

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

**ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2019 :
до пам'ятних дат видатних
українських музичних діячів
і композиторів**

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

5-6 грудня 2019 року

СУМИ
2020

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

Ю 14

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради
Сумського державного педагогічного університету
імені А.С. Макаренка
(протокол № 7 від 27 січня 2020 року)

Редакційна колегія

О.К. Зав'ялова – доктор мистецтвознавства, професор
(голова редакційної колегії);

О.А. Устименко-Косоріч – доктор педагогічних наук, професор;

О.В. Єременко – доктор педагогічних наук, професор;

Г.О. Стахевич – кандидат мистецтвознавства, ст. викладач;

Редактор-упорядник: **д. мист., проф. О.Г. Стахевич**

Ю 14 Ювілейна палітра 2019 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів : збірник статей за матеріалами III всеукраїнської науково-практичної конференції (5-6 грудня 2019 року). Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. 136 с.

Збірник статей видається за матеріалами III всеукраїнської науково-практичної конференції «Ювілейна палітра 2019 : до пам'ятних дат видатних українських митців і композиторів» - щорічного науково-мистецького заходу, метою якого є вивчення та популяризація українського музичного мистецтва. Як і в минулорічних, у цьому випуску містяться матеріали з дослідження актуальних музикознавчих питань, висвітлення та оцінки творчості визнаних метрів української музики, видатних сучасників, маловідомих митців, представників української діаспори XIX – початку XXI ст.

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

© ФОП Цьома С.П., 2020

© СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2020

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО	5
РОЗДІЛ I. ТВОРЧА СПАДЩИНА УКРАЇНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ І КОМПОЗИТОРІВ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ	
Довжинець І.Г. «Невідомий фон Фейст (до 145-річчя створення першої музичної школи в м. Суми)»	7
Корзун В.І. «Ігнацій Фелікс Добжинський як представник волинського романтизму (до 225-річчя від заснування Волинської губернії)»	13
Макарова В.А. «Людина, яка любила народ. Микола Маркевич»	16
Моргунова Т.Л. «Творчий портрет Тимофія Шпаковського, піаніста-віртуоза ХІХ століття (до 190-річчя від дня народження)»	20
Смірнова І.В. «Особливості ансамблевого письма у камерно-інструментальних творах змішаного складу Ф. Риса»	26
РОЗДІЛ II. УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР ТА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДІАСПОРИ ХХ СТОЛІТТЯ	
Горська Т.М. «Митці “тихої” слави Сумщини: до 80-річчя Миколи Петренка»	31
Григор’єва В.О. «Віталій Губаренко: досвід роботи у кінематографі»	36
Деменко Н.М., Сіробаба Я.В. «Любов Дельмас – прекрасна муза поета Блока»	41
Деменко Р.О., Луць О.С. «Легендарна пісня “Гуцулко Ксеню” та її автори (до 115-річчя Романа Савицького)»	47
Медвідь Т.О. «Музично-педагогічна та громадська діяльність С. Людкевича»	52
Мухіна Л.П. «Іван Стешенко – забутий геній української оперної сцени»	58
Сітарська І.В. «Мистецькі обрії Романа Купчинського»	66
Чарікова Л.А., Китенко Ю.С. «Художній світ пісенної поезії Олександра Вертинського (до 130-річчя від дня народження)»	70

РОЗДІЛ III. ВИКОНАВСЬКА, МУЗИКОЗНАВЧА Й КОМПОЗИТОРСЬКА ПРАКТИКА СУЧАСНОСТІ

Бова Ж.М. «Саксофонне виконавство від витоків і до сьогодення: історико-культурний аспект»	75
Бурда Ю.І. «Науково-творчі імпрези з нагоди ювілею Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка (на прикладі міжнародної конференції “Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат”)»	81
Голяка Г.П. «Легендарний квартет баяністів Миколи Різоля»	86
Дика Н.О. «Камерні рефлексії Львівського фортепіанного тріо у контексті становлення українського виконавства та педагогіки»	89
Енська О.Ю. «Творчі обрії Ірини Губаренко»	95
Коновалова І.Ю. «Неофольклористичний вимір музичної авторепрезентації українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.»	101
Лошков А.Ю. «Фортепіанна музика Лесі Дичко в аспекті виконавської інтерпретації»	104
Максименко А.І. «Традиції народно-ансамблевого виконавства у контексті фольклорного спрямування творчої діяльності В. Гуцала»	106
Полянська Г.М. «Від синестезії до оптичного театру. До 75-річчя С. Зоріна»	111
Тарапата-Більченко Л.Г. «Семантика “Писанок” Лесі Дичко» (до 80-річчя від дня народження)	118
Шамро Л.Л. «Гра-драматизація як чинник розвитку особистісних якостей дитини»	124
Яценко І.В. «Пісенний романтик Сумщини Валерій Козупиця (до 80-річчя утворення Сумської області)»	129
Відомості по авторів	133

ВСТУПНЕ СЛОВО

Пропонована збірка статей публікується за результатами всеукраїнської науково-практичної конференції «Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів та композиторів», що продовжила багаторічні традиції наукових заходів кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології навчально-наукового інституту культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка. Зокрема, це третє видання матеріалів щорічної конференції, головною метою якої є вивчення та популяризація українського музичного мистецтва.

Актуальність проведення конференції й видання збірки зумовлені стабільним інтересом її учасників із різних регіонів і міст. Так, в цьому році у заході прийняли участь понад 60 науковців із Києва, Харкова, Львова, Сум, Житомира, Полтави, Дрогобича, Лебедин, Конотопа, Шостки. За традицією кожного року, поряд із досвідченими вченими та аспірантами, у науковому форумі беруть участь і студенти із різних навчальних закладів України.

Як і в попередні роки, учасників конференції хвилювали актуальні питання музикознавчої науки та маловивчені аспекти композиторської і виконавської творчості українських митців. Автори розвідок прагнуть узагальнити мистецькі процеси й творчі добутки видатних композиторів і виконавців, надати об'єктивну характеристику та оцінку діяльності визнаних діячів сучасності й маловідомих митців українського музичного простору, ознайомити зі спадщиною й музичним життям діаспори.

Структура цієї збірки, як і минулорічних, віддзеркалює тематику рубрикацій конференції: у першому розділі висвітлюється творча спадщина українських музичних діячів і композиторів XIX – початку XX століття; другий – присвячений музичній творчості митців України та української діаспори XX століття; у матеріалах третього здійснюється спроба осмислення добутків виконавської, музикознавчої та композиторської практики сучасного періоду. Таким чином, поряд із неминущим інтересом до творчості видатних діячів українського музичного мистецтва і культури – О. Вертинського (Ю. Китенко, Л. Чарікова), Л. Дичко (А. Лошков, Л. Тарапата-Більченко), В. Губаренка (В. Григор'єва),

С. Людкевича (Т. Медвідь) М. Різоля (Г.Голяка), істотну увагу науковців було приділено творчості менш відомих, але не менш значних постатей – В. Гуцала (А. Максименко), Л. Дельмас (Н. Деменко, Я. Сіробаба), І. Ф. Добжинського (В. Корзун), І. Губаренко (О. Енська), С. Зоріна (Г. Полянська), Р. Купчинського (І. Сітарська), М. Маркевича (В. Макарова), Т. Шпаковського (М. Моргунова). Розвідки Ю. Бурди, Н. Дикої, І. Коновалової, Л. Шамро присвячені питанням розвитку музичної культури і науки в Україні. Окремою сторінкою в тематиці сьогорічної збірки стало висвітлення діяльності митців Сумщини – В. Козупиці (І. Яценко), М. Петренка (Т. Горська), І. Стешенка (М. Мухіна) та засновника музичної освіти в Сумах К. фон Фейста (І. Довжинець), ім'я якого стало «відкриттям» конференції.

Широка панорама музикознавчої проблематики та дослідження діяльності митців українського музичного простору, презентовані у матеріалах збірки, підтверджує безперечну значущість наукового проекту, спрямованого на поглиблене вивчення та відкриття нових обріїв українського музичного мистецтва, на відродження та популяризацію творчості вітчизняних виконавців, композиторів і представників діаспори.

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

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

Довжинець І. Г.

КОМПОЗИТОР, ПІАНІСТ, ПЕДАГОГ
КОСТЯНТИН ФРАНЦОВИЧ ФОН ФЕЙСТ

Ім'я композитора, піаніста, педагога Костянтина Францовича фон Фейста сьогодні маловідоме в музичних колах. Лише окремі згадки про педагогічну діяльність митця можна зустріти в працях українських дослідників (Бовсунівська Н. М. [1], Гуральник Н. П. [2], Кузів М. З. [6], Матвієнко Н. І. [7], Михайличенко О. В. [8], Назаренко М. П. [9], Рибалко Т. О. [10]). В останнє десятиріччя постать музиканта привернула увагу співробітників Російської національної бібліотеки, оскільки у фондах установи було віднайдено нотні рукописи творів фон Фейста. Публікації з цього приводу (тези конференцій) мають, переважно, описовий характер і стосуються вигляду збережених фоліантів та їх історичного значення [10]. Отже, постать К. фон Фейста та його діяльність нагально потребують дослідницької уваги. Стаття ставить за мету висвітлити окремі риси творчого портрету митця та визначити його роль в музичному житті України середини - другої половини ХІХ століття.

Костянтин Францович фон Фейст, поляк за походженням, отримав музичну освіту в Варшавській консерваторії. Обставини, за якими він опинився в Україні, залишаються в тіні історії, проте відомо, що з 1842 року музикант оселився в Харкові, про що свідчать публікації в місцевій пресі. Ім'я фон Фейста як композитора отримало визнання у місті і за кордоном. Зокрема, схвальні відгуки про п. Фейста в означений період було розміщено у «Варшавському кур'єрі» («*Kurjer Warszawski*») та у віденській газеті «*Local Zeitung*».

Харківський період життя фон Фейста маркований переважно композиторською діяльністю. Разом з тим, він мав ре-

путацію «майстерного, досвідченого і сумлінного вчителя фортепіано, закоханого в своє мистецтво, який з рідкісним знанням справи вміє передавати його своїм учням» [5, с. 354]. Крім викладання фон Фейст займався концертною практикою, де також мав незаперечний успіх. За спогадами, він доставляв «хвилини приємного задоволення своєю майстерною грою» й «удостоювався особливої уваги публіки, яка завжди оцінює людей по заслугах» [4, с. 383].

Писав фон Фейст переважно популярні на той час салонні п'єси і військові марші, які щедро присвячував представникам імператорської сім'ї, даруючи з нагоди ювілеїв, державних свят та різних життєвих подій. Інформацію щодо цього в статті «Нагорода за талант» надав чугуєвський кореспондент «Губернських відомостей»: «В 1845 році пан Фейст мав щастя піднести Государю Імператору створений ним марш «Кінна рись» і був пожалований за це діамантовим перснем. В 1850 році він знову підніс Його Високостям Великим Князям «Інфантерійський марш» і знову нагородою за це був діамантовий перстень. У цьому 1852 році твір пана Фейста «Тріумфальний марш» був удостоєний схвалення і подарунка – діамантового персня від Государя Імператора» [5, с. 354]. Характеризуючи музику композитора, автор публікації відзначав, що його марші «сповнені мелодії і гармонії, що рідко зустрічається у воєнно-музичних творах» і загалом, «не тільки ці, а й інші твори пана Фейста вирізняються витонченістю та оригінальністю» [5, с. 354].

До харківського періоду належать й розгорнуті п'єси для фортепіано: «Цецилія мазурка» (1855), «Ноктюрн» (1858), присвячені дружині Великого князя Михайла Миколайовича Великій княгині Ользі Федорівні (уродженій Цецилії Августі); «*Grand valse*» (*Hochzeits Feuerwalzer* «Весільний вогняний вальс»), присвячений Великому Князю Миколі Миколайовичу з нагоди одруження Його Імператорської Високості (1856) та «Марш у спогад Священного Коронування Його Імператорської Високості» (1857). Два останні твори, як відзначали «Губернські відомості», «сповнені безперечних достоїнств і піднесені Царственим Особам, були прийняті прихильно з оголошенням композитору Монаршого благовоління і щирої вдячності» [4, с. 383].

«Ноктюрн» (ор. 1) – ефектна, концертного плану мініатюра, що відповідає усталеним вимогам до п'єс даного жанру. Вона має повільний темп (*Andantino*); тридольний ритм (6/8); розгорнута наспівну мелодію, що плине над гармонічними фігураціями басового акомпанементу, варіаційний тип розвитку тематичного матеріалу, негучну динаміку – тобто всі засоби, що дозволяють створити поетичний, мрійливий настрій нічного пейзажу. У втіленні свого задуму автор не залишив без уваги жодної деталі, каліграфічно чітко виписав всі знаки акцентуації, педалізації, штрихи, динаміку тощо. Автограф справляє враження витонченої графічної роботи.

У 1860-х роках фон Фейст переїжджає до Москви, де продовжує композиторську діяльність і традицію посвят своїх творів. Два марші: «Урочистий марш» (1862) й «Тисячолітній святковий марш» (1862), написані відповідно з нагоди «загального радісного приїзду» Їх Імператорської Високості до Москви та «тисячолітнього царювання російської держави», як зазвичай, були адресовані членам імператорської родини.

Яскраво-концертний «Урочистий марш» (Фа мажор, ор. 216) написаний для духового оркестру в складній тричастинній формі з фіналом, має: розмір 4/4 (*alla breve*), енергійний ритмічний малюнок з пунктирних та остинатних формул, кварто-квінтову та тризвукову фанфарну інтонаційну будову, терцово-секстове співвідношення голосів, переважно гучну, особливо в крайніх розділах, динаміку. Першій частині, контрастному тріо та фіналу передують традиційні епізоди «*Unisone*» і «*Signalle*», що надає твору піднесеного, святкового настрою.

Усталену складну тричасинну форму фон Фейст застосовує і в «Тисячолітньому святковому марші» (Ре мажор). Урочистість музики тут посилюється пострілами гармат, які ретельно, окремими вказівками, виписані автором у партитурі твору.

З вкрай стислих даних, зібраних про фон Фейста, відомо, що подальша доля митця, здебільшого, була пов'язана з педагогічною практикою: всі свої зусилля він спрямував на заснування музичних шкіл у великих і малих містах країни. Зокрема, дослідники освітніх процесів Н. Гуральник, О. Михайличенко та М. Назаренко вважають фон Фейста одним із фундаторів приватного музичного навчання в Україні.

Науковці наголошують, що відкрита ним у 1881 році вокально-інструментальна школа в Києві стала першим вітчизняним навчальним закладом такого типу [2; 8; 9]. Проте, ця школа не була первістком в діяльності митця. Майже десятиліттям раніше, у 1873 році, фон Фейст відкрив приватну музичну школу у Воронежі, яка мала значну популярність. До речі, певний час фортепіанну гру в ній викладав Вітольд Ганнібалович Ростропович, дідусь відомого віолончеліста Мстислава Ростроповича.

Згодом музикант повернувся в Україну і заснував музичну школу в Сумах (1874). Про її діяльність не збереглося жодних документів, крім власної згадки фон Фейста, коли наступного року він намагався створити аналогічний навчальний заклад у Житомирі. В доповідній записці на ім'я Генерал-губернатора Київської, Подільської та Волинської губерній фон Фейст зазначав, що подібні школи ним було відкрито у Воронежі та Сумах: «Вони мають абсолютно приватний та всестановий характер і знаходяться під постійним наглядом поліції» [3, с. 2]. У зверненні до Генерал-губернатора музикант, зокрема підкреслює, що в Житомирі багато талановитих дітей з бідних верств населення, які не можуть оплачувати навчання. «Я прошу Вас увійти в моє крайнє становище, бо Житомирське товариство допомоги не дало. Чи не буде Київське зібрання таким люб'язним, щоб задовольнити моє уклінне прохання» [3, с. 2] і виділити кошти на утримання школи.

Окремо фон Фейст звертається до начальника Волинського губернського навчального округу з ініціативою прискорити процес відкриття школи. Проте, очільники зазначених посад не поспішали з допомогою. Благодійні наміри довели музиканта до повного зубожіння. В своїх посланнях він закликає: «Ваше Високоповажносте! Я мав би вислати формальне клопотання, але навіть не маю чим оплатити гербовий збір...» [3, с. 5]; «Вельмишановний пане Губернаторе! Витратив останні кошти, хворий ногами ... Удостойте скорішим дозволом відкрити в Житомирі музичну школу» [3, с. 5]. Не отримавши позитивної відповіді, «зачинатель початкової освіти» від'їжджає до Ніжина, де відкриває музичну школу, і лише через п'ять років плідної праці та творчих митарств музикант засновує музичну школу в Києві.

Вокально-інструментальна школа, яка була відкрита 1881 року та затверджена IV відділенням канцелярії Міністерства внутрішніх справ Його Імператорської Величності, знаходилась за адресою: вул. Хрещатик, будинок Нечаєва, 32, другий поверх. В школі навчали гри на фортепіано, співу, теорії музики. По закінченню видавалося свідоцтво про право викладання відповідних дисциплін.

У 1884 році фон Фейст вирішує перевести очолювану ним школу до Кам'янця-Подільського, у зв'язку з чим надсилає губернатору міста листа з проханням дозволити здійснити задумане, а також виділити невелику субсидію для навчання бідних дітей музиці, теорії і співу безкоштовно. Проте, оскільки місто на той час не мало ані приміщення ані коштів для утримання школи, йому було відмовлено.

Так само нездійсненою залишилась спроба перевести музичну школу до Миколаєва. У серпні 1885 року фон Фейст адресує клопотання міському голові з пропозицією посприяти переміщенню навчального закладу до очолюваного ним промислового центру. Як і попередньо, однією з вимог музиканта було виділення коштів на навчання дітей з незаможних родин. З листування Миколаївського міського голови з Військовим губернатором відомо, що вимоги музиканта виявилися занадто високими. При всьому бажанні мати музичну школу в Миколаєві, місто не могло понести таких витрат.

Відмовившись від планів на переїзд, фон Фейст продовжив педагогічну роботу Києві, де нарешті, й отримав заслужену оцінку цієї діяльності. У 1889 році Шах Персії пожалував директору Київської музичної школи вищу відзнаку своєї країни, досить поширений на той час у Російській імперії «Орден Лева і Сонця». Ця коштовна винагорода, призначена спеціально для іноземців, стала справедливим визнанням таланту і наполегливої праці відомого музиканта Костянтина Францовича фон Фейста.

Отже, плідна творча діяльність фон Фейста є вагомим внеском у розвиток української музичної культури. Особливо цінними є його педагогічні досягнення. Відкриття мережі музичних шкіл, зокрема для навчання дітей з незаможних родин, сприяло формуванню системи початкової музичної освіти й загальному підвищенню музичного рівня населення.

Список використаних джерел

1. Бовсунівська Н. М. Добročинність у сфері музичної освіти Волинської губернії: історичний екскурс // Сучасна музика в сучасному світі: зб. наук. праць. Житомир : ЖДУ ім. І. Франка, 2012. Вип. 2. С. 52–55.
2. Гуральник Н. П. Історичні завоювання фортепіанної школи в контексті розвитку української музичної культури ХХ століття: аналіз періодизацій // Історико-педагогічний альманах. Київ : АПН України, 2006. Вип. 1. С. 17–26.
3. Дело об открытии К. фон Фейстом музыкальной школы в Житомире. Центральный державный историчный архив Украины, м. Київ. Ф. 442. Оп. 54. Спр. 239. Арк. 1–7.
4. Д ... ь М. Композитор К. Ф. Фейст // Харьковские губернские ведомости, 1857. № 4. С. 383.
5. З...скій П. Награда за талант // Харьковские губернские ведомости, 1852. № 38. С. 354.
6. Кузів М. З. Викладання музики і співу в навчальних закладах Кам'янця-Подільського в кінці ХІХ–першій половині ХХ століття // Вісник Прикарпатського університету. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. Вип. 30–31 Ч. II. С. 184–188.
7. Матвієнко Н. І. Музична освіта та виховання дітей і молоді на Чернігівщині (ХVІІІ–ХІХ ст.): навч. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2011. 186 с.
8. Михайличенко О. В. Музичне шкільництво на східноукраїнських землях у другій половині ХІХ ст. // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. праць. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2014. Вип. 50. С. 164–172.
9. Назаренко М. П. Розвиток професійної музичної освіти в Україні (ХVІІІ–ХІХст.) // Наукові записки Кіровоградського держ. пед. ун-ту імені Володимира Винниченка. Серія : Педагогічні науки. Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2012. Вип. 107 (2). С. 28–38.
10. Рибалко Т. О. Музичне життя Миколаївщини у II половині ХІХ століття // Культура народів Причорномор'я. Симферополь : Межвузовский центр «Крым», 2010. № 196. Т. 1. С. 39–41.
11. Тимощенко Г. А. К вопросу о негромких именах : Константин Фейст // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России // Материалы междунар. конф. Москва : Московская консерватория, 2013. Вып. 6. С. 215–220.

**ІГНАЦІЙ ФЕЛІКС ДОБЖИНСЬКИЙ
ЯК ПРЕДСТАВНИК ВОЛИНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ
(до 225-річчя від заснування Волинської губернії)**

Історія вітчизняної культури нині активно збагачується дослідженнями художньої спадщини окремих регіонів України, кожен з яких має свої особливості. З них у багатонаціональній Великій Волині відкриваються імена музикантів, творчість яких досліджена не повністю. Зокрема, одним з актуальних завдань для музичних істориків є вивчення творчості Ігнація Фелікса Добжинського (1807–1867) – видатного польського композитора-романтика, піаніста, диригента, що народився й зростав як музикант на Волині.

Волинь – давньоруська область, історія якої нараховує більше тисячі років. У 1795 році після третього поділу Польщі було створено Волинське намісництво, що складалося з 15 округів, з центром у Новоград-Волинському. У 1797 році тимчасовим губернським містом призначили Житомир, а намісництво перейменували у Волинську губернію. 1804 року за містом остаточно затвердили статус губернського [3]. За весь час у народів, що тут мешкали, склалася стійка етнічна спорідненість, оригінальна культурна традиція та ментальність. Поліетнічний регіон, населений німцями, євреями, чехами, поляками, які розвивали свої національні музичні традиції, все ж сформував українську народну мелодику (селянські пісні), що залишалась домінуючою на Волині [4, с. 437].

В панських садибах, у будинках заможних родин, де було наявне фортепіано або струнні інструменти, звучала професійна музика [1, с. 123]. Наприкінці XVIII – у першій третині XIX століття основною формою музичного життя Волині у панських маєтках були кріпацькі капели, до створення яких поміщики докладали чимало зусиль. Традиція заведення капели у поміщицькому осередку сягала ще XVI століття, коли кожна магнатська сім'я запрошувала кращих музикантів-виконавців, диригентів і співаків із-за кордону для навчання селян та місцевих музикантів [5, с. 22].

Оволодіння музичним інструментом було показником зростаючого професіоналізму українських музикантів, засобом їх залучення до світових музичних традицій. Такі музиканти були й при дворі графа Ілінського в маєтку Романів, що став осередком музичної культури Волині в другій половині XVIII – початку XIX ст. У середині XVIII століття містечко перейшло у власність Казимира Ілінського. Його нащадки, зокрема, син від другого шлюбу Ян Каєтан започаткували в Романові культурне життя, що було на рівні великих і значних культурних центрів не лише Волинської губернії, а й всієї Правобережної України. У 1760-ті роки він заснував музичну капелу та театр.

Третій син Казимира - Юзеф Август (1766–1844), випускник Терезіанума – найпрестижнішого австрійського навчального закладу, основним завданням якого було виховання освічених чиновників і дипломатів, – після поділу Польщі зайняв проросійську позицію і став сенатором при Павлі I. Після смерті Павла Юзеф Август оселився в Романові, де побудував палац у стилі класицизму. З його появою романівський театр здобуває професійного вигляду, тут створюються оркестри, оперні та балетні трупи, до їх складу включаються професійні актори і музиканти. Резиденція графа Ілінського стає добре відомою в Росії, в Польщі та в інших країнах. До Романова, як до вогнища культури та місця розкошу, постійно приїздили чужоземці: англійці, французи, італійці, німці, румуни та чехи. У 1801 році для керівництва капелою та оркестрами сюди прибув з Польщі відомий композитор і скрипаль Фелікс Добжинський.

Палац постав перед Ф. Добжинським по-королівськи пишним: тут були італійська опера, французькі водевілі, балет. Отримавши добру платню та прекрасні умови для роботи, він розкрив свій талант як композитор і диригент, довівши оркестр, в якому грали в основному німці та італійці, до досконалості [2]. В таких умовах розвивався талант його сина Ігнація Фелікса Добжинського – майбутнього фундатора польської симфонічної та камерної музики, співучня Фридеріка Шопена.

Формування композиторського слуху І.Ф. Добжинського відбувалося передусім шляхом засвоєння «інтонаційного словника» сучасної для нього європейської музики. Разом з тим, не залишалась поза увагою й українська пісня, яку він чув у ви-

конанні «музик з народу». Український мелос знайшов втілення в першому вокальному творі І.Ф. Добжинського «Руська пісня». Великим успіхом користувалися також його «Ідилія» та «Сільська пісня». Тобто, як і всі європейські композитори-романтики, Ігнацій Фелікс Добжинський звертався до народних мелодій, формуючи свій інтонаційний тезаурус як на основі сучасної для нього професійної музики, так і фольклору. А Волинська земля надавала йому таку можливість.

Симфонії, меси, струнні квартети, концерти для фортепіано в супроводі оркестру, фортепіанні п'єси звучали у Романові у виконанні тамтешніх музикантів. Романів як осередок музичного життя Волині став підґрунтям для становлення професіоналізму Ігнація Фелікса Добжинського. Коли в Романові настали скрутні часи, і актори та музиканти стали залишати його, батько та син Добжинські не зрадили графа і покинули Романів лише після від'їзду Ілінського до Петербурга. З початку Добжинські виїхали до Вінниці, а невдовзі до Варшави. Але й після від'їзду вони надсилали до Романова твори релігійного та святкового характеру, балети, кантати та полонези [1].

Таким чином, професійна музична культура Волині кінця XVIII - першої третини XIX століття розвивалась завдяки виконавцям та викладачам, що приїздили з-за кордону. Одним з центрів музичної культури Волині був маєток графа Ілінського, який гуртував навколо себе як селян, що з часом ставали професійними музикантами, так і знаних композиторів, одним із яких був І. Ф. Добжинський. Волинські музиканти, творчо засвоюючи регіональний музичний фольклор, проходили той самий шлях професійного становлення, що й композитори-романтики інших європейських композиторських шкіл.

Список використаних джерел

1. Жадань і задумів неспокій: З творчої спадщини Бориса Тена: вірші, переклади, статті, листи, спогади / Упоряд., підгот., публ., прим. А.Ф. Журавського, К.В. Ленець. Київ : Радянський письменник, 1988. 551 с.
2. Кондратюк О. Романів та родина Ілінських // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. 2001. № 7. С. 91-114.

3. Левківський М. В. Велика Волинь в її історичній ретроспективі // Велика Волинь: історія освіти і культури: монографія / за ред. проф. Левківського М. В. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2011. С. 8-36.
4. Русское музыкальное общество (1859–1917): История отделений. Москва : Языки славянской культуры, 2012. 556 с.
5. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Зб. наук. праць: наук. зап. Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. В 2-х т. Рівне: РДГУ, 2012. Т. 1. Вип. 18. С. 22-27.

Макарова В.А.

ЛЮДИНА, ЯКА ЛЮБИЛА НАРОД. МИКОЛА МАРКЕВИЧ

Розвитку української культури чимало сприяла різнобічна творча діяльність багатьох наших земляків. Одним з них був Микола Андрійович Маркевич (1804-1860) - історик, етнограф, фольклорист, поет і композитор, який народився в селі Дунаєць Глухівського району Сумської області. Про виключний внесок Маркевича в українську культуру свідчить його участь у створенні першої української енциклопедії: протягом 10 років він написав понад 100 тисяч статей, а загальний обсяг його роботи становить 11 томів по 600 сторінок кожний. Долучився він й до укладання українського словника, куди увійшло 45 тисяч слів - прислів'я, приказки, пісні, старовинні універсали, листи, літописи, історичні акти. Крім того, Маркевич є автором п'яти томної «Історії Малоросії», етнографічної праці «Звичаї, повір'я, кухня та напої Малоросії» та ін.

Впродовж життя митця пов'язували творчі стосунки із багатьма представниками художньої еліти свого часу. Тісно переплелися долі М. Маркевича і Т. Шевченка, який був його найкращим другом. Тарас Григорович у своїх історичних поемах широко використовував зібрані Маркевичем матеріали з історії України, високо оцінював фольклорну діяльність, історичні розвідки свого друга. На іменини Маркевича (9 травня 1840 року) поет подарував йому вірш «Бандуристе, орле сизий...». На цей текст було складено кілька народних пісень, що набули поширення як на Сумщині, так і по всій Україні.

Микола Андрійович був першим із уродженців Сумщини, з ким познайомився О.С. Пушкін. На той час Маркевич навчався в Петербурзькому педагогічному інституті й вже тоді збирав народні українські пісні. У петербурзькому салоні М. Маркевича зустрічалися видатні музиканти – столичні та іноземні. Сам Маркевич добре володів скрипкою й часто грав на ній у «домашніх» концертах. Це підтверджує його лист до О. Струговщикова: «Вивчив концерт Ліпінського й, може бути, зіграю в тебе» [1, с. 155]. Його гру міг чути Т. Шевченко, який був присутній на вечорах у Струговщикова.

Міцні творчі стосунки пов'язували М. Маркевича та М. Глінку, який у 1838 році як капельмейстер Придворної капели прибув на Україну для набору співаків і зупинився в маєтку поміщика Г.С. Тарновського в Качанівці (Чернігівська губернія). В своїх «Записках» він згадував про участь М. Маркевича в роботі над текстом опери «Руслан і Людмила»: «Сусід Тарновських, мій товариш по пансіонату М.А. Маркевич, допоміг мені в баладі Фінна: він скоротив її і підробив стільки віршів, скільки потрібно було для заокруглення п'єси.

Я чудово пам'ятаю час, коли писав баладу Фінна, було тепло, зібралися разом я, Штернберг і Маркевич. Доки я вписував уже підготовлені вірші, Маркевич гриз перо, нелегко було йому в доданих віршах підстроюватися під вірші Пушкіна, а Штернберг завзято й весело працював своїм пензлем. Коли балада була закінчена, я неодноразово співав з оркестром» [2, с. 188]. Ці сцени роботи над оперою «Руслан і Людмила», про які згадує Глінка, були зафіксовані у картині художника Василя Івановича Штернберга.

У Качанівці М. Глінка вписав до альбому М. Маркевича романс «Де наша троянда ...» за підписом: «Качанівка, 24 липня 1838 року. Давній товариш М. Глінка». Крім того, тут він створив кантату «Гімн господарю» (для соло, хору та оркестру) на слова М. Маркевича, присвячену Тарновському. Вже в Петербурзі друзі зустрічалися під час репетицій і постановки опери М. Глінки. За спогадами О.М. Струговщикова, 27 квітня 1840 року в його петербурзькому домі були присутні В.Ф. Одоєвський, О.П. і К.П. Брюллови, Г.С. Тарновський, літератори І.І. Панаєв, М.А. Маркевич, артисти І.І. Сосницький,

А.П. Лоді, а також Т.Г. Шевченко, які слухали уривки з «Руслана і Людмили» у виконанні автора [7, с. 54-55]. Саме на цих вечорах було прийнято рішення про видання «Кобзаря» Т. Шевченка (1840), а також п'ятитомної «Історії Малоросії» та фольклорних збірок М.А. Маркевича.

Згадана «Історія Малоросії» та інші фольклорно-етнографічні праці М. Маркевича сприяли ознайомленню української і російської інтелігенції з багатством народної поетичної творчості. Значний інтерес у цьому зв'язку викликає збірка віршів «Українські мелодії» та «Записки» М. Маркевича, де подано багатий матеріал щодо культурного життя України та Росії 1817–1858 років. В записках широко описуються літературні, музичні, театральні події сучасної автору доби.

В 1832 році був надрукований вірш М. Маркевича «Бандурист», в якому під текстом автор додав відомості про кобзаря початку ХІХ століття. Цінність ремарки полягала в тому, що це була перша і єдина на той час інформація, оскільки загалом у першій половині ХІХ століття кобзарське мистецтво не вивчалось, а мелодії записувались рідко. Маркевичу належала й перша публікація мелодії думи «Проводи козака», а також нотного запису музичного супроводу в збірці «Південно-руські пісні з голосами» (раніше записували тільки текст пісень), виданій 1857 року.

Народні пісні М.А. Маркевич записував протягом усього життя, але за його життя було видано лише дві збірки. У 1857 році одночасно з'явилися «Південно-Руські пісні» (одне з перших нотних видань українських народних пісень, надрукованих у Києві) та «Малоросійські пісні, перекладені на ноти для співу та фортепіано М.А. Маркевичем», видані у Петербурзі. У передмові укладач підкреслював: «Акомпанемент пристосований мною відповідно до того, як я розумів своєрідний характер української мелодії, а не на основі загальних правил ученої музики» [6, с. 7]. У збірнику представлені календарні (веснянки, колядки), побутові, ліричні, жартівливі, історичні пісні.

Микола Андрійович добре знався на музиці: по фортепіано навчався у відомого піаніста-віртуоза Дж. Філда. Володіння інструментом могло підштовхнути до ідеї популяризації народної пісні у вигляді легких аранжувань для фортепіано, створених для домашнього музикування. У 1840 році у Петер-

бурзі вийшли друком збірки фортепіанних перекладень «Збірка малоросійських пісень М. Маркевича» та «Народні українські наспіви, перекладені для фортепіано», що поклали початок новому напрямку в українській фортепіанній музиці.

Збірки були із захватом сприйняті сучасниками композитора. Так, у публікації в журналі «Маяк» підкреслювалось, що, не зважаючи на певну обробку мелодії, М. Маркевичу вдалося зберегти природність народної музики: «М. Маркевич - відомий музикант і міг би прикрасити вставними фіоритурами цікавий свій збірник, але тоді видав би він не чисті українські мелодії, а варіації на їх мотиви, він задовольнився тим, що навів їх у правильному вигляді не створюючи і не знімаючи ніде їх природні мелодії – і цим зробив немало послугу музичній літературі цілої Європи» (6, с. 58-59). Схвальну рецензію містила й «Художня газета» (№ 9 від того ж року): «Жодна мелодія не постраждала в оригінальності. Малюнок збережений свято, хоча до кожного голосу додана гармонія як мислив це музикант-поет» [3, с. 15].

З ім'ям Маркевича пов'язане ще одне відкриття в українському музичному мистецтві: на вірші Т. Шевченка він створив перший вітчизняний романс «Сирота» («Нащо мені чорні брови»). Приводом стало замовлення від представниці голіцинської родини, про що М. Маркевич згадував у своїх «Записках»: «Аліна (Голіцина) просить музику на слова Шевченка, я пишу романс і їй посилаю «Нащо мені карі очі» [7, с. 56].

Солоспів «Сирота» мелодійно близький до українських народних пісень, але фортепіанна партія тут доволі самостійна й виразна. В основі мелодики лежать інтонації питання, вигуку, що послідовно розвиваються, драматичний контраст у музику вносять речитативні фрази. Цей твір започаткував народження вітчизняного романсу, відкривши галерею композицій цього жанру на слова українських поетів. Створення романсу «Сирота» визначило історичну місію М.А. Маркевича у вітчизняній музиці.

Любов до рідної землі, до творчості свого народу, до його побуту та історії червоною стрічкою проходить крізь усе життя Миколи Андрійовича. З цього приводу, виключну характеристику надав М.А. Маркевичу Л. Жемчужников: «Дивлячись на цю людину при її житті, з повагою за самобутню особистість, об яку розбивалися дріб'язковість поглядів оточення та інкві-

зиційні вимоги умов, поважаючи її за постійну працю, за ознайомлення загалом із народним життям, за її щиросердість за долю народу, за те, що вона служила для багатьох ніби притягальною силою до народу, - ми віддаємо їй подяку і по її смерті... Кожний як і ми тепер, буде зобов'язаний нагадати громадськості про М.А. Маркевича як про людину працюючу, яка любила народ ...» [3, с. 186].

Список використаних джерел

1. Глінка в воспоминаниях современников. Москва : Музыка, 1955. 132 с.
2. Глінка М.И. Литературное наследие. В 2-х т. Москва-Ленинград : Музыка, 1952. Т.1. 512 с.
3. Дремлюга М. Українська фортепіанна творчість. Київ, 1958. С. 15.
4. Жемчужников Л. Мои воспоминания из прошлого. Ленинград : Искусство, 1971. 446 с.
5. Макарова В., Макарова Л. І слово в пісні відгукнеться. Суми, «Собор», 2003. 183 с.
6. Малороссийские песни, положенные на ноты для пения и фортепиано Н.А. Маркевичем. Петербург, 1857. 155 с.
7. Правдюк І.О. Шевченко і музичний фольклор України. Київ : Наукова думка, 1966. 235 с.

Моргунова Т.Л.

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ТИМОФІЯ ШПАКОВСЬКОГО - ПІАНІСТА-ВІРТУОЗА ХІХ СТОЛІТТЯ (до 190-річчя від дня народження)

Епоха романтизму сформувала новий тип музиканта, який у своїй діяльності поєднував різні види творчості - композиторську, концертно-виконавську, педагогічну та просвітительську. В першій половині ХІХ століття низка видатних європейських піаністів (найзначніші – Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Ф. Шопен, Р. і К. Шумани, С. Тальберг) своєю творчістю розкрили нові виражальні можливості фортепіано, розробили новаторські віртуозні прийоми фортепіанного виконавства, сформували новий тип взаємодії виконавця-піаніста з публі-

кою. Піаністам, які в середині століття лише розпочинали свою професійну кар'єру, треба було не тільки опанувати ці досягнення, а й торувати шляхи подальшого розвитку фортепіанного мистецтва.

У цей час в українському фортепіанному виконавстві з'являється постать видатного музиканта Тимофія Шпаковського (1829-1861), якого сучасники іменували «малоросійським піаністом-віртуозом». Яскрава піаністична обдарованість, бездоганне володіння найскладнішим фортепіанним репертуаром, природна артистичність, композиторський хист - всі ці якості дозволили Т. Шпаковському зайняти гідне місце в ряду європейських піаністів-віртуозів середини ХІХ століття.

Народився Тимофій в с. Березівка Роменського повіту Полтавської губернії в родині вчителя музики Франца Шпаковського. Батько викладав музику в поміщицьких родин та керував оркестром. Помітивши музичну обдарованість своїх синів, талановитий музикант серйозно зайнявся їх професійним вихованням. Про долю старшого брата Миколи Шпаковського майже не має відомостей, крім того, що він був чудовим скрипалем і впливав на розвиток молодшого, граючи з ним в ансамблі, та у 1867-1869 роках у Харкові викладав скрипку в музичній школі подружжя Канєвка-Альберті. Отже, ця інформація про родину Тимофія створює уявлення, що хлопчик зростав у атмосфері сімейної зацікавленості творчістю, де серйозному музикуванню приділяли належну увагу. В особі батька діти мали прекрасного педагога, який дав їм не тільки основи музичної грамоти, а й високий рівень володіння музичними інструментами, зокрема фортепіано.

У 1840 році Франц Шпаковський з синами вирушає в гастрольну поїздку по містах Російської імперії. Концерти юного віртуоза Тимофія Шпаковського, у яких він виконував віртуозні твори С. Тальберга та А. Гензельта, а також власні, проходили з постійним успіхом у Севастополі, Симферополі та в Одесі. Його обдарованість і музичність відзначались у рецензіях, зокрема газета «Одеський вісник» від 4 січня 1841 року писала: «Безсумнівно, що гра Шпаковського виняткова за своєю швидкістю, силою й чіткістю... Вчора п. Шпаковський грав перед нашою публікою варіації Тальберга і Гензельта, власні

фантазії також запозичені у Тальберга, і врешті Тальбергове “Прощання з Лондоном”. Слід відзначити що юний Шпаковський дійсно захоплює своєю грою» [3, с. 130]. Поряд із високою оцінкою виконавця, зауважується, що концерт проходив в неопалюваному, погано освітленому залі. Треба віддати належне майстерності й виконавській витримці ще зовсім юного піаніста, зважаючи на умови, в яких йому доводилось виступати.

У березні 1840 року після участі Т. Шпаковського у концерті в будинку п. Висоцького на Садовій вулиці в Москві, в якому грав і знаменитий віолончеліст Ф. Серве. Публіка гаряче сприйняла виступ десятирічного хлопчика і вимагала, щоб він грав у концерті у залі Шляхетного зібрання. На цій престижній сцені, одній з найбільших у Москві, Тимофій виконав концерт К. Калькбреннера і варіації А. Герца. Московська критика високо оцінила його гру [3, с. 131]. За порадою чеського піаніста і композитора Олександра Дрейшока, який тоді гастролював у Москві, батько вирішив відправити Тимофія до Лейпцігу, де нещодавно відкрилась консерваторія, створена Ф. Мендельсоном.

Восени 1843 року Т. Шпаковський прибув у Лейпціг, де впродовж семи місяців брав уроки у Клари Шуман та у професора Луї Пледі. Великий вплив на творче становлення молодого піаніста мало спілкування з Феліксом Мендельсоном, який, за свідомством К. Рейнеке, «умів ясно і точно робити гострі критичні зауваження так, що ти за чверть години набирався в нього музичної мудрості на все життя» [3, с. 131]. Концертні виступи піаніста наприкінці 1844 року в Лейпцігу та Дрездені були схвально оцінені німецькою пресою і завершили лейпцігський період навчання Т. Шпаковського.

У 1845-1850 роках він продовжує своє вдосконалення у Відні в класі Й. Фіштофа - професора Віденської консерваторії, друга Р. Шумана. Шпаковський розширює свій репертуар, і його інтерпретація п'яти бахівських концертів і Концерту для фортепіано з оркестром до мінор Л. Бетховена схвально приймається вимогливою публікою Відня і Граца. Український вундеркінд стає одним з кращих піаністів Європи. Цікаво, що в той же час з 1846 по 1849 роки у Відні живе, працює і виступає ровесник Тимофія - Антон Рубінштейн. На жаль, не має відомостей про їхнє спілкування, чи, може, вони просто не ви-

явлені музикознавцями. Але збереглася афіша концерту, що відбувся в лютому 1858 року, де Т. Шпаковський разом з московськими піаністами М. Рубінштейном, Л. Онноре та Е. Конюсом виконував «Контрасти» І. Мошелеса для двох фортепіано у вісім рук [3, с.133]. Цей факт підтверджує те, що брати Рубінштейни і Т. Шпаковський були знайомі, можливо, і співпрацювали, а їх спілкування, вочевидь, почалось у Відні. На це вказує і схожість етапів зростання молодих піаністів.

Ровісник Т. Шпаковського Антон Рубінштейн (1829-1894) народився у с. Вихватинець Балтського уїзду Подольської губернії, що до 1925 року входило до складу України. 1831 року в Свято-Миколаївській церкві м. Бердичіва родина Рубінштейнів, євреїв за походженням, хрестилась та прийняла православ'я [1]. Завдяки цьому вони змогли покинути смугу осілості й переїхати до Москви, де народилися молодший брат Миколай та сестри Любов і Софія. Завдяки невпинним старанням матері, талановитої піаністки, всі діти, крім найстаршого Якова, який став лікарем, обрали музичну стежу. Отже, А. Рубінштейн, як і Т. Шпаковський, теж виховувався у атмосфері сімейного музикування, а з семи років його навчанням опікувався відомий французький піаніст А. І. Вілуан.

У 1839 році А. Рубінштейн вперше виступив у відкритому концерті, а потім поїхав у великий гастрольний тур Європою. У Парижі він познайомився з Ф. Шопеном та Ф. Лістом, у Лондоні грав перед королевою Вікторією. В 1844 році в Берліні А. Рубінштейн навчається у піаніста Т. Куллака та опановує теорію музики в класі З. Дена (у якого вчився й М. Глінка). Тут він також спілкується з Ф. Мендельсоном та Дж. Мейербером. У 1946 році прибуває до Відня, де, можливо, і відбулось його знайомство з Т. Шпаковським, а творчі контакти продовжувались понад десятиліття, про що свідчить вищезгадана афіша. Можна провести ще багато паралелей у творчому становленні молодих віртуозів, згодом вони кожен по-своєму, сприяли розвитку піанізму та музичної культури Європи.

Повернувшись у 1852 році до Російської імперії, Тимофій Шпаковський провадить активну гастрольну діяльність. Він виступає у Львові, Кам'янець-Подільському, Києві, Харкові, Курську та інших містах. Успішні концерти в Петербурзі і Мо-

скві (1853) поставили його в ряд видатних піаністів того часу. Рецензент "Московських відомостей" відзначав, що «давно не було у нашій столиці такого свята, як ранок артиста, про якого ми хочемо сказати кілька слів ... П. Шпаковський дуже молода людина, та його талант вже досяг блискучого розквіту ... Ми часто маємо задоволення слухати його гру ... і впевнені, що його талант належить до числа унікальних" [3, с. 133]. Концерти 1857-1858 років у Москві та Харкові виявили зрілість естетичних концепцій піаніста, остаточно підтвердили винятковий художній рівень його інтерпретацій. Це засвідчено у десятках рецензій, у яких аналізується піаністична манера Шпаковського, що позначилась і на його композиторському доробку.

Порівняно з репертуаром віртуозів 1820-1830-х років, які грали здебільшого власні твори, Т. Шпаковський у своїх програмах власні опуси виконував поряд з творами класиків і сучасними композиторами. Він був одним з перших виконавців композицій Шарля Алькана (1813-1888) та Луї Готшалка (1829-1869) - видатних композиторів-піаністів середини століття. Виконавську манеру Т. Шпаковського вирізняло глибоке почуття, сила, енергія, грандіозність драматичних образів, які поєднувались з ніжністю, грацією та технічною досконалістю [3, с. 133-134], - еталоном фортепіанного виконавства другої половини століття. Завдяки такому підходу, Т. Шпаковський одним з перших виконавців зміг подолати обмеженість віртуозної салонної культури, що визначала характер творчості віртуозів-концертантів першої половини ХІХ століття.

У цьому зв'язку увагу привертає перелік фортепіанних композицій Тимофія Шпаковського, поданий Михайлом Степаненком. Це «Фантазія на теми Тальберга», «Характеристичний полонез», «Тихий вечір над морем» (романс без слів), музичні картини «Баркарола», «Русалка», «Пастораль», «Морський берег», «Севастополь», «Інтермецо-мазурка», «Тарантела», «Українська рапсодія», «Друга українська рапсодія» [3, с. 134]. За образною тематикою твори піаніста загалом не виходять за межі загальноприйнятого салонного репертуару. Але «Українські рапсодії» Т. Шпаковського є першими зразками цього жанру у вітчизняній фортепіанній музиці. Автор трактує їх як поетичний сповідальний монолог, як своєрідну декламацію,

що спирається на першоджерела жанру, де головним діючим персонажем є рапсод, неспішно розгортаючий свою розповідь. Стилiстично твори Т. Шпаковського близьки до музики Ф. Мендельсона та Р. Шумана, особливо за фактурним викладенням, до якого вплетені інтонації українського мелосу. Високий рівень композиторської майстерності вбачається у використанні різних видів фортепіанної фактури, побудові поліфонічних шарів мелодичних ліній, почутті форми, логіці драматургічного розвитку тощо.

Ще однією маловідомою сторінкою у біографії Т. Шпаковського є його педагогічна практика. Давати уроки фортепіано, щоб сплатити за власне навчання, він почав у Відні. Відомо, що однією з його учениць була майбутня дружина Олександра Бородіна, талановита піаністка Катерина Протопова [1, с. 86]. Дослідження цього боку діяльності Шпаковського можливо на основі вивчення спогадів та епістолярію його учнів.

В одному з останніх своїх концертів у Харкові 26 березня 1860 року Т. Шпаковський блискуче виконав ре мінорний концерт Ф. Мендельсона, а через рік - пішов з життя. Проживши 31 рік, видатний піаніст-віртуоз Тимофій Шпаковський залишився в історії піанізму середини ХІХ століття як яскравий митець, що передбачив шляхи розвитку фортепіанного виконавства, затверджені в другій половині століття.

Список використаних джерел

1. Литвиненко А.І. Інструментальне виконавство Полтавщини другої половини ХІХ - початку ХХ століття (до проблеми становлення регіональної музичної культури) // Мистецтвознавчі аспекти славістики: Наук. записки культурологічного семінару. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2002. Вип. 2. С. 81-89.
2. Луніна Г. Українське коріння Антона Рубінштейна // Культура і життя. № 47, 27.11.2009. [Ел. ресурс] Режим доступу : kievkamerata.org/ukr/press-114
3. Михайло Степаненко. Тимофій Шпаковський / Михайло Степаненко. Статті Дослідження Спогади. Київ: ГРОНО, 2016. С. 130-135.

**ОСОБЛИВОСТІ АНСАМБЛЕВОГО ПИСЬМА
У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРАХ
ДЛЯ ЗМІШАНОГО СКЛАДУ Ф. РИСА**

У просторі вітчизняного музикознавства постать Ф. Риса – композитора, диригента, піаніста, педагога, музичного діяча, учня Л. ван Бетховена, під керівництвом якого він вдосконалювався як піаніст, та І. Г. Альбрехтсбергера, у якого навчався композиції, – взагалі мало досліджена. Але за життя Ф. Рис здобув повагу і визнання як авторитетний музикант, зокрема, в музичному словнику Г. Рімана він характеризується як плідний композитор, величезний доробок якого (понад двісті творів) демонструє його незвичайний талант і блискучу техніку [1, с. 1117]. У 1825-1837 роках Ф. Рис керував Нижньорейнськими музичними фестивалями, для яких часто сам писав музику і виступав як диригент. З 1834 року очолив Співацьку академію в Аахені. В останні роки життя він разом із Ф. Г. Вегелером працював над «Біографічними записками про Бетховена», виданими 1838 року, які стали одною з перших біографій великого Майстра [1; 5]. Що стосується зарубіжних праць, то з доступних джерел можна отримати лише загальну інформацію про життя і творчість композитора. На це вказує Г. О. Стахевич, яка присвятила фортепіанним концертам композитора дві статті й розділ дисертації [2, с. 51; 3; 4].

Предметом нашої статті стали два великих ансамблі для змішаного складу, які репрезентують принципово різні моделі ансамблевої взаємодії. Це Секстет для кларнета, фагота, валторни, контрабаса, арфи та фортепіано *g-moll, op. 142* (1814) та Октет для фортепіано, кларнета, фагота, валторни, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса *As-dur, op. 128* (1815-1816). Примітним є склад ансамблю та функціональні взаємини між інструментами в Сексеті. Арфа і фортепіано утворюють темброву пару струнно-щипкового та струнно-клавійного інструментів, які трактуються як темброві двійники, являючи специфічну цілісність в ансамблевій фактурі з подвійними темброво-звуковими характеристиками. Арфа є носієм слаб-

кішого, дзвінкішого й витонченого звучання, фортепіано – більш міцного, глибокого і об'ємного (не випадково у списку творів Ф. Риса зазначається, що арфа може бути замінена другим фортепіано [6; 7]). Вони разом, спільно або послідовно беруть участь у викладенні тематизму, при тому мелодичний матеріал рівномірно розподіляється між ними.

Спільне звучання цих інструментів породжує цікавий тембровий мікст, в якому на першому плані знаходиться фортепіано, а звучання арфи на другому утворює м'яку ауру, що огортає, підсвічує тембр клавішного. Обидва партнери активно задіяні у діалогах-перегукуваннях (перехоплення пасажів, повтори мелодійних фраз), де композитор наближує звучання фортепіано до арфового (завдяки арпеджіато, пасажам у високому регістрі). Таким чином, згладжується відмінність між силою звучання і тембрами фортепіано і арфи, в результаті чого утворюється узгоджене подвійне темброве ядро Секстету, яке займає в ієрархії ансамблю міцнішу позицію через майже постійну ансамблеву взаємодію цих інструментів. Підтвердженням цієї думки є наявність в ансамблевому письмі невеликих, проте регулярно прописаних фрагментів, у яких арфа і фортепіано однозначно виходять на перший план, тоді як інші інструменти або «мовчать», або виконують акомпануючу функцію. Особливо важливу роль такі фрагменти мають у випадку з арфою – інструмента не сильного і не яскравого в контексті звучання всього ансамблю, завдяки чому він може реалізуватись як провідний.

Незважаючи на ієрархічне превалювання тембрового ядра, роль інших учасників ансамблю не зводиться тільки до акомпануючої функції. Кларнет, фагот та валторна активно задіяні у викладенні тематизму, в діалогах між учасниками ансамблю, їх партії «прописані» не менш цікаво, проте трактовані двояко. З одного боку, вони самостійні темброво-фактурні одиниці партитури, адже їм доручається мелодійна функція, сольні репліки, вони вступають у взаємодію один з одним та з інструментами тембрового ядра. З іншого боку, вони діють спільно або у викладенні тематизму, або у співставленнях з тембровим ядром арфи та фортепіано, або як акомпануюча підтримка останніх. Тим самим утворюється

різноманітна за функціями компактна темброва група духових інструментів, яка в ієрархії учасників ансамблю є водночас і рівноправною, через активну задіяність її інструментів, і підпорядкованою, через висування арфи та фортепіано як ситуативних солістів. Звучання окремих духових інструментів не виходить за межі оркестрового «робочого» діапазону, крайні регістри в їх партіях не використовуються, що узгоджується з оркестровою практикою, правилами оркестрового письма.

Характерно, що у Секстеті відсутні інструменти струнно-смичкової групи. На нашу думку, смичкові високої і середньої теситури, по-перше, затьмарили б неяскраву арфу, а по-друге, арфа разом із фортепіано заповнює весь діапазон від найнижчого до найвищого регістрів, що робить уведення квартету струнних не потрібним. Вибір контрабасу в такому випадку свідчить також про піклування про ансамблевий баланс, адже бляклий і густий тембр низького смичкового інструменту ідеально сполучається з арфовим звучанням.

Тричастинний цикл Секстету за композиційно-драматургічною організацією та образно-семантичним наповненням вирішений у романтичному дусі, адже від початку пронизаний ліричним висловлюванням. Традиційна активно-подієва семантика сонатно-симфонічного циклу в I ч. Секстету (*Allegro ma non troppo, g-moll*) трансформується під знаком лірики. До цієї сфери залучаються обидві провідні теми, репрезентуючі різні грані ліричного: польотна, збентежена, сповнена легкого суму тема головної партії, спокійніша, розважлива тема побічної.

Наскрізний потік ліричного висловлювання захоплює і II частину (*Adagio, Es-dur*), яка репрезентує м'яку, співочу лірику широкого дихання. З точки зору стилістики в цей частині синтезуються різноманітні типи ліричного висловлювання, як вокального, так і інструментального: хоральний, оперно-кантиленний, речитативно-декламаційний, імпровізаційний. Вільна невимушена послідовність різноманітних за генезисом мелодійних фраз надає формі свободи і розмикає її в *Rondo* прийомом *attacca*.

Rondo (g-moll) є синтезуючим дансотно-жанровим віртуозним Фіналом, моторність якого пом'якшена мінорним ладом і пластикою тематизму, побудованому на заокруглених, м'яких інтонаціях. Тим самим лірика як домінуючий тип ви-

словлювання в циклі опосередковано реалізується і в Фіналі. Панування ліричного типу висловлювання в різних іпостасях свідчить про реалізацію романтичного модусу світобачення в Секстеті. Установка на це модифікує і драматургію циклу, контраст в якому виявляється через репрезентацію лірики різного генезису, а також, традиційно, через тип руху і темп.

Ліричний розворот циклу зумовлений не в останню чергу інструментальним складом ансамблю. Присутність арфи як одного з провідних тембрів надає образності циклу, в цілому ліричності в широкому смислі, витонченості, пластичної театральності. Це пояснюється тією образно-семантичною сферою, до якої відносили тембр арфи у ХІХ столітті в оперній, балетній та симфонічній музиці. Передусім це картинні, звукозображальні, пластично-дансанти та ліричні образи.

Великий октет для фортепіано, кларнета, фагота, валторни, скрипки, альту, віолончелі та контрабаса *As-dur, op. 128*, репрезентує принципово іншу модель ансамблевого письма, ніж у Секстеті *op. 142*. Вона базується на ідеї ієрархічної супідрядності фортепіано й інших інструментів. Беззаперечне панування фортепіано, його пріоритетна роль у викладенні тематизму, необмеженість блискучої віртуозності дозволяють трактувати його як соліста. Інші інструменти виконують супровідну функцію, тільки епізодично, на короткий час перебираючи на себе головну роль у ансамблевій взаємодії. При тому фортепіано, як правило, «виключається» з гри, а духові та струнно-смічкові інструменти об'єднуються у темброві групи, які діють або спільно, або протиставляються одна одній.

Такий принцип організації ансамблю дозволяє композиторові мислити темброві групи компактно, розташовуючи інструменти за теситурним принципом і не виходячи за межі робочого оркестрового діапазону, а також успішно вправлятися зі значною кількістю інструментів, оперуючи не певним тембром, а тембровою групою в цілому, зрідка виділяючи окремих солістів. Трактування фортепіано як солюючого інструмента – самостійної одиниці ансамблевої фактури – зумовило залучення повного складу струнно-смічкових інструментів від високих до низьких, адже в цьому випадку воно не може виступати як заміник частини струнних.

Протягом всього твору, будова якого виявляє спільні риси з Секстетом *op.* 142, композитор зберігає єдиний тип ансамблевого письма. Як і в Сектеті в Октеті на другій позиції після сонатного *Allegro* I ч. (*As-dur*) знаходиться повільна частина *Andantino* (*C-dur*), а замикає цикл *Rondo* (*Allegretto*, *As-dur*). В Октеті також домінує ліричний модус висловлювання. Під знаком лірики модифіковано сонатне *Allegro*, яке з активно-подієвого перетворюється у лірико-подієве.

Отже, в розглянутих творах Ф. Ріса реалізовані дві моделі ансамблевого письма. В Сектеті взаємодія партнерів базується на ідеї рівноправ'я, поєднаної з висуванням арфи і фортепіано як перших серед рівних ансамблістів. В Октеті як соліст беззаперечно панує фортепіано, тоді як інші інструменти здебільшого трактовані в ієрархічній супідрядності як супровідні. В обох творах у інструментальному викладенні наявні риси оркестрового письма.

Список використаних джерел

1. Риман Г. Музыкальный словарь. Режим доступу: https://riemann_music_dictionary.academic.ru/5837/%D0%A0%D0%98%D0%A1
2. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у контексті стильових процесів першої третини XIX ст. (на матеріалі творчості Й.Н. Гуммеля, І. Мошелеса та Ф. Ріса). Дис. ...канд. мист. спец. 17.00.03 Музичне мист-во. Сумський держ. пед. ун-т імені А.С. Макаренка. Суми, 2019. 285 с.
3. Стахевич Г. О. Фортепіанний концерт у творчості Фердинанда Ріса (до 185-річчя написання Дев'ятого концерту *op.* 177) / Часопис Нац. муз. акад. України імені П.І. Чайковського: наук. журнал. Київ, 2018. № 3 (40). С. 39-50.
4. Стахевич Г. О. Романтичні ознаки у фортепіанних концертах Фердинанда Ріса // Культура та інформаційне суспільство XXI століття: мат-ли всеукр. науково-теор. конф. 26-27 квітня 2018 р. Харків : Харківська держ. акад. культури, 2018. С. 93-94.
5. Ріс Фердинанд. Режим доступу: https://persons-info.com/persons/RIS_Ferdinand
6. Ferdinand Ries Gesellschaft. URL: <http://www.ferdinand-ries.de/oktette.html>
7. List of works by Ferdinand Ries URL: https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Ferdinand_Ries

РОЗДІЛ II

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДІАСПОРИ ХХ СТОЛІТТЯ

Горська Т.М.

МИТЦІ «ТИХОЇ» СЛАВИ СУМЩИНИ: ДО 80-РІЧЧЯ МИКОЛИ ПЕТРЕНКА

У професійній музичній культурі є багато імен уславлених українських композиторів відомих усьому світу. Їх твори складають величний, гідний пласт національного музичного спадку. Кожне нове покоління музикантів звертається до цих добутків, вважаючи їх довершеними та повчальними. Але в будь-яку добу існували і композитори-любители, які були не менш віддані музиці й складали музичні твори, не претендуючи на виключну популярність чи на велике коло слухачів.

На музичних обрях Сумщини до таких митців належав один із самодіяльних композиторів області, член Національної спілки журналістів України – Микола Миколайович Петренко (1939-2014). Він відбувся як викладач, поет, оповідач-дослідник, композитор-любитель. Хоча професійна діяльність Миколи Миколайовича не була пов'язана з музикою, але любов до неї він проніс крізь усе життя.

Знаоймство авторки цієї статті з творчою спадщиною М.М. Петренка трапилось випадково, коли, черговий раз завітавши до бібліотеки СВУМіК імені Д. С. Бортнянського, на одній з виставкових полиць побачила невеличкі книжечки у м'яких палітурках. Відкрила навмання сторінку, почала читати й захопилась: «Далека тепла осінь 1943 року. Війна ще триває, але Суми вже визволені. Вечорами попід дворами на нашій Добровільській околиці збираються дівчата. «О, вже миколаївські дівки співають», - озивався мій дідусь. «А чому миколаївські?» - запитував я. «А тому, що за царя Миколая народилися». Тобто до революції. То було моє перше спілкування з мистецтвом. Я пам'ятаю пісні, що співалися тоді: «Поза гаєм зелененьким», «На

городі верба рясна», «Їхали козаки з Дону та додому», «Розпрягайте, хлопці, коні», «Місяць на небі, зіроньки сяють», «Туман яром, туман долиною», «Ой хмелю, мій хмелю» та ін. ...

Пісня «Розпрягайте, хлопці коні» мені здавалася дуже давньою. Я гадав, що автор її, як і більшості старовинних народних пісень, невідомий. І раптом у 1992 році дізнався, що автор пісні Дмитро Євменович Балацький був моїм сучасником і помер у 1981 році в Полтаві» [5, с. 100]. Так починалася одна із статей, в якій розповідалось про створення пісні. Крім цієї історії автор написав багато інших, в яких розкривались невідомі сторінки музичного мистецтва. Наразі вони були надруковані в інших книжках, а з часом ці книжки із власноручним автографом автора до бібліотеки училища передала знайома М. Петренка.

Прочитана розповідь дуже заінтригувала і зацікавила своєю ширістю і безпосередністю. Ці строки нагадали дитинство, і хоч я народилася пізніше автора і не в Сумах, але часто чула деякі з тих пісень від своїх батьків. І пісня «Розпрягайте, хлопці коні», яку мій тато співав з особливим захопленням та ще із власним супроводом на фортепіано, була також однією з моїх улюблених. Звичайно, захотілося більше дізнатись про автора розповіді, яка була так близька і мені ...

Народився М. Петренко у Сумах, у співочому районі вулиці Добровільній, у родині, де дуже любили співати і знали багато пісень. Звичайно, це справило великий вплив на схильності хлопчика. Маючи дзвінкий голос і прекрасні музичні здібності, він, навчаючись в школі № 7, вже з восьми років співав у хорі. Восени 1949 року, у 10-річному віці Микола переступив поріг Палацу піонерів, (зараз – Палац дітей та юнацтва), де його прийняли солістом дитячої капели бандуристів. Коли після мутації голосу в Петренка «прорізався» пристойний тенор, Євген Молчанов - музичний керівник в середній чоловічій школі № 1, де у цей час навчався юнак, розучував з ним народні пісні, які той виконував на шкільних святах. Серед них – «Ой зійди, зійди, ясен місяцю», «Дивлюсь я на небо», «Скажи мені правду, мій добрий козаче» та ін. Крім співу, Микола Миколайович грав на бандурі. Все життя він мріяв навчитися грати на фортепіано, але ця мрія не здійснилась.

Юнаку з гарним музичним слухом і смаком були близькі й інші предмети: закінчивши середню школу в 1956 році зі срібною медаллю, Микола поступив до Сумського педагогічного інституту імені А. С. Макаренка на фізико-математичний факультет. Це свідчить про багатогранність таланту юнака. Але і в студентські роки М. Петренко не залишав свого захоплення музикою. Він приймав участь в самодіяльності інституту та виступав як соліст-вокаліст. Маючи ліричний тенор великого діапазону Микола Миколайович співав на інститутській сцені українські народні пісні, російські романси, неаполітанські пісні, оперні арії. На роки навчання припав пік співацької творчості Петренка. Отримавши диплом, з 1961 року Петренко працював викладачем математики, фізики та креслення в Роменській школі-інтернаті, де також приймав участь у художній самодіяльності. Однак склалося так, що тут Микола Миколайович більше танцював, ніж співав.

Можливо згодом цей голос пролунав би десь на оперній сцені або в концертному залі (згадаємо історію сходження на оперний Олімп Анатолія Солов'яненка або Євгенії Мірошниченко). Але в 1962 році юнака призвали до лав Радянської Армії в стратегічні ракетні війська. Одного разу під час навчально-тренувального заняття, хтось із офіцерів помилково натиснув на кнопку – подавання концентрованої азотної кислоти (чого аж ніяк не повинно було бути!!!). Пара азотної кислоти потрапила до приміщення солдатів, де знаходився і Микола. Наслідки – вражаючі: обпалені бронхи, легені, навік зіпсовані голосові зв'язки ... Постраждав не тільки діапазон, а й тембр, який нагадував слухачам тембр відомого українського співака Костянтина Огнєвого. Як соліст Микола на сцену більше не вийшов. Спеціальними вправами він зумів відновити у себе верхні ноти «соль» і навіть «ля» першої октави, що дало йому можливість співати в академічних хорах до 68 років.

Після армії М. Петренко повернувся до Сум, де продовжив працювати в середній школі № 11 як викладач фізики та астрономії. Микола Миколайович був людиною обізнаною, допитливою, прагнув довести свою думку до багатьох людей. Це спонукало його до написання статей у місцевій пресі, зокрема у обласній газеті «Ярмарок». Завдяки активній літературній

діяльності, через деякий час він був прийнятий до Національної спілки журналістів України. Як людина імпульсивна, Петренко міг вибухнути, коли треба було відстоювати власні погляди. Але друзі, товариші по роботі та учні його поважали. З деякими з них Микола навіть дружив до останніх своїх днів.

Весь вільний час вчитель точних наук віддавав мистецтву, музиці. Микола Миколайович співав у народному камерному хорі Дому культури СНВО імені М. В. Фрунзе та в хорі музичного училища (нині Сумське вище училище мистецтв і культури імені Д.С. Бортнянського). Про це так згадує Євген Карпенко – хороший товарищ Миколи Петренка, який прийняв його до хорової капели ДК: «Переді мною опинився невисокий чоловік з круглим обличчям, який сором'язливо опускав очі під великими окулярами. Петренко розповів, що він у свій час співав у капелі заводу «Електрон» та має досвід хорового співу. Ця людина викликала повагу і довіру. Я не тільки прийняв його до хору, а й допустив до найближчого концерту. Партії вивчав досить швидко, інтонував добре, хоча сильного голосу не мав» [з особистої бесіди з Є. Карпенком].

Загалом коло музичних зацікавлень М. Петренка було досить різноманітним. Він не тільки співав, а й писав статті про музику, які згодом були видані у цікавих за змістом збірках: «Зустрічі з шедеврами. Розповіді про творців» (у двох частинах) [1], «Старовинні російські романси. Розповіді про творців» [3], «Українські народні пісні. Розповіді про творців» [4]. В цих публікаціях подані думки-досліди М.Петренка про життя відомих композиторів, виконавців, історії виникнення народних пісень чи романсів. Фактологічний матеріал про авторів музики чи слів, їхніх друзів перемежається власними спогадами у формі невимушеної бесіди і сприймається дуже легко. Читач навіть не помічає, як «гортає» ці історії одну за одною.

Можна впевнено стверджувати, що створення музики у Миколи Миколайовича значною мірою було зумовлено / стимульовано його поетичною творчістю (Петренко був відомий як хороший поет). Любов до музики і слова злилися для митця в одне ціле та втілились у вокальні композиції. Як композитор, він брав тексти не тільки власних віршів, а й звертався до творчості М. Лермонтова, Д. Павличка, О. Пушкіна, М. Сла-

винського, П. Тичини та ін. Розкриваючи у своїх романсах поетичні задуми інших поетів, він обирав близькі йому теми.

Петренка-композитора найбільше хвилювали теми кохання, Батьківщини, образи рідної природи, - все, чого людина торкається й переживає впродовж життя. Всього ним було написано шість зошитів пісень та романсів [2], твори з яких нерідко звучали у концертах у місті та в передачах обласного радіо. Авторські зацікавлення яскраво відображує зміст шостого випуску (2008), куди увійшло 5 романсів: «Я більш не жду» (сл. Г. Шевченко), «Весняний гай» (сл. автора), «Это было давно» (сл. С. Сафонова), «Я пью твою любовь» (сл. П. Шадура), «Село» (сл. І. Качуровського).

З музикою пов'язаний ще один вид літературної діяльності М. Петренка – робота над лібрето оперних творів. Непереборна любов Миколи Миколайовича до музики підштовхнула його до створення перекладу тексту улюбленої опери Дж. Верді «Набукко» з італійської на українську мову. Він є також автором лібрето дитячої опери «Чарівне люстерко» (музика Є. Карпенка).

Всі творчі добутки Миколи Миколайовича Петренка - співака, поета, журналіста-дослідника, композитора, викладача точних наук, – могли з'явитися лише за умови безмежної відданості мистецтву, без якого він не уявляв своє життя. А такі творці рівнозначно з «геніями» потребують уваги та оцінки суспільства.

Список використаних джерел

1. Петренко М. Зустрічі з шедеврами. Розповіді про творців. Суми, 2009. 105 с.
2. Петренко М. Зустрічі з шедеврами. Розповіді про творців. Ч. 2. Суми, 2011. 112 с.
3. Петренко М. Зустрічі з шедеврами. Розповіді про творців. Ч. 3. Суми, 2013. 100 с.
4. Петренко М. Пісні та романси. В 6-ти зош. Зош. I. В житті ще втрачено не все; Зош. II. Твоїми очима любов говорила; Зош. III. Прийди до мене в сон; Зош. IV. Спасибі за те, що ти є; Зош. V. Небо, вода, білосніжні лілеї; Зош. VI. Я більше не жду. Суми, 2002-2008.
5. Петренко М. Старовинні російські романси. Розповіді про творців. Суми, 2012. 300 с.
6. Петренко М. Українські народні пісні. Розповіді про творців. Суми, 2008. 188 с.

**ВІТАЛІЙ ГУБАРЕНКО:
ДОСВІД РОБОТИ У КІНЕМАТОГРАФІ**

Віталій Губаренко (1934-2000) - одна з яскравих постатей у плеяді українських композиторів ХХ століття. Представник руху «шістдесятників», він у своїй творчості прагнув до пошуку нових шляхів розвитку вітчизняної академічної музики. Його композиторська спадщина представлена різноманітними жанрами: тринадцять опер («Загибель ескадри», «Мамаї», «Крізь полум'я», «Пам'ятай мене», опера-балет «Вій», «Альпійська балада», моноопера «Листи кохання» - інша назва «Ніжність» та ін.), сім балетів («Кам'яний господар», «Запорожці» «Травнева ніч», хореографічні сцени за однойменною повістю Гоголя «Вій» «Зелені святки» та ін.), два десятки масштабних оркестрових творів (три симфонії, Симфоніета для струнного оркестру, Concerto grosso для струнного оркестру, чотири камерні симфонії для різного складу інструментів, «Арія» для кларнета і струнного оркестру, «Адажіо» для гобоя і струнного оркестру, симфонічна картина «Купало» та ін.), вокально-симфонічні твори (кантата «Чуття єдиної родини» на слова П. Тичини, Симфонія для оркестру, сопрано та тенора «De profundis»), камерна та хорова музика, цикли для голосу й фортепіано.

Найповніше В. Губаренко проявив себе в музиці для театру та в симфонічному жанрі, які, як зазначає музикознавець І. Драч, завжди існували для нього в тісному взаємозв'язку [1]. Композитор не випадково так тісно пов'язав своє творче життя з музичним театром. Хоча В. Губаренко провів свої дитячі та юнацькі роки в середовищі далекому від мистецтва, зростаючи у сім'ї військового, проте непереборне бажання долучення до прекрасного віднайшло свій вихід у родинному колі його дружини Марини Черкашиної, батьки якої, були відомими українськими акторами, і в будинку яких завжди панувала атмосфера творчості й благоговійне ставлення до мистецтва, що значно вплинуло на становлення молодого музиканта.

Одного разу композитору довелось звернутись до кіномузики - «наймолодшої» на той час сфери мистецтва.

В. Губаренкові запропонували здійснити музичне оформлення кінотрилогії режисера Т. Левчука «Дума про Ковпака» (1973–1976). Митець написав музику до двох фільмів «Набат» і «Буран». Однак розбіжності творчих поглядів, що виникли в процесі роботи між кінематографістом і музикантом, змусили В. Губаренка відмовитися від роботи над музикою до третьої кінокартини. Маючи самобутній, неординарний творчий потенціал і вже досягши на той час значних успіхів у інших жанрах, композитор не міг погодитися із суто супровідною, другорядною функцією авторської музики в кінофільмі й навіть докоряв іменитому українському режисерові в недостатній компетентності в музичній сфері.

Певним чином це були справедливі зауваження, адже українське радянське кіно далеко не завжди могло похизуватися продуманою музичною драматургією, а ставлення до музичного компонента в цілому було як до чогось підрядного, прикладного. Але, не зважаючи на те, що В. Губаренко мав лише одну спробу співпраці у кіно, у його творчості відчутна неабияка кінематографічність. Під час аналізу його творів у інших жанрах дослідники зазвичай використовують специфічні для кіномистецтва поняття: «паралельний монтаж», «фреймований кадр», «умовний сценарій», «ефект напливу», «крупний план» та ін. Недовгий досвід роботи композитора в кіно наклав свій відбиток на його подальшу творчість [2, с. 75]. Згодом на основі музики до перших двох частин трилогії «Дума про Ковпака» була створена Симфонія № 3 (з підзаголовком «Партизанам України»). Серед її особливостей можна відзначити наявність програмних назв частин («Сполох», «Зорі ранні», «Дороги партизанські») та введення хорових епізодів, що наближає її до жанру ораторії.

Кінотрилогія присвячена героїчній, самовідданій боротьбі партизан під проводом Сидора Ковпака проти фашистських загарбників. Вона проникнута ідеєю возвеличення сили духу, безстрашності та відданості загальній справі бійців, мудрості й душевного благородства їх командира та його помічника комісара Семена Руднева. Ця концепція знайшла яскраве відображення у музиці першого кінофільму під назвою «Набат». В ньому розповідається про формування на теренах Сумської

області під час початку вторгнення окупантів до українських земель партизанського загону під проводом С. Ковпака, який поступово розростається й згодом перетворився на Першу українську партизанську дивізію.

У музичному оформленні кінофільму виділяється декілька тем, закріплених за певними образами. Це дві лейттеми – героїчної боротьби та ворога. Важливою також є тема Батьківщини, яка лунає на початку фільму. Окрім названих, введено ряд другорядних, але не менш яскравих музичних тем.

Перша лейттема героїчної боротьби з'являється під час демонстрації вступних титрів у кінострічці «Набат». Вона вбирає в себе декілька образів: з одного боку, саму загрозу, що нависла над Батьківщиною, з іншого – необхідність надати відсіч окупантам. Тема звучить драматично, напружено й тривожно, мелодичній лінії характерні вольові, мужні ходи. За своєю структурою тема складається з двох елементів: перший – унісон струнних у низькому регістрі, другий – дисонуючі співзвуччя мідних духових (тромбонів та валторн), які разом з ударами литавр надають їй загрозливого характеру. В подальшому вона тричі з'являється у фільмі, фактично виконуючи драматургічну функцію головної теми. Вже на початку фільму характер музики підсилює емоційний заряд кадрів – на екрані зображені охоплені полум'ям українські степи.

Героїчна тема раптово, без паузи змінюється іншим коротким музичним фрагментом – м'яким та лагідним вокалізом у сопрано, в цей час в кадрі з'являється жінка із немовлям на руках. Вона символізує материнське начало, образ рідної землі, уособлює родини та домівки, задля захисту яких чоловіки відправлялися на війну. Звертає на себе увагу застосування принципу «психологічного колажу»: жінка з немовлям (кадр з мирного життя) на фоні колони біженців і військових сприймається окремо від загального контексту, і саме ця відокремленість надає цьому образу значення символу Батьківщини. Візуальний компонент підсилює тепле звучання жіночого голосу. Під час показу даного епізоду мимоволі виникає асоціація з картиною російського художника К. Петрова-Водкіна «Мадонна», що була створена в післяреволюційні роки ХХ століття (1920), ставши однією із найзначніших робіт митця.

Після вокалізу вдруге звучить тема героїчної боротьби. Цього разу на фоні звучання симфонічного оркестру долинають окремі вигуки солдат частин армії, що відходять. Музика дуже яскраво відтворює загрозу, що ніби грозова хмара нависла над країною і кожної миті може обернутися страшенною бурєю, що змітатиме все на своєму шляху; також у ній передано біль людей, які змушені покидати рідні міста та села. Особливої суворості симфонічному звучанню додає використання композитором унісонів оркестрових груп.

Варто звернути увагу на те, що весь музичний епізод на початку кінокартини має чітку композиційну побудову – її структура подібна до тричастинної репризної форми: тема героїчної боротьби виконує роль крайніх розділів, а жіночий вокаліз – контрастної середини.

Темі героїчної боротьби протиставляється тема ворога, що супроводжує кадри, де показано насування німецької колони. Музика звучить механічно, бездушно, в ній переважають тембри мідних духових з глісандо тромбонів під витриманий ритмічний малюнок. Певною мірою характер цієї теми схожий з епізодом фашистського нашестя з І ч. Сьомої симфонії Д. Шостаковича. Цей музичний фрагмент кінострічки позбавлений будь-якої мелодійності, консонансності гармонічної вертикалі. Дещо пізніше (у кінофільмі лейттема ворога з'являється п'ять разів) ця тема буде супроводжувати кадри кінохроніки.

У розгорнутому варіанті тема ворога лунає у кульмінаційному епізоді кінокартини, що зображує протистояння партизан із фашистами. На початку звучить тема звучить піцикато у струнних, потім головну лінію симфонічної партитури проводять фагот та тромбони. Загрозливі дисонуючі вертикалі із секундовими нашаруваннями якнайкраще відтворюють напружену картину бою.

Ще один яскравий музичний фрагмент – тема червоного стягу у виконанні валторни, що поступово виростає у великий симфонічний фрагмент – тему клятви партизан. Це важливий епізод у загальній драматургії фільму, адже «відвойований» стяг піднімає бойовий дух людей, сприяє їх єднанню. Потрібно відзначити й важливість тембрових забарвлень: у музичному матеріалі, пов'язаному з картинами протистояння, домінують

тембри мідних духових інструментів, тоді як ліричні епізоди виконуються дерев'яними духовими та струнними.

Перша лірична тема з'являється у фільмі тоді, коли до Сидора Ковпака, який до війни був головою Путивльського міськвиконкому, приходять молода пара з проханням офіційно зареєструвати їх шлюб, адже РАГС уже було евакуйовано. Музика цього епізоду контрастує з попереднім і символізує інтуїтивне прагнення людини до миру й щастя, надію на світле майбутнє. Провідну роль у симфонічній партитурі відіграє солююча флейта, саме їй доручається виконувати крихку мелодію. Це ніби промінь мирного життя, що пробивається серед негоди часу, потребуючи захисту. М'які тембри дерев'яних духових інструментів задіяні й для другої ліричної теми, мелодію якої виконує кларнет. Ця тема пов'язана зі світом почуттів дівчини-партизанки Тоні, яка втратила на війні свого чоловіка (кадри саме з її весілля було показано на початку фільму).

Як композитор, В. Губаренко був справжнім майстром хорової музики, про що свідчать масові сцени його чисельних опер і кантата «Чуття єдиної родини». У кінофільмі він також звернувся до хорового багатоголосся. Так, для характеристики партизанського табору В. Губаренко написав хорову композицію, схожу з билинними наспівами (з використанням плагальних зворотів). На фоні цього музичного фрагменту, що виступає символом єдності, згуртованості партизан, розгортаються сцени з побуту бійців. Інший хоровий епізод завершує кінофільм «Набат». Використана тут В. Губаренком пісня «Гуляв Ковпак» за стилем подібна до історичних пісень, в яких так часто оспівувались героїчні подвиги народу.

Крім відзначеного вище, в кінострічці часто звучать побутові наспіви та награти, наприклад, популярні воєнні пісні (мелодія «Катюші» на губній гармошці). Наспівування українських народних пісень – окремі репліки, своєрідні наспівироздуми в найнапруженіші моменти, що вимагають значного розумового й вольового зосередження, характерно й персонажу С. Ковпака. Такі музичні цитати додають кадрам життєвої реалістичності й достовірності, але головну роль у музичній драматургії фільму відіграє авторська музика В. Губаренка.

Проведений аналіз музичної драматургії фільму «Набат» з трилогії «Дума про Ковпака» не є вичерпним, але він надає уявлення про стиль роботи композитора з музичним матеріалом у кіно. Щодо цього можна відзначити такі особливості: використання тем, що закріплюються за певними образами, лейтмотивний принцип; контрастне співставлення драматичних та ліричних образів, притаманне сонатній формі; розвинена темброва драматургія; введення хорових епізодів.

Досвід роботи В. Губаренка в кінематографі відіграв важливу роль у його подальшій творчій діяльності, де чільне місце посідала тема героїки українського народу й широко використовувалися кінематографічні прийоми: зокрема, «паралельний монтаж», «ефект напливу», «крупний план» тощо.

Список використаних джерел

1. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.
2. Зуєв С. П. «Альпійська балада» Віталія Губаренка: досвід кінематографічного прочитання опери // Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. № 2. С.75 – 82.
3. Лисса З. Эстетика киномузыки. Москва : Музыка, 1970. 495 с.

Деменко Н.М.
Сіробаба Я.В.

ЛЮБОВ ДЕЛЬМАС – ПРЕКРАСНА МУЗА ПОЕТА БЛОКА

Організований у 1911 році Петербурзький театр музичної драми, що розпочав свої сезони роком пізніше, помітно вирізнявся з числа оперних сцен об'єднаних імператорських театрів. Він проіснував до 1919 року, коли його трупа разом з театральним майном злилася з оперною трупю Народного дому, на базі чого потім було створено Великий оперний театр. Своє короткочасне життя Театр музичної драми прожив яскраво: кожній постановці цього театру дійсно був притаманний певний наліт епатажу, а сміливі експерименти в царині оперних реформ часто супроводжували гнівні рецензії критиків.

Відкрився Театр музичної драми у Великій залі консерваторії. Преса широко повідомляла глядачів про відмову від оперних шаблонів - традиційних оперних жестів, манери вокальної подачі й взагалі «будь якої оперності», і заміні цього натуралістичною, психологічно осмисленою музичною драмою [8]. Художній керівник театру Йосип Михайлович Лапицький, наслідуючи принципи К. Станіславського, намагався насичити оперну дію побутовими деталями і подробицями. Критика ревно відмічала всі помилки й прорахунки режисера, справедливо лаючи його за невизнання специфіки оперного театру, ігнорування партитури й орієнтації лише на лібрето музичної вистави.

Крім незначних «відхилень» від дії, М. Лапицький дозволяв собі вилучати навіть цілі сцени з музичних вистав. Через свавілля по відношенню до цілісності оперних творів режисер постійно вступав з композиторами й музикантами у конфлікти. Не зважаючи на це, публіка регулярно відвідувала його вистави. Глядачів приваблювала сміливість керівника та артистів трупи, які намагались по-іншому осмислити оперний твір. Як і режисер, актори постійно експериментували і шукали свої, нестандартні шляхи створення образу [8].

У колі численних шанувальників артистів Театру музичної драми опинився і О.О. Блок, який не пропускав жодної прем'єри. Особливо «зачепила» поета постановка опери Ж. Бізе «Кармен». Партію Кармен виконувала Любов Олександрівна Дельмас. Молода співачка ретельно готувалася до виконання цієї партії, вивчаючи і порівнюючи постановки опери в різних країнах. У своїх спогадах вона писала: «Я тільки-но повернулася з Парижа, де на батьківщині Меріме і Бізе переглянула всіх Кармен. Французькі Кармен мене засмутили і розчарували. Однієї красивої пози без внутрішнього вогню мало для Кармен. В них не було ні загадкової таємничості, ні реалізму, ні бурі циганських пристрастей. Хоч неясно, але мені малювався інший тип несамовитої, вільної циганки» [2, с. 67].

Л. Дельмас виходила на сцену ніби чаклунка, з палаючими очима і співала, вкладаючи в кожну ноту частинку своєї душі. Її Кармен була пристрасна, яскрава, неперевершена, здібна на велике кохання і палку ненависть. Публіка, зачавши подих, переживала разом з героїнею, раділа і плакала з нею. Це був

колосальний успіх. Після декількох виступів Любов Олександрівна отримала лист і розкішний букет троянд. Цей лист глибоко схвилював артистку, яка вже звикла до уваги і переслідування шанувальників. Лист був від Блока: «Я дивлюся на Вас у «Кармен» втретє, і хвилювання моє зростає з кожним разом. Прекрасно знаю, що я неминуче закохуюся в Вас, тільки-но Ви з'являєтесь на сцені. Я – не хлопчик, я знаю цю пекельну муку закоханості, від якої стогін стоїть у всій істоті і якої немає виходу» [6, с. 190]. Не знаючи Любов Дельмас як жінку та людину, Блок закохався в Дельмас-Кармен.

У непогожі березневі вечори поет блукав по Офіцерській вулиці біля будинку № 53, де жила його Любов, гадаючи, куди виходять її вікна. Блок, як гімназист, скуповував фото співачки, шукав зустрічі з нею. Шляхи їх часто перетиналися. То він бачив актрису в кав'ярні, то в музичному магазині, де вона купувала ноти, але підійти не наважувався. Два тижні Блок провів у безвольному «блаженно дурному» стані [6, с. 192]. Але за ці два тижні божевільної весняної закоханості поет створив цикл «Кармен» - вірші про всеперемагаючу пристрасть кохання, що «веде в світ, де навіть руки співають, доторкнувшись до її плечей. Кохання страшного, придбаного ціною життя». Героїнею цього ліричного циклу була вона – солістка Театру музичної драми Любов Олександрівна Дельмас.

Народилася майбутня оперна співачка 29 вересня 1884 року в Чернігові в родині Олександра Амфіановича та Зеліни Францевни Тищинських. Батько був видатним громадським діячем, за свої заслуги перед містом отримав звання Почесного громадянина Чернігова (долучався до створення першої в Чернігові громадської бібліотеки, потім общини медсестер). Мати – всю себе віддавала дітям, турбуючись про їх достаток та гарне виховання. На час народження Люби родина вже мала доньку й двох синів – Миколу та Павла. Будинок Тищигських часто відвідували відомі літератори і суспільні діячі.

З раннього дитинства Люба проявляла неабиякі музичні здібності, про що згадує у автобіографії: «Я не пам'ятаю себе не співаючою. З дитинства ми, п'ятеро дітей, з мамою розучували багато пісень» [7]. Основи вокалу та музичну грамоту дівчинка опанувала під керівництвом матері, яка мала вокальну консер-

ваторську освіту. Саме з її благословення Любов вирушила до північної столиці, де стала слухачкою Петербурзької консерваторії в класі вокалу Наталії Олександрівни Ірецької. Наставниця допомогла і в матеріальному відношенні, запропонувавши їй давати приватні уроки. Пізніше Андрєєва-Дельмас згадувала: «Професор Ірецька запропонувала ознайомити мене із своїми педагогічними методами і прийомами. З радістю прийнявши пропозицію, я намагалась уважно все засвоїти» [7].

У 1906 році молода співачка дебютувала у Петербурзі: ще під час навчання Люба виконала партію Ольги в опері «Євгеній Онєгін» П. Чайковського. На пошану до мами, розпочинаючи сценічну діяльність, вона взяла собі її дівоче прізвище – Дельмас. Тоді ж вона одружилася з оперним співаком Павлом Андрєєвим. Подружжя деякий час виступало разом, зокрема після закінчення консерваторії у Києві, де обоє були солістами місцевої опери: сопрано Дельмас неабияк гармоніювало з басом Андрєєва.

В Київській опері кар'єра Дельмас почалась з невеликих партій в операх «Фауст» Ш. Гуно, «Снігуронька» М. Римського-Корсакова, «Борис Годунов» М. Мусорського, в яких вона продовжувала роботу над сценічною майстерністю. Київський період приніс акторці ролі, які стали в подальшому провідними в її репертуарі: Амнеріс («Аїда» Дж. Верді), Любаша («Царева наречена» М. Римського-Корсакова), Іоанна («Орлеанська Діва» П. Чайковського). Однак розуміючи, що справжня реалізація таланту можлива лише на столичній оперній сцені, Любов Олександрівна перебирається до Петербурга остаточно. Про київський період нагадує її портрет, створений відомим українським художником Олександром Мурашком під враженням від одного з виступів співачки.

1909 року повернувшись до Петербургу, Любов Дельмас потрапила в поле зору блискучого Федора Шаляпіна. Корифей сцени запропонував їй взяти участь у закордонному турне, і Дельмас із радістю погодилась. Це була величезна школа – постійно спостерігати за мистецтвом Шаляпіна [4, с. 18]. Співачка багато працювала над втіленням своїх сценічних образів, її героїні були дуже яскравими, кожна партія вирізнялась завершеністю. Особливий успіх принесли їй партії Маделени («Ріголето» Дж. Верді), Поліни і Графині («Пікова дама»

П. Чайковського) і звичайно ж Кармен («Кармен» Ж. Бізе). Ця роль подарувала Дельмас не тільки славу, а й любов.

Справжнє визнання до співачки прийшло у 1913-1914 роках, коли вона взяла участь у грандіозному дійстві, що ввійшло в історію, як «Російські сезони» С. Дягілева у Парижі. Саме тоді в репертуарі Любові Олександрівни з'явилась партія Кармен з однойменної опери Ж. Бізе. Втілений нашою землячкою на оперній сцені образ звабливої іспанської циганки виявився настільки вдалим, що вже протягом століття Любов Дельмас вважається кращою Кармен світової опери.

Окремою сторінкою в житті співачки стало її знайомство з поетом Олександром Блоком. Побачивши одного разу Л. Дельмас в ролі Кармен, поет закохався, почав засипати її квітами та віршами, навіть створив поетичну збірку «Кармен» з відповідною присвятою. Не витримавши шквалу залицянь, Любов Олександрівна згодом звернула увагу на дивакуватого поета. Вся петербурзька весна 1914 року заповнена у Блока думками про Дельмас, побаченнями з нею. Виразний портрет актриси залишила тітка поета М.А. Бекетова: «Так, велика притягальна сила цієї жінки. Прекрасні лінії її високого, гнучкого стану, пишне золоте руно її рудого волосся, чарівно неправильне, мінливе обличчя, чарівне заворожуюче кокетство. І при цьому талант, вогненний артистичний темперамент і голос, що так глибоко звучить на низьких нотах. У цьому чарівному погляді немає нічого похмурого або важкого, навпаки – весь він сонячний, м'який, святковий. Від нього віє душевним і тілесним здоров'ям і нескінченною життєвістю» [1, с. 131].

Знайомство співачки та поета вилилося у бурхливий, хоч і нетривалий роман: вони різко розходилися в поглядах на мистецтво, на роль і долю художника в суспільстві. Блок вважав, що доля митця – втрати і страждання, Любов Олександрівна доводила, що потрібно насолоджуватися життям, відкинувши печалі. Вони дискутували, розуміючи, що нічого не доведуть один одному. Блок вирішив, що пора розлучитися, як би боляче не було. «Ви перевернули все моє життя і довго тримали мене в полоні щастя. Ніколи, ніколи не зрозуміємо один одного ми, що так закохані один в одного» [5, с. 203]. Від їх роману залишилися вірші та дружба, що пов'язувала Л. Дельмас з Блоком аж до

смерті поета. У голодні післявоєнні роки, в охопленому революцією Петрограді співачка кожного місяця витрачала зі своїх заробітків певну суму на їжу та необхідні речі для тоді вже серйозно хворого поета і його дружини [3, с. 220].

За радянської влади Л. Дельмас все рідше виходила на сцену, приділяючи більше уваги викладанню вокалу. Її чоловік Павло Захарович Андрєєв отримав звання народного артиста СРСР та пост професора в рідній, на той час вже Ленінградській консерваторії, куди 1934 року запросив і дружину. Хоча Любов Олександрівна значилась лише асистентом свого чоловіка, проте мала власний клас вокалу, звідки вийшло чимало оперних талантів, адже навчання у Л. Дельмас – це був показник високої майстерності співака. Наприкінці життєвого шляху співачка опублікувала спогади про поета [2].

За все своє творче життя Л. Андрєєва-Дельмас виконала більше 40 ролей, але найулюбленішою була Кармен, яку вона співала близько 400 разів. Померла найкраща Кармен світової опери 30 квітня 1969 року в Ленінграді, переживши Блока майже на пів віку. Добровільно відмовившись від кохання, поет жалкував про це до останнього дня.

Пам'ять про співачку, що прожила дивовижно плідне та цікаве життя зберігається й зараз. У Чернігові та області проходять заходи на вшанування пам'яті Л. Дельмас, про її життя і творчість видано кілька публікацій, відношенням Любові Олександрівни та Олександра Блока присвячено кілька сценічних постановок. Завдяки неперевершеним віршам поета, що передають життєрадісний і чарівний образ Кармен у виконанні Андрєєвої-Дельмас, пам'ять про неї житиме вічно.

«Сама себе закон - летишь, летишь ты мимо,
К созвездиям иным, не ведая орбит,
И этот мир тебе - лишь красный облак дыма,
Где что-то жжет, поет, тревожит и горит!
И в зареве его - твоя безумна младость...
Все - музыка и свет: нет счастья, нет измен...
Мелодией одной звучат печаль и радость...
Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен...»

(О. Блок з циклу «Кармен»)

Список використаних джерел

1. Бекетова М.А. Воспоминания об Александре Блоке / Вст. ст. С. С. Лесневского; послесл. А.В. Лаврова; примеч. Н. А. Богомолова. Москва : Правда, 1990. 669 с.
2. Дельмас Л. Мой голос для тебя. Воспоминания // Аврора, 1971. № 1. С. 67-69.
3. Клинка Т. Любовь Александровна Дельмас-Андреева / Музыка и жизнь. Москва, Советский композитор, 1973. Вып. 2. С. 215-230.
4. Лисенко І. Співаки України. Енциклопедичне видання. Київ : Знання, 2012. 639 с.
5. Морозов В. Светлая мудрость // Нева, 1985. № 11. С. 201-203.
6. Письма А.А. Блока к Л.А. Дельмас // Звезда, 1970. № 11. С. 190 – 201.
7. Чуйкова М. Сердце в плену у Кармен // Альманах «Малоизвестные страницы истории Консерватории», выпуск X [Ел. ресурс]. Режим доступа : <http://old.conservatory.ru/history>
8. Енциклопедія сучасної України [Ел. ресурс]. Режим доступу: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=53221

**Деменко Р.О.,
Луць О.С.**

ЛЕГЕНДАРНА ПІСНЯ «ГУЦУЛКО КСЕНЮ» ТА ЇЇ АВТОРИ (до 115-річчя Романа Савицького)

Майже 90 років не згасає популярність легендарної української пісні «Гуцулко Ксеню». Її співають коханим і зарученим, на весіллях, на іменинах, на святах. І вже майже 80 років триває дискусія, хто є справжнім автором слів і музики першої україномовної пісні-танго? Дебати щодо авторства стосуються двох імен. За однією із версій пісню створив Ярослав Барнич (1896-1967) – відомий диригент, композитор, скрипаль та музичний педагог, за іншою - Роман Савицький (1904-1974) - український самодіяльний композитор і викладач історії. До того ж, на платівках із записами «Гуцулки Ксені» (перша з'явилася 1945 року в запису Ансамблю пісні й танцю Першого Українського фронту під керуванням заслуженої артистки

УРСР Л. Чернишової, друга – 1955 року у виконанні тріо бандуристок – Н. Павленко, В. Третякової і Т. Поліщук) вказувалось, що це – народна пісня Закарпаття, про що зауважували у 2001 році київські дослідники В. Полонський та Л. Шемета [3].

Після того, як «Гуцулку Ксеню» виконало тріо бандуристок, її почали співати різні виконавці, вона з'явилася в нотних виданнях і пісенних збірниках. Іноді як автор слів і музики в них значився Роман Савицький. У теперішній час переконливі аргументи на користь авторства Р. Савицького висуває К. Бурачинська-Данилишин. Її докази ґрунтуються на тому, що сьогодні мало хто замислюється, що у тій пісні оспівують не якусь вигадану Ксеню або ж збірний дівочий образ, а цілком реальну дівчину, саме її, племінницю композитора на ім'я Ксенія Бурачинська, родом із Шешор [3]. В післявоєнні роки Ксенія жила у Чикаго, і в 2016 році найвідоміша в світі гуцулка розповіла часопису «*Ukrainian Chicago*», як було створено безсмертний хіт, і як вона із родиною опинилася за океаном.

З цих спогадів дізнаємося, що в 1931-му році її батька, «завзятого русина» інженера Дениса Бурачинського перевели в Шлеськ. Перед від'їздом з Шешорів недалеко від річки Пістиньки родина купила хату з городом і перебудувала її під пансіон. На літні вакації сюди приїздили станіславовські митці та інтелігенція (на той час Станіславів - тепер Івано-Франківськ - був значним центром української культури).

«Вілля Ірена» здобула популярності й була заповнена усі три літніх місяці. Ірена приймала гостей, організовувала розваги та керувала кухнею, демонструючи чудеса випічки. На літо сюди приїжджав з Польщі чоловік і діти, гімназисти Богдан і Ксеня. У домі двоюрідної сестри Ірини Бурачинської свою літню відпустку проводив і Роман Савицький, який в ті роки працював учителем в селі Семигинів Стрийського району та викладав історію в приватній гімназії в Станіславові.

У 1932 році у Шешорах було влаштовано прийом з нагоди тринадцятої річниці Ксенії Бурачинської, яку любили не тільки рідні, а й усі мешканці пансіону. Дядько дівчинки, Роман Савицький запитав, що вона хотіла б отримати в подарунок. «Напишіть мені пісню про гуцулку щоб уся Гуцульщина співала», – просто відповіла дівчина [3]. За дві години пісня була го-

това. Музику створили в співавторстві з товаришем Р. Савицького директором Коломийської гімназії, професором і композитором Іваном Недільським. Пісня називалась «Гуцулко Ксеню» й, на відміну від сучасного варіанту, де йдеться про зраду, у ній розповідалось про трагічну загибель дівчини:

Бігла Ксеня у безсиллі,
На стрімкому впала шпилі,
Сумно вітер завивав,
Череду лишав щоночі
Та шукав сліди дівочі,
Як знайшов закриті очі
Їх востаннє цілував.

Створену спонтанно пісню шалено полюбили слухачі. Газети одна за одною публікували фото із тією самою дівчинкою з «Гуцулки Ксені» та описували її вроду. Здавалося, про неї знали всі. Сама Ксеня зізнавалася, що вона не була в захваті від раптової популярності. Її впізнавали зовсім чужі люди, а «я не хотіла, щоб на мене звертали увагу» – розповідала вона [1].

Із початком війни Ксениного брата мали заарештувати, і родині довелось тікати. Пансіон і все майно покинули, коли перебиралися спершу до Словаччини, а згодом до Німеччини. Тут затримались на довше – Ксеня навіть вступила в університет у Мюнхені. Але перебиватись без роботи було непросто. «Згодом американці викликали мого чоловіка до себе, він був ветеринаром, а вони потребували доброго харчу для армії» – згадувала Ксеня. Так він отримав пропозицію на роботу й родина переїхала до США.

За роки еміграції на рідній Гуцульщині Ксеня Бурачинська-Данилишин побувала двічі. По приїзді односельчани гостю впізнали одразу – знали її від маленької. Хвалились неушкодженими церковними дзвонами, які ще до війни купив батько Ксені, а після війни їх сховали від більшовиків. Щоб допомогти впорядкувати могили батьків, зібралось все село. Згадували і неприємні моменти: що авторство присвяченої їй пісні приписувала собі інша людина. «Мені навіть листи у США присилали, щоб я відмовилась від своїх слів про дядькову пісню. Але я цього не зробила» [1]. Ксеня Бурачинська-

Данилишин не сперечалась через авторство, адже зайвий раз доводити, що вона – це та сама Ксеня, не вважала за потрібне.

Авторство Ярослава Барнича доводить племінниця композитора Олена Вергановська, в коломийському будинку якої він часто бував, приїжджаючи зі Станіслава. За її словами, саме тут Я. Барнич працював над улюбленою народом піснею «Гуцулко Ксеню». У листі від 14 жовтня 1992 року О. Вергановська писала: «Багато думала я про ту «Гуцулку Ксеню» і не можу зрозуміти, чому довкола неї стільки шуму? З якої причини об'явилися два автори цієї пісні, трудно зрозуміти. Для нас автором тої пісні був завжди Славко, про нікого другого ми не чули, поки не прийшла радянська армія. Пісня точно була написана в 1932-33 роках і не можу собі уявити, щоби музика тої міри, яким був мій вуйко, присвоїв собі чужу пісню... Тут у Коломиї він і працював над «Гуцулкою Ксенею» і хто б мені що не говорив про неї, я залишусь при своєму» [5].

Про дівчину, з ім'ям якої було пов'язано створення пісні, згадує одна з учениць Я. Барнича Ольга Каблак-Галій. У есе «Про що нагадала стара світлина» вона пише: «Ярослав Барнич вчив гри на скрипці, теорію музики, провадив оркестр та хор, вчив на всіх п'ятьох курсах семінарії. Був дуже строгим та вимогливим, але користувався великою симпатією та любов'ю семінаристок. Коли була сфотографована світлина, я була на п'ятому курсі. І зараз я вже не пригадую імен та прізвищ всіх семінаристок, особливо чотирикурсниць. Перші три дівчини (чотирикурсниці): Нуся Марич, в середині – Ксеня з гір Карпат дочка священика, якій маестро присвятив пісню «Гуцулка Ксеня» [4, с. 388].

Авторитетний науковець, доктор філософії Людомир Філоненко вважає, що життя та творчість Я. Барнича сьогодні ще недостатньо вивчені й маловідомі широкому загалу, тому що більшість його композицій було знищено, а окремі, такі як «Гуцулка Ксеня», приписувались іншим авторам. Останнє, за думкою вченого, відбувалось тому, що Барнич свого часу був січовим стрільцем, а в період гітлерівської окупації – диригентом Львівської опери, через що перед приходом «других советів» йому довелося емігрувати спочатку в Західну Німеччину, а 1949 року – до США [4, с. 391]. Зрозуміло, що для пропаганди радянської ідеології це було взагалі неприйнятним, тому авто-

рство й «приписували» іншій особі. Але дослідник переконаний, що творцем популярної пісні-танго «Гуцулка Ксеня» (слова і музика) є Ярослав Барнич [5].

Сам Ярослав Барнич стверджував, що написав текст і мелодію в 1938 році на честь Ксені Клиновської із села Небилова, що біля Перегінська Рожнятівського району Івано-Франківської області (на межі Бойківщини та Гуцульщини). Вона вчилася у композитора в Станиславі й надихнула його на створення пісенного шедевру [2, с. 106]. Того ж року Я. Барнич створив і однойменну оперету. Співставляючи цю дату виникнення пісні (1938) з попередніми (1932-1933), можна припустити, що у опереті Барнич використав пісню, яку всі вважали народною або, можливо, яку написав інший композитор. В історії жанру це було звичайною практикою, коли прославлені автори використовували у своїх творах відомі народні мелодії або пісні інших митців.

Хоча впродовж останніх десятиріч неодноразово намагалися встановити істину, й хоча на користь авторства кожного з митців наводиться чимало аргументів, і в кожному випадку вони дійсно переконливі, але для остаточного підтвердження не вистачає документальних свідоцтв. Однак останнім часом з'явилися факти, які виводять відомі гіпотези в нове русло. Дослідниця з Лондона Ірена Ільків запевнює: «Відомо, що в 1929 році по закінченні університету Роман Савицький переїхав до Станіслава і влаштувався на роботу в приватну українську жіночу гімназію сестер Василіянок вчителем історії. В цьому закладі він познайомився з композитором Ярославом Барничем. У них налагодились дружні відносини і творча співпраця, вони разом співали у складі чоловічого квартету» [1]. Тож можна припустити, що пісня «Гуцулко Ксеню» була створена друзями у співавторстві.

Незважаючи на те, що авторство когось одного з друзів й дотепер достеменно не доведено, пісню продовжують співати. Українське танго, що зробило ім'я Ксеня відомим на весь світ, давно живе своїм власним життям, бо на його створення автора (чи авторів) надихали чарівні дівчата з карпатських гір, а отже, й пісня така ж неповторна, як незрівняна краса тих дівчат та незбагненна таїна вічних Карпат.

Список використаних джерел

1. Герей В. Кому належить «Гуцулка Ксеня» // На скрижалях. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://na-skryzhalyah.blogspot.com/2016/11/blog-post.html?m=1>
2. Пушик С. Про авторів пісень «Червоні маки» і «Гуцулка Ксеня» // Галичина, 1995. С. 106-114.
3. То хто ж автор «Гуцулки Ксені»? : [арх. 13.12.2017] / Володимир Полонський, Леонід Шемета // ДТ.УА. 2001. 16 квітня. Режим доступу: <https://zn.ua/gazeta/issue/329>
4. Філоненко Л. Про композитора Ярослава Барнича та його пісню «Гуцулка Ксеня» (закінчення) [Електронний ресурс] // МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. 2009. Вип. 6. С. 387-392. Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mist_2009_6_51
5. Філоненко Л. Міф та реальність «Гуцулки Ксені» [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://zaxid.net/mif_ta_realnist_gutsulki_ksenyu_n1476977?

Медвідь Т. О.

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ТА ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ С. ЛЮДКЕВИЧА

Музичне становлення Станіслава Пилиповича Людкевича (1879–1979) – українського композитора, музикознавця, педагога, фольклориста, музично-громадського діяча – було достатньо типовим у той час для представників його стану. Народився майбутній видатний митець у м. Ярославі (тепер Польща), де закінчив вищу гімназію. Потім навчався у Львівському університеті на філософському факультеті (1898–1901, відділ української та класичної філології). Водночас був вільним слухачем консерваторії Галицького музичного товариства (1897–1899). Згодом у 1906–1908 роках навчався у Музично-історичному Інституті при Віденському університеті, де захистив докторську дисертацію на тему «Дві проблеми розвитку звукообразності» (1908) [5].

Протягом життя С. Людкевич віддавав чимало сил вихованню молоді, розуміючи важливість цієї справи для розвитку культури рідного народу й музичної освіти зокрема. Так, після

закінчення Львівського університету, він викладав українську, латинську, грецьку мови та літературу, а також теорію музики у гімназіях Львова та Перемишля. У 1903 році став одним із засновників Вищого музичного інституту імені М. Лисенка у Львові, у якому з 1910 року обіймав посаду директора [4].

Ставши керівником закладу, С. Людкевич одразу спрямовує його на підготовку музикантів, здатних до різноманітної мистецької діяльності. Нині уявляється немаловажним, що в нещодавно відкритому інституті «піаністів орієнтують не тільки на розвиток віртуозної техніки, а й вимагають від них опанування фортепіанної літератури різних епох і стилів, оволодіння навичками сольного й ансамблевого виконання, транспонування, читання з листа тощо. Для поліпшення музичного розвитку інструменталістів та вокалістів вводяться уроки гри на фортепіано що сприяє розширенню їх музичної освіти» [1, с. 185]. Згодом Людкевич виступив ініціатором організації філій Вищого музичного інституту по всіх містах Західної України: у Бориславі, Дрогобичі, Золочеві, Коломиї, Перемишлі (тепер Польща), Самборі, Станіславові (тепер Івано-Франківськ), Стрию, Тернополі, Яворові. До 1937 року було створено 10 філій, де працювало 60 вчителів та навчалось 600 учнів [1, с. 189], що сприяло значному поширенню музичної освіти на цих землях.

Ще в 1913 році С. Людкевич підготував підручник «Загальні основи музики (теорія музики)», який вийшов друком лише у 1921 році й був чи не єдиним посібником для музикантів Західної України. У передмові автор писав: «Здавна відчувається в нас пекуча потреба доброго, відповідного нинішнім умовам підручника для науки підставових, загальних відомостей із теорії музики» [6, с. 3]. С. Людкевич вказує, що при підготовці підручника він опирався на аналогічні німецькі, польські та російські праці, беручи при тому до уваги специфіку наших потреб [6, с. 4]. Підручник складається з чотирьох розділів: Ритміка, Систематика, Краска тону, Музичні форми, в яких надаються короткі відомості з теорії музики, а також музичні інструменти та можливості людського голосу, історію виникнення та розвитку музичних форм тощо. В кінці праці вміщено словник музичних термінів [6].

Величезну роботу здійснював С. Людкевич у 1920-30-ті роки як інспектор Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка та член шкільної комісії Товариства імені М. В. Лисенка. Він постійно очолює екзаменаційні комісії на перевідних та випускних іспитах, виділяє кращих учнів для участі у звітних концертах у Львові [1, с. 190]. Музикознавець та композитор В. Витвицький у спогадах зазначав: «Ніхто інший не провадив так точно іспитових протоколів, як наш інспектор. Кожна гама, кожний пасаж і кожний твір були точно занотовані з маленькими позначками якості виконання. У цьому і в пильному вислухованні всіх учнів від першого до останнього він був непохитний» [2, с. 125].

Велику увагу С. Людкевич приділяє навчанню музики та співів у загальноосвітніх та музичних школах. У журналі «Артистичний вісник» (1905) він публікує статтю «Наші шкільні співаники», присвячену ролі музики в естетичному вихованні особистості [1, с. 190], положення з якої композитор розвиває впродовж усього свого життя. На Першому українському педагогічному конгресі у Львові (1935) С. Людкевич виступив з промовою «Організація музичного виховання» [9, с. 20], звернувшись до музикантів-професіоналів із закликом залучати до роботи з музично-естетичного виховання різні верстви населення, створювати для навчання музики підручники, засновані на народній пісні, забезпечувати шкільні хори відповідним репертуаром, допомагати в організації духових оркестрів, курсів для диригентів тощо [1, с. 190-191].

Крім того, професора Людкевича постійно турбували питання методики викладання музично-теоретичних дисциплін, зокрема сольфеджіо та гармонії. У журналі «Боян» він опублікував статті «Критичні замітки в справі науки сольфеджіо й музичного диктанту в музичних школах», «Спроба критичного підходу до питання сольмізації та її реформи» та ін. Ці ж проблеми він декларує на засіданні комісії при Міністерстві освіти. У своїх статтях Людкевич висловлює пропозиції щодо вироблення єдиних методичних принципів проведення сольфеджіо для всіх музичних шкіл. Першу з них згодом було надруковано у польському журналі «*Muzyka w szkole*» № 3 за 1930 рік [1, с. 187].

У 1930 році Станіслав Пилипович видає «Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу», яку в 1942 році було перевидано [7]. В підручнику виділено дві частини – «Тактова ритміка» та «Діатоніка (*Dur, mool*)». В основу навчального матеріалу тут покладено народну пісню і зразки класичної української (Д. Бортнянський, М. Леонтович, М. Лисенко, В. Матюк, К. Стеценко) та зарубіжної музики (Л. Бетховен, Й. Брамс, Р. Вагнер, Дж. Верді, Е. Гріг, Ш. Гуно, В.А. Моцарт, Б. Сметана, П. Чайковський, Ф. Шопен, Ф. Шуберт).

З початку ХХ століття і до 1939 року С. Людкевич працював штатним музичним оглядачем газет, писав і публікував рецензії на численні концерти, виступи «Львівського Бояна», мистецькі заходи з нагоди ювілеїв композиторів тощо. Упродовж сорока років Людкевич друкував свої статті та рецензії у щоденній галицькій пресі або в спеціалізованих музичних журналах. У цих статтях розкривається широка панорама музичного життя Галичини того періоду.

С. Людкевич залишив чимало розвідок і статей, присвячених творчості багатьох українських композиторів. Зокрема, вивчав духовну творчість Д. Бортнянського, спираючись на українське коріння його музики та її національну специфіку («Д. Бортнянський і сучасна українська музика», «Дмитро Бортнянський. У соті роковини його смерті» та ін. [10]). Досконало знав і досліджував музику М. Лисенка, відзначивши в низці статей його роль в розвитку української музичної культури.

У його розвідках стосовно творчості західноукраїнських композиторів - В. Барвінського, М. Вербицького, В. Матюка, О. Нижанківського, Д. Січинського, - гостро поставало питання про піднесення професійного рівня як композиторської творчості, так і виконавства. Разом з тим, С. Людкевич перший в українському музикознавстві звернувся до творчості видатних вітчизняних співаків світової слави: Модеста Менцинського, Олександра Мишуги та Соломії Крушельницької. Тематика відзначених праць яскраво характеризує його відношення до рідного мистецтва, що влучно засвідуює Т. Терен-Юськів: «Людкевич осуджує наше суспільство за байдужість до власних мистців, що в незавидних життєвих обставинах не могли належно продовжувати свою творчість для добра української справи» [9, с. 22].

Займаючи активну громадянську позицію, С. Людкевич не обминає увагою жодної ділянки музичного життя Львова. Він цікавиться справами українського театру, займається організацією першого українського симфонічного оркестру в Галичині, питаннями церковного співу, диригентськими курсами, концертами тощо. Про це свідчать оголошення на кшталт: «28 лютого 1921 р. Людкевич взяв участь у нараді театральних діячів, письменників і музикантів, на якій обговорено питання становища українського театру у Львові. Присутні були Ф. Колесса, В. Барвінський, М. Садовський, К. Студинський, Я. Вінцковський та ін.» [10, с. 279]. Беручи участь у роботі багатьох товариств і спілок, композитор згодом став і членом новозаснованого «Незалежного театру у Львові».

Велику увагу приділяв С. Людкевич розвитку духовної музики. Відшукуючи можливості піднесення рівню церковного співу, він запропонував створити у Львові Інститут церковної музики. «Своїми міркуваннями з цього приводу він поділився з представниками духовенства і ще від 1919 року провадив розмови з митрополитом А. Шептицьким, який підтримував прагнення композитора» [10, с. 281]. Різні аспекти реформи церковного співу, починаючи з репертуару, який потребував оновлення, редагування та видання, і закінчуючи станом церковних хорів у містах Галичини, Людкевич виклав у статті «Справа нашого церковного співу» (газета «Український вісник», 1921). А вже в липні 1922 року вийшов друком укладений ним «Збірник літургічних і церковних пісень на основі народних наспівів». Інститут церковної музики було засновано в другій половині 1930-х років, а композитор увійшов до складу його викладачів [10].

З 1939 року С. Людкевич працює на посаді професора, завідувача кафедри теорії та композиції Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка. Одночасно в 1939-1951 роках є старшим науковим співробітником Львівської філії Інституту фольклору АН УРСР [5]. Студентам історико-теоретичного факультету Львівської консерваторії педагог читав курси гармонії, народної творчості, спецкурс з питань вокального мистецтва, завжди прагнучи виховувати у них самостійність мислення, творче ставлення до роботи, інтерес до пошуків нового в науці та мистецтві, спрямовував їх на

розробку актуальних питань історії й теорії музики [1, с. 191-192]. Музикознавець Т. Гнатів згадує: «Професор був викладачем вельми унікальним, колоритним і, безсумнівно, стихійним, а ми в цей час надто молодими і незрілими, щоби зрозуміти і належно цінити його» [3, с. 114].

Професор зацікавлював студентів проблемами історії вітчизняної культури, звертав увагу на недосліджені сторінки минулого в музичній творчості. Під керівництвом С. Людкевича писали дипломні роботи десятки випускників історико-теоретичного факультету, темами досліджень яких була творчість українських композиторів-класиків і сучасних митців: М. Вербицького, В. Косенка, М. Леонтовича, М. Лисенка, В. Матюка, О. Нижанківського, Л. Ревуцького, Д. Січинського, К. Стеценка [1, с. 192]. «Чудовий ерудит, який міг відповісти на кожне правильно поставлене питання, він сам стимулював творчі і наукові пошуки, не випускав їх з поля зору, розпитував про них», – згадує музикознавець С. Павлишин [8, с. 85].

Згодом вихованці професора Людкевича стали відомими виконавцями, музикознавцями, композиторами. «Почавши з боротьби за професіональну музичну освіту на західних землях України у важкі часи лихоліття, він зміг на повну силу проявити свої знання і ерудицію вченого в умовах вільного розвитку української культури, виховати цілий ряд талановитих музикантів – композиторів, музикознавців, виконавців, передати їм своє щире горіння у праці в ім'я рідного народу» [1, с. 195].

Список використаних джерел

1. Бабюк Л. Музично-педагогічна діяльність С. П. Людкевича // Творчість С. Людкевича / упор. М. Загайкевич. Київ : Музична Україна, 1979. С. 184-195.
2. Витвицький В. Станіслав Людкевич зблизька // Станіслав Людкевич у спогадах сучасників / упоряд. З. Штундер. 2-е вид. Жовква-Львів, 2014. С. 123-141.
3. Гнатів Т. Станіслав Людкевич. Штрихи до портрету // Спогади про Станіслава Людкевича / упоряд. С. Павлишин. Львів, 2010. С. 108-117.
4. Зубеляк М. Станіслав Людкевич – педагог [Електронний ресурс] / Режим доступу : <http://ludkevych.in.ua/stanislav-lyudkevich-pedagog/>

5. Людкевич Станіслав Пилипович [Електронний ресурс] / Режим доступу : <https://uk.wikipedia.org/>
6. Людкевич С. Загальні основи музики (теорія музики). Коломия : Друкарня Вільгельма Бравнера, 1921. 136 с.
7. Людкевич С. Матеріяли для науки сольфеджо і хорового співу. Краків-Львів : Українське видавництво, 1942. 127 с.
8. Павлишин С. Незабутній Людкевич // Спогади про Станіслава Людкевича / упоряд. С. Павлишин. Львів, 2010. С. 81-93.
9. Терен-Юськів Т. Національно-державна мотивація творчости С. Людкевича. Лондон : Українська видавнича спілка, 1984. 80 с.
10. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. I (1879-1939). Львів: ПП «БІНАР-2000», 2005. 636 с.

Мухіна А.П.

ІВАН СТЕШЕНКО – ЗАБУТИЙ ГЕНІЙ УКРАЇНСЬКОЇ ОПЕРНОЇ СЦЕНИ

Постать Івана Никифоровича Стешенка (1894-1937) належить до числа «забутих» діячів української опери початку ХХ ст. Високо оцінюваний сучасниками співак офіційною владою не визнавався як «видатний». Через це яскравий творчий здобуток Стешенка, його роль у культурному житті першої третини ХХ століття залишилися майже невідомими. Лише в 1990-ті роки інтерес до людини, яку свого часу називали «українським Шаляпіним», починає зростати.

Академічної біографії І. Н. Стешенки на сьогодні не створено. Відомі факти його життя висвітлювались ще на початку 1920-х років (Д. Нахатович, Т. Ебергард). Із дещо «скоригованими» щодо тогочасної ідеологічної кон'юнктури фактами подає версію біографії І. Н. Стешенка Е. Безродний [1]. Більш детальні відомості надають матеріали персонального фонду І. Н. Стешенка, сформованого на основі особистого архіву співака (за 1918-1934 рр.), що знаходиться в Музеї театраль-ного, музичного та кіномистецтва України.

Починаючи з 1990-х років велику роботу зі встановлення біографії митця та увіковічнення його пам'яті здійснили дослі-

дники Лебединського краєзнавчого музею, міста, де народився співак. Зокрема, було виявлено документальні матеріали, що стосуються раннього періоду життя. З'явилась серія присвячених І. Н. Стешенку публікацій [2; 3; 5; 6; 9], що сприяли встановленню думки про І. Н. Стешенка, як провідної фігури української оперної сцени початку ХХ століття, затверджуючи за ним репутацію «українського Шаляпіна». У 2014 році вийшла ґрунтовна збірка «Іван Стешенко. Спогади та матеріали», складена відомим музикознавцем та істориком музичного мистецтва І. М. Лисенком [7].

Вадою джерельної бази щодо творчості І. Н. Стешенка є відсутність аудіозаписів виконуваних співаком оперних партій, які він не робив через упередженість проти такої технології збереження даних. На об'єктивність дослідження негативно впливають і публікації, що засновуються на документально не підтверджених відомостях. Ситуація замовчування ім'я І. Н. Стешенка не сприяла й внесенню його творчості у контекст світового культурного процесу ХХ століття.

З біографії І. Н. Стешенка відомо, що митець походив із музично обдарованої родини і ще із дитинства співав у церковному хорі у Лебедині. Після вікової мутації голосу в нього виявився «чудовий бас оксамитового тембру», який привернув увагу вчителів і графа В. О. Капніста, громадського діяча і мецената. Згодом на кошти родини Капністів І. Н. Стешенко навчався у Петербурзі в 1911 році, де брав уроки у Д. І. Бухтоярова та І. В. Тартакова [7, с. 20-22]. Д. І. Бухтояров (1866-1918), бас-кантанте, випускник Петербурзької консерваторії по класу С. І. Габеля був солістом Маріїнського театру. І. В. Тартаков (1860-1923) - учень К. Еверарді - також був співаком і режисером «Маріїнки» [4, с. 102].

Найбільший вплив на Стешенка здійснив, думається, Тартаков - володар чудового баритона, який мав репутацію «співака-поета», «власителя дум» тогочасної інтелігенції. Особливої популярності останньому принесло виконання творів П. І. Чайковського. За думкою критиків, романси Чайковського ніби створювалися саме на виконавську індивідуальність Тартакова [4, с. 19]. В подальшому тонкий артистизм, як характерна риса творчого стилю, проявиться у

виконанні оперних партій І. Н. Стешенка. Висловлювання сучасників щодо особливостей звучання й виконання, передусім розвиненого нижнього регістру співака, вказують на його належність до драматичних голосів, здатних виразно передавати зміну психологічних станів героя, що, безумовно, підсилювало враження від виконання І. Н. Стешенка.

Більш тривалим було навчання Івана Никифоровича в Мілані, де його вчителем був Люценті (очевидно, йдеться про Луїджі Люценті – *Luigi Lucenti*, італійського оперного баса, який провадив викладацьку діяльність) [7, с. 137]. У Італії в 1914 році І. Н. Стешенко став лауреатом Міжнародного конкурсу молодих співаків у Пармі, де співав із Б. Джільї [7, с. 26]. Того ж року відбувся його дебют у Бергамо, де Стешенко виконав партію короля Генріха («Лоенгрін» Р. Вагнера) [5; с. 7].

Початок Першої світової війни перервав творчу кар'єру І. Н. Стешенка у Італії. По переїзді до Києва співак отримав контракт із Київським міським театром на чотири сезони, де дін дебютував партією князя Греміна («Євгеній Онєгін» П. І. Чайковського). В цей час до репертуару співака входили партії Фарлафа («Руслан і Людмила» М. І. Глінки), Мельника («Русалка» О. С. Даргомижського), Князя Галицького («Князь Ігор» О. П. Бородіна), Мефістофеля («Фауст» Ш. Гуно), Рамфіса («Аїда» Дж. Верді). Колега І. Н. Стешенка по сцені М. Микиша характеризував його голос так: «широкого діапазону з досить розвиненими середніми і нижніми регістрами ... дуже красивий, оксамитового тембру, добре поставлений», у якому «відчувалася італійська школа» [7, с. 63]. Праця І. Н. Стешенка у Києві виявилася недовгою, причиною тому називають конфлікт із солістом Київської опери М. І. Донцем та украй тяжкі побутові умови [7, с. 28-29].

Здатність І. Н. Стешенка до перевтілення у полярно різних сценічних образах – наприклад, у комедійних (партія Дона Базіліо, «Севільський цирульник» Д. Россіні), трагічних (партія Бориса Годунова у однойменній опері М. Мусоргського) та ін., є надзвичайним явищем, притаманним виконавцям з величезною емоційною палітрою та артистизмом. Із сучасних йому співаків такою здатністю вирізнялись, зокрема, Ф. Шаляпін та А. Дідура.

Найбільш плідною діяльністю І. Н. Стешенка стає після його виїзду за кордон у 1921 році. У цей час співак виступав у Польщі, де дав низку концертів у Львові, Перемишлі та Варшаві [7, с. 139], а найбільший успіх очікував на нього в Сполучених Штатах Америки, куди він прибув у 1922 році.

В 1920-х роках сплеск інтересу до російської опери у США був пов'язаний із прибуттям творчої еліти з Росії, передусім з постаттю Ф. Шаляпіна (він з приголомшливим успіхом дебютував у Нью-Йорку в «Мефістофелі» А. Бойто ще у 1907-1908 роках). Після еміграції 1921 року поряд із партіями з «Дон Кіхота», «Мефістофеля», «Фауста» в репертуарі Ф. Шаляпіна з'являється роль Бориса Годунова. Слава співака стимулювала стійкий інтерес до цих оперних вистав як публіки, так і інших виконавців, - вказані партії були «зірковими» й у репертуарі Стешенка.

За збігом обставин Ф. І. Шаляпін та І. Н. Стешенко разом отримали контракт із компанією Чикаго Сівік Опера (*Chicago Civic Opera Company*), яка у 1922-1928-х роках організувала сім оперних сезонів у *Auditorium Building* та три сезони у 1929-1931-х роках у спеціально побудованому *Civic Opera House*. Як згадував сам І. Н. Стешенко, рекомендацію він отримав від М. Гарден [7, с. 36] – шотландської оперної співачки, на той час фактичного сценічного директора компанії. У Чикаго І. Н. Стешенко дебютував 15 жовтня 1922 року в опері «Джонконда» А. Понк'еллі, після чого дирекція зробила на нього «ставку», доручаючи провідні оперні партії, і вже 9 грудня він співав у «Валькірії» Р. Вагнера (партія Гундінга) [7, с. 36-37].

І. Стешенко і Ф. Шаляпін неодноразово перетиналися у Чикаго. Шаляпін аналізував виступи Стешенка, допомагаючи йому порадами [7, с. 98]. Рецензент «*Daily Tribune*» вказував на зовнішню схожість Ф. І. Шаляпіна та І. Н. Стешенка у репертуарі, поставі, драматичності, театральній манері виконання [7, с. 115]. Але для оцінки українського співака дуже важливою є загальна думка критики про те, що Стешенко відкрив для Америки можливість постановки «Бориса Годунова» без Шаляпіна (або не тільки з Шаляпіним) [7, с. 117].

Протягом 1922-1925-х років І. Стешенко регулярно виступав у оперних виставах у Чикаго, водночас з тим, видатний співак давав і сольні концерти [7, с. 38]. Щонайменше з

1926 року він почав виступати в Українському народному домі у Нью-Йорку. З вражаючим артистизмом Стешенко виконував пісні українською мовою, отримуючи захоплені відгуки слухачів. Своїм голосом і гірко-болючим видом він змушував «переживати болі Т. Шевченка і всієї многостраждальної України... Присутні із жадібністю ловили кожний тон, мов той голодний, що допавсь до такої смачної страви, яку вперше їсть у своєму житті» – писав Н. Й. Сиракоз про виступ І. Н. Стешенка в українській газеті «Свобода» [10, с. 23].

Друга половина 1920-х років для І. Н. Стешенка була пов'язана із роботою у Філадельфійській Гранд Опера. Тут співак уперше виступив у опері «Бал-маскарад» Дж. Верді 14 лютого 1925 року (партія Самюеля), а 10 червня того ж року співав партію Мефістофеля у «Фаусті» Ш. Гуно. У цьому ж сезоні брав участь у постановках «Аїди» Дж. Верді (Рамфіс) і «Лючії де Ламмермур» Г. Доніцетті (Раймондо Бедебент). У наступні роки додалися партії у операх Дж. Верді «Ріголетто» (Спарафучіле), «Отелло» (Лодовіко) та Ж. Бізе «Кармен» (Цуніга). Рецензенти американських газет акцентували увагу на театральньо-драматичному мистецтві виконавця та на його виключно вдалому трактуванні образів [7, с. 117-123].

Другий сезон Філадельфійської Гранд Опера відкрився 20 жовтня 1927 року постановою «Джоконди» А. Понк'єлі із К. Джакобо у головній ролі. І. Н. Стешенко співав партію Алвізи Бодеро. Згадуючи своє враження від його виконання, Д. Чутро, який вперше чув співака, зазначав, що йому «не доводилося чути такого великого і красивого голосу» [7, с. 42-44].

У наступних сезонах репертуар І. Н. Стешенко поповнився партіями з опер «Тоска» (Цезаре Ангелотті), «Мадам Баттерфляй» (Принц Ямадорі та Бонза), «Джанні Скіккі» (Сімоне), «Богема» (Коллен), «Манон Леско» (Граф Грі) Дж. Пуччіні, «Євгеній Онєгін» (князь Гремін) П. І. Чайковського, «Самсон і Даліла» (Старий єврей) К. Сен-Санса, «Севільський цирульник» (Дон Базиліо) Дж. Россіні, «Жонглер Богоматері» Ж. Массне (Пріор), «Лакме» Л. Деліба (Нілаканта), «Викрадення з сералю» (Осмін) В.А. Моцарта. У виставах останнього сезону Філадельфійської Гранд Опери, які проходили під проводом диригента Ф. Райнера, І. Н. Стешенко співав партію Бориса

Годунова російською мовою (13 листопада 1930 р.). Постановка отримала схвальні відгуки, особливо відзначалося «вміле та індивідуалістичне трактування Бориса» [9, с. 7].

У 1930-1931-х роках до філадельфійський репертуар співака поповнився партіями з опер «Таїс» (Палемон) Ж. Массне, «Лоенгрін» (Генріх дер Фоглер), «Тангейзер» (Герман) Р. Вагнера, «Шукачі жемчуга» (Нурабад) Ж. Бізе. 19 березня 1931 року у Філадельфії І. Н. Стешенко співав у прем'єрному показі у США експресіоністської опери австрійського композитора А. Берга «Воццек», постановка якої у Європі стала не лише мистецькою, а й значущою громадською подією. В Метрополітен Опера твір було уперше поставлено тільки в 1959 році, а, отже, «філадельфійці із задоволенням спостерігали, як нью-йоркці мали долати 90 миль, аби побачити щось нове, й вони прибували у великій кількості» [11, с. 398].

Партію Воццека у опері, яка йшла німецькою мовою, співав І. Іванцофф, а І. Н. Стешенко виконував партію Доктора. Це був перший оперний твір А. Берга з використанням атональності, гострих тембро-ритмічних засобів, напружених сценічних ситуацій. Отже, крім надзвичайного атонального інтонування, І. Стешенку довелося опанувати й прийом *шпрехитімме* – складної експресіоністської вокальної техніки, заснованої на поєднанні вокалу та речової подачі тексту.

Кар'єра І. Н. Стешенка у Філадельфійській Гранд Опера завершилася партією Рамфіса в «Аїді» Дж. Верді 14 квітня 1932 року. Однак, починаючи ще з 1930 року паралельно з цим співак виступав у Європі: в Парижі у залі «Гаво» та у «Гранд-Опера» (Мефістофель у «Фаусті» Ш. Гуно), у Варшаві, в Берліні [7, с. 101]. У 1931 році за рекомендацією Ф. Шаляпіна він взяв участь у гастролях «Російської опери» в Лондоні в театрі «Лісео» [7, с. 59]. За спогадами І. Бурської, у Лондоні вони разом (Шаляпін і Стешенко) співали у чергу в «Князі Ігорі» О. Бородіна та «Борисі Годунові» М. Мусоргського [7, с. 38].

Парадоксальне повернення І. Н. Стешенка до СРСР на початку 1930-х років пояснюється критиками 1960–1970-х років його тугою за батьківщиною. Втім, вірогідною причиною повернення слід вважати і Велику Депресію, яка з 1929 року розгорнулася на Заході й особливо гостро стала відчутна в

1932 році, коли збанкрутувала низка оперних компаній США. В останній період свого творчого життя І. Стешенко був солістом Харківського оперного театру (1931-1934), Української філармонії (1934-1936), гастролював у Тифлісі (1932), Москві (у т.ч. виступав у Великому театрі), на Далекому Сході (1936).

Порівнюючи виступи співака до та після американського періоду, М. Микиша зазначав, що у 1932 році він чув вже «іншого Стешенка», голос якого «набув особливої виразності, широти діапазону, а тембр став ще красивішим». Стешенко вразив колег драматичною грою «подібно до якої тоді в Україні не було». М. Микиша навіть віддав перевагу І. Н. Стешенкові над Ф. І. Шаляпіним. За його оцінкою український співак не поступався великому басові світу артистизмом і мав красивіший голос із оксамитовою барвою та ширшим діапазоном у нижньому регістрі [7, с. 67-69].

Почувши І. Н. Стешенка у 1932 році у Харкові, К. Оловейникова також згадувала, що його голос був «красивий, оксамитового тембру з чудовою дикцією та прекрасним фразуванням», і що «такий розкішний голос» вона чула вперше. Так само вона оцінювала і артистичну гру Стешенка, і його виконання партії Мефістофеля у «Фаусті» Ш. Гуно французькою мовою: «Своїм завзяттям, диявольським сміхом сповненим тонкої іронії, він був центром всієї опери, підкоряючи всіх силою і виразністю голосу». Він володів «голосом, подібним до органу, але насиченим неабиякою м'якістю та глибиною» і вільно вправлявся із вокально і артистично складними партіями, у тому числі партією Тараса Бульби [7, с. 71-74]. Вочевидь, що для української сцени 1930-х років І. Н. Стешенко мав вражаюче високий клас виконання і оперної культури, характерний для вищих стандартів американського та європейського оперного мистецтва того часу.

На творчій діяльності І. Н. Стешенка яскраво позначився вплив світового культурного процесу, органічною частиною якого згодом стала і творча кар'єра співака. Будучи із юності представником унікальної української школи хорового співу, як професійний співак він сформувався у рамках європейської оперної традиції, до якої належали його педагоги. Творчий стиль І. Стешенка формувався на кращих оперних

зразках європейського періоду та був удосконалений у Америці в 20-ті роки ХХ ст., праця в якій стала кульмінаційним піком творчої кар'єри співака. Під час роботи у США І. Н. Стешенко отримав можливість збагатити репертуар та взяти участь у новаторських оперних проектах, зокрема, у першій у США постановці «Воццека» А. Берга.

Зважаючи на характер і кількість виконуваних І. Стешенком партій, можна впевнено стверджувати, що український співак був визначним майстром оперного мистецтва світового рівню. Притаманна йому надзвичайна, виключна властивість - виконання вокальних партій широкого сценічного діапазону та значної артистичної й технічної складності, свідчить про масштаб обдарування співака. Таким чином, І. Н. Стешенко предстает як носій європейської оперної традиції на вітчизняній сцені та один із найзначніших українських солістів світового оперного простору першої третини ХХ ст.

Список використаних джерел

1. Безродний Е. У сузір'ї вокалістів // Вітчизна (Київ). 1973. № 12. С. 211-213.
2. Берлін В. Український Шаляпін // Время (Харків). 18.IV.2000. № 4 (872). С. 54.
3. Бриль В. «Український Шаляпін» з Лебедина // Життя Лебединщини. 18.X.1995 1995. № 83 (8975). С. 5.
4. Денисова Г. М. Камилло Эверарди и Умберто Мазетти - «русские итальянцы» // Вестник культуры и искусств. 2007. № 2 (12). С. 102-110.
5. Житкевич А. Український Шаляпін [Online]. [Електроний ресурс] Режим доступу : <http://meest-online.com/culture/ukrajinskyj-shalyapin/>
6. Знаменщикова В. Іван Никифорович Стешенко – всесвітньо відомий оперний співак з Лебедина [Електроний ресурс] Режим доступу : http://ndcsoippo.at.ua/_fr/0/Snamenshukova.pdf
7. Іван Стешенко. Спогади та матеріали / вступ. ст., упорядкув. та прим. І. Лисенка / Житомир : Рута, 2014. 175 с.
8. Изваріна О. М. Оперне мистецтво як феномен української художньої культури 60-х років ХІХ – першої третини ХХ століття: історичний аспект : дис... д. мист. спец. 26.00.-01 Теорія та історія культури. Київ, 2013. Рукопис. 503 с.

9. Капітоненко О. Йому аплодували Чикаго й Філадельфія // Українські вісті. 12.IV. 1998. № 15 (3293). С. 35.
10. Сиракоз Н. Й. Концертний виступ І. Стешенка // Свобода (Нью-Йорк). 15 січня 1929. № 11. С. 16.
11. Emerson E. PHILADELPHIA NOTES // The American Magazine of Art. 1931. № 5. С. 398-399.

Сітарська І.В.

МИСТЕЦЬКІ ОБРІЇ РОМАНА КУПЧИНСЬКОГО

Із проголошенням незалежності України повернулося до нас ім'я і творчість Романа Купчинського (1894-1976) – українського поета, прозаїка, журналіста, композитора, барда січового стрілецтва і громадського діяча. Мусій Гак, Чіпка Галант, Галактіон Чіпка, Рома, Тойсам (не саме той, а той саме), Харко, М. Д., Т. С., Р. К., Зиз, Мирон-Доля, Учасник ... Це псевдоніми, які митець використовував протягом творчого шляху.

Осип Думін, автор «Історії легіону Українських Січових стрільців» (1936, Львів), назвав Романа Купчинського «першим стрілецьким Бояном новочасної України». «Його творчість, - писав О. Думін, - це гранітна плита, вмурована у величний пам'ятник Січовому Стрільцеві, який склав свою буйну голову за Батьківщину» [5]. Р. Купчинського вважають творцем історії Українських Січових стрільців. У своїх поезіях, прозі й, особливо, піснях, він відтворив шлях перемог і втрат, радісні й сумні сторінки січової минувшини, сучасником та учасником якої він був сам.

Народився Роман у с. Розгадів Бережанського повіту (нині Тернопільська область, Зборівський район) у родині священника Григорія Купчинського, мати – Олена Підсонська, де завжди панували музика і спів. Це була сім'я, в якій людина і Бог поєднувалися в єдине ціннісне ціле. Дитячі роки хлопець провів у Розгадові, а коли йому виповнилося дев'ять, родина виїхала в село Кадлубисьці Бродівського повіту (тепер – с. Лучків). Там хлопчик отримав початкову освіту. Про свої перші музичні враження і зацікавлення Купчинський згадуватиме: «Село було велике, співоче, і я від ранніх літ слухав з приємністю коляд, гагілок, обжинкових і весільних пісень. У

моїй родині спів і музика були традиційні – як по батьковій, так і по матірній лінії. Мій батько співав гарним тенором, а по матірній лінії в домі Підсонських гра на фортепіяні й гітарі дзвеніла в кожному поколінні. Моя тітка Софія знаменито грала на фортепіяні. Була акомпаніаторкою молоденької 16-літньої Соломеї Крушельницької, коли відбувся її перший публічний концерт у парахіяльній stodolі біля Тернополя» [1].

Юнак продовжив навчання у славетній українській чоловічій гімназії у Перемишлі, де співав у хорі (спочатку альтову партію, потім тенорову). Ця гімназія на той час була другим україномовним навчальним закладом на Галичині після Львова. До неї прагнула потрапити українська молодь з найдалших закутків західного краю. Це був справжній бастион української культури і національного виховання. З 1895 по 1936 рік (за 41 рік) гімназію закінчило 2452 випускника, які увібрали в себе любов та повагу до мистецьких цінностей свого народу. Наприклад, вчитель Дмитро Греголінський, видавав тижневик «Український голос» з рубриками: «З театру», «З мистецького життя», «З життя і мистецтва», «Студентські справи» [2].

У Перемишлі у дореволюційні часи існувало товариство «Народний дім» - культурно-народна установа, що охоплювала всі інститути, громадські товариства і організації, які вели свою суспільну та культурно-мистецьку діяльність у формі бесід, лекцій, доповідей, виставок, вечорниць, театральних вистав, концертів за участі гімназистів, місцевих та запрошених солістів, хорів і ансамблів, танцювальних балів та різних урочистих заходів. Для мешканців міста це був «храм національного відродження», «святиня українського слова й пісні» [2]. Серед співзасновників товариства були і професори чоловічої гімназії, яку Роман Купчинський закінчив у 1913 році.

Природна вдача Р. Купчинського відповідала прописній істині, що талановита людина – талановита у всьому. Продовжуючи освіту у Львівській греко-католицькій духовній семінарії, юнак захопився спортом. Він став рекордсменом з легкої атлетики, у Запорозьких ігрищах та чемпіоном Галичини з легкої атлетики. У 1914 році разом із багатьма іншими студентами Роман вступив до лав Легіону Українських Січових стрільців (УСС), де за шість років нелегкої служби у фронтових

негараздах досяг чину полковника та командира сотні. У ці роки його вірною супутницею була гітара. На постоях брав участь в організації шкільного навчання вояків, читалень, хорів і оркестрових гуртів, видавав пресові листки, журнали.

Писати музику почав з 1916 року. Стрільці тоді зупинилися біля Бережан на Тернопільщині. Капельмейстер – керівник оркестру легіону – Михайло Гайворонський зіграв на гітарі власну мелодію. Вояки – Роман Купчинський, Лев Лепкий, Іван Іванець, Тарас Мойсейович, Лесь Новіна-Розлуцький – почали накидати слова. Так з'явилась пісня «Їхав стрілець на війноньку». За кілька тижнів вона була надрукована у львівському журналі «Шляхи» за підписом «Михайло Гайворонський». Купчинський почав обурюватися на таке авторство, бо їх було щонайменше шестеро. Керівник оркестру тоді сказав: «Мелодія – головна річ. Спробуй зложити, побачиш!» [4]. Привід для народження пісні не змусив довго чекати. Перебуваючи на службі в Українській галицькій армії, Р. Купчинський потрапив у польський полон до в'язниці «Бригідки», де на прохання в'язнів написав пісню «Боже великий, Творче всесвіту», яка передає незламну силу духу українського народу.

Після звільнення з полону Роман навчався у Віденському університеті, а повернувшись до Львова продовжував студії на філософському факультеті в Українському таємному університеті. Упродовж 15 років Купчинський писав веселі фейлетони у найзначнішому українському щоденнику Галичини «Діло» під псевдонімом Галактіон Чіпка, а, переїхавши до США, писав їх деякий час у щоденнику «Свобода», що виходив у 1980-х роках.

З 20-х років ХХ століття, займаючись журналістикою, публікаціями статей, літописів, сценаріїв до лялькового театру та кінофільму, митець не покидав композиторської діяльності. Р. Купчинський створив понад 80 мелодійних, зворушливих і героїчних пісень. Це були переважно стрілецькі пісні, які згодом обробляли різні композитори, - «Човен хитається», «Ой шумить, шумить і дібровонька» та ін. Багато пісень було перекладено для чоловічого, жіночого та мішаних хорів, солоспіву в супроводі фортепіано. Аранжувальником пісень композитора був його побратим, січовий стрілець, композитор і диригент М. Гайворонський. У хвилини затишшя між боями звучали пі-

сні Р. Купчинського «Прощання», «Засумуй, трембіто», «За рідний край», «Гей, там у Вільхівці», «Накрила нічка». Композитори-модерністи Зіновій Лисько, Нестор Нижанківський, Микола Колесса також часто звертались до стрілецької пісенної творчості Романа, відтворюючи глибокі почуття і прагнення українців. Це були «Не сміє бути в нас страху», «Вдаряй мечем», «Готуй мені зброю», «Ой, чого ж ти зажурився» та ін.

Надзвичайно популярною стала пісня Р. Купчинського «Зажурились галичанки» в аранжуванні М. Леонтовича під назвою «Плач галичанок». Композитор Богдан Кудрик опрацював для хору пісню «Заквітчали дівчатонька», мелодика якої виростає з фольклорних джерел. Як реквієм пам'яті загиблих борців, водночас – упевненість, що повернуться «ще тії стрільці січовії» сприймається пісня «Ой, та зажурились». Найкращі твори в пісенному доробку композитора приваблюють індивідуальністю мелодійного малюнку, щирістю виразу. У цьому - ознака таланту, який став основою тривалої популярності пісенної спадщини митця. Пісні Р. Купчинського сповна стали «народними».

У 1930-40-ві роки Р. Купчинський очолював Товариство письменників і журналістів імені І. Франка у Львові, друкувався у газеті «Краківські вісті». Наприкінці Другої світової війни виїхав до Німеччини, де опинився в таборі для переміщених осіб, але і в цей час не покидав літературної творчості. Звідти, у 1949 році, він з родиною емігрував до США і оселився в м. Оссінг, неподалік від Нью-Йорка. У 1950-х роках увійшов до складу ініціативної групи, яка організувала Спілку українських журналістів Америки, пізніше став її головою. В США Р. Купчинський публікує низку статей в українських періодичних виданнях діаспори (газетах, журналах, альманахах тощо). Після смерті митця вийшли друком в еміграції збірки вибраних пісень «Ми йдемо в бій» (1977) та вибраної лірики і прози «Невиспівані пісні» (1983). В незалежній Україні надрукована трилогія «Заметіль» (1991), інші твори в збірниках і часописах.

Мистецькі обрії Романа Купчинського - це хроніка радості і смутку, історія, що оживає під час літературного читання чи музичного виконання. Митець не чекав натхнення, він жив з ним. Сенс мистецьких обривів Романа Купчинського вдало роз-

криває вислів народного художника України, заслуженого діяча мистецтв України, автора сучасної техніки живопису «*art-line*», Володимира Слєпченка «Я зараз порину в свою творчість і знайду там спасіння. Тож, напевно, і ви там його знайдете». Отже, пройшовши цікавий, насичений на події і водночас важкий життєвий шлях, Р. Купчинський був твердо впевнений в тому, що спасіння можливе через творіння і творчість.

Список використаних джерел

1. Гордієнко В. Українські січові стрільці. Ч.ІІ. [Електронний ресурс] Режим доступу : www.vox-populi.com.ua
2. Купчинський Роман. [Електронний ресурс] Режим доступу : www.vox-populi.com.ua
3. Кузьмович О. Сучасні визначні українці. Роман Купчинський: журнал «Юнак». 11.1969. [Ел. ресурс] Режим доступу : <https://100krokiv.info/2012/11/roman-kupchynskij/>
4. Левчанівська І. Далеке і близьке: нариси, статті. Роман Купчинський. Луцьк: «Надстиря», 2000. 216 с.
5. Продан І. Не змовкнуть ніколи стрілецькі пісні : 110 років тому народився їх автор – Роман Купчинський [Текст] // Свобода. 2002. 26 листопада. С. 4.
6. Мала фотоенциклопедія Українських Січових Стрільців [тексти: І. Сварник, Р. Сколоздра, Я. Онищук та ін. Львів: Галицька видавнича спілка, 2004.

**Л. А. Чарікова,
Ю. С. Китенко**

ХУДОЖНІЙ СВІТ ПІСЕННОЇ ПОЕЗІЇ ОЛЕКСАНДРА ВЕРТИНСЬКОГО (до 130-річчя від дня народження)

*Мистецтво - єдиний притулок
від банальності, нудьги і
потворності цього світу.
Оскар Уальд*

У 2019 році відзначалась 130 річниця від дня народження легендарного артиста естради, поета, композитора, виконавця, актора Олександра Вертинського (1889-1957). Його

сучасники говорили, що О. Вертинський – це театр, артист від Бога поза часом і поза простором зі своєю, ні на що не схожою манерою подачі пісні. Анна Ахматова стверджувала, що Вертинський – це епоха. Дмитро Шостакович в бесіді з кінорежисером і сценаристом Леонідом Траубергом говорив: «Ти розумієш, що таке Вертинський? Він у сто разів музичніший за нас, композиторів» [2, с. 289].

Творчість цієї артистичної особистості є унікальним явищем в культурі ХХ століття. Його мистецтво – це повноцінний, сформований феномен, що поєднує в собі музику, літературу і театр. На відміну від інших естрадних виконавців початку ХХ століття О. Вертинський був вихідцем не з музичного, а із літературного середовища. Про себе він писав, що був більш поетом, ніж актором: «Я не можу прилічити себе до артистичного середовища, а скоріше до літературної богеми. До своєї творчості я підходжу не з точки зору артиста, а з точки зору поета, мене приваблює не тільки виконання, а пошук відповідних слів, які звучатимуть на мій власний мотив» [1, с. 97]. Саме література стала для О. Вертинського відображенням внутрішнього світу, стала його Всесвітом...

Маленькі балади, панахидно-естетські арієтки П'єро - чи то пісеньки, чи то романси, а точніше поезія покладена на музику, що звучить лише фоном, - все це переносить читача у вигадано чарівний, кольоровий, далекий від буденної прози і реальності химерний світ. Артист дуже іронічно оцінював свої успіхи: «Співати я не вмів! Поет я був досить скромний, композитор тим більше наївний! Навіть нот не знав... Замість обличчя у мене була маска. Що їх зворушувало в мені?» [1, с. 96].

Протягом усього життєвого шляху творчість артиста-виконавця завжди була затребуваною. Так, у передреволюційний період його концерти потрібні були багатьом, щоб зануритися в красиві вигадані мрії й відволіктися від жорстокої реальності; в еміграції вони повертали слухачів у їх дореволюційне життя. Уявляється, що саме час диктував появу такого мистецтва, яке створив цей талановитий художник.

О. Вертинський був виразником ідей, теорій, стилів і театральних експериментів Срібного століття. Вихований на поезії його майстрів - О. Блока, А. Ахматової, М. Цветаєвої та ін.,

- митець створив неповторний образний світ. Він співав про трагічне життя знедолених і убогих, малював картини прекрасних екзотичних країн. Про свою творчість він писав: «Мій жанр не всім зрозумілий. Але він зрозумілий тим, хто багато переніс, пережив чимало втрат і душевних трагедій, хто, нарешті, пережив жахи поневірян, мук у тісних вулицях міста» [2, с. 66]. Авторська манера його творчості відображала трагічний натрій цілої епохи, була своєрідним портретом часу, породженням декадансу. Він писав: «Моє мистецтво було відображенням моєї епохи. Я був мікрофоном її. Я якимось чуттям вгадував її настрої, думки... І коли мене лаяли за занепадницькі настрої, то провина була не в мені, а в епосі» [1, с. 165].

В творах О. Вертинського використано обмежене коло тем, у яких втілено безліч образів, що в основі своїй були художнім відображенням дійсності. Серед них можна виділити: образ нещасної, страждаючої, обділеної природою і життям людини («Безніженька», «Пий, моя дівчинко»); образи закоханих («Принцеса Мален», «Пані Ірена», «Танго Магнолія»); образи життя і смерті, примхи долі («Ваші пальці», «Ліловий негр»); образи близьких людей (пісні про дочок, дружині); метафоричні образи тварин, природи, стихії («Про мою собаку», «Про шість дзеркал»); образи Батьківщини, історичних подій («Те, що я повинен сказати», «Вітчизна», «Київ – Батьківщина ніжна», «Китай», «Шанхай»). Проте всі ці теми і образи є художнім усвідомленням його власного духовно-біографічного досвіду.

Образно-поетичний стрій лірики О. Вертинського складався в контексті загального захоплення пошуками найдієвішого способу розкриття глибин людської душі, запровадженого в творчості символістів - О. Блока, В. Брюсова, В. Соловйова та ін. Але хоча у його поезії була відсутня та філософська глибина, якою пронизані тексти поетів-символістів, проте в ній відчувалося прагнення опоетизувати і прикрасити побут, показати особисті трагедії, як красиві естетичні переживання. Митець свідомо вводить глядача в символічний декаданс, розраховуючи на свою аудиторію й підносячи глибоку людську драму у вигляді примітивного життєвого сюжету. Риси декадансу проявляються на лексичному рівні в багатьох його текстах: «Сіроглазочка», «Панихиди кришталеві», «Безніженька»,

«Алілуя», «Бал господній». В них іронія автора являє собою сумну посмішку людини, що усвідомлює швидкоплинність людського життя і даремність примарних надій.

О. Вертинський привносить нотки декадентської печалі й розчарування разом з іронією у провідну в його творчості тему кохання. У її розкритті ним поетизуються різні стадії любовного почуття, а в зв'язку з цим - різні стани душі. Але водночас він не позбавляє свої твори елементів тонкої іронії, немовби підсилюючи цим їх неповторне індивідуальне забарвлення. Наприклад, у пісні «За кулісами» він використовує таку метафору: *«В этот вечер Вы были особенно нежною, как лампадка у старых икон»*. Одним з взірців витонченості та іронічності є пісня «Пані Ирена». Приділивши увагу піднесеному і шляхетному відношенню до жінки, у фразях: *«В эту бледность лица, до восторга, до муки // Обожженного песней моей»*, автор твору додає особливої манірності та немовби перебільшеної емоційності: *«Я со сцены Вам сердце, как мячик, бросаю. // Ну, ловите, принцеса Ирен!»*.

Поряд з цією пріоритетною темою, у О. Вертинського є твори на тему самотності, розлуки, смерті. В цілому для його творчості властиво трагічне світовідчуття. Індивідуальність художника послідовно проявилася в детальній і багаторазовій обробці мотиву смерті – головної причини страждань героя. Особливо приваблювали поета складні типи ліричних композицій, в яких обрядові мотиви підсилюють емоційну напруженість і виразність медитацій. Яскравим прикладом є одна з його улюблених та найвідоміших пісень «Ваші пальці пахнуть ладаном», у задумі якої лежить не трагічна подія, а мрії про нове життя в «світлому раю». Твір було присвячено актрисі Вірі Холодній, в яку поет був безнадійно закоханий. Цікаво те, що пісню було написано і присвячено ще за життя актриси, що її дуже схвилювало, й В. Холодна наполягла зняти присвяту. Можливо, цей текст став реквіємом їх кохання. У всякому разі, це було дивовижне передбачення поета!

Надалі ще однією значущою темою для художника була тема Батьківщини, яка протягом усього творчого шляху увібрала в себе різні мотиви – від ностальгійної туги за вітчизною до її радісного знаходження («Салют», «По золотих степах...»,

«Вітчизна», «Київ – Батьківщина ніжна» та ін.). Кілька творів поет присвятив Києву, що був для Вертинського символом юності й залишався в пам'яті із золотими куполами, крутими спусками, затишними вуличками. Поет писав, що Київ тішить і заспокоює його, і що він хотів би жити і померти тільки тут.

На формування синкретичного характеру творчості О. Вертинського вплинули не тільки поетичні, а й музичні традиції. В зародженні його ліричних пісень значну роль відіграє жанр романсу, міський та циганський. Його пісенні мелодії відрізняються лаконічністю і вишуканістю стилю. Для більшості характерно поєднання елементів різних жанрів (балади, романсу, ліричної пісні, елегії).

Отже, творчість О. Вертинського являє собою особливий феномен, наділений своїм художнім і музично-поетичним змістом, своєю образною і жанровою системою.

Список використаних джерел

1. Вертинский А. Дорогой длиною... Мемуары, стихи и песни, рассказы и зарисовки, письма, фотографии. Москва: Астрель, АСТ, 2009. 607 с.
2. Вертинский А. За кулисами. Песни, рассказы, заметки, интервью, письма, воспоминания. Москва: Советский фонд культуры, 1991. 304 с.

РОЗДІЛ ІІІ

МУЗИКОЗНАВЧА, КОМПОЗИТОРСЬКА ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА СУЧАСНОСТІ

Бова Ж.М.

САКСОФОННЕ ВИКОНАВСТВО ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ: ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ АСПЕКТ

В першій половині ХІХ століття у європейській музичній культурі виникає нове саксофонне мистецтво. Поштовхом слугувало створення інструментів цієї групи А. Саксом (1814-1894). Винайдення духового інструменту якісно іншого звучання, порівняно із дерев'яними та мідними духовими інструментами класичного симфонічного оркестру, багато в чому зумовлювалось стильовими процесами в музиці того часу. Адже затвердження романтизму до середини століття позначилось на реформуванні музичного світогляду, що було пов'язано з втіленням нових тем і художніх образів, розробкою нових форм і жанрів та вимагало винайдення відповідних засобів виразності й тембрального забарвлення.

Нові підходи та звукові еталони в музиці потребували удосконалення вже існуючих та створення абсолютно нових музичних інструментів. До середини ХІХ століття це виявилось у остаточному завершенні еволюції дерев'яних духових інструментів й виникненні великої кількості різновидів у групі мідних духових. Отже, поява саксофону була викликана вимогами часу, зумовленими художньо-стильовими пошуками доби, а також швидким розвитком у другій половині століття оркестрової європейської й американської музики.

Бельгійський майстер духових інструментів Адольф Сакс вперше продемонстрував саксофон на промисловій виставці в Брюсселі в 1841 році. Свій винахід він назвав «мундштучним офіклеїдом», намагаючись за його допомогою усунути інтонаційні розбіжності й заповнити тембровий простір між дерев'яними та мідними духовими інструментами. Задля цього

А. Сакс зайнявся переробкою офіклеїдів, замінивши чашоподібний мундштук на тростину та вдосконаливши систему клапанів, взявши за зразок аплікатуру німецького флейтиста Теобальда Бема. Усього майстер сконструював 14 різновидів саксофонів, але в наш час використовуються лише сім: сопраніно, сопрано, альт, тенор, баритон, бас і контрбас.

Саму назву «саксофон» новий інструмент отримав завдяки Гектору Берліозу в 1842 році. Французький композитор та диригент опублікував у Паризькому часописі «*Journal des Debats*» статтю з детальним описом конструкції й діапазону інструмента, назвавши його по імені винахідника, яка згодом і закріпилась. В цій публікації Г. Берліоз, зокрема, зазначав: «Я не знаю жодного інструмента, який би міг у цьому відношенні з ним зрівнятися. Саксофон – це інструмент із повним, приємним вібруючим звуком. Цей звук є м'яким і тремтливим на верхах, повним і насиченим в нижньому регістрі, а в середньому інструмент має особливо глибоку виразність. Загалом у нього дуже своєрідний тембр, що навіює асоціації зі звуком кларнета, віолончелі, англійського ріжка з домішками металічного відтінку» [4, с. 8]. Г. Берліоз став також автором «Хоралу» для голосу та шести духових інструментів - першого твору, спеціально написаного для інструментального складу із включенням саксофону. У 1844 році інструмент вперше з'явився в оперному оркестрі на прем'єрі опери Жоржа Кастнера «Останній цар Іудеї», а з 1846 року його різновиди (саксгорни, саксотруби) почали використовувати у французьких військових оркестрах замість гобоїв, фаготів і валторн.

До кінця століття інструменти саксофонної групи стали залучати не тільки в класичному мистецтві, а й в джазовій музиці, що зароджується в США. Саме саксофон, завдяки специфічному звучанню та величезним виразним можливостям, швидко завоював популярність у джазових виконавців. Починаючи з 1920-х років, Штати заповнила «саксофономанія», а налагоджене масове виробництво цих інструментів сприяло їх швидкому поширенню та великій популярності в джазі [6]. Це засвідчують ранні музичні записи джазових ансамблів кінця 1910-х – початку 1920-х років та критичні відгуки на них.

Яскравим прикладом перших ансамблів із застосуванням саксофону був джазовий секстет під керівництвом Артура Хікмена в Сан-Франциско, діяльність якого приходить на 1913-1916-ті роки. В 1914 році керівник джаз-бенду помітив здатність саксофона відтворювати сентиментальні настрої та почав регулярно використовувати ансамблеві склади, до яких входило три-чотири саксофони. Іншим прикладом може слугувати діяльність афро-американського ансамблю «*Joe Kay and his Novelty orchestra*», який у 1921 році продовжив досвід А. Хікмена, вдало об'єднавши звукові тембри скрипки, банджо та ударних інструментів з тенор-саксофоном. Згодом ідеї використання тенорового саксофону для доповнення тембрів кларнета, тромбона, банджо, контрабаса та труби наслідували колективи «*New Orleans Rhythm Kings*» та «*Wolverines*» та ін.

Таким чином, у перших десятиліттях ХХ століття саксофон отримав рівноправне місце, поряд з іншими духовими та струнними інструментами, в складі невеликих американських ансамблів і оркестрів розважально-танцювального типу. Побудована на імпровізації, насичена септакордовою гармонією, синкопами, пульсуючим ритмом музика цих ансамблів, розширивши технічно-виконавські можливості інструменту, внесла корективи й у виконавську манеру саксофоністів.

В добу поширення *свінг музики* (з середини 1930-х - до 1950-х років) особливої популярності набувають джазові оркестри *біг-бенди*, в яких група саксофонів стає обов'язковою. Як правило, до біг-бенду входило не менше п'яти саксофонів (два альтових, два тенорових та баритоновий), однак їх склад міг варіюватись. У виконавській практиці таких складів був поширений прийом зміни інструментів під час гри, коли один із саксофоністів починав грати на кларнеті, флейті або якомусь різновиді саксофону, а потім переходив на інший.

З 1920-х років відбувається стрімке поширення джазу в Європі, що сприяло значній зацікавленості саксофоном у цьому регіоні. Широко використовується він й у академічному мистецтві. До середини століття саксофон у складі оркестрів та ансамблів доволі часто з'являється в творчості європейських та радянських композиторів, зокрема Альбана Берга (опера «Лулу»), Даріуса Мійо (балет «Створення світу»), Артюра

Онеггера (ораторія «Жанна д'Арк на вогнищі»), Моріса Равеля («Болеро»), Пауля Хіндеміта (опера «Кардильяк»), Сергія Прокоф'єва (сюїта «Поручик Кіже»), Дмитра Шостаковича (балет «Золота доба»), Арама Хачатуряна (балет «Гаяне») та ін. В цей час виникла й низка сольних творів для саксофону: «Концерт» Олександра Глазунова, «Рапсодія» Клода Дебюссі, «Хорал із варіаціями» Вінсента д'Енді, дві балади Франка Мартена тощо. У другій половині ХХ століття сольні композиції для саксофона створювали В'ячеслав Арт'юмов, Софія Губайдуліна, Едісон Денисов, Андрій Ешпай, Микола Пейко та ін.

Починаючи з 1960-х років, у європейських країнах проводиться велика кількість різноманітних конкурсів, фестивалів джазової музики, а також Всесвітні конгреси саксофоністів (починаючи з 1969 року), публікуються книги та періодичні видання з матеріалами за цією тематикою. У 1995 році у Франції (м. Бордо) був відкритий Європейський центр саксофону, завданням якого постало збирання всіх музичних та теоретичних матеріалів, популяризація цього інструменту та написання для нього сучасної музики.

В Україні з другої половини ХХ століття звернення до саксофону в творчості вітчизняних композиторів не було дуже поширеним. Окремими прикладами є використання саксофону в балеті Євгена Станковича «Різдвяна ніч» та аранжування «Мелодії» Мирослава Скорика для Київського квартету саксофоністів. Нечисленні твори для сольного або для ансамблевого виконання із залученням цього інструменту писали Віталій Годзяцький, Юрій Іщенко, Олександр Козаренко, Жанна і Левко Колодуби, Володимир Рунчак, Володимир Шумейко та ін. [6].

Тенденція розповсюдження джаз-бендів та організація фестивалів джазової музики в Україні активно розпочинається лише з 1980-х років. Так, серед великої кількості ансамблів саксофон представлений творчістю Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України, утвореного в 1985 році. Керівником колективу є досвідчений музикант, педагог зі світовим ім'ям Юрій Василевич. До складу квартету входять Юрій Василевич (саксофон-сопрано), Михайло Мимрик (саксофон-альт), Олег Заремський (саксофон-тенор) та Сергій Гданський (саксофон-баритон). Репертуар ансамблю склада-

ється з творів різних музичних напрямів. Серед них обробки української народної музики, класичні та сучасні авангардні твори, різноманітні джазові композиції.

Всесвітньовідомим українським рок-джазовим гуртом був бенд «Брати Блюзу», заснований у 1992 році. До складу ансамблю входили Мирослав Левицький (піаніст, композитор і аранжувальник), Олег Левицький (саксофоніст, вокаліст), Андрій Мельник (бас-гітара), Андрій Вінцерський (ударні). Згодом до групи приєдналися Андрій Валага (скрипка, вокал) і Сергій Тафтай (гітара). Від заснування і до 2007 року гурт активно брав участь у концертній діяльності, в різноманітних фестивалях та конкурсах, як в Україні, так і за її межами. Твори у виконанні «Братів Блюзу» можна було почути на радіостанціях США, Великої Британії, Німеччини, Австрії, Італії, Польщі та Японії. Для творчості гурту було характерним звернення до різних музичних стилів та напрямів, таких як джаз-рок, етно-фолк, ритм-енд-блюз та карпатська автентика. Нажаль, у 2011 році вийшов останній альбом «Місто, що ніколи не спить» та відбувся останній концерт гурту на фестивалі «Do # Dj-fest».

На сучасному етапі основними відгалуженнями вітчизняного саксофонного мистецтва є джаз та класична академічна школа, до яких приєднався ще, так званий, «естрадний саксофон». Основи цього напрямку були закладені джазовою традицією радянської доби, а вирішальну роль у його затвердженні відіграли записи і виступи західноєвропейських і американських музикантів.

Провідними школами саксофона в Україні нині є: київська на чолі з Ю. Василевичем, одеська на чолі з М. Крупеем, харківська, яку очолює Є. Козеняшев, львівська на чолі з А. Бондарчуком та М. Мар'яшем. Представниками цих осередків був узагальнений та примножений досвід світових шкіл саксофонного мистецтва, завдяки ним здобули розвитку вітчизняна саксофонна педагогіка та виконавство, формується новий репертуар, призначений як для солістів, так і для різноманітних ансамблів та оркестрів різних складів [3, с. 9]. З найяскравіших виконавців на обріях сучасного саксофонного мистецтва в Україні можна відзначити Д. Александрова, Ю. Василевича, С. Гданського, М. Заїкіна, О. Заремського,

Ю. Кіта, К. Кляшторного, О. Мельника, М. Мимрика, О. Рукомойнікова, А. Ткачова, Ю. Яремчука та ін.

Таким чином, відносно інших духових інструментів, саксофон пройшов недовгий, але бурхливий шлях розвитку. Впродовж свого існування інструмент значно модернізувався, що вплинуло на якість звучання та його художні й технічні можливості. Саксофонне виконавство, будучи самобутнім явищем із власною стилістикою та естетикою гри, посіло вагоме місце у музичній культурі кінця ХІХ –ХХ століття. На сучасному етапі воно досягло кульмінаційної вершини свого розвитку. Це засвідчує надзвичайна популярність інструменту в професійно-академічній, джазовій та сучасній авангардній музиці. Українська школа саксофонного виконавства спирається на найкращі зразки європейських і світових духових традицій, зберігаючи при цьому власні добутки попереднього мистецького періоду.

Список використаних джерел

1. Авилов В. Саксофон в истории американской джазовой культуры // Музичне мистецтво. Збірка наукових статей. – Донецьк: ТОВ “Юго-Восток”, Лтд, 2004. Вип. 4. С.229–236.
2. Барбан Е. Эстетические границы джаза: Проблемы. События. Мастера. Москва: Искусство, 1991. 156 с.
3. Зотов Д.І. Виконавство на саксофоні в системі музичного мистецтва ХХ століття: автореф. дис.. ... канд. мист. спец. 17.00.03 - Музичне мистецтво. Суми : СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2018. 23 с.
4. Иванов В.Д. Саксофон : Популярный очерк. Москва: Музыка, 1990. 64с.
5. Колиер Дж. Становление джаза. Москва : Свинг, 2001. 428 с.
6. Саксофон. [Електронний ресурс]. URL: <http://uk.wikipedia.org/wiki/Саксофон> (дата звернення: 04.10.2019).

**НАУКОВІ ІМПРЕЗИ З НАГОДИ ЮВІЛЕЮ
ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ
АКАДЕМІЇ імені М. В. ЛИСЕНКА
(на прикладі міжнародної науково-творчої конференції
«ЗНАКОВІ ПОСТАТІ КАМЕРАЛІСТИКИ:
ДО ЮВІЛЕЙНИХ ДАТ»)**

У культурно-мистецькому та науковому житті України 2019 року відбулася низка заходів присвячених ювілейній даті - 175-річчю Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, яка своїми витокami сягає 1844 року – часу заснування Інституту музики при Галицькому музичному товаристві у Львові. Однією із знаменних ювілейних подій стала Міжнародна науково-творча конференція «Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат», проведена 20 листопада 2019 року кафедрою камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка.

Щорічні конференції, що проводить кафедра, збирають унікальне коло дослідників усіх граней камерної музики, і вже стали традицією у Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка. Як вважає автор та науковий керівник проекту, кандидат мистецтвознавства, доцент ЛНМА імені М. В. Лисенка Ніна Дика, «діапазон проблематики охоплює найрізноманітніший спектр питань історії та теорії камерного ансамблю, його жанрово-стильової специфіки, естетики виконавської та композиторської творчості, музичної педагогіки» [1, с. 14]. З «творчого» боку, жодна з конференцій не відбувається без музичної складової – камерних вечорів з улюбленими виконавцями, прем'єр камерно-інструментальних творів, концертів-«відкриттів» митців минулого та ін. В такому форматі був витриманий і цей проект.

Традиційно конференція відкрилась пленарним засіданням, на якому з вітальним словом виступив ректор Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, народний артист України, академік, професор Ігор Пилатюк.

Доктор мистецтвознавства, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ЛНМА імені М. В. Лисенка,

ад'юнкт Жешівського університету Тереса Мазепа (Україна-Польща) представила учасникам конференції вітальний лист, що його надіслали директор Інституту музики Жешівського університету, Dr. Hab., професор Мірослав Димон та проректор Колегіуму гуманітарних наук Жешівського університету, Dr. Hab., професор Павел Ґрата. У своїй доповіді «Спільне музикування у Львові – від салону до концертного залу» Т. Мазепа висвітлила головні аспекти феномену камерного музикування Львова, хронологічні рамки якого виводяться із кінця XVIII століття, а територія поступово поширювалася від приватних салонів до великих концертних залів.

Новизною відзначилася прем'єрна презентація музичного Гайдельберга (Німеччина), де вечори камерної музики відбувалися за участі найяскравіших представників епохи Романтизму. Три камерні ескізи, підготовлені музикознавцем, науковим працівником Музею сакрального мистецтва міста Гайдельберг Наталією Самотос-Баєрле (Україна-Німеччина) викликали небиякий інтерес у середовищі науковців.

Варто зазначити, що спектр усіх науково-творчих досліджень форуму у Львові охоплював не лише біографічні розвідки видатних постатей камерно-музичного життя, а й детальний музикознавчий та виконавсько-інтерпретаційний аналіз їх творчості, торкався питань самоактуалізації виконавців (доповідь кандидата мистецтвознавства, професора ЛНМА імені М. В. Лисенка Олени Пилатюк), авторитету мистецьких постатей (матеріали надані кандидатом мистецтвознавства, доцентом Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв м. Київ Анастасією Кравченко), відгуків музичної критики про камерну творчість.

Першою у аспекті ювілейних дат було представлено доповідь ректора ЛНМА імені М. В. Лисенка Ігоря Пилатюка спільно із народним артистом України, керівником Львівського камерного оркестру «Академія», професором кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка Артуром Микиткою з нагоди 60-річчя створення колективу. Зазначимо, що незабаром побачить світ «Монографія-альбом», в якій подано відомості про історію заснування та репертуар оркестру, гастролі, співпрацю із відомими солістами, конкурси, лауреа-

том яких колектив ставав неодноразово, та слова подяки від доктора мистецтвознавства, професора, очільниці кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка Любові Кияновської.

«Ювілейна» сторінка була продовжена доктором мистецтвознавства, професором, завідувачем кафедри духових та ударних інструментів ЛНМА імені М. В. Лисенка Андрієм Карпяком, який з нагоди 200-річчя від дня народження Франца Допплера у своїй науковій розвідці дослідив камерну творчість та гастрольну діяльність знаних флейтистів, композиторів, диригентів братів Франца та Карла Допплерів. Ще однією вагомою датою став 100-річний ювілей скрипаля і педагога Олександра Вайсфельда. Діяльність цього митця значно посприяла становленню та розвитку української скрипкової школи, що детально висвітлив у своїй доповіді кандидат педагогічних наук, професор кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка Юрій Соколовський.

Чималий інтерес викликали матеріали, винайдені в архівах Академії кандидатом мистецтвознавства, доцентом кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка Іриною Антонюк. Дослідниця оприлюднила власні унікальні результати вивчення камерної музики, в т. ч. й першодруків плеяди галицьких та європейських композиторів. А заслужений працівник освіти, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри гуманітарних наук ЛНМА імені М. В. Лисенка Ірина Чернова-Строй представила слухачам результати свого наукового звернення до праць доктора наук, дійсного члена НТШ, професора ЛНМА імені М. В. Лисенка Стефанії Павлишин з акцентом на жанр камерно-інструментального ансамблю.

Знаний дослідник творчості Максима Березовського доктор мистецтвознавства, професор Ольга Шуміліна як предмет наукової розвідки обрала спосіб нотації та ймовірний первинний виконавський склад Сонати для скрипки і чембало знакового українського композитора. Відомо, що ноти цього твору в 1980-х роках були віднайдені в Парижі композитором Михайлом Степаненком, ним же здійснена перша їх редакція.

Заслужена артистка України, професор Анна Станько представила нову розшифровку і редагування партії цифрового басу цієї Сонати. Це стало ще одним вагомим кроком для

підтвердження необхідності урізноманітнення музичної тканини та використання елементів імпровізації у вивченні творів барокової музики. Митцінею була проведена надзвичайно скрупульозна та творча робота щодо реконструкції *basso continuo*, що в подальшому надає можливість включення цієї фактурно оновленої Сонати у навчальний та концертний репертуар. В концертній програмі конференції Анна Станько (фортепіано) та Ореста Стецяк (скрипка) здійснили світову прем'єру Сонати для скрипки і чембало М. Березовського у новій редакції розшифровки цифрованого басу. Зазначимо, що результати нового прочитання цього твору в рамках наукового експерименту заслуговують на їх подальше вивчення.

Висвітлення основних віх мистецької діяльності львівської скрипальки, камералістки, педагога Лідії Цьокан-Савицької у складі Львівського фортепіанного тріо (Лідія Крих – фортепіано, Лідія Цьокан-Савицька – скрипка, Роксоляна Залеська – віолончель) у доповіді Ніни Дикої, кандидата мистецтвознавства (Dr.Ph), доцента ЛНМА імені М. В. Лисенка викликали особливий інтерес до колективу, який відзначає 55-ліття від свого першого публічного виступу.

Вагомі музикознавчі здобутки представлені в дослідницьких матеріалах доктора мистецтвознавства, професора Ольги Зав'ялової (Україна, Суми). З нагоди ювілейних дат нею було розглянуто вектори теоретичних пошуків знакових постатей вітчизняного музикознавства І. Белзи, Г. Гесса де Кальве, М. Дилецького, С. Людкевича, Ю. Малишева, О. Оголевця, О. Сокола. Спрямування теоретичних надбань цих митців визначило провідні напрями розвитку музикознавства в Україні.

Заслужений діяч мистецтв України, Генеральний директор Львівської національної філармонії Володимир Сивохіп представив аналіз фортепіанної камералістики Зиновія Лиська (з нагоди 125-річчя від дня народження композитора). Мистецький світ святкував ще один ювілей – 140-річницю від дня народження Миколи Метнера (доповідь Ольги та Юрія Щербаківих, кандидатів мистецтвознавства, доцентів ОНМА імені А. В. Нежданової).

24 січня 2019 року відзначалось 140-річчя від дня народження видатного львівського композитора Станіслава Люд-

кевича. Висвітленню камерного доробку композитора в часі конференції присвячені дослідження доктора мистецтвознавства, професора Стефанії Павлишин, кандидата мистецтвознавства, доцента ЛНМА імені М. В. Лисенка Вікторії Андрієвської та старшого викладача ЛНУ імені І. Франка Наталії Юзюк. Поза увагою науковців не залишився ще один ювілей (також 140 років від дня народження) Джона Айреленда, англійського композитора і піаніста, Сонату-фантазію для кларнета і фортепіано якого досліджувала кандидат мистецтвознавства, доцент ЛНМА імені М. В. Лисенка Наталія Вакула.

Цікавий погляд на камерну музику часів гетьмана Кирила Розумовського, з огляду на 280-річчя від дня народження Єлизавети Білоградської, представила народна артистка України, професор Інституту мистецтв Київського університету імені Б. Грінченка Наталія Свириденко. Особливий інтерес у наукового зібрання викликала інтерпретація твору Є. Білоградської у виконанні знаної київської клавесиністки.

Свій 80-й день народження святкувала заслужена артистка України, професор ЛНМА імені М. В. Лисенка Ярослава Матюха, камерний аспект виконавської діяльності якої висвітлила Марія Липецька, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерства. З нагоди 75-річчя від дня народження Святослава Крутикова простір його камерної творчості опрацював знаний музикознавець, голова Дрогобицької філії НСКУ, викладач Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського Володимир Грабовський.

Ці та багато інших цінних матеріалів, що являють собою не лише тези, а радше стислі результати наукових відкриттів, розвідок, рефлексій учених із вітчизняних та зарубіжних університетів, академій, коледжів, було опубліковано в ємному збірнику [1], над створенням якого працювала велика редакційна колегія на чолі з ректором Ігорем Пилатюком та редактором-упорядником Ніною Дикою.

Перш за все, привертає увагу оформлення збірника, на обкладинці якого представлено галереєю портретів українських композиторів – М. Лисенка, С. Людкевича, М. Колесси, М. Скорика, та світлин із зображеннями Львівського камерного оркестру «Академія», братів Фр. та К. Допплерів,

О. Вайсфельда, Львівського фортепіанного тріо у складі Л. Крих, А. Цьокан-Савицької, Р. Залеської. Увіковічено тут й неповторну афішу цьогорічної конференції. До речі, тонкий рослинний орнамент узятो із найстарішого нотного видання «Шість квартетів» Й. Гайдна з архіву ЛНМА імені М.В. Лисенка.

Матеріали цієї і попередніх конференцій засвідчують, що, крім музикознавчої проблематики, науковці ґрунтують свої дослідження, спираючись на здобутки та досвід інших суміжних галузей, зокрема, архітектури (особливості акустики приміщень, де звучить музика); фотографії (мистецтва «зловити» мить творення і сприймання шедеврів); образотворчого мистецтва й дизайну (оформлення сценічних майданчиків і залів), поліграфічної продукції, нотних видань; маркетингу і менеджменту мистецтва (забезпечення відвідування заходів аудиторією) тощо.

Як про «закономірний щабель плідних зусиль талановитих музикантів» висловився про цей унікальний за тематикою та інноваційними матеріалами форум ректор ЛНМА імені М.В. Лисенка І. Пилатюк [1, с. 9]. Така оцінка зумовлює необхідність продовження досліджень та накреслення подальших перспектив проведення конференції.

Список використаних джерел

1. Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат (до 175-річчя діяльності ЛНМА імені М.В. Лисенка) : тези Міжнар. науково-творчої конференції 20 листопада 2019 р. Львів : ЛНМА імені М.В. Лисенка, 2019. 172 с.

Голяка Г. П.

ЛЕГЕНДАРНИЙ КВАРТЕТ БАЯНІСТІВ МИКОЛИ РІЗОЛЯ

В історії баянного мистецтва Миколі Івановичу Різолю (1919-2007) – ансамблісту, педагогу, громадському діячеві, належить особлива сторінка. Творчість методиста, композитора, багаторічного керівника квартету баяністів Київської філармонії, професора Київської консерваторії (нині Національна музична академія імені П.І. Чайковського), виявила багатомірність граней невтомного митця. Створений Миколою Різо-

лем в 1939 році унікальний інструментальний ансамбль – квартет баяністів Київської філармонії за п'ять десятиліть своєї плідної діяльності залишив потужний творчий спадок.

До першого складу квартету входили сестри Раїса і Марія Білецькі, Микола Різоля та Іван Журомський, згодом Журомського змінив Анатолій Тихончук. В «Начерках про роботу в ансамблі баяністів» М. Різоля згадує, що на період створення квартету визначеної моделі такого ансамблю не існувало, і колектив «узяв за основу склад струнного квартету, доповнивши його педальним басом» [2, с. 214]. Як відзначав засновник, «квартет почав працювати у ті часи, коли для подібного складу не було написано жодного твору» [2, с. 214], саме тому репертуар квартету, як і інших існуючих на той час ансамблів баяністів, створювався самими учасниками і складався здебільшого з перекладень класичних творів. У спогадах М. Різоля знаходимо, що у тридцяті роки ХХ століття «такі твори, як “Турецький марш” Моцарта, “Музичний момент” Шуберта, “Чардаш” Монті представлялися надто складними для баяніста; той, хто їх грав, вважався майже віртуозом» [2, с. 217]. Отже, нагальною проблемою в ансамблевому баянному музикуванні поставало створення оригінального репертуару.

Концертні програми квартету баяністів формувалися за такими принципами: певне співвідношення творів класичної, радянської та народної музики; обов'язкове включення до програм творів великої форми та творів різних жанрів, у т. ч. пісенно-танцювальних; дотримання принципу контрастності у співвідношенні стилів, форм, художніх образів [2, с. 207]. Як приклад, М. Різоля наводить варіант однієї з програм виступу квартету баяністів: I відділення – Бах-Бузоні «Чакона»; В.А. Моцарт «Симфонія» g-moll, ч. II; Е. Гріг «Сюїта» з музики до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт»; Мендельсон «Рондо-капріччіозо»; II відділення – М. Лисенко «Друга українська рапсодія»; Л. Ревуцький «Канон»; І. Шамо «Веснянка»; М. Різоля «Два танці народів СРСР: азербайджанський та грузинський»; Д. Шостакович «Вальс „Шарманка” з музики до кінофільму „Овод”»; Чайкін «Фінал» з Сонати № 1 для баяна [2, с. 211].

Тобто у першому відділенні передбачалось виконання музики західних композиторів епохи бароко і романтичної доби;

а друге було побудовано на творах вітчизняних композиторів. Цікаво визначити кількісне співвідношення виконуваних творів: переважну більшість програми цього концерту займали перекладення для баяна (вісімдесят відсотків), музиці епохи бароко та класичним творам було відведено по десять відсотків; твори композиторів-романтиків становили п'яту частина від загалу, а п'єси українських авторів склали більшість – половину програми.

За роки діяльності колективу в його творчому портфелі накопичилося близько трьохсот композицій. З них шоста частина – оригінальний баянний репертуар, решта – перекладення і акомпанементи (близько двохсот). У період 1952-1987 років квартет під орудою Миколи Різоля здійснив найбільшу серед вітчизняних баяністів кількість записів на радіо – близько дев'яноста творів, що склало майже третину від усього репертуару київського квартету баяністів. Колектив став лідером і у наповненні фондів аудіозаписів Національної телерадіокомпанії України – з 1970 по 1987 роки вони записали п'ятдесят дев'ять творів. Впродовж довгого творчого життя квартет здійснив тисячі концертних виступів у різних куточках колишнього Радянського Союзу, всюди з великим успіхом репрезентуючи українське музичне мистецтво. Перший склад колективу провадив активну концертну діяльність півстоліття, встановивши своєрідний мистецький рекорд ансамблевої творчості. Слухачі й музичні критики захоплено вітали виконавське мистецтво київського квартету, присвоюючи їм найвищі епітети, визначаючи ансамбль, як унікальне світове явище.

В теперішній час квартет носить ім'я свого фундатора, патріарха баянного ансамблевого мистецтва Миколи Івановича Різоля. У 1992 році квартет очолив учень М. Різоля, відомий музикант-віртуоз народний артист України, професор Сергій Грінченко. З 2016 року керівником колективу став Заслужений артист України Ігор Саєнко. В різні роки у складі квартеті грали знані в Україні музиканти: Вячеслав Самофалов, Володимир Одінцов, Олег Шиян (другий баян), Роман Молоченко (баян-контрабас), Ігор Саєнко (баян-баритон). Колектив успішно концертує на столичних сценах, гастролює в Україні та багатьох країнах світу. В репертуарі київського колективу «твори

В. Моцарта, Й. Гайдна, П. Чайковського, Д. Шостаковича, М. Скорика, А. П'яццолли, І. Шамо, В. Монті, В. Зубицького, Й. Штрауса, В. Чернікова, а також обробки М. Різоля, С. Грінченка та інших авторів» [1]. Нині квіртет продовжує та примножує традиції українського баянного ансамблевого виконавства, закладені уславленим музикантом М. Різолем.

Список використаних джерел

1. Квіртет баяністів імені Миколи Різоля // Національна філармонія України URL <https://www.filarmonia.com.ua/about/artists/kamerni-ansambli/kvartet-bayanistiv-imeni-mykoly-rizolya/>.
2. Ризоль Н. И. Очерки о работе в ансамбле баянистов (На основе опыта квіртета баянистов Киевской филармонии) / общ. ред. Н. Я. Чайкина. Москва: Сов. композитор, 1986. 224 с.

Ніна Дика

КАМЕРНІ РЕФЛЕКСІ ЛЬВІВСЬКОГО ФОРТЕП'ЯННОГО ТРІО В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВИКОНАВСТВА ТА ПЕДАГОГІКИ

Вельми цікавий феномен, що займає особливу нішу в духовному доробку нації, являє собою камерно-інструментальна культура 1960-1980-х років. Важко назвати інший жанр музичної творчості, що з такою граничною ясністю втілює би найбільш суперечливі і багатовимірні проблеми нашого духовного буття. Інтелектуальна напрута камерної музики, що протягом багатьох віків зумовлювала певну елітарність її побутування, в новіших, демократичніших умовах культури, в епоху прагматизму і раціоналізму світосприйняття, несподівано набуває актуальності, висвітлюючи глибинні духовні процеси, що продовжують нуртувати у суспільстві. Це свідчить про досягнення в мистецтві певного рівня інтелектуальної зрілості.

З огляду на вищесказане, процес інтенсивного камерно-інструментального життя Львівщини означеного періоду не

був явищем випадковим, непередбачуваним. Львівська композиторська школа мала своє яскраво виражене обличчя, а Львівська державна консерваторія імені Миколи Лисенка готувала прекрасних інтерпретаторів. Тож, західноукраїнський регіон з центром у Львові з його давніми традиціями інструментального музикування, інспірованими австро-угорськими та польськими контактами краю, в часі 1960-1980-х років став важливим центром камерно-інструментального виконавства. Відомо, що з числа професорсько-викладацького складу, деколи при залученні кращих виконавських сил з-поміж студентів, організовувалися камерно-інструментальні ансамблі, передумови створення яких були найрізноманітніші. Процес спільного музикування, де має місце і пошук цікавої нотної літератури, підбір і накопичення репертуару, психологічно-фахова сумісність виконавського складу, наявність усталених традицій, спадковість виконавської школи, рівень професіоналізму, художньо-естетична спрямованість, наявність творчого ентузіазму – всі ці чинники, безперечно, мали вирішальний вплив на існування і мистецьку вартісність новостворених ансамблів.

Понад п'ятнадцять років у камерному просторі Галичини плідно працювало Львівське фортепіанне тріо у складі: Лідія Крих (фортепіано), Лідія Цюкан-Савицька (скрипка), Роксоляна Залеська (віолончель). Висвітлення діяльності цього камерно-інструментального ансамблю та мистецтва їхньої спільної гри у форматі виконавського тріо постало основною метою даної статті. Ансамбль трьох львівських камералісток постав ініціатором і виконавцем численних циклів концертів, продовжуючи давні традиції ансамблевого виконавства в Галичині, що джерелами сягають часів діяльності Кароля Мікулі, директора ГМТ та консерваторії від 1858 до 1888 років. Адже, у регулярних публічних камерних концертах, ініційованих знаменитим піаністом К. Мікулі, разом з ним виступали викладачі консерваторії - скрипалі З. Брукман і Е. Плейнер, віолончеліст Й. Вольман, контрабасист Й. Черні, флейтист і фаготист К. Гайдріх.

На початку 30-х років ХХ ст. увагу слухачів та музичної критики привернули виступи тріо сестер Левицьких у складі:

Галя Левицька-Крушельницька (фортепіано), Стефа Левицька (скрипка), Марія Левицька-Юзвяк (віолончель). Згодом, в часі повоєнних років Галя Левицька (фортепіано) виступала у складі фортепіанного тріо з І. Гохфельдом (скрипка) і П. Пшеничкою (віолончель). Продовжуючи традицію відкритих інструментально-ансамблевих концертів у Галичині, особливої популярності набуло фортепіанне тріо у складі Р. Савицький (фортепіано), Р. Криштальський (скрипка), П. Пшеничка (віолончель), організоване за ініціативи Р. Криштальського. Друга половина ХХ століття позначена виступами фортепіанного тріо у складі – О. Качева, В. Лапсюк, Г. Менцінська.

Ідея створення фортепіанного тріо як окремої творчої одиниці у Л. Крих (фортепіано), Л. Цьокан-Савицька (скрипка), Р. Залеська (віолончель) зародилася ще під час навчання у Львівській консерваторії імені М. Лисенка в класі камерного ансамблю знаного органіста Арсенія Миколайовича Котляревського. Лекції професора були *«не лише заняттями над опануванням камерного репертуару, а колосальними лекціями-оглядами з історії музики та суміжних мистецтв: літератури, живопису, архітектури, театру»* [з інтерв'ю автора з проф. Л. Крих]. До слова, А.М. Котляревський - вихованець Ленінградської консерваторії, де навчався на двох факультетах: теорія композиції (клас Р.І. Грубера), фортепіано та органу (клас І.О. Браудо). З 1951 року очолив кафедру камерного ансамблю та концертмейстерства Львівської консерваторії імені М.В. Лисенка, паралельно обіймаючи посаду проректора.

Відомо, що перший самостійний концерт Львівського фортепіанного тріо відбувся в 1964 році з нагоди 85-річчя від дня народження С. Людкевича. У програмі прозвучали: Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано *ля мінор* В. Барвінського і два тріо С. Людкевича: Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано *до-мінор* і Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано *фа-дієз мінор*. Примітно, що репетиції ансамблю неодноразово відвідував композитор С. Людкевич, а після концерту в нотах кожного з виконавців залишив свій автограф: *«Бездоганним першим виконавцям цього тріо в цілості без ніяких пропусків, вдячний автор»* (25.XI.1964)». Згодом

ювілейна програма прозвучала на сцені Великого залу Дрогобицького педагогічного інституту.

Декілька штрихів до творчих портретів учасників Львівського фортепіанного тріо. Піаністка Лідія Юрїївна Крих – вихованка Львівської музичної школи-десятирічки (клас І.А. Негребецької, Л.В. Голембо, а також В.М. Климківа (на початках – приватно)), далі Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка в класі О.Л. Ейдельмана.

Діяльність скрипальки Лідії Іванівни Цьокан-Савицької (1931–1994) тісно пов'язана з камерно-інструментальним ансамблевим мистецтвом. Вихованка Львівської музичної школи-десятирічки (клас О. Москвичіва), згодом Іркутського музичного училища, яке закінчила в 1956 році, далі Свердловської консерваторії імені Мусоргського (1956–1959, клас проф. Л.Б. Затуловського). З 1959 по 1961 роки навчалася у Львівській державній консерваторії імені М.В. Лисенка в класі Д. Колбіна (диплом з відзнакою). Пройшла шлях від концертмейстера до доцента, завідувача (1986–1989) кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської консерваторії імені М.В. Лисенка. Завжди була у чудовій виконавській *«формі»*. Здобула авторитет *«вдумливого серйозного педагога»*. Як ансамбліст і концертмейстер проходила стажування у різних київських вишу, а також на факультеті підвищення кваліфікації Московської консерваторії імені П.І. Чайковського (1982, під керівництвом професора К.Х. Аджемова). Науково-дослідницька діяльність Л.І. Цьокан-Савицької присвячена камерно-інструментальній творчості львівських композиторів першої половини ХХ століття. Студенти її класу постійно виступали у концертних програмах у музичних училищах та ДМШ Львова, Дрогобича, Івано-Франківська, Рівного, Луцька.

Віолончелістка Роксоляна Стефанівна Залеська – вихованка Львівської музичної школи-десятирічки (клас П. Пшенички, Б. Бережницького, Є. Шпіцера), далі один рік навчалася у Київській консерваторії імені П.І. Чайковського (клас Г. Пеккера) і завершила свою освіту у Львівській державній консерваторії імені М.В. Лисенка (клас професора Є. Шпіцера). Р.С. Залеська працюючи на посаді професора кафедри камерного ансамблю та квартету АНМА імені

М.В. Лисенка, донині свій талант і високий професіоналізм передає вихованцям, часто виступає ініціатором впровадження до камерного репертуару нових або малознаних творів. Коло науково-методичних інтересів Р.С. Залеської охоплює камерну творчість Й. Брамса, Б. Бартока, К. Шимановського та ін., але центральне місце посідають питання мистецьких контактів Ф. Колесси з його сучасниками.

Львівське фортепіанне тріо зарекомендувало себе як високопрофесійний злагоджений ансамбль із високими технічними даними, який майстерно порався із найскладнішими художніми завданнями. Ансамбль постав активним пропагандистом творчості сучасних українських і зарубіжних композиторів, намагаючись не лише ознайомити публіку з їх надбаннями, а й представити їх у певній історичній ретроспективі, ширшому контексті. Особливою активністю позначені виступи колективу в період 1960–1970-х років у концертах-лекціях Міського університету музичної культури, куди до участі запрошувалися знані музикознавці – М. Білинська, О. Зелінський, В. Козлов, філософ Л. Коссак, А. Кочатовська, Є. Левінова, Ю. Сливинський, А. Терещенко, О. Цалай, Л. Яросевич та ін.

В творчому доробку тріо чільне місце посідала західноєвропейська класика, творчість українських та російських композиторів, у т. ч. сучасних, твори яких не лише поповнювали концертні програми, а й значно стимулювали подальше творче зростання колективу. Прекрасно зарекомендувавши себе в новому амплуа – ансамблевому музикуванні, жодна з його учасниць не перервала педагогічної діяльності у консерваторії. Адже найбільшим стимулом їх виконавської активності було постійне спілкування з творчою молоддю. *«Це колектив самодостатніх індивідуальностей, де усі були творчо активними. У грі й в особистому спілкуванні ми старались прислухатися один до одного, не втрачаючи при цьому свого особистісного, неповторного»* [з інтерв'ю автора з проф. Р. Залеською].

Збагачення репертуарного «багажу» Львівського фортепіанного тріо спонукало до проведення численних тематичних камерних концертів у Львові та Дрогобичі, з-поміж інших тре-

ба відзначити програму «Чеська камерна музика» (23.04.1966, вступне слово – музикознавець А. Терещенко), яка включала: А. Дворжак. Тріо «Думки»; Б. Сметана. Тріо соль мінор; В. Новак. «Баллада» (згодом виконувалася у Будинку вчених у Львові у травні 1966). Незабутні враження залишили інтерпретації творів сучасних композиторів: Фортепіанне тріо Г. Свиридова, Фортепіанне тріо Г. Галиніна, «Три мініатюри» С. Прокоф'єва.

Колектив став ініціатором проведення п'яти радіопередач та серії (близько десяти) телевізійних передач: «Музика і життя», «Тріо Бетховена», «Мелодії моєї Батьківщини», «Вечірня пісня» та ін. Львівське фортепіанне тріо стало першовиконавцем творів С. Людкевича, Р. Сімовича, Н. Нижанківського, В. Флиса, Й. Кофлера, О. Криволап [за: Т. Шуп'яною]. У концерті-лекції «Станіслав Людкевич» у Великому залі Львівської консерваторії у їхньому виконанні прозвучали два фортепіанні тріо уславленого Маестро.

На Львівській телестудії у виконанні Л. Крих (фортепіано), Л. Цьокан-Савицька (скрипка), Р. Залеська (віолончель) звучали фортепіанні тріо Г. Свиридова, Г. Галиніна, С. Прокоф'єва, А. Хачатуряна (вступне слово – Л. Ярославич). Ця ж програма була виконана і на сцені Концертного залу імені С. Людкевича Львівської філармонії (22.11.1967). Незабутніми стали гастрольні поїздки колективу містами Галичини з такими цікавими програмами – «Сучасна камерна музика» (1967), «Музика серед інших видів мистецтв» (1968).

Колективу радо довіряли першопрочитання своїх творів метри музичного мистецтва Галичини і молоді композитори, що стало знаковими подіями у художньому житті колективу. Проведені цикли концертів до 100-річчя від дня народження С. Людкевича (1979) та звання лауреата конкурсу Молодих композиторів (Єреван, 1977, I премія) - це результат творчої співпраці з композиторкою Ольгою Криволап. Тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано - студентська робота композиторки здобуло прекрасний слухацький резонанс в інтерпретації Львівського фортепіанного тріо у складі: Л. Крих (фортепіано), Л. Цьокан-Савицької (скрипка) та Є. Шпіцера (віолончель).

У артистичній біографії львівських камералісток періоду 1970-1975 років переважали твори сучасних авторів: Тріо Г. Свиридова, Тріо Г. Галиніна, «5 російських народних пісень» в обробці Ю. Левітіна, Тріо С. Василенка, Тріо Г. Ахіняна та ін. Але виконувались й полотна віденських класиків (Й. Гайдн, Л. ван Бетховен), що анонсували афіші виступу тріо на сцені Львівської консерваторії. У період 1980-1981 років особливий інтерес для колективу становила праця над творами львівських композиторів - випускників Празької консерваторії: Н. Нижанківського та Р. Сімовича.

Львівське фортепіанне тріо у складі: Л. Крих (фортепіано), Л. Цьокан-Савицька (скрипка), Р. Залеська (віолончель) характеризують різні ракурси його буття у сфері концертно-просвітницької діяльності, що стала справою всього їх життя. Подячними грамотами, листами відзначені їхні концертні виступи у Дрогобицькому Державному педагогічному інституті (1967), де виконувались твори В. Калініна, С. Прокоф'єва, Г. Свиридова, у Науково-дослідному інституті землеробства і тваринництва західних регіонів (1979), у Львівській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені С. Крушельницької (1988).

Львівське тріо відбулося як помітне явище у загальному потужному розвитку вітчизняного камерного мистецтва 60-80-х років ХХ століття. Діяльність колективу, що мав неповторні та оригінальні риси, випрацював усталені традиції та норми, становить певний етап в історії розвитку львівської камерно-інструментальної ансамблевої школи виконавства.

Енська О. Ю.

ТВОРЧІ ОБРІЇ ІРИНИ ГУБАРЕНКО

Ірина Губаренко (1959–2004) - людина достатньо відома в театральних і музичних колах, митціню добре знали в Харкові, де пройшло все її недовге життя. Так сталося, що з дитинства І. Губаренко була пов'язана з музикою і театром: всі члени її родини працювали саме у цих сферах. Роман Олексійович Черкашин (дідусь Ірини) був актором театру «Березіль», пізніше –

режисером і театральним педагогом, а його дружина Юлія Гаврилівна Фоміна (бабуся) – актрисою «Березоля». Батьки Ірини, відомі діячі мистецтва, також склали стійкий творчий союз: Віталій Сергійович Губаренко – відомий український композитор, автор багатьох опер, балетів, симфонічної та інструментальної музики, вокальних і хорових творів; Марина Романівна Черкашина-Губаренко – знаний музикознавець, автор численних музикознавчих праць, лібретист, поет, науковець, яка зростила значну плеяду українських вчених.

Цілком природно, що Ірина Губаренко успадкувала таланти своїх рідних і продовжила їх справу. В її творчому житті поєдналися музика, театр, література, поезія. За той короткий час, що був відміряний долею, ця людина встигла розкрити різні грані своєї творчої душі, залишивши значний доробок у різних видах творчості. Вона свідомо обрала складний шлях композитора, поступивши до Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського в клас В. М. Золотухіна, але внутрішнє знання цього прийшло до дівчини набагато раніше.

Марина Романівна Черкашина так згадувала про це: «Був один такий цікавий випадок. Їй було років десять. Ми з нею пішли на концерт, присвячений Моцарту, вона прослухала лекцію про Моцарта, його твори. Потім ми їхали додому у тролейбусі, і вона дуже серйозно, задумливо говорить: “Мамо, нагадай мені, будь ласка, а коли Моцарт почав писати музику?” Я кажу: “Ти ж чула, він уже у п’ять років почав писати.” Вона тут сплеснула руками і так по-дитячому наївно каже: “Боже мій! Мені вже десять, а я ще й не починала!”» [5].

Звичайно, ця фраза, що злетіла з вуст дитини, не може не викликати посмішку й розчулення дорослих. Але на це можна подивитись з іншого боку. Здається, в ту мить дитина немовби зазирнула в своє майбутнє, підсвідомо відчула, чим вона має займатися, що часу не так багато й треба встигнути зробити те, заради чого вона прийшла у цей світ. Потім, ставши дорослою, вона буде відчувати швидкоплинність часу, про що напише у своєму вірші: «Не успеваю, не успеваю, В лихорадке листая заглавия дней, И боюсь, что финал я не доиграю, Упаду и не справят поминки по мне» [3, с. 75].

Першою спробою створення музики був твір пам'яті померлого однокласника, відгук на драматичну подію (за словами М. Р. Черкашиної, це відбулося у п'ятнадцять років) [5]. Потім, після спеціалізованої школи, була консерваторія з її труднощами, невдачами та перемогами, як це трапляється з кожним студентом. Але Ірині було найскладніше за інших, бо вона – дочка відомих батьків, які до того ж працювали в саме тому навчальному закладі. Треба було щоразу доводити свою талановитість, самостійність і спроможність бути справжньою.

Серед опусів І. Губаренко консерваторського періоду (а це інструментальні, вокальні, симфонічні твори) привертає увагу опера «Солярис» (1981). Опрацювання цього найскладнішого жанру – випадок рідкісний для композитора-студента, до того ж було обрано жанр рок-опери. Це рішення могла зробити тільки дуже цілеспрямована людина. Безсумнівно є й те, що це сталося під впливом нових тенденцій у розвитку музичного мистецтва: після зарубіжних рок-опер «Ісус Христос – суперзірка» Е. Л. Уеббера, «Стіна» групи *Pink Floyd*, що набули популярності у Радянському Союзі, до цього жанру стали звертатися й вітчизняні композитори. Невдовзі вся молодь захоплювалася рок-операми «Орфей та Еврідіка» (1975) О. Журбіна, «Зоря та смерть Хоакіна Мурьети» (1975) О. Рибнікова, його ж «Юноною» і «Авосем», аудіоверсію якої було записано 1980 року, а офіційний альбом випущено 1982 (але вже у 1980 році, завдяки магнітофонним записам, музика дуже швидко «розійшлася» по всій країні).

Щодо рок-опери Ірини Губаренко, тут привертає увагу зацікавленість композитора саме темою «Соляриса». Якщо врахувати, що 1976 року (в сімнадцять років!) вона написала вірш «Смерть Гамлета», то звернення до сюжету роману С. Лема, як основи оперного лібрето, не було випадковим і свідчить про філософське світосприйняття Ірини Губаренко, про її схильність до глибоких роздумів на вічні теми.

Не зайвим буде згадати і контекст, у якому з'явилася студентська робота. В 1972 році на екранах радянських кінотеатрів вийшла однойменна кінокартина Андрія Тарковського за мотивами «Соляриса» Станіслава Лема, яка зібрала свою аудиторію – вдумливу й уважну. У консерваторському середовищі

добре знали цей фільм з музикою Едуарда Артем'єва, обговорювали його, як, утім, й інші роботи режисера, що демонструвалися у кінотеатрах міста. Ця кінострічка могла певним чином вплинути на рішення композитора зробити свою музичну версію фантастичної повісті. До одноактної опери Ірина Губаренко написала не тільки музику, а й лібрето з поетичними текстами, серед яких особливу увагу привертає дует Соляриса і Кельвіна, якого в С. Лема немає: «Я живу в глубине твоей души, Но мне чужды твой гнев и твой страх» [3, с. 12]. Не менше враження справляє й пісня Харі: «Не знаю я, откуда я взялась, и вот иду, и снова в никуда» [3, с. 13].

До жанру опери І. Губаренко повернулася 1989 року, вже після закінчення консерваторії (1984). Це була одноактна опера «Ведмідь» за п'єсою А. Чехова. У цьому творі розкрилися зовсім інші грані таланту молодого композитора: музика, яка від початку захоплює слухачів, написана не тільки професійно, а й з величезним почуттям гумору; партитура сповнена цікавими творчими знахідками, за допомогою яких передано стан героїв опери і характер сценічної дії. Серед усіх творів Ірини опера «Ведмідь» виділяється своїм сонячним, легким настроєм.

У композиторському доробку, основу якого становлять твори академічного характеру (симфонічні, інструментальні, вокальні), значне місце займає жанр авторської пісні, що був особливо популярним у 1970–80-ті роки. Ці пісенно-поетичні твори Ірина виконувала під власний гітарний супровід у камерній обстановці, в оточенні друзів. Як згадує Лана Щегольківська, «пісні вона дарувала своїм друзям-акторам, сама ж вона сцени не любила, тому в неї майже не було авторських концертів» [6, с. 620]. А сцени не любила, імовірно, тому, що її поезія – це дійсно сповідь власної душі, а про найсокровенніше, як відомо, розповідають тільки найближчим, *tête-à-tête*.

З цим прямо пов'язана інша митецька сфера – поезія, без якої творчий портрет Ірини не буде повним. Вірші й пісні І. Губаренко на власні тексти – це справжня сповідь людини, яка багато чого пережила й пізнала в житті, людини, яка замислюється над питаннями Вічності і тлінності, Добра і Зла, Життя і Смерті. Це вірші, у яких лірика і філософія переплелися у єдине ціле.

Професійна діяльність Ірини Губаренко була пов'язана з Харківським театром для дітей і юнацтва, де вона писала і виконувала музику до вистав. За двадцять років було озвучено близько тридцяти спектаклів, як для маленьких, так і для дорослих глядачів (до партитури входили інструментальні і вокальні номери). Пісні виконували казкові персонажі і герої «Лісової пісні» Л. Українки, «Сна літньої ночі» В. Шекспіра, «Снів Бальзамінова» М. Островського, «Козацького монастиря» І. Перепелки.

Театр назавжди став другим домом Ірини. І не тільки тому, що вона там працювала, – він надихав її на творчі звершення. Тут вона здійснила ще одну мрію – стала режисером власного «Бідного театру», актори якого втілювали на сцені її задуми (це була студія з невеликим колективом, організована за допомогою Р. Черкашина). Але й на цьому «шлюбні» відносини з театром не закінчилися. Оскільки Ірина талановито володіла словом і пером, вона не раз залишала на папері свої роздуми щодо такого складного явища, як театр. Йому присвячені поетичні рядки, він стає «героєм» її прозових творів, публіцистичних статей, листів і щоденникових записів.

Спектр питань, які привертати увагу Ірини Губаренко протягом життя, дуже широкий: феномени театру й актора, їх взаємовідносини; як режисера її хвилювали питання акторської техніки, психологічної мови жесту, співвідношення слова і дії, інтерпретації драматичного твору. Театр для Ірини – явище містичне, а актор – жрець, посвячений у таємницю Духа, «людина-дзеркало, у якому глядачі бачать своє відображення таким, яким воно є насправді, а не таким, яким їм хотілося би себе бачити» [2, с. 427]. Вона замислювалася над тим, щоб створити для сцени замість звичайної п'єси «ланцюг дійових ситуацій і спробувати наповнити їх конкретним змістом, виходячи із живої сценічної гри» [1, с. 384]. Запитуючи себе, що є словесна дія, намагалася дати відповідь: «Це слово, яке володіє дійовою силою. Або – це дія, що виконана на словесному (вербальному) рівні. Задача не для першого класу! Одразу хочеться запитати ще: а що таке дія сама по собі?» [1, с. 385]. У листах І. Губаренко розмірковує і над головними якостями режисера (володіння архітектонікою сценічного простору і вміння любити, тому що «творити можна тільки любов'ю»),

висловлює свою думку щодо його ставлення до актора. Й порушує питання щодо якості українського театру 1990-х років і професіоналізму молодих акторів.

Велику частину творчої спадщини Ірини Губаренко складають публіцистичні статті, у яких знайшло відображення містечке життя Харкова у різні роки – своєрідний літопис. У ньому не тільки зафіксовані численні імена і події, а й зроблено спробу осмислити те, що відбувається у сучасному музичному і театральному просторі. Життя Ірини Губаренко спалахнуло яскравою зіркою. Свій життєвий шлях вона пройшла цілеспрямовано і швидко, немовби керуючись рядками свого ж вірша, написаного ще в січні 1986 року:

Не успеваю, не успеваю,
А вернее – ужасно боюсь не успеть.
И все время кому-то я обещаю,
Что смогу, что успею дожить и допеть.

Він нагадує багатоголосну фугу, у якій не три і не чотири голоси, а набагато більше, і кожен з них був проведений до кінця й пролунав на повну силу, і жоден не загубився у складній поліфонічній партитурі земного буття.

Список використаних джерел

1. Губаренко И. Восемь писем о театре // И. Губаренко. Римский роман : проза, поэзия, драматургия, публицистика, критика. Харьков : Акта, 2011. С. 379–394.
2. Губаренко И. Мысли о театре (из заметок разных лет) // Римский роман : проза, поэзия, драматургия, публицистика, критика. Харьков : Акта, 2011. С. 420–424.
3. Губаренко И. Поэтические медитации : стихи, рассказы, зарисовки. Киев : Автограф, 2005. 211 с.
4. Губаренко И. Солярис [клавир] // Губаренко И. Римский роман : проза, поэзия, драматургия, публицистика, критика. Харьков : Акта, 2011. С. 500–519.
5. Музыка на перетині часів та перехресті доль. Ірина Губаренко. Електронний ресурс. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mpP3uCLmHTA> (дата звернення: 21.11.2019)
6. Щеголевская Л. Поэт, композитор, режиссер // И. Губаренко. Римский роман : проза, поэзия, драматургия, публицистика, критика. Харьков : Акта, 2011. С. 619–621.

НЕОФОЛЬКЛОРИСТИЧНИЙ ВИМІР МУЗИЧНОЇ АВТОРЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Неофольклоризм як явище і художній напрям, що пронизує простір культури Новітнього часу, посідає особливе місце в українському музичному мистецтві. Життєздатність цього усебічно осягнутого мистецтвознавчою думкою феномену, що виявляє свій потенціал у практиці першої та другої «фольклорних хвиль», підтверджена реалізацією у різножанровій палітрі творчості корифеїв музики ХХ ст. й презентацією майже в усіх музичних сферах (вокально-хоровій, інструментальній, музично-сценічній, джазово-естрадній). В складній соціокультурній і художній ситуації останньої третини ХХ – початку ХХІ століття неофольклористична ідея, що є суголосною постмодерному світогляду, стає смисловим стрижнем й, водночас, імпульсом оновлення української національної музики.

Значною мірою, твори напряму «другої фольклорної хвилі» належать до художньої субстанції розмаїтого доробку генерації українських творців-шістдесятників, масштабні ювілеї котрих стали справжньою культурною подією останніх років. Починаючи з 1960-х років, фольклор, усвідомлений як самодостатня системна цілісність, зазнає індивідуальної інтерпретації й увиразнює стиль авторського мислення таких видатних українських композиторів з глибоко особистісною й етичною основою творчості, як В. Бібик, Л. Дичко, А. Гайденко, Л. Грабовський, Ю. Іщенко, І. Карабиць, Л. Колодуб, О. Кива, М. Скорик, Є. Станкович, І. Шамо та ін.

Кожний з названих митців є самостійним й важливим учасником багатогранного і суперечливого процесу розвитку національної музики та усвідомлюється як ключова постать українського мистецтва зазначеної доби. З цими іменами пов'язують відкриття нових творчих обріїв композиторської авторепрезентації та входження української музики у світовий художній контекст. Саме через музику шістдесятників увійшли в систему понять українського музикознавства й затверди-

лися у творчій свідомості такі явища світової практики, як авангардизм, алеаторика, додекафонія, сонористика тощо.

Творцями національного масштабу їх роблять глибинні, насамперед ментальні зв'язки з етнотрадицією, звернення до вітчизняної культурної спадщини, української історії, поезії й літератури, музичного й образотворчого мистецтва. Але втілення у мистецтві відбувається на рівні творчого переосмислення фольклорного досвіду на новому естетичному підґрунті, з ініціативно-творчих позицій та досягненням нової художньої якості, а також перетворення обраного інтонаційного матеріалу у власну, неповторну й оригінальну музичну мову, поєднану з новітніми композиторськими стандартами і техніками письма, засвоєними західноєвропейським мистецтвом.

Неофольклористичний концепт втілюється у художній системі творчості наступних поколінь композиторів (Ю. Алжнев, Г. Гаврилець, І. Гайденко, В. Зубицький, В. Підгорний, В. Стеценко, О. Яковчук та ін.), які демонструють різні грані діалогу з етнотрадицією, виявляють прагнення до переосмислення автентичних першоджерел в різних жанрових контекстах через особистісне начало та фокусують свій авторський досвід на стильовій індивідуалізації існуючих музично-мовних практик і художньо-композиційних технологій.

Сучасні митці знаходять шляхи оновлення неофольклористичної поетики через різноманітне й комбінаторне звернення до художнього опрацювання (на основі часткового цитування народного мелосу, переосмислених діалектизмів, методу фольклорної реконструкції), на рівні індивідуального стилю здійснюють пошуки алгоритмів поєднання автентичного і академічного типів вислову, етнотрадиційної знаковості з сучасним прийомами музикотворення. Розвитку стилеосфери неофольклоризму з набуттям полістилістичної, інтертекстуальної якості сприяють спроби художнього синтезування фольклорного мелосу з явищами «третього пласта» (за В. Конен), зокрема джазовими елементами (В. Зубицький), а також лексемами поп- і рок музики.

В аспекті інтеграції різних стилеутворюючих начал у авторських творах неофольклористичної спрямованості застосовуються елементи *quasi*-етнотрадиційного фактурного

викладу, виникають мікстові явища поліладовості й поліскладовості. Широко використовуються у авторській практиці притаманні фольклору вільно-імпровізаційні виконавські аспекти, впроваджуються алеаторичні прийоми та засоби їх сучасної фіксації.

Використання композиторами стилістики музичного фольклору, етнотрадиційних вербальних текстів сприяє розширенню художньо-сислової семантики виражальних ресурсів, розвитку національної своєрідності музичної мови, досягненню особливої інтонаційної змістовності, образно-емоційної насиченості й тембрової забарвленості авторських творів. Через звернення сучасних творців до етнотрадиційної системи мислення, інтерпретації фольклорних текстів висвітлюється прагнення досягти у авторській творчості нової художньої якості звучання, розкрити глибинний інтонаційно-жанровий і ладогармонічний народнопісенний потенціал, посилити драматизм й психологізм образів й надати їм узагальненого філософського трактування.

Отже, неофольклористична царина композиторської авторепрезентації ілюструє на сучасному етапі незгасаючий інтерес митців до різних шарів етнотрадиції та стратегій її творчого розуміння. Широко трактований народнопісенний мелос стає концентратом духовної енергії, джерелом натхнення та оновлення форм музичної комунікації, актуалізації у авторській творчості імпровізаційного начала, чинником розширення лексичного потенціалу творів, модернізації звуковисотної, тембрової й часопростірної організації художнього цілого. Утворюючи постійно активне поле експериментування, неофольклористично орієнтована творчість українських композиторів сприяє збагаченню музичної характеристичності, семіозису, художньої структури і логіки музичного мислення.

ФОРТЕПІАННА МУЗИКА ЛЕСІ ДИЧКО В АСПЕКТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ

Творча постать видатної української композиторки Лесі (Людмили) Василівни Дичко (р.н. 1939), славетний ювілей котрої в 2019 році відзначила музична спільнота, посідає особливе місце в національній культурі. Вагомий внесок мисткині у розвиток української композиторської школи, вітчизняного музичного (передусім хорового) мистецтва, є неоціненим. Протягом багатьох років своєї надзвичайно плідної творчої діяльності, що активно триває і нині, Л. Дичко осмислює засади національної ментальності, українські художні (музичні, живописні тощо) традиції, усвідомлює музично-мовну і вербальну інтонаційність, етнохарактерну знаковість, вивчає вітчизняну, а також світову культуру і мистецтво. Свої спостереження, художні міркування вона втілює у живописі й масштабно реалізує у різножанровій композиторській творчості.

Вагомою складовою творчого світу мисткині є фортепіанна музика, що постає інтонаційним свідченням оригінального композиторського тлумачення широкого кола образності й мистецьких вражень. У фортепіанних опусах Л. Дичко (цикли «Українські писанки», «Дитячий альбом», «Карпатські фрески», твори для двох фортепіано, серед яких «Драматичний триптих», «Чотири пори року»), розрахованих на різного рівня володіння піаністичною технікою, утворюється унікальний тип авторської поетики, що віддзеркалює на рівні програмності, фактурно-стильової організації синестезійне мислення композиторки, візуально-просторові мистецькі асоціації.

Означені факти свідчать про новаторство Л. Дичко у фортепіанній царині та можливість крізь призму вивчення цих творів створити своєрідну виконавсько-інтерпретаторську концепцію. Художні пошуки композиторки у музичній сфері, відзначені властивістю візуально-кольорово-музичного бачення образів, знайшли яскраве відображення у музичній тканині масштабних фортепіанних циклів 1990-х років: «Замки Луари» (1994), а також «Алькасар... Дзвони Арагона» (існує у двох авторських редакціях: 1996 –

перша, 1998 – друга). Зазначені твори, інспіровані архітектурним мистецтвом, написані на основі вражень від світових шедеврів, зокрема замків Франції та Іспанії. В концептуальному й образно-тематичному планах, згадані фортепіанні цикли перекликаються з хоровими концертами Л. Дичко даного періоду, також позначеними жанровим ім'ям «фреска», запозиченим із живописної сфери й екстрапольованим на музичну царину.

Пять п'єс циклу «Замки Луари» об'єднані програмним задумом і логікою розгортання синестезійної ідеї. Яскраві колористичні прийоми, витончений звукопис, що виникають з трактування композиторкою елементів музичної мови, слугують збагаченню драматургічної лінії, посиленню динамічних наростань і спадів, контрастів образності. Твір захоплює яскравістю просторових асоціацій і жанрових алюзій (ознаки менуету в II ч. – «Замок Шенонсо»), сполученням глибини змісту і віртуозних виконавських прийомів, розмаїттям використання піаністичної техніки (насамперед акордової).

Відповідно програмній скерованості, Л. Дичко досягає в циклі «Замки Луари» основного завдання у відтворенні засобами фортепіано художньої концепції фрескового жанру. Реалізації зазначеної мети сприяє застосування композиторкою тембрально насиченого, майже оркестрового звучання інструменту й обраної фортепіанної фактури, зумовленими цілісністю й масштабністю авторського мислення. Під час втілення художньо-образного змісту мисткиня застосовує у циклі різноманітні типи викладення (монодійний, гетерофонний, поліфонічний, хоральний, мікстовий й поліпластовий), використовує численні різновиди гармонічної й мелодичної фігурацій, звертається до повної палітри фортепіанно-виразових (насамперед темброво-динамічних і агогічних) засобів. Отже, прочитання зазначеного музичного твору, відтворення його емоційного змісту, інтонаційної логіки та застосування різних піаністичних прийомів уможлиблюється через вслуховування та опанування виконавцем фактури опусу, відчуття прозорості й насиченості, щільності викладу, усвідомлення його головних та другорядних планів, їх зміни.

Засобом підсилення виразності авторського мелосу, підкреслення фактурних контрастів і фортепіанної тембральності у дано-

му циклі слугує динаміка. Деталізація цього виконавського аспекту, звукових градацій і звукодинамічних хвиль (втілених у частині «Замок Ене-ле-В'ей») увиразнюють художній зміст твору й вимагають гнучкого нюансування. Ознаки динамічної драматургії у циклі застосовуються на макро- та мікрорівнях, зокрема задля підкреслення виразності окремих фраз і мотивів, підсилення значущості кадансових зон. Особливої уваги в процесі виконавської інтерпретації заслуговує меторитмічний чинник, зокрема метрична варіативність (властива IV ч.), що сприяє рухливості розгортання музичної думки (8/4; 4/4, 3/4; 12/16).

Отже, фортепіанні фрески, зокрема цикл «Замки Луари» є яскравим свідченням самобутнього авторського стилю і фортепіанного мислення Л. Дичко. Вони презентують специфіку синестезійного художнього світосприйняття композиторки, відтвореного шляхом застосування новаторських мовностильових засобів розкриття образності, збагачених сучасною лексикою, в т. ч. сонористичними і кластерними нашаруваннями.

Унікальна авторська інтерпретація культурних артефактів, запропонована Л. Дичко, ретрансляція архітектурних образів у музиці, уможлиблює вписати фортепіанні фрески мисткині у контекст історії української та світової фортепіанної культури та створити безліч їх виконавських версій.

Максименко А.І.

ТРАДИЦІЇ НАРОДНО-АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА У КОНТЕКСТІ ФОЛЬКЛОРНОГО СПРЯМУВАННЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ В. ГУЦАЛА

Віктор Гуцал (р.н. 1944) – композитор, диригент, музикознавець і основоположник сучасної теорії інструментування для оркестрів українських народних інструментів. Митець відомий як активний музично-громадський та освітній діяч з великим досвідом роботи, основоположник кафедри бандури і кобзарського мистецтва Національного університету культури і мистецтва, професор Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Він є автором музичних творів, нау-

кових розробок та упорядником багатьох збірок для оркестру («Грає оркестр українських народних інструментів», «Інструментовка для оркестру народних інструментів», «Репертуарний збірник для ансамблю троїстих музик», «Репертуарний збірник для ансамблю сопілкарів», «Запорізький марш», «Українські народні награвання», «П'єси для оркестру народних інструментів»). Ці численні праці, а також підручники з інструментовки та мистецтвознавчі розвідки В. Гуцала стали методологічною базою для роботи багатьох оркестрових й ансамблевих, у т.ч. самодіяльних художніх колективів. Одну з найяскравіших сторінок його творчості складають композиції, створені для оркестру народних інструментів на основі фольклорних традицій української музики.

У концертному репертуарі оркестрів українських народних інструментів твори фольклорного спрямування займають чільне місце. Вагому роль такі композиції відіграють й у виконавській діяльності оркестру народних інструментів під керівництвом В. Гуцала. Такий ракурс визначається художніми принципами роботи колектива, що ґрунтуються на розширенні жанрово-стильової палітри репертуару та залученні оригінальних високохудожніх творів сучасних композиторів, органічному поєднанні народної та академічної традицій, використанні різноманітного музичного інструментарію, розкритті технічно-виражальних можливостей як визначених, так і епізодичних інструментів, досягненні загальної злагодженості й тембрального колориту оркестрового звучання [4].

Ще одним чинником пріоритетності вибору творів у Національному оркестрі народних інструментів України, художнім керівником і диригентом якого є В. Гуцал, є загальна художньо-виконавська концепція, спрямована на змістовність виконавського репертуару, в якому провідне місце посідають обробки народного мелосу та оригінальні твори вітчизняних композиторів, засновані на народно-інструментальних й фольклорних мотивах. В концертному репертуарі оркестру до композицій фольклорного спрямування належать «Мелодії України», «Перлини народної музики», «Танцювальні награвання», «Перлини Українського гумору», «Українська в'язанка» Ю. Алжнева, «Подільський козачок» І. Вимера, «Мелодія і буко-

винські козачки» В. Гекера, Закарпатський весільний танок «Березянка», «Троїсті музики», «Танцювальні награвання» В. Гуцала, «Свято на Буковині» О. Доложикова, Фантазія на тему української народної пісні «І шумить, і гуде» І. Щербакова. Можна також відзначити й низку мініатюр на народні теми, – «Чернігівська полька» О. Должикова, «Козачок», «Полька» І. Іващенко та ін. У зазначених творах яскраво виражені особливості танцювальної музики й специфіка народно-інструментального виконавства Поділля, Слобожанщини, Гуцульщини, Буковини.

Відтворення таких особливостей у виконавській діяльності колективу під орудою В. Гуцала засновується на глибокому розумінні тембро-технічних можливостей інструментарію, що реалізується у використанні:

- численних перекладень, аранжувань та обробок української фольклорної музики, створеної для різноманітних інструментальних оркестрових та камерних складів, а також взірців фортепіанної, вокальної, хорової літератури;

- оригінальних композицій, що виникли через потребу дидактичної практики, які враховують вимоги процесу щодо створення танцювального номеру;

- ужиткових композицій (акомпанементів до виступів хорових, танцювальних, вокально-хореографічних колективів);

- розважальних композицій (популярно-академічних, фольклорних та естрадних жанрів у їх синтетичних поєднаннях, різноманітних пісенно-танцювальних та сольо-оркестрових концертних п'єс);

- творів професійних композиторів, написаних на замовлення виконавських колективів, спрямованих на моделювання жанрових ознак, відтворення фольклорних форм музикування з застосуванням модерних композиторських технік, новітнього гармонічного та ладового мислення [5].

Отже, основу репертуару оркестру становлять перекладення різностильової та різнонаціональної музики, вагому частку яких складають твори з фольклорною орієнтацією, похідні від традицій народно-ансамблевого музикування, акомпанементи до вокальних, хорових, хореографічних композицій.

В оригінальних оркестрових композиціях, творах для оркестру і з соло академічних та народних інструментів, оригінальних композиціях та перекладеннях для баяна чи акордеона з фортепіано, симфонічним та камерним оркестрами зазвичай яскраво презентовані традиції інструментального народно-ансамблевого виконавства. Так, характерною особливістю української інструментально-танцювальної музики є переважання парних ритмів національних танців, а саме: козака, гопака, коломийки, аркану. Проте, необхідно враховувати, що в жанрах народної танцювальної музики, легко асимільованих завдяки чіткому ритму, зустрічається багато інонаціональних запозичень. В українському фольклорі це полька, кадриль, вальс, краков'як. Ці танці набули органічного втілення у народно-інструментальній музиці українців, що завжди була нерозривно пов'язана з інтонаційним мисленням конкретного середовища, відображала його ладовий стрій, водночас впливаючи на його стан та характер [1].

На становленні особливостей народно-інструментального виконавства великою мірою позначались пріоритети місцевої культури. У тих регіонах, де переважала вокальна традиція, їй підкорялася інструментальна. Зокрема співоча традиція, яка впливала на інші форми народного виконавства, домінувала у східних областях. А там, де поряд з вокальним було добре розвинене інструментальне музикування, останнє завдавало суттєвого впливу на інтонаційну структуру і пісенності, і танцювальності. Інструментальне музикування, що поряд з пісенним, активно розвивалось у західних областях, істотно відбилося на мелосі Прикарпаття і Карпат. Ритмомелодійній структурі та інтонаційній основі пісень цього регіону, просякнених танцювальними ритмами коломийки чи гуцулки, характерні мелодійні звороти, що наслідують інструментальні награвання. Крім того, мелодизм будується на інтервалах збільшеної секунди, кварта, малої септими, просякнутий різноманітними мелізмами, що бере початок з традицій гри на сопілці, скрипці, дуді й пов'язано з ладом цих інструментів.

Ще однією з особливостей репертуарної політики оркестру під орудою В. Гуцала є звернення до танцювальних і літературно-музичних композицій із сюжетним розвитком і

розвиненою драматургією. Характерними стильовими рисами й цих творів, що виконуються оркестром на сучасному етапі, є органічний синтез народної традиції (використання фольклорних зразків, специфічних колористичних тембрів, відтворення специфіки народного виконання) та професійної традиції (оркестрові обробки народного мелосу на основі сучасного симфонічного методу мислення, застосування новітніх принципів тематичного розвитку). Збагачення інтонаційного строю музики для українського оркестру народних інструментів – мелодики, гармонії, ладу, поліфонії, оркестровки, метроритму творів – характерна ознака сучасного композиторського підходу в опрацюванні фольклорного матеріалу [2].

Зазначені чинники допомогли створити Національному академічному оркестру народних інструментів України свій індивідуальний виконавський стиль, що ґрунтується на тембральній насиченості оркестрового звучання завдяки використанню у складі оркестру всього розмаїття народного музичного інструментарію. Нині художній керівник і головний диригент Національного оркестру народних інструментів України Віктор Омелянович Гуцал - народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, професор, голова Асоціації народно-інструментальної музики, секретар Всеукраїнської національної музичної спілки, співголова конкурсу «Нові імена України» Фонду культури України, - сповнений далекоглядних планів у своїй професійній, творчій, науковій, педагогічній і громадській діяльності. Митець прагне до здійснення нових перспективних задумів щодо розвитку національного музичного мистецтва України, популяризації його багатой духовної спадщини і народних традицій, а також виховання талановитої творчої молоді.

Список використаних джерел

1. Гуменюк А. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. 244 с.
2. Гуцал В. Грає оркестр українських народних музичних інструментів. Київ : Мистецтво, 1978. 168 с.

3. Дейнега В. Музичний інструментарій як показник специфіки оркестру народних інструментів. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського, 2002. Вип. 22. С. 119 – 129.
4. Жолдак Б. Музичні війни, або Талан Віктора Гуцала: Художньо-документ. повість. Київ, 2004. Криниця, 1995. 412 с.
5. Сідлецька Т. Шляхи і тенденції розвитку репертуару українського оркестру народних інструментів. Вісник ДАКККіМ : наук. журнал. Київ, 2006. Вип. 1. С. 64-69.

Полянська Г.М.

ВІД СИНЕСТЕЗІЇ ДО ОПТИЧНОГО ТЕАТРУ. ДО 75-РІЧЧЯ С. М. ЗОРІНА

У полі сучасної культури, як і в інші часи й у інших сферах людської діяльності постійно відбувається рух, в якому взаємодіють дві протилежні сили: доцентрова і відцентрова. В результаті їхньої боротьби окремі явища періодично потрапляють до центру уваги суспільства, а інші опиняються на периферії. Так відбувається і з явищем світломузики, відомої з давніх давен. Наразі зовсім не актуальна тема раптово спливла у медіапросторі завдяки дослідженню Яніни Пруденко «Кибернетика в гуманитарних науках и искусстве в СССР» [3], в якому висвітлювалась діяльність українських винахідників: Флоріана Юр'єва, Сергія Зоріна, Наталії Крюковської, Євгена Голубовського, Ігоря Патлажана, Даніеля Фрідмана, Ігоря Скальського, Левка Дутківського та ін. У межах проекту Відкритого архіву українського медіа арту ця наукова розвідка розкриває історію міждисциплінарних експериментів українських художників, композиторів, науковців, інженерів, які продовжували ідеї В. Баранова-Росіне, О. Скрябіна, М. Чюрльоніса та ін., намагавшихся через живопис і технічні пристрої передати свій синестетичний досвід бачення музики.

Термін **синестезія** походить від грецького *synáisthesis*, – спільне або одночасне відчуття, на відміну від „анестезії”, що означає повну відсутність будь-яких відчуттів.

Явище, що впливає із природної властивості окремої людини переживати водночас враження, одержані від кількох органів чуття, приводить до їх синтезу. Види даного феномену

розрізняються перш за все за характером виникаючих додаткових відчуттів: зорові (так звані фотизми), слухові (фонізми), смакові, дотикові тощо. Синестетичні відчуття можуть виникати або вибірково, поширюючись лише на окремі враження, або ж поширюватися на всі відчуття якої-небудь сфери життя. Синестети бачать звуки, відчувають смак прочитаних слів, як ольфакцію (пахощі) сприймають дотики або перепади зовнішньої температури. Причому ці процеси відбуваються без жодного вольового контролю, ненавмисно, підсвідомо.

Типовим і найпоширенішим прикладом синестезії є «кольоровий слух», так само як і звукові переживання при сприйнятті кольору. У тій або іншій формі і мірі такі прояви зустрічаються майже у кожної людини. Характерним і яскравим прикладом є синестезійне сприйняття музики деякими композиторами (Р. Вагнер, Ф. Ліст, М. Римський-Корсаков, Я Сібеліус – музика і колір), художниками (В. ван Гог, В. Кандінський, М. Чурльоніс – техніка мазка, колір і звук), письменниками і поетами (В. Набоков, А. Рембо), вченими (Р. Фейнман – графема і колір). Явище може поширюватися і на «забарвлене» сприйняття чисел, днів тижня тощо.

Наприклад, О. М. Скрибіна такі властивості привели до думки про «синтетичне мистецтво», де музичній тональності відповідали би певні кольори (симфонічна поема «Прометей», 1910). Однак, у різних осіб певні колірні уявлення, пов'язані з різними музичними вимірами. Так, якщо звукокольорова система О. Скрибіна поєднувала паралельні тональності, то у М. Римського-Корсакова – тональності однойменні.

Даний феномен відомий науці вже не одне століття. Синестезію досліджують філософи, психологи і мистецтвознавці, але вичерпної теорії не існує досі. В головному питанні думки дослідників полярно розходяться: синестезія є чи різновидом психічної хвороби, чи свідченням надзвичайно розвиненої інтуїції, природного таланту, навіть геніальності? Цікаво в цьому контексті дізнатися про локальні джерела дослідження і розвитку синестезії. Так склалося, що автор публікації упродовж життя неодноразово зустрічалася із полтавськими дослідниками і була присутня при процесі впровадження ідей і розробок феномену в життя. Поштовхом для узагальнення інформації

стали два друкованих видання: «Мой путь к оптическому театру» [2] винахідника С.М. Зоріна та згадана вище монографія Я. Пруденко, а також виставка приладів і інформації, проведена у полтавському Арт-центрі у жовтні-листопаді 2019 року.

Однак ще в середині 1980-х років музикознавець, лектор і викладач Нінель Сидорук, яка працювала на той час у Полтавському музичному училищі імені М. В. Лисенка, організувала для колег зустріч із унікальною людиною – нашим земляком Сергієм Зоріним. Він на той час уже мешкав у Москві, планував створення світлового театру і розповідав про нове мистецько-технічне явище. Сплило багато часу, поки відкрилися подробиці його захоплень і досягнень.

У 1957-му році тринадцятирічний полтавський старшокласник Сергій Зорін прочитав повість Івана Єфремова «Туманність Андромеди», в якій накреслювалося мистецтво далекого майбутнього – музичний світложивопис, і навіть був змальований концерт світломузики. Школяра вразили описані у книзі «Симфонія Фа Міно́р кольорової тональності 4,750 МЮ», «сонячний рояль» з потрійною клавіатурою та зала для виконання світлових творів. Під впливом роману І. Єфремова, навчаючись у 10-му класі, С. Зорін почав писати роман «Апасіоната. Повість про юнака, який народився на зоряному літаку і про його перше чисте кохання», у якому використав поняття «кольоромузика» і подав уже своє бачення концерту світломузики.

Ідея підкорила підлітка, але була нездійснима, тому що після школи Сергій збирався стати художником. Все змінив випадок, коли йому в руки потрапила книжка «Музика і колір». Життєвий напрям було скориговано: після закінчення школи хлопчик замислив стати світлохудожником. Рішення було неочікуваним, й засмутило матір. Але компроміс було знайдено: за допомогою крейди і вугільних паличок на шпалерах від підлоги до стелі син намалював образи святих, і матір не знімала ті шпалери двадцять років.

Так, на початку 1960-х, відмовивши собі у творчій професії художника, винахідник спрямував свій життєвий шлях на полтавський електромеханічний завод. Щоб сконструювати інструмент для світложивопису – «сонячний рояль», він два ро-

ки працює слюсарем, токарем, експериментує над унікальним винаходом – інструментом світлохудожника. Результатом експериментів став портативний пристрій, за допомогою якого можна було створювати «живі» світломузичні картини. Але знань не вистачало і 1963 року Зорін вступив до Харківського політехнічного інституту. Не відпускала давня мрія – створення «симфонічного оркестру для очей».

У той самий час зовсім незалежно від полтавського ентузіаста харківський винахідник Юрій Правдюк починає давати світломузичні концерти спочатку в себе на квартирі, а згодом у Палаці студентів ХПІ, де студент Зорін, який вже сконструював свій перший світломузичний інструмент, відвідав його концерт. Згодом у міському парку імені М. Горького першої столиці України Ю. Правдюк відкриває залу кольоромузики, де пропонує програми кольорових фантазій на музику композиторів-класиків для широкої аудиторії. Тоді й почалася багаторічна дружба та співпраця між двома світлохудожниками.

По закінченню ХПІ Серій Зорін повертається до Полтави. На електромеханічному заводі він збирає групу ентузіастів, яка починає працювати над створенням нового портативного інструменту – вже для світлокомпозитора. Тоді ж молодий спеціаліст пише статтю «Як я розумію що таке світломузика». Стаття не була опублікована, але на конференції 1969 року в Казані з нею ознайомилися члени групи «Рух» («Движение»), залишивши на рукописі свої автографи (зберігається в особистому архіві С. Зоріна).

За сприяння міністра електронної промисловості СРСР Олександра Шокіна у червні 1969 року на полтавському електромеханічному заводі на чолі з Сергієм Зоріним офіційно починає працювати «Лабораторія кольородинамічних приладів». Одним з перших практичних винаходів цієї лабораторії став світлоорган, який пропрацював багато років у мотелі «Полтава». Крім того, С. Зорін задумує проект майбутнього Оптичного театру, а паралельно, разом із своєю групою конструює кольороваріатор для орбітальної станції «Салют».

У січні того ж року полтавський винахідник потрапив до музею О. Скрябіна у Москві – в студію електронної музики, створену легендарним інженером, конструктором фотоелект-

ронного синтезатора АНС Євгенієм Мурзіним, після чого створює декілька власних проектів. Там С. Зорін знайомиться з іншими учасниками студії – Альфредом Шнітке, Софією Губайдуліною, Едісоном Денисовим, Олегом Буйбошкіним, Олександром Немтіним, Едуардом Артем'євим. Тоді ж він разом з колегою Валерієм Шамраєнко відвідує другу конференцію «Світло і музика» у Казані (СКБ «Прометей»), де презентує свій новий світломузичний інструмент. Після виступу на конференції світломузичний інструмент Сергія Зоріна потрапляє на ВДНГ у Москву, а згодом його було продемонстровано в Москві в Інституті радіотехніки, електроніки та автоматики.

На конференції в Казані Зорін познайомився зі Левом Нусбергом і групою «Рух», після чого почалася його співпраця з низкою московських художників. Разом з ними він взяв участь у створенні виставки кінетичних об'єктів до 50-річчя радянського цирку у виставковому залі Манеж (Москва). У листопаді 1969 Зорін взяв участь у одеській конференції «Світло і музика», організованій одеським клубом «Колір. Музика. Слово» імені М. К. Чурльоніса. 1973 року С. Зорін переїздить із Полтави до Єріно (Підмосков'я), а пізніше – в 1975 році – до Москви, де починається новий етап його діяльності.

Нарешті в одному з дитячих садків у Москві був створений дитячий Оптичний театр, до якого звідусіль приїздили діти, настільки благотворно впливав на них світложивопис, так потужно активував він їхню фантазію. Коли туди приїхав академік Ш. О. Амонашвілі, він був приголомшений результатами, і дав свою оцінку важливого і потрібного для дітей мистецтва. Пізніше С. М. Зорін написав книгу «Дорога до храму світла», де виклав своє бачення мети і форм навчального процесу.

Згадуючи про полтавські джерела світломузики, не можна не назвати ще одне ім'я. Наприкінці 1960-х років у Полтаві з'явився військовий інженер Георгій Ларіонов із сім'єю. За наступні піввіку ним було створено безліч світлових об'єктів як утилітарного, так і естетично-лікувального характеру. Тут він створив свою першу тактильну світлодинамічну установку «Сигнал-69», інтерактивність якої досягалася завдяки використанню ламп з холодним катодом (тіратронів). З того ж часу він починає роботу в лабораторії заводу Емальхіммаш, пізніше

очолює секцію «Біоелектроніка» Полтавського обласного відділення Всесоюзного науково-технічного товариства імені О. С. Попова. Тоді й виникло більшість його інженерних розробок, у т. ч. в галузі світломузики.

Співавтором більшості розробок батька був його син Борис. Так, ще будучи школярем, молодший Ларіонов створив світловий пристрій «Екситон-74», що унаочнював будову атому. 1979 року Г. Ларіонов створив кольородинамічну установку – звукосинтезатор «Символ-79». Створений з утилітарною метою – як навчальний стенд з геометрії для дітей, він поклав початок музичним експериментам інженера, як і наступний винахід – триканальний асинхронний кольороваріатор з растровим екраном «Міраж-79». У 1980 році з'явилися інтерактивний звукосинтезатор з тактильним запалюванням «Символ-80» (прообраз електронної дошки без крейди і ганчірок) та кольородинамічний модуль «Пульсар-80». У 1982 році Г. Ларіонов розробив кольородинамічне підсвічування мапи СРСР для агентства Аерофлоту в Полтаві (Полтавський аеропорт), а в 1989 - кольоропульсар «Біном-89», який працював у діапазоні дельтаритмів мозку при музичному супроводі.

Як і С. М. Зорін, батько й син Ларіонові були постійними учасниками всесоюзної школи «Світло і музика» в Казані, де багато років брали участь у прометеївських конференціях. Отже, не надто відомі в Полтаві, винахідники увійшли до когорти розробників кольородинамічних систем великої країни. У вересні того ж 1987 року у всесоюзній школі-фестивалі «Світло і музика» в Казані взяв участь Клуб імені М. К. Чурльоніса Полтавського музичного училища. У спеціальній програмі «Діти малюють музику» демонструвалися малюнки і слайди малюнків, створені дітьми під час прослуховування музики у Полтаві, Тбілісі, Москві, Казані. І лише 1990 року Полтавським музичним училищем було опубліковано «Методичні рекомендації до викладання музичної літератури у дитячій музичній школі» [5]. Їх авторка – Нінель Сидорук – надавала рекомендації щодо розвитку образного мислення учнів у процесі прослуховування музичного твору. Без щирого захоплення новаціями музичного мистецтва і своєю роботою, без особистих контак-

тів, без активної пропагандистської діяльності ці рекомендації – а головне — розвиток дитячої уяви були би не можливі.

2019 рік став пам'ятним для всіх, хто має відношення до вищезазначеного виду творчості. У вересні пішов з життя Г. Ларіонов, а С. М. Зорін – письменник, винахідник, художник і музикант відзначив свій 75-річний ювілей. Почавши творчу діяльність у глибокій провінції, колишній полтавський школяр приніс до культурного простору перший портативний інструмент світлохудожника (1963), роботу якого в 1960-ті роки описували різні журнали і високо оцінювали люди мистецтва. З 1970 року він був начальником першої в країні Лабораторії кольородинамічних пристроїв (ЛЦДУ), учасником багатьох Всесоюзних та міжнародних конференцій з синтезу музики і світла, членом групи «Рух». На сьогодні С. М. Зорін відомий як творець, ідейний і художній керівник "Оптичного театру" (1970), що не має аналогів у світі.

Список використаних джерел

1. Бену А. Сергей Михайлович Зорин. [Електронний ресурс]. URL : <http://vk.com/kadrtvschool> (дата звернення : 27.02.2019)
2. Зорин С.М. Мой путь к оптическому театру. Москва : А. GRIG, 2019. 564 с.; ил.
3. Пруденко Я. Кибернетика в гуманитарных науках и искусстве в СССР. Анализ больших баз данных и компьютерное творчество. Москва : Гараж, 2019. 300 с.
4. [Сергей Зорин – биография, книги, отзывы, цитаты.](https://www.livelib.ru/1071845-sergej-zorin) [Електронний ресурс]. URL : [LiveLib. https://www.livelib.ru/1071845-sergej-zorin](https://www.livelib.ru/1071845-sergej-zorin)
5. Сидорук Н. Методические рекомендации к изучению преподавания музыкальной литературы в детской музыкальной школе. Полтава, 1990. 200 с.

**СЕМАНТИКА «ПИСАНОК» ЛЕСІ ДИЧКО
(до 80-річчя від дня народження)**

Народна артистка України, лауреат Шевченківської премії, кавалер орденів Святого Володимира та Княгині Ольги, професорка Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського, високоповажна музична леді, королева української хорової музики, неперевершена Мисткиня, Бергиня національної духовності – таких високих офіційних і неофіційних звань удостоїлась у нагороду за свою плідну працю, людяність і сердечність Леся Василівна Дичко, видатна українська композиторка, ім'я якої золотими літерами вписане в історію українського музичного мистецтва.

Поряд із монографічними опусами про життя і творчість Л. Дичко (М. Гордійчук, С. Грица) [1; 2], сучасні музикознавці приділяють увагу окремим проявам її таланту. Музичну мову хорових творів композиторки вивчає О. Письменна [8]. У її дослідженні окреслюються основні тенденції використання народно-пісенних джерел композиторами-«шестидесятниками», з'ясовується вплив фольклору та його перевтілення у кантатно-циклічних творах Лесі Дичко. Дослідниця зазначає, що «естетична концепція „нової фольклорної хвилі” відобразилась у хоровій творчості композиторки в поєднанні з естетико-філософськими устремліннями неокласицизму: прагненням втілити у творчості гармонію людини та навколишнього світу, людини і природи, усвідомлення приналежності мистця до історії» [8, с. 6].

Роль культурно-історичного, національного та біографічного чинників у формуванні світоглядно-художніх засад універсалізму мислення композиторки висвітлює О. Шамонін [12]. Синестезію як концептуальну складову композиторського мислення та музичний екфразис як прояв інтермедіальності художнього простору Лесі Дичко досліджує Є. Пахомова [7]. Кольорову семантику хорової творчості композиторки на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ» конкретизує Н. Степаненко [10]. Принципи фрескового живопису у сюїтній організації циклу «Замки Луари» та семантику типових

структурних моделей у «Драматичному триптиху» Лесі Дичко висвітлює М. Рудик [9]. Художнє відображення «вольового» та кордоцентричного елементів української національної ментальності у хорівій музиці Лесі Дичко на прикладі кантати «Червона калина» розглядає В. Драганчук [5].

Серед фортепіанних творів композиторки привертають увагу поліфонічні варіації «Українські писанки» (1972) [4], а також цикл для дітей «Писанки» [3], які є яскравими взірцями органічної асиміляції глибинних засад народної творчості та досягнень професійного мистецтва. У зверненні до фольклору авторка не вдається до прямого цитування чи інтонаційно-мелодійних імітацій, а втілює внутрішню структуру фольклорної мови як той глибинний пласт художнього мислення народу, що закладається у його свідомість на генетичному рівні. На прикладі «Українських писанок» видно як «мисткиня вдало поєднала новаторські тенденції тогочасної модерної музики з проникненням у найглибинніші пласти фольклору (трансформація ладоінтонаційної основи, метроритмічних особливостей)» [8, с. 5–6]. Композиторка «спирається не на цитування пісенного матеріалу, а на транспозицію його вербально-поетичного коду», – констатує О. Шамонін (12, с. 245).

Аналізуючи формотворчі та стилістичні особливості варіаційного циклу «Українські писанки», М. Рудик вказує на свободу образних «перевтілень» теми, що ілюструє різні техніки виконання «писанок», втілення графічних візерунків адекватними музично-стилістичними засобами. Попри значне відхилення варіацій від теми і її внутрішньої структури, у образно-стилістичних змінах спостерігається істотна спорідненість, оскільки «варіюються засоби, але не семантика, а всі частини незалежно від ступеня прояву структурної та мовно-виразової свободи, виявляють приналежність до єдиної образно-жанрової сфери» [9, с. 65]. Аналіз особливостей музичного тексту вказує на його подібність до декоративного орнаменту: лаконічність, виразність, графічність, лінеарність, розшарування головних і другорядних ліній, варіативність. Вказані ознаки у сполученні з ладотональною свободою, сонорністю, імпровізаційністю та посиленою роллю ритму надають «Українським писанкам» рис архаїчної обрядовості.

Якщо сім поліфонічних варіацій для фортепіано під назвою «Українські писанки» вже стали предметом ретельного мистецтвознавчого аналізу, то невеликий цикл «Писанки», опублікований у збірці «Фортепіанні п'єси українських композиторів для дітей» [4], ще потребує дослідницької уваги. За своїм дидактичним і виховним потенціалом цей цикл можна сміливо занести до скарбниці фортепіанного педагогічного репертуару. Сповнений сакральних символів і світоглядних ідей, він має змістовну культурологічну основу.

У першій п'єсі «Пастораль» змальовується тихе очікування природою Христового воскресіння, ритуальне мовчання писанкарки, що в Чистий четвер несе з криниці воду для фарби. Звуки «малюють» зігрітий живим полум'ям свічки бджолиний віск і магічно-чисту поверхню яйця, готового породити Всесвіт. Інтонційно й ритмічно «Пастораль» схожа на імпровізаційний награвок сопілки чи карпатської трембіти, звуки якої лунають здалеку. Заключний висхідний хід оздоблений форшлагом, художній образ утворюється за допомогою мінливого ритмічного малюнку та колористично-тембрового забарвлення.

Смисловим центром «Писанок» є «Веснянка». Мініатюрність музичної форми та лаконізм інтонації корелюють з витонченістю розпису на невеликій площині. Одразу привертає увагу знайома мелодія «Щедрика». Цю щедрівку, що належить до кращих зразків календарно-обрядової пісенності, геніально відтворив у своєму хорі М. Леонтович. До неї звертається і Леся Дичко, надаючи нового оригінального звучання. Загальновідомо, що веснянки мали великий вплив на розвиток української професійної музики. Майже всі українські композитори працювали над гармонізацією веснянкових мелодій. Мелодії веснянок неодноразово ставали джерелом оригінальних музичних творів таких видатних композиторів як М. Лисенко, М. Леонтович, С. Людкевич, Л. Ревуцький.

У Л. Дичко вузькооб'ємний діапазон висхідної поспівки з опорою на I та III ступенях ладу доповнюється багатством гармонійної палітри. В процесі динамічного розвитку відбувається поглиблення емоційності. *Crescendo* сповнене оптимізму, адже саме весною святкували перемогу сонця над тьмою, життя над смертю, весни над зимою і, як сонячний символ, дарували «кра-

сне яйце». Музика «Веснянки» має безпосереднє відношення до солярної символіки. Ритм п'єси усталений і непорушний, йому притаманна внутрішня стійкість і рівновага, впертість повтору – як наполегливе утвердження Добра, Краси та Істини. У писанці є свій ритм ліній і кольорів – такий ритм отримують накладанням одного кольору на інший – від світлого до темного. Так і мелодія «Веснянки»: спочатку одноголосна, потім - у октавному викладенні, далі - в акордовому звучанні, утворюючи акустичний орнамент, сповнений віковичних символів. Не можна вносити зміни у писанковий орнамент, так само, як не можна змінювати слів молитви, адже це порушення не тільки зовнішнього канону, а й духу релігійно-світоглядних законів, що стоять за сукупністю символічних форм.

У наступній п'єсі «Гра» Л. Дичко не вдається до примітивного натуралістичного зображення ігрової діяльності. Відомо, що у великодніх забавах бавились не писанками, а використовували «крашанки». Писанки були позначені магічними знаками, їх дарували як обереги з побажаннями здоров'я, краси, добробуту і благополуччя. Отже, «Гра» у фортепіанному циклі Л. Дичко має філософсько-культурологічне підґрунтя. Людина відчуває, мислить, грає, діє – це основні іпостасі людського єства, гра – це засіб самоідентифікації та культуротворення.

Візерунок на писанці не зображає речей, а передає загальну ідею, наближаючись своїми ритмами до піктографічного письма. Музичні «Писанки» Л. Дичко також будуються не на картинності зображення, а відтворюють внутрішній зміст явищ, інтонують істину, що сприймається почуттями і враз осягається розумом. Писанка вимагає особливого динамічного сприйняття: оберту на 360 градусів; її обов'язково прикрашає особлива хвиляста лінія без початку і кінця, яку традиційно називають «кривулькою». Інтерпретують цю лінію як знак води, який виник ще за часів неоліту, або ж колообіг часу чи рух Сонця по небу. Візуальний образ «кривульки» Л. Дичко відтворює за допомогою акустичних коливань. І «Веснянка», і «Гра» містять звукове втілення лінії, що прикрашає яйце, в якому криється таємниця життя, смерті і воскресіння.

В інтонаційній тканині творів, візуальності образів, звукових символах і метафорах «Писанок» з очевидністю просту-

пає досвід «перекодування» (за Ю. Лотманом), «перекладу» знаків мови одного мистецтва (у даному випадку – народно-ужиткового) на мову музики. Не випадково інтермедіальність вважається магістральним напрямом життєтворчості Лесі Дичко, що визначила неповторну універсальність і синестезійність її композиторського мислення [12].

Серед об'єктивних та суб'єктивних факторів формування художньої свідомості авторки: особливості конкретно-історичної епохи, індивідуальна специфіка таланту, світоглядні орієнтири, своєрідність художнього бачення світу, що зумовили народження абсолютно нових художніх образів. «Універсалії музики Л. Дичко, на які спирається інтермедіальний дискурс її творчості, постають з усвідомлення ідей всеєдності життя, мікро і макросу людини, органічному зв'язку з культурою, природою, суміжними мистецтвами, фольклором», – стверджує О. Шамонін [12, с. 246].

Сама Леся Дичко неодноразово проголошувала своє життєве і творче кредо: «Духовність – це найбагатший скарб людини, її божественного Єства. Чудо народних інтонацій, що тисячоліттями випрацьовував український народ, неповторну красу Київського розспіву я хотіла поєднати з глибиною духовних текстів Біблії, духовного світу людини-християнина. /.../ Божественний поклик жінки-прародительки висловити найсокровенніше: прохання про помилування і спасіння душ наших, за Божих церков єднання у надзвичайно складний час, на зламі тисячоліть, в час найбільших тривог за долю світу, за збереження життя і духовності» [цит. за: 11].

Будучи музичним текстом, який «озвучує» іконографічний текст найвищого семіотичного статусу, музика «Писанок» Лесі Дичко корелює з містично утаємниченим мистецтвом писанкарства, озвучує національні архетипи та ментальні знаки, через символіку яких передається сутність речей. Не потребуючи дискурсивної форми, музика «Писанок» безпосередньо проголошує ту істину, яку вже знає душа, бажаючи світові миру, любові та Божого благословення.

Список використаних джерел

1. Гордійчук М. Леся Дичко. Київ: Музична Україна, 1978. 77 с.
2. Грица С. І. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич: По-світ, 2012. 272 с.
3. Дичко Л. В. Писанки. Фортепіанні п'єси українських композиторів для дітей [Ноти]. Київ: Музична Україна, 1984. С. 53–64.
4. Дичко Л. В. Українські писанки [Ноти]: сім поліфонічних варіацій для фортепіано. Київ: Муз. Україна, 1974. 16 с.
5. Драганчук В. М. Відображення національної ментальності у сучасній хоровій музиці на основі трансформованої української пісенності. Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту імені В. Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль: ТДПУ імені В. Гнатюка, 2012. № 2. С. 49–53.
6. Манько В. Українська народна писанка. Львів: Свічадо, 2001. 46 с. URL: <https://coollib.com/b/246604-vira-manko-ukrayinska-narodna-pisanka/read> (дата звернення 15.01.2020 р.)
7. Пахомова Є. Музичний екфразис як прояв інтермедіальності художнього простору (на прикладі творчості Лесі Дичко). Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство. Київ, 2017. Вип. 55. С. 61–70.
8. Письменна О. Б. Музична мова хорових творів Лесі Дичко: автореф. дис... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Львів: Львівська держ. муз. акад. імені М. В. Лисенка, 2004. 17 с.
9. Рудик М. До проблеми трактування варіаційного циклу у творчості українських композиторів («Українські писанки» Лесі Дичко). Студії мистецтвознавчі. Театр. Музика. Кіно / Гол ред. Г. Скрипник. НАНУ, ІМФЕ імені М.Т.Рильського. Київ, 2012. Число 1 (37). С. 65-70. URL: <http://sm.etnolog.org.ua/zmist/2012/1/65.pdf> (дата звернення 15.01.2020 р.)
10. Степаненко Н. Кольорова семантика в хоровій творчості Лесі Дичко (на прикладі творів «У Києві зорі» та «І нарекоша ім'я Київ»). Науковий вісник НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 19. Кн. 3: Леся Дичко: грані творчості. С. 128–135.
11. Степаненко Н. Леся Дичко – явище в українській музиці. URL: <http://www.infoukes.com/newpathway/Page640.htm> (дата звернення 15.01.2019).
12. Шамонін О. Інтермедіальний дискурс у творчості Лесі Дичко. Мистецтвознавство України. Київ: НАМ України, 2019. Вип. 19. С. 243–249.

ГРА-ДРАМАТИЗАЦІЯ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ОСОБИСТІСНИХ ЯКОСТЕЙ ДИТИНИ

*Творчість – поняття широке.
Все, що спонукає до переходу із
небуття у буття, - є творчість*
Платон

Тривалий час одним з головних завдань педагогіки поставало всебічне виховання зростаючого покоління. Гармонійне поєднання розумового і фізичного розвитку, моральної чистоти та естетичного ставлення до життя і мистецтва – це умови формування цілісної особистості. Зі всіх складових гармонійного виховання особливо важливим для дітей різного віку є музично-естетичне виховання. Але ніхто так не потребує цього, як діти молодшого шкільного віку: музичні враження, отримані саме в цей період, надовго залишаються в пам'яті. Поряд з тим, результати гармонійного розвитку передбачають, що всяка особистість має бути ще й творцем, здатним творити та перетворювати світ. Завдяки своїм специфічним особливостям, цьому значною мірою сприяє музичне виховання.

Вік молодших школярів має ряд особливостей як фізіологічних, так і психічних. У цей період відбувається інтенсивний розвиток центрів головного мозку дитини, їй притаманні безпосередність, щирість, яскравість та чистота сприйняття, правдивість висловлювань. Ці особливості дитячої фізіології та психіки завжди привертали увагу вчених, психологів, педагогів та методистів. У результаті на уроках естетичного виховання було впроваджено метод активізації творчості. Творча діяльність – є особливою умовою сучасного виховання, це пізнавально-пошукова художня практика, завданням якої є допомогти учням вільно використовувати музичний досвід, отриманий на уроках у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах (ПСМНЗ). Найкраще та найефективніше така діяльність розкривається через гру.

Для дитини молодшого шкільного віку гра є частиною її життєвого досвіду. А казка – улюблений, зрозумілий, доступний для молодших школярів жанр. Казкові сюжети і персонажі, пов'язані з навчальним матеріалом, не тільки сприяють результативному проведенню навчального процесу, а й збагачують уяву, активізують думку, зароджують шляхетні почуття і прагнення. У зв'язку з цим, спеціалісти весь час намагалися включити гру до методів і форм, що сприяють кращому засвоєнню матеріалу у дитини. Такою формою закріплення знань, отриманих молодшими школярами на уроках сольфеджіо, спеціальності та хору в мистецьких школах стало проведення «Свята першокласника», яке можна поділити на дві частини. Автор статті пропонує такі варіанти розподілу:

1. а) гра-драматизація у вигляді казки та б) концерту, де відбувається знайомство з різними музичними інструментами;
2. а) невеликий віршований сценарій та б) концерт;
3. а) концерт-посвята в юні музиканти та б) розважальна програма з конкурсами й загадками для першокласників;
4. а) концерт та б) музичний КВК для початківців.

Із запропонованих форм роботи на окрему увагу заслуговує **гра-драматизація** у вигляді казки. Адже засобами такої театралізованої вистави учні можуть продемонструвати застосування набутих знань, понять та визначень з музичної грамоти. Поряд з тим, для її постановки викладачу необхідно вирішити низку зовсім не простих завдань.

Передусім гра-драматизація потребує певних затрат часу для постановочного періоду та «вживання» в ролі. Але глядацько-виконавський характер її проведення сприяє активізації процесів сприймання й усвідомлення нової інформації учнями-глядачами, активізує емоційну пам'ять, тим самим створює сприятливі умови для засвоєння нових знань. Захоплюючись незвичайним казковим сюжетом, діти не тільки засвоюють навчальний матеріал, вони співпереживають казковим героям, створюють їх образи, характери, живуть їхнім життям.

Спираючись на власний багаторічний досвід, автор статті зазначає, що головною проблемою в роботі над таким заходом є сценарій. Щоб зробити яскраву, відповідну до вивчених тем і зрозумілу для початківців сценічну виставу, викладачу дово-

диться витратити багато часу та власної творчої уяви. Однак, навіть і у наш час, не зважаючи на безмежне поле електронних ресурсів та великий вибір літератури, методично спрямовані сценарії музично-театральних вистав до свята першокласника для шкіл естетичного виховання майже відсутні. Велика кількість матеріалу, яка пропонується, має багато недоліків або взагалі не відповідає вимогам заходу.

Перш за все організатор заходу стикається з тим, що переважна більшість сценаріїв побудована на віршованому матеріалі про музичні інструменти, і майже всі складаються з однакових віршиків або загадок, запозичених з декількох інтернет-сторінок [5; 6]. Прикро, що й переклад цього матеріалу з російської мови зроблений за допомогою гугл-перекладача й здебільшого не зберігає риму вірша. Такий тип сценарія можливо використовувати під час концерта, де пропонується знайомство з музичними інструментами, але віршований матеріал у перекладі з російської необхідно доопрацювати.

Інший тип сценарія свята розроблений у вигляді КВК або як мистецтвознавчий турнір [9], де пропонуються різноманітні конкурси та загадки [3; 8]. Це дуже цікава форма роботи, але вона є одним із різновидів уроку закріплення знань і призначена більш для класного заходу, ніж для театралізованої вистави. І знову таки переважна більшість сценаріїв цих заходів подано російською мовою.

Зустрічаються дуже цікаві сценарії, але вони бувають незручними для постановки на сцені з учнями молодших класів. Наприклад, у театралізованій виставі «У королівстві музики» приймає участь більше 18 дійових осіб (!) [2]. Крім того, в сценарії інсценізацію поєднано з конкурсами. З одного боку, учням будуть до вподоби навіть епізодичні ролі, особливо там, де мало тексту. Для них головне – вийти на сцену в святковому сценічному одязі. А з другого боку, такий варіант вистав важкий в роботі і дуже відповідальний для вчителя-режисера. Велика кількість учасників може привести до метушні та розгубленості на сцені самих учнів-акторів.

Як пропонувалося раніше, такі сценарії також можна переробити, адаптувати під певну кількість учасників, навіть скоротити, якщо це не завадить цілісності змісту. Іншим «ви-

ходом з ситуації» може бути залучення до театральної постанови учнів старших класів, які вже мають певний досвід, краще орієнтуються в сценарії та сценічній дії, швидше вивчають текст і музичний матеріал та можуть впевнено виконати пісні-характеристики персонажів вистави.

Ще одним неприйнятним для постановки видом сценарію є казки, написані просто як літературний твір, в якому оповідальність є вищою за дію на сцені (наприклад, казка Ілани Він «Как ноты познакомились» [4]). Такі казки можна читати учням-початківцям як пізнавальний матеріал навіть на уроках сольфеджіо. Але використовувати ці твори для театральної вистави неможливо. Для музично-театральної вистави потрібен дещо інший матеріал, якого дуже обмаль. Наприклад, такою є музична казка А. Мельникової «Димин сон, или как исправить двойку по сольфеджио» [7].

Ця музично-театральна вистава як за змістом, так і за музичним матеріалом є дуже вдалою. Цікавий захоплюючий сюжет, яскраві музичні номери, які органічно поєднані з текстом, пісні-характеристики героїв казки – все продумано і практично доцільно. Але знову є один великий мінус – сценарій написано російською. Під час його переробки особливо великою проблемою постає переклад пісенного матеріалу, де необхідно дотриматись рими і зберегти зміст. Тому доводиться робити художній смисловий переклад тексту пісень.

У підсумку можна зазначити, що гра-драматизація сприяє процесу становлення і розвитку особистісних якостей кожної дитини, її інтелекту, емоцій, художніх здібностей. Цей вид діяльності в школах естетичного виховання перетворює процес здобуття знань на цікаву, захоплюючу справу. Важливим результатом заходу є виховання особистості учня, формування музичних інтересів, естетичних смаків та потреб.

На підставі аналізу методичної літератури, електронного ресурсу та власного досвіду можна зробити висновок: творчий процес сприяє розвитку в дітей мислення, уяви, активності, спостережливості, позитивних емоцій та спеціальних музичних здібностей. Така форма роботи як гра-драматизація, використана під час проведення свята першокласника, дає змогу урізноманітнити систему занять у мистецьких школах,

покращити сценічне сприйняття учнів, також розвинути їх пізнавальні інтереси під час музично-творчої роботи. Творчі навички, що розвиваються на заняттях музикою, мають стати невід'ємним компонентом усіх сфер діяльності дитини.

Список використаних джерел

1. Ветлугіна Н.А. Музичний розвиток дитини. Київ : «Музична Україна», 1978. С. 216-224.
2. Гордійчук Г.В. Театралізована вистава «У королівстві музики» // Мистецтво в школі (музика, образотворче мистецтво, художня культура). 2018. Травень № 5 (113). С. 29-30.
3. Драганчук В.А. Ігрова діяльність на уроках музичного мистецтва // Мистецтво в школі (музика, образотворче мистецтво, художня культура). 2016. Жовтень № 10 (94). С. 30-35.
4. Как ноты познакомились. Илана Вин. [Ел. ресурс]. Режим доступу: http://www.all-2music.com/music_skazka.html
5. Музичні інструменти / Музична абетка [Ел. ресурс]. Режим доступу: <http://muzabetka.com.ua/zagadky.html>
6. Музичні загадки: музичні інструменти, спів. Навчальні та розвиваючі загадки для дітей з музики. Початкова школа. Літні заняття. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://metodichka.com.ua/Nachalka9.htm>
7. Посвящение в юных любителей музыки «Происшествие в Музыканске» [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://tananko.ru/уроки-музыки/посвящение-в-юных-любителей-музыки/>
8. Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття: Зб.матеріалів Міжн. наук.-творч. конф. Одеса-Київ-Варшава, 25-26 квітня 2017 р. Київ : НАККіМ, 2017. С. 182-184.
9. Хитрич А.М. Незвичайні пригоди в Уявляндії (мистецтвознавчий турнір) // Мистецтво в школі (музика, образотворче мистецтво, художня культура). 2018. Травень № 5 (113). С. 38-40.

**ПІСЕННИЙ РОМАНТИК СУМЩИНИ ВАЛЕРІЙ КОЗУПИЦЯ
(до 80-річчя утворення Сумської області)**

*Сумщино моя, пісня солов'я,
Ти моя любов назавжди!*

2019 рік – знаковий для Сумщини, адже саме в цьому році область святкувала свій 80-й ювілей. Згідно рішення Сумської обласної ради та Сумської обласної державної адміністрації, саме цього року нагороджувались найвидатніші люди регіону, завдяки яким Сумщина живе, розвивається, досягає успіхів, перемог і процвітання. Гортаючи сторінки історії, можна з гордістю сказати, що Сумщині є чим пишатись в різних галузях, а особливо на мистецькому просторі: саме музиканти, митці і співаки урізноманітнюють своєю творчістю нашу повсякденність й наповнюють будні кольорами прекрасного мистецтва, яке формує національну спільність. Яскравою зіркою на митецькому небосхилі Сумщини предстає постать заслуженого діяча мистецтв України, лауреата міжнародних конкурсів, співака і композитора, соліста Сумської обласної філармонії Валерія Козупиці.

Народився Валерій Олександрович 27 серпня 1960 року в місті Суми. З раннього дитинства мріяв стати співаком і це зрозуміло, адже виріс він в творчій родині. Мати працювала в будинку культури, і з раннього дитинства у Валерія виявилось тяжіння до прекрасного. Саме родина композитора і спогади про щасливе дитинство надихнули митця через десятки років написати пісню « А нам іще рости, рости». Слухаючи цю пісню, кожний дорослий може подумки поринути в дитинство. В ній оспівані мрії, надії, сподівання і звичайно дитячі першовідкриття. Невипадково ця пісня є однією з найкращих у творчому доробку В. Козупиці, адже вона звучить, як заклик, позивні до «нової ери», де ще стільки всього незвісного й прекрасного.

Починаючи з 80-х років минулого століття, своєю невтомною працею і творчістю В. Козупиця прославляє наш рідний край. Його пісенна спадщина складає понад 100 творів, мело-

дії з яких знають і люблять сумчани. Серед них пісні «Сумчанка», «Музиканти на весіллі», «Прийшло кохання» і багато інших. Композитор вважає, що для того, аби досягти успіху в будь-якій справі, а особливо в мистецтві, потрібно мати своє власне життєве кредо. «Кожна людина повинна прагнути залишити після себе на землі щось прекрасне» - впевнено стверджує митець. І він дійсно залишає прийдешнім поколінням справжні пісенні перлини. В його піснях оспівана вся любов до рідного краю та його людей.

Вслухаючись у пісні В. Козупиці, переконаєшся в тому, що найголовнішою в них є мелодика, яка вдало поєднується зі словом. Виразна мелодійність, простота форми і вислову, вишуканість стилю і музичного смаку характеризують його власну манеру. Композитор вважає, що справжні пісенні шедеври можуть з'явитися на світ тільки після кропіткої роботи та постійних пошуків неординарних музичних засобів і прийомів. Він по-особливому відчував пісню ще на початку своєї творчої кар'єри: в гарних витончених гармонічних тонах, з красивими контрапунктичними проведеннями, з нестандартними, нехарактерними для класичної гармонії акордами та ходами. Це згодом стали помічати і слухачі. Багато хто стверджує, що пісням В. Козупиці притаманні оригінальна мелодика, природна простота, теплота і щирість.

Саме пошуки незабутньої мелодії, надихнули автора на написання гімну нашого міста.

Про Суми слава у віки!
Хай лине гордо і врочисто
Над берегами Псла ріки
Найкраще в світі наше місто.

Гімн є справжньою пісенною візитівкою нашого міста, його слова викликають гордість у кожного мешканця Сум.

З роками пісенний багаж композитора поповнювався все новими творами. Кожного дня автора надихали невимовна краса Сущини, врода сумчанок, нескінченні історії кохання ... Творчість композитора є результатом постійної динаміки почуттів. Неповторні інтонації, які звучать в його піснях, наповнені яскравою самобутністю та є самовираженням індивідуальності митця. Немов безцінні діаманти ці мелодії

ограновують рядки видатних поетів. Перш за все, це вірші Миколи Гриценка, на слова якого були написані гімн міста Суми, пісні «Сумщино моя», «Гімн Сумського земляцтва» та ін. Низка романтичних пісень про кохання була створена разом з поетом Олександром Вертілем, серед яких «Горобиний романс», «Годинник любові». А чого варта їх пісня «Це наша свята перемога», присвячена нашому земляку, тричі герою радянського союзу І. М. Кожедубу! Творчі шляхи і концертні дороги познайомили композитора і з відомими усій Україні поетами - Миколою Федоровичем Сингаївським і заслуженим діячем України, президентом творчої спілки естрадних виконавців, поетом Віктором Володимировичем Герасимовим, вірші яких митець також поклав на музику.

У наш час пісні Валерія Козупиці набули широкої популярності в країні. Їх з радістю виконували зірки української естради Віталій і Світлана Білоножки, Лілія Сандулеса, Жанна Боднарук, ансамбль пісні і танцю зброєних сил України, дитячий академічний хор українського радіо та телебачення. Ціла низка пісень отримала нагороди на Всеукраїнських та міжнародних фестивалях «Пісня року», «Пісенний вернісаж», Шлягер року», «Боромля», «Кролевецьки рушники».

Нині В. Козупиця працює солістом Сумської обласної філармонії. Постійні гастролі, записи в студіях та виступи на концертних майданчиках різних міст, районів і сел - невід'ємна частина життя артиста. Але такий неспокійний графік не знижує творчого горіння: «Нам завжди є чим вразити глядача» - стверджує композитор. Гастролі мальовничою Україною, незрівняна краса природи наших сел надихнули автора на створення пісні «Здрастуй, рідне село». Сьогодні її можна почути на українському радіо і телебаченні у чудовому виконанні «співочого» ректора Михайла Поплавського, Івана Поповича та Віктора Шпортюко. Дарунок цієї пісні одразу трьом виконавцям, надав їй нових кольорів у різних оранжуваннях.

В рамках святкування ювілею Сумської області в 2019 році в Сумській обласній філармонії відбувся сольний концерт Валерія, присвячений рідному місту. Пісні В. Козупиці в цьому концерті звучали також у виконанні заслужених працівників культури України Євгена Радченка і Тетяни Фінашко, заслу-

женого артиста України Леоніда Матвієнка та солістів філармонії Ірини Ященко і Сергія Завгороднього. Вечір пройшов з аншлагом: вдячний глядач подарував артисту шалені оплески, гучні крики «браво!» і море квітів.

Красуня Сумщина багата на талановитих й творчо обдарованих людей, тому за доброю традицією кожного року в серці нашої області - місті Суми - проходить культурно-мистецька акція «Мистецькі сходи». Це унікальний захід, аналогів якому немає в Україні. У врочистій атмосфері свята в 2019 році свою нагороду - почесну відзнаку «Гордість культурно-мистецької Сумщини» - отримав Валерій Козупиця. Але кращою нагородою для композитора і виконавця, думається, є любов і вдячність слухачів, адже своєю творчістю він дарує людям найголовніше - відчуття щастя в душі.

Список використаних джерел

1. Безклубенко С.І. Мистецтво: терміни та поняття. Київ : ТОВ «Казка», 2010. 211 с.
2. <http://arhiv.orthodoxy.org.ua/ru/2007/10/22/10993.html>
3. Груша Х. Маєстро Козупиця / Голос : газета Верховної Ради України. 21.09.2013 [Електронний ресурс]. URL: <http://www.golos.com.ua/rus/article/41439>
4. Козупиця Валерій Олександрович [Електронний ресурс]. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

- Бова Жанна Михайлівна** – магістрант I курсу ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка (науковий керівник – канд. мист., ст. викл. СумДПУ імені А.С. Макаренка Г.О. Стахевич), м. Суми.
- Бурда Юліана Ігорівна** – викладач відділів теорії музики та загального фортепіано, концертмейстер КЗ ЛОР Дрогобицький музичний коледж ім. В. Барвінського, магістрант Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка (науковий керівник – канд. мист., (Dr.Ph), доц. ЛНМА імені М.В. Лисенка Н.О. Дика), м. Львів.
- Горська Тетяна Миколаївна** - викладач-методист відділу музично-теоретичних дисциплін Сумського вищого училища мистецтв і культури імені Д.С. Бортнянського, 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 – канд. мист., доц. СумДПУ імені А.С. Макаренка О.Ю. Енська), м. Суми.
- Деменко Надія Михайлівна** – викладач-методист, голова творчої групи викладачів постановки голосу КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А.С. Макаренка, м. Лебедин.
- Деменко Роман Олександрович** – викладач циклової комісії викладачів музики КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А.С. Макаренка, м. Лебедин.
- Дика Ніна Орестівна** - кандидат мистецтвознавства (Ph.D.), доцент, доцент кафедри камерного ансамблю та квартету і кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, м. Львів.
- Довжинець Інна Георгіївна** - кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства ННІ культури і мис-

тецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, м. Суми.

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.

Китенко Юлія Сергіївна – магістрант II курсу 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.

Коновалова Ірина Юріївна – доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, м. Харків.

Корзун Вікторія Іванівна - магістрант II курсу Інституту сучасного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (науковий керівник – канд. мист., доц. Житомирського державного університету імені І. Франка І.Є. Копоть), м. Житомир.

Лошков Артем Юрійович – аспірант Харківської державної академії культури (науковий керівник – доктор мист., доц. ХДАК І.Ю. Коновалова), м. Харків

Луць Олена Сергіївна – студентка II курсу КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А.С. Макаренка» (науковий керівник – викладач «ЛПК імені А.С. Макаренка» Р.О. 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.

Максименко Анатолій Іванович - старший викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, м. Суми.

Медвідь Тетяна Олександрівна – кандидат педагогічних наук, доцент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, м. Дрогобич

Моргунова Тетяна Леонідівна – професор кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України імені І.П. Чайковського, м. Київ.

- Мухіна Лариса Петрівна** – завідувач вокальним відділом, викладач-методист Сумської ДМШ № 2, аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник – доктор мист., проф. СумДПУ імені А.С. Макаренка О.К. Зав'ялова), 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.
- Сіробаба Яна Володимирівна** – студентка II курсу КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А.С. Макаренка» (науковий керівник – викладач-методист «ЛПК імені А.С. Макаренка» Н.М. Деменко), м. Лебедин.
- 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 – канд. мист., доц. 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.
- Шамро Лариса Леонидівна** - викладач-методист вищої категорії, завідувач музично-теоретичним відділом КЗ Шосткінська дитяча музична школа № 2, м. Шостка.
- Ященко Ірина Василівна** – аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (науковий керівник – канд. мист., доц. СумДПУ імені А.С. Макаренка О.А. Антонець), м. Суми

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