народу показав свою компетентність, широту світогляду та залишився вченим, який зробив значний внесок в етномузичну науку не лише України, а й світу.

Список використаних джерел

1. Мацієвський І. Гнат Хоткевич і актуальні проблеми етномузикології // Музичні інструменти українського народу. Післямови. Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. С. 432-443.
2. Мішалов В. «Музичні інструменти українського народу» Гната Хоткевича // Музичні інструменти українського народу. Післямови. Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. С. 448-452.
3. Хай М. Феномен етноорганологічного таланту Гната Хоткевича // Музичні інструменти українського народу. Післямови. Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. С. 460-465.
4. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 1930. 72 с.
5. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Друге видання. Харків: Видавець Савчук О.О., 2012. 512 с.

ПОЕЗІЯ У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ КИРИЛА СТЕЦЕНКА

Поезія та музика завжди співіснували нерозривно, адже слово викликає до життя музику і навпаки. Саме тому уявлення про творчість майстрів-літераторів суттєво збагачується, якщо наповнюється музикою, народженою під впливом слова. Найяскравішого втілення поетичне слово набуло у музиці в жанрі романсу, розквіт якого в Україні припадає на початок ХХ століття. В цей час у камерно-вокальній галузі працювали М. Лисенко, Я. Лопатинський, С. Людкевич, І. Рачинський, Д. Січинський, В. Сокальський, Я. Степовий, К. Стеценко, Ф. Якименко та ін.

Романс є відображенням стану душі його творців – поета і композитора. Через романс передається творчий імпульс, емоційний настрій музики і слова, закарбований у нерухомих нотних знаках. У кращих зразках жанру досягається внутрішній зв'язок між музичними і поетичними інтонаціями, розкривається краса та гармонійність мови, змістовність кожного слова, передаються флюїди людських взаємин. Обираючи текст для романсу, композитори дуже трепетно відносяться до кожного слова, що часто також тісно пов'язано із національними традиціями.

Поезія часом має магічний вплив на композитора, приклад тому – творчість Т. Шевченка - на вірші поета написано понад дві тисячі вокальних композицій. Тільки М. Лисенко написав на слова геніального Кобзаря 56 романсів, тим самим значно розширивши тематику своїх вокальних творів, збагативши та оновивши засоби музичної виразності. Поряд з тим, композитор звертався до текстів поетів-сучасників – Л. Українки, О. Олеся, М. Вороного, в музиці до яких

намагався відтворити не тільки загальноемоційний настрій віршів, а й саму поетичну інтонацію слова.

Подальший розвиток камерно-вокального жанру яскраво здійснив у своїй творчості учень М. Лисенка Кирило Стеценко. Протягом 1900-1917 років він написав близько 30 романсів на вірші Т. Шевченка, І. Франка, Л. Українки, О. Олеся та багатьох інших. У творчості сучасників композитора цікавили емоційно-насичені поезії, що приваблювали розкриттям почуттів, настроїв та думок авторів. Від традиційних пісень-романсів раннього часу («Ой, чого ти, дівчинонько, та засумувала» слова І. Міхневича, «В'ється стежка» слова М. Славинського) К. Стеценко прийшов до лірико-драматичних монологів («Нащо, нащо тобі питати», «Зустрітися, щоб зразу розлучитись» слова О. Олеся), де розкриваються драматичні ситуації у житті людини, що позначилось на загальному тоні музичного вислову. В своїх солоспівах К. Стеценко прагне відобразити духовну атмосферу суспільства початку ХХ століття.

Його романси, крім підкоряючої краси, зручні для виконання, тому завжди мали успіх у слухачів та виконавців. У солоспіві «Плавай, плавай, лебідоньку» – одному з кращих втілень ліричної поезії Т. Шевченка в українській романсовій музиці, передано трагедію скривдженого кохання. Наслідуючи принципи, закладені М. Лисенком у «Музиці до Кобзаря», К. Стеценко вносить індивідуальні риси у інтерпретацію поезії Шевченка. Завдяки різноманіттю типових для української музики ладових відтінків цей твір споріднюється з кращими зразками народної творчості.

До лірико-драматичних романсів на слова Т. Шевченка в творчості К. Стеценка відносяться «І золотої, й дорогої», дует «Тополя» та кілька хорових творів. Самим значним досягненням композитора в роботі з шевченківськими текстами стала музика до поеми «Гайдамаки» (23 вокальних та оркестрових номери). Створюючи музику до поеми Т. Шевченка,

К. Стеценко опирався на демократичні традиції українського класичного музично-драматичного театру.

Тонкий лірик К. Стеценко не міг оминати поезій своїх сучасників. Темі кохання присвячені його романи «В душі моїй сльози», «Як зоря вечірня» на слова П. Мирного (за Г. Гейне), «Забудь мене» на слова П. Карманського, «Нащо, нащо тобі питати» на слова О. Олеся. Мелодика цих романсів стає більш насиченою, в ній відчувається наслідування схвильованих мовних інтонацій. Фортепіанний супровід часто виступає у виразному діалозі з вокальною партією. В творчому доробку К. Стеценка з'являється і музичний пейзаж: «Тихо гойдаються» на слова М. Чернявського, «Вечірня пісня» на слова В. Самійлика, де композитор щедро використовує тонкі ладо-гармонічні нюанси.

Визначне місце в творчості К. Стеценка займають вокальні твори на слова нашого земляка Олександра Олеся. Вся творчість О. Олеся вміщується між двома його віршами, один з яких відкриває першу збірку поета «З журбою радість обнялась», а останнім з надрукованих віршів став «Життя минає, наче сон...». Шлях Олеся довжиною в життя – це пісня, сумна й радісна, про кохання або журбу, в ній – то біль і скорбота, то натхнення і надія. Поезія і музика для нього – єдині. В одному з листів до дружини Олесь писав: «Віро! Як я можу вловити слова в тій музиці, що шумить річками в моїй душі? Коли б я був композитором, я б легко відбивав би цей шум, моя душа могла б безпосередньо говорити з душами людськими... На жаль, навіть грамоти музичної не знаю» [4].

Поезія О. Олеся справляла велике враження на сучасників своєю свіжістю, безпосередністю, ліричністю. Природність, висока простота, романтичне піднесення його віршів завжди надавали композиторам натхнення. На вірші О. Олеся написано близько 200 творів понад 80 композиторами, які в його віршах знайшли відображення духовного світу української демократичної інтелігенції перших десятиріч ХХ століття. Завдя-

ки своїй красі та змістовності романси на слова поета посіли значне місце в репертуарі відомих співаків, стали надбанням широких кіл любителів музики.

Романси К. Стеценка на вірші О. Олеся стали перлинами вокального репертуару. Серед них – романс-мініатюра «Хіба не сонце ти прекрасне...». На вірші поета Стеценком створено солоспіви «Болить моя душа...», «Сосна», у яких відображено тривожний настрій, що панував у тогочасному суспільстві. У лірико-драматичних монологів «Нащо, нащо тобі питати...», «Зустрітися, щоб знову розлучитися...» натхненно відтворено тему кохання. У вокальних мініатюрах «О, не дивуйсь» та «Літньої ночі» психологічна заглибленість поєднується з колористикою музичних пейзажів. Прагнення підкреслити заміряність, чуттєвість музичного образу зумовили включити до фактури ніжне звучання скрипки. Цей твір можна назвати вокально-інструментальним тріо, де партії голосу, скрипки та фортепіано рівноправні й пластичні. К. Стеценку вдалося настільки «злити» музику зі словом, що виникає відчуття створення їх немов одним митцем.

Значне місце у романсовій творчості К. Стеценка посідає громадська тема: «Квітчані сльози» (слова Б. Грінченка), «Болить душа моя» (слова О. Олеся), «І ви покинули» (слова О. Олеся), «І золотої, і дорогої» (слова Т. Шевченка), «Цар Горох» (слова В. Самійленка), «Коваль» (слова І. Франка). Згідно тематики в творчості митця з'являються нові композиційні прийоми. Він свідомо використовує декламаційність як засіб психологізації музичного образу, відтворення душевної схвилюваності. Стеценківський «Цар Горох» нагадує знамениту «Блоху» М. Мусоргського, де продовжуючи реалістичні традиції О. Даргомижського та М. Мусоргського, на національній основі створюється оригінальна композиція, яку можна назвати музичним памфлетом. Вокальна декламація з її пружною ритмікою, допомагає виділити іронічний підтекст, посилити сатиричний зміст поетичних рядків.

Отже, романсовий доробок К. Стеценка значно збагатив українську камерно-вокальну музичну лірику. Короткий огляд камерно-вокальної творчості композитора надає підстави стверджувати, що, продовжуючи започаткований М. Лисенком демократичний напрям, К. Стеценко йшов шляхом драматизації змісту творів, розширення їх жанрової та лексичної сфери.

Список використаних джерел

1. Билинская М.А. Шевченко и музыка. Київ: Музична Україна, 1984. 128с.
2. Історія української музики: у 6 т. – Київ: Наукова думка, 1990. Т. 2. 426 с.
3. Макарова В.А., Макарова Л.А. І слово в пісні відгукнеться. Суми: Собор, 2003. 287 с.
4. Олесь Олександр. Поетичні твори. Журба і радість О. Олесь / передмова Р. Радишевського. Київ : Дніпро, 1990. Т.1. С.4.
5. Олесь Олександр. Творча спадщина і сучасність // Зб. наук. праць.. Суми : Козацький вал, 1999. 308 с.
6. Пісні та романси українських поетів. У 2-х т. Київ : Радянський письменник, 1956. Т.2. 386 с.
7. Українські класичні романси / Упорядкув. та вст. ст. Булат Т.П. Київ : Музична Україна, 1983. 332 с.

Плескань Б.П.,
Тарапата-Більченко Л.Г.
м. Суми

АВТОРСЬКІ ПРИСВЯТИ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

Культура – це складна комунікативна система, яка дозволяє митцю без часових і просторових перешкод спілкуватися зі світом, однак не захищає його від мороку забуття. Під тиском життєвих обставин митець може заблукати у лабіринтах долі, а його творчий до-

робок загубитись як матеріально, так і духовно, у глибинах пам'яті. Повернення незаслужено забутих імен та розкиданих по світу творчих спадків є одним із чинників відродження національної культури. У цьому аспекті на активізацію дослідницької уваги заслуговує музична спадщина, педагогічна, виконавська, громадська та музично-критична діяльність Нестора Нижанківського, представника галицького композиторського осередку першої половини ХХ століття.

На життєвому шляху довжиною у 47 років (1893–1940) Н. Нижанківський пережив лихоліття Першої світової війни, табори для австрійських військовополонених у Боброві та Задонську, захист української державності (ЗУНР) у статусі добровольця УГА, еміграцію до Відня і Праги. Однак йому знайомі не тільки гіркота втрат, вразливість художника під тиском суспільно-політичних подій та гнітюче відчуття чужини, але й жага знань, і творчі злети, і сила кохання.

Життєву і творчу біографію Н. Нижанківського висвітлював Ю. Булка [2], змістовно змальовуючи портрет непересічної особистості: людини, громадського діяча і музиканта. Фольклорні джерела музичної спадщини Нестора Нижанківського досліджував У. Молчко [6]. Творчий стиль композитора у контексті стильової еволюції галицької музичної культури ХІХ-ХХ століть розглядала Л. Кияновська [3]. Фортепіанну музику, написану Н. Нижанківським для дітей, аналізувала З. Юзюк, яка у площині компаративного аналізу творчих доробків Н. Нижанківського, В. Барвінського і М. Скорика дослідила фольклорні витоки та естетико-психологічні засади української фортепіанної музики дидактичного спрямування [10]. Жанр коломийки у фортепіанній творчості Остапа та Нестора Нижанків-

ських досліджував С. Кудренецький. Він визначив характерні композиційні прийоми, що розвивають традиційний фольклорний коломийковий комплекс засобами композиторського письма. На думку дослідника фортепіанна творчість Нестора Нижанківського стала новим етапом у адаптації пісенно-танцювальних жанрів українського фольклору [5].

Попри наявність змістовних та різновекторних досліджень творчості митця, у фортепіанному доробку Н. Нижанківського є твори з авторською присвятою, які не отримали належного аналізу та узагальнення. Це сторінки музичного життєпису митця, його симпатій і прихильностей, дружніх зв'язків і творчих взаємин, історичних перехресть та душевних переживань. Вони спонукають дослідника-виконавця звернутися до біографії композитора та відкривають шлях до змістовної виконавської інтерпретації музичного твору.

Історики-музикознавчі роботи Ю. Булки, Л. Кияновської, У. Молчко, З. Юзюк [2; 3; 6; 10] дозволяють нам виявити твори Н. Нижанківського з авторською присвятою, узагальнити та систематизувати їх за критерієм «адресата». Методологічною основою дослідження музичних творів з авторською присвятою слугують роботи В. Бодіної, О. Тебекиної, Н. Фоміної [1; 8; 9]. Вони розглядають присвяту як частину художнього тексту, яка виконує певне функціональне (комунікативне) навантаження; акцентують увагу на особистості адресата, меті присвяти, часі її виникнення (етап задуму, втілення чи завершення роботи), а також силі впливу присвяти на музичний текст.

Слід зазначити, що Н. Нижанківському притаманне особливе ставлення до фортепіано. Сучасники відзначали його прекрасний природній піанізм та

неперевершену виконавську майстерність. Поранення в руку не дозволило Нестору продовжити кар'єру виконавця, але своє служіння фортепіанній музиці він продовжив її створенням. Нажаль, після смерті композитора у таборі для переселенців у Лодзі (1940), а згодом арешту його дружини Меланії Семаки-Нижанківської у Празі (1945) архів творів композитора був знищений юрбою, що стало фатальною втратою для його творчого доробку. Сьогоднішньому переліку фортепіанних творів Н. Нижанківського ми завдячуємо зусиллям його колишнього учня, дослідника та композитора І. Соневицького, який через багато років розшукав та видрукував твори, що збереглися.

Аналіз музичних присвят Н. Нижанківського показує, що найбільш часто він кореспондував з відомою талановитою піаністкою, двоюрідною сестрою Миколи Колесси Любкою Колесою. Їй присвячено музичні твори «З мого щоденника» *a-moll* (1921), «Відповідь на картку з Мадриду» *g-moll* (1925), а також масштабні «Варіації на українську тему» або «Великі варіації» *fis-moll* (1920–1923). Вихованка Луїса Терна, Еміля Зауєра, Ежена д'Альбера щонеділі організовувала музичні вечори, у яких брав участь молодий музикант. Їх поєднувала взаємна симпатія та творча взаємодія.

П'єсою «Відповідь на картку з Мадриду» (1925, Черношиці біля Праги), Н. Нижанківський відповів на поштову листівку, яку надіслала йому Л. Колесса. У 13 тактах музичного твору композитор поетично поділився своїм смутком та тугою за батьківщиною. «Варіації на українську тему», присвячені Л. Колессі, уперше прозвучали у виконанні піаністки на концерті пам'яті Т.Г. Шевченка у Відні (1923), згодом – у Львові, Харкові, Києві та Лондоні. Наспівна тема в унісонному ви-

кладі з підголосковою поліфонією та вісім вільних варіацій, вибудованих на фольклорному підґрунті, за змістом були близькими світогляду обох митців. Символічно, що виконавське відродження цього твору було здійснено з нагоди 125-річчя Н. Нижанківського у стінах Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка молодією піаністкою Мар'яною Самотос (клас професора Марії Крушельницької).

Творчі стосунки і спільні спогади про Олександра Кошиця єднали Н. Нижанківського з однією з перших у світі жінок-диригентів Платонідою Россиневич-Щуровською. Колишній помічниці визначного диригента Української республіканської хорової капели композитор присвятив цікавий за змістом та фактурою фортепіанний опус «Спомин» *h-moll* (1928), написаний у празький період творчості.

Після повернення до Львова Н. Нижанківський пише проникливе і глибоке за своїм образно-емоційним змістом «Інтермецо» *d-moll* (1934), присвятивши його своєму учню Роману Климкевичу. У. Молчко зазначає: «Спираючись на пізньоромантичні стильові риси, імпресіоністичну колоритність та український тип мелодики, у п'єсах «Спомин» та «Інтермецо» викристалізовується характерний, індивідуальний композиторський почерк Н. Нижанківського» [6].

Серед фортепіанних творів Н. Нижанківського є твори з присвятами-подяками. «Фугу на тему *B-A-C-H*», яку композитор написав у Відні (1923), він присвятив своєму вчителю гармонії у Львові професору А. Хибінському. Експресивний твір з хроматичною темою було подаровано у 1939 році з позначкою «на пам'ятку викладів про Баха». «Сентиментальний вальс» *cis-moll*, задум та перші музичні фрази якого виникли

ще під час перебування автора у російському полоні (Задонськ, 1917), було допрацьовано у Львові та подаровано львівській танцюристці Галині Голубовській як доказ вдячності за її прекрасний танок під цю музику.

До музичних посвят з невизначеним адресатом відноситься фортепіанний цикл Н. Нижанківського «Листи до неї» (1928–1929), який було створено у Празі під час навчання у одного з модернових чеських композиторів Вітєзслава Новака. П'ять частин циклу, що побудовані за принципом чергування контрастних образів, утворюють драматургічну лінію роману-щоденника: «Зміст», «Лист про ніжність її рук», «Лист про силу», «Лист про мрії», «Лист про насмішку над самим собою». Підґрунтям для створення сюїти стали програмні фортепіанні цикли Ф. Ліста, К. Дебюссі, а в українській музиці – В. Барвінського.

Дослідниця творчого стилю композитора Л. Кияновська відзначає, що це один з кращих опусів у спадщині митця, який увібрав у себе найяскравіші прикмети його художнього світогляду [3]. Основні музичні ознаки циклу: лейттематизм як метод музичного розвитку; відхід від національно-фольклорного стилю та звернення до модернових засобів музичної виразності; колористичне просторове звучання фортепіано; широке розташування гомофонно-гармонічної фактури, що утворює поліфонію пластів; новаторство гармонічної мови (еліптичні послідовності, атональні побудови, цілотнові звукоряди, тритонові співзвуччя, колористичні тональні зіставлення тощо).

«Листи до неї» – це зразок музичного епістолярного жанру, який певним чином корелює з «Музичними листами» В. Каліннікова. Щодо адресата «Листів», то можна припустити, що це дружина композитора Меланія

Семака, дочка буковинського громадського діяча і посла до австрійського парламенту Ілька Семаки. Молоді люди познайомились у 1919 році в домі відомої громадської діячки Ольги Бачинської в Стрию, зустрілися і зблизились через рік у Відні. У 1923 році Нижанківські переїжджають з Відня до Праги, як центру української еміграції, а у 1928 році втілюють свою мрію і повертаються до Львова. Меланія мала тонку поетичну натуру, писала вірші, але їй могутню силу духу, яка дозволила їй разом з чоловіком долати життєві труднощі та бути поряд з ним до останніх хвилин його життя.

Особливе місце серед творів Н. Нижанківського з присвятами займають «Твори для молоді» (1936). Збірка складається з п'яти мініатюр, присвячених дітям колег-музикантів: «Марш горобчиків» – Ліді Нижанківській, «Староукраїнська пісня» – Степану Ярославичу, «Коломийка» – сину Олегу Нижанківському, «Івасько грає на чельо» – Івану Барвінському, «Гавот ляльки» – Ларисі Крушельницькій.

«Марш горобчиків», яким відкривається збірка, написаний у простій тричастинній формі, де крайні частини за своїм характером і реєстровим контрастом більше нагадують скерцо. «Староукраїнська пісня» – надзвичайно колоритна мініатюра у формі періоду, в якій переважають типові звороти народнопісенної лірики. Легка граціозна «Коломийка» відтворює характер веселого, життєрадісного народного танцю. Інтонації українського народного мелосу притаманні і п'єсі «Гавот ляльки». Мініатюра «Івасько грає на чельо» написана у простій двочастинній репризній формі. Широка наспівна діатонічна тема з діапазоном майже у три октави за характером близька до романтичних елегійних творів віолончельного репертуару.

Серед присвят Н. Нижанківського немає прагматичних, улесливих, статусних присвячень радянській владі, хоча композитор працював в умовах протистояння різних національно-державних ідеологій у період міжвоєнного двадцятиріччя в Галичині. У змісті авторських присвят відсутня траурно-шаноблива чи вітальна семантика. Коло адресатів визначається дружними взаєминами, симпатією та творчою взаємодією (Л. Колесса, Р. Климкевич, П. Россиневич-Щуровська, А. Хибінський). Крім дружніх посилок та посилок-подяк у творчості Н. Нижанківського є також посилення-подарунки дітям колег-музикантів («Твори для молоді») та листи без конкретного адресата (цикл «Листи до неї»).

Авторські присвяти фортепіанних творів Нестора Нижанківського є типовою ознакою західноєвропейського неоромантизму, на ґрунті якого зростала творчість композитора. Цим творам Н. Нижанківського характерна національна самобутність без прямого цитування, органічний синтез національної і загальноєвропейської музичних традицій, єдність етнічних та неоромантичних тенденцій музичного вислову.

Більшість зазначених творів митця є своєрідним відбитком його життєпису. Посвяти сполучають музичний текст із соціально-історичними обставинами, тому є важливими сенсоутворювальними та інтерпретативними факторами. Вони уточнюють коло спілкування композитора, розширюють інформаційний контекст присвячених творів, виявляють допоміжні смислові пласти та допомагають у створенні змістовної виконавської інтерпретації.

Список використаних джерел

1. Бодіна-Дячок В. Авторська присвята музичного твору: погляд в історію. (дата звернення 10.01.2019). URL: https://revolution.allbest.ru/culture/00970536_0.html
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість URL: http://chtyvo.org.ua/authors/Bulka_Yurii/Nestor_Nyzhankivskyi_Zhyttia_i_tvorchist/ (дата звернення 10.01.2019).
3. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX-XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
4. Козачук О.С. Мистецький простір Нестора Нижанківського (до 120-річчя від дня народження) // Науковий часопис Національного пед. університету імені М. П. Драгоманова. Київ, 2014. Вип. 16 (21). С. 26–31. (дата звернення 10.01.2019) URL: <http://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/123456789/9886/1/Kozachuk.pdf>.
5. Кудриницький С.М. Коломийка у фортепіанній творчості Остапа та Нестора Нижанківських // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2010. Вип. 1. С. 19–25.
6. Молчко У. Фольклорні джерела музичної спадщини Нестора Нижанківського. (дата звернення 10.01.2019). URL: http://nte.etnolog.org.ua/zmist/2003/N1_2/Art_20.html
7. Нижанківський Н. Фортепіанні твори для молоді [упор. О. Смоляк, Л. Корній]. Тернопіль, 1996. 28 с.
8. Тебекина О. Ліст-Шуман-Шопен: Присвята творів як феномен спілкування через музику // Київське музикознавство. Київ, 2008. Вип. 27. С.118–122.
9. Фоміна Н.П. Прагматика присвяти у творчості Сергія Прокоф'єва: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03. Харківський державний університет мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2014. 18 с.
10. Юзюк З.І. Фортепіанна музика для дітей у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського та М. Скорика (до ювілеїв композиторів) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2013. № 2. С. 107–115. (дата звернення 10.01.2019). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NZTNPUm_2013_2_21

РОЗДІЛ II

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДІАСПОРИ XX СТОЛІТТЯ

Андрієвський І.М.,
м. Київ

ІНТОНАЦІЙНА СВОЄРІДНІСТЬ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ОР.19 Б.М. ЛЯТОШИНСЬКОГО

Вивчення творчої спадщини Б.М. Лятошинського (1894-95-1968) займає одну із центральних позицій у вітчизняному музикознавстві. Яскравий неповторний стиль композитора, барвіста музична мова, новаторське розуміння основ формотворення, тональних засад, фактурних прийомів виявляють широкі можливості для наукових досліджень. В українському музикознавстві склалися сталі парадигми щодо симфонічної, оперної, камерно-інструментальної музики Б. Лятошинського. Вони зафіксовані у ряді досліджень І.Ф. Белзи, О.К. Зав'ялової, М.Д.Копиці, А.П. Лашенка, І.Ф. Ляшенка, Ю.В. Малишева, О.В. Марценківської, В.Я. Самохвалова, О.Г. Таранченко тощо. Цілком природно, що кожна дисертація, монографія, стаття присвячені певним конкретним аспектам вивчення композиторського стилю, творчої чи педагогічної діяльності, життєвого шляху композитора. Але творчість Бориса Миколайовича є настільки багатогранною, що весь час з'являються нові праці, які збагачують скарбницю вітчизняної науки, відкривають можливості нових спектрів вивчення стилю композитора, дослідження його творів.

У пропонованій статті досліджується Соната для скрипки та фортепіано ор. 19, створена Борисом Лятошинським у 1926 році. Не зважаючи на те, що це

порівняно невеликий твір, Соната займає настільки важливе місце у творчій спадщині композитора, що потребує окремого фундаментального дослідження. Не претендуючи на такий обсяг наукового вивчення, метою даної розвідки є вивчення деяких особливостей інтонаційної структури Сонати Лятошинського оп. 19 та надання практичних методичних рекомендацій для скрипалів-виконавців.

Скрипкова соната Б.М. Лятошинського, написана у тридцятирічному віці, ознаменувала початок розквіту творчості видатного українського композитора. У цьому творі стиль композитора набуває рис добре збалансованої та напрочуд яскравої системи засобів виразності. Барвиста фактура, класична лаконічність форми, чіткі принципи розвитку музичної тканини, стають домінуючими ознаками зрілого періоду композиторського стилю Бориса Миколайовича. Інтонаційно-духовна близькість скрипкової сонати до його Третьої симфонії дає можливість вважати цей твір одним з найяскравіших у творчості Майстра.

У сонаті композиторська техніка Лятошинського повністю підпорядкована художнім завданням, що ставить перед собою автор. Текст твору настільки місткий, а засоби розвитку матеріалу настільки симфонічні, що соната може претендувати на статус своєрідної «мікросимфонії» для двох інструментів. Справжній симфонічний розмах незбагненним чином співіснує у сонаті з найінтимнішими висловлюваннями, відображеними через камерні фактури. Симфонічний масштаб та камерна тендітність не протиставлені одна одній. Чудове володіння композиторською технікою дозволяє автору досягати елементу **проростання** цих фактурних сфер одна в одну. Це проростання й надає сонаті неймовірної щільності форми, природності та закінченості яскравих авторських висловлювань.

Інтонаційною основою проростання контрастних фактур можна вважати **монотематизм** сонати. Дійс-

но, усі теми, які проходять у всіх трьох частинах твору виростають із **тематичного зерна**, з якого починається перша частина. Це тематичне зерно можна умовно поділити на **два сегменти. Перший** – це своєрідний тонічний акорд, яким відкривається соната - великий септакорд (пр.1):



Навколо цієї тоніки формуються ладотональні елементи - це функціональний устій, що обумовлює своєрідність співзвучностей усього твору. Надпотужна енергія цього тонального устою стає основним поштовхом, енергетичним зарядом, який насичує музику максимальною напругою в усіх без виключення фактурних сферах сонати. Таким, наприклад, є початок побічної теми першої частини сонати (пр. 2):



Фактура рояля насичена великими септимами (ля соль-дієз, мі-бемоль ре, тощо). Тема знаходиться «під протекторатом» нони (фа соль-дієз, ля сі-бемоль, тощо).

Тематичний матеріал другої частини сонати складається із септим та нон (пр. 3):



Яскравий великий септакорд відкриває третю частину. Друга тема фіналу теж містить септими (соль - ля-дієз, мі - фа-дієз, сі - до) (ц. 2). Заключні такти сонати ще раз встановлюють великий септакорд - непорушну тоніку всього твору.

Фактично, септакордо-нонакрордові співзвучності є тональною ознакою сонати, що об'єднуючи граничні контрасти, дозволяє авторові досягти ефекту проростання різноманітних фактурних сфер одна в одну. Пошуки такого роду тональності велись композитором й протягом раннього періоду його творчості, але саме у сонаті вони виявилися найбільш чітко та безапеляційно, ставши невід'ємною частиною композиторського стилю Бориса Лятошинського.

Другим сегментом тематичного зерна, з якого постає музична матерія сонати, можна вважати **головну тему**. (пр. 4)



Вона вражає своєю енергетикою, яскраво вираженою декларативністю, інтонаційною контрастністю. «Електричний заряд» початкової зменшеної терції по-

силюється гострим півтоном, що призводить до справжнього вибуху квінтового ходу, але енергія цього вибуху дивним чином не витрачає своєї сили – вона начебто знову згортається у міцний згусток. Колосальна, невичерпна енергія головної теми насичує усі частини сонати.

Ця тема буквально пронизує усю першу частину сонату. Вона починає сонату і звучить на гранях форми, зокрема знаменує початок розробки у цифрі 4. Надзвичайно потужною вона стає на початку репризи. Тут напруження посилюється за рахунок рваних синкопованих акордів фортепіано (ц. 7). Цією темою закінчується перша частина сонати, з неї починається друга частина, нею завершується весь твір.

Інші теми сонати так чи інакше пов'язані із темою-зерням, серед яких найважливішу роль виконує побічна партія першої частини. Інтонаційно вона є інваріантом головної партії, утворюючи із нею різкий емоційний контраст. Напівтонова частина теми перетворюється на висхідний хід, який завершується ходом на збільшену квінту, що надає цей темі особливої інтонаційної загостреності, витонченості, тендітності, крижкості (пр. 2). Інтонаційна спорідненість із темою-зерням уможливає досягти побічній темі неймовірної гнучкості – від максимального енергетичного напруження, до найінтимнішої лірики.

У розробці першої частини побічна партія перетворюється у надзвичайно рішучу та енергійну тему (ц. 5), яка обумовлює образний устрій та тему другої частини. (пр. 3). Інтонації побічної партії присутні у головній темі третьої частини сонати. Точніше, ця тема є своєрідним сплавом двох центральних тематичних елементів: головної теми сонати, яка знаходить своє відображення у першому компоненті теми, та побічної теми першої частини, інтонації якої присутні у другому компоненті головної теми третьої частини.

Якраз інтонації цього другого компоненту зумовлюють надзвичайно потужний фактурний розмах та

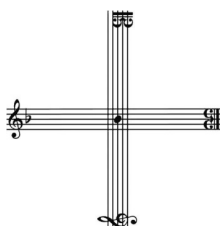
емоційне насичення музики третьої частини (див. п'ять тактів до ц. 5).



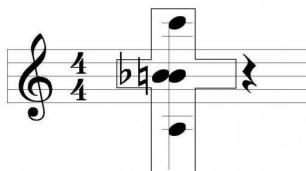
Характерним центром вольових і рішучих емоційних образів є марш у третій частині, який теж обумовлений інтонаційним контекстом побічної партії. (ц. 8).

Головна тема твору та побічна партія першої частини, що є фактичним інваріантом головної, утворюють своєрідний симбіоз, який дає змогу стверджувати про **монотематичність** всього твору. Але існує ще один аспект тематизму сонати – **монограмний** характер її головної теми.

Практика написання тем, що містять монограми, є дуже давньою та розповсюдженою. Ось, наприклад, тема хреста - монограма І.С.Баха (*BACH*), яка з'являється у багатьох його творах.



Чи то як можна уявити цю тему в одному ключі:



Монограма Д.Д. Шостаковича (*D E S C H*) теж пронизує більшість його творів, обумовлюючи неповторний ладовий колорит музики. У багатьох творах А. Шнітке присутня його монограма (*A E S C H*), яка перегукується з монограмами Баха та Шостаковича і дає

можливість інколи відтворювати трансформації цих монограм у музичній матерії.

З цього боку монограма тема сонати Лятошинського викликає неабиякий інтерес. Сама тема звучить в партії скрипки на початку твору (пр. 4). Її основою є енергетично насичена півтонами група нот *B G1S A*. Якщо брати до уваги ініціали автора російському мовою (Борис [В] Николаевич [Н] Лятошинский [А]), то тема повинна була би бути півтоном вище:



У цій темі нота В відповідає початку ім'я автора (Борис), нота Н співпадає з написанням по-батькові кирилицею (Николаевич). Нота А (ЛЯ) відповідає першим літерам прізвища автора. У іншому порядку, який додає напругу цих інтонацій, тема би виглядала таким чином:



Якраз такий варіант звуковисотної послідовності міститься у головній темі, але він опущений півтоном нижче! [*B G1s A*].



Автор ніби перекреслює свою монограму, подаючи її у такому варіанті. Тоді припустимо, що у сонаті авторська монограма викладена українською мовою. У варіанті монограми українською окрім нот В та А повинна бути нота Мі оскільки ім'я автора по-батькові українською буде звучати - Миколайович. І така нота у темі є! Це четверта нота теми! Цілком можливо, що Борис Миколайович «розписався» двічі: один розпис – російською, другий - українською мовами. Тобто, монограма автора є подвійною! Три ноти, з яких почина-

ється тема зберігають риси «розпису» російською, хоч і викладені півтоном нижче, а четверта нота закріплює український варіант монограми композитора. Складається враження, що автор сам закреслює свій розпис російською, подаючи монограму українською мовою (В Gіs A E).



В остаточному варіанті автор додає темі ритмічної напруги за рахунок синкопованого ритму, акцентуючи увагу слухача на ноті В, що асоціюється з ім'ям композитора. Ця нота починає та закінчує головну тему сонати. (пр. 4). **Монограмний** характер головної теми зерна, з якого проростають усі інші теми твору, надає скрипковій сонаті значення своєрідного **маніфесту**, яким автор розкриває своє бачення світу, розуміння соціальної ролі творця у суспільстві.

У концертних виконаннях соната звучить не часто. Одною з причин її рідкого виконання, на погляд автора статті, є нетрадиційність засобів виразності, яка потребує від виконавців, особливо від скрипалів, значного перегляду своїх технічних навичок, можливо, переінтонування свого виконавського стилю. Яскрава та різноманітна фактура сонати вимагає від виконавців фізичної та психічної витримки. Граничні темпові та динамічні контрасти, якими насичений твір, не повинні призводити до втрати шляхетної якості засобів виразності. До того додаються непрості проблеми ансамблевого музикування, серед яких вміння маніпулювати музичним часом є найголовнішим. Вирішення складних ансамблевих задач потребує від виконавців багато зусиль.

Симфонічність фактури цього твору не раз приводила виконавців до думки про оркестрову версію сонати. Втілення музики сонати у оркестрове звучання нарешті відбулося 8 квітня 2015 року, коли цей твір було виконано у концерті Ансамблю класичної

музики імені Б.Лятошинського. Автор оркестрової версії для скрипки соло, струнних та ударних інструментів Тетяна Андрієвська. (Link цього виконання - <https://www.youtube.com/watch?v=jgR1SFAnz3U>).

Список використаних джерел

1. Архімович Л.Б. Б.М.Лятошинський (до 60-річчя з дня народження). Київ: Мистецтво, 1955. №1.С.29-30.
2. Бэлза И.Ф. Композитор, гражданин, учитель // Борис Лятошинский: Воспоминания. Письма. Материалы: в 2-х частях/ сост. и коммент. Л.Н.Грисенко, Н.И.Матусевич. Киев: Музична Україна, 1985. Ч.1: Воспоминания. С.7-35.
3. Берегова О.М. Борис Лятошинський та Ігор Белза в Київській консерваторії на початку 1930-х років. (До 100-річчя Київської консерваторії) // Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: наук. журнал. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2011. №2. С. 123-131.
4. Зав'ялова О.К. Стильові пріоритети камерно-інструментальної творчості Б.Лятошинського // Рейнгольд Гліер - Борис Лятошинський. Життя і творчість в контексті культури: зб. ст. / ред.-упор. І.Є.Копоть, К.І.Новосельський. Житомир: О.О. Євенок, 2014. С. 230-241.
5. Ляшенко І.Ф. Музичний світ Бориса Лятошинського // Музичний світ Бориса Лятошинського: зб. матеріал. Київ: Центр-музінформ, 1995. С.7-13.
6. Марценківська О.В. Переосмислення романтичних традицій у фортепіанній та камерно-інструментальній творчості Б.Лятошинського: автореф. дис. ... канд. мист. 17.00.03 / НМАУ ім. П.І.Чайковського. Київ, 2011. 19 с.
7. Самохвалов В.Я. Черты симфонизма Б.Лятошинского. Киев: Музична Україна, 1977. 170 с.
8. Царевич І.С. Камерно-інструментальні ансамблі Б.Лятошинського, створені у 20-х роках // Українське музикознавство: зб. ст. Київ: Музична Україна, 1972. № 7.С.103-118.

Бачинська Ю.В,
Новосядла І.С.
м. Івано-Франківськ

МЕТОДИЧНІ ЗАСАДИ НАВЧАННЯ ПІАНІСТІВ
ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО
(ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Сьогодні у формуванні українського фортепіанного педагогічного репертуару спостерігається тенденція активного впровадження у навчальну практику несправедливо забутої спадщини українських митців, чия творчість, внаслідок заідеологізованості музично-освітньої системи радянської епохи, тривалий час залишалась забороненою. У 90-х роках ХХ століття почали з'являтися численні наукові праці та публікації, присвячені висвітленню різних аспектів творчості цих композиторів, влаштовуватись на їхню пам'ять урочисті академії, святкові концерти. Видання фортепіанних творів з відродженої спадщини митців сприяли зростанню зацікавленості до їх особистості та творчості, а започаткування іменних конкурсів юних піаністів, завданням яких стало пропагування досі маловідомих фортепіанних творів митців, сприяли впровадженню цих високохудожніх мистецьких зразків до педагогічного репертуару музичних закладів.

Особливу увагу як музикознавців, так і виконавців привертає постать Василя Барвінського (1888-1963) – одного із тих митців, чия діяльність визначається широтою і багатогранністю. В особі В. Барвінського органічно поєдналися талановитий композитор, піаніст і педагог. Різні грані його обдарування існували нероздільно, органічно доповнюючи та збагачуючи одна одну. Барвінський-виконавець поєднував традиції

європейського піанізму з особливостями індивідуального виконавського стилю, які творчо розвивав і втілював у педагогічній практиці.

Композитор, чиї твори увійшли до скарбниці європейської музичної культури, виконавець і педагог, який започаткував традиції української фортепіанної школи, музикознавець і критик, організатор музичного життя, професор, директор Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, а згодом Львівської консерваторії, й водночас скромна, проста і чуйна людина – такою постає особистість митця у дослідженнях музикознавців, спогадах його учнів та сучасників. Все своє життя він присвятив служінню українській музичній культурі, боротьбі за її утвердження. Митець належав до кола галицької інтелігенції, до тих, хто в молоді роки усвідомив свій громадянський обов'язок і розділив долю свого народу, пройшовши через випробування – спочатку заслання, а згодом творчого забуття.

Художній світогляд музиканта формувався на рубежі XIX – XX століть в атмосфері активізації національного і культурно-мистецького руху в Галичині та музичного життя Праги. У вісім років юний Барвінський почав навчатись гри на фортепіано в музичній школі К. Мікулі (1821-1897), свого часу одного з кращих фортепіанних виконавців і педагогів Львова, учня Ф. Шопена. Продовжував навчання В. Барвінський спочатку у професора консерваторії Галицького музичного товариства, чеха В. Курца, а згодом, за порадою свого педагога, здобував музичну освіту в Празькій консерваторії (у І. Гольфреда та В. Новака), одночасно навчаючись в Карловому університеті у відомих чеських музикознавців. Після закінчення навчання активно концертував та займався педагогічною практикою.

Повернувшись до Львова, В. Барвінський отримав посаду професора й очолив Вищий музичний інститут імені М. Лисенка. Його діяльність на цій посаді мала велике значення для розвитку української професійної музичної освіти: поступово В. Барвінський перетворив цей Інститут у центр виховання українських національних музичних кадрів усього західноукраїнського краю. В нього навчалися десятки музикантів, серед яких такі концертуючі піаністи як Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Олег Криштальський. Ці та інші учні В. Барвінського (зокрема, Д. Герасимович, О. П'ясецька-Процишин, Н. Кашкадамова, М. Крих-Угляр, О. Максимов та ін.) присвятили себе фортепіанній педагогіці. Згадуючи про Барвінського-педагога, колишні учні відмічають такі його риси, як гуманність, демократичність, терплячість і наполегливість у досягненні накресленої мети, прагнення дати учневі широку музичну освіту, виховати його волю, характер, національну свідомість.

З-поміж свого численного фортепіанного доробку В. Барвінський написав кілька збірок, які мають велику педагогічну цінність. «Наше сонечко грає на фортепіано», «Шість мініатюр на українські народні теми», «Українські народні пісні зі словесним текстом», «Колядки та щедрівки» – це не лише приклади мистецької майстерності, а й вдячний дидактичний матеріал, що якнайкраще віддзеркалює педагогічне кредо композитора.

Виконавська естетика музиканта мала значний вплив на формування методичних підходів у навчанні гри на фортепіано. О. Максимов – один з останніх учнів В. Барвінського, працюючи згодом із власними студентами, усвідомив доцільність та ефективність методики свого вчителя і відчув потребу описати цю

систему. В основу його праці «Виховання піаністів за методикою В. Барвінського» [2] покладено унікальні джерельні матеріали: зошити записів уроків та рекомендацій вчителя, які збереглися у автора з часів навчання. Аналізуючи їх з позиції сучасного досвідченого педагога-піаніста, Максимов знаходить у них глибокий сенс. Він переконаний, що В. Барвінський напружував таку методику, яка і нині може ефективно служити успішному розвитку фортепіанного виконавства.

Автор зазначає, що методиці В. Барвінського притаманна системність, скерована на досягнення високих стандартів виконання. Співставляючи її з відомими фортепіанними педагогічними системами Ф. Шопена та В. Курца, Максимов переконливо демонструє, що педагогіка українського музиканта базувалася на розвитку кращих європейських традицій. Зауважимо, що за образно-емоційним змістом В. Барвінському особливо близькою була саме творчість Ф. Шопена. Крім того, навіть поверхневий огляд фортепіанної спадщини обох митців вказує на наявність багатьох спільних ознак – обидва не виходять за рамки камерних жанрів, що відповідає їх витонченій, делікатній натурі; незвичайна сила душевного та емоційного піднесення знайшла вираження у фортепіанному концерті; ними переосмислено жанр прелюдії на романтичній основі; також інновації в гармонії, насиченість і розмаїття фортепіанної фактури тощо. Багато схожого знайдемо і у педагогічних принципах обох композиторів (ґрунтовніший аналіз цього твердження автори статті пропонують в окремому дослідженні).

О. Максимов формулює такі основні методичні засади свого педагога: слухове уявлення учнем ідеалу звукового втілення твору, тобто мети піаністичної ро-

боти; установка на максимальну ефективність праці, а отже, економія розумової та фізичної енергії піаніста; систематичність технічних вправ.

В. Барвінський розглядав технічне вдосконалення як важливу ділянку виховання піаніста, серйозно займався вправами та методами їхнього опрацювання. Методика виховання піаністичної техніки в класі Барвінського мала багато спільних рис із методичними поглядами В. Курца. Барвінський визнавав і високо цінував методику свого вчителя стосовно виховання пальцевої техніки, використовуючи її у своїх практичних заняттях. Але головною метою навчання для нього завжди залишалася художня змістовність виконання. «Слід в усіх, навіть найдрібніших деталях роботи піаніста за інструментом бачити останню мету – виконання, в результаті якого звукова тканина музичного твору (або вправи) постає ясно артикульованою, усі притаманні їй акустичні ознаки набувають конкретності і естетичної скерованості, а також – і це найважливіше – вони (вправа або п'єса) постають як інтонаційно осмислені і художньо переконливі витвори мистецтва» [2, с. 27].

Головними пріоритетами піанізму в Барвінського були – «прецизійне ритмічне почуття», «прекрасний м'який удар», «широка лінія фрази», «пластична побудова» чи «перлиста вирівняна техніка», «пам'яттєва та технічна витримка» – і відгалуження інших: не агресивний, а «шляхетний вираз сили»; наповнений, а не «пересичений тон» і «не надмірно шкоре темпо» [2]. З позиції перелічених піаністичних постулатів наповнюються конкретним змістом також і висловлені ним побажання до інтерпретації, яка, на думку Барвінського, має бути новою, індивідуальною та переконливою.

Барвінському була притаманна прискіплива увага до нотного тексту. Він детально відпрацьовував з учнями кожен фразу, зосереджуючи їхню увагу на забарвленні звука, вимагаючи мелодійного і наспівного звучання інструмента. При цьому термін «спів» вживався не лише у зв'язку з інтонуванням мелодії чи фразуванням, а й щодо виконання октавних та акордових послідовностей, звучання всіх елементів фактури.

Поняття «співу» на інструменті, манеру звуковидобування загалом педагог пов'язував з особистістю учня, його творчою індивідуальністю: слуховою уявою, умінням чути, переживати і, зрештою, втілювати. З метою розвитку художньої уяви, збагачення музично-слухового досвіду педагог радив своїм учням відвідувати концерти камерної та симфонічної музики, слухати солістів, а особливо співаків, від яких, на його думку, можна навчитись наспівного інтонування, грамотного і гнучкого фразування.

Заняття педагог проводив за такими трьома головними напрямками: робота над технічними вправами; вивчення творів; робота над виразністю, доведена до конкретних піаністичних прийомів. Друге і третє завдання переважно не розмежовувалися, широкі стилі узагальнення були поєднані з опікою про послідовність та способи вивчення тексту. Чільне місце займали звукові завдання, фразування, звукове планування фактури. Від них професор безпосередньо переходив до питань організації піаністичного апарату і техніки звуковидобування.

Велику увагу В. Барвінський приділяв проблемі вибору репертуару. У формуванні навчальних програм професор дотримувався двох підходів: окрім творів, які відповідали рівню піаністичної підготовки учня,

він часто включав твори, які перевищували виконавські можливості студента, що слугувало творчим стимулом. Серед особистих репертуарних уподобань В. Барвінського, крім вищезгаданого Ф. Шопена, композиції К. Дебюссі, А. Дворжака, Б. Сметани, П. Чайковського. Особливого значення професор надавав вивченню фортепіанної творчості українських композиторів М. Колесси М. Лисенка, Н. Нижанківського. А після поїздки на Правобережну Україну, педагогічний репертуар його класу поповнився опусами В. Косенка, Б. Лятошинського, А. Ревуцького.

В. Барвінський намагався познайомити учнів з особливостями української інтонаційної мови, поглибити відчуття самотності національного музичного стилю, розуміння його фольклорних основ. Як зазначає дослідниця його творчості Н. Кашкадамова, «саме в класі професора В. Барвінського формувалась одна з ознак, яка згодом стала провідною характеристикою львівської фортепіанної виконавської та педагогічної школи» [1, с. 23].

У педагогіці В. Барвінський був тонким психологом, умів знайти індивідуальний підхід до кожного учня. Він казав: «З того, як піаніст грає, я можу визначити, що він за людина» [1, с. 82]. Незалежно від самопочуття чи зайнятості систематично проводив доготривалі уроки, знаходив добрі слова для підтримки, хвалив, і таким чином, формував віру учня в себе.

Василь Барвінський у фортепіанному виконанні цінував тонке почуття музикальності, виразність, природність і щирість піаністичного висловлювання, молодий темперамент, а водночас зрілість та врівноваженість. Його метою було пробудити творчу жилку в учня, навчити розуміти зміст музики, виявити

артистичну природу музичного виконавства. Барвінський не обмежувався близькими особисто йому емоціями, а вимагав різноманітності, вміння перейматися настроєм твору – бути, якщо потрібно, імпульсивним чи, навіть, демонічним. Водночас, музиканта завжди приваблювала гармонійність виконання – як синонім краси і досконалості, перебільшення, крайнощі, агресивність були для нього неприйнятними.

Таким чином, у Барвінського-педагога формуються риси індивідуального стилю, які згодом набувають ознак новітніх педагогічних ідей середини ХХ століття. Для нього характерна увага до особистості учня та педагога, зміщення акценту з технічного аспекту на емоційно-виразовий, посилення уваги до проблем стилю тощо. Він зумів органічно поєднати нові педагогічні та художні ідеї з потребами виконавської та освітньої практики та культурно-освітнього життя Галичини загалом. Василь Барвінський не лише виховав плеяду піаністів нового покоління – він створив піаністичну школу, що стала самобутньою завдяки єдності його майстерності композитора, виконавця-інтерпретатора й педагога. Саме ці риси і визначили його роль у становленні вітчизняної музичної педагогіки, розвитку української культури та освіти в цілому.

Список використаних джерел

1. Кашкадамова Н. Про шляхи розвитку Львівської піаністичної школи (Фортепіанне мистецтво у Львові): Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль: Астон, 2011. 400 с.
2. Максимов О. Виховання піаністів за методикою В. Барвінського. Донецьк: Східний видавничий дім, Донецьке відділення НТШ, 2007. 128 с.

**Деменко Н.М.,
Леонтієва Н.В.,**
м. Лебедин

ПІСЕННА СПАДЩИНА КВІТКИ ЦІСИК – АМЕРИКАНКИ З УКРАЇНСЬКОЮ ДУШЕЮ

Розпочавшись ще в останній чверті ХІХ століття, українська еміграція до США із Закарпаття, Галичини та Буковини набрала масового характеру в період 1890-х років - початку Першої світової війни. В менших масштабах вона тривала і в міжвоєнний період. А після Другої світової війни до США переїхало близько 100 тисяч біженців з України.

У Сполучених Штатах українська діаспора належить до національної меншини з високим рівнем організації, освіти і культури. Її представники досягли значних успіхів у багатьох сферах американського життя. Це видатні вчені, політики, економісти, кіноартисти, художники, спортсмени, співаки: Ігор Сікорський (1889-1972) – всесвітньовизнаний «батько» вертольотів; Георгій Гамов (1904-1964) – піонер у галузі квантової теорії і космології, отримав світове визнання за розробку теорії Великого Вибуху (походження Всесвіту); Гайді-Марія (Гайдемарі) Стефанишин-Пайпер (р.н. 1963) – перша українська жінка-космонавт НАСА, яка побувала у космосі в 2006 році; у сфері мистецтва: Яків Гніздовський (1915-1985) – відомий художник, графік, кераміст, мистецтвознавець; Володимир Палагнюк, знаний у США як Джек Паланс (1919-2006), – кіноактор, володар «Оскару» (1991); кіноактриси Міла Куніс, Ольга Куриленко, Міла Йовович; Едуард Козак (ЕКО) (1902-1992) – відомий

«американський» художник і карикатурист; серед співаків особливе місце займає Квітка Цісик [3].

Майбутня зірка народилася 4 квітня 1953 року в Нью-Йоркському районі Квінзі у Іванни (дівоче прізвище – Лев) та Володимира Цісиків. Намагіючись уникнути репресій, сім'я Цісиків емігрувала в кінці 1940-х років, коли радянська влада прийшла до Львова. Цісики сподівалися повернутися додому якнайшвидше і дітей народжувати вже в Україні. Дід Квітки тримав спаковану валізку наготові й чекав на повернення на Батьківщину понад 40 років.

У дитинстві Квітка (повне ім'я Квітослава-Орися), крім гри на скрипці під акомпанемент сестри Марії, опановувала сценічне мистецтво в Балетній школі відомої балерини Роми Прийми-Богачевської, співала в хорі (до речі, з маленьким Майклом Джексонем, майбутнім королем поп-музики), займалася вокалом і кінним спортом. У родині Цісиків завжди говорили українською мовою і шанували звичаї свого народу. Отже, крім звичайної американської школи, дівчинка навіть ходила ще в Школу українознавства. З 7 до 16 років Квітка була членом пластунської організації: відвідувала тритижневі табори в горах – жила в наметах, збиралася з друзями довкола великої ватри, вчила українські пісні, пізнавала українські обряди та звичаї. 1967 року з одинадцяти дівчат 30-го куреня імені Софії Галечко в Нью-Йорку організувала Уладу пластунів юнаків та юначок (УПЮ) та протягом трьох років керувала співочим гуртом «Соловейки». Згодом, у зрілому віці, закладений у дитинстві український фундамент відіграв чималу роль у її творчій натурі.

Після закінчення 1970 року Вищої школи музики і мистецтва в Нью-Йорку Квітка Цісик навчалася про-

тягом року в Харпер-коледжі – складовій частині Гарвардського Університету, де в той час працювала її старша сестра. Тоді вже мала декілька записаних власних пісень. Липень-серпень 1971 року Квітка провела в Бельгії на шеститижневому семінарі «Європейська опера», вигравши стипендію SUNY на стажування в Гентській консерваторії (за виконані ролі в студентських оперних постановках).

В Генті вона студіювала оперний спів поруч з такими зірками нью-йоркської Метрополітен-опера, як тенор Вільям Льюїс, диригент Мартін Ріх, сопрано Марія Дорнє та мецо-сопрано Мерилін Хорн. Співала у оперній постановці «Ріголетто» Дж. Верді. Це дало молодій співачці можливість безпосередньо спостерігати за роботою професіоналів. В кінці семестру відбувся сольний виступ Квітки Цісик, за який вона отримала схвальні відгуки у свідоцтві, виданому після стажування. Повернувшись із Бельгії, Квітка продовжила навчання в Маннес-коледжі у Нью-Йорку по класу скрипки. Але, зрештою, пісня переважила. Через рік вона покинула скрипку та перейшла на навчання до класу академічного співу.

Співачка мала рідкісний гіпнотичний голос. За оцінками музикознавців, голос Квітки мав неймовірний вокальний тембр, у якому виділявся особливий, дзвінковий обертон, притаманний лише сопрановій колоратурі; унікальний тембр Цісик містив у собі очевидні скрипкові тони. До того ж, Квітка вміла співати так званим «білим голосом» – своєрідною манерою жіночого фольклорного співу, яку можна почути в карпатських селах. У Квітки є кілька пісень в альбомі «Пісні України», заспіваних «білим голосом».

Після смерті батька від інсульту в 1971 році, потреба заробляти на життя звернула 17-річну співачку з оперного шляху в світ джінглу. Певний час вона виступала в клубах Нью-Йорка та не втомлювалась надавати свої записи продюсерам і рекламним агенціям для прослуховування; багато разів співала для «Радіо Свобода». Це, зрештою, принесло позитивні результати. В середині 1970-х Квітка відчайдушно увірвалася в світ реклами на телебаченні та радіо, де її чекала справжня американська слава. Неодноразово брала участь у комерційних проектах. За допомогою її витонченого співу свій імідж створювали корпорації ABC, NBC, CBS, Burger King, McDonald's, American Airlines та Delta Air Lines, Coca-Cola, Pepsi-Cola та інші.

З початку 1980-х вона стала однією з найдорожчих і найпопулярніших виконавиць джінглів у США – рекламних мотивів для радіо й телебачення. 1981 року Квітка записала для компанії «Ford Motor» рекламну пісню. Відтоді й аж до смерті вона залишалася єдиним голосом і обличчям цієї автомобільної компанії. 1987 року в компанії «Ford» підраховали, що загальна аудиторія Квітки становила понад 22 мільярди слухачів – майже в чотири рази більше населення Землі. Це світовий рекорд для корпоративного соліста. Також виконувала джінгли для Chevrolet, Cadillac, Toyota [7].

Ще студенткою Квітка, взявши собі псевдонім Кейсі, не відчувала жодних труднощів у різних музичних стилях. Її почали запрошувати джазові, поп- і рок-зірки. Цісик допомагала Роберті Флек, Бобу Джеймсу, Дейвіду Сенборну, Майклу Болтону, Карлі Саймон, Лінді Ронстадт та іншим, а також Квінсі Джонсу – відомому продюсеру-аранжувальнику Америки, котрий

відкрив феномен Майкла Джексона, працювала бек-вокалісткою у Майкла Джексона та Уїтні Х'юстон.

Перший диск з українськими піснями «Kvitka» або «Songs of Ukraine» («Пісні України») був записаний 1980 року, другий «Two colors» («Два кольори») – 1989 року. Завдяки своїй професійності, душевній натурі та щедрості (на запис обох альбомів витратила більш ніж чверть мільйона доларів) Квітка зібрала для запису альбомів 40 найкращих студійних інструменталістів Нью-Йорка, тих, кого собі не могли дозволити відомі поп-зірки США. Партію рояля виконувала старша сестра Марія, відома у західному світі піаністка. Як наслідок – два альбоми української музики. За словами самої Квітки, ці альбоми не були бізнес-проектами, а скоріше родинною справою, це був подарунок для всіх українців, хоч би в якій частині світу вони жили, музика для душі, пам'ять про свою батьківщину: «Бо я не могла, не мала змоги щось зробити для нашого суспільства, але тільки це. То був би такий дарунок. І я мріяла, що на Україні мене почують. Ця збірка пісень є бажанням мого українського серця вплести радісні нитки в розшарпане життям полотно, на якому вишита доля нашого народу» [2].

Перший диск співачки зібрав 1988 року багато нагород на фестивалі в Канаді, а 1990 року обидва альбоми були номіновані на премію «Греммі» в категорії «Contemporary folk». 1983 року разом із матір'ю Квітка відвідала Україну. Це був неафішований перший (і останній) раз, коли Квітка завітала до історичної Батьківщини. На той час її пісні були заборонені в Україні. Цей візит обмежився гостюванням у приватних осіб. Відтак і жодних концертів, жодних творчих зустрічей (лише пізніше, в жовтні 1996 року, сестра Марія відві-

дала Україну з фортепіанними виступами та презентувала родину Ціsikів на Міжнародному музичному фестивалі «Київ Музик Фест'96»).

1989 року Квітку намагалися запросити для участі в концерті діаспори в рамках фестивалю «Червона рута»; 1992 року – в концерті з нагоди другої річниці незалежності України з піснею «Я піду в далекі гори»; пізніше були перемовини про серію концертів на Батьківщині. Як зазначала двоюрідна сестра Квітки Ціsik, вона мала певну засторогу перед виступами на надто людних концертах, відтак це, та її постійне студійне навантаження ставали перепонами в запланованих гастрольних турах, і по Україні в тому числі [1].

Співачка планувала випустити третій український альбом з колисковими, але цьому не судилося статися – її життя передчасно обірвала невиліковна хвороба. Останньою піснею, записаною Квіткою, були «Журавлі» на слова Богдана Лепкого про смерть на чужині. «Співає, як молитву. Поминальну молитву. Голос злегка тремтить. В кожній інтонації — прощання. І це, скажете, не передчуття янгола, якому невдовзі доведеться... «повернутися»? [1]. 29 березня 1998 року в Нью-Йорку, не доживши п'ять днів до свого 45-річчя, Квітка спочила в мирі вдома, в оточенні родини.

Перші заходи з популяризації і вшанування пам'яті співачки відбулися у США у 2007 році за підтримки та сприяння Української американської координаційної ради. Далі були концерти і вечори пам'яті, присвячені Квітці в Україні (Київ, Одеса, Южне, Львів, Івано-Франківськ, зокрема, відкриття меморіальної дошки на вулиці Глибокій, 8 у Львові, звідки походили батьки співачки), які мали успіх та широкий резонанс.

Важливою подією стало відкриття вулиці Квітки Цісик у Львові 25 червня 2010 року [6].

Наступним етапом стало проведення Міжнародного конкурсу українського романсу імені Квітки Цісик у квітні 2011 року у Львові. Під час Міжнародного конкурсу українського романсу було оголошено про присвоєння імені Квітки зірці у сузір'ї Овен. У рамках конкурсу відбулося відкриття кімнати-музею Квітки у приміщенні СШ № 54 на вулиці Квітки Цісик.

У фільмі «Квітка. Голос в єдиному екземплярі», який вийшов до 60-річчя Квітки (режисер-постановник: Софія Чемерис), розповідається майже детективна історія про те, як пісні Квітки потрапили до України. Емігрант Віктор Мішалов привіз у СРСР з Америки заборонений товар – платівки із музикою західних зірок, одною з яких був альбом ще нікому не відомої в Союзі Квітки Цісик. В Києві на квартирі приятеля Мішалов зробив кілька копій контрабандного запису, дав послухати друзям, які були шоковані тим, що існують записи українських пісень такого рівня, і виявили велику зацікавленість. Так єдиний екземпляр альбому Квітки розпочав її перебування в Україні – у піснях, романсах. Чарівний щемливий голос зазвучав і полинув по рідній землі.

Список використаних джерел

1. Вергеліс О. Квітка на асфальті. Голос Америки — душа України // Дзеркало тижня. 2008. № 40 (719), 25 жовтня.
2. Глібчук У. Ліричний маніфест свободи Квітки Цісик // Дзеркало тижня. 2006. № 7 (586), 25 лютого.
3. Жук О. Наша американська Квітка // Україна Молода. 2008. № 198, 22 жовтня.
4. Енциклопедія українознавства : Словникова частина : [в 11 т.] / Наукове товариство імені Т. Шевченка ; гол. ред. проф.,

д-р Володимир Кубійович. Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя ; Львів ; Київ : Глобус, 1955-2003.

5. Іванченко Л. Згадаємо Квітку Цісик // Народний оглядач. 2003. 25 січня.

6. Квітка Цісик — історичне повернення // Українська Правда. Життя. 2008. 21 жовтня.

7. Квітка_Цісик. Режим доступу: <https://uk.wikiquote.org/wiki/>

Деменко Р.О.,

м. Лебедин

РОЛЬ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ Б.Р. ГМИРІ У ПАТРІОТИЧНОМУ ВИХОВАННІ СТУДЕНТСЬКОЇ МОЛОДІ

У загальному розумінні патріотизм – це любов до Батьківщини. Для кожної людини в світі її рідний край – найдорожчий та наймиліший серцю. Це той куточок землі, де минули дитячі роки, де живуть найближчі люди. Такі почуття природні й зрозумілі. Згодом вони поширюються на країну, в якій людина живе, на людей, що говорять однією мовою та створюють спільну культуру. І справжній патріотизм виявляється у тому, що те, чим людина займається, повинно приносити благо її Батьківщині.

Кожне місто славне постатями своїх видатних земляків: політиків, вчених, митців. Земля Лебединщини щедра на талановитих людей, серед яких О.І. Стеблянка (1896-1977) – український композитор, фольклорист, вчений-етнограф і педагог, М. М. Петренко (1817-1862) - поет-романтик, автор пісень «Дивлюсь я на небо», «Взяв би я бандуру», «Чого ти, козаче?», І.Н. Стешенко (1894-1937) – український оперний бас, блискучий інтерпретатор українських

народних пісень, Б.Р. Гмиря (1903-1969) – один з найкращих співаків ХХ сторіччя.

Майбутній уславлений оперний співак, народний артист Союзу РСР Борис Романович Гмиря народився у місті Лебедині (тоді Харківської губернії), в сім'ї муляра Романа Гмирі. Хатка, де він виріс, знаходилася на початку вулиці Кладбищенської, бо вона виходила до Троїцького кладовища (нині вулиці Фролова). Тут на присадибній ділянці № 5 залишились деякі її фрагменти в перебудованому сучасному домі.

За рівнем обдарування і унікальністю голосу (бас) Б. Гмиря посідає одне з провідних місць в історії світового оперного співу. Навіть легендарний Федір Шаляпін віддавав данину поваги геніальному українцю, який за діапазоном концертно-камерного репертуару, очевидно, не мав собі рівних. В репертуарі Гмирі було близько 600 камерно-вокальних творів найрізноманітніших жанрів – це пісенна і романсова творчість композиторів різного часу: українських і російських класиків ХІХ століття і сучасних йому західноєвропейських і радянських композиторів. Спеціально для Гмирі написали і подарували 135 творів радянські композитори. За 66 років свого життя Б. Гмиря проспівав 1291 концерт (вокальні цикли, тематичні концерти), з них 98 благодійних і, так званих, «шефських». Гастролював у Китаї, Польщі, Чехословаччині, Болгарії і Угорщині. Однак жодного разу не потрапив до розвинутих капіталістичних країн. Разом з вокальною, співак залишив нащадкам багатющу мистецько-дослідницьку й епістолярну спадщину. Мистецький внесок Б.Р. Гмирі у вітчизняну та світову виконавську скарбницю змусив світову спільноту з пошаною і захопленням говорити про українську вокальну школу.

Щоразу, коли слухаєш Бориса Гмирю, знову і знову відчуваєш ту хвилюючу радість, яку дає спілкування зі справжнім мистецтвом. Бездоганне володіння звучним голосом красивого тембру, широкого діапазону, дивовижної пластичності, легкості і м'якості звучання у всіх регістрах. Його виконавська майстерність відзначалась глибоким психологізмом розкриття музично-сценічних образів, емоційною виразністю, високою вокальною технікою, тонкою музикальністю, благородною простотою, на рідкість виразною природною декламацією, яка правдиво і тонко передавала всі думки та почуття, закладені в музиці.

Його любили і люблять не тільки за голос незвичайної краси тембру і сили, а й за те, що він умів донести до слухача широкої амплітуди емоційну палітру: ніжну лірику, героїчний пафос, гострий сарказм і глибокий трагізм. В кожному творі Гмиря зумів відшукати і розкрити суть сприйняття її сучасником. Він співав так, щоб перед слухачами постала жива людина з властивими їй ознаками характеру.

Особливе місце в творчості Б. Гмирі займала українська народна пісня, блискучим інтерпретатором якої він був. Репертуар співака налічував понад 100 українських народних пісень. Виконання ним циклів народних пісень у супроводі Капели бандуристів стало справжнім тріумфом українського мистецтва. З цього приводу доречно навести переконання відомого фольклориста С. Мишанича, який закликав співаків виконувати більше українських народних пісень, зазначаючи, що, перебуваючи в стані активного побутування, пісня сприяє вихованню національної свідомості українців, окреслює основні ознаки їх психологічного укладу, випробовує й розвиває голосові здібності, емоційну рухли-

вість людини, закладає драматичні основи душі, а, найголовніше, - надає почуття належності до рідного народу, його духовних скарбів [3, с. 65].

Перлиною співацького доробку та творчим подвигом Б. Гмирі, яким він стверджував свою причетність до української землі, її народу та культури, стала «Шевченкіана», над якою він почав працювати з початку 1960-х років. Видатний російський співак Євген Нестеренко залишив такі враження від виступу Гмирі: «Я був на концерті, в Ленінграді, у якому Гмиря виконував твори Тараса Григоровича. В певний момент виходить не ведуча, а сам Борис Романович і своїм м'яким, оксамитовим голосом оголошує «Думи мої, думи» з коментарем: «Цей вірш Тарас Шевченко написав тут, у Петербурзі, в 1839 році. В ньому він з надзвичайною силою виразив свою любов і тугу за рідною Україною, і свою безнадійність знову побувати в рідних місцях». А потім полилася ця туга і безнадійність так, що зал плакав, а я вовіки не забуду це виконання Гмирею. Потім я купив платівку і безперестанку слухав його Шевченкові «Думи». Так Шевченкові твори більше ніхто не виконував, та навряд чи коли-небудь і виконає» [8].

Протягом усього свідомого життя Гмиря не пори-
вав зв'язків із рідним краєм, зі своїми земляками. «Сумщина. Лебедин. Рідна земля, що має свій особливий запах, і так хвилює душу, щемить серце ...», - писав він у своїй автобіографії [8]. Лебедин двічі зустрічав свого земляка: у 1939 році - в міському кінотеатрі та 25 жовтня 1965 року - в районному Будинку культури, де він виступав з концертами перед земляками-лебединцями.

Останній твір, який Гмиря вивчив і виконав за три місяці до раптової смерті, – «Сміються, плачуть солов'ї» (слова О. Олеса, музична обробка Г. Жуковського), а пісня, яку він не встиг проспівати для слухачів, називалась «Останній промінь згас» (слова М. Качури, музика П. Сениці). Останній промінь життя Бориса Гмирі згас, але його слава не згасає, вона безсмертна. Його голос і виконання все далі й далі тривожать людські душі, зачіпають серце, не залишаючи слухачів байдужими.

Найвидатніші діячі культури ХХ століття і сучасності відносили й відносять мистецтво Бориса Гмирі до унікального, рівного якому у світовій вокальній культурі немає. Гмиря не уявляв свого життя і творчості за межами України, він не спокусився на неймовірно вигідні пропозиції жити і працювати в Москві, Ленінграді, Парижі чи Нью-Йорку, під страхом смерті не виїхав під час окупації до Німеччини.

Російський диригент Давид Бухін в одному з листів писав: «Ніколи не зникає думка: якби Борис Гмиря прожив своє яскраве життя у будь-якій європейській, нехай навіть і маленькій країні, то він став би святим ще за життя! Та й було б воно довшим і щасливішим. Та, правда, постає питання - чи співалося б так цій винятковій людині? Адже партитурою йому стала жахлива і щемка історія українців – світового народу, який породив його на муки й пам'ять про себе. Гмиря – велетень. Він посланий Україні як національна ідея» [9].

Любов і невпинний інтерес до творчості Б. Гмирі, що співак набув ще за життя, не вщухли й донині. Протягом 1945-1982 років у колишньому СРСР (фірма «Мелодія», Москва) було випущено 220 платівок, які видавалися понад 120 разів накладками від 100 тисяч

до 600 тисяч примірників. Їх тираж склав 7 мільярдів примірників [9]. У 1962 році ім'я Бориса Гмирі було внесено до престижної Міжнародної енциклопедії «Who is who». У 80-х роках ХХ століття фірма «Мелодія» разом із французькою фірмою грамзапису випускала серію платівок під рубрикою «Из сокровищницы мирового исполнительского искусства», в якій Україну представляв лише Борис Гмиря. В Internet-мережах твори у виконанні Гмирі включені до найпрестижніших каталогів світу.

ЮНЕСКО в своєму Посланні від 11.09.2003 року констатувало: «Гмиря відомий як «Борис Великий» і його величний бас визнаний як унікальний феномен, що належить не лише Україні, а й світовій культурі в цілому. ...Його філософські та епістолярні праці також становлять велику цінність для світової культури» [9].

Любов до рідної землі, служіння рідній країні, неперевершене виконання українських пісень ставить Бориса Гмирю в один ряд із Тарасом Шевченком, Лесею Українкою, Соломією Крушельницькою, Олександром Довженком – титанами, що творили українську національну ідею.

Творча спадщина геніального співака є унікальним явищем світового мистецтва і в той же час - невід'ємною частиною культурного життя м. Лебедин. Студенти Лебединського педагогічного коледжу імені А.С. Макаренка пишаються своїм славетним земляком, знайомляться з його життєвим шляхом та творчою спадщиною, відвідуючи присвячені Б. Гмирі експозиції у Лебединському краєзнавчому музеї та Лебединському художньому музеї імені Б.К. Руднева. Приймаючи участь у культурно-мистецьких заходах коледжу, присвячених видатним митцям міста, студе-

нти спеціальності «Музичне мистецтво» вивчають твори з репертуару Б. Гмирі. Почуття гордості і глибокої поваги до геніального земляка, відчуття причетності до світової культурної скарбниці й рідного Лебедина викликають у молоді патріотичні почуття, бажання працювати і примножувати духовний скарб свого міста.

Список використаних джерел

1. Голубев П.В. Борис Романович Гмыря. Записки педагога. Москва : Музгиз, 1959. 60 с.
2. Гмиря Борис // Енциклопедія українознавства : Словникова частина : [в 11 т.] / Наукове товариство імені Т. Шевченка ; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж ; Нью-Йорк : Молоде життя ; Львів ; Київ : Глобус, 1955-2003. Словникова частина. Т. 1. С. 389.
3. Мельничук Г. Великий Борис // 1000 незабутніх імен України. Київ : Школа, 2005. С. 217-219.
4. Лисенко І.М. Співаки України. Енциклопедичне видання. Київ: Знання, 2012. 639 с.
5. Гмиря Борис Романович // Українська радянська енциклопедія : у 12 т. / гол. ред. М. П. Бажан ; редкол.: О. К. Антонов та ін. 2-ге вид. Київ : Головна редакція УРЕ, 1979. Т. 3 : Гердан - Електрографія. С. 69.
6. Мишанич О. З минулих літ: Літературознавчі статті й дослідження різних років / НАН України, Інститут л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2004. 390 с.
7. Бондарчук П.М. Гмиря Борис Романович // Енциклопедія історії України. Т. 2. Київ : Наукова думка, 2005. С. 126.
8. Гмиря Б. Р. Дневники. (Щоденники.) 1936–1969 / Б. Р. Гмиря ; [укл. і авт. супровідних текстів Г.В. Принц; худож.-оформ. О.М. Артеменко]. Харків : Фоліо, 2010. 880 с.
9. Фонд Бориса Гмирі. Офіційний сайт <http://hmyria.com>

ЗЕНОН ДАШАК І ЛЬВІВСЬКИЙ СТРУННИЙ КВАРТЕТ: ВІХИ ТВОРЧОСТІ (ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО АЛЬТИСТА)

Важко назвати інший жанр музичної творчості останніх десятиріч, що з такою граничною ясністю втілює би найбільш суперечливі і багатовимірні проблеми нашого духовного буття, як квартетне мистецтво. Інтелектуальна напруга камерної музики, що протягом багатьох віків зумовлювала певну елітарність її побутування, в новіших більш демократичних умовах розвитку культури, у епоху науково-технічного прогресу, прагматизму і раціоналізму світосприйняття, несподівано набуває актуальності, висвітлюючи глибинні духовні процеси, можливо, менш помітні у інших музичних жанрах і видах мистецтва.

Львівський струнний квартет, організований за ініціативою Зенона Олексійовича Дашака (1928-1993) – українського альтиста, музиканта-ансамбліста, педагога, науковця, композитора, організатора музично-освітнього життя у Львові, залишив глибокий слід у культурі регіону та країни. Цей камерно-інструментальний колектив вирізнявся високою професійною майстерністю, своєрідною манерою гри, відточеністю художньо-технічних прийомів, а головне – специфічними національними рисами.

Щодо творчої біографії Зенона Дашака, заслуженого діяча мистецтв України (1979), кандидата мистецтвознавства (1961), професора (1971), ректора Львівської державної консерваторії імені М.В. Лисенка впродовж 1965–1991 років, то для нього саме кон-

цертно-виконавська діяльність, пов'язана із жанрами камерно-інструментальної ансамблевої музики, була позначена пріоритетністю.

Творче становлення високопрофесійного музиканта-соліста З. Дашака розпочалось у місті Стрий, де він навчався у музичній школі (клас Ольги Василівни Заяць). Вдосконалення виконавської майстерності відбувалося в часи навчання у Львівській державній консерваторії імені М.В. Лисенка (1946-1951 роки, клас професора П. Макаренка, випускника Московської консерваторії класу професора Б. Сібора), а далі у аспірантурі Київської державної консерваторії імені П.І. Чайковського, де він успішно захистив дисертаційне дослідження, присвячене камерно-інструментальним творам та ансамблевому виконавству Миколи Лисенка (1961).

Натхненною працею було позначене мистецьке життя музиканта, зокрема київського періоду (1951-1965). Це шлях професійного зростання, який був невід'ємним від виконавської практики. Впродовж означеного періоду альтист Зенон Дашак – старший викладач, доцент (1961), завідувач кафедри струнно-смічкових інструментів (1961-1963), проректор з навчальної та наукової роботи Київської консерваторії (1963-1965) натхненно опановував камерно-інструментальний репертуар.

З. Дашаку пощастило музикувати у ансамблях з прекрасними виконавцями - А. Брусковим, Н. Будовським, Р. Гуралем, Д. Колбіним, І. Кривицьким, П. Макаренком, О. Маніловим, О. Рябіновим, О. Старосельським, В. Стеценком, Б. Фішманом (скрипка), В. Зельдісом (альт), Г. Безгінським, М. Кравцовим, Г. Пеккером, Ю. Татевосяном, Г. Хохловим, В. Червовим

(віолончель), С. Ригіним (кларнет), контрабасистом Б. Сойкою, Г. Сухоруковою (меццо-сопрано), піаністами О. Іноземцевим, Є. Сліваком, І. Царевич, О. Цвейфелем. Неодноразово Дашак грав у складі струнного квартету з О. Гороховим, М. Кравцовим, В. Червовим. Палітра камерно-інструментальних ансамблевих творів щоразу збагачувалася полотнами Л. ван Бетховена, Й. Брамса, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Т. Маєрського, В.А. Моцарта, Я. Степового, С. Танєєва, П. Чайковського, Д. Шостаковича, Ф. Шуберта, Р. Шумана.

Львівський струнний квартет у складі Олександри Деркач (скрипка), Богдана Каськіва (скрипка), Зенона Дашака (альт), Харитини Колесси (віолончель), створений за ініціативи Зенона Дашака, започаткував своє мистецьке життя від 1965 року, коли у грудні місяці відбувся дебют нового ансамблю. Саме в той час З. Дашак очолив і Львівську державну консерваторію імені М. Лисенка.

Колектив став продовжувачем давніх традицій ансамблевого музикування, започаткованих у старовинному Львові Каролем Ліпінським. Львівський струнний квартет провадив активну концертну діяльність, перебував у вирі тогочасного мистецького життя. Стабільністю вирізнявся виконавський склад колективу, що сприяло вдосконаленню творчих індивідуальностей його учасників та, водночас, знаходженню власної творчої манери кожного виконавця. Їх інтерпретації Фортепіанного квінтету Д. Шостаковича (партія фортепіано – О. Левицька), Квартету М. Колесси, Квінтету С. Прокоф'єва (Львів, 1967) та інших творів залишили незабутній резонанс з-поміж шанувальників камерного мистецтва.

З плином часу склад колективу Львівського струнного квартету зазнав змін. Від 1978 року партію першої скрипки виконувала Л. Шутко, від 1984 – Б. Каськів; від 1991 – партію другої скрипки виконували Т. Шуп'яна та Т. Сиротюк; а партію віолончелі – Ю. Ланюк. Успіх колективу в складі: Л. Шутко (перша скрипка), Б. Каськів (друга скрипка), З. Дашак (альт), Х. Колесса (віолончель) на Міжнародному фестивалі камерної музики (1978, Ланьцут, Польща) засвідчив дуже високий рівень львівської школи камерної майстерності.

Виконання камерних ансамблів великих складів вимагало участі інших музикантів. Так, до Львівського струнного квартету неодноразово запрошувалися музиканти-інструменталісти: О. Криштальський, Ж. Пархомовська, З. Стернюк (піаністи), Л. Оленич (альт), З. Залицяйло (віолончель), О. Лучанко та О. Щеглов (контрабас), Ю. Смірнов (флейта), В. Цайтц (гобой), Ю. Кровицький (кларнет). До виконання Фортепіанного квінтету С. Людкевича, а згодом Квінтету Д. Шостаковича долучився піаніст О. Криштальський, дружні стосунки з яким склалися значно раніше, - у творчій атмосфері роботи над інтерпретаціями квінтетів Ф. Шуберта, Й. Брамса та інших ансамблів. Згодом, у роботі над першовиконанням Секстету В. Барвінського (після знищення твору під час репресій та його відновлення композитором у останні роки життя) партію фортепіано також виконував О. Криштальський.

Репертуар колективу постійно збагачувався новими творами. Поряд із шедеврами західноєвропейських композиторів – Л. ван Бетховена, Дж. Б. Перголезі, М. Равеля, та російських – М. М'яковського,

С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, камералісти зуміли привернути увагу спільноти до новаторських здобутків вітчизняних композиторів – В. Барвінського, М. Колесси, С. Людкевича, Б. Лятошинського, М. Скорика. В річищі пошуку нових форм камерного музикування Львівський струнний квартет здійснив виконання «Українського квінтету» Б. Лятошинського (1978), (партія фортепіано - Жанна Пархомовська), що стало подією в панорамі мистецького життя Галичини.

У 80-х роках ХХ століття репертуарна палітра львівського колективу збагатилася квартетними композиціями А. Гнатишина, Я. Сібеліуса, С. Франка, Ф. Якименка та ін. В сезоні 1984/1985 років львівські меломани мали нагоду в інтерпретації ЛСК ознайомитися з камерно-інструментальними опусами Й.С. Баха і Г.Ф. Генделя. У виконанні Львівського струнного квартету значного резонансу здобула «Симфонія-концерт» московського композитора Л. Кніппера. У фондах Львівського радіо у інтерпретації Львівського струнного квартету зберігаються записи камерно-інструментальних полотен М. М'яковського, Балади у формі варіацій С. Людкевича, Партити № 3 М. Скорика, Квартету А. Філіпенка, Фортепіанного квінтету та Квартету Д. Шостаковича та ін.

Колектив був активним учасником численних мистецьких, культурних і просвітницьких імпрез, котрі проводилися в місті. У 1978 році Львівський струнний квартет ініціював цикл концертів «Творчість композиторів сучасного радянського Львова». Треба відзначити участь колективу в «Симфонічних вечорах для студентів», музичних фестивалях «Львівська золота осінь», «Віртуози країни», «Київська золота осінь», «Вересневі струни» (Івано-Франківськ) тощо. Вищеза-

значене надає підстави стверджувати, що пріоритетною рисою Львівського струнного квартету було вміння тонко реагувати на виклики часу й ті зміни, що супроводжували складне і багатогранне буття суспільства від 1960-х років і до кінця XX століття.

Поряд із виконавською діяльністю З. Дашак проявив себе і як значний скрипковий (альтовий) композитор та педагог-методист. У творчому доробку Дашака-композитора чільне місце посіли концертні твори («Українська сюїта», «Варіації» для скрипки (альта) і фортепіано), а також збірники п'єс педагогічного репертуару для альту та скрипки, збірники вправ та етюдів, обробок та перекладів для альту. З. Дашак – автор понад 40 наукових та науково-методичних праць, статей у журналах, газетах. Митець неодноразово брав участь у журі міжнародних та республіканських конкурсів альтистів та струнних квартетів (Україна, Німеччина, Румунія, Франція, Литва, Грузія), був частим гостем радіо- і телепередач.

З. Дашак-педагог виховав ціле гроно виконавців, серед яких лауреати та дипломанти республіканських та міжнародних конкурсів, заслужені та народні артисти, доктори та кандидати мистецтвознавства. Зокрема, з-поміж його випускників Київської консерваторії імені П.І. Чайковського (1951-1965) та Львівської консерваторії імені М.В. Лисенка (1965-1990) такі знамениті альтисти сучасності як Юрій Хохлов, Анатолій Венжега, Євген Лобуренко, Геннадій Фрейдін, Дмитро Комонько, Анатолій Петров, Броніслав Шуцький, Дмитро Гаврилець, Ольга Тимофєєва та багато інших. Випускники З. Дашака, послідовники його школи альтового та камерного виконавства і нині працюють у різних містах України та за її межами.

Успіхи альтиста Зенона Дашака у складі камерно-інструментальних ансамблів стали свідченням неспинності процесу формування нової української виконавської школи, де чільне місце посіла проблема оригінальної, притаманної певному колективу, а, водночас, повністю адекватної композиторському задуму інтерпретації камерних творів.

О. Енська,
м. Суми

**ЛЕОНІД БИКОВ: ШЛЯХ ВІД БАЯНІСТА САШКА –
ДО МАЕСТРО «СПІВАЮЧОЇ» ЕСКАДРИЛЬ
(ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Ім'я українського актора та кінорежисера Леоніда Бикова добре відоме майже кожній людині. Коли його вимовляють, то перед очима одразу стає образ Гвардії капітана Олексія Титаренка з кінострічки «В бой идут одни “старики”», якого у фільмі усі називають Маестро. Сценаристом і режисером-постановником фільму, а також виконавцем головної ролі – Маестро – був сам Л. Биков. Одразу після виходу на екран картина стала одним з лідерів кінопрокату, а на кінофестивалі в Баку в 1974 році отримала почесний приз, хоча могла взяти головний, якби не одна історія.

На тому фестивалі було показано фільм В. Шукшина «Калина червона». Чиновники від кіно вирішили позбавити її можливості зайняти перше місце. Українську делегацію сповістили про рішення висунути роботу Л. Бикова, але члени делегації мали переговорити з приводу цього із самим режисером. Коли Биков узнав, в чому справа, він відповів: «В списке, где будет Василий Шукшин на первом месте, я

почту за честь быть хоть сотым. Ведь моя картина – это рядовой фильм о войне, а его – это настоящий прорыв в запретную зону, прорыв в сферу, о чем раньше и думать-то не позволялось. Так и передайте мои слова руководителям фестиваля» [1, с. 118].

Незвичайність картини полягає в тому, що за змістом вона має дві головних теми. Перша – це тема війни і людської долі, друга – музики на війні. Саме вона, її вплетіння у сюжет надає фільму і душевного тепла, й емоційної напруги. Свою позицію щодо музичного наповнення кінострічки автор висловив у інтерв'ю кореспонденту газети «Московская кинонеделя»: «Известная мудрость гласит: “Когда говорят пушки, музы молчат”. Мы же хотели доказать, что в годы испытаний побеждают те, кто остается людьми в самых жестоких условиях, кто берет с собой в бой все светлое, человеческое, за что и ведет битву с врагом. А что может быть прекраснее музыки?» [2]. Свою концепцію Л. Биков вкладає в уста головного героя, командира «другої співаючої ескадрильї»: «Война – это все преходяще, а музыка вечна».

Музикальність фільму, сама ідея створити співаючих героїв були не випадковими. Це стає ясним, якщо простежити акторську долю Бикова. Шлях у кіно він починав з ролі юнака Сашка в кінофільмі І. Шмарука та В. Івченко «Судьба Марины» (1953). Це була роль другорядного плану, але яскраво зроблена. Символічно те, що візник Сашко вперше з'являється в кадрі з баяном у руках під вікнами Галі, у яку закохався: він співає пісню «Беспощадная любовь». Невелика лірична сцена доповнюється комедійним елементом: побачивши свого суперника, який прямує до Галиної хати, герой звертається до хазяйського собаки Сірка: «Моя

песенка спета, Сирко, – Павло идет». А потім, зітхнувши, додає: «Любовь зла – полюбиш и Павла».

Герой Леоніда Бикова, який у фільмі сприймається одразу як балагур, далі виступає як ліричний персонаж. Сашко сам про себе каже: «Люблю я хорошие песни, а частушки – это так, баловство», і далі співає пісню «Ой, дівчино, чим ти полонила?», але тембром професійного співака і в супроводі оркестру (таким чином режисер надав образу більшої серйозності, якої потребувала сценічна ситуація). Власний голос повертається до героя у наступних кадрах, де він, звертаючись до колгоспників, співає один куплет «Йдіть у поле на жнива», знову підігруючи собі на баяні. Важливою у характеристиці героя стає його фраза, звернена до Павла, який теж вирішив навчитися грати: «Для музыки не только пальцы – душа нужна». Саме простота й щирість душі робить цей образ привабливим і незабутнім, не дивлячись на другорядність ролі.

Акторський дебют Л. Бикова став для нього доле-носним – в наступних фільмах його стало супроводжувати амплуа співаючого в кадрі доброзичливого героя. У 1954 році режисери О. Івановський і Н. Кошеверова запросили молодого актора зіграти роль Петра Мокіна в картині «Укротительница тигров», що після виходу на екран стала одним з радянських хитів. Без пісень тут не обійшлося. Кожний із головних героїв, які складають драматургічний «любовний трикутник», має свою тему. Для Петра Мокіна композитор О. Вайнберг з поетом М. Дудіним написали пісню «Вьется за кормою чайка, кружит пена». У сольному виконанні героя вона звучить після того, як він здогадався про таємні почуття до Олени з боку Єрмолаєва. Перебуваючи в рейсі, Петро згадує кохану. Його лірична пісня, окрашена

в мінорні тони у супроводі баяну з гітарою в кадрі, передає стан суму і непевності у відповідному коханні.

В іншому сценічному стані знаходяться Федір Єрмолаєв і Олена Воронцова. Контрастом до пісні Петра Мокіна виступає їх пісня (за оперною аналогією - ліричний дуети «згоди») «Сьогодні девчонка сказала, впервые сказала “люблю”», яку вони виконують разом. Герої тільки-но розпочали співпрацю і їх співвідношення, на перший погляд, мають поки що робочий характер, але, за режисерським задумом, сумісне виконання пісні, вальсові ритмоінтонації і мажорний лад якої передають легкий і світлий настрій, змальовують модель найближчого майбутнього цієї пари.

Звертає увагу, по-перше, контрастне співставлення двох музичних характеристик: спочатку в кадрі співає Петро, який пливе на судні по річці, а потім глядач бачить циркову арену, де іде репетиція (за принципом: «а у цей час...»). По-друге, постановники фільму обережно вводять вокальні партії: спочатку, відпрацьовуючи номер з мотоциклом, герої під час паузи починають тихесенько підспівувати цирковому оркестру, який вже кілька хвилин грає вальс, і тільки потім утворюється справжній дует. Така «ненавмисність» пісні про кохання ніби викриває взаємні почуття, які герої щойно починають відчувати. Невипадково обраний і романтичний жанр вальсу, підкреслюючи внутрішній стан персонажів. Таким чином, вже по двох музичних номерах передбачається фінал історії.

Нова кінокомедія за участі Л. Бикова вийшла у 1955 році. Це був фільм режисера А. Граніка з музикою В. Соловйова-Сєдова «Максим Перепелица», де актор зіграв веселого, невгамовного та невтомимого на вигадки українського хлопця, який може і обдурити, і

прибrehати, щоб краще виглядати перед людьми. Свої звички він приніс і до армії: навіщо робити те, що можна перекласти на іншого, або взагалі не робити? Його легковажний характер яскраво окреслено в коротенькій пісенній репліці на тему відомого маршу «Стальная птица»: «Там, где пехота не пройдет и бронепоезд не промчится, Максим на пузе проползет, и ничего с ним не случится». Як видно з наступних кадрів, наслідки його бравурної легковажності не змусили довго чекати.

Ще одна пісня розкриває образ безпечного новобранця, який хитрощами звільняє себе від обов'язків чергового по кухні: «Чистить весело картошку одному на целый взвод; ложки, миски, поварешки приготовить наперед. Было б лучше в это время кушать грушевый компот. Лично для меня». Але і тут йому не вдалося втекти від покарання. Лише дійсні армійські випробування перетворили Максима на справжнього солдата.

Після виходу картини на екрани, всі зверталися до Леоніда Бикова не інакше, як Максим. Виконуючи і в театрі аналогічні ролі, він почав хвилюватися, що назавжди залишиться актором одного ампула, але незабаром у нього з'явилися ролі у кінофільмах «Чужая родня» (1955), «Рядом с нами» (1957), «Дорогой мой человек» (1958) и «Добровольцы» (1958) [1].

Одразу після цих робіт у 1959 році на екранах з'явилася картина «Ссора в Лукашах» (1958), де Л. Биков зіграв механіка Володимира Туза. Гострий на язик, з почуттям гумору, його герой захоплюється драматичним театром, а у розмовах цитує давніх греків або використовує латинь (навіть у частівки вставляє латинські слова). Але ж він дозволяє собі іноді не виконувати того, що можна перекласти на іншого, – нібито прозорий шлейф від Максима Перепелиці.

Перша поява Туза – це кадри, де він сидить із вудочкою біля порогу і тихенько собі наспівує, згадавши якогось оперного героя: «Мой час настал, тара-ра-ра... И вот я умираю, тара-ра-ра...». Далі він керує спонтанним хором сільської молоді, яка зібралася увечері на березі річки: спочатку Туз виступає як диригент, а потім, диригуючи, і сам співає куплети ліричної пісні. Дивлячись на ці кадри, не можна не побачити у образі механіка майбутнього Маестро другої ескадрильї.

У репертуарі Володимира, крім ліричних пісень, є і частівки, що робить цей образ більш цікавим і різноманітним. Так, сидячи під домом, з якого його вигнали за справедливую критику, він співає хазяїну – «гомоді-каріусу» з «м'яким, як валянок, серцем» – свої куплети, підіграваючи на домрі: «В небе звезды, звезды, звезды в хороводы собрались. Для того, Матвей, ты создан, чтобы людям портить жизнь». Якщо в цілому проаналізувати музичний матеріал фільму, то стає очевидним у цьому відношенні «лідерство» Туза: по-перше, він єдиний з усіх героїв кілька разів сольо співає в кадрі (всі інші співають хором), по-друге, він має справжню різнобічну музичну характеристику.

Теплий гумор та ліричність, чуйність та глибока віра у людину, любов до класичної музики стали головними рисами наступного героя Леоніда Бикова – Олексія з фільму «Алешкина любовь» (1960) режисерів С. Туманова та Г. Щукіна. Це була одна з найкращих ролей актора. Але, на відміну від попередніх робіт, його герой не співає, він тільки захоплено слухає по радіоприймачу класичну музику.

Одну з головних ролей Леонід Биков зіграв у фільмі «Осторожно, Бабушка!» (1964, режисер І. Менакер). Як і раніше, його герой не розлучається з музикою.

Олексій, який разом із молоддю приймає участь у будівництві Будинку культури, під час сварки своїх друзів з Оленою виконує на губній гармошці за їх командою «марш протесту» та й ще зухвало відбиває ногами чечітку. Потім на цій же гармошці він грає на танцях. А пізніше, у сцені підготовки святкового концерту на честь відкриття Будинку, Олексій акомпанує своїй дівчині, яка співає пісню про зозулю «Сколько веселых, задорных парней».

Ще одну музичну роль Л. Биков зіграв у короткометражному фільмі «Увертюра», який увійшов у «Великий Фітіль» (1963). Диригент симфонічного оркестру під час концертного виконання увертюри до опери «Весілля Фігаро» раптово помічає, що у нього відсутній на одній руці манжет. Рухи, що направлені на те, щоб витрухнути його з рукава фраку, міміка диригента, який шукає пропажу і намагається зрозуміти, куди ж подівався білий манжет, а потім раптом згадує, що він залишився дома під праскою – все це йде в такт музиці. Гра Л. Бикова у цьому фільмі свідчить про його великий талант і як коміка, і як музиканта, який тонко відчуває музику.

Зовсім інший характер має роль диригента у кінострічці «В бой идут одни “старики”». Капітан Титаренко всіх, «хто відрізняє ноту “до” від ноти “фа”», запрошує до свого ансамблю. Оскільки в фільмі є такий персонаж, то логічним стає насиченість кінострічки відповідними кадрами і музичним матеріалом. Музика у цьому фільмі, за задумом Л. Бикова, – це не просто компонент, який обов’язково входить до «меню» будь-якого кіно; вона, завдяки режисерові, стає своєрідним «персонажем», а головний герой, за сценарієм, виступає не тільки льотчиком-винищувачем, а й керівником маленького самодіяльного ансамблю.

Не зважаючи на те, що музику для фільму написав композитор В. Шевченко, більшу частину музичного матеріалу складають пісні періоду Великої Вітчизняної війни, які відбирав сам режисер («Смуглянка», «В лесу прифронтовом», «В землянке», «Эх, дороги»). Як символ мирного довоєнного життя до фільму увійшли танго «Утомленное солнце», пісні «Вечерний звон» (в кадрі її виконують учасники військового ансамблю) і «Ніч яка місячна...». Цікавою є робота режисера з матеріалом останньої. Пісня нібито поступово «проростає». За першим разом звучить тільки інструментальний вступ до неї – кращий соліст Першого Українського фронту старший лейтенант Скворцов (саме з цим образом пов'язана ця музична тема) «за технічними причинами» відмовляється співати, і замість «Ночі» Маєстро пропонує «новинку сезону» – «Смуглянку». Зі словами українська пісня пролунає пізніше, вже після того, як герой пройде моральну «реабілітацію», подолавши в бою свій страх.

У режисера Л. Бикова «Місячна ніч» під час виконання перетворюється на хроніку війни: якщо перший куплет і половина другого звучить у Сергія Скворцова перед гостями другої ескадрильї як спогади про мирне життя, то на словах «я ж тебе, вірная, аж до хатиньки сам на руках однесу» на екрані показано сестру, яка на собі виносить з поля бою пораненого. Таке протиставлення пісенного тексту і візуального змісту – своєрідний оксюморон – на емоційно-психологічному рівні справляє велике враження. При наступному повторі цих слів у кадрі видно палаючий літак Скворцова. Пісня раптово обривається, як обривається життя кращого соліста Першого Українського ...

Свою роль у фільмі відіграє тема іншої пісні – «В лесу прифронтовом», пов'язана з образом закоханої пари: вона звучить під час побачення Ромео і Маші. М'який тембр солюючої домри у супроводі гітари, вальсовий ритм підкреслюють чистоту почуттів героїв.

Разом з композитором Л. Биков, як справжній Маестро, професійно вибудовує музичну драматургію фільму. Тут є тема-сигнал бойової тривоги (звучить тричі), у якій основне навантаження виконує труба. Але головною лейттемою стає «Смуглянка», яка протягом кінострічки проводиться десять разів у різних варіантах. У хоровому виконанні, причому кожного разу по-новому, вона лунає на початку фільму, супроводжуючи титри, далі – у сцені «концерту», а потім – у картині повітряного бою. Найчастіше тема звучить у інструментальному варіанті. У ліричних сценах (наприклад, прощання дівчат-льотчиць з хлопцями другої ескадрильї) пісня виконується оркестром народних інструментів, а сольне проведення мелодії переходить від одного інструменту до другого. У моменти загибелі героїв фільму приспів «Смуглянки», який двоголосо звучить у гітари, сприймається як тема-скорбота.

Завершує фільм пісня у виконанні Л. Лещенка «За того парня» (музика М. Фрадкіна, вірші Р. Рождественського), яка вперше прозвучала в фільмі І. Шатрова «Минута молчания» (1971), а на фестивалі у Сопоті (1972) отримала міжнародне визнання і популярність. Як талановитий режисер, Л. Биков вирішив озвучити останні кадри своєї кінострічки (сучасне життя) саме цією піснею-монологом, яка стала символом совісті і людської пам'яті.

Якщо порівняти музичні ролі Л. Бикова, то одразу стає помітною відмінність між ранніми та пізніми кар-

тинами. Його комедійні та ліричні герої співають жартишливі куплети або ліричні пісні про кохання, відповідно до сценічної ситуації і характеру самих персонажів. Зовсім інше ставлення до музики відчувається у фільмі самого Бикова. Це знайшло своє відображення не тільки у словах героїв, інтерв'ю режисера, а й у професійній, з позиції музиканта, роботі з музичним матеріалом. Леонід Биков, почавши з баяніста Сашка дійшов до Маестро, і не тільки в кадрі, а й за кадром – як кінорежисер.

Фільм «В бой идут одни “старики”» став для Л. Бикова знаковим і навіть улюбленим. Відомо, що за три роки до своєї загибелі він раптово написав заповіт на ім'я своїх друзів Миколи Мащенка і Івана Миколайчука. Про документ згадали лише після смерті актора. Останнім бажанням було: «Никаких надгробных речей. «Дерболызните», кто сколько сможет, но умоляю – не дома. Пусть ребята споют «Журавли», «Сережку с Малой Бронной», «Бери шинель», «Этот день победы», а потом пусть 2-я эскадрилья «врежет» «Смутлянку» от начала и до конца» [3]. Заповіт було виконано.

Список використаних джерел

1. Биография Леонида Быкова // Раззаков Ф. Звездные трагедии: загадки судьбы и гибели. Москва : ЭКСМО-Пресс, 2008. С. 110–119.
2. Буренина К. Леонид Быков, которого любили. Режим доступа: <http://www.leonid-bykov.ru/staty/50.htm>
3. В бой идут одни старики // Московская кинонеделя. 1974. 11 августа. Режим доступа: <http://www.leonid-bykov.ru/staty/43.htm>
4. Калентьева Л. Дистанция – пятнадцать ролей // Ленинградская правда. 1965. 27 июня. Режим доступа: <http://www.leonid-bykov.ru/staty/23.htm>

ВИДАТНИЙ ФОРТЕПІАННИЙ ПЕДАГОГ Л.В. НІКОЛАЄВ І УКРАЇНА

На сучасному етапі розвитку історичного музикознавства спостерігається стійка тенденція до відкриття/відновлення забутих/замовчених імен, творів, фактів життя й творчості окремих митців, які за радянські часи «не вписались» у формат ідеологічної системи, що існувала. Певною мірою це стосується і видатного піаніста і композитора першої половини ХХ століття, легенди радянської фортепіанної педагогіки Леоніда Володимировича Ніколаєва (1878-1942).

Загалом у біографії Л. Ніколаєва не було ані переслідувань, ані цькування, ані нищівних творчих криз. Навпаки, у роки розпаду репресій митець отримує одне за одним: звання Заслуженого діяча мистецтв РРФСР (1929), орден Трудового Червоного Прапора (1937), звання Народного артиста РРФСР (1938), стає членом КПРС (1939), вельми значущим для безпеки життя й кар'єри, доктором мистецтвознавства (1941).

Музична діяльність і педагогічні добутки Л. Ніколаєва отримали визнання та увагу дослідників ще за життя. Так, велика кількість музикознавчих розробок присвячена розкриттю піаністичних принципів і прийомів Леоніда Володимировича, починаючи з критики ніколаєвського методу А. Дельсоном [7] та її подальшого спростування Л. Баренбоймом [10, с. 12-60], Н. Мільштейном [9], Н. Фішманом [10, с. 141-147]. У монографіях С. Савшинського [14; 15] та працях інших дослідників (А. Альшванг [1], В. Богданов-Березовський [4; 5], Ю. Тюлін [10 с. 96-100] та ін.) ви-

значається історична роль Л. Ніколаєва в становленні радянської піаністичної школи, зокрема вихованні видатних піаністів - Н. Перельмана, С. Савшинського, П. Серебрякова, В. Софроніцького, Д. Шостаковича, М. Юдіної та ін. У нарисі А. Дмитрієва зроблено спробу узагальнити композиторський доробок митця [10, с. 61-94]. Багато теплих спогадів про заняття та стосунки із вчителем залишили вихованці Л. Ніколаєва [10].

Діяльність і педагогічні настанови Л. Ніколаєва викликають інтерес й у сучасних дослідників. Його музично-педагогічні погляди та піаністичну діяльність як педагогічну проблему досліджувала В.Д. Архангельська [2; 3]. Короткий огляд навчання Л. Ніколаєва у Київському музичному училищі та зразки виконуваних ним програм надав Ю. Зільберман [8, с. 310-311; 330-331]. Л. Шарапова приділила увагу фортепіанно-педагогічним принципам піаніста [16], хоча ця розвідка загалом має рефлексивно-компілятивний характер.

У зазначених працях та спогадах учнів і знайомих Л. Ніколаєв характеризується як людина дуже скромна, доброзичлива, врівноважена, з демократичним складом натури (про що свідчить хоча б те, що всі учні через деякий час спілкувались із наставником на «ти»). Однак, крім декількох яскравих фактів біографії, - таких як, зустрічі й оцінки таланту юного Леоніда П. Чайковським та А. Рубінштейном (які, до речі, відбулися у різний час), а згодом його навчання в Московській консерваторії і паралельно в університеті (до речі, в Московському [10, с. 7], а не в Київському, як повідомляють internet-джерела [13]), - особисте життя Л. Ніколаєва, витoki та основи його творчості, пов'язані із київським періодом, подальші взаємини із рідними та знайомими в Україні не висвітлювались.

На сьогодні не має документальних підтверджень про походження Л. Ніколаєва, його стосунки з батьками, родичами та друзями, не має достовірних відомостей навіть про кількість і заняття рідних братів і сестер. Замовчування та приховування справжнього соціального статусу та сімейних зв'язків Ніколаєва у радянську добу виправдовувалось звичайно боязкістю викриття родинних корінь та приналежності зовсім не до «трудящого» класу. Адже батько музиканта був не просто відомим у Києві архітектором, а мав звання академіка, був дійсним статським радником, членом директоратів численних товариств (Кредитного, Літературно-артистичного, Музичного), одним із засновників і директором Художнього училища (1901-1911), виконував ще безліч інших громадянських обов'язків.

Діяльність і творчі здобутки архітектора В.М. Ніколаєва (1847-1911) достатньо висвітлені у історичних публікаціях [6] та internet-джерелах [11]. Але факти приватного життя Володимира Миколайовича, відомості щодо корінь і членів родини в них дуже скупи, і з'ясувати їх нині виявляється зовсім не простою справою. Зокрема, матеріали Київського архіву, що розташовувався в будинку Національної філармонії, під час Другої світової війни «за розпорядженням “зверху”» були спалені [11]. Доступ до архівних фондів Москви та Петербурга чи приватних осіб сьогодні є вкрай утрудненим. Майже єдине джерело, з якого можна уточнити деякі деталі приватного життя родини, - це вибране листування Л. Ніколаєва з батьками та іншими особами, опубліковане в збірнику до 100-річчя від дня народження митця [10]. Інших джерел, що містили б інформацію з цих питань, не виявлено.

Про походження батька - Володимира Миколайовича Ніколаєва - відомо, що він народився у Царському селі поблизу Петербурга. В 1871 році як архітектор-художник закінчив Петербурзьку Імператорську академію витончених мистецтв (з Великою Срібною медаллю), а через 2 роки був запрошений до Києва, де залишився на все життя. В Києві В. Ніколаєв одразу став міським (1873-1887), потім єпархіальним (1875-1898), а згодом архітектором Києво-Печерської лаври (1893-1899). За майже сорокалітню діяльність він спорудив у місті 18 церков (загалом близько 80), 3 пам'ятника, 27 громадських та сотні приватних будівель. За будівництво лікарень та притулків В. Ніколаєв був нагороджений орденом Анни III ступеня та знаком Червоного Хреста (1877), був повним кавалером орденів Св. Володимира (до IV ступеня включно) [11].

В Києві В.М. Ніколаєв «побудував загалом нове місто – з церквами, “з теремами та садами”, з пам'ятниками, з готелями, з лікарнями, з дитячими та нічліжними притулками» [«Киевлянин» від 5.11.1896]. Найвідомішими спорудами архітектора, що і нині прикрашають столицю України, є Купецьке зібрання з чудовим концертним залом (1894, нині Національна філармонія України), корпусу єврейської лікарні (1884-1896, нині частина Київської обласної лікарні), лікарня для чорноробів (1892-1894; нині Інститут охорони материнства та дитинства «Охмадит»); комплекс Дегтярівського шпиталю (1900-1902), Трапезна церква Києво-Печерської лаври (1893-1895), комплекс церков Покровського монастиря (1896-1911), Вознесенська церква на Байковому кладовищі (1884-1888), особняки: Ф. Терещенка (1877-1884, нині Київський музей російського мистецтва), Могилевцева (1880-ті роки,

«Шоколадний» будиночок), Лібермана (1898, нині будинок Союзу письменників України), Гальперіна (1899, нині будинок комітетів Верховної ради України), пам'ятник (постамент) Б. Хмельницькому (1885), пам'ятник М. Глинки (1909) та ін.

З поданих фактів В.М. Ніколаєв постає як людина великого таланту і широких інтересів. Крім яскравого архітектурного хисту, сучасники відзначали його надзвичайну музикальність, що, певним чином, проявилась у створенні концертних приміщень з чудовою акустикою (зокрема вищезазначений зал Київського купецького зібрання). Згадуються й музичні вечори, що постійно влаштовувались у Ніколаєвих, та запрошення на них знаних місцевих музикантів і приїжджих гастролерів. Музичну освіченість батьків засвідчують листи сина Леоніда, який ділився з ними своїми професійними справами без зайвих коментарів, з впевненістю, що його зрозуміють. Отже, не випадково Володимир Миколайович 20 років (1891-1911) входив до директорату Київського відділення Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ).

Стосовно родини Ніколаєвих також не має повних відомостей. Оженився Володимир Миколайович за сучасними мірками рано: вже в 1870 році з'явився на світ первісток Іполит (Поль). В подальшому Іполит Володимирович також став успішним архітектором і поруч із батьком працював у Києві, створивши чимало визначних споруд. Життя й діяльність І.В. Ніколаєва отримали достатнє висвітлення у історичних джерелах [6; 12]. Крім Іполита та Леоніда, в сім'ї було ще двоє середніх синів: Володимир Володимирович (Вольдемар) – російський дипломат (помер між 1935 та 1937 роками) та Костянтин Володимирович – співак (у

1940-му році ще мешкав у Києві). На слова Костянтина Леоніда Ніколаєва написав «Ave Maria» (зберігся в рукопису) [10, с. 278]. Нечисленні згадки про братів містить листування Л. Ніколаєва з батьками. Подейкують про трьох або чотирьох дочок Ніколаєвих, але документальних підтверджень щодо цього не має.

Дружина В. Ніколаєва Марія Костянтинівна (уроджена Максина) була з Петербурга. Про це можна судити з того, що саме у північній столиці народився Іполит, а в радянські часи там мешкала її рідна сестра Серафіма Костянтинівна Максина (з донькою Лілею), що підтверджують візити Леоніда Ніколаєва до тітоньки [10, с. 205; 218]. Портрети В.М. Ніколаєва та його дружини (1879, художник М. Кардр-Сисоєв) [10] створюють уявлення про Марію Костянтинівну як життєрадісну, впевнену, енергійну особу. Але інших свідчень про її характер чи діяльність не залишилось.

Сім'я Ніколаєвих мешкала в Києві на вулиці Великій Підвальній, будинок 23, який зберігся дотепер (нині Ярославів вал, будинок 21). Дружні, теплі стосунки подружжя Ніколаєвих підтверджуються і непрямыми свідченнями, і листами Л. Ніколаєва, у яких син зазвичай звертається до обох батьків, не відокремлюючи когось одного з них: «Прочитав татусевого листа, уявив собі наше київське життя, як ви сидите удвох без мене за вечірнім чаєм – і таку нудьгу по вас відчув, що плакати захотілось»[10, с. 201].

Про дитячі роки Леоніда Ніколаєва відомо те, що він отримав ґрунтовну загальну й музичну освіту: у 1897 році закінчив Київське музичне училище по фортепіано у В. Пухальського, а по композиції у Є. Риба. Зважаючи на звички та схильності, прищеплені Леоні-

ду з дитинства, діти Ніколаєвих виховувались різнобічно, змалку привчались до порядку та праці.

Подальше навчання Л. Ніколаєва у Московській консерваторії в патріархів російської музики В. Сафонова (фортепіано), С. Танєєва (теорія музичних форм), М. Іпполитова-Іванова (композиція) загалом викликало захоплення істориків. Вінцем цього періоду стало завершення Л. Ніколаєвим консерваторії в 1900 році одразу по двох спеціальностях - фортепіано та теорії музичних форм, а через два роки - курсу вільної композиції. Хист і старанність музиканта здобули високої оцінки: як піаніст і композитор він був удостоєний Великої золотої медалі [10, с. 6].

Початок професійної діяльності Л. Ніколаєва в Москві був розмаїтим за напрямками – він працює концертмейстером, а згодом дебютує як диригент у Большому театрі (за посередництвом С. Рахманінова), викладає гру на фортепіано у Музично-драматичному училищі при Московському філармонічному товаристві, пише багато музики, виступає як піаніст у концертах Керзінського гуртка тощо.

З 1909 року за запрошенням О. Глазунова Л. Ніколаєв переходить на викладацьку роботу до Санкт-Петербурзької консерваторії. Завдяки інноваційним методам, що він впроваджував у навчання гри на фортепіано, навіть поряд із такими іменитими піаністками як М. Барінова, А. Єсипова, Н. Калантарова, О. Розанова, які працювали в консерваторії, Ніколаєв одразу завойовує беззаперечний педагогічний авторитет і вже в 1912 році отримує звання професора.

Безсумнівно, щоб здійснити таку блискучу кар'єру, київський період мав бути для майбутнього видатного музиканта «трампліном» з формування його

художніх інтересів, виконавської манери, основ композиторської творчості. Однак, якщо навчання Л. Ніколаєва у видатного метра київської фортепіанної школи В.В. Пухальського говорить само за себе, то його композиторська підготовка цього періоду потребує певних коментарів. Аналізуючи творчий доробок Л. Ніколаєва до вступу в Московську консерваторію, А. Дмитрієв відзначав, що він складався переважно з камерних творів - романсів на вірші О. Плещєєва, Д. Ратгауза, Ф. Тютчева, А. Фета [10, с. 64].

Маючи яскраво виражене ліричне начало, творчість юного композитора звичайно була позначена любительськими рисами та наслідуванням А. Арєнському, О. Глазунову, А. Лядову [там само]. Однак у деяких творах вже проступали ознаки, характерні зрілому стилю Ніколаєва-композитора. Зокрема масштабністю концертної концепції та віртуозним піанізмом відрізнялось Концертне Allegro для фортепіано з оркестром, створене на завершення музичного училища [10, с. 64-65]. При вступі в консерваторію Л. Ніколаєв грав В. Сафонову і С. Танєєву своє Скерцо *c-moll* для симфонічного оркестру, що здобуло похвалу професорів [10, с. 212]. В Києві були створені також дві арії з оркестром на слова П.Б. Шеллі, які згодом увійшли до кантати «Гімн духовній красі» - екзаменаційної роботи Л. Ніколаєва на випуску в консерваторії (1902).

У подальшій творчості Л. Ніколаєв відходить від «камерності», його композиторський стиль відрізняє масштабність думки, тонке відчуття звукового колориту, продуманість деталей. Однак творче «зростання» не порушило класичних устоїв музикантського мислення, закладених заняттями в Києві. Натурі (й вихованню) Ніколаєва був чужий реформаторський дух та револю-

ційні перетворення соціального і культурного життя країни початку ХХ століття. Духовні ідеали митця «були спрямовані скоріше у бік античної культури, з її культом краси людини та гармонією внутрішнього світу» [10, с. 63], за будь-яких умов він дотримувався визначених класичних норм і художніх канонів.

Думається, формуванню такого світовідчуття посприяло й «фортепіанне» виховання Л. Ніколаєва. Адже порівняно із репертуаром його співучнів, де фігурувала здебільшого романтична музика, ніколаєвські виступи у Києві включали переважно твори Л. ван Бетховена. Так, з програм учнівських концертів, що збереглися, дізнаємось, що у першому публічному вечорі 1892 року Л. Ніколаєв виконав Анданте, Скерцо та Фінал бетховенської Сонати ор. 28, а в третьому вечорі 1893 року - першу частину Концерту G-dur з каденцією А. Рубінштейна [8, с. 330-331]. На випуску в училищі Л. Ніколаєв грав «Concertstück» К.М. Вебера [8, с. 311], у якому романтичний зміст втілено поки ще засобами класичного піанізму.

Навчаючись і працюючи в Москві, а потім у Петербурзі, Л. Ніколаєв весь час подумки був пов'язаний з рідним містом та Україною. В своїх листах він постійно ділиться намірами щодо приїзду в Київ на Різдво, на Пасху або на Великий піст [10, с. 194-195]. Навіть, вже працюючи в Большому театрі, при першій нагоді він намагався потрапити в Київ: «Тягне мене додому нестерпно. Двічі навіть снилося, що я вдома, і, прокинувшись, я довго не міг примиритися з тим, що повинний стирчати в поганій, брудній Москві» [10, с. 194]. Літні канікули Л. Ніколаєв щороку також проводив на Україні: у Києві з батьками й рідними, у друзів у Чернігові (в родині Є. Богословського), на півдні (в

гостях у М. Дейши-Сионицької в Коктебелі, в Криму або на дачі під Одесою) [10, с. 197; 209; 225; 233].

Часто поїздки були пов'язані із творчими планами. Так, після закінчення консерваторії в березні 1903 року в Києві відбувся авторський вечір трьох друзів, бу-вших випускників Київського музичного училища, а згодом і Московської консерваторії - Р.М. Глієра, І.І. Крижанівського, А.В. Ніколаєва. З творів А. Ніколаєва у цьому концерті прозвучали дві скрип-кові п'єси у виконанні К. Сараджева з автором, та ро-манси у виконанні С. Демидової, а також «Баркарола», «Експромт» та «Ескіз» для фортепіано, які, як і акомпанемент солістки, грав автор. Загалом, крім підготовки та виконання програми, авторам прийшлося займати-ся організацією та рекламою концерту, домовлятися з виконавцями, улаштовувати різні «нестиковки», шука-ти гроші на непередбачувані витрати тощо [10, с. 193].

Виступав А. Ніколаєв у рідному місті і як піаніст: у тому ж 1903 році він взяв участь у виконанні фортепі-анного квартету К. Сен-Санса. Київський музичний критик В. Чечотт дуже схвально відгукувався в пресі про піаністичні й ансамблеві достоїнства музиканта [8, с. 311]. Тривали творчі зустрічі А. Ніколаєва в Києві й у подальшому. Зокрема в листопаді 1908 року відбувся його авторський концерт у залі Купецького зібрання, де прозвучала скрипкова соната (виконував Ю. Пуліковський із автором), романси (у виконанні Є. Мусатової-Кульженко), Фуга Des-dur, «Баркарола», два «Ескізи», «Мелодія» для фортепіано (у виконанні автора) та Сюїта для двох фортепіано ор. 13 (у вико-нанні С. Тарновського з автором) [10, с. 216]. В листі до друзів композитор виражав своє задоволення ви-конавським рівнем місцевих музикантів [10, с. 199].

Крім організації та виступів у власних концертах, Л. Ніколаєв вочевидь допомагав улаштуванню та проведенню концертних заходів у Києві приїжджих музикантів. Щодо цього у його листах є згадки про виконання Симфонії С. Танєєва в Купецькому саду в присутності автора (серпень 1909) [10, с. 200], а також лист самого С.І. Танєєва від лютого 1913 року з проханням посприяти улаштуванню в Києві сольного концерту талановитого піаніста Ю.Д. Ісерліса [10, с. 243].

Л. Ніколаєв весь час підтримував творчі і дружні зв'язки із земляками. В одному з листів він згадує виконання своєї скрипкової сонати у зібранні Товариства камерної музики «із давнім київським знайомим - Колаковським», з яким у той час працював разом у Петербурзькій консерваторії [10, с. 202]. У цьому ж листі Л. Ніколаєв пише про зустріч із художником Богдановим-Бельським, який свого часу спілкувався в Києві з батьком піаніста [10, с. 203] та ін. Підтримував він зв'язки також зі «старими» київськими кадрами - Р.М. Глієром, Б.Л. Яворським та ін.

Багато замовчених фактів чи незначних зауважень у листах чи коментарях до них є сьогодні незрозумілими сучасному читачу, «білими плямами», які дуже складно з'ясувати. Зокрема це стосується примітки щодо проходження Л. Ніколаєвим воїнської повинності в Києві після закінчення консерваторії [10, с. 262]. Не має жодних згадок й про раптову смерть батька, що сталася 11.11.1911: дотепер не з'ясовані обставини уходу з життя Володимира Миколайовича, й не має свідчень щодо цього ані самого Леоніда Ніколаєва, ані його рідних чи друзів. Не залишилось відомостей про смерть матері та еміграцію старшого брата Іполита, що трапилися у 1917 році. Зрозуміло, що після

цих подій інтенсивність листування Л. Ніколаєва з київськими респондентами майже припиняється.

Однак зв'язки Л. Ніколаєва з Україною ніколи не переривались. У спілкуванні з учнями він часто з любов'ю згадував своїх перших наставників - В.В. Пухальського, Є.А. Риба, С.С. Сварчевську. Стосунки з В. Пухальським підтримував до кінця життя вчителя (1933), а його портрет знаходився у петербурзькій квартирі Л. Ніколаєва поряд із зображеннями знаменитих друзів і знайомих [10, с. 133; 259]. У 1920-30-ті роки в Ленінградській консерваторії в Ніколаєва навчалось багато учнів з України, яких йому мовби «естафетою» передавали з Києва. Серед них - В. Разумовська (випускниця Київської консерваторії по класу Г. Нейгауза), Є. Жарковський (учень В. Пухальського), Т. Рябова (випускниця інституту імені М. Лисенка у К. Михайлова) та ін.

Багато знайомих Л. Ніколаєва під час поїздок на Україну користувались його рекомендаціями до друзів, знайомих, рідних. Так, отримавши такий лист від Леоніда Володимировича, на весні 1919 року в Києві кілька місяців жив у його родичів Ю. Тюлін. Відзначаючи гостинність цих людей, які «завжди згадували з ніжністю» Л. Ніколаєва, Юрій Миколайович, на жаль, не повідомив їх імен [10, с. 98]. В 1926 році, перебуваючи на гастролях у тодішній столиці України Харкові, зупинявся у харківських друзів Л. Ніколаєва – відомого композитора Бориса Карловича Яновського та його дружини, співачки Феліни Олександрівни, Д.Д. Шостакович, який з великим теплом згадував цих «славнох людей» [10, с. 254; 272].

Зв'язки з Україною тривали й на творчому рівні: до 10-ї річниці Київської консерваторії (1923)

Л. Ніколаєв спеціально написав вітальний хор. Композиція на слова: «Нехай живе Київська консерваторія!» звучить на фоні передзвонів двох фортепіано, що ніби відлунюють славетну історію країни. Однак відомостей про виконання цього твору, як і багатьох інших фактів щодо зв'язків Л. Ніколаєва з Україною, не збереглося.

Отже, у ході розвідки постали певні питання, що потребують нагального вивчення. Це стосується таємниці походження Л. Ніколаєва, смерті його батьків, долі братів і рідних, подій особистого життя та контактів в Україні. Безсумнівно, виникнуть питання й щодо політичних та релігійних переконань митця та членів його сім'ї, їх відносин поміж собою, з оточуючими людьми, з владою та багато інших.

Список використаних джерел

1. Альшванг А.А. Советские школы пианизма. Школа Леонида Николаева // Советская музыка, 1939. № 7.
2. Архангельская В.Д. Музыкально-педагогические воззрения и деятельность Леонида Владимировича Николаева (1878-1942) : дис. ... к.п.н. спец. 13.00.01. Казанский (Приволжский) федер. ун-т. Казань , 2012. 197 с.
3. Архангельская В.Д. Школа фортепианного педагогического мастерства Л.В. Николаева. // Калининград: Изд. РГУ имени Иммануила Канта, 2009.
4. Богданов-Березовский В.М. Дороги искусства. Кн. I. (1903-1945). Ленинград, 1971. 280 с.
5. Богданов-Березовский В.М. Чувство нового // Ленинградская консерватория в воспоминаниях / под общ. ред. Г.Г. Тигранова. 2-е изд., Ленинград, 1987.
6. Виноградова М., Кальницький М., Малаков Д., Пучков А., Червінський О. Головні та міські архітектори Києва. 1799 -1999. Київ: видання НДІТІАМ - Головкиївархітектура, 1999.
7. Дельсон В.Ю. Л.В. Николаев. К 25-летию музыкально-педагогической деятельности // Советская музыка. 1935. № 7-8. С. 108-112.

8. Зільберман Ю. Київське музичне училище. Нарис діяльності 1868-1924 роки: Монографія. Київ, 2012. 365 с.
9. Мильштейн Я.И. Традиции московской пианистической школы и Леонид Владимирович Николаев. // Статті, воспоминания, материалы. Москва : Сов. композитор, 1990. 288 с.
10. Л.В. Николаев. Статті и воспоминания современников. Письма / Сост. Л. Баренбойм и Н. Фишман. Ленинград : Советский композитор, 1979. 328 с.
11. Николаев Владимир Николаевич. Режим доступности: <https://lifeintravel.com.ua/ru/pamyati-znamenitogo-zodchego-nikolaeva.html>
12. Николаев Ипполит Владимирович. Режим доступности: <http://mail.mls.com.ua/Master/Index1&DataID=29490547>
13. Николаев Леонид Владимирович Режим доступности: <https://to-name.ru/biography/leonid-nikolaev.htm>
14. Савшинский С.И. Л.В. Николаев. Очерк жизни и творческой деятельности. Ленинград, 1960. 66 с.
15. Савшинский С.И. Леонид Николаев: Пианист, композитор, педагог. Ленинград-Москва : Музгиз, 1950. 190 с.
16. Шарапова Л.Л. Николаевская школа в контексте современной фортепианной педагогики // Наука вчера, сегодня, завтра: сб. ст. Новосибирск: СибАК, 2013

Калиниченко Я.О.
м. Суми

СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ У ТВОРЧОСТІ В.Т. БОРИСОВА (ДО ДНІВ ПАМ'ЯТІ КОМПОЗИТОРА)

В історії вітчизняної музичної культури є імена митців, життя і творчість яких досліджені не повною мірою. Зокрема це стосується одного із засновників харківської композиторської школи Валентина Тихоновича Борисова (1901–1988), радянського композитора, професора, музично-громадського діяча і педагога, заслуженого діяча мистецтв Української ССР.

В. Т. Борисов у 1927 році закінчив Харківський музично-драматичний інститут по класу композиції під керівництвом С. С. Богатирьова, працював музичним редактором Українського та Харківського обласного радіо, відповідальним секретарем обласної організації Спілки композиторів України. За його творами можна простежити історію розвитку суспільства, відчувати, які події, проблеми хвилювали митця, спробувати зрозуміти його творчу та громадянську позицію.

Не можна не погодитися з М.В. Бевз, яка упевнено вважає Валентина Тихоновича Борисова сином ХХ століття. Народжений на початку цього століття, він розділив зі своїм народом буремні часи революцій, воєн, розбудови соціалістичного суспільства, часи поразок і перемог. Творчий спадок митця в певному сенсі є «літописом часу», в якому відображені численні художні тенденції вкрай різнобарвної, суперечливої і водночас плідної епохи. Початок його професійної діяльності (1920–30-ті роки) співпав у часовому просторі з етапом кристалізації нових підходів до визначення місця музичного мистецтва, культури взагалі у житті суспільства [1; 2, с. 7]. У своїй творчості В. Борисов продовжував традиції вітчизняного ліро-епічного симфонізму, підкреслюючи ладову самобутність української народнопісенної основи та поєднуючи її з використанням новітніх досягнень сучасної композиторської техніки [5].

Композиторська творчість В. Т. Борисова висвітлювалась у працях оглядового характеру (Н. С. Тишко, 1972), у дослідженнях народнопісенних основ стилю композитора (П. П. Калашник, 1979). Значні творчі досягнення композитора пізнього періоду (1970-80-ті роки) викликали щире захоплення і

мистецтвознавців, і широкої слухацької аудиторії, про що свідчать схвальні відгуки та рецензії. Дослідники творчості композитора приділяли увагу визначенню жанрово-стильової специфіки фортепіанної творчості В. Борисова (2009) та аналізу його публіцистичної спадщини [2]. Проте абсолютно особливим пластом творчого доробку, до кінця не вивченого і знайомого широкому загалу лише фрагментарно, є скрипкові твори В. Борисова. На думку автора статті, оглядовий аналіз скрипкових творів композитора може сприяти їх популяризації та включенню у концертно-педагогічний репертуар скрипалів.

У творчому доробку В. Т. Борисова для струнних інструментів налічується три струнних квартети (1926, 1928, 1965). Перший з них був написаний ще під час навчання у Харківському музично-драматичному інституті і є фактично учнівською роботою композитора, але рівень твору був такий, що викликав неабиякий резонанс у пресі. Про перший квартет Валентина Борисова писали наступне: «він звучить досить свіжо, темпераментно й динамічно, в його мелодичних і гармонічних обігах – проблиски українського народного стилю» [2, с. 15]. Таким чином, вже у першому творі молодого композитора проявилися особливості музичної мови, що у майбутньому стали уособленням його творчого стилю: використання народної пісні як глибинного джерела професійної творчості, осягнення ролі ритму як організатора музичної енергії, прагнення до створення зображальних ефектів, струнка логічність форми, насиченість оркестрової палітри.

У пресі 1970–80-х років творчість Валентина Борисова висвітлюється у шанобливо-захопленому тоні з двох боків: по-перше, увага концентрується на прита-

манному творчій манері митця прагненні до значущості, змістовності композицій; по-друге, робиться наголос на сміливому використанні нових прийомів, звукових барв і форм. Поряд з тим, В. Борисов завжди мав чітку громадянську позицію, і це підтверджується його переконаннями щодо гіпертрофованого поширення естрадної музики, часто низького ґатунку, що аж ніяк не сприяло розвитку музично-естетичних смаків широких мас [3]. Це пояснює позицію композитора, який у своїх творах звертається до молодого покоління: для дітей він створив «Дитячий зошит» (1986), для більш дорослих – «Юнацький» концерт для скрипки з оркестром, (1980).

На початку 1980-х років, композитор пережив творчий злет, написавши ряд талановитих, яскравих опусів, які стали вершиною його творчості. В цей період значну увагу В. Борисов приділив створенню музики для юних виконавців та слухачів. Для них адресований «Юнацький» концерт для скрипки з оркестром D-dur (1980), якому притаманні яскравий тематизм, «грамотно розрахована» віртуозність, життєрадісний тонус музики. Складнощі для професійних скрипалів, які вже отримали музичну освіту, в цьому творі, як таких, немає. Він адресований саме тим учням, які вже зв'язали своє життя зі скрипкою, але ще не досягли високих музично-технічних висот. Поряд з тим, твір вимагає розвинутої музикальності, почуття ритму та достатньо виражених технічних даних скрипаля, задля відтворення яскравого з інтонаційної точки зору тематизму та поєднання комбінованих і відривчастих скрипкових штрихів.

Невеликий за тривалістю концерт (близько 15-ти хвилин) вперше прозвучав у Києві на зібранні Союзу

композиторів УРСР. Його першим виконавцем став блискучий скрипаль, випускник Харківської консерваторії (1969, клас І.В. Заславського) Ігор Шаповалов, нині концертмейстер симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії, народний артист України, доцент кафедри оркестрових струнних інструментів Харківського Національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Концерт було записано у фонд українського радіо в 1981 році й видано за редакцією Ігоря Шаповалова в 1985 році.

Музика концерту сповнена контрастних образів: запалу і пустоців, сумнівів, душевних мук і світлої мудрості, це – феєрверк фантазії, майстерності, справжнє диво творчого духу. Інтонаційній основі твору характерна опора на тематизм українського народнопісенного фольклору. Зокрема, перша частина (*Allegro moderato*) відкривається моторним вступом оркестру та закличними квартовими інтервалами скрипки. Музика в цілому випромінює життєрадісний настрій; композиція побудована на співставленні активних за характером епізодів з кантиленними, при цьому кожний жвавий епізод починається з повернення основної теми, але в новій тональності. У роботі з тематичним матеріалом композитор використав принцип варіантності: до мелодії додаються морденти, вводяться відривчасті штрихи (спікато та рикошет у солюючого інструмента). У репризі, відповідно до вимог форми і жанру, тема звучить у основній тональності. Закінчується частина злетом партії скрипки у високий регістр з використанням трелі.

Музика другої частини (*Adagio*) відкривається вступом оркестру таємничого характеру, над яким розгортається основна тема у скрипки. Підіймаючись

все вище вона шляхетно звучить на фоні ніби розмитих гармоній оркестру. Цей настрій зберігається протягом всього *Adagio*, що відрізняється монолітністю. Ліричний центр, який являє собою друга частина концерту, утворює емоційний контраст по відношенню до моторних і запальних першої і третьої частин.

Третя частина (*Allegro ma non tanto*) починається несподівано. Це типовий народний танець у «гуцульському» стилі, у розмірі 2/4, написаний у тональності першої частини (D-dur). Композитор вдало відображає народне гуляння, то передаючи партію скрипки оркестру, то повертаючи її скрипалю у варійованому вигляді. При цьому солістові додаються все нові й нові складнощі у вигляді подвійних нот або нових гармоній.

Цікаво вирішена музична драматургія частини: у середньому розділі наступає нібито каденція – у скрипки імпровізація на основну тему (соліст виконує пасажі у верхньому регістрі на фоні остинатних акордів оркестру). Після цього настає коротка реприза, а далі – справжня каденція: соло скрипки розливається бурхливими арпеджіо, акордами та подвійними нотами з використанням флажолетів, після чого оркестр підхоплює цей потік і завершує частину.

В цілому в цьому пізньому творі композитора яскраво виражений його творчий почерк, якому притаманні раціоналізм мислення, інтелектуалізм, тяжіння до філософських узагальнень разом із оптимізмом і життєлюбством, оспівуванням буття як вищого блага. Таким чином, вивчення скрипкового доробку В. Борисова дозволяє не тільки осмислити особливості пізнього стилю композитора, а й визначити його якісно новий рівень як митця. Аналіз скрипкового концерту доводить життєздатність та художню

цінність творів В. Борисова та необхідність і своєчасність їх повернення у виконавсько-педагогічну практику, в сучасне мистецьке життя.

Список використаних джерел

- 1.Бевз М.В. Валентин Борисов як свідок часу // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 33. Харків : ХНУМ імені І.П. Котляревського, 2011. С. 66 – 72.
- 2.Бевз М.В. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим : монографія. Харків : Факт, 2017. С. 7.
3. Гайдамака П. На верном пути // Советская музыка. 1950. № 8. С. 77–78.
- 4.Гуральник Н.П. Історія музичної освіти України : курс лекцій для студентів музичних спеціальностей ВОЗ мистецького спрямування. Київ : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2015. 31 с.
5. Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс]. Режим доступу http://esu.com.ua/search_articles.php?id=37160

Калнагуз М.В.
м. Суми

ЄГОР МОВЧАН – ОСТАННІЙ З МАНДРІВНИХ КОБЗАРІВ

Україна з давніх часів славилась мандрівними співцями-музикантами, яких називають кобзарями та бандуристами. Кобзарство в минулому відігравало важливу громадську роль, оскільки впродовж віків було пов'язане з визвольною боротьбою українського народу. Музиканти грали та співали на ярмарках, храмових та інших святах чи подіях. Кобзарів запрошували на весілля, хрестини тощо. Окрім цього їх можна було зустріти мандруючими по містах та селах.

Кобзарі завжди виступали як співці та поради́ники народу, котрі в горі та в радості йшли пліч-о-пліч зі своїми товаришами, закликаючи український народ до боротьби за краще життя. То ж не випадково дзвінкострунні кобзи-бандури стали символом українського народного мистецтва.

Протягом століть кобзарство найбільшого поширення набуло на Чернігівщині, Полтавщині і Харківщині. Активне впровадження вікові традиції українського кобзарства знайшли й на Сумщині, утвореній на початку 1939 року з суміжних районів Харківщини, Полтавщини та Чернігівщини. Саме в нашому краї особливо інтегрованим був процес злиття давніх традицій із новим кобзарським професіоналізмом. Зв'язок з академічним мистецтвом очевидно почався з діяльності Глухівської музичної школи, у якій учні вдосконалювали навички з багатоголосного хорового співу, музичної грамоти й гри на скрипці, гусях та бандурі по нотах [3, с. 74].

Розвитку кобзарських традицій у північно-східному регіоні країни сприяло те, що в середині XVIII століття у Великій Писарівці на Сумщині було відкрито шпиталь (притулок) для старих кобзарів-бандуристів, які потрапляли сюди з різних районів України. Вони несли з собою надбання кобзарського мистецтва різних «шкіл». Це перетворило Велику Писарівку, поряд з Глуховом, Ромнами, Кролевцем, Охтиркою, у значний центр кобзарського мистецтва [3, с. 74].

Плідно розвивалось на Сумщині кобзарське мистецтво за радянських часів. Про це свідчить діяльність багатьох митців, серед яких були Є. Адамцевич, В. Житченко, І. Іванченко, Г. Кожушко, М. Олексієнко, С. Пасюга, І. Петренко, Ф. Терещенко, Д. Цигенко та

Єгор Мовчан (1898-1968), 120-річчя від дня народження якого відзначалось у 2018 році.

Єгор Хомич Мовчан народився в с. Велика Писарівка, що в той час відносилось до Богодухівського повіту Харківської губернії (нині Сумська область). У віці десяти років, перехворівши на віспу, він повністю втратив зір. Завдяки старшій сестрі, Єгора взяли в Харківський інтернат для незрячих графині Уварової. Але заклад через деякий час розпустили, і хлопець був змушений повернутися в рідне село. Вдома почав вчитися кобзарству у Степана Пасюги – талановитого співця, якого за спогадами Єгора Мовчана «ніколи не було й не буде!».

Дослідник життя і творчості великописарівського сліпця, Георгій Ткаченко повідомлював: «Вчитель, Семен Пасюга, у своєму поводженні з учнем був іноді занадто вимогливим, суворим. Незважаючи на негоду, злу хуртовину, учитель міг послати малого учня іти в далеке село. Одного разу це призвело до того, що Є. Мовчан обморозився, тяжко захворів і кинув навчання. Але, незважаючи на суворе ставлення С. Пасюги до свого учня, Є. Мовчан все життя високо цінував його як учителя співу й гри, як кобзаря, який відзначався надзвичайною «артистичністю виконання дум» [7]. Як зазначав відомий музикознавець-фольклорист Філарет Колесса, «у його рецитаціях, співаних гарним, баритоновим голосом, помічаємо перевагу речитатива над мелодією. Спів і гра Пасюги мали гарну артистичну цілість» [4].

За спогадами односельчан Єгор Мовчан, маючи хист до музики, з 1913 року став кобзарювати самостійно [7]. У 1918 році двадцятирічний музикант зі своїм земляком також кобзарем Григорієм Кожушко

були запрошені до Москви на засідання наукового товариства. Мовчан згадував, що «там прочитали доповідь, в якій відзначалась і діяльність українських кобзарів, вказувалось на революційний зміст кобзарських пісень та на широку популяризацію кобзарями безсмертного Тараса Шевченка». Після цієї доповіді виступали Мовчан і Кожушко, ілюструючи доповіді науковців [6, с. 19-20].

Єгор Хомич часто виїздив на «кобзарські гастролі» по Україні. Одним з найвідоміших осередків кобзарської справи в той час була Охтирка, де відомий кобзар творчо спілкувався з такими талановитими бандуристами Полтавщини і Харківщини як Кравченко, Древченко, Гащенко, від яких запозичив багато чого з їх майстерності [3].

З 1930-тих років на долю України випало багато моторошних подій. З кобзою за плечима Єгор Хомич зумів пережити страшні часи Голодомору, обійшовши понад сотню міст та сіл. Фатальним випадком у його житті міг статися «з'їзд кобзарів», після якого більшість митців були розстріляні. Але Єгору Хомичу вдалося врятувати життя. Як вважають краєзнавці, це сталося випадково, бо «поводир Єгора раптово зник і не супроводжував його» [5, с. 3]. Тому згодом і охрестили Єгора Хомича «останнім мандрівним кобзарем України» [1]. А вже у 1940-х роках він став учасником Всесоюзної наради народних співців у Москві. Виступав тоді у інститутах Академії наук, університеті, у клубі Спілки письменників та по радіо [2].

Під час Другої світової війни Єгор Хомич залишився у окупованій німцями Великій Писарівці. Активно виступаючи проти загарбників, Мовчан поширював свої антифашистські пісні, такі, як: «На-

сувалась грізна хмара», «Задумали вражі німці», «Гей, з поля на долину...», «Чорний ворон» та ін. У післявоєнний період в своїх піснях «Слава Жовтню», «Першотравнева пісня», «Дума про мир» кобзар прославляв мирне будівництво радянського народу і його боротьбу за мир у всьому світі [7, с. 78-79]. Тобто, як і всі справжні митці, Єгор Мовчан у своїй творчості відгукувався на всі важливі події країни.

В репертуарі Є. Мовчана також було багато народних пісень - історичних, побутових, жартівливих, дум («Невільницький плач», «Про самарських братів») і немало пісень, текст і музика яких були написані ним самим [2]. Крім того, як згадував Василь Корнієнко, який особисто знав кобзаря, в селі ходили чутки, що Єгор Хомич складав частушки про Сталіна. Зловити його на цьому не вдалося, але довгий час Мовчан був у опалі. Заступився за великописарівського співця Максим Рильський - шанувальник його таланта. З нагоди 60-річчя кобзаря поет навіть подарував йому дорогу кобзу з портретом Тараса Шевченка [1].

У повоєнний час Мовчан продовжував свою кобзарську діяльність. Виступав на Всесоюзній нараді з вивчення епосу східних слов'ян (1955), на Четвертому Міжнародному з'їзді славістів у Москві (1958). Незадовго до смерті Є. Мовчан здійснив поїздку на могилу Т. Шевченка і свою бандуру заповідав музею Шевченка в Каневі, де вона зберігається дотепер [2].

Особистість талановитого кобзаря привертала до себе увагу багатьох українських митців. Народному співцеві присвятили свої твори поети М. Рильський, М. Стельмах, О. Ющенко та ряд кобзарів. Його портрети малювали художники-земляки та художники з Києва, наприклад, Мартин Маловський.

Репертуар кобзаря записаний і нині зберігається у фондах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського АН України в Києві. В центрі Великої Писарівки Єгору Мовчану встановлено пам'ятник, а на вулиці, де він жив, - пам'ятну плиту. До речі, цю вулицю теж перейменовано – з Радянської на вулицю імені Є. Мовчана [2].

Список використаних джерел

1. Адаменко Е. Последний из кобзарів // Данкор, 2008. 10 дек. (№ 49). С. А12.
2. Жеплинський Б. Мовчан Єгор Хомич // Кобзарі. Бандуристи. Вип. 1. Львів : «Академічний Експрес», 1997.
3. Кобзарські традиції на Сумщині // Журнал Народна творчість та етнографія. К., 1990, №3.
4. Колесса Ф.М. Мелодії українських народних дум. Київ, 1969. С. 315.
5. Литвин М. Розстріляний з'їзд кобзарів//Літературна Україна, 1997, 13 листопада.
6. Рильський М.Т., Лавров Ф.І. Кобзар Єгор Мовчан. Київ, 1958.
7. Ткаченко Г. Збагачуючи традиції // Єгор Мовчан: Спогади, статті, матеріали. Суми: Собор, 1999. С.32-38.

Карпенко Є.В.,
м. Суми

ПОСТАТЬ ВАЛЕНТИНА ДУБРАВІНА В МИСТЕЦЬКОМУ ПРОСТОРИ УКРАЇНИ

Серед етномузикознавців сучасності постать Валентина Володимировича Дубравіна (1933-1995) – професора Ніжинського педагогічного університету – достатньо помітна. Як людина з великим досвідом збирача народнопісенних скарбів, як автор наукових публікацій, розвідок та друкованих збірників записаних ним пісень, він, посідає значне місце в історії вітчизняної фольклористики.

Необхідно зазначити, що коло його інтересів було досить широким. Поряд зі збирацькою та дослідницькою роботою він постійно займався викладацькою діяльністю: після закінчення Київської консерваторії працював у Сумському музичному училищі (1960-1977), на музично-педагогічному факультеті Сумського педагогічного інституту імені А.С. Макаренка (1978-1983), останні дванадцять років присвятив Ніжинському педагогічному університету імені М. Гоголя.

Валентин Володимирович Дубравін стояв у витоків сучасного інституту культури і мистецтв у педагогічному університеті в Сумах. Він провів велику організаційну роботу з формування першої кафедри музики в Сумському державному педагогічному інституті імені А.С. Макаренка та 5 років був її завідувачем.

Автор статті познайомився з Валентином Володимировичем у далекому 1972 році, коли прийшов до цього авторитетного викладача на консультацію. В статті В. Дубравіна багато чого вражало: неймовірно тонкий слух, прекрасна пам'ять, здатність знаходити контакт зі співрозмовником. Доброзичливість у нього поєднувалась із твердістю та вимогливістю. І все це при тому, що Дубравін був незрячою людиною.

Біографія В. Дубравіна сповнена драматичних подій і в той же час демонструє незламність духу цієї видатної людини. Валентин Володимирович виховувався в дитячому будинку, де обрав для себе прізвище Дубравін - за аналогією з прізвищем диктора, голос якого полюбив. У війну, будучи хлопчиком, партизанив на Вінниччині, підірвався на міні та майже втратив зір. Уже після війни, маючи здібності до музики і співу, отримав спеціальну освіту та присвятив музиці все своє життя.

У 1961 році В. Дубравін закінчив історико-теоретичний факультет Київської консерваторії, де під впливом відомих фундаторів українського музикознавства О.Я. Шреєр-Ткаченко та Є.М. Столової був визначений фах майбутньої діяльності: етномузиколог та історик культури. У 1964-1967 роках Валентин Володимирович навчався в аспірантурі Ленінградської консерваторії (нині Санкт-Петербурзька державна консерваторія імені М.А. Римського-Корсакова) під керівництвом Ф. Рубцова. У 1972 захистив кандидатську дисертацію з мистецтвознавства.

Під час роботи в Сумському музичному училищі Валентин Володимирович консультував молодих композиторів, намагаючись прищепити їм гарний смак, прагнення до пізнання музики, працездатність. Оскільки педагог не бачив нот, учні мали демонструвати свої твори самотійно. Це не завжди виходило гладко, проте педагог завжди умів розгледіти позитивні моменти й недоліки запропонованого музичного матеріалу.

Прагнучі прищепити учням наполегливість і терпіння, Валентин Володимирович радив: «Напишеш 100 пісень – сто перша буде на щось схожа». Його учнями з композиції були В. Прищенко, П. Мельник, В. Маляров та автор цієї статті Є. Карпенко. В. Дубравін і сам писав музику. В 1974 році в залі музичного училища відбувся авторський концерт, де прозвучали його вокальні та інструментальні твори, які були тепло зустрінуті публікою. Проте найвагоміші добутки він залишив, безумовно, як фольклорист.

Однією з фундаментальних праць В. Дубравіна стала збірка фольклорних записів «Пісні Сумщини», призначена для використання як професійними музикантами, так і аматорами. Розмаїття та краса цих ме-

лодій спонукали деяких місцевих авторів створити ряд обробок пісень для хору. В. Дубравін не користується «додатковими» позначками, які б символізували відхилення інтонації на чверть тону вгору або вниз. Подібна нотація більше прийнятна для спеціалістів. Він нотував свої записи зрозуміло для широкого кола музикантів. Практика підказує, що відхилення на частину тону не завжди є ознакою нового ладу або «нейтральної терції», а часто свідчить про фальшиву інтонацію.

У колекції Дубравіна зібрано понад 28 тисяч фольклорних зразків, ним занотовано 2369 наспівів та видано збірки: «Пісні однієї родини» (1988), «Пісні Сумщини» (1989; обидві - Київ), «Народні пісні Чернігівщини в запису В. Дубравіна» (2001, Чернігів), «Пісні одного села» (2002), «Пісні Шевченківського краю» (2005; обидві - Ніжин), «Обрядові пісні Слобожанщини і Сумський регіон» (2005, Суми). В рукописах лишилися збірки «Пісні Полтавщини» (436 од.), «Хрестинівські пісні Черкаської області» (175 од.).

Після смерті Валентина Володимировича його дружина Валентина Григорівна передала плівки з нерозшифрованими піснями до Сумського педагогічного університету. Проте відсутність відповідної матеріальної бази змусили керівництво кафедри теорії та історії музики передати плівки до Київської консерваторії.

Крім великої фольклорної спадщини, якою може похвалитися не кожний фольклорист, вражає сама біографія Валентина Володимировича. Виникає думка, що ця людина відчувала свою високу місію і прийшла на землю, щоб її виконати. Можна назвати безліч людей, які, втративши зір, втратили разом з ним інтерес до життя. В. Дубравіна його особиста трагедія не зламала, а навпаки, таке враження, що загартувала.

Співпрацюючи з Валентином Володимировичем у стінах Сумського педагогічного інституту імені А.С. Макаренка, можна було спостерігати, яким авторитетом користувався цей видатний педагог у студентів. Дубравін був живим прикладом незламності духу та служіння музиці. Його приклад надихав студентів на самоудосконалення, на наполегливість у навчанні. Часто він особисто приходив до аудиторій, щоб зробити об'яву про той чи інший концерт, який мав відбутися у філармонії. Він наполягав, щоб студенти регулярно відвідували концерти. Від викладачів кафедри В. Дубравін вимагав високо тримати планку навчальних вимог. Любив повторювати: «Як ви навчите студентів, так і вони будуть навчати ваших онуків».

Окремо необхідно згадати дружину Валентина Володимировича, Валентину Григорівну. Ця вродлива, чудова жінка присвятила життя самовідданому служінню власній сім'ї, вона в усьому допомагала чоловікові, була поруч із ним у фольклорних подорожах. Без такої помічниці Валентинові Володимировичу було б дуже важко здійснити свою високу місію. За її підтримки Дубравін зібрав велику кількість пісень на Сумщині, Чернігівщині, Полтавщині та в міру сил зробив аналіз зібраного матеріалу у власних наукових працях. Його записи, які зараз зберігаються в фондах Національної музичної академії імені П.І. Чайковського (раніше Київській державній консерваторії), частково розшифровані та оброблені, але значна їх частина ще чекає подальшого дослідження. В. Дубравіну вдалося зафіксувати на плівках пісні, носії яких вже пішли з життя, і без його записів ці перлини народної творчості були б втрачені назавжди.

Список використаних джерел

1. Грица С. Етнологія музична, етномузикологія // Українська музична енциклопедія. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України, 2008. Т.2. С. 43-45.
2. Енциклопедія українознавства : Словникова частина : [в 11 т.] / Наукове товариство імені Шевченка; гол. ред. проф., д-р Володимир Кубійович. Париж - Нью-Йорк : Молоде життя ; Львів - Київ : Глобус, 1955. 2003.
3. Іваницький А. Українська музична фольклористика: методологія і методика. Київ : Заповіт, 1997. 392 с.
4. Шумада Н. Відкривач пісенних джерел Сумщини // Народна творчість та етнографія, 1968. № 3.
5. Основи музичної декламації кобзаря Євгена Адамцевича // Народна творчість та етнографія, 1994. № 2-3.

Мухіна Л.П.,
м. Суми

Б.Р. ГМИРЯ. БАГАТОВИМІРНІСТЬ ТАЛАНТУ (ДО 115-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Ще за життя Бориса Романовича Гмирю визнавали генієм. Музикознавці, шанувальники і навіть вороги називали його Великим Борисом, артистом-філософом, визнаючи талант дивовижним, голос - рідкісної краси і сили бас-кантанте - басо-абсолютно. І, хоча ім'я Бориса Гмирі відоме й визнане світом, однак його творчість, феноменальний талант виконавця, володаря філігранно відточеної вокальної техніки, дотепер залишаються не достатньо висвітленими. Однією з перших публікацій про славетного співака були нариси професора П. Голубєва [2]. У 1988-х роках характеристику його оперного репертуару здійснила Л. Архімович [1]. Важливою джерельною базою для досягнення твор-

чої діяльності митця є його листи і щоденники, а також спогади та статті про Б. Гмирю [3; 6; 7].

За три десятиріччя творчого життя він встиг подарувати шанувальникам 1047 концертів. Розкішний репертуар Бориса Гмирі нараховував близько 1200 творів, серед них 39 оперних партій, в яких він виконав 75 арій; 86 фрагментів вокально-сценічних та вокально-симфонічних творів; 600 камерних творів – пісні та романси українських, російських, зарубіжних композиторів (для порівняння: репертуар Федора Шаляпіна та Енріко Карузо налічував 350 і 256 творів, відповідно). Ніхто з оперних виконавців ні до, ні після Б. Гмирі не зміг подолати цей «рекорд». Великий репертуар дозволив записати 200 платівок, які пізніше перевидавали 120 разів. Тиражі платівок Бориса Романовича, випущені фірмою «Мелодія» з 1945 по 1970 роки, доходили до 600 тисяч примірників.

Вокальна спадщина Б. Гмирі вражає не лише своїм обсягом, а й співацькою культурою, манерою виконання, божественним впливом на душу та серце людини. Голос і талант Гмирі приводив публіку в захват. В квітні 1956 року болгарська газета «Літературний фронт» красномовно засвідчувала: «Щоб стихли оплески по закінченню концерту Гмирі, довелося, на решті, погасити світло, - так стихійно і серцево висловлювала публіка своє захоплення мистецтвом знаменитого співака» [8]. «Голосом Бориса Гмирі Україна говорить з Богом» - саме так охарактеризував видатного співака київський поет Дмитро Білоус [6, с. 880]. Але професійно займатися співом Гмиря став тільки в 32 роки після прослуховування в консерваторію, коли «з огляду на виняткової краси голос, видатні сценічні дані та високу загальну культуру» [6, с. 38],

його було зараховано до мистецького закладу. В той час він вже був студентом Харківського інженерно-будівельного інституту, однак за особистим розпорядженням наркома освіти отримав право навчатися в двох вузах всупереч усім законам тієї доби. Борис з відзнакою закінчив і інститут, і консерваторію.

В консерваторії Борис Гмиря потрапив у клас сольного співу до відомого педагога Павла Голубєва, учня славнозвісного Федеріко Бугамеллі. Через рік він став кращим студентом, а через три – світовою знаменитістю. Навчаючись на третьому курсі консерваторії, Б. Гмиря вже працював у Харківському академічному оперному театрі (1935), а після закінчення закладу (1939), його запросили стати солістом Київського театру опери і балету імені Т. Г. Шевченка, де співак працював з 1939 по 1957 роки (з перервою). В тому ж 1939 році Б. Гмиря став лауреатом Всесоюзного конкурсу вокалістів, виборовши другу премію (першу загалом не було присуджено). На конкурсі він обійшов 77 претендентів, отримавши одразу три привабливих пропозиції - стати солістом Великого театру СРСР, Ленінградського або Мінського оперних театрів. Але Гмиря залишився в Києві. Мабуть не випадковим й дещо символічним було те, що першою сценічною спробою співака стала партія Султана у опері «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, пророчно пов'язучи його долю з Україною.

Одним з переконливих прикладів відношення Б. Гмирі до Батьківщини було його ставлення до спадщини Т.Г. Шевченка. У часи, коли в Радянському Союзі відверто затирали ім'я великого Кобзаря, Гмиря підготував сольну програму «Шевченкіана». Це був вчинок мужньої людини і, до речі, дотепер Борис Ро-

манович залишається єдиним співаком, який так високо підняв Шевченкове слово. Задумавши концертну програму, засновану на творах Т. Шевченка, Гмиря звернувся до композиторів із проханням написати музику до окремих віршів поета, але так, щоб вона не відволікала на себе увагу слухача. Борис Романович власноруч коригував штрихи в нотному тексті, додавав чи знімав акценти, відзначав місця, де було необхідно зробити смислову паузу або більш протяжний звук, не порушуючи гармонії та ритмічного малюнка твору. Ці концерти зворушували публіку далеко за межами України: Вільнюс, Рига, Братислава, Турнов, Пекін – далеко не повна географія «Шевченкіани».

Під час Великої вітчизняної війни Б. Гмиря опинився в окупації. Спочатку доля закинула співака до Полтави, а у 1943-44-му роках деякий час він перебував у Кам'янці-Подільському. Події, що трапились у його житті в роки війни, вкрай негативно позначились на подальшій долі митця, оповивши його ім'я міфами, плітками, котрі, у свою чергу, нещадно рухали його у тенета політичних баталій. Зокрема подібні інсинуації викликало розучування надзвичайно складної оперної партії Германа з опери «Тангейзер» національного німецького композитора Р. Вагнера, здійснюване Гмирею наче б то до приїзду самого фюрера.

Правдою було те, що під час окупації до нього приставили офіцера СС, якому доручили піклуватися про співака. А ще у розпорядженні Гмирі був автомобіль, й коли німці відступали, йому було запропоновано персональний літак, щоб співак виїхав неодмінно. У разі незгоди був навіть наказ вивезти його тіло. Багато колишніх колег Гмирі тоді охоче відбули за кордон, але

Борис Романович залишився, добре розуміючи, на що можна очікувати.

У 1957 році, у розквіті творчих сил, Б. Гмиря залишив роботу в Київському театрі опери та балету (завдяки «колегам» по роботі), після чого інтенсивно гастролював з концертами в містах тодішнього Радянського Союзу, в Болгарії, Китаї, Польщі, Угорщині, Чехословаччині. Звинуваченого у догоджанні фашистам у роки окупації, його довго не випускали за межі соцтабору. Але цінували гідно. Диригент Пекінської опери, професор Пекінської консерваторії Ін-Са-Пен після виступу Гмирі був вражений: «Людина просто не може так співати. Це божественний голос!» [6, с. 111].

Поява Бориса Гмирі на музичному Олімпі змусила світ говорити про українську вокальну школу. Матеріал для своїх образів співак черпав з того, що його оточувало, з творів мистецтва, до яких він доторкався і які бачив. Він прекрасно розумівся на живописі та скульптурі, часто відвідував художні виставки, був знавцем і цінителем театру і не боявся висловлювати свою точку зору на ті чи інші культурні події. Все це впливало і на творчий почерк самого співака. Виконавську манеру Гмирі можна порівняти з неперевершеним стилем Святослава Ріхтера. Обидва музиканти не визнавали будь-яких зовнішніх виконавських ефектів, глибоко проникали в суть виконуваного твору.

Працював Б. Гмиря від 2-х до 10-ти годин на день. Образ ідеального вокаліста він уявляв таким: «І дикція, і закони мови, і гнучкість голосу - це базис, це сутність співака. Всі ці якості повинні настільки увійти в плоть і кров його, щоб він не відчував, не помічав їх так само, як не помічає піаніст руху рук своїх, як доросла, здорова людина - руху ніг при ходьбі. Тоб-

то ці умовно-рефлекторні перетворення і навички - автоматичні. І тільки після цього починається справжнє мистецтво, справжня творчість, але не заради краси звуків, а заради передачі горя, радості, туги, людських страждань, заради всього того, що називається українською вокальною школою» [3, с. 182].

Над оперними партіями та камерними творами Борис Романович працював надзвичайно ретельно: не обмежуючись засвоєнням лише вокальної партії, вивчав фактуру романсу чи пісні. Для Гмирі музичний твір - це цілісність, де всі складові взаємопов'язані, а супровід доповнює концепцію твору, що виражається у інтонуванні, фразуванні, динаміці, штрихах, артикуляції. Саме тому його виконання ряду камерних творів, таких як «Перські пісні» А. Рубінштейна, «Зимовий шлях» Ф. Шуберта стало еталонним.

Червоною стрічною через усе життя Б. Гмирі проходить любов до рідної землі, українського народу. Цінуючи мелодичність, евфонію (грец. *euphone* - милозвучність) рідної мови, співак вважав, що українською мовою романси й пісні західних композиторів звучатиме ніяк не гірше за оригінали. В архіві Бориса Романовича зберігся список творів, котрі він замовив для перекладу В.М. Сосюрі, але тексти поета не дійшли до слухача, бо не вдовольнили співака. Б. Гмиря зробив власні переклади «Елегії» Ж. Массне та «Серенади» Ф. Шуберта, у яких ці твори сьогодні й звучать українською. Критики відзначали, що «український переклад Бориса Гмирі містить цікаві знахідки. Тут відчувається витончений зв'язок тексту з мелодією – це надвисокий професійний рівень перекладу» [6, с. 70].

Поряд із вагомою роллю тексту, Борис Романович тонко відчував, у якій тональності найкраще буде зву-

чати твір. У клавірах романсів, котрі Гмиря виконував, можна знайти його побажання щодо зміни тональності. І пояснення тут зовсім не в обмеженості співацького діапазону, який у Б. Гмирі був унікальним: в його репертуарі водночас уживалися басові, баритонові й навіть тенорові партії (прикладом тому є опера «Тарас Бульба» М. Лисенка, де співак виконував дві партії: Тараса - бас та Андрія - тенор). Зміни тональності диктувались виключно вимогами тембрового забарвлення, найбільш органічного твору.

Маючи голос широкого діапазону і м'якого, оксамитового тембру, Борис Гмиря був одним з провідних майстрів оперної сцени. Образи його героїв, завдяки зазначеним виконавським принципам, постійно набували нових філігранних відтінків. Відшліфовуючи вокально-технічні моменти та працюючи над природністю психологічного й художнього портрету своїх персонажів, Борис Романович досягав беззаперечної переконливості. Але ця бездоганність та переконливість донесення образу була теж результатом його безперервної наполегливої праці. За оцінкою самого Б. Гмирі його перші виступи на оперній сцені були «моржовими». Співак згадував: «Тепер, аналізуючи пройдений шлях, я вдячний саме за «моржові» партії ... Оперне мистецтво синтетичне ... і охопити всі елементи цього складного процесу одразу неможливо. Потрібно знати слова, музику, пам'ятати своє місце на сцені, знати партії партнерів і своє ставлення до них. Тільки «моржем» можна увійти і освоїти все це без надлому, переляку і травм» [8].

В операх «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, «Тарас Бульба» М. Лисенка, «Князь Ігор» О. Бородіна, «Мазепа» П. Чайковського та інших яскраво прояви-

лись основні принципи філософсько-світоглядної позиції співака, який підходив до втілення художнього образу з глибоким знанням психології, професійною емоційною виразністю та естетичним відчуттям. Ці творчі настанови Б. Гмиря яскраво утілював у своєму виконавському доробку, якій налічував понад ста творів зарубіжної класики (21 арію, 67 романсів, 12 оперних партій: Рокко з «Фіделіо» Л. Бетховена, Барон з «Травіати», Монтероне з «Ріголето» та Рамфіс з «Аїди» Дж. Верді, Мефістофель з «Фауста» Ш. Гуно, Нілаканта з «Лакме» Л. Деліба, Сен-Брі з «Гугенотів» Дж. Мейєрбера, Колен з «Богеми» Дж. Пуччіні, Дон Базіліо з «Севільського цирульника» Дж. Россіні та ін.) Б.Р. Гмиря пишався таким вагомим репертуаром, вважаючи, через виконавця, який опановує світове музичне мистецтво, відбувається збагачення культури рідного народу [6, с. 124].

Унікальність вокального обдарування поєднувалась у Б. Гмирі з універсальністю таланту. Він принципово не розмежовував оперне та камерне виконавство: «Мені важко сказати, що більше люблю - оперу або концертні твори. Скажу тільки, що камерне мистецтво багато в чому допомогло мені у оперному мистецтві, тобто знайти в голосі фарби, що доповнюють оперу. Вважаю, що оперна і камерна діяльність повинні йти паралельно» [8]. Свої досягнення у оперній та камерній музиці, Гмиря переніс на народнопісенний репертуар. Українські пісні та романси складали четверту частину його вокальної спадщини. Українську народну пісню у виконанні Б. Гмирі відрізняло благородне бездоганне звучання, виразне фразування на широкому диханні, духовна високість і чистота.

Виконуючи українські пісні та їх обробки українських композиторів, Гмиря ставив перед собою завдання «змити дилетантський мул з української пісні і подати її в усій доброчесності народній». Звертаючись до народного мелосу, у вокально-технічному сенсі Гмиря, безперечно, залишався в рамках суворого академізму. Занурення у глибину змісту, увага до деталей, особливо до чистоти звучання слова - всі ці складові виконавської концепції Гмирі ріднять його інтерпретації українських пісень з трактуванням класичних романсів. Адже в романсовій літературі в межах камерної мініатюри за короткі хвилини потрібно встигнути передати характер, емоційний стан, метафоричність поетичного тексту. З іншого боку, душевний підйом, характерний виконанню Б. Гмирі й українських пісень, змушує згадати про близькість з оперним жанром. Зокрема, це знаходить вияв у двох основних формах: по-перше, у ігрових - характерних, жанрових сценах, що змальовуються в деяких піснях, а, по-друге, в напруженому психологізмі, притаманному ряду трагічних пісень.

Ще одну грань таланту Б. Гмирі відбиває епістолярна спадщина митця. Протягом 33-х років майже день у день Б. Гмиря занотовував свої творчі добутки, прагнучи об'єктивної оцінки своєї виконавської діяльності задля всебічного удосконалення вокальної й акторської майстерності. Ледь помітно відзначає він успіхи та широко освітлює невдачі, що вкотре вказує на надзвичайну вимогливість до себе. «Невдоволеність артистові необхідна як повітря, інакше він може задихнутися, перестане бути артистом» [3, с. 71]. У восьми зошитах-щоденниках розкриваються творчі по-

шуки, роздуми митця, містяться неоціненні поради співакам-виконавцям.

Творче життя Бориса Романовича – це постійний пошук вирішення чисельних проблем вокально-виконавського мистецтва, як у галузі оперного і камерного виконавства, так і педагогіки. Співак намагався задовольнити природне бажання слухачів не тільки чути і насолоджуватися чудовими звуками голосу, а й розуміти, як це відтворюється. Борис Романович пояснював це в лекціях-бесідах, які проводив у багатьох консерваторіях і театрах під час гастролей у різних країнах і містах (зокрема лекції для студентів Пекінської консерваторії 1957 року та Київської 1960 року збереглися у повному обсязі [6, с. 133-154]).

Постать геніального українського співака прилічена до когорти видатних музикантів, завдяки творчості яких українська музична культура дісталася світового визнання. Твори, що виконував Б. Гмиря, та його ім'я включені до найпрестижніших музичних каталогів та видань світу, зокрема до міжнародної енциклопедії «Who is Who?» (1962), до списку ста славетних українців за тисячолітню історію країни (1992), до альманахів «Видатні діячі України минулих століть» (2001) та «Золота еліта України» (2002) тощо.

У межах однієї статті не можливо охопити всю глибину й значущість таланту Б. Гмирі. Його виконавський доробок, вокальна школа, співацька манера, вагома епістолярна спадщина, у якій відобразилися: філософський світогляд, багаторічний виконавський досвід, особливості інтерпретації талановитого виконавця та його цінні педагогічні поради, - це невичерпні джерела для подальшого вивчення.

Список використаних джерел

1. Архимович Л. Борис Гмиря. Київ : Музична Україна, 1981. 119 с.
2. Голубев П.В. Борис Гмиря. Москва : Госмузиздат, 1959. 60 с.
3. Борис Гмиря. Статті. Дневники, Письма, Воспоминания/ Пер. с укр. Москва : Музыка, 1988. 239 с.
4. Принц Г., Копиця М., Цимбаліста Н. Гмиря і Шостакович. Київ : Логос, 2006. 296 с.
5. Стебун І. І. Борис Романович Гмиря. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1960. 40 с.
6. Принц Г.В. Борис Романович Гмиря. Дневники. Щоденники, 1936 – 1969. Харків: Фоліо, 2010. 880 с.
7. Фонд Б. Гмирі. Офіційний сайт Б. Р. Гмирі / Електронний ресурс: <http://hmyria.com/biography>
8. Борис Гмиря. Місія прекрасна, вдячна // Радянська культура. 17 січня 1963. № 1 С. 9.

Нікуліна І.І.,
м. Харків

ТЕНДЕНЦІЇ ПЕРЕТВОРЕННЯ ПІСЕННОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

В українській фортеп'яній музиці пісня пройшла шлях від простого перекладення фольклорного зразка (зародкова форма жанру) до вторинного, специфічно визначеного жанру фортеп'янного мистецтва. Суть трансформації цього основного жанру фольклору у вторинний полягає в створенні пісенних за типом образності фортеп'янних творів як таких, що вже не мають словесної конкретизації змісту. Одні з перших прикладів такого переосмислення жанру здійснив М. Лисенко (1842-1912) в своїх «Піснях без слів» (ор. 10, 1875-1876; ор. 31, 1892). Вагомий внесок у розви-

ток жанру фортепіанної пісні зробив С. Людкевич (1879-1979), який починав свій творчий шлях саме з цього жанру: його «Пісня ночі», «Колискова пісня», «Пісня до сходу сонця», «Пісня без слів» розширили видові і тематичні характеристики фортепіанної пісні в українській музиці.

На межі XIX-XX століть достатньо популярним був жанр баркароли, який під впливом західноєвропейського романтизму набув актуальності і в українській музиці. Він сформувався у зв'язку з відтворенням світлого і спокійного споглядання водної стихії в музиці, а також співу на воді. Отже, в 1917-1921 роках С. Людкевич створив для фортепіано «Баркаролу», а трохи згодом «Пісню без слів» (1922), які відрізняє творчий підхід до інтонаційної сфери цього жанру. Зокрема «Баркарола» примітна умілим використанням головних засобів технологічного жанрового комплексу на основі народної пісенності.

Характерною ознакою композиторського стилю С. Людкевича стало використання речитативу в його інструментальних композиціях. Одним із таких прикладів у творах малих форм є мініатюра «Застереження матері» (1898). С. Людкевич знов звертається до речитативу в «Листку з альбому» (1917) - одному, мабуть, із найкращих своїх фортепіанних творів. Тут основним формоутворювальним принципом стало інструментальне наслідування людської мови. Цю п'єсу С. Людкевича можна вважати одним із перших зразків даного жанру в українській фортепіанній музиці XX століття, який за романтичною характерністю образу, лаконізмом і компактністю форми демонструє риси композиторського стилю.

У 1917 році С. Людкевич написав незабутню «Елегію». Надзвичайність твору зумовлена його структурою, що є циклом варіацій на народну пісенну тему. Показово, що об'єм твору у вісім нотних друкарських аркушів виявився безпрецедентним випадком, оскільки не відповідав усталеним уявленням про жанр, що склались у світовій практиці. Темою варіаційного циклу «Елегія» стала народна пісня про любов «Там, де Чорногора», пройнята елегійним настроєм, що й визначив її емоційний характер. «Елегія» С. Людкевича не має аналогів у музичній практиці: музична мова ніби спирається на традиції романтизму ХІХ століття, але їх сукупність для багатьох художників, які прийшли в мистецтво на зламі століть, була вже не нова і зрозуміла. Новаторство С. Людкевича виявилось саме в новому трактуванні жанру елегії, яке не використовувалось у музиці західноєвропейських романтиків.

Відзначимо, що молодша генерація композиторів України початку ХХ століття слідом за С. Людкевичем свідомо спрямувала свою творчість у бік інструментальної музики. Особливо ті, хто отримав музичну освіту в Празі, в консерваторії у професора Вітезслава Новака (1870-1949), відомого своїми імпресіоністичними уподобаннями. До представників «празької школи» належали українські митці - Нестор Нежанківський (1893-1940), який був автором фортепіанних творів «Прелюд і фуга», «Варіації», «Маленька сюїта», «Пасакалія», Фортепіанне тріо, «Полонез» та ін., Зиновій Лисько (1895-1969) та Микола Колесса (1903/4-2006), а також наймолодші – Роман Сімович (1901-1984) та Стефанія Туркевич (Лукіянович-Туркевич, 1898-1977). Продовжувачі традицій «празької школи», головним чином, учні В. Новака були майстрами-інструменталістами,

озброєними професійною освітою. Без старого галицького дилетантизму вони спільно спрямовували свої зусилля на створення сучасної інструментальної, переважно фортепіанної музики, спираючись на національний мелос та творчо перевтілюючи його.

До цієї ж плеяди належав Василь Барвінський (1888-1963) - автор інструментальних творів, головним чином, камерного характеру. Він навчався на юридичному факультеті Львівського університету, філософському факультеті Карлового університету (Прага), закінчив Празьку консерваторію (по ф-но у І. Гольдфельда, по композиції у В. Новака). У 1911-1914 роках працював у Празі, а повернувшись до Львову очолював Вищий музичний інститут (1915-1939, 1941-1944) та консерваторію (1939-1941, 1944-1948), у 1948-1958 роках зазнав репресій.

Композитор плідно працював у різних жанрах. Його творча спадщина включає вокально-інструментальні, хорові, камерно-інструментальні твори, солоспіви для голосу, інструментальні концерти та ін. Для фортепіано В. Барвінським написано: 5 прелюдій (1908), «Прелюдія методом Ж. Далькроза» (втрачено, 1913), Соната *cis-moll* (1910), «Українська сюїта» (1915), Варіації на тему української народної колядки *B-dur* (втрачено, 1917), Варіації і фугета *G-dur* на українську народну тему (1920), а також цикли «Пісня. Серенада. Імпровізація» (1911), «Біль. Бій. Перемога любові» (1915). Музичний тематизм цих творів засновується на українському народному мелосі, його неповторній ліричності та своєрідності.

Пісенність, як засіб виразності та національна властивість українського мистецтва, особливо яскраво проявилась у фортепіанних опусах В. Барвінського - 6

мініатюрах на українські народні теми («Заколисана пісня», «Український танок», «Гумореска», «Лірницька пісня», «Думка», «Марш», 1920), «Листку з альбому» (1929), творах на теми лемківських народних пісень («Заколисана пісня», «Пісня без слів», «Марш», 1932), циклі 20 дитячих п'єс «Наше сонечко грає на фортепіано» (1935), збірці українських народних пісень, колядок і щедрівок (1935) та ін.

Отже, фортепіанна творчість українських композиторів «празької школи», з урахуванням індивідуальних переваг кожного з них, спиралася у значній мірі на народну пісню: помірковано-модерний напрям репрезентують В. Барвінський та Н. Нижанківський, дещо радикальніший напрям утворюють З. Лисько та М. Колесса, намагаючись менше послуговуватися «готовими продуктами» народної пісні, більше творити в народному дусі. Це особливо стосується М. Колесси, який цікавиться гуцульським та лемківським фольклором не стільки на зразок В. Новака, але й Б. Бартока. До таких творів належать його фортепіанні «Дрібнички», Скерцо, Пасакалія і фуга, «Гуцульська сюїтка», Три коломийки, Фортепіанний квартет, Сонатина та ін.

Список використаних джерел

1. Барвінський В. Музика // Історія української культури . Київ: Либідь, 1994. С. 621-648.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Київ: Музична Україна, 1972. 39 с.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ століття. Чернівці : Книги – ХХІ, 2007. 420 с.

ТВОРЧІСТЬ ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ІННОВАЦІЙНИХ ПОШУКІВ ЕПОХИ

Особливе місце в історії української музичної культури належить Василеві Барвінському – видатному композитору ХХ століття, талановитому педагогу, виконавцю, вченому, активному громадському діячеві, якому в 2018 році відзначалось 130 років від дня народження. Мистецьку спадщину В. Барвінського досліджували С. Павлишин, В. Грабовський, Л. Кияновська, Н. Кашкадамова, О. Криштальський, О. Німилович, Б. Тихонюк та ін. Окремі публікації згаданих музикознавців є надзвичайно актуальними для визначення стильової спрямованості та новацій творчості композитора.

За індивідуальним стилем музичного висловлення В. Барвінський є чи не найяскравішим композитором-модерністом першої половини ХХ століття. Органічно синтезувавши в своїй творчості багатство та розмаїття стилістично-мистецьких напрямів – імпресіонізм, символізм та експресіонізм, неофольклоризм та неокласицизм - він, спираючись на національні витoki, пройшов шлях від неоромантизму до вітаїстичних, життєстверджуючих тенденцій українського модерну, передбачаючи багато з явищ майбутнього.

У національній музичній культурі й дотепер не осмислена багатогранність та значимість його творчості. Адже В. Барвінський був репресований, відтак його творчість замовчувалася і не включалася у програми. Десять років концтаборів (на початку 1948 року внаслідок клевети композитора було заарештовано й

заслано до Мордовії) та спалення практично всіх рукописів зробили його «композитором без нот», як із сумом сам себе характеризував Барвінський. Однак із довгого списку творів, що вважалися втраченими, сьогодні не віднайдені лише декілька. Деяку частину відновив по пам'яті сам композитор. Інші розшукали за кордоном колишні учні композитора та відомі виконавці, які на чужині (США, Канада, Аргентина та ін.) зберігали ноти композитора.

Художні смаки і пріоритети творчості у кожного видатного митця закладаються вихованням у ранні роки. Дитинство та юність Василя Барвінського пройшли у столиці Галичини – Львові, де гостями в домі Барвінських були визначні діячі української культури та науки, політики і вчені, серед яких І. Франко, Л. Українка, М. Грушевський, М. Лисенко.

Від батька Василь виніс в життя високі національні ідеали. Любов до музики йому прищепила мати, талановита піаністка, малярка, поетеса. Під її керівництвом проходили перші музичні заняття В. Барвінського. Згодом він опановує гру на фортепіано в класі знаменитого педагога Вілема Курца, який у той час працював у Львові. У виборі професії музиканта вирішальну роль відіграв М. Лисенко, який перебуваючи у Львові, заохотив Василя йти музичним шляхом [4].

Подальше музичне навчання, за порадою В. Курца, майбутній композитор здобув за кордоном у Празі. Юнак вступив на філософський факультет Празького університету, де було і музикознавче відділення, а лекції читали відомі музикологи О. Гостинський та З. Неєдли. З композиції В. Барвінський навчається у відомого чеського педаго-

га Вітезслава Новака, а як піаніст займається в професора Ісака Гольфельда.

Ще у студентські роки В. Барвінський постійно пропагував українську музику, виконував і свої твори. Навчаючись у В. Новака, він створює перші українські прелюдії для фортепіано, пише Шість обробок українських народних пісень для голосу і фортепіано. Зацікавленість рідною культурою проявилась і в організації вечора української пісні у виконанні знаменитого хору «Глагол» (1914). Під час перебування у Празі В. Барвінський часто виступає як акомпаніатор та ансамбліст. Його активна концертна діяльність як піаніста та участь у багатьох престижних концертах була відзначена Срібною лірою (1908).

В Празі ж В. Барвінським були написані: перша фортепіанна соната *До-дієз* мажор, цикл «Канцона. Серенада. Імпровізація»; перші «спроби» в камерно-вокальному жанрі – солоспіви на вірші Богдана Лепкого «Вечором у хаті» та «В лісі». Світову славу йому приносять і великі фортепіанні цикли «Любов» та «Українська сюїта». У ці роки композитор звертається і до масштабніших циклічних форм, що вимагали досконалої фахової підготовки й не були надто поширені в українській музиці, - це фортепіанний Секстет, «Українська рапсодія» для великого складу симфонічного оркестру (1911), перша частина кантати «Українське весілля».

Творча діяльність Барвінського була різноплановою. Він був активним учасником (аккомпаніатором і танцівником) пражської групи Ж. Далькроза – автора популярної у Європі нової системи пластики і руху. Згодом композитор використав її на національному ґрунті, створюючи п'єси для галицьких далькрозистів

на основі лемківських народних танців «Кошичок», «Кивавий», «Метелиця». Таке використання і переосмислення лемківських та гуцульських пісень відбиває оригінальність його творчого методу.

Вже на ранньому етапі творчості у Барвінського проявилися схильності до музичного експерименту. Яскравими прикладами цього є «Жаб'ячий вальс» (1910) та «Прелюдія методом Ж. Далькроза» (1913) для фортепіано. «Жаб'ячий вальс» - один із найранніших зразків кластерової гри і сонористичних ефектів на фортепіано, хоч автор не відносився серйозно до свого задуму. Цей музичний жарт (створений у складній тричастинній формі) має «сонористичну» інтродукцію і закінчення: права рука грає тут виключно на чорних клавішах затисненням кулаком. Партія лівої руки також засновується на суцільних кластерових співзвуччях. Але в центральній частині, самому вальсі, додаються ще такі звукозображальні ефекти, як форшлаги і гліссандо. Талант В. Барвінського був високо оцінений чеським музикантом Отакаром Шіном, який визнав винахідником кластера та гри затисненням кулаком саме його [4].

У «Прелюдії методом Ж. Далькроза» було втілено інший винахід Барвінського празького періоду: застосування перемінної системи метрів, запозичене з хореографічної композиції. Цей унікальний твір загинув у вогні, хоч залишився детальний опис самої техніки [1]. Він виник як спроба втілення у фортепіанній п'єсі системи творця «ритмічної гімнастики». В такому ж стилі створено обробки народних пісень «Вийшли в поле косарі», «Ой ходила дівчина». Отже, цими творами В. Барвінський органічно увійшов у загальноєвропейський процес

щодо пошуків та оновлення засобів музичної мови на початку XX століття.

Світогляд та стиль музики В. Барвінського значною мірою зумовлювались ментальними особливостями національного українського характеру, поєднаними з його композиторським «вихованням» у чеській школі. Особливості музичної мови митця визначались специфікою народного мелосу, характерний для народної музики варіантно-варіаційний тип розгортання став у його творчості головним чинником розвитку музичної тканини. Проте, водночас йому притаманні завершеність структури цілого та відточеність деталей форми, імпресіоністична вишуканість фактури і ладотональна колористика, вільне застосування поліфонічних прийомів, робота з фольклорним матеріалом [1].

Багатогранний підхід до використання фольклору особливо яскраво проступає у фортепіанній музиці. Крім циклу «Любов» і деяких ранніх прелюдій, всім творам Барвінського притаманні ясно виражені національні риси. Це стосується, зокрема, камерно-інструментальних ансамблів, п'єс і сонат для віолончелі та скрипки, де композитор є одним із засновників жанру в українській музиці. В. Барвінський зумів поєднати кращі традиції камерно-інструментального жанру з народно-національним колоритом, поповнивши український репертуар зразками світового рівню.

Головної лінії творчості – опори на народнопісенну основу – композитор не змінює впродовж всього творчого шляху. Так, у 1930-ті роки В. Барвінський склав збірку «38 українських народних пісень для фортепіано». Тоді ж виникли фортепіанна збірка колядок і щедрівок та популярна збірка з 20 дитячих п'єс.

На теми українських пісень була написана низка п'єс для скрипки і фортепіано («Пісня», «Гумореска», «Пісня і танок», «Елегія») та «Струнний квартет для молоді».

Вершиною творчості композитора 'Фортепіанний концерт, над яким В. Барвінський розпочав роботу ще в 1917 році, завершивши твір через 20 років з посвятою Т. Шевченкові (1937). Грандіозне інструментально-оркестрове полотно стало ще одним відкриттям Барвінського для української культури. У 1930-ті роки понад 30 разів твір з величезним успіхом прозвучав по всій Україні у виконанні піаніста Р. Савицького та диригента М. Колесси [1]. Здавалось, безнадійно втрачений під час репресій, цей концерт був майже дивом знайдений через 30 років у далекій Аргентині. Американський піаніст Роман Савицький-молодший, син першого виконавця твору, віднайшов рукопис і переслав його на Батьківщину композитора.

Впродовж 33 років очолюючи Вищий музичний інститут імені М. Лисенка, В. Барвінський вів велетенську педагогічну діяльність, виховавши цілу плеяду музикантів, серед яких були концертуючі виконавці Д. Герасимович, Д. Гординська, О. Криштальський, М. Крушельницька, Р. Савицький та композитори М. Колесса, З. Лисько, Н. Нижанківський. Разом із С. Людкевичем В. Барвінський впроваджував нову, унікальну на той час освітню систему, відкриваючи філії Вищого музичного інституту у всіх великих містах Галичини (Стриї, Станіславі, Коломиї та ін.). У 1940 році при консерваторії була створена спеціальна музична школа, для якої В. Барвінський уклав єдині навчальні плани.

В. Барвінський став фундатором музичної освіти та педагогічного репертуару для дітей. За його переко-

нанням, маленькі музиканти повинні були не просто вчитись грати на інструменті, а обов'язково навчатись професійно. Чи не першим серед композиторів він серйозно поставився до написання навчально-методичних творів для початківців. Найцінніша педагогічна збірка В. Барвінського - «Наше сонечко грає на фортепіано», яка включає 20 дитячих п'єс для фортепіано, створених на українські народні мелодії. Збірник був гарно оформлений, з ілюстраціями, що мало допомогти дитячому сприйняттю [4].

Про значення В. Барвінського для української культури, його тернистий життєвий та творчий шлях, на якому митця очікували не лише європейська слава та визнання, а й мордовські концтабори, знищення і повернення його музики знов, писала доктор мистецтвознавства, професор Стефанія Павлишин, яка знала композитора особисто і стала піонером у справі відродження його забороненого на довгі роки імені. Завдяки їй у 1990 році світ побачила перша ґрунтовна монографія про композитора [4].

Запізнілим визнанням того грандіозного внеску, що В. Барвінський зробив своєю творчістю у світову культуру, сприймаються слова Л. Кияновської: «Ми ще далеко не до кінця оцінюємо і усвідомлюємо роль цього митця в нашій культурній традиції. Ми знаємо, що він був автором дитячих творів, які видавали в Японії, в Сполучених Штатах Америки, Німеччині та інших найбільш престижних видавничих центрах. Барвінський опанував наймодерніші тогочасні напрямки. Можливо, серед інших композиторів свого часу він був найбільш сміливим модерністом, який поєднав імпресіоністичну техніку з експериментальною» [2]. Але головною заслугою Барвінського стало те,

що «композитор зумів поєднати сміливі інновації з національним елементом» [там само], і став творцем нової української музики.

Список використаних джерел

1. Кияновська Л. Василь Барвінський // Українська музична культура : навч. посіб. 4-те вид. Львів-Київ : Тріада плюс, Алєрта, 2008. С. 137–146.
2. Кияновська Л. Барвінський був справжнім українським аристократом. Режим доступу: https://vgolos.com.ua/articles/lyubov-kyyanovska-quot-barvinskyj-buv-spravzhnim-ukrayinskym-arystokratom-quot_108187.html
3. Муха А. Барвінський Василь Олександрович // Композитори України та української діаспори. Київ: Музична Україна, 2004. С.22-24.
4. Павлишин С.С. Василь Барвінський. Київ: Муз. Україна, 1990. 88 с.

**Підопригора М.О.,
Сітарська І.В.,
м. Лебедин**

НАЦІОНАЛЬНІ РИСИ У ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ Ю. МЕЙТУСА

Переосмислення фольклорної традиції в композиторській творчості завжди є різноманітним і багатограним. Це пов'язано, зокрема, зі специфікою застосування музичного фольклору в професійній музиці у проекції на використання традиційних і новаторських засобів композиторської лексики. Але стосовно творчості багатьох видатних митців українського музичного мистецтва це питання ще не отримало повного вивчення. Зокрема, дотепер належним

чином не оцінений внесок в розвиток і популяризацію української народної пісенності Юлія Сергійовича Мейтуса (1903-1997).

Творчий доробок композитора завжди був у центрі уваги музичних критиків та науковців. Так, у статті Г. Бреславець [1] розглянуті питання культурної ситуації, що склалась у Харкові в період становлення харківської композиторської школи (20-30-ті роки ХХ століття) та трансформації фольклорної традиції в творчості харківських композиторів. Монографія М. Ржевської [5] присвячена розкриттю взаємодії і перетворенню у доробку молодого композитора головних соціокультурних дискурсів того часу: модернізму з орієнтацією на засвоєння найновітніших способів музичного висловлювання. У розвідках Б. Фільц [6], С. Павлишин [4] окреслено процес інтенсивного і всебічного звернення композитора до фольклору, що відбилося на образно-змістовній спрямованості і комплексі використаних ним виражальних засобів. Однак цим працям бракує детального аналізу творчості Ю. Мейтуса саме в площині індивідуально-стильового переосмислення українських фольклорних традицій. Не ставилися в них питання й щодо композиторської інтерпретації української народної пісенності в оперному доробку композитора.

Творча діяльність Ю. Мейтуса розпочалася в 30-х роках минулого століття. Глибокий інтерес до народної української музики з перших кроків визначив напрямок його діяльності. Однак ставлення до фольклору як до вихідного будівничого матеріалу, з котрим належало працювати композитору, зазнало в ХХ столітті значних змін. Нові шляхи в осягненні фольклору прокладали видатні майстри ХХ століття Б. Барток,

З. Кодай, К. Орф, І. Стравінський, які запропонували принципово новий метод опрацювання народнопісенного матеріалу. Одним з «першопрохідців» в українській музиці на цьому шляху став Ю.С. Мейтус. Композитор цікаво працює над пісенністю: майже не цитуючи народні наспіви, він глибоко проникає в саме ество музичного фольклору, робить його органічною частиною власного музичного стилю.

Фольклорний матеріал трактується Ю. Мейтусом з різних точок зору: апробуються його потенційні мелодійні, гармонічні та драматургічні можливості, охоплюються різні сюжетні, образні та жанрові різновиди. На формування музичної мови оригінальних творів композитора, що має яскраво виражений національний характер, великий вплив здійснили чисельні обробки народних пісень. В першу чергу, це позначилось на використанні відповідних ладо-гармонічних засобів народної і професійної музики. Обробкам Ю. Мейтуса характерна також вільна розробка тематичного матеріалу, перевага куплетно-варіаційних структур з елементами тричастинності, навіть наскрізного розвитку. При їх створенні великого значення композитор надавав виразним можливостям фортепіанного супроводу, де спостерігається чітка конкретизація художніх образів (наприклад, обробка пісні «Про дівчиноньку», генетично пов'язана із солдатськими піснями).

Ю. Мейтус звертався не тільки до фольклору минулого, а й до сучасного, у якому було представлено його сьогодення. Так, у яскравих обробках для мішаного хору спостерігається великий досвід у використанні народної поліфонії, його прагнення знайти нестандартні гармонічні фарби, при вкрай дбайливому відношенню до першоджерела.

Багатий досвід обробок народних пісень був покладений у основу багатьох оперних творів Ю. Мейтуса, які серед інших жанрів (хори, масові пісні, оркестрові сюїти, симфонічні поеми та ін.) займають центральне місце у творчому доробку митця. Серед його 17 різноманітних за жанрами опер (з них 4 у співавторстві) є побутові – «Украдене щастя»; історико-епічні – «Ярослав Мудрий»; романтично-казкові – «Дочка вітру», «Лейлі і Меджнун»; героїчні – «Молода гвардія», «Абадан». В 1960-ті роки у операх «Анна Кареніна», «Ярослав Мудрий», «Іван Грозний» митець створює серію оригінальних історичних портретів.

Любов до оперного жанру передалася Юлію від батька, який навчаючись в Київському університеті не пропускав жодної можливості відвідати прем'єри оперного театру. Згодом у Єлисаветграді, де народився і провів дитячі роки Юлій, у них вдома часто збиралися актори місцевого драматичного театру плеяди відомих українських корифеїв: М. Заньковецька, М. Кропивницький, М. Старицький, брати Тобілевичі та ін. Творча індивідуальність Юлія Мейтуса формувалась також під впливом зустрічей із композиторами, режисерами, художниками і виконавцями (з кінця ХІХ століття до 1913 року в Єлисаветграді побували з концертами О. Скрибін, М. Лисенко, Ф. Шаляпін, А. Собінов, виступали В. Качалов, М. Савіна та ін.).

Оперна діяльність Ю. Мейтуса розпочалась у 1938–39-х роках, у період формування нового типу оперної драматургії, пошуків нової музичної лексики, яка народилася від революційної пісенної творчості громадянської війни. У ці роки разом з харківськими композиторами В. Рибальченко та М. Тіцем, він із захопленням працює над оперою «Перекоп». Цей твір,

київська прем'єра якого відбулася 20 січня 1939 року (режисер Н. Смолич, диригент В. Дранішніков, художник А. Петрицький), відіграв важливу роль у розвитку українського музично-театрального мистецтва. Особливо плідотною робота стала для Ю. Мейтуса. Адже композитор спілкувався з відомими українськими режисерами, художниками, співаками. Ці зустрічі сприяли формуванню в нього основних принципів художнього висловлення й сценічної драматургії, виробляли необхідні для кожного оперного діяча критерії у оцінці багатоманітних явищ театрального дійства.

Під час Великої Вітчизняної війни композитор продовжував працювати у оперному жанрі. Перебуваючи в Туркменії, Ю. Мейтус став засновником національної опери, за що був удостоєний звання заслуженого діяча мистецтв Туркменської РСР (1944). Весь 1943 рік разом з композитором Аширом Кулієвим він працював над оперою «Абадан» - одним з перших оперних творів про війну, музика якого включала обробки туркменських народних пісень. В грудні 1943 року дирекція Київського театру опери та балету, який знаходився у евакуації у Іркутську, викликала Ю. Мейтуса в зв'язку із запланованою постановкою опери «Гайдамаки». Робота над цим твором була розпочата ще в 1940-му році, і в Іркутську Мейтус створив новий варіант першої картини та закінчив четвертий акт опери (водночас з цим, він написав П'яту сюїту для симфонічного оркестру на українські теми, а також декілька обробок народних українських пісень).

У 1944-му році композитор приїхав до столиці України, де його першим післявоєнним оперним твором стала «Молода гвардія» (1947). За цю оперу Ю. Мейтус отримав звання заслуженого артиста УРСР

(1948), став лауреатом Сталінської премії СРСР (1951) (загалом за творчі досягнення митцю було присвоєно: у 1974 році звання народного артиста УРСР, у 1991 – Державна премія УРСР імені Т. Шевченка, у 1960 та 1971 роках – ордени Трудового Червоного прапора, у 1983 – орден Дружби народів та ін.).

«Молода гвардія» – це схвильований відгук на події Великої Вітчизняної війни, її створення було приурочено до 30-тиріччя Жовтневої революції. Опера стверджувала ідею протистояння фашизму, що в музичному плані відтворювалось за допомогою успішно знайдених прийомів лейтмотивної драматургії, аріозного співу, тематичного речитативу, що підпорядковував різні елементи мовної виразності, глибокого проникнення у образний склад народної пісні та створення на цей основі оригінальних музичних форм. Музично-драматургічні знахідки «Молодої гвардії» отримали подальший розвиток в наступному оперному творі Ю. Мейтуса - «Північні зорі».

Досвід обробок народних пісень позначився й на створенні таких опер, як «Украдене щастя», «Дочка вітру», частково у «Ярославі Мудрому». Так, зерном драматичної концепції опери «Украдене щастя» (за І. Франком) є народна «Пісня про шандаря». Лейтмотиви твору засновані на елементах західноукраїнського музичного фольклору: гуцульській гамі (мінорний лад із IV підвищеним ступенем та дорійською секстою) та ритмі коломийки. Композитор не порушує принципів, якими керувався І. Франко у відборі народнопісенного матеріалу як складової характеристики персонажів, загальної композиції та драматургії твору.

Значення народних пісень у опері не вичерпується їх роллю жанрово-побутової замальовки, а служить

драматургічним стрижнем. Наприклад, пісня «Ой, там за горою» є образною експозицією ситуації та водночас зав'язкою драми. Пісня «Ой, там у лісі» - образне відсторонення трагічної розв'язки сюжету, що водночас сягає високого ступеню соціального узагальнення. В опері також цитуються чотири народні наспіви зі збірки Івана Колесси «Галицько-руські народні пісні з мелодіями», які використовуються в танцях другої дії для точнішого відтворення місця та часу подій, що відбуваються. Звертаючись до фольклорного матеріалу, Ю. Мейтус створює струнку систему композиційних арок (обрамлення сцен пісенними формами, використання народних мелодій у лейтмотивній драматургії, вплив на образну систему жанру коломийки). Народна пісня у опері «Украдене щастя» стає інтонаційним фундаментом вокальної характеристики героїв.

У опері «Дочка вітру», створеної за п'єсою В. Зубаря (лібрето А. Васильєвої та В. Зубаря), на новій тематичній й сюжетній основі розвиваються традиції Лесі Українки, а саме, її драми-феєрії «Лісова пісня». Просякнута музичною поетикою народних пісень і танців і п'єса В. Зубаря. Наприклад, у першій картині включені сольні та хорові епізоди - хороводи, веснянки, коломийки. Як і в опері «Украдене щастя», застосовуючи фольклорні зразки, композитор майже цитує оригінальні мелодії, проте, спираючись на закономірності пісенної творчості, узагальнюючи та типізуючи деякі пісенні образи, він створює свої оригінальні теми народного складу. Шляхом трансформації куплетно-строфічної структури, Ю. Мейтус драматизує народнопісенний матеріал, перетворюючи його через винайдену тематичну розробку у варіації *soprano* та

basso ostinato. Наприклад, такі фольклорні поспівки, приказки, приспиви пронизують партію Мольфара.

Відтворюючи національні риси у оперному жанрі, композитор не оминув стародавнього пласта національної історії – сюжетів з історії Київської Русі. Цікавлячись новою українською літературою та драматургією, Ю. Мейтус звернувся до творчості українського радянського письменника І. Кочерги та його талановитої п'єси «Ярослав Мудрий». Працюючи над лібрето опери, А. Васильєва та Ю. Мейтус зберегли історичну достовірність подій, характерів, але значно переробили власну концепцію першоджерела, інакше розподілили смислові акценти (внесли необхідні для оперного жанру скорочення тексту та дописали дві нові картини). Разом з тим, була збережена поетична атмосфера п'єси, пронизана кличними фанфарами, церковними дзвонами, що передають святковий образ Софії Київської. Діатонічні елементи та билинні обороти мелодики, помірно гнучка ритміка, властива знаменному розспіву, створюють загальнослав'янський колорит музики. Поряд з тим, відчувається рука сучасного музиканта, який володіє багатоплановістю дії, арсеналом засобів оперної драматургії, гармонії та оркестровки.

Секрет успіху опер Ю. Мейтуса полягає в тому, що він вмів точно визначити інтонаційну сферу опери в цілому та кожного персонажу окремо, досягти повноти ліричної виразності і цілісності драматургічної дії. Задля цього композитор передусім вивчав той чи інший фольклорний матеріал: поетику, інтонаційний склад та ритміку народних джерел, - і підпорядковував їх завданням відображення стилістики епохи. Композитор умів відтворити типовий колорит певного періоду культури, характерний йому інтонаційний стрій, ма-

неру вокального виконавства, своєрідне звучання народних інструментів, залишаючись при тому самим собою, не дотримуючись стилізації та прямолінійних колажів. Ненав'язливими, але точними штрихами він надавав музиці своїх творів необхідний історичний та національний характер.

Список використаних джерел

1. Бреславець Г. Переосмислення фольклорної традиції у творчості харківських композиторів 20-х - 30-х років ХХ століття (культурологічні аспекти) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Серія: Музично-театральне мистецтво. Харків: ХДАДМ, 2012. Вип. 12. С. 127-131.
2. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX века. Очерки. Москва: Музыка, 1981. 279 с.
3. Мамчур І.А. Народна пісня в драматургії опери // Народна творчість та етнографія. 1977. № 1. С. 38-43.
4. Павлишин С.С. Музыка двадцатого століття: навч. посіб. Львів: БаК, 2005. 232 с.
5. Ржевська М. На зламі часів. Музыка Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
6. Фільц Б.М. Хорові обробки українських народних пісень. Творчі принципи опрацювання пісень радянськими композиторами. Київ: Наукова думка, 1965. 134 с.
7. Щербіна І.В. Сучасна художня інтерпретація музичного фольклору в вокальному мистецтві України // Таврійські студії Кримського університету культури, мистецтв і туризму. Серія: Мистецтвознавство. Сімферополь: Кримський університет культури, мистецтв і туризму. 2012. № 1. С. 49-55.

**ПАМ'ЯТИ ВЧИТЕЛЯ
(ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
ВИДАТНОГО КИЇВСЬКОГО
СКРИПКОВОГО ПЕДАГОГА В.Г. ЗЕЛЬДІСА)**

«Лицом к лицу лица не увидать. Большое видится на расстояньи», – писав Сергій Єсенін. І справді, лише з часом можна оцінити істинний масштаб особистості, значущість її справ. Навчаючись у Веніаміна Григоровича Зельдіса (1918-1992) і спілкуючись із ним, відчувачи його любов, увагу, турботу, я гадала, що всі люди такі ж, як і він, – щирі, добрі, люблять музику. І лише досвід прожитих років свідчить, що не завжди пощастить зустріти на життєвому шляху таку людину. Це – надзвичайне везіння.

Веніамін Григорович служив музиці, скрипці й дітям. Свою дивовижну любов до Музики він передав всім своїм учням, навіть тим, хто згодом обрав іншу професію. Він був щирим романтиком і вважав, що дитина, котра тримала в руках скрипку, не здатна ні на що погане! Просто не зможе! Він мріяв, аби таких людей було якомога більше. Був переконаний, що гра на скрипці виховує характер людини, а якщо характер не надто добрий, то здатна його поліпшити.

Навчити гри на скрипці за підручниками неможливо. Це мистецтво передається з покоління в покоління від педагога до учня особисто. З рук у руки. Від серця до серця. Я маю документ, знайдений у архівах В.Г. Зельдіса. Це схема, родовід виконавських шкіл, яку він власноруч склав, з якої дізнаємося, що наші

корені – біля витоків скрипкового мистецтва, походять від XVIII століття: від А. Кореллі, А. Вівальді та Дж. Тартіні, якого називали «вчителем націй», а далі – крізь усі європейські країни – до України. Можна простежити, хто в кого навчався. Й важливо це знати.

Веніамін Григорович Зельдіс дістав освіту в блискучих педагогів Київської консерваторії – Якова Самійловича Магазинера (1889–1941) і Давида Соломоновича Бертьє (1882–1950). У професора Я. Магазинера він навчався до початку війни. Сам Магазинер навчався в проф. А. Фідельмана в Одесі, потім у Лейпцигу в проф. Г. Зітта, згодом у Петербурзі в асистента Л. Ауера – І. Налбандяна. Я. Магазинер був високоосвіченою людиною, знав три європейські мови, мав блискучу музичну пам'ять, вільно грав на роялі, акомпанував практично весь скрипковий репертуар. Він дружив і листувався з видатними скрипалями XX століття Є. Цимбалістом та Й. Сігеті. Своїх учнів він також намагався всебічно розвивати, прищеплювати їм любов не лише до виконавства, а й до педагогіки. Скрипалів з класу Магазинера завжди можна було впізнати за особливою манерою володіння правою рукою, культурою звуку, самотійністю суджень, гарною методичною підготовкою. Наставник по-батьківськи піклувався про учнів, давав їм грати на скрипках зі своєї колекції, частину власної зарплати виділяв незаможним студентам, причому робив це інкогніто, через касу.

З класу Я.С. Магазинера вийшли: лауреат Всесоюзного конкурсу Беба Притикіна, Наум Будовський – один з концертмейстерів Київського оперного театру, відомі київські педагоги І. Кривицький, А. Лисаковський, І. Гутман, А. Бендерський,

О. Вайсфельд, які вчилися разом із В.Г. Зельдісом і з якими він підтримував дружні стосунки впродовж усього життя. З Олександром Вайсфельдом, чиє творче життя склалося у Львові, у Веніаміна Григоровича був особливий дружній договір перед відправкою на фронт: якщо вони пройдуть війну й залишаться живими, то назвуть майбутніх синів іменами один одного. Веніамін Григорович виконав обіцяне й назвав свого первістка Олександром. А Лазар Федорович Бендерський був тією людиною, завдяки якій я потрапила до класу Веніаміна Григоровича.

На початку Другої світової війни 23-річний В.Г. Зельдіс був призваний Тираспольським військкоматом на воєнну службу старшим техніком телеграфу (технік-лейтенант) 61-го окремого полку зв'язку 21-ї армії. Веніамін Григорович пройшов усю війну. Був нагороджений бойовими медалями, орденом Червоної Зірки (1945). Після закінчення війни він поновився в консерваторії, потрапивши до класу Давида Соломоновича Бертьє, не менш цікавого й талановитого музиканта та педагога, ніж Магазинер, продовжувача традицій школи Л. Ауера (1845 – 1930).

До слова, свого часу обох професорів - Бертьє і Магазинера – роз'єднувало ніби творче змагання, котре подеколи нагадувало зовсім не творчі професійні ревності. Вихованцям категорично заборонялося відвідувати заняття або концерти іншого професора під загрозою виключення з класу. Веніамін Григорович зі сміхом розповідав про це своїм учням – йому були чужі такі нешляхетні почуття, як ревності чи заздрість.

Д. Бертьє, як і Я. Магазинер, вільно грав на фортепіано, приділяв багато часу камерному музикуванню. Крім того, він був прекрасним диригентом –

вивчав диригування в Лейпцигу – й керував студентським симфонічним оркестром. Професор Бертьє був прихильником ранньої дитячої освіти й брав участь у створенні спеціальної музичної школи-десятирічки (нині – школа імені М. Лисенка) та працював там до самої смерті (1950). Саме в консерваторському класі Бертьє Веніамін Григорович познайомився з музикантами, з якими потім його пов'язувала багаторічна творча дружба. Це Ольга Пархоменко (1928-2011), яку Веніамін Григорович надзвичайно поважав, і разом із якою написав «Школу гри на скрипці». Це концертмейстера А. Штерн (Київський театр опери та балету імені Т. Шевченка) та І. Кушнір (Київський театр оперети). Син останнього – нині широковідомий у світі скрипаль і педагог Борис Кушнір - навчався у Веніаміна Григоровича в Київській ДМШ № 3.

Ще під час навчання в консерваторії В. Зельдіс познайомився із видатним українським диригентом Веніаміном Тольбою (1909-1984), дружні стосунки з яким пов'язували його все життя. Веніамін Григорович згадував: «У 1946 році мене, тоді студента четвертого курсу консерваторії, викликав до себе директор Абрам Михайлович Луфер. В його кабінеті я побачив двох прекрасних музикантів і педагогів – Є.Я. Лишанського і В.С. Тольбу. Йшлося про поновлення Оперної студії консерваторії, широковідомої ще в довоєнні роки прекрасними виставами, вона була й школою підготовки солістів та артистів для оперних театрів України ... Мені довірили роль інспектора оркестру, в тому числі добір музикантів. До складу оркестру увійшли кращі студенти консерваторії – О. Безуглий, Н. Бердієв, О. Вайсфельд, В. Вдовиченко, В. Верховинець, В. Гарань, Є. Надобта, І. Островський, В. Синько

Б. Сойка, Г. Хотілов, А. Штерн, Н. Юрченко, П. Ядих та ін. З огляду на розміри оркестрової ями в залі консерваторії, оркестр був нечисленним – лише 36 осіб, однак у творчому відношенні мав великий потенціал» [2]. Вже те, що студенту консерваторії, який ще не закінчив навчання, доручили таку важливу й відповідальну справу, свідчить про повагу, довіру керівництва та професіоналізм Веніаміна Григоровича.

По закінченні консерваторії В. Зельдіс працював у оркестрі Оперної студії, яким керував В. Тольба, і педагогом ДМШ № 2 (що на вулиці Тургенєвській, у одному приміщенні з музичним училищем імені Р. Глієра). З 1955 по 1975 – двадцять років – працював у ДМШ № 3 імені В. Косенка, де я мала щастя навчатися в нього. З 1975 до 1991 року - у ДМШ № 13. Де б не з'являвся Веніамін Григорович, – всюди музичне життя починало вирувати. Він був одним із ініціаторів створення і другим диригентом симфонічного оркестру при Жовтневому палаці, яким керував С. Турчак. З цим оркестром грали талановиті учні київських ДМШ.

У школах, де працював В. Зельдіс, були створені унісони скрипалів і навіть малий симфонічний оркестр, котрим він диригував (диригуванню приватно вчився у В. Тольби), підбираючи доступні для учнів класичні твори. Чимало нот, переписаних його рукою, дотепер зберігаються у бібліотеці школи. Він зробив багато власних обробок для оркестру, в т. ч. творів українських композиторів. Як продовжувач школи Л. Ауера, котрий вважав, що скрипаль неодмінно повинний грати на альті й знати альтовий ключ, Веніамін Григорович також захопився цим інструментом, грав на ньому в оркестрі та навчав учнів з відповідними фізичними даними.

На уроках Веніамін Григорович завжди був зі скрипкою в руках – він любив акомпанувати учневі під час занять, розвиваючи його гармонічний слух і показуючи, як має звучати скрипка. Не пригадую, щоб наш Учитель був роздратований, втомлений чи похмурий. Завжди – заряд позитивної енергії, зацікавленості, кожного уроку нові творчі завдання! Було в нього лише одним-одне лайливе слово, та й те промовляв жартома: «крокодил». В його класі № 1 у напівпідвальному приміщенні школи була влаштована сцена, де під час уроку одні учні грали, а решта – слухали. І це багато до чого зобов'язувало.

В мене зберігся шкільний щоденник, у якому Веніамін Григорович ретельно записував, що я маю зробити, як побудувати заняття, скільки часу (навіть по хвилинах) приділити вивченню того чи іншого прийому, в якому порядку над чим працювати: 1. вправи на відкритих струнах; 2. вправи Шрадіка; 3. гами Григоряна з подвійними нотами; 4. етюди; 5. п'єси; 6. концерт. Серед зауважень: «Головне – стеж за звуком!»; «Грати ближче до підставки»; «Рахувати про себе й ногою». І в тому самому щоденнику зворушлива записка до моєї мами, котра не була музикантом, з поясненням завдання: «Я Ніночці задав вивчати Концерт Віотті № 23 – один із найкорисніших концертів для учня».

Вчитель займався зі мною додатково в період шкільних канікул, давав читати художню літературу, книги про музику, дарував ноти, якими я дбайливо користуюся й дотепер. Знаючи про дуже скромні матеріальні можливості сім'ї, приносив мені дитячий одяг, з якого виросли його доньки, возив мене разом із іншими учнями у концертну поїздку до Литви, до свого друга, педагога А. Грицюса, а також до Москви.

Пригадуються й походи з класом до оперного театру на вистави та концерти, після яких Веніамін Григорович неодмінно запитував кожного – що було цінного у виконанні й що не вдалося. Чимало виступів учнів його класу відбулось у Спілці композиторів, філармонії, музеї В. Косенка, чие ім'я присвоєно Київській дитячій музичній школі № 3. Велика дружба пов'язувала педагогів школи з вдовою композитора Ангеліною Володимірівною Канеп-Косенко та з прийомною дочкою Раїсою Едуардівною Канеп-Косенко. До створення музею та його експозицій В. Зельдіс доклав чимало зусиль. Збереглися фотографії, де він грає в музеї разом із піаністкою О. Ейдельман. Пригадую й неодмінні чаювання, які після концерту влаштовували гостинні господарі, розмови про музику, «фірмові» тістечка з манною кашею.

Веніамін Григорович не втрачав зв'язку з учнями й по закінченні ними музичної школи, цікавився успіхами, давав поради, підтримував, приходив на концерти тих, хто обрав музику своєю професією. Проте він не вважав своїм завданням будь-що зробити з дитини музиканта-професіонала. Головне, аби й залишивши музичну школу, людина продовжувала любити музику.

Вже навчаючись у аспірантурі, я випадково познайомилася з колишнім учнем Веніаміна Григоровича, набагато старшим за мене. Він став фізиком, але у вільний час грав на скрипці й альті – мав потребу музикувати. Він збирався емігрувати до Америки й приніс моєму професору О.М. Горохову свою скрипку для оцінки, – інструмент не можна було вивезти з України. Після довгих переговорів Аркадій – так звали фізика – дізнавшись, що я учениця Веніаміна Григоровича, погодився продати мені скрипку за ту суму, котру я мог-

ла заплатити. Яким же було моє здивування, коли він додав, що ця скрипка належала Веніаміну Григоровичу! Це було диво, ніби привітання через роки з іншого світу від мого дорогого Учителя. Знак того, що він мене не залишає, продовжує дбати про мене. Та скрипка й тепер у мене, це найдорожчий мій друг!

Кожний учень Веніаміна Григоровича обов'язково потрапляв до його великої родини, де була прекрасна, найдобріша його дружина Марія Борисівна, мікробіолог за фахом і кандидат біологічних наук, яка дуже любила музику й добре на ній розумілася, та троє дітей – син Олександр і доньки-двійнята Марина й Оленка. Марина стала піаністкою, а Олена дістала художню освіту. Марина, котра за сімейними обставинами переїхала до Мексики, вже в зрілому віці захопилася малюванням, влаштовує персональні виставки, її роботи купують різні музеї світу. Олена – матінка Феоктиста – черниця Фролівського монастиря в Києві, пише ікони.

Веніамін Григорович любив запрошувати учнів додому, пригощав чимось смачним, а заодно проводив заняття. Я неодноразово була в нього й у дні народження, завжди веселі, з обов'язковим музикуванням. Пригадую, як одного разу гостя, Наталя Миколаївна Вітте, піаністка й товариш Веніаміна Григоровича по консерваторії, запропонувала зіграти Сонату Л. ван Бетховена № 9. Веніамін Григорович узяв скрипку, й вони одразу, без підготовки, зіграли першу частину від початку й до кінця. Для того, щоб це зробити, слід мати гарну форму та розвинений технічний апарат.

До широкого кола спілкування В.Г. Зельдіса залучались молоді педагоги інших музичних шкіл, батьки, музиканти оркестрів. Зі мною у класі навчався Павлуша Бойко, син і онук священиків. Веніамін Григорович

вич, знаючи, що в цій сім'ї п'ятеро дітей, часто навідувався до них, допомагав, опікувався і подружився з отцем Михаїлом. Спільних тем у них було пребагато: в минулому о. Михаїл навчався у полтавському музичному училищі, потім добровольцем пішов на фронт, був мінометником, воював на передовій.

Значно пізніше я дізналася, що о. Михаїл був одним із найшанованіших і відданих церкві священиків Києва, котрого всі обожнювали за щирю любов до людей, здатність відчувати й співчувати, глибоко розуміти людські потреби, біль та страждання. Кількість його прихожан множилася, їх були сотні! Незабаром за благословінням митрополита о. Михаїл став духовником Київської єпархії, відповідальним за випуск щорічних православних богослужбових календарів, керівником першої недільної школи та ініціатором будівництва з 1990 року першого (після 73-річного атеїстичного свавілля) православного храму – на честь Входу Господнього у Єрусалим і пам'яті жертв Чорнобиля: саме на переддень цього свята й припала трагічна субота 26 квітня 1986 року. Сердечна багатолітня дружба цих людей, двох фронтовиків, їхня взаємодопомога вилилася в те, що колишній комуніст В.Г. Зельдіс прийняв хрещення від отця Михайла, а пізніше повінчався зі своєю дружиною – майже напередодні її смерті.

Багатьом своїм учням Веніамін Григорович подавав радість бути музикантом. Серед них **Борис Кушнір** – соліст, професор Віденської консерваторії, університету в Граце, фундатор Віденського тріо, квартету. Визнаний у світі педагог, чиї учні – Юліан Сітковецький, Ніколай Цнайдер, Лідія Байч – лауреати престижних міжнародних конкурсів. У інтерв'ю, котре він дав Р. Кофману 1984 року, Борис казав: «Київ дав

мені практично все, що можу згадати про свою юність: я жив тут до 18 років, набув перших друзів, перших педагогів – Веніаміна Зельдіса, Лазаря Бендерського, Ольгу Пархоменко ... Все ПЕРШЕ у моєму житті відбулося в Києві! Перші концерти, перші виступи з батьком на телебаченні, перші конкурси ... З учителями мені пощастило ... саме в Києві мені прищепили просто фанатичне ставлення до музики!»

Одним з перших учнів Веніаміна Григоровича був **Ілля Федотов**, до якого педагог приходив додому займатися музикою, бо здібного хлопчика нікому було водити до музичної школи. Нині це лауреат конкурсів, артист оркестру, живе у Мексиці. Одружений із дочкою Веніаміна Григоровича Мариною.

Олексій Коган - відомий джазмен, радіоведучий, музичний продюсер, журналіст, популяризатор джазової музики, володар польського урядового Ордена «За заслуги перед польською культурою», глава продюсерського центру Jazz in Kiev. Олексій пригадує: «Я закінчив музичну школу як скрипаль, і мені запропонували лишитися на восьмий рік навчання – оминаючи музичне училище, вступати до консерваторії. Дали мені вивчити концерт Венявського для скрипки. Мої педагоги, Борис Наумович Малков і Веніамін Григорович Зельдіс, сказали: давай, Льошо, приходь у вересні підготовленим. Я ж купив бас-гітару і поїхав з друзями грати на пароплаві ... Це в мене був 9-й клас загальноосвітньої школи і, закінчивши 10-й, я мав поступити до консерваторії. Так ось. Я повернувся з круїзу, вивчив першу частину концерту Венявського за два дні й пішов до Веніаміна Григоровича. Виконав першу частину напам'ять. Він: «Дитино, ну все гаразд! Були деякі кострубатості (це був його улюблений вираз –

«деякі кострубатості»)... Але це п'ять, це п'ять! Давай другу частину!». Й тут я кажу: «Веніаміне Григоровичу, я не вивчив!». Він підійшов до мене, взяв з моїх рук скрипку та смичок, обійняв за плечі, поцілував у лоб і сказав: «Зі скрипкою нічого в тебе не вийде. До побачення». Так і завершилася «кар'єра» скрипаля Олексія Когана» [3]. Гадаю, Олексій не шкодує, як, мабуть, не шкодував і Веніамін Григорович, щиро радіючи його успіхам у джазовій музиці, хоча й подекудував: «Тобі подобається бас-гітара, синку? Але ти розумієш, що після 10 років скрипки бас-гітара – це дитячі забавки?!».

Спогади про Вчителя залишив альтист **Ігор Борисов**, який нині мешкає в Німеччині: «Веня, або Ньюша, як ми, учні, називала його поза очі, завинив перед багатьма тим, що заразив та «інфекціонував» нас зацікавленістю та любов'ю до занять музикою... Я потрапив у його клас у 13 років, бо про це дуже просив його колега й мій перший учитель Орест Антонович Тугович. У 1980-му році чотири учні Веніаміна Григоровича разом зі мною поступили до училища імені Р. Глієра. В один рік! І ще двоє – до інших музичних училищ України. «Чи ж це не Гігант?!» – так казав про нього один наш спільний знайомий, професіональний музикант. І контакт із ним – і як з Учителем, і як з Людиною – я не втрачав до кінця його життя. І дуже й дуже бракувало мені в подальшому його людяності, душевної теплоти, впродовж усього шляху моєї музичної освіти».

З інших учнів професійний шлях музиканта обрали **Вадим Бродський** – скрипаль, концертує, живе в Італії; **Ігор Полесицький** – артист оркестру в Милані (Італія); **Йосип Ферцер** – скрипаль, альтист, педагог, один з фундаторів Чернівецького симфонічного оркестру; **Аркадій Гамарник** – концертмейстер оркестру

Нижньої Австрії; **Юрій Гезенцвейг** – концертмейстер Муніципального симфонічного оркестру в Каракосі (Венесуела); **Віктор Туранов** – артист оркестру Національної опери України; **Семен Кобець** – перший скрипаль київського квартету імені М. Леонтовича; **Елла Новомінська** – скрипалька симфонічного оркестру, живе в Ізраїлі; **Костянтин Харук** – скрипаль оркестру оперного театру в Єгипті, артист київських оркестрів; **Лариса Танська** – скрипалька Національного оркестру народних інструментів і педагог ДМШ, Київ; **Андрій Малахов** – викладач ДМШ № 8, Київ; **Алла Петраченко** – альтистка, мешкає в Німеччині; **Олександр Саратський** – композитор, джазовий музикант, викладач НМАУ імені П.І. Чайковського; авторка цієї статті **Ніна Сіваченко** – скрипалька, доцент НМАУ імені П.І. Чайковського та багато інших.

Свій педагогічний досвід Веніамін Григорович узагальнив у методичних працях «Школа гри на скрипці» (спільно з О. Пархоменко), «Вивчення позицій на скрипці» та ще досі не виданій праці «Сучасна методика та навчання скрипаля-початківця» (посібник для молодих викладачів) та ін.

У зв'язку особистістю В.Г. Зельдіса, згадується вислів давньогрецького філософа Сократа, який казав: «Всі професії – від людей і лише три від Бога: вчитель, лікар і суддя». І дійсно, справжній Учитель не просто дає знання, а й певною мірою визначає подальшу долю людини. Це фах, який вимагає величезного терпіння, доброти, любові й здатності до самопожертви. Воістину, таким даром можуть володіти лише майстри своєї справи, покликані служити Богу через професію. Зустріти такого Вчителя з великої літери – величезне щастя і найкращий подарунок долі!

Список використаних джерел

1. Білецька М. Особливості педагогіки українського скрипкового виконавства в другій половині ХХ століття // Наук. вісник Мелітопольського держ. пед. ун-ту. Сер : Педагогіка. 2015. № 1. С. 15-19.
2. Вениамин Тольба. Портрет дирижера в воспоминаниях современников. Нежин, 2009. С. 202-203.
3. Інтерв'ю з Тетяною Балакарською. Режим доступу: uajazz.com 06.01. 2011
4. Магази́нер Які́в Самі́йлович // Енциклопедія сучасної України : у 30 т. // Наукове товариство ім. Шевченка, Інститут енциклопедичних досліджень НАН України. Київ, 2001.
5. Юсов С.О. Видатні викладачі скрипкових класів Київської консерваторії // Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1990. Вип. 25. С. 12.

Смірнова І.В.,
Харків

ДУХОВІ ОРКЕСТРОВІ КОЛЕКТИВИ ЯК ТРАДИЦІЙНІ ЗАСОБИ КУЛЬТУРНО- ПРОСВІТНИЦЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В УКРАЇНІ 20-30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Проблеми дослідження історичного минулого оркестрового виконавства України набувають на сучасному етапі особливої значимості в умовах реалізації завдань формування культури незалежної держави. Питання вивчення історії оркестрового виконавства як складової вітчизняної музичної культури привертали увагу багатьох дослідників протягом другої половини ХХ століття. В цей час вийшли праці Л. Носова [7], В. Заболотного [4], Є. Бортника [3], В. Богданова [2], авторського колективу шеститомної «Історії української музики» [5]. Актуальність вивчення ролі оркестро-

вого виконавства в художньо-самодіяльному русі України зазначеного періоду визначається відсутністю спеціальних досліджень.

У багатогранному музичному житті кожної країни оркестрове інструментальне мистецтво займає особливе місце, являючись провідником національного самовизначення та водночас відобиваючи загальнолюдські цінності. Історія розвитку цього жанру відображає і своєрідність еволюційних процесів: від виконання зразків народної музики на примітивних саморобних інструментах до шедеврів класичного мистецтва.

Починаючи з останньої чверті XIX століття, як засіб культурної просвіти населення в Україні активно культивувалася мистецька самодіяльність у формі аматорських виконавських гуртків при благодійних товариствах. Наслідком такої просвітньої діяльності стало виховання цілої плеяди музикантів, які на різних рівнях формували та здійснювали культурну політику післяжовтневої доби.

В зазначений період держава, намагаючись вплинути на широкі маси, активно задіяла колективне виконавство. Це проявилось у створенні великої кількості музичних колективів: вокальних та інструментальних ансамблів, капел, хорів, оркестрів, танцювальних колективів, репертуарна політика яких ґрунтувалася на виконанні автентичного або стилізованого народного пісенного й танцювального матеріалу.

Художня культура і політика були спрямовані на досягнення однієї мети. Власне, політичний рух початку XX століття виріс з культурницьких інтенцій попередніх кількох десятиліть, коли з середині XIX століття з ініціативи аматорів у містах та інших значних населених пунктах з'являються різноманітні музичні гурти.

Діяльність цих напівааматорських, напівпрофесійних утворень була своєрідною проміжною формою між домашнім музикуванням та відкритими концертами. В цей час значно поширюється аматорська гра серед широких верств населення [1, с. 74]. Існували освітні організації типу «Спілки мистецтв», «Художніх цехів», які мали свої майстерні, зали для виставок, приміщення для публічного виконання музики. Вони об'єднували у своїх колах видатних діячів мистецтв і літератури, які своїм завданням вбачали залучення до мистецтва найширших верств суспільства.

Активну просвітню діяльність розгортали різноманітні просвітні благодійні організації, при яких започатковувалися музичні навчальні курси, організовувалися музичні колективи: хори та оркестри. Звичайно духові оркестри існували при вітчизняних учбових закладах, де просвітництво мало традиційний характер. Особливо вони поширилися під час першої світової війни. Так, харківська адміністрація в 1914 році ініціювала створення оркестрів з народних інструментів при міських початкових училищах, які повинні були виступати в лазаретах для поранених. Помітне місце займало питання про виховну роль симфонічних та духових оркестрів під час проведення в Харкові в 1915 році загальноросійського з'їзду з питань організації розумних розваг для населення, основною метою якого була «боротьба за народну тверезість та використання її для економічного, духовного та фізичного розвитку населення».

Оркестрові колективи, що існували в той час, відзначалися розмаїттям інструментального складу. Так, у Києві функціонував оркестр народних інструментів робітників нотної друкарні Чоколова під керівництвом

Г. Таратіна. Відомостей про його інструментальний склад не залишилося, але, звичайно, в Києві того періоду було поширене виконавство на інструментах так званого «неаполітанського» оркестру, що складався з мандолін, гітар та концертин. Колективи такого типу були й у вищих та середніх навчальних закладах міста: студентський оркестр під керівництвом І. Захарова, в гімназіях № 1 – під орудою О. Стежко та № 4 – керівник Г. Тучицький. Створювали духові оркестри в навчальних закладах й на периферії, наприклад у Богодухівській гімназії на Харківщині [10, с. 4].

Під час Громадянської війни художня самодіяльність була особливо поширена в Червоній армії. Різноманітні за складом колективи виступали на фронті та в тилу. Ізяславський караульний батальйон на Поділлі, повідомляючи через пресу про відкриття червоноармійського клубу, доводив до відома відвідувачів, що при клубі існує симфонічний оркестр та театральна секція. При Політуправлінні Окрвійськомату в Києві був організований музичний гурток, де червоноармійці навчалися гри на духових інструментах, фортепіано, скрипці, віолончелі [6, с. 297].

Найбільшого поширення отримали саме духові оркестри, формування та становлення яких було нерозривно пов'язано з армією. Військова музика була невід'ємною частиною життя держави. Завдяки різноманітному репертуару духові оркестри обслуговували не тільки воїнські потреби, а й свята цивільного населення. Традиційно на вулицях, у парках, у місцевих садах відпочинку під час кожного народного гуляння, було чути саме воєнний духовий оркестр.

У 1917 році воєнні духові оркестри припинили існування разом із царською армією. Частина капель-

мейстерів емігрувала, а частина вибрала інші види діяльності. Інструменти здебільшого були розкрадені або знищені, зникла й нотна література. Але вже в перші місяці після опублікування декрету про створення Червоної Армії (23 лютого 1918 року), у зв'язку з потребою в традиційній стройовій музиці, було взято курс на відродження духових оркестрів. Вони запалювали бойовий дух червоноармійців, виконуючи поряд з традиційними маршами революційні пісні, популяризуючи їх серед широких мас.

Після закінчення Громадянської війни Революційна військова рада приділяла значну увагу становленню оркестрового виконавства: зростала кількість оркестрів, видавалися різноманітні інструкції, які показували у якому напрямку повинні розвиватися оркестри, поступово зростав необхідний інструментарій. Наказом Реввоєнради було затверджено Положення про норми функціонування військово-оркестрової служби. Пізніше це положення було замінено новим наказом, за яким на начальників та командирів військових частин покладалася відповідальність за стан підлеглих духових оркестрів.

У перші роки радянської влади військові оркестри орієнтувалися головним чином на пісенний репертуар, що свідчило про достатньо низький рівень виконавської майстерності. «Інтернаціонал», «Смело товарищи, в ногу», «Червоний прапор», «Італійський робітничий гімн», «Ми – ковалі» – це найпопулярніший репертуар воєнних духових оркестрів. Дещо пізніше для військових оркестрів були перекладені «Комінтерн» Г. Ейслера, «Залізними резервами» Б. Шехтера, «Марш ударників» Б. Рейница та ін. Поряд із тим у репертуарі залишалися

військові дореволюційні марші: «Граф Цепелін», «Морський король», «Старий друг», «Вірний» [12, с. 69].

Культурно-освітні військові заклади та червоноармійська преса приділяли велику увагу створенню нового музичного репертуару для духових складів; задля досягнення цієї мети постійно проводилися курси. Так, наприклад, редакція харківської міської газети «Червона зірка» у 1919 році проводила конкурс на кращу стройову пісню, а Відділ агітаційної освіти окрвоєнкомату – конкурс на кращий революційний марш для духового оркестру [9, с. 47].

З 1925 року воєнні оркестри більше не відносились до профспілок, вони стали кадровими підрозділами військових частин. Але ще до 1927 року існував порядок, за яким військові оркестри при найманні їх для виступів під час цивільних заходів, вважались самостійними профспілковими колективами. Вони реєструвались через посередні органи Наркомату праці (секція робітників мистецтв). При цьому кваліфікація (та оплата) оркестру встановлювалася при його реєстрації експертною комісією, складеною з воєнних та цивільних громадян.

Широкий розвиток музичної самодіяльності в Червоній Армії викликав потребу підготовки фахівців: керівників самодіяльних гуртків, диригентів тощо. Це стало одним із чинників активного запровадження в містах музичних навчальних закладів – музичних професійних шкіл.

Отже, початок ХХ століття є новим етапом у розвитку оркестрового виконавства. Це було пов'язано з поширенням оркестрового музикування в культурно-освітній сфері; формуванням нового різновиду оркестру духових інструментів та залученням його як засо-

бу просвітньої діяльності, на естетичних принципах якої ґрунтувався художній самодіяльний рух перших десятиліть радянського періоду.

Список використаних джерел

1. Барсова І. Книга про оркестр. Київ : Муз. Україна, 1981. 174 с.
2. Богданов В. Історія духового музичного мистецтва України. Харків : Основа, 2000. 344 с.
3. Бортник Є. Струнний інструментарій в Слобідській Україні в минулому і сучасному // Музична Харківщина. Харків : ХІМ імені І.П. Котляревського, 1992. С. 191–206.
4. Заболотний В. Музично-оркестрова культура України до Великої Жовтневої революції. Харків : Друкарня № 16 Обл. управління по пресі, 1970. 20 с.
5. Історія української музики : В 6 т. Т.4 : 1917-1941. Київ : Наукова думка, 1992. 614 с.
6. Круль П. Національне духове інструментальне мистецтво українського народу. Київ : Спеціалізована друкарня наукових журналів НАН України, 2000. 324 с.
7. Носов А. Музична самодіяльність Радянської України (1917-1977). 2-е вид., перероб. й доп. Київ : Муз. Україна, 1984. 72 с.
8. Ржевська М. На зламі часів. Київ : Автограф, 2005. 352 с.
9. Супоницкая Д. Советская военная история в музыке. Москва : Пед. институт им. В. И. Ленина, 1973. 182 с.
10. Шехтман А. Искусство миллионов. Москва : Знание, 1968. 96 с.
11. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики. Ч. 1 : Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ століття. Київ : Музична Україна, 1980. 197 с.
12. Юцевич Є. Малий духовий оркестр : посібник для керівників самодіяльних колективів. Київ : Держ. видав. образотв. мист. і муз. літ-ри УРСР, 1960. 184 с.

«24 ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ» В.П. ЗАДЕРАЦЬКОГО: ОСОБЛИВОСТІ ПОЛІФОНІЧНОГО ЦИКЛУ

У ХХ столітті в композиторській творчості значного розквіту набуває поліфонія. Музична практика підтвердила думку С. Танєєва про те, що сучасна музика є переважно контрапунктичною. У цей період композитори різних національних шкіл і художніх традицій звертаються до поліфонічних жанрів та форм, наповнюючи їх новим інтонаційним і образним змістом. Зростання ролі поліфонії характерно і для української музики ХХ століття. У творчому доробку вітчизняних митців різних поколінь (В. Бібіка, Л. Дичко, В. Задерацького, Ю. Ішенка, А. Караманова, М. Скорика, Є. Станковича, М. Тіца та ін.) використовуються і принцип поліфонічного викладення, і поліфонічні жанри як провідні в сучасній музиці.

Всеволод Петрович Задерацький (1891-1953) – радянський і український композитор, піаніст, музикознавець, диригент оркестру, режисер і педагог. Творча спадщина композитора довгі десятиліття за життя і після його смерті залишалася невідомою. Справжнє відкриття імені В. Задерацького почалося тільки на початку ХХІ століття, коли у Львові, де він провів останні роки життя, було організовано фестиваль, присвячений його творчості.

Народився майбутній композитор у місті Рівне, дитячі та юнацькі роки пройшли в Курську, куди сім'я переїхала в 1897 році. Після закінчення гімназії в 1910 році, Всеволод вступив на юридичний факультет Московського університету та одночасно навчався в

Московській консерваторії, де пройшов повний курс навчання за спеціальностями фортепіано, композиція, оперно-симфонічне диригування. Композиції талановитий студент спочатку навчався у Г. Пахульського, потім – у М. Іпполітова-Іванова і С. Танєєва.

В буремні часи перших десятиліть ХХ століття життєвий шлях композитора, як і доля його творчої спадщини склались трагічно і драматично. У біографії Всеволода Петровича трапилися дві фатальні для нього обставини: в 1915-1916 роках він навчав гри на фортепіано спадкоємця престолу, цесаревича Олексія, а в 1918-1920 роках брав участь у бойових діях Білої армії під командуванням генерала А. Денікіна. Життя композитора після 1920 року складалася із безперервної низки репресій: арешти, заслання, знищення всіх творів раннього періоду (що були написані до 1928 року), заборона на публікації та виконання творів і проживання у великих містах. Син композитора, музикознавець Всеволод Всеволодович Задерацький, писав: «Дивом зберігши життя у історичних перипетіях першої половини ХХ століття В.П. Задерацький був навмисно видалений з історії ... По суті, він мов би не існував навіть для свого професійного середовища. Він був парією в суспільстві» [3, с. 6].

Всеволод Петрович Задерацький – композитор різностороннього обдарування. Його музична спадщина досить обширна і різноманітна за жанрами. Серед оперної, симфонічної та камерної музики кращу частину творчої спадщини становить фортепіанна: 6 сонат, два Дитячих концерти, цикли 24 прелюдії і 24 прелюдії та фуги, дві програмні сюїти («Вітчизна» і «Фронт»), фортепіанний цикл «Легенди», «Кавказька» і

«Російська» рапсодії, цикли мініатюр («Зошит мініатюр», «Мікроби лірики», «Порцелянові чашки», «Східний альбом», «Багателі»), окремі п'єси та транскрипції. У зверненні до цього інструменту, безумовно, позначився піаністичний дар композитора.

Поліфонічний цикл «24 прелюдії і фуги» є яскравим прикладом необарокового рішення творчого задуму. Після «Добре темперованого клавіру» («ДТК») Й.С. Баха це було перше в ХХ столітті застосування барочного принципу написання прелюдій і фуг у всіх тональностях (цикл «*Ludus tonalis*» П. Хіндемита був написаний у 1942 році, 24 прелюдії і фуги Д. Шостаковича – в 1951 році, Р. Щедріна – в 1963-1970-х роках, В. Бібіка – в 1968 році). Створений у передвоєнні роки цикл В. Задерацького був частково виданий (сім прелюдій і фуг) тільки в 1983 році видавництвом «Музична Україна».

Ідея створення циклу прелюдій і фуг у всіх тональностях квінтового кола виникла не випадково. У період навчання в консерваторії В. Задерацький займався гармонією і контрапунктом у С. Танєєва, який прищепив майбутньому композиторові любов до творчості Й.С. Баха і поліфонії. Сам автор неодноразово відзначав вплив великого вчителя на формування своїх творчих схильностей. У результаті В. Задерацький володів різноманітною контрапунктною технікою підголоскового, імітаційного і контрастного видів письма. Для його творів характерно взаємопроникнення поліфонічних і гомофонних форм і жанрів. У своїх композиціях різних періодів митець епізодично використовує фугу і фуговані форми (наприклад, у фортепіанній сонаті № 1).

Цикл 24 прелюдії і фути створювався протягом червня 1937 – липня 1939 років під час ув'язнення в каторжному таборі на Колімі. Твір є важливим документом епохи і несе відбиток умов його написання. П'єси циклу були записані олівцем на телеграфних бланках і клаптиках блокнотних аркушів у клітинку. У спогадах син композитора писав, що Всеволод Петрович «зумів переконати своїх охоронців, що буде писати тільки ноти, а не слова. Згадуючи про це пізніше, він дуже шкодував, що у нього тоді не було гумки, тому йому доводилося писати одразу набіло, «без права на помилки». Папером, який він роздобув, була стопка бланків для телеграм, тонесенький блокнот (9,5 на 19,5 см) і кілька окремих аркушів у клітинку розміром 14 на 20,5 см» [1, с. 81].

Поліфонічний цикл В. Задерацького складається з 12 мажорних і 12 мінорних тональностей, розташованих за кварто-квінтовым колом (на відміну від Й.С. Баха, у якого прелюдії і фути в «ДТК» розташовані в порядку висхідної хроматичної гами). Малі цикли: № 1-12 написані в дієзних тональностях (C, *a*, G, *e*, D, *h*, A, *fis*, E, *cis*, H, *gis*), № 13-24 – в бемольних (Ges, *es*, Des, *b*, As, *f*, Es, *c*, B, *g*, F, *d*). Образний стрій та стилістика поліфонічного твору досить самобутні. При різноманітному змісті в ньому виділяються прелюдії і фути монументально-епічного і драматично-оповідного змісту. Ліричним номерам характерні узагальненість змісту, застосування народного мелосу і жанрова основа (наприклад, російський заспів у мі-мінорній фузі або хороводна із танцювальним притопуванням у фузі Мі-мажор). Гостро-емоційний зміст, яскраві інтонації і ритми надають циклу експресії та драматизму.

При фактурному багатстві та виразному розмаїтті прелюдій, фуги є драматургічним центром кожного мініциклу. Теми фуг різні за тривалістю. Серед них переважають розгорнуті структури, що не характерно для класичних фуг «ДТК» Й.С. Баха, які відрізняються лаконічністю тематичних побудов. Так, шеститактні теми мають фуги *cis*, *fis*, *Des*, *b*, *As*, *F*, *d*; восьмитактні – *Des* та *H*; тринадцять тактів триває тема *gis-moll*'ної фуги, п'ятнадцять – тема *e-moll*'ної, сімнадцять – тема фуги *D*. У темах фуг присутні барокові елементи. Типові для барокової стилістики повторення нот, речитативний тип інтонування, секвенційний принцип розвитку, виразні ходи на зменшені та збільшені інтервали трактовані автором у сучасному контексті.

Всі малі цикли самотійні і знаходяться в нерозривній єдності, що не обмежується тільки загальною тональністю. Між ними існують зв'язки, зумовлені внутрішнім змістом. Звідси – різноманіття прийомів поєднання і узгодження двох різних п'єс в єдине ціле. Прелюдії і фуги взаємопов'язані між собою тематично. Розгортання цих зв'язків різне – це і окремі інтонаційні звороти, і проведення в фугах цілих фрагментів прелюдії. Завдяки цьому в двочастинному циклі утворюється повноцінна тричастинна композиція (наприклад, цикли *b-moll*, *Es-dur*). Заключна прелюдія *ре мінор* утворює арку із першою *До мажорною* прелюдією. Обидві прелюдії з їх дзвоновістю звучання органічно обрамляють цикл, надаючи йому особливу стрункість і завершеність. Дзвоновість постає даниною традиціям російського романтизму і почуттям соборності, характерним для культури рубежу XIX-XX століть.

За формою фуги циклу В. Задерацького в переважній більшості тричастинні, звичайно зі стис-

лою стретною репризою. Більшість із них однотемні, деякі мають декілька тем (наприклад, *es-moll*, *As-dur*, *g-moll*) і побудовані відповідно до правил складної фути. Особливим є те, що кількість голосів В. Задерацький у фугах не прописує, вони постійно варіюються, і їх можна вирахувати тільки в контексті виконання чи аналізу. Для фактури фуг нормою є багаторазове подвоєння голосів, що приводить до гомофонно-гармонійного звучання. Завдяки цьому створюється романтизована модель поліфонічного жанру, що є особливістю поліфонічного стилю композитора.

У циклі В. Задерацький використовує традиційну для свого часу гармонійну мову. Він відходить від класичної діатонічності, характерної для Й.С. Баха. Тональність у В. Задерацького розширена, збагачена низкою побічних тонів, складними мажоро-мінорними зв'язками. Насиченість горизонталі і вертикалі хроматикою в прелюдях і фугах дозволяє визначити їх ладову приналежність, яка виявляється в чітких ладових опорах та орієнтирах, сконцентрованих у початкових побудовах і заключних каденціях. Розгорнуті коди надають малим циклам масштабності. Загалом твір наповнений яскравими контрастами і динамізмом.

Отже, прелюдії і фути композитора можна віднести до творів концертного жанру, які продовжують традиції романтичних концертних фуг російських композиторів, але мають сучасну ритмо-інтонаційну основу. П'єси мініциклу в переважній більшості достатньо великі за формою (кожна досягає близько ста тактів). Для їх виконання необхідно залучення величезної палітри виконавських прийомів, що вимагає від виконавця повної свободи володіння складною піаністичною технікою.

24 прелюдії і фуги В Задерацького являють собою цікавий приклад поліфонічного і гармонійного мислення. У творі органічно поєднані поліфонія і гомофонна фактура, складні гармонії і ясна тональність, елементи авангарду і народні мотиви. Це дозволяє вважати цикл В. Задерацького унікальним не тільки у вітчизняній, а й світовій фортепіанній музиці.

Список використаних джерел

1. Задерацкий В.В. Потерявшаяся страница культуры // Музыкальная академия, 2005. № 3. С. 75–83.
2. Задерацкий В.П. 24 прелюдии и фуги во всех тональностях. Ноты для фортепиано. Москва : Музыкальные просторы, 2011. 244 с.
3. Калужский М.В. Репрессированная музыка. Москва : Классика-XXI, 2007. 56 с.

РОЗДІЛ III

ВИКОНАВСЬКА, МУЗИКОЗНАВЧА ТА КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА СЬОГОДЕННЯ

Голяка Г.П.,
м. Суми

«ВІВАТ, МАЕСТРО!» (ДО 65-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВІДОМОГО УКРАЇНСЬКОГО ВИКОНАВЦЯ І КОМПОЗИТОРА В. ЗУБИЦЬКОГО)

Одним з найяскравіших представників сучасного баянного мистецтва є громадянин світу Володимир Зубицький (р.н. 1953). Народжений в Україні митець більше двадцяти років проживає у Італії. Віртуоз-баяніст, організатор значних європейських баянних фестивалів («Приз Ланчано», «Приз Монтезе») й численних майстеркласів у Італії та багатьох інших країнах, знаний композитор, який створив шедеври баянної музики, що звучить на усіх континентах.

Поєднання двох різних видів музичної діяльності – композиторської та виконавської – виразилось у Зубицького у найповнішій реалізації звукових можливостей інструмента та сприяло відтворенню безпосереднього діалогу зі слухачем, відчуття „живого дихання залу”, впізнання його інтересів та потреб. Адже історично саме творчість непересічних особистостей композиторів-виконавців (Б. Барток, Г. Венявський, К. Дебюссі, П. Казальс, Е. Ізаї, Ф. Ліст, О. Мессіан, Н. Паганіні, С. Прокоф'єв, А. П'яццолла, С. Рахманінов, О. Скрибін, Ф. Шопен, Р. Шуман та ін.) значною мірою сприяла

розвитку певного інструментального напрямку, позначалася на еволюції мистецтва в цілому.

Характеризуючи аналогічне поєднання композиторської й виконавської творчості видатного віолончеліста М. Ростроповича, Т. Грум-Гржимайло зазначала, що у такому разі «на перший план уваги <....> слухачів і глядачів, які орієнтуються на високі взірці класичного виконавства, виступає не тільки бездоганний професіонал, який блискуче володіє своїм інструментом або декількома інструментами, а й музична особистість неповторного душевного складу і творчої сміливості, особистість художника-творця, що ламає звичні штампи, несе в своєму мистецтві всеосяжне відчуття історії й нове розуміння звукової краси» [1].

За спогадами В. Зубицького, його «музичні університети» почалися у ранньому дитинстві, де в батьківській родині традиційним було музикування сімейним квартетом, в якому найменшому учаснику (Володимир) «досталася спочатку гармошка, а згодом баян» [3, с. 4]. Побачивши яскраві музичні здібності маленького виконавця, природнім було рішення батьків направити сина на здобування професійної музичної освіти. Етапами становлення обдарованого баяніста були навчання у Знаменській районній музичній школі (клас А. Усатюка), Криворізькому музичному училищі (I курс, клас М. Потапова), Московському музичному училищі імені Гнесіних (II–III курс, клас В. Мотова), Київській державній консерваторії імені П.І. Чайковського (клас В. Бесфамільнова).

На шляху оволодіння виконавською майстерністю виявилася зацікавленість композицією, яку підтримали викладачі-баяністи В. Мотов, В. Бесфамільнов. У результаті В. Зубицький став також студентом компо-

зиторського (клас М. Скорика), а згодом і оперно-симфонічного факультету (клас В. Гнедаша) Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. Відзначаючи багатоплановість своєї музичної освіти, В. Зубицький впевнений, що «кожний музикант будь-якої спеціальності повинен пройти диригентський курс ... Мені як музиканту і композитору, диригування дало дуже багато. Я впізнав оркестр якби “зсередини”, навчився внутрішньо бачити і чути його» [3, с. 0].

Як виконавцю, В. Зубицькому характерна активна участь у ансамблевому музикуванні: він концертує з багатьма оркестрами світу, в різних складах ансамблів, зокрема у складі сімейного ансамблю з дружиною Наталією Зубицькою (фортепіано), синами Станіславом (флейта) та Володимиром (віолончель). Основу ансамблевого репертуару складають, головним чином, авторські композиції різних форм і жанрів – від інструментальних мініатюр у стилі «вар’єте», до великомасштабних філософських фресок як «Шість медитацій за Ш. Бодлером», «Музика на кінець тисячоліття» та ін. У репертуарі сімейного квартету також аранжування музики А. П’яццолли, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, М. Скорика, А. Хачатуряна та ін.

За думкою дослідників, композиторському стилю митця «притаманний щирий мелодизм, що спирається на українські фольклорні джерела в поєднанні з найсучаснішими засобами музичного мислення та оригінальною інструментовкою ... Емоційна палітра його творів – від глибокого драматизму до відвертого гротеску» [4]. Важливою ознакою визнання творчості В. Зубицького є виконання його музичного доробку концертними колективами й солістами. Яскраво-концертні твори композитора є складовою репертуару Національного оркестру

народних інструментів України (диригент В. Гуцал), оркестру української національної телерадіокомпанії (диригент В. Рунчак), оркестру «Київська камерата» (диригент В. Матюхін), оперної студії НМАУ імені П.І. Чайковського, відомих зарубіжних колективів: Уральського державного російського оркестру (кер. Л. Шкарупа), оркестру «Віртуози Риму», італійського тріо баяністів «Vladislav Zolotarev» (для цього складу написана соната «Fatum», 2000, аранжована «Карпатська Сюїта» та три п'єси Д. Лігеті.), квартету флейт «Flutes joyeses», а також провідних українських - О. Антоненко, К. Бур'ян, С. Грінченко, К. Жуков, В. Заєць, В. Мурза, Ю. Федоров, П. Фенюк та ін., та зарубіжних - К. Якомуччі, Японія; Ч. К'яретта, Італія та ін.

Баянні опуси В. Зубицького звучать із концертної естради, є надзвичайно поширеними у педагогічній практиці, включаються до програм різного рівню конкурсних змагань. Як зазначає А. Семешко, починаючи з 1975 року, який подарував музичному світу не тільки яскравого виконавця, а й обдарованого композитора, починається тріумфальна хода «Карпатської сюїти», до якої пізніше приєднуються дві Сонати, дві Партити, цілий ряд інших творів для баяна-solo, які «стали суперпопулярними на усіх "акордеонних" континентах» [3]. До цієї думки І. Єргієв додає, що у вісімдесяти роки спостерігався своєрідний репертуарний бум, пов'язаний із творами В. Зубицького. Крім «Карпатської сюїти», найпопулярнішими були Концертна партита № 1 «В стилі джазової імпровізації», Соната № 2 «Слов'янська», «Болгарський щоденник». Виконавець згадує, що у всесоюзному конкурсі-відборі 1989 року в м. Астрахані, він увійшов у «залік» одинадцяти учасників, хто виконав «Карпатську сюїту» [2, с. 72].

Сьогодні майже жодне конкурсне змагання не проходить без випробування на майстерність володіння сучасними баянними прийомами гри, зокрема, у творах В. Зубицького. Включення до конкурсної програми опусів композитора неодноразово ставало запорукою успіху виконавців. Так, переможці престижних міжнародних конкурсів, зокрема, Ю. Федоров (І премія й головний приз, а також спеціальний міжнародний приз «П'єтро Евард» асоціації американських акордеоністів за краще виконання твору Сонати № 2 «Слов'янської» В. Зубицького, «Кубок Світу», 1986), М. Бровченко (І премія «Гран-прі», 1989), С. Хваста (І премія «Гран-прі», 1989), Є. Черказова (І премія і головний приз «Гран-прі», 1989), К. Бур'ян (головний приз «Гран-прі акордеон», 1991) та інші у складі своєї конкурсної програми мали твори В. Зубицького.

Стиль В. Зубицького-виконавця характеризується блискучо віртуозною, художньо довершеною, експресивною, яскраво емоційною артистично-концертною манерою. «Театральна природа артистичної гри», що, на думку А. Черноіваненко, є «рушійною силою» процесу оновлення сучасного баянного мистецтва [5, с. 7], повною мірою притаманна В. Зубицькому. Його мистецтво ґрунтується на тій органічній цілісності творчої особистості виконавця, що синкретично поєднує у собі міцну технічну базу, музичний інтелект і емоційність та акторську майстерність. Така насиченість виконавської манери В. Зубицького безумовно є однією з найхаризматичніших рис митця, що притягує до його творчості як професіоналів, так і любителів баянного мистецтва, даруючи їм свято спілкування із Справжньою Музикою та Великим Музикантом.

Список використаних джерел

1. Грум-Гржимайло Т. Н. Ростропович и его современники. В легендах, былях и диалогах. Москва: Агар, 1997. 376 с.
2. Єрґієв І.Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Одеса, 2006. 165 с.
3. Зубицький В. Д., Семешко А.А. Диалог о времени и мастерстве. Київ: Ассо-орус Publishers, 2003. 40 с.
4. Сікорська І. М. Іронічний співець кнопкового акордеону // Слово просвіти. 2003. № 16 (184). С. 16.
5. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні музичної речовості в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості // Наук. Вісник НМАУ. Музичне виконавство. Київ: НМАУ, 2000. Вип. 14. Кн. 6. С. 199–207.

В. Григор'єва
м. Суми

МУЗИЧНА ДРАМАТУРГІЯ В КІНОФІЛЬМІ С. ПАРАДЖАНОВА «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» (ДО 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ М. СКОРИКА)

Мирослав Скорик – один із найвидатніших українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. В своїй творчості митець звертається до різних жанрів: від масштабних симфонічних та вокально-симфонічних творів, концертів для фортепіано, скрипки чи віолончелі до невеликих за обсягом п'єс для різних інструментів та естрадних пісень, написаних, між іншим, з неабияким смаком. Також композитор створює музику до фільмів. Вагомим досягненням у цій галузі є музика до кінострічки «Тіні забутих предків», робота над якою стала визначним етапом для подальшої творчості М. Скорика.

Саме в такому, на перший погляд, другорядному жанрі, як кіномузика, намітилися головні тенденції індивідуального композиторського стилю митця. А ство-

рений пізніше, переважно на основі музики до цього фільму, «Гуцульський триптих» (1965) приніс М. Скорику перший значний успіх й зарекомендував його як перспективного музичного діяча нового покоління. Важливо відмітити, що значну частину музичного матеріалу фільму складає фольклор в його «чистому», первинному вигляді. З цієї точки зору, велику роль у створенні музики відіграла не тільки суто композиторська, а й дослідницька робота М. Скорика.

Радянський музикознавець Емілія Фрід, яка займалася дослідженням кіномузики 1950-60-х років, відмічає цілковиту самотність музичного компонента фільму «Тіні забутих предків». Партитура кінострічки філігранно інкрустована піснями, танцями й обрядами Гуцульщини та Верховини, що складають невід'ємну частину її образної системи. Варто відзначити, що режисер кінокартини потребував композитора, який не просто знав би гуцульський фольклор і міг зовнішньо наслідувати його характерні риси, а й більш глибоко розумівся на глибинній семантиці й особливостях народного художнього мислення. Саме таким композитором для С. Параджанова став ще досить юний на той час М. Скорик.

Особлива складність полягала в тому, що музика мала повністю відповідати специфічній концепції фільму, задуманому як величезна епічна фреска, де крупним планом подані окремі сцени-фрагменти [2, с. 32]. Ще одним з першочергових завдань було відтворення ліричної сфери, яка мала бути створена в «кристалізованому», узагальнено-піднесеному характері. Не зважаючи на ці складності, композиторові з великою майстерністю вдалося відтворити в музиці ідею фільму, яка просякнута поетичністю та романтичною піднесеністю. Відтворюючи режисерський задум, М. Скорик зосередив увагу на розкритті психологічної драми героїв, а також на відтворенні своєрідними музичними засобами історії їх палкого і в той же час чистого кохання на фоні величної природи Карпат.

Виключну цінність роботи становить те, що митець не вдався до простого етнографізму, а переосмислив народну музику до високо поетичних і психологічних узагальнень, використовуючи при цьому найсучасніші засоби музичної мови. Гуцульська інтонація стає способом мислення самого композитора (наприклад, використання IV підвищеного ступеню в мінорі). Високою довершеністю відзначається інструментовка, у якій композитор дуже тонко підійшов до психологічної трактовки основних оркестрових груп. М. Скорику вдалося у найтонших нюансах передати своєрідну імітацію звучання гуцульського інструментального ансамблю. У його музиці можна почути переливи сопілки, величний заклик трембіти [1, с.143]. Наприклад, імітацію трембіти він відтворює завдяки звучанню валторн та дерев'яних духових із трубами.

Важлива деталь, яку не можна оминати, – візуально-звуковий образ трьох виконавців на трембіті. Він перегукується з думкою автора літературного першоджерела, М. Коцюбинського, про алегоричне значення цього народного інструменту в житті гуцулів, без якого не обходилася жодна важлива подія [5, с. 137]. Звуки трембіти супроводжували весь шлях людини – від колиски й до могили. А драматургія фільму вибудована в послідовному розгортанні трьох основних етапів життя головних героїв: безтурботне дитинство, їх піднесене й трагічне кохання і, врешті, загибель. Ідея відобразити в музиці три етапи життя героїв у подальшому буде втілена в «Гуцульському триптиху» автора музики.

Майже з перших кадрів фільму перед нами постає картина безтурботних дитячих ігор Івана та Марічки, які досить швидко долають упередження, спричинені довготривалою ворожнечею між їхніми родинами, й починають приятелювати. Щирість почуттів, життєрадісність дитячого світосприйняття вдало відтворені використанням у цій частині музичної складової фільму інтонацій коломийки. Ця тема-цитата введена М. Скориком не випадково. Композитор вирішив ви-

користати типовий зразок гуцульської коломийки, яку в свій час записав сам М. Коцюбинський під час роботи над повістю «Тіні забутих предків». Головний мелодико-гармонічний прийом, яким користується композитор для зображення ідилічної картини дитинства головних героїв – простота мелодичної лінії при підтримці чистих квінт.

В цьому музичному фрагменті задіяні дві оркестрові групи – струнна і дерев'яна з невеличким соло валторн. Спочатку проста й прониклива висхідна мелодія (у обсязі кварта з поступовим поверненням до тоніки) з'являється лише у скрипок, а потім по чергово переходить до дерев'яних духових (флейти, кларнета, фагота та гобоя). Ці особливості гармонії пов'язані із традицією інструментальних награвів народних скрипалів. Всі проведення теми подано на м'яких педалях альтів та валторн, іноді низьких струнних.

Дещо пізніше в музиці з'являються ліричні образи, які мають досить умовний характер, тому що тут залишається попередня танцювальність, але тепер вона набуває елегійного забарвлення. У оркестровці цього епізоду композитор робить основний акцент на групі дерев'яних духових, трубі та валторні, навмисно уникаючи низьких регістрів й суворих тембрів (тромбону, бас-кларнету, контр-фаготу, туби). Саме цей музичний матеріал супроводжує безжурні сцени зародження між дітьми світлого, взаємного почуття закоханості.

Наступні музичні фрагменти відповідають найліричнішим сторінкам життя головних героїв. Дитинство стрімко промайнуло, залишивши в пам'яті тільки фантастичні образи, які в свій час навіяла таємничість карпатської природи. Іван став «уже легінь, стрункий і міцний, як смерічка, ... носив широкий черкес і пишну кресаню» [3, с. 42], а Марічка також «вже ходила в заплітках» [3, с. 42]. Вони зустрічалися потай на свято чи в неділю в церкві або десь біля лісу, так щоб про це не дізналися їхні ворогуючі сім'ї. Наївні й щирі почуття Івана та Марічки, які лише розквітнули й зміцнилися з

роками, знаходять своє музичне втілення у спокійному, ліричному ноктюрні. На нетривкому фоні політональних фігурацій у струнних розвивається протяжна, тендітно-ніжна мелодія. Вона має нарочито підкреслену ладову змінність (з лідійською основою).

Створена М. Скориком картина ліричного стану героїв набуває імпресіоністичного забарвлення, що перегукується із літературним особливостями повісті «Тіні забутих предків». Композитор і тут впритул підійшов до відтворення першоджерела, адже М. Коцюбинський вважається найвизначнішим українським письменником-імпресіоністом початку ХХ століття. Чарівні пейзажні замальовки, на фоні яких розгортаються ліричні сцени, створені завдяки дуетам валторн й скрипок, флейти й кларнета.

Але закоханим не судилося втішатися своїм щастям. Для родини Івана настали важкі часи, і йому неминуче потрібно було йти в найми. В музичному супроводі гармонія ліричної сфери руйнується «зухвалими» закликами карпатського рогу, що невідворотно повертає молодих героїв до потреб матеріального світу. Закоханих охоплює сум перед довгою розлукою, але вони намагаються не втрачати властивої їм життєрадісності. В сцені прощання звучить закадровий музичний супровід – народна пісня «На тім боці при потоці». Іван втішає свою Марічку й обіцяє, що до зими повернеться. А дівчина уявляє, як буде милуватися вночі тими зірками, які десь далеко в цей час бачить її милий. Та в музичній складовій фільму вже лунає трагічне пророкування загибелі одного із них – Марічки.

Після смерті коханої життя для Івана втратило будь-який сенс. Юнак довго страждав, ледь втримався, щоб і собі не скочити зі скелі у швидку гірську річку. Але час минав, біль дещо втамувався, і він навіть вирішив одружитися й завести господарство. Втім Іван так і залишився до всього на світі байдужим, втратив властиву йому раніше поетичність думок. І лише інколи відголосок світлого образу Марічки у його

пам'яті повертав легеня в безжурні хвилини минулого щастя. В музиці цей образ втілюється завдяки поверненню початкових інтонацій попередньої теми, що уособлювала ліричну сферу фільму (опора на тонічну квінту, лідійське забарвлення).

Врешті-решт, одного разу згадуючи на березі річки трепетні й сповнені веселощами моменти їхнього дитинства, Іван раптом знову почув ніжний Марійчин голос, побачив її миле обличчя. Приспана довгими роками туга з новою силою наповнила його серце, і він вже не мав сили розлучитися із дорогим, хоч і уявним, образом своєї коханої. В музиці знову з'являється імітація звучання трембіти – фанфарне соло валторн. Іван будь-що вирішує йти за примарним образом Марічки, хоч і знає, що це лісова нявка, яка заведе його хащами до погибелі. Іванові починає здаватися, що він чує, як Марічка звертається до нього жартівливою співанкою: «Ізгадай мні, мій миленький, два рази на днину. А я тебе ізгадаю сім раз на годину...», що як відлуння звучить у цій сцені. В цьому музичному фрагменті серед хаосу й фантастичності подій, що відбуваються, трагічність реальної смерті героя підкреслена цікавим композиторським рішенням – «розщепленими» унісонами валторн (паралельні збільшені прими). Також варто зазначити, що цей епізод за характером нагадує звучання карпатського рогу – передвісника розлуки героїв, що з'являвся в середині фільму.

Завершується кінострічка сценою з доволі дивними поминками Івана. За давньою традицією гуцулів, скорботні причитання та жалоба за небіжчиком швидко змінюються несамовитими танцями й веселощами, що поступово набувають вкрай схвильованого, екзальтованого характеру. Тепер уже востаннє скорботно відзвучала трембіта. Чути лише брязкіт мідних монет, які падають з труни на підлогу - в гуцулів здавна було прийнято жертвувати покійникам «на перевіз».

Отже, музична драматургія фільму вибудована однією лінією із сюжетною. Вона розвивається від сві-

тлого, дитячого сприйняття світу через втілення романтичної закоханості до трагедійного характеру розв'язки в кінці. Важливу роль в музичній складовій відіграє звучання трембіти, що проходить як сполучна ланка, навіть лейтмотив крізь усю кінострічку. Це справжній музичний символ Карпат, що лунає у всіх ключових епізодах фільму.

Список використаних джерел

1. Гнатів Т. Мирослав Скорик // Українське музикознавство. Київ: Музична Україна, 1968. 142 с.
2. Задерацкий В. Обретение зрелости // Советская музыка. Москва, 1972. № 10. С. 32.
3. Коцюбинський М.М. Тіні забутих предків. Харків : Фоліо, 2013. 156 с.
4. Павлишин С. Направленность таланта. Москва : Советская музыка, 1966. № 8. С. 13.
5. Фрид Э.Л. Музыка в советском кино. Ленинград : Музыка, 1967. 134 с.
6. Щириця Ю.П. Мирослав Скорик. Творчі портрети українських композиторів. Київ: «Музична Україна», 1979. 23 с.

Єрмоєнко Н.О.,
м. Суми

НАЦІОНАЛЬНА ЗАСЛУЖЕНА КАПЕЛА БАНДУРИСТІВ УКРАЇНИ ІМЕНІ Г.Г. МАЙБОРОДИ: ПОГЛЯД КРІЗЬ ПРИЗМУ СТОЛІТТЯ

Унікальний український музичний колектив - Національна заслужена капела бандуристів України імені Георгія Майбороди в 2018 році відзначив сторічний ювілей свого існування. З цієї нагоди, вперше за всю історію, дві відомі у світі капели бандуристів, історично роз'єднані від 1946 року - «Українська капеля бандуристів імені Т. Шевченка» (США) і Національна заслужена капела бандуристів України імені

Г. Майбороди (Україна), - виступили у спільному концерті. На сцену Національного академічного театру російської драми імені Лесі Українки (колишнього театру Бергоньє) вийшло одразу 120 бандуристів. Саме у цьому театрі сто років тому відбувся перший концерт, з якого почався відлік творчого життя капели.

Створення капел бандуристів розпочалася в 1902 році, коли на XII археологічному з'їзді в Харкові відбувся перший виступ колективу кобзарів та лірників під керівництвом Гната Хоткевича. Це була перша спроба гуртового співу та гри на бандурі перед слухачами. Є також відомості щодо виступів квартету зрячих бандуристів під керівництвом талановитого Г. Хоткевича, які відбулися в серпні 1905 року в Москві.

В Києві перший ансамбль зрячих бандуристів був створений у 1906 році зі студентів Київського університету під керівництвом Михайла Злобінцева. Він існував до 1909 року. Колектив налічував шість учасників і часто виступав на українських громадських імпрезах Києва. Є свідчення, що в 1910 році в Києві існував ансамбль, який складався з учнів бандуристів музичної школи М. Лисенка, де викладав кобзар Іван Кучеренко. Цей музикант очолював й інші ансамблі. Так, саме після концерту квартету слобідських кобзарів під керівництвом І. Кучеренка в 1911 році у Охтирці у В. Ємця виникла думка про заснування професійного колективу.

У травні 1918 року в газетах «Відродження», «Робітнича газета» та «Народна воля» були надруковані оголошення про створення колективу бандуристів. Через два місяці зібралося вісім чоловік. Хоча кожний з учасників мав свою техніку гри на бандурі, деякі не знали музичної грамоти, різними були й конструкції самого

інструменту, результатом цих дій за сприяння гетьмана Павла Скоропадського у серпні 1918-го року стало створення першого професійного ансамблю бандуристів - Київського кобзарського хору на чолі з Василем Ємецем. Саме від цього колективу веде свій родовід Національна заслужена капела бандуристів України.

Перший концерт Кобзарського хору відбувся 3-го листопада 1918 року в другій за розмірами залі Києва - театрі «Бергоньє» (нині театр імені Лесі Українки). Кошти на оплату оренди залу надійшли від гетьмана П. Скоропадського. Подальша діяльність капели, як і усього народно-оркестрового виконавства, проходила в складних історичних умовах.

Капеляни зазнали всіх утисків тієї епохи: заборону виступати, жорстку регламентацію репертуару, експлуатацію творчих і фізичних сил. Саме друга половина 1920-х – початок 1930-х років стали одним із найдраматичніших, сповнених гострих протиріч періодів у історії української музики. З одного боку, активізувалися процеси розбудови національної культури, а з іншого, – зростала протидія будь-яким проявам національного. Культура мала бути національною за формою та інтернаціональною, пролетарською за змістом. А концертні колективи виконували передусім агітаційну функцію, що наполегливо нав'язувалася мистецтву: музика перш за все була засобом ідеологічного впливу на слухачів, знаряддям культурного виховання мас і чинником «культурного» відпочинку трудящих.

Діяльність капели в цей період позначена загальною нестабільністю: часто змінюються керівники, припиняється робота. Так, у 1923 році колектив очолив Григорій Копан, у 1925 році художнім керівником став Михайло Полотай, з 1930 року капелою керував

М. Опришко, з 1933 – Б. Данилевський. До 1935 року, після сумнозвісного всеукраїнського з'їзду кобзарів, колектив взагалі був ліквідований. Новий склад формується у березні 1935 року на основі залишків колишньої Київської капели, капели при Філармонії та Полтавської капели. Цей об'єднаний колектив проіснував до початку Другої світової війни. Треба відзначити, що, незважаючи на зміни керівництва та інші негаразди, за перше десятиліття своєї діяльності капела дала більше двох тисяч концертів.

Під час німецької окупації у 1942 році 17 учасників об'єднаного колективу повернулися до своєї професії й відновили його діяльність. Ансамблем під назвою «Капела бандуристів імені Т. Шевченка» на початку керував колишній концертмейстер Г. Назаренко, а згодом - колишній заступник диригента Г. Китастих. Капела нетривалий час концертувала в Україні, а потім була вивезена в Німеччину для виступів по таборах для остарбайтерів. Сумні історичні події: репресії, арешти, розстріли, голод, концтабори - призвели до роз'єднання колективу та вимушеної еміграції окремих його членів у 1946 році. Відтоді й дотепер існують два споріднених колективи – це вищезазначені «Українська капела бандуристів імені Т. Шевченка» (Детройт, США) і Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди (Київ, Україна). І саме бандуристи-емігранти, котрі не повернулися до СРСР, вивезли за океан і зберегли твори, що ще довгий час були заборонені або знищені на «материковій» Україні: духовна музика, стрілецькі та повстанські пісні тощо.

Після Другої світової війни з 1946 року в Києві діяльність ансамблю поновлюється і створюється Державна капела бандуристів УРСР на чолі з талановитим

музикантом Олександром Мінківським. За керування О. Мінківського капела набуває надзвичайно високої культури хорового співу. Після О. Мінківського капелу очолював Григорій Куляба, а після нього 33 роки - Микола Петрович Гвоздь. Саме за його керування колектив став заслуженою капелою бандуристів України. У 1995 році капелі було присвоєне ім'я Георгія Майбороди, а в 1997 році вона здобула статус Національної.

Після смерті М.Гвоздя капелу очолив його заступник Андрій Козачок. З 2009 року художнім керівником та головним диригентом Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г.І. Майбороди був доцент Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, народний артист України – Юрій Володимирович Курач, а керівником музичної оркестрової частини – Володимир Іванович Маруніч. З 2011 року місце художнього керівника та головного диригента посів Віктор Скоромний.

Кожен виступ Національної заслуженої капели бандуристів України вражає своїм внутрішнім духом нескореності та прагнення до самотності, самодостатності – риси, які завжди були, є і будуть ознакою великих народів світу. Капела бандуристів – новітній синтетичний удосконалений вид українського кобзарського мистецтва - творить своє неповторне мистецьке буття. Чудове звучання чоловічих голосів, свідомих українців, у поєднанні з блискучим віртуозним акомпанементом бандур, виконання складних творів на рівні кращих зразків світової класики, що при тому базуються на глибинній національній основі, філігранна відшліфованість кожного номера, величний повчальний, драматичний, часто сумний характер творів поєднаний з іскрометним гумором, елементами сучас-

ного веселого шоу, козацьке характерництво – не можуть не вражати, не заворожувати глядачів.

Капеляни та їхні нащадки зуміли зберегти традиції, відродити жанр і зробити його популярним у багатьох країнах світу. Їхній внесок у розвиток українського мистецтва настільки потужний, що сьогодні капели бандуристів існують та активно концертують у США, Канаді, Аргентині, традиції кобзарства мають своїх поціновувачів у країнах Європи, Японії та далекій Австралії. Зарубіжні колективи очолюють: Олесь Береговий – керівник Аргентинської капели бандуристів; Віктор Мішалов – бандурист-віртуоз, науковець, виконавець на харківській бандурі, фундатор Канадської капели бандуристів; Юліян Китастих – відомий бандурист-віртуоз, керівник Канадської капели бандуристів (США-Канада). А спадкоємицю капели бандуристів 1918 року, «Українську капелу бандуристів імені Т. Шевченка» із США нині очолює художній керівник та головний диригент - Олег Махлай.

В Україні протягом століття капела припиняла свою діяльність з 1919 по 1923 роки, в 1935 та в 1942-43-му - до 1946 року. Попри складну історичну долю, періоди переслідувань окремих митців, репресій, страт, заборони репертуару, капела існує й активно та успішно провадить концертну діяльність. Специфіка колективу полягає в тому, що усі артисти і співають, і акомпанують собі на бандурі. У концертних програмах капели беруть участь окремі її підрозділи - оркестрова група, кuartет бандуристів та вокально-інструментальний квінтет, запрошуються знані солісти. У різні роки з колективом співпрацювали видатні українські співаки: Іван Козловський, Борис Гмиря, Анатолій Солов'яненко, Дмитро Гнатюк, Діана Петри-

ненко, Марія Стеф'юк, Ольга Нагорна, Сергій Ковнір, Василь Савенко, Сергій Магера, Тарас Штонда, Вікторія Лук'янець, Сусанна Чахоян та ін.

В останні роки концертний репертуар капели значно розширився. З'явилися нові програми: колядки та щедрівки, стрілецькі, повстанські, рекрутські, чумацькі пісні в обробках українських композиторів. До виконання включається літургійна музика, зразки духовної спадщини та старовинної музик різних епох та стилів, що свідчить про потужний творчий потенціал та великі перспективи колективу.

У свій ювілейний рік найстаріший творчий колектив України провів святковий концертний тур - восени відвідав всі обласні та найбільші районні центри країни. Виступи Національної заслуженої капели бандуристів України імені Г. Майбороди підвищують патріотичний дух військовослужбовців, які знаходяться в зоні АТО та ведуть бойові дії в Донецькій та Луганській областях, дарують військовим та жителям прифронтових територій хвилини мирного життя, додають впевненості в тому, що в єдності наша сила, а патріотичний дух кожного українця – непереможний.

Сьогодні бандура символізує не просто унікальний український музичний інструмент - це також і ключ до єднання українців у всьому світі, і міст, який сполучає цілі нації. За сторічний шлях, пройдений колективом, у ньому змінювалися покоління, керівники й диригенти, але незмінно одне - українська капела бандуристів не має аналогів у світовій музичній культурі.

Список використаних джерел

1. Дутчак В. Бандурне мистецтво в системі музичної культури української діаспори ХХ – початку ХХІ ст. // Наукові записки

Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки». 2015. Вип. 23. С. 175-180.

2. Дутчак В.Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. 488 с. + 72 іл.

3. Дутчак В.Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя в національному музично-культурному процесі ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... д. мист. : 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського НАН України. Рукопис. Київ, 2014. 580 с.

4. Карась Г.В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

5. Слюсаренко Т.О. Бандурне виконавство як явище національної української культури: автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03. Харківський нац. ун-т мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків, 2016. 21 с.

Мірошниченко В.М.,
м. Лебедин

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ВІРКА БАЛЕЯ В СУЧАСНОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРИ

Українська музична культура впродовж ХХ століття творилася не лише на території рідної землі, а й далеко за її межами. Сучасний розвиток нашого суспільства спонукає пізнавати та науково вивчати культурницькі процеси української діаспори. Такий підхід має на меті сформуванню цілісної картини українського музично-культурного простору, яка не може бути повноцінною без великого пласта надбань музичної культури української діаспори ХХ-ХХІ століття. З часу проголошення незалежності України, з'явилася можливість опрацьовувати закордонні видання, вивчати заборонені раніше архіви, безпосередньо спілкуватися з діячами зарубіжжя тощо. І справою честі є повернення

невідомих і забутих імен митців, які утверджували українську музичну культуру в іноетнічному середовищі. Одним з таких діячів є Вірко Балеї.

Вірко Балеї є успішним діячем американської музичної культури в її багатогранному різноманітті – симфонічному диригуванні, концертно-виконавській діяльності, музикології, педагогіці, але й не менш продуктивним трудівником на ниві українського музичного мистецтва. У радянські часи етнічний українець з Америки допомагав реформувати київське музичне життя, будучи продюсером зарубіжних виконань і записів творів сучасних українських композиторів.

Ім'я композитора походить від сполучення слів «віра» та «слава» - Вірослав. Він з'явився на світ 80 років тому (21.10.1938) в Радехові, що на Львівщині. Музичні здібності хлопцю передалися від батьків: мати любила музику, але музикантом не була, батько співав у церковному хорі. Коли хлопцеві виповнилося чотири роки, родина, крім батька, якого було заарештовано в 1941 році гестапо, виїхала до Словаччини. Тільки після Другої світової війни сім'я воз'єдналася в таборі емігрантів біля Мюнхена. Мати подбала про викладача з фортепіано і Вірко почав вчитися у відомого львівського піаніста Р. Савицького у м. Берхтесгаден. У розмові з матір'ю педагог порадив аби вона сприяла синові займатися музикою, бо за півроку він досяг такого рівня, який інші долають за рік. Але невдовзі родина перебралася до Регенсбургу й заняття музикою довелося перервати. У 1949 році родина Балеїв емігрувала до США й оселилася в Лос-Анжелесі [2].

У передвоєнні роки в Західній Україні, в умовах Польської держави у царині музичної освіти було здійснено експеримент: розгорнено систему музичного ви-

ховання під егідою Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, яка у вигляді філій проводила активну творчу діяльність у районних містечках. На основі експерименту на Батьківщині учні і соратники С. Людкевича та В. Барвінського, які опинилися в США, у 1950-х роках організували Український музичний інститут Америки (УМІА), який працював у Нью-Йорку, Детройті, Філадельфії. Вірко Балея розпочав свої музичні студії у одній із шкіл УМІА. Там отримав якісні і повні основи музичної культури як рідного українського музичного мистецтва, так і здобутків світової класики, брав уроки композиції, фортепіано та диригування у видатних педагогів Нерла Бауера, Егона Петрі, Джозефа та Розіни Левіних.

У 1962 році Вірко закінчив консерваторію в Лос-Анжелесі та здобув ступінь магістра. Того ж року він зайняв посаду професора кафедри музики в Невадському університеті в Лас-Вегасі. Музику Вірко почав писати ще в студентські роки. У 1958 році з'явилися на світ його шість фортепіанних циклів – «Ноктюрнали», а в 1959 році – дві думи. У 1971 році в Лас-Вегасі композитор заснував камерний ансамбль. У 1976–1978 роках керував симфонічним оркестром університету, а в 1983–1988 роках диригував оперними постановками в театрі.

Чутливого до авангардистських тенденцій світової музики ХХ сторіччя Вірка Балея особливо цікавила спадщина Бориса Лятошинського та його послідовників. Через океан він познайомився з творцями нової української музики, активно листувався, підтримував нових друзів, сприяв виконанню музики молодих українських композиторів у Європі та США. Згодом, ця діяльність розгорнулася ширше – на запрошення В. Балея

у США вперше змогли продемонструвати свою незаангаговану творчість деякі українські композитори.

У 1972 році В. Балею вдалося побувати в Києві туристом і налагодити контакти з учнями Б. Лятошинського: Віталієм Годзяцьким, Леонідом Грабовським, Володимиром Губою, Лесею Дичко, Іваном Карабицем, Валентином Сильвестровим, Євгеном Станковичем, котрі успішно працювали у започаткованому їх наставником стилі авангардної музики.

Балей став першим пропагандистом музики українського модерну на американських берегах. Він виступив із лекцією «Борис Лятошинський — основоположник київського модернізму» в Детройті (січень 1975), опублікував наукову статтю про київський авангард у американському журналі «Нумус вест», читав доповідь «Авангард і сучасна музика України» в Нью-Йорку, а наприкінці 1980-х організував приїзд до США цілої групи українських композиторів. 1987-го року в Нью-Йоркському центрі виконавських мистецтв імені Дж. Лінкольна організував перший концерт із творів українських композиторів-модерністів. І все це для того, щоб захопити світ музикою України, після знайомства з якою пересічний американець мав бути переконаний у тому, що світові вона потрібна.

Водночас із педагогічною та диригентською практикою композитор створює власні композиції, у основі яких відчуються ознаки українського фольклору, зокрема — «Тропес» для віолончелі в супроводі фортепіано, Партита № 1 (1970-1976) для трьох тромбонів і трьох фортепіано, Партита № 2 (1992) для труби та фортепіано, дві інвенції з циклу «Скульптурні птахи» (1979) для кларнету та фортепіано, концерті для скрипки з оркестром (1987).

У 1988 році композитор вперше побував в Україні як представник американського музичного світу. Тоді ж у Києві та Львові він придбав кілька цікавих партитур, а після повернення додому написав науково-дослідницьку статтю «Київський авангард - ретроспектива головної течії». Відтоді композитор щороку бував в Україні й допомагав своїм українським колегам реформувати київське музичне життя. Зокрема здійснив низку аудіозаписів із «Київською камератою» та допоміг Іванові Карабицю заснувати Міжнародний музичний фестиваль «Київ-Музик-Фест», який вперше відбувся 6-13 жовтня 1990 року.

До програми виконуваних творів були додані здобутки мистців українського зарубіжжя, зокрема, композиторів Зеновія Лавришина, Юрія Фіали, Ігоря Соневицького, Світлани Кузьменко, Гаррі Куліша, Сергія Яременка. Прозвучали тут і композиції Вірка Балея (концерт № 1 *Nocturnals* для фортепіано з оркестром та музика до кінофільму «Лебедине озеро. Зона»). Сам Вірко виступив як диригент оркестру. 1996 року згідно із постановою Кабінету Міністрів України від 13.05.1996, за значний внесок у розвиток українського музичного мистецтва та його пропаганду в світі Вірка Балея нагородили Державною премією України імені Тараса Шевченка.

Значне місце в діяльності Вірка Балея посідає композиторська творчість. Він — автор опери «Голод» (лібрето уродженця України поета Б. Бойчука), симфоній «Священні пам'ятники» (з присвятою видатним українським композиторам Максиму Березовському, Артему Веделю, Дмитру Бортнянському, Борису Лятошинському, 1984-1999) і «Яблуко Адама (1990), музики до фільму «Лебедине озеро. Зона» (1989, режисер Юрій

Ілленко), який отримав премію «Фіпрессі» на Міжнародному кінофестивалі в Каннах 1990 року, камерного твору Dreamtime (1993-1995), драматичної сцени (моноопера) «Клітемнестра» для меццо-сопрано з оркестром за однойменною поемою Оксани Забужко (1997-1998), Концерту для фортепіано з оркестром (1990-1992), двох Концертів для скрипки з оркестром (1987, 1988), Концерту «Спів Орфея» для гобоя з оркестром (1993), музики до фільму «Молитва за гетьмана Мазепу» (2002, режисер Юрій Ілленко).

Окремо варто зупинитися на знаковому творі композитора - його опері «Голодомор. Червона земля. Голод», в основу якої взято факт геноциду українського народу в 1932-33 роках. Започаткував її маєстро у 1985 та допрацьовував упродовж 28-х років. За змістом тут охоплені одвічні питання добра й зла, милосердя, прощення, зневіри, сили та слабкості людини. Трагізм Голодомору відображено на прикладі взаємин Чоловіка (представника влади з питань розкуркулення) й Жінки з немовлям на руках (селянки). Окремі сцени у оперному творі вирішено засобами балету, пантоміми й оркестру, передбачене широке використання різних кіно, фото та аудіоматеріалів 1930-х років.

Ця опера — на три дії з фіналом. За стилістикою вона поставангардна. Головна героїня твору – молода жінка. В першій частині вона вагітна і просить благословення у померлого батька. У другій - з немовлям на руках сумує за вбитим під час сталінської колективізації чоловіком і шукає в собі сили залишитися в цьому світі заради крихітної, тільки-но народженої дитини.

Для того, щоб провести загальну ідею твору композитору потрібно було створити певний сюжетний ряд, бо без цього опера перетворилася б на сценічну

кантату чи ораторію. Наприклад, друга сцена – це картина гвалтування села. В ній загалом не співають, сцена вирішена засобами балету, пантоміми і оркестру. Балеї передбачає тут широке використання мультимедійних елементів – трансляцію уривків з фільмів 1930-х років, кінохроніки, радіопередач, автентичних записів тогочасної музики, промов вождів тощо – грандіозний колаж з документів, що є яскравим проявом постмодерну. Створюючи оперу, композитор свідомо зупинився на камерному жанрі: час її тривання – 95 хвилин; склад виконавців – камерний оркестр із 12 музикантів, камерний хор із 13 хористів та 4 солісти: Жінка, Чоловік, Батько, Поет [3].

На прем'єру опери в Нью-Йорку прийшли переважно представники старшого покоління української діаспори. Після фіналу виконавців і композитора кілька разів викликали на сцену аплодисментами. Зараз разом із автором лібрето Богданом Бойчуком, Вірко готує україномовну версію опери. Хоча, як вважає автор, головна мета творчого задуму вже досягнута. 5 листопада 2013 року оперу було поставлено в Нью-Йорку, в залі Gerard W. Lynch Theater. Постановка привернула увагу як українців, так і широкого кола американських слухачів, шанувальників нового, свіжого, натхненного новими ідеями та течіями музичного мистецтва. 21 листопада того ж року оперу було поставлено в Києві на сцені Національного театру опери та балету імені Т. Шевченка до 80-роковин Голодомору в Україні. Співали англійською. Головні партії виконували зірка американської оперної сцени Джон Дайкерс (Чоловік) і Марі Плет (Жінка).

Вірослав Балеї – перший американець, якому випала честь одержати Шевченківську премію. Тала-

новитий, багатогранно обдарований музикант: диригент, піаніст, педагог, музикознавець, публіцист, музичний діяч, людина всеохоплюючого таланту та дивовижної широти душі. Зацікавлений світом та відкритий для спілкування. У своєму інтерв'ю від 21 березня 2017 року митець ділиться творчими планами: «Багато моїх творів потрібно впорядкувати, особливо ті, якими свого часу диригував особисто. Переробляю оперу “Голод”, бо планую постановку, може навіть і в Україні. Також пишу два струнні квартети та працюю над сонатою для американського піаніста. Планую записати диск української фортепіанної музики з американськими колегами. Це буде серія з чотирьох чи п'яти компактів, два з яких вже записані. Найбільше тішуся, що здійснимо запис всіх 34 прелюдій та фуг (опус 16) Валентина Бібіка» [1].

Вірко Балеї – яскравий представник постмодернізму в музичному мистецтві. Його кредо власної музики: «Мене цікавить пошук певної правди ... Я переконаний, що краса, її організація – суттєва складова цілісності життя» [1]. Критики називають Балея «українським Орфеєм з Америки», його внесок у розвиток української культури важко переоцінити, адже і сьогодні, у поважному віці, він продовжує активно популяризувати й утверджувати її у всьому світі.

Список використаних джерел

1. Юсипей Р. «Правда і кривда». Вірко Балеї про досвід американського життя й утрачені українські ілюзії //Український тиждень. – 2009. – 10 квітня, №14(75) [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://tyzhden.ua/Publication/4103>
2. http://misto.ucoz.ua/publ/virko_balej_pro_dosvid_amerikanskogo_zhittja_j_utracheni_ukrajinski_iljuziji/7-1-0-37
3. Володимир ГРАБОВСЬКИЙ. Газета: №133, (2009) <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ukrayinskiy-orfey-ameriki>

ЮРІЙ ІЩЕНКО. ПСИХОЛОГІЧНІ ДІАЛОГИ В СОНАТАХ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО

Серед композиторів, які прийшли в українську музику в шістдесяті роки двадцятого століття, Юрій Іщенко (р.н. 1938) виділяється особливим індивідуальним стилем, що поєднує масштабність філософських концепцій у монументальних жанрах та тонку психологічну деталізацію музичної драматургії в камерній музиці. У доробку митця сім симфоній, три опери за А. Чеховим («Віронька», «Водевіль», «Ми спочинемо»), оркестрові сюїти, увертюри, поеми, інструментальні концерти, кантати, хорові та вокальні твори. Камерно-інструментальна творчість включає 18 струнних квітетів, 12 сонат для скрипки та фортепіано, 4 сонати для віолончелі та фортепіано, 2 сонати для альту та фортепіано, сонату для контрабаса та фортепіано. Для духових інструментів з фортепіано написано по дві сонати для флейти, для гобою, для кларнету і по одній – для труби, для фаготу, для альт-саксофону, для валторни, для тромбону, для англійського ріжка. Є навіть соната для балалайки та фортепіано.

Пошуки необхідного колористичного забарвлення позначились на сполученні Ю. Іщенком незвичних у класичному арсеналі тембрів. Так, разом із традиційними ансамблевими складами фортепіанного (фортепіано, скрипка та віолончель) або струнного (скрипка, альт та віолончель) тріо, яких в його доробку по три, композитор використовує і «нестандартні» складки, відкриваючи нові виразні можливості в неочікуваних поєднаннях тембрів. Це тріо: для фортепіано, скрипки та

альта; фортепіано, флейти та віолончелі; фортепіано, кларнету та скрипки; фортепіано, флейти та скрипки; фортепіано, гобою та скрипки.

Крім двох квартетів традиційного складу для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано, у майстра є квартети для кларнета, скрипки, віолончелі та фортепіано; для флейти, гобою, кларнету, та фаготу; для гобою, кларнету, альт-саксофону та фаготу; для чотирьох саксофонів. Поряд із типовим за складом квінтетом для фортепіано зі струнним квартетом, сусідують квінтети для арфи та струнного квартету; для кларнету та струнного квартету, для духового квінтету (флейта, гобой, кларнет, валторна та фагот). Митець є автором ансамблевих творів і більш рідкісних складів - Септету для флейти, гобоя, кларнета, скрипки, альту, віолончелі та фортепіано та Октету для двох скрипок, альту, віолончелі, кларнета, фагота, валторни та фортепіано.

Композиторський стиль Ю. Іщенка формувався під впливом двох митців: А.Я. Штогаренка, в якого він навчався в консерваторії, і який був суворим традиціоналістом у питаннях композиторської техніки та мав особливе відчуття природи українського фольклору; та новаторської індивідуальності Б.М. Лятошинського, який спрямовував студентів на освоєння сучасних технік композиції. Треба зважити на те, що в 1960-ті роки до України тільки починали доходити відомості про нові системи композиції, серійну техніку, атональність, запроваджені у ХХ столітті. Все це жваво обговорювалось студентами - товаришами Ю. Іщенка - В. Сильвестровим, В. Годзяцьким, А. Грабовським, А. Дичко, О. Канерштейном, В. Подвалою та ін.

Ю. Іщенко з надзвичайним інтересом ставився до всіх нових течій в композиції й відбирав те, що відпо-

відало його естетичним та етичним установам, зазначаючи: «нове взагалі немає ані сенсу, ані ціни, якщо воно беззмістовне і не підкріплене ідеєю вищого порядку». На питання Г. Луніної, як би він визначив свій стиль, як авангардний чи ні, композитор відповів: «Свій стиль я визначив як інтеграційний» [3]. Його широкі знання різних стилів, особливості творчих уподобань та втілення композиторських ідей дозволили інтегрувати мистецькі надбання різних епох і створити неповторний стиль індивідуального висловлювання.

Зважаючи на те, що «передача думок і почуттів митця засобами мистецтва є безпосереднім відображенням особистості, проявом “авто”», і в музиці зокрема «найсильніше знаходять віддзеркалення особистісні пошуки й відчуття, автобіографічна та автопортретна сторона творчості» [2, с. 329], камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка постає своєрідним щоденником складної епохи на зламі століть. Композитор визнає: «Я завжди любив камерну музику і тепер на ній зосередився», «Камерне – це екзистенційне, психологічне, інтровертне». Програмним для митця стало і таке ствердження: «Лірика – це вищий вияв людяності, і сучаснішої та “святішої” теми я не бачу».

Серед великої кількості камерно-інструментальних творів Ю. Іщенка особливе місце займають композиції за участі скрипки. Композитор пояснює: «Я у Шпенглера прочитав ... - вершина європейської цивілізації – культура, вершина культури – музика, а вершина музики – усе, що пов'язане зі скрипкою. А саме – це струнний квартет і скрипкова соната. Мені найлегше і найприродніше самовиражатися в цих жанрах, бо саме в них найяскравіше розкривається ансамбль індивідуальностей». В цьому виявляється його розуміння

ансамблю як єдності індивідуальностей, які яскраво висвітлюють свої грані саме у взаємодії, в проявах особистості в процесі психологічного діалогу, що стає рушійною силою розвитку музичної драматургії.

Цікаво простежити, як виникала потреба у створенні камерно-інструментального дуету в формі сонати для скрипки та фортепіано в творчості Ю. Іщенка. Якщо перші п'ять сонат були написані протягом трьох десятиліть (1969, 1979, 1989, 1993, 1998), то ще сім сонат були створені менш ніж за два десятиліття (2002, 2003, 2006, 2009, 2010, 2015, 2018). Всі сонати для скрипки та фортепіано є відображенням реакції автора на постійно зникаючий час і тих почуттів, що він відчував на певних етапах життєвого шляху.

Перша соната, написана в 1969 році, - це реакція автора на трагічні події в Чехословаччині. Образ ліричного герою твору концентрується в партії скрипки. В першій частині він доходить до відчаю (кульмінаційний розділ I частини). У другій частині змальовано картину бою, що завершується драматичною кульмінацією. В третій ламентозній інтонації тематизму уособлюють страждання ліричного героя. Трагічність образів сонати підкреслюється протиставленням ніжного, то сповідального, то інтенсивно виринаючого з маси фортепіанних акордів світлого тембру скрипки, що є символом добра, тембру фортепіано з жорсткими дисонуючими звучаннями, що символізує сили зла.

Друга Соната під назвою «Романтичні образи» задумувалася як сюїта за романом М. Булгакова «Майстер і Маргарита». Вона написана в формі чотиричастинного циклу: Алегро, Скерцо, повільна частина та Фінал. В загальній драматургії цього твору взаємодія тембрів у діалозі інструментів змінюється

від протистояння в драматичних епізодах до повної гармонії в ліричних.

Третя соната – одночастинна. Тут калейдоскопічно поєднуються різножанрові образи: звучить то колиска, то танцювальна музика, то піднесена гімнічна мелодія, що символізує велич України. В цій сонаті взаємодія тембрів гармонічна – здебільшого вони зливаються у виразній підголосковій поліфонії, то доповнюючи один одного, то вступаючи в спокійний діалог, немов би промовляючи одну думку на двох.

Цікаві образи з легким почуттям гумору відтворені в шостій сонаті «*In modo classico*» («У класичному стилі»). Перша частина – Сонатне алегро, друга – Романс, третя – Менует, четверта – Рондо у вигляді перпетуум мобіле. Тут класична форма поєднується з елементами сучасної атональної техніки, яка зі свого боку підкреслює існування «музичного антикваріату» в міленіуму сучасності. Як зазначила О. Дімініяца: «Естетичне підґрунтя такої засади пов'язане з поетикою ексцентричного (ігрового) гротеску ... де акцент падає на ненормативність як умову для чудернацьких комбінацій через поєднання реального та ірреального, в якому художній текст мовби «театралізується», наповнюється сценічним началом ... – відтак, цінним виступає не результат, а сама гра» [1, с. 112].

У останній, дванадцятій сонаті (2018) здійснюється спроба розкрити глибокий філософський сенс життя і смерті. Твір присвячений пам'яті Мурзіної Олени Іванівни (13.12.1936-7.08.2016) – кандидату мистецтвознавства, завідувачу кафедри музичної фольклористики, яка займалася вивченням української музичної автентики. Дослідниця добре знала творчість

Ю. Іщенко: у 2008 році вийшла її стаття про композитора «Лірик вразливої душі» («Музика» № 3).

У творі одразу декларується трагічність буття. В першій частині *Adagio* висхідна інтонація на малу сексту нагадує такий самий хід у *мі* мінорному тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі Д. Шостаковича (пам'яти І. Соллертинського). Але, якщо в Шостаковича ця інтонація звучить мовби з потойбічного світу, то у Іщенко вона впродовж чотирьох тактів розвивається до емоційної кульмінації, охоплюючи діапазон від *фа* контроктави до *соль бемоль* третьої октави і починаючись в партії фортепіано і завершуючись в партії скрипки. Таким чином, обидва учасники ансамблю немов у єдиному пориванні відчують надзвичайний удар долі. При тому в партії фортепіано складається *фа* мінорний тризвук, а в партії скрипки хід іде по звуках *мі бемоль* мінорного тризвуку, загострюючи дисонансність. Подальший печальний монолог скрипки звучить на фоні рідких дисонуючих акордів фортепіано, що сприймаються як співчуваючі зітхання.

Ці гармонії постають інтонаційною аркою твору: в коді фіналу вони розосереджені в часі - *мі бемоль* мінор виникає на початку коди як прохідна гармонія, яка поступово «впливає» в *фа мінор* в партії фортепіано. На цьому фоні тихо звучать запитальні інтонації скрипки, які далі змінюються м'якими низхідними інтонаціями на фоні акордів фортепіано. В гармонії цього епізоду спочатку поєднуються мажорна та мінорна терції, а потім висвітлюється *фа мінор*, з якого починалась соната, що в психологічному плані сприймається як «коло замкнулось».

У побічній партії виникає ніжний співучий образ в партії скрипки на фоні тріолей фортепіано, що коли-

ваються, потім вони міняються містами, але образ поступово зникає, і подальша заключна партія нагадує образ головної партії.

Епізод *Allegro* виконує функції розробки. На фоні загострених хроматикою тріолей у скрипки звучать гнівні, протестуючі оклики в басовому регістрі фортепіано, потім рух тріолей змінюється на потік шістнадцятих, які підхоплює фортепіано. Короткі речитативні фрази у скрипки подекуди інтонаційно нагадують середньовічну тему «*Dies irae*». Згодом з цих реплік формується акордова тема фортепіано, що приводить до насиченої емоційної кульмінації (на акорді *фа* мінорного тризвуку), де в унісон звучать акцентовані запитальні фрази, відповіддю на які стає велика пауза, подовжена виразною ферматою. Протест ніби розбивається о мовчання вічності. В динамічній репризі стисло звучать теми головної та побічної партій, ніби віддаляючись у просторі.

В другій частині *Sostenuto sonore* Ю. Іщенко створює ніжний, грайливий світлий образ, оригінально використовуючи розмір 5/4 в жанрі вальсу, який нагадує вальс з П'ятої симфонії П.І. Чайковського. Цікаве переінтонування мінорної терції *фа* мінору (*ля бемоль*) у мажорну терцію *мі* мажору (*соль дієз*) надає відчуття інтонаційного мерехтіння і поєднує образи першої та другої частини сонати.

Незвичною для повільної частини є форма з елементами рондо, де рефрен у другому проведенні фактурно насичується та приводить до основної кульмінації, а епізоди, написані у розмірі 4/4, навпаки, стають більш граціозними та вишуканими, завдяки зміні тріольної фактури фортепіано у першому проведенні на піцикато у скрипки, що супроводжує

тому під час другого викладення епізоду фортепіано. Оригінальним є завершення другої частини - гармонічний *мі* мажор з терцією *соль дієз* раптово переінтонується низхідним ходом у скрипки у третій октаві *соль - фа*. Світ спогадів зникає, повертається основна трагічна тональність *фа* мінор, що сприймається лейтмотивним ладом, в якому проходить драматичний діалог опанування філософського змісту життя та смерті.

В третій частині *Allegro con fuoco* на фоні тривожних тріолей у фортепіано звучить фраза з трьох ударів, яка асоціюється зі словами Л. ван Бетховена «так доля стукає у двері». Дві короткі фрази далі розвиваються в схвильовану тему, яка починається в партії фортепіано і продовжується в партії скрипки. Це немов співрозмовники на одній хвилі передають розвиток однієї думки. Калейдоскопічно лунають теми - синкопована танцювальна змінюється вальсовою ліричною темою, яка підводить до ліричної кульмінації. Несподівано виникає епізод *Moderato*, побудований на інтонаціях першої частини.

В репризі все гостріше звучать інтонації теми долі, загострюється її інтервальний склад за вертикаллю - великі септими та мала нона у скрипки відображають велике інтонаційне напруження. В епізоді *Meno mosso. Maestoso* тема вальсу насичується тріольною фактурою, в поліфонічному викладенні поєднуються прийоми імітаційної та підголоскової поліфонії, і весь розвиток підходить до грандіозної кульмінації, що раптово, як і в першій частині, обривається великою паузою, продовженою ферматою. Коливання мажорних та мінорних співзвуч після паузи у коді - ніби відлуння думки про неминучість завершення життя.

Отже, аналіз музичної драматургії сонат для скрипки та фортепіано Ю. Іщенка доводить, що кожна заснована на певному типі психологічного діалогу - від трагічного протистояння індивідуальностей у ансамблі, через взаємодію в ліричній, жанровій, гумористичній сферах образності, до повної єдності думок і почуттів у осмисленні філософського сенсу життя. Такий концептуальний підхід сприяє створенню художньої й композиційної цілісності як окремого твору, так і можливості їх поєднання за змістом у великий метацикл.

Список використаних джерел

1. Дімініяца О. Камерно-інструментальна творчість Ю. Іщенка крізь призму тенденцій гротесковості // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Наукові збірки ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 2013. С. 110-117.
2. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевих жанрах української музики: еволюція загальноєвропейських стильових тенденцій : дис. ... д-ра мист. Рукопис, 2012. 462 с.
3. Луніна Г. Юрій Іщенко - світлий лірик // Nota. № 14. 2004. Режим доступу : kievkamerata.org/ukr/press-47

Островський С.С.,
м. Суми

ТВОРЧІСТЬ БОГДАНИ ФРОЛЯК У КОНТЕКСТІ МЕДИТАТИВНОЇ МУЗИКИ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

70-ті роки ХХ століття стали переломними для вітчизняної музики в сенсі запровадження нової музичної естетики. Аналізуючи українську музику цього періоду не можна обминути той факт, що в надрах традиційної симфонії розвинувся новий тип симфоні-

чного мислення – медитативне мислення. Камерні симфонії Є. Станковича та симфонії-медитації В. Сильвестрова стали зразками для подальших пошуків у цьому напрямку. Багато українських композиторів 1990-х років «відчули» українську симфонічну традицію та «перехворіли» стилями Сильвестрова і Станковича. Дуже яскраво медитативність проявилась у творчості І. Алесійчук, З. Алмаші, С. Зажитько, О. Криволап, Ю. Ланюк, С. Луньов, С. Пилютиков, В. Польова, В. Рунчак, Л. Самодаєва, Б. Фроляк, К. Цепколенко, О. Щетинський, А. Юріна.

Хоча нове покоління поступово намагається відійти від симфонізму в чистому вигляді, замість цього все більш актуальною стає естетика самого звуку, звукової артикуляції, перебування «всередині звуку». Часто такі твори тяжіють до емоційної нейтральності, в них відчутне прагнення «вслухатись у звучання», «досягнути межі тиші». Іншими словами в центрі уваги стає «містичний бік звуку», і це є провідною рисою української медитативності, яка сягає своїм корінням прадавньої фольклорної традиції. Інакше кажучи, це є занурення у власну духовну природу, усвідомлення глибоко сакральної, містичної української ментальності, якій притаманна споглядальність, великий духовний потенціал, космічне сприйняття світу.

Час та простір в українській музиці не є однорідним. Вони ніби віддзеркалюють багатовимірність часу Всесвіту, в якому співіснують одночасно декілька часових та просторових потоків, що перетинаються в певних точках. Доволі багато є прикладів зіткнення кількох типів часової організації водночас, що втілюється в моментах вторгнення в темп «Larghetto» темпу «Vivace» (яскравий приклад – «Метамузика»

В. Сильвестрова). Зіткнення декількох часів та просторів дуже яскраво втілені в Дев'ятій камерній симфонії Є. Станковича. Ця симфонія є «суцільною» поліфонією пластів. У ній рівноправно співіснують два різні світи. Один світ представляє фортепіано, інший – струнні. Одна реальність вривається у іншу, і хоча музика розгортається в темпі «Adagio», насправді - це є зіткнення різних музичних темпів у одному часі (спільний темп для солюючого фортепіано та струнних записаний лише для можливості виконання твору оркестром). Тобто нестримна енергія швидких пасажів фортепіано вривається в повільний темп струнних, що час від часу зовсім призупиняється. Відбувається ніби співіснування статичної та динамічної. Таким чином, можна відокремити ще один не менш важливий та улюблений українськими композиторами «прийом», що входить у загальну часово-просторову концепцію – «нова гармонія витісняє попередню».

Риси медитативності в сучасній українській музиці яскраво виражені в Концерті для кларнета з оркестром Богдани Фроляк (р.н. 1968). Випускниця Львівської консерваторії (1991) по класу композиції у Володимира Фліса та Мирослава Скорика за свою композиторську діяльність Богдана Олексіївна отримала чимало заслуг та нагород, серед яких державні премії Національної спілки композиторів і Міністерства культури України імені Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та М. Лисенка та Національна премія України імені Т. Шевченка. Композиторка бере постійну участь у міжнародних фестивалях сучасної музики, таких як «Контрасти» (Львів), «Два дні і дві ночі нової музики» (Одеса), «Київ-Музик-Фест» (Київ), «Дні української музики у Варшаві», співпрацює з відомими

виконавцями, диригентами та ансамблями. Музика Б. Фроляк є втіленням світла та духовності, спогляданням Всесвіту та заглибленням у свій внутрішній світ. Просвітлення та катарсис – ті стани, які виникають під час прослуховування її творів. Думається, найбільш точно змальовує всесвіт її музики думка самої композиторки: «Музика для мене – це молитва».

Концерт для кларнета і симфонічного оркестру (2005) був написаний на замовлення відомого польського кларнетиста, композитора і аранжувальника, Войтека Мрозека. У 2006 році за цей Концерт Богдана Фроляк отримала премію Бориса Лятошинського. Твір починається з монологу кларнета, де одразу експонується головна тема, яка вводить нас у загальний настрій та колорит всього твору.



Тема побудована за принципом зерна, що повільно розгортається, зберігаючи самоподібність, що наводить на певні паралелі із законами росту та розвитку, як у мікро, так і у макросвіті. Цей принцип зберігання самоподібності в розростанні мотивного зерна теми пояснюється самою інтонаційною побудовою матеріалу: тема являє собою оспівування ладового центру *in B* півтоновими ходами, що дещо обмежує її інтерваліку. Отже, інтонаційною коміркою є півтон, а інтервал кварта надалі буде відігравати дуже велику роль у ор-

кестровій фактурі як стабільний елемент, як зв'язуюча інтонація що пронизує наскрізь весь твір, та є основою формування гармонії, що складається майже виключно з квартових співзвуч.

Після експонування до головної теми приєднується другий кларнет, що утворює з першим кларнетом дуже яскравий та вражаючий за красою діалог, що є певною алюзією до бахівських дуетів, насичених декламаційністю та дуже розвиненою самодостатністю, самотійністю кожного з голосів.



Алюзія до бахівської музики стає міцнішою та ще більше стверджується у свідомості зі вступом групи струнних інструментів, що створює виразні асоціації з бароковим стилем. Але це не просто стилізація, а погляд у минуле крізь медитативне відчуття світу.

Від цифри 3 відбувається різка зміна фактури всього оркестру: несподіване forte кожного інструменту подібно до гірської лавини котиться з верхніх регістрів до нижніх й «накриває» собою барокові контрапунктичні лінії. Відчувається вражаючий за масштабом «вселенський» ефект звучання оркестру. Так починається розробка головної теми. Тема, яка в експозиції мала суб'єктивний характер, тобто образ споглядання внутрішнього світу, образ, який зосереджував на собі всю увагу, раптом розчиняється у сфері об'єктивного. Образ внутрішнього світу знаходить своє відображення в кожній мікрочастині Всесві-

ту. Але і тут залишається певна статика, яку можна охарактеризувати як «динамічну статику».

Ця динамічна статика, що не «зламує» загальний і неперервний медитативний колорит твору в розробкових епізодах, є також однією з візитівок української сучасної музики. Дуже цікавим і влучним є використання в інструментовці прийому, так званої «оркестрової педалі». В результаті затримання останньої ноти інструментом, який зіграв інтервал або поспівку, створюється ефект заповнення простору величезною кількістю обертонів. Таким чином, досягається ефект «храмового відлуння» (притаманного акустиці храму).

Розділ з цифри 3 до цифри 4 є суто оркестровим, його можна трактувати як знаковий стабільний елемент, що з'являється протягом всього твору декілька разів, і утворюючи арки, скріплює форму. В партії солюючого кларнету відчувається накопичення енергії, яка проривається і нестримним рухом іде до кульмінації в розробці. Починаючи від цифри 5, бас від ноти *мі* повільно сповзає хроматично до тону «*В*», на якому і закінчується перша хвиля розробки головної теми.

Сонористичний пласт звучить до самого кінця розробки, але фактура поступово розріджується завдяки виключенню окремих груп інструментів. Інтонації як солюючого кларнету, так і оркестру стають все більше стриманими і рефлексорними, немов відлуння попереднього стихійного напруження, що поступово віддаляється, залишаючи після себе лише спогади. Такий прийом повільного спаду з *forte* на *piano* можна порівняти з затуханням струн на фортепіано при натиснутій педалі, що є яскравим втіленням медитативності – поступове згасання, уповільнення всякої діяльності, як фізичної, так і психічної у стані

медитації. Цей прийом доволі розповсюджений, наприклад у симфоніях В. Сильвестрова (особливо у Четвертій), у камерних симфоніях Є. Станковича, в музиці С. Губайдуліної та ін.

Оригінальність ідеї появи побічної теми полягає в тому, що вона з'являється в середині розробки головної теми і є абсолютно контрастною до неї. Тональність теми є чітко визначеною – «Gis». Образ побічної теми дуже ліричний і просвітлений. Вона несе мир і спокій. Хмари розходяться, виходить сонце, і човен ніжно коливається на невеличких хвилях. Сам інтонаційний рух теми в гору, а потім поступове врівноваження рухом униз змальовує нам образ спокійного моря, а інтервал сексти – образ світла і гармонії:

The image shows a musical score for a string quartet, marked 'Tranquillo' and 'div.' (divisi). The score is written for five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The music is in a key with one sharp (F#) and features a prominent interval of a sixth. The tempo is marked 'Tranquillo' and the dynamics include 'p' (piano) and 'div.' (divisi).

В розробці тема інтонаційно залишається незмінною. Розвиток відбувається за рахунок канонічних імітацій зі зміщенням початку вступу на два такти. Наступний канон з'являється через шість тактів, звуковисотність теми також постійно залишається незмінною. Тут теж є певна логіка між розробкою головної та побічної тем – обидві теми по суті не транспонуються, але функції тонального плану бере на себе оркестр, який постійно «перегармонізовує» стабі-

льну за звуковисотністю тему іншими тональностями. Також цікаво звучать інтонації головної теми у флейт, гобоїв та валторн, що утворюють інший, дисонуючий пласт на фоні розгортання діатонічної сфери побічної теми. Таким чином, утворюється «поліфонія пластів».

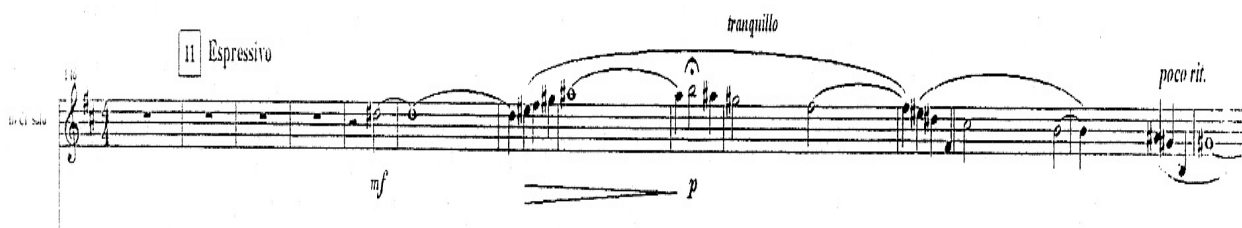
На фоні ліричного звучання побічної партії з цифри 8 починає вкрадатись головна партія, нагадуючи образ темної хмари, що заступає сонце. Отже, на фоні гармонії, що ще звучить, вже з'являється нова, яка поступово її витісняє. Одна реальність накладається на іншу. Так починається конфлікт, зіставлення головної та побічної партії. Образ темної хмари підсилений дисонуючою гармонією у мідних духових – поліакорд, що складається з сектакорду *dis, fis, h* та квартакорду *g, c, f*. На фоні цієї дисонуючої гармонії та сонористичного пласту ударних інструментів продовжується звучання ліричної побічної партії, яка поступово розчиняється і зникає у емоційно напруженій дисонантній атмосфері. На перший план виходять екстатичні мелодичні звороти солюючого кларнета.

Кожен елемент оркестрової фактури, кожен інструмент, кожна інтонація спрямовані на поступове зростання емоційного напруження, що в результаті приводить до кульмінації, яка починається з цифри 10. В кульмінації оркестр набуває максимальної щільності фактури. Потужний унісон та низхідні квартові співзвуччя, що спадають по півтонах донизу на витриманому органному пункті *Мі-бемоль* – є головними чинниками кульмінації, які створюють певний «апокаліптичний» настрій. Кульмінація побудована на матеріалі головної теми, але тут з'являються ходи на широкі інтервали, взагалі характерні кульмінаційним розділам у музиці. Тут знову спостерігається трансфо-

рмація оркестрового розділу, якій від цифри 3 до цифри 4 мав першу хвилю кульмінації, утворюючи певні кульмінаційні зони і виступаючи протягом всього твору як стабільний елемент.

Вся музична тканина рухається з гори до низу, що характеризує головну партію, яка представляє темну сферу. До того ж головна партія має і протилежний рух догори, що представляє світлу сферу. Можна говорити про дві основні музично-риторичні фігури – «катабасіс» і «анабасіс», які експонують дві образні сфери, утворюючи діалектику світла й тіні, їх співіснування та боротьбу. Керована алеаторика у дерев'яних духових, що створює сонористичний пласт на фоні хоралу міді є продовженням традицій В. Лютославського та Є. Станковича. Кульмінація завершується поступовим динамічним спадом, що досягається як послабленням самої динаміки, так і виключенням окремих оркестрових груп. В останніх 4-х тактах кульмінації контрабаси у поєднанні з тубою та тромбонами утворюють дуже цікавий хід *cis – d – es*, що набуває незвичного звучання шляхом поєднання двох різних ритмічних формул. Цей відгук інтонації головної теми супроводжується сонористичним пластом групи ударних інструментів.

З цифри 11 починається заключний розділ у тональності *A-Dur* (в басу звучить субдомінантовий тон *D*), що є певним нагадуванням побічної партії з надзвичайно ліричними інтонаціями, подібними до знакових ліричних інтонацій музичної мови В. Сильвестрова.



З іншого боку вони є трансформацією мелодичних зворотів, які зустрічались у потужному оркестровому унісоні кульмінації. Таким чином, головна тема «переживає» декілька трансформацій, до того ж вона переймає деякі риси побічної партії. Звучить лише група струнних та кантиленна мелодія у кларнета, але складається враження об'ємного симфонічного звучання. Гармонія цього епізоду має риси пізнього романтизму.

З цифри 12 звучання головної теми у кларнета в тоні «В» розв'язується з нестійкої гармонії в *E-Dur*, а точніше у терцквартакорд 7-го ступеня. З цифри 13 починається *Andante*, в якому тема поділяється на дві частини, при чому з початку іде друга частина, потім перша. Їх розділяють інтонації імпровізаційного характеру, побудовані на матеріалі головної теми, яка знов залишається не транспонованою.

Заключна частина за жанровими особливостями належить до драматургії медитативного характеру, де відсутній розвиток, замість руху вперед – рух по колу, споглядання єдиного образу, який, подібно до кристалу, повертається кожний раз іншою, новою гранню, залишаючись при цьому цілісним і незмінним. Імпровізаційні інтонації кларнета, подібно до відблисків світла від кристалу, знаходять своє відображення в звучанні інших інструментів, що досягається шляхом ехо-канонів та імітацій. Все це накладається на витриманий бас, «бурдон», відтворюючи загальний колорит східної музики. Використання таких прийомів є дуже характерним для музичної мови композиторки і визначальним у формуванні її «медитативного» стилю.

З цифри 15 низхідні півтонові інтонації готують другу частину твору. Вона відкривається достатньо енергійним вступом, де у швидкому темпі *Presto* хро-

матичні інтонації кларнета створюють зовсім інший настрій. Одразу після цього експонується головна тема сонатного *Allegro*. Ця тема, видається, має декілька спільних рис з музичною мовою Олів'є Месіана, а саме з 6-ю частиною «Квартету на кінець часу». Тут застосовані переважно квартові інтонації, що є ще однією, новою трансформацією головної теми з потужного оркестрового унісону кульмінаційного розділу першої частини. Таким чином, головна тема твору постійно зазнає все нових жанрових трансформацій. Середня частина теми є інтонаційно та тонально незмінним мотивом з головної теми першої частини, але трансформованою у нову ритмічну формулу.

З цифри 4 починається новий розділ, де мовні, декламаційні інтонації кларнета нагадують церковну псалмодію. Ці інтонації можна порівняти також з Прелюдією *g-moll* із циклу «24 прелюдії та фуги» Д. Шостаковича. Вся музична тканина наскрізь мелодизована. Спочатку кларнет веде розмову зі струнними – таке поєднання вже кілька разів зустрічалося у концерті в ліричних епізодах. Тому можна стверджувати, що поєднання зі струнними бере на себе драматургічне навантаження ліричної сфери, яка наскрізною лінією проходить через весь концерт. Цей епізод не можна трактувати як побічну партію, тому що його інтонаційна структура ґрунтується на інтонаціях головної партії. Тут знову спостерігається жанрова трансформація головної партії в ліричну сферу, де головна партія переймає на себе риси побічної.

Цей епізод є лише своєрідним ліричним відступом, жанровою трансформацією, після чого знову з'являється сфера активного, нестримного руху та вишуканих синкоп. У струнних та фортепіано звучать

висхідні квартові співзвуччя, які контрапунктують з низхідними шістнадцятими у кларнета. Ці співзвуччя свого роду є оберненням та ритмічним зменшенням «важких» низхідних квартакордів у кульмінаційних розділах. Це свідчить про єдність не тільки тематичного, а й суто гармонічного зерна. Тобто мова йде й про жанрову трансформацію гармонічного комплексу, що свідчить про єдність всіх музичних елементів, чим утворюється надзвичайна цілісність твору. Далі у кларнета з'являється головна тема першої частини, а у духових дерев'яних і струнних інструментів проривається нестримна енергія шістнадцятих, що приводить до оркестрового кульмінаційного розділу, перенесеного з першої частини майже без змін. Цей епізод знову і знову з'являється протягом твору, і, утворюючи аркові зв'язки, цементує форму. Він експонує сферу об'єктивного, немов Абсолют, що ніколи не змінюється, перебуває «над» буттям, світом змін та мінливості, народження та смерті, і, водночас, міститься в кожній його часточці, залишаючись єдиним цілим.

З цифри 9 починається зв'язуюча партія у тоні *D*, що, незважаючи на невеликі розміри (19 тактів) та обмежене використання інструментовки, мелодичних та ритмічних засобів, є дуже цікавою і змістовною. Цікаво звучить унісон кларнета з альтами на фоні *frullando* у флейт, які поєднані з вібрафоном та арфою. Велику роль відіграє семантика пауз – «тиша, що звучить», що іноді переривається інтонаціями зітхання, які створюють відчуття певної невизначеності і невідомості, завдяки чому цей розділ набуває медитативного характеру та наповнюється трансцедентальним змістом.

З цифри 10 починається побічна партія в тональності *D-Dur*. Вона будується на інтонаціях побічної

партії першої частини, але з'являються і нові інтонації висхідних та низхідних кварт, що вказує на ще одну цікаву річ у діалектиці співіснування двох образних сфер: подібно до того як головна партія трансформувалась у ліричну сферу побічної партії, побічна, в свою чергу, переживає трансформації в сферу головної партії, переймаючи на себе інтонації висхідних та низхідних кварт. Це надає побічній партії експресії, якої до того в ній не було.

З цифри 14 починається розробка головної партії. Тотальні унісони оркестру перериваються акцентованими акордами та швидкими пасажами кларнету. З цифри 15 тема головної партії звучить у ритмічному «унісоні» майже всіх інструментів оркестру, чим досягається максимальне стиснення звукової щільності та накопичення дисонантності. На тлі оркестрової маси та гротескових акордів міді, звучать віртуозні пасажі солюючого кларнета, які надалі «заражають» своєю енергією інші інструменти, а саме – струнні і дерев'яні духові. Поступово підключаючись один за одним, ці інструменти підхоплюють хроматичні пасажі кларнета шляхом канонічних імітацій. Цей епізод нагадує найкращі сторінки симфонічних партитур Бели Бартока. Експресія розробки набуває своєї кульмінаційної точки у оркестровому унісоні, який закінчується в тоні *D*.

В цьому ж тоні з цифри 17 починається головна кульмінація твору, в якій дуже мало спільного із загальноприйнятними ознаками кульмінації, такими як потужне *forte* та максимальне стиснення фактури, пришвидшення темпу, використання крайніх регістрів, тотальні унісони. Всі ці ознаки вже були присутні в партитурі концерту, але як окремі хвилі зростання тимчасових кульмінаційних зон або як головні чинни-

ки розробки. В головній кульмінації же всього цього немає, але вона починається саме тут і є дійсно кульмінацією всього твору. Тут з перших же тактів головна тема експонує ліричний образ, ліричні інтонації. По суті це пояснюється самою метою написання твору для «ліричного» кларнетиста. І цей ліричний образ у процесі розгортання твору отримує різні жанрові трансформації, переходячи то на «темний», то на «світлий» бік, а потім знов повертається до самого себе. Тому місце кульмінації знаходиться не як звичайно, у точці золотого перетину, а з'являється лише наприкінці твору. Така драматургія притаманна майже усім творам В. Лютославського.

Незвичність звучання зумовлена оригінальним поєднанням інструментів перкусійної групи: арфи, вібрафону, дзвону та трикутника. Змальовується образ «космічного» годинника, що занурює нашу свідомість у глибину споглядання гармонії всесвіту. На фоні цього «медитативного пейзажу» кларнет грає імпровізаційні пасажі, утворені з інтонацій головної теми. В них розкривається вся краса барв інструмента, специфічні звучання всіх його регістрів.

З цифри 20 у медитативну атмосферу раптово вривається зовсім інший пласт музики, що складається з висхідних квартових пасажів. Він стає стабільним елементом, що подібно до спалаху світла, час від часу вривається та прорізає рівний плін музичної течії. Ці спалахи світла є немов рефлексією попередньої енергії та стихійного ритму. Інший несподіваний пласт – це алюзії на барокову музику, що, з'явившись лише на мить, знов зникають у новому спалаху світла. З цифри 22 з'являється ще один новий пласт – побічна партія, яка теж несподівано обривається ще одним спалахом

висхідних кварт, після якого продовжує звучати відгук побічної партії. Накладання цілих трьох незалежних музичних пластів, по суті, утворює тотальну поліфонію пластів, де, витісняючи одна одну, накладаючись одна на одну, співіснують різні образні сфери. Відбувається стиснення часу, своєрідний колаж, в якому переусвідомлюється все пережите. А над всім цим домінує об'єктивне начало, втілене у остінато та органному пункті «*ре*». Цей епізод максимально концентрує в собі таємну магічну силу психологічного впливу музики.

З цифри 26 наступає кода у надзвичайно ліричному дуєті кларнета і валторни. Це ще одне перевтілення початкового дуєту двох кларнетів. Мелодичні лінії валторни, а потім і кларнета поступово стримуються, преходячи у витримані ноти. Наступає тиша, залишається лише остінато перкусій – «бій годинника», який раптово перериває *tutti* всього оркестру на *ff* – лише чотири короткі ноти «*ре*». Але остінато продовжує звучати, ніби і не помітивши цього вторгнення. Останні ноти годинника залишають знак питання.

Медитативність в українській філософії має глибокі корені. Можливо саме зараз спостерігається народження нової епохи в музиці, що є частиною більш глобального явища – народження нової епохи в розумінні духовності на рівні всієї цивілізації. Музичне мистецтво одним з перших відреагувало на цю нову трансформацію в духовній еволюції людства. Яскравими прикладами музики нової епохи є твори, що змушують слухача на деякий момент забути про час, існувати ніби «поза часом». Автор розглянутого твору з самого початку втягує слухача у певний «магічний» стан і тримає його в цьому стані до самого кінця. Це

музика стану, де панує повільний ритм, тиша, глибока зосередженість та загальна атмосфера просвітлення.

Медитативність у сучасній українській музиці є результатом самоусвідомлення, занурення у власну ментальність, якій притаманна духовність, прагнення до самопізнання, самозаглиблення. Тому на музичному рівні медитативність не є реакцією на «моду», не є запозиченою, а є природною для української свідомості. Така специфіка світовідчуття і особлива ментальна «медитативність» зумовили в українській музиці тенденцію до камерності навіть у таких великих жанрах з конфліктною драматургією як концерт та симфонія.

Список використаних джерел

1. Фроляк Б. Концерт для кларнета з оркестром : Партитура. Рукопис, 2005. 49 с.

Полянська Г.М.
м. Полтава

ПАМ'ЯТИ ПОДВИЖНИКІВ

Великий літописець Нестор зберіг для нащадків величезні скарби – інформацію про неординарні постаті своєї доби. Отже, и ми, пам'ятаючи, що кожна людина залишає слід в історії, що творча особистість творить культуру, спробуємо зберегти пам'ять про наших сучасників – представників Полтавської організації Спілки композиторів України: фольклориста Павла Бакланова та музикознавця Олександру Цалай-Якименко.

Полтавський обласний осередок НСКУ було створено в 1998 році. На той час до нього увійшли члени Спілки композиторів України: Т.Г. Парулава (композитор); Г.М. Полянська (музикознавець);

Т.Г. Хмельницька (композитор), яка невдовзі виїхала до Харкова, та О.І Чухрай (композитор-пісняр), обраний головою організації. Поступово чисельність осередку збільшувалася і досягла дев'яти осіб, але трапилася трагічна подія – у квітні 2010 року раптово пішов із життя фольклорист, хормейстер і аранжувальник, палкий ентузіаст народної пісні **Павло Олексійович Бакланов** – людина інтелігентна, доброзичлива, оптимістична, легка у спілкуванні й фанатично віддана справі збереження фольклору.

2018 року П.О. Бакланов відзначив би сімдесятирічний ювілей. Можна лише уявляти, чого людина не встигла зробити за своє життя. Скупа біографічна довідка з особової справи зберігає лише об'єктивні факти: народився 14 липня 1948 року у м. Дрогобич Львівської області, у 1968 році закінчив Таганрозьке музичне училище і з 1965 тривалий час працював керівником самодіяльних гуртків. У довідці зазначена військова служба у Ансамблі пісні та танцю Північнокавказького військового округу (м. Ростов-на-Дону), робота із музичними колективами Ростовської області та навчання у Саратовській державній консерваторії імені Л. В. Собінова на відділенні керівників народного хору та в аспірантурі у Л. Л. Хрістіансена (1972-1980).

Надалі П.О. Бакланов керував народними хорovими колективами м. Енгельса та м. Саратова (Росія); викладав російську народну музичну творчість та розшифровку фольклору у Саратовській державній консерваторії; був головним хормейстером Державного Омського російського народного хору; після головним хормейстером заслуженого народного шахтарського ансамблю пісні та танцю «Донбас» у м. Донецьк; художнім керівником пісенно-

танцювального ансамблю «Полтава» Полтавської обласної державної філармонії; ансамблю «Жива вода» Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. У стислій довідці вмістилося життя людини. Однак, поза датами та записами в трудовій книжці залишається ще доробок музиканта. Професор Лев Хрістіансен прищеплював своїм учням ентузіазм практичної діяльності: запис і збереження народної пісні стали метою життя і для Павла Олексійовича.

Дитинство майбутнього музиканта пройшли на Західній Україні, а роки навчання – в Росії. Його мати, уродженка Донеччини, працювала солісткою народно-го ансамблю «Верховина» у Дрогобичі. Жінка походила з родини репресованого священика, з дитинства була чутлива до пісні, цінувала її красу. Згодом саме вона опікуватиметься музичним талантом свого сина. Кілька років маленький хлопець мешкав із батьками на Львівщині, але невдовзі батька, геодезиста за фахом, переводять у донську станицю Біла Калитва, й родина переїжджає туди. Загальноосвітню та музичну школу (за класом баяна) майбутній фольклорист закінчує в місті Красноармійську Донецької області. Згодом вступає до Таганрозького музичного училища (теж за класом баяна). Був призваний до лав Радянської армії і в період військової служби грав у Ансамблі пісні й танцю Південно-кавказького військового округу в місті Ростові-на-Дону. Упродовж 1970–1972 років викладав у Каменській музичній школі та був керівником естрадного оркестру й народного хору.

В Саратовській консерваторії П. Бакланов здобув фундаментальну освіту керівника народного хору і фольклориста, опанував сучасні методи розшифровки, пізніше здійснив низку фольклорних експедицій (спо-

чатку по Ростовській, потім по Білгородській області Російської федерації). На початку самостійної роботи музикант вмів грати на баяні, фортепіано, контрабасі, гітарі, саксофоні, кларнеті, різного роду народних і духових інструментах, добре співав. Активна пошукова діяльність значно поглибила його знання і допомогла у підготовці наукового дослідження. У 1980-х роках Бакланов займався записом і розшифровкою фольклору в селах України, а працюючи Головним хормейстером державного Омського російського народного хору, на території Сибіру робив численні записи народних мелодій у регіонах компактного проживання вихідців з України. Там же вийшли друком його перші збірки розшифровок.

По поверненні на Україну П. О. Бакланов 10 років (1991–2001) натхненно працював керівником пісенно-танцювального ансамблю «Полтава» Полтавської обласної державної філармонії. У цей період він активно збирає місцевий фольклор і розшифровує більше ста пісень із різних регіонів Полтавської області (Семенівського, Пирятинського, Миргородського). В 2005 році вийшла друком збірка «Пісні села Веселий поділ», в якій розшифровані та записані пісні з репертуару народного самодіяльного фольклорно-етнографічного ансамблю «Криниця» Веселоподільського сільського будинку культури Семенівського району. З понад 60 пісень різних жанрів, записаних у жовтні 1997 року, до збірки увійшли лише одна балада, 12 побутових, та одна авторська пісня, складена в колективі. Основний масив роботи залишився у архівах автора.

Фольклорист був водночас добрим науковцем: він узагальнив свої спостереження, відмітивши високу виконавську майстерність співачок, і при розшифровці

намагався якомога точніше передати особливості виконання – імпровізаційність і свободу мислення, барвистість вокальної мелізматики. Дослідник звернув увагу на те, що кожна молода співачка виконує свою партію дуже просто, але з часом, при зростанні майстерності, її манера набуває все більшої імпровізаційної свободи. У розшифровках фольклорист детально розписував гліссандо, вказував точність інтонації до чверті тону, манеру поведінки, поставу, жести виконавців.

В останні роки життя в Полтаві, крім філармонійного колективу, Павло Олексійович керував фольклорним ансамблем «Жива вода» Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка. Те, що йому вдалося зробити із студентським колективом, викликало захоплення і дійсно було фантастично. Але якщо зняти емоції, то в залишку вражала чистота інтонації, професійність звуковидобування, гармонічність співвідношення динамічних пластів, єдність колективної свідомості і особливе, «осмислене» виконання.

Відмічаючи, що П. Бакланов був дуже скромною людиною, колеги акцентували його «виняткове духовне горіння». Працював за копійки. Найбільшою «нагородою для нього були слухач, глядач і колективи, задля яких він жив» [5]. На жаль, останнім днем його життя стало 3 квітня 2010 року. Після того про Павла Бакланова не раз писали в періодиці, мистецтвознавчих і краєзнавчих виданнях, зокрема Г. Білик, Н. Буцька, Л. Віцєня, Г. Кудряшов, Т. Парулава, Г. Полянська, Л. Сологуб, Є. Угрюмов та ін.

Справу фольклориста підхопила і несе вдало, професійно і відповідально його дружина – Лариса Миколаївна Бакланова. Це за її старань і допомоги утворився вокальний ансамбль «Стрибожі внуці», а

престижні фестивалі в Україні та ближніх землях віддають належну шану здобуткам полтавських виконавців. Тепер уся діяльність Павла Олексійовича нагадує збережену естафету, підхоплену з заповітів Є. Ліньової, Л. Куби, Г. Хоткевича, передану учасникам гурту «Жива вода» і їхнім слухачам.

2018 рік приніс ще одну втрату. І не тільки Полтавській організації. Пішла з життя відома українська дослідниця–медієвістка, дійсний член Наукового товариства імені Т.Г. Шевченка, доктор мистецтвознавства **Олександра Сергіївна Цалай-Якименко**.

Олександра Сергіївна – визнана дослідниця української музики. До її 80-річчя 27 березня 2012 року у Львові Національною музичною академією імені Миколи Лисенка і музичним факультетом університету була проведена конференція, присвячена її діяльності та особистості. 5 квітня 2012 року відбулося засідання ПООНСКУ до ювілею музикознавиці зі світовим ім'ям.

Своє життя О.С. Цалай-Якименко встигла описати сама, коли опублікувала у львівському збірнику «Каллофонія» (2002) статтю «Про себе, мою родину та вчителів». Тематика її наукових досліджень охоплювала насамперед давню українську музику: церковна монодія, теоретична думка ранньомодерної України, музична освіта і педагогіка, Микола Дилецький, партесний спів; добу раннього класицизму в Україні: Березовський, Бортнянський, Симфонія невідомого автора. Особливою темою Олександри Сергіївни стала музикальність поезії Т. Шевченка – тема, яку вона вивчала упродовж всього свого науково-творчого життя.

Вступивши до НСКУ ще 1972 року, О.С. Цалай-Якименко лише у 2011 році була приєднана до Полтавської організації за місцем проживання. У Полтаві

вона з'явилася наприкінці 1980-х років і відразу голо-сно заявила про свою позицію. На той час був сконст-руйований унікальний «Модус» і теоретично обґрунтована система наочного виховання слуху. Цю авторську ідею вона наполегливо просувала у музич-них школах Полтави, і не її провина, що наша педаго-гічна система виявилася надзвичайно консервативною і нерухомою. А проблеми розвитку слуху привели Олександру Сергіївну до найбільшого подвигу – перевидання праць О. Оголевця, присвяче-них мікротоновій музиці, «Структура тональної систе-ми» в 2-х томах: «Основи гармонічної мови» 1 том, «Введення у сучасне музичне мислення» 2 том («Полта-вський літератор», 2006).

Народилася майбутня дослідниця у Лубнах на Полтавщині 27 березня 1932 року. У 1940 році її бать-ки переїхали до Львова, де вона й прожила більшу час-тину свого життя. Тут закінчила школу, вчилася в Львівському державному музичному училищі, Універ-ситеті (два роки на фізико-математичному факульте-ті). Але врешті обрала музичну стежу: закінчила Львівську консерваторію. Навчалася одразу на двох факультетах – фортепіанному та історико-теоретичному у класі Станіслава Людкевича. Була єдиною дівчиною у педагогічній практиці патріарха української музики. З політичних, а швидше ідеологіч-них причин (відмовилася підписувати наклеп на свого вчителя), у 1959-1962 роках мешкала у Києві, навча-лася в аспірантурі при Київській консерваторії, де її керівниками були Г. Таранов та А. Шреср-Ткаченко.

Педагогічна праця була постійним «підголоском» в її житті. Мешкаючи у Львові з 1953 по 1959 роки, пра-цювала водночас викладачем музичного та музично-

педагогічного училищ, а повернувшись після аспірантури в 1963-1975 – старшим викладачем кафедри теорії музики Львівської консерваторії. Тематика її наукових інтересів і перші ж капітальні публікації (на інші не розмінювалася) надали авторитету в музикознавчих колах. Кандидатська дисертація, захищена 1964 року, була присвячена проблема співвідношення слова та музики у музичних інтерпретаціях «Заповіт» Т. Шевченка. Завдяки її зусиллям сьогодні відома і вивчається перша праця з теорії музики та композиції М. Дилецького. Фактично розшифрувавши стародрук 1723 року, додавши коментарі та вступну статтю, Цалай-Якименко видала транскрипцію тексту (Київ, 1970) першого слов'янського підручника: «Микола Дилецький. Граматика музикальна». Вже за цю роботу ми мали би вклонитися дослідниці ще за життя. Але Олександра Сергіївна продовжувала діставати музикознавчі скарби з глибин історії, публікуючи розвідки про видатні пам'ятки вітчизняної музично-естетичної думки на Україні XVII століття.

Логічно, що доля привела її до роботи редактора у видавництві «Музична Україна» (1975-1976). Короткий київський період пояснюється рішучим характером дослідниці. Вона віддає себе практично-педагогічній діяльності, працюючи й очолюючи (1976-1981) Мар'янівську експериментальну школу І.С. Козловського на Київщині. У 1981-1992 роках експеримент впровадження авторського свідоцтва продовжувався на базі СШ та ДМШ у м. Долина Івано-Франківської області. Як результат самовідданої діяльності у співпраці із чоловіком – Ярославом Володимировичем Михайлюком – виник Пристрій-буклет для наочного навчання «Музична грамота в моделях», ви-

даний двічі: у Києві (1989), та Львові–Нью-Йорку (1998). Надалі інноваційна система моделюючих пристроїв «Модус» послідовно впроваджувалася в практику музичних навчальних закладів.

З середини 1990-х років Олександра Сергіївна відновила роботу у Львівській музичній академії імені М.В. Лисенка, працюючи доцентом, а згодом професором кафедри музичної україністики. У Львівському національному університеті імені Івана Франка за її ініціативи була створена кафедра музичної україністики і медієвістики. За сумісництвом – з 1998 по 2007 роки вона також читала лекції на кафедрі музики у Полтавському Національному педагогічному університеті імені В.Г. Короленка. Співпраця з вишами тривала до 2014 року.

О.С. Цалай-Якименко також опрацювала невідому і неопубліковану наукову роботу Станіслава Людкевича «Про панщину на Україні» (в народних піснях), яку планувалося надрукувати в записках Львівського наукового товариства імені Тараса Шевченка. Також музикознавець закінчувала розшифровувати музичну форму вокалізів у збірнику «Духовні співи давньої України». Однією з останніх стала книга «“Заповіт” Тараса Шевченка в музиці», де було проаналізовано понад п'ятдесят творів на цей текст. Презентація відбулася 24 березня 2014 року в рамках фестивалю «Дні Миколи Лисенка у Полтаві».

Головними рисами її наукового методу були фундаментальність та всеохоплююче вміння проникнути в глибину досліджуваних явищ, володіння витонченими методами аналітичних спостережень над музичними текстами та широкими явищами культури в контексті процесів музично-історичного розвитку. Серед науко-

вих здобутків дослідниці – близько сорока фундаментальних праць, серед яких «Граматика музикальна Миколи Ділецького» (1970), «Духовні співи давньої України» (2000), «Київська школа музики XVII ст.» (2002), «Заповіт» Т. Шевченка в музиці – проблема співвідношення слова та музики у музичних інтерпретаціях поезії» (2014); впорядкування рідкісних видань, на зразок «Осьмогласник монаха Калістрата 1789 року» (Молдова – Драгомирна (Румунія) у 2-х томах (2005) чи вищезазначених праць О. Оголевця.

Список використаних джерел

1. Кудряшов Г. Прощайте, маестро! : пам'ятне слово про великого хормейстера, фольклориста, педагога // Полтавська думка. 2010. 15 квітня. С. 17.
2. Парулава Т. Три знакові постаті Полтави на межі ХХ–ХХІ століть (Раїса Кириченко, Віктор Мірошніченко, Павло Бакланов) // Творчість Раїси Кириченко в культурному просторі України на покордонні ХХ–ХХІ століть : до 70-річчя від дня народження Березини української пісні : зб. наук. пр. Полтава : ПНПУ імені В.Г. Короленка, 2013. 300 с. : іл.
3. Полянська, Г. Професійні композитори Полтавщини [Текст] // Рідний край : альм. Полтав. держ. пед. ун-ту / голов. ред. М. Степаненко ; Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Полтава, 2016. № 2 (35). С. 133-149.
4. Сологуб А. Сила Живої води // Рідний край. 2008. № 1. С. 192–195.
5. Угрюмов Є., Білик Г. Його образ овіяний звуками й ореолом любові. Режим доступу: dspace.pnpu.edu.ua/bitstream/123456789/4204/1/41.pdf
6. Цалай-Якименко О. Про себе, мою родину та вчителів // Калофонія: Науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гімнографії. Ч.1 (До 70-ліття О. Цалай-Якименко). Львів, 2002. С. 227-239.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Андрієвський Ігор Михайлович – народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри скрипки Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, м. Київ.

Баженова Марина Леонідівна – студентка IV курсу КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка» (науковий керівник – кандидат педагогічних наук, голова творчої групи КЗ СОР «ЛПК імені А.С. Макаренка» В.В. Гура), м. Лебедин.

Бачинська Юлія Віталіївна – магістрант Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент ДВНЗ ПНУ імені Василя Стефаника І.С. Новосядла), м. Івано-Франківськ.

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

Гадючка Юлія Станіславівна – магістрант ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник – викладач СумДПУ імені А.С. Макаренка Л.А. Чарікова), м. Суми.

Голяка Геннадій Петрович - кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, м. Суми.

Григор'єва Валерія Олександрівна – магістрант ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент СумДПУ імені А.С. Макаренка О.Ю. Енська), м. Суми.

Гура Вікторія Вікторівна - кандидат педагогічних наук, голова творчої групи викладачів музично-теоретичних дисциплін КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А.С. Макаренка», м. Лебедин.

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

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

Дика Ніна Орестівна - кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.

Енська Олена Юріївна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, м. Суми.

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

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

Калиниченко Ярослав Олегович – аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник - кандидат мистецтвознавства, доцент СумДПУ імені А.С. Макаренка О.Ю. Енська), м. Суми.

Калнагуз Маргарита Василівна - магістрант ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент СумДПУ імені А.С. Макаренка О.А. Антонєць), м. Суми.

Карпенко Євген Віталійович – доцент, доцент кафедри хорового диригування, вокалу та методики музичного навчання ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, м. Суми.

Коробова Катерина Сергіївна – викладач кафедри хореографії

та музично-інструментального виконавства ННІ культури і мистецтв, пошукувач Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент СумДПУ імені А.С. Макаренка Г.П. Голяка), м. Суми.

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

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

Мірошниченко Владислав Мирославович – студент IV курсу КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А.С. Макаренка» (науковий керівник - старший викладач «ЛПК імені А.С. Макаренка» І.В. Сітарська), м. Лебедин.

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

Мухіна Лариса Петрівна – викладач Сумської ДМШ № 2, аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор СумДПУ імені А.С. Макаренка О.К. Зав'ялова), м. Суми.

Нікуліна Ірина Ігорівна – магістрант Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди (науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор ХНПУ імені Г.С. Сковороди М.П. Калашник), м. Харків.

Новосядла Ірина Степанівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», м. Івано-Франківськ.

Носик Олена Олександрівна – музикознавець, викладач Сумської дитячої музичної школи № 2, м. Суми.

Островський Станіслав Стефанович – композитор, викладач Сумської дитячої музичної школи № 2, м. Суми.

Підопригора Маргарита Олександрівна – студентка IV курсу КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А.С. Макаренка» (науковий керівник – старший викладач «ЛПК імені А.С. Макаренка» І.В. Сітарська), м. Лебедин.

Плескань Богдан Павлович – магістрант ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник – кандидат філософських наук, доцент СумДПУ імені А.С. Макаренка Л.Г. Тарапата-Більченко), м. Суми.

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

Сіваченко Ніна Миколаївна – доцент кафедри скрипки Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського, м. Київ.

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

Смірнова Ірина Володимирівна – концертмейстер Харківського національного педагогічного університету імені Г.С. Сковороди, аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент СумДПУ імені А.С. Макаренка І.Г. Довжинець), м. Харків.

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

Чарікова Людмила Анатоліївна – викладач кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, м. Суми.

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