

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

**ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2023.
Пам'ятні дати української
музичної культури:
до 45-річчя ННІ культури і мистецтв
Сумського державного педагогічного
університету імені А. С. Макаренка**

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

22-23 листопада 2023 року

СУМИ – 2024

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

Ю 14

*Рекомендовано до друку рішенням вченої ради
Сумського державного педагогічного університету
імені А.С. Макаренка
(протокол № 6 від 29 січня 2024 року)*

Редакційна колегія

- О. К. Зав'ялова** – доктор мистецтвознавства, професор;
О. В. Гончаренко – кандидат мистецтвознавства, старший
викладач
В. В. Гура – кандидат педагогічних наук, старший викладач;

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

Ю14 Ювілейна палітра 2023. Пам'ятні дати української музичної культури: до 45-річчя ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка: збірник статей за матеріалами VII всеукраїнської науково-практичної конференції (22-23 листопада 2023 року). – Суми : ФОП Цьома С.П., 2024. – 130 с.

Збірник статей видається за матеріалами щорічної всеукраїнської науково-практичної конференції, метою якої є вивчення та популяризація українського музичного мистецтва минулого та сьогодення. Публікації цього року, як і попередніх, присвячено розгляду актуальних питань музикознавства, творчості знаних і маловідомих українських митців, представників української діаспори, наших сучасників. Пропонується для студентів, викладачів і всіх небайдужих до нагальних питань історії та сьогодення українського музичного мистецтва.

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

© ФОП Цьома С.П., 2024

© СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2024

ЗМІСТ

ВСТУПНЕ СЛОВО.....6

РОЗДІЛ 1 УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА СПАДЩИНА XVII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Анастасія Белова, Олена Гончаренко

УКРАЇНСЬКОМУ ГОМЕРОВІ – 220. ОСТАП ВЕРЕСАЙ:
НЕСІЛЬСЬКІ МАНДРИ МАНДРІВНОГО МУЗИКИ.....8

Анна Мироненко

ЯН СТУПКА – ПРЕДСТАВНИК ОСЕРЕДКУ МУЗИЧНОГО
ТОВАРИСТВА ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА У ГЛУХОВІ.....15

Вікторія Руденко

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ТВОРЧОСТІ ВИДАТНОГО
УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО..... 19

Віктор САЧОК

ВЕРДІЇВСЬКИЙ ТЕНОР ІЗ УКРАЇНИ ОЛЕКСАНДР
ФІЛІППІ МИШУГА22

Наталія Свириденко

ФЕЛІКС БЛУМЕНФЕЛЬД ТА УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА
ШКОЛА (ДО 160-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)24

Олександр Стахевич

ВОКАЛЬНО-РОМАНСОВА ТВОРЧІСТЬ
МИХАЙЛА СКОРУЛЬСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ЕПОХИ.....33

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

Валентина Антонюк

АНАТОЛІЙ ЮРІЙОВИЧ МОКРЕНКО. ГРАНІ ТАЛАНТУ39

Марія Григор'єва

ВИКОНАВСЬКИЙ ТА ВИКЛАДАЦЬКИЙ ВНЕСОК
ОЛЬГИ ПАСІЧНИК У ПОПУЛЯРИЗАЦІЮ ВОКАЛЬНОГО
РЕПЕРТУАРУ ЕПОХИ БАРОКО42

Ніна Дика

ПОСТАТЬ УКРАЇНСЬКОГО ВІОЛОНЧЕЛІСТА
В ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ. ОЛЕКСАНДР ДМИТРОВИЧ ТИЩЕНКО
(до 100-річчя від дня народження) 46

Андрій Єрмоєнко

КОНЦЕРТНІ ФАНТАЗІЇ НА ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ
А. ГАЙДЕНКА: ДОСВІД АНАЛІТИЧНИХ СПОСТЕРЕЖЕНЬ..... 57

Альона Каплюк

ОСНОВОПОЛОЖНИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ ТА ЇХ
ВНЕСОК У РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ..... 60

Ольга Лігус

ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ВІКТОРА КОСЕНКА
У КОНТЕКСТІ ХУДОЖНИХ ТЕНДЕНЦІЙ НЕОРОМАНТИЗМУ
(до 85-х роковин дня пам'яті митця) 64

Аліна Нечухрана, Надія Деменко

ФЕНОМЕН «МЕЛОДІЇ» ЛЯ МІНОР МИРОСЛАВА СКОРИКА..... 69

Тетяна Павлюк

СОЛОСПІВИ В. П. РИБАЛЬЧЕНКА (1904-1988)
НА ВІРШІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА (1814-1861) У КОНТЕКСТІ
ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ КОМПОЗИТОРА 73

Галина Полянська

ПОЛТАВСЬКИЙ ЮВІЛЕЙ.....77

Юлія Терновська, Надія Деменко

МИХАЙЛО ДОНЕЦЬ – РЕПРЕСОВАНИЙ СПІВАК
БОЖЕСТВЕННОГО НАТХНЕННЯ 85

РОЗДІЛ 3 АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ НАУКИ ТА ПЕДАГОГІКИ

Олена Афоніна

КОДИ КУЛЬТУРИ І ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ»
У СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПРАКТИКАХ..... 90

Лариса Горболіс

«ЩЕДРИК» ЯК СМИСЛОВИЙ КОНСТРУКТ РОМАНУ
ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «Прилетіла ЛАСТІВОЧКА» 95

Наталія Єрмоєнко

ЖАНР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ В ОРИГІНАЛЬНИХ
ТВОРАХ ДЛЯ БАНДУРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ 99

Олеся Дурницька, Роман Деменко

ЗНАЧЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ГМИРІ 103

Євген Карпенко

РОЗВИТОК ХОРОВОЇ СПРАВИ В ННІ КУЛЬТУРИ
І МИСТЕЦТВ СУМДПУ ІМЕНІ А. С. МАКАРЕНКА
(НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ЖІНОЧОГО ХОРУ) 106

Тетяна Ластовецька

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ:
ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ЗВУКОУТВОРЕННЯ 108

Станіслав Островський

ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОЇ
СИСТЕМИ ЯК ОСВОЄННЯ ОБЕРТОНОВОГО РЯДУ 111

ВШАНУВАННЯ ПАМ'ЯТИ

Ольга Зав'ялова

ІРАЇДА КОСТЯНТИНІВНА ДОСАЄВА: ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ
ЗА МАТЕРІАЛАМИ ОСОБОВОЇ СПРАВИ 116

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 127

ВСТУПНЕ СЛОВО

Збірка статей «Ювілейна палітра 2023: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів та композиторів» є сьомим випуском матеріалів за результатами всеукраїнської науково-практичної конференції. Цього разу проведення конференції, мета якої – вивчення, популяризація та оптимізація українського музичного мистецтва, - через складні умови воєнного стану, як і минулого року, відбулось в змішаному режимі. Але стабільність щорічної кількості учасників та авторів публікацій, участь значного числа докторів наук і професорів (17 % від загалу), долучення партнерів з інших вишу (зокрема Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, Київського університету імені Бориса Грінченка, Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського), з одного боку, свідчить про актуальність і значущість заходу, а з іншого, - створює перспективи розвитку багатолітніх традицій кафедри музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка, яка є ініціатором та організатором цієї конференції.

В цьому році у конференції взяли участь понад 80 учасників із 7 міст та 10 навчальних закладів і мистецьких установ України. Як і у інших наукових проєктах, що проводяться кафедрою, активну участь у всеукраїнській конференції приймали студенти різних навчальних закладів країни. Не зважаючи на достатньо вузьку тематичну спрямованість конференції, що обмежується подіями і добутками українського музичного мистецтва за пам'ятними датами року, тематична палітра доповідей виявилась дуже цікавою і плідною на нові імена та ідеї. Коло наукових інтересів учасників стосувалось як актуальних питань сучасного вітчизняного музикознавства, зокрема маловивчених аспектів композиторської і виконавської творчості, так і висвітлення знаменних дат і подій та життєвого і творчого шляху як відомих, так і малознаних чи забутих митців української музичної культури.

Структура збірки віддзеркалює історичну логіку, покладену в основу як змісту конференції, так і пропонованого видання. У фокусі уваги науковців постаті всесвітньовідомих митців та меншого

масштабу музикантів: вокалістів – нашого земляка А. Мокренка (В. Антонюк), О. Мишути (В. Сачок), М. Донця (Ю. Тернівська, Н. Деменко), Б. Гмирі (О. Дурницька, Р. Деменко), О. Пасічник (М. Григор'єва), І. Досаєвої (О. Зав'ялова); представників української естради (А. Каплюк); інструменталістів – Ф. Блюменфельда (Н. Свириденко), О. Тиценка (Н. Дика). Авторі дописів розкривають нові грані творчості відомих і менш знамих композиторів – Д. Бортнянського (В. Руденко), В. Косенка (О. Лігус), М. Скорульського (О. Стахевич), А. Гайденка (А. Єрмоменко), М. Скорика (А. Нечухрана, Н. Деменко), В. Рибальченка (Т. Павлюк) та діяльності музичних об'єднань і колективів (А. Мироненко, Г. Полянська, Є. Карпенко). Окремо треба відзначити есе про О. Вересая – легенду українського бандурного мистецтва (А. Белова, О. Гончаренко). В інших працях здійснюється філософсько-естетичне осягнення (О. Афоніна, Л. Горболіс) та музично-теоретичне обґрунтування (Н. Єрмоменко, Т. Ластовецька, С. Островський) різних аспектів українського мистецтва.

Актуальність тематики та поглиблене вивчення національного музичного мистецтва, представлені у зазначених розвідках, обумовлюють необхідність подальшого проведення наукового заходу і публікації збірника за його результатами. Перспективним вектором є також ініціація нових пошуків та подальша популяризація української музичної культури та творчої діяльності вітчизняних митців.

Ольга Зав'ялова,
доктор мистецтвознавства,
професор

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНА СПАДЩИНА

XVII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Анастасія БЄЛОВА
Олена ГОНЧАРЕНКО

УКРАЇНЬСЬКОМУ ГОМЕРОВІ – 220. ОСТАП ВЕРЕСАЙ: НЕСІЛЬСЬКІ МАНДРИ МАНДРІВНОГО МУЗИКИ

Ім'я кобзаря Остапа Вересая – одне із небагатьох імен народних співців, що іще за його життя стало відомим не лише у навколишніх селах, як то було прийнятним для таких, як і він мандрівних музик. Волею випадку і в силу надзвичайного таланту, музичного й артистичного хисту його творчість проклала дорогу до зовсім іншої аудиторії, відкривши широкому загалу шанувальників народного мистецтва, представникам міської інтелігенції та тогочасним дослідникам культури усної традиції такий новий і тоді ще незбагнений живий світ народного епосу.

Розпочинався його мистецький шлях, непростий і тернистий, цілком у руслі звичаїв, що за віки встановилися у кобзарському середовищі, на Лівобережжі, у самому центрі колишньої Гетьманщини. Народився Остап Вересай у с. Калюжинці Прилуцького повіту Полтавської губернії (нині Чернігівщина) 1803 року в сім'ї кріпака. Батько був сліпим, заробляв на життя грою на скрипці. Остап також осліп ще малим хлопцем, у 4 роки, та змалечку виказував велике прагнення до музики та співу, мав гарний голос, що в подальшому сформувався у чарівний тенор, особливо цікавився кобзою. Батько віддав Остапа в науку до кобзаря Микити, що з Бережівки, але стосунки із ним не склалися.

Знаковою стала зустріч Вересая із у Юхимом Андріяшівським на ярмарку в Ромні. Кобзар став його справжнім учителем, наставником і другом. Вони разом об'їздили навколишні землі Полтавщини, їхній дует викликав надзвичайне захоплення публіки. По смерті вчителя, Остап продовжив навчання у кобзаря Семена Кошового, не менш

талановитого, згодом – у лірника Ничипора Коляди. Скоро Остап повернувся до рідного села, пройшовши науку кобзарського цеху отримав ім'я кобзаря Лабзи. Згодом, близько 1852 року, оселився в с. Сокиринцях, там же на Чернігівщині.

Творча вдача Вересая та його наполегливість пригодилися й у сімейному житті. Відома історія, як він, якимось почувши голос удови Параски, тривалий час залицявся до неї. І хоча перспектива бути дружиною незрячого співака виглядала не дуже втішною, зрештою Остапу вдалося здобути прихильність Параски й одружитися з нею. Згодом дружина розказуватиме: «як прийде мене сватати, то і вижену; а як заграє на бандурі – то і поверну!» [6].



Остап Вересай з дружиною Приською. Київ, кінець вересня 1873 року

Свою майстерність Вересай продовжував удосконалювати під час численних мандрівок, прислухаючись до інших кобзарів, набираючись досвіду, опановуючи новий репертуар, здобуваючи слави. І та слава скоро розійшлася світом, далеко поза межами звичних кобзарських сезонних мандрів найближчими селами. Сотні кобзарів мандрували дорогами України, але саме Вересаю судилося в майбутньому стати посланцем традиції через віки й простори.

Всі були наче зачаровані, коли лунав його голос – так говорили сучасники про Вересая. Його манера виконання була емоційно-експресивною, виразності додавав неабиякий акторський талант, кожен виступ кобзаря був незабутнім і нагадував виставу. Блискучий імпровізатор вміло поєднував унікальні природні особливості голосу й артистизму та майстерну гру на кобзі.

Значним був репертуар кобзаря: з десятків дум, серед яких «Як три брати з Азова втікали», «Про бурю на Чорному морі», «Дума про Хведора Безродного», «Про вдову і трьох синів», «Про Олексія Поповича», «Сокіл і соколя», «Івась Коновченко, Вдовиченко», «Отчим», «Невольницька», «Сестра і брат»; пісні гумористичного або й сатиричного характеру, також релігійного змісту. Дуже популярною на той час та й улюбленим твором самого Вересая була пісня «Про правду й кривду» – за цей твір Вересай неодноразово був заарештованим.

Представникам творчої еліти кобзаря відкрив російський художник Лев Жемчужников, якого 1856 року доля привела в Сокиринці. У його альбомі збереглися майстерно намальовані портрети Вересая. Жемчужников познайомив кобзаря з письменником та громадським діячем Пантелеймоном Кулішем, який записав від Вересая кілька пісень, а той у свою чергу розповів про кобзаря товаришеві, Тарасові Шевченку, який 1860 року надіслав Вересаю свого «Кобзаря» із дарчим написом – «Брату Остапу від Т. Г. Шевченка» [9].

Так розпочалася нова віха в біографії народного митця. Важливою подією у житті кобзаря стало викуплення Вересая з кріпацтва Григорієм Галаганом: його маєток у Сокиринцях був одним із центрів тогочасного українського культурного життя, де часто збиралася мистецька еліта, прогресивні люди того часу.

Отож скоро про творчість кобзаря почули композитор Микола Лисенко, графік Опанас Сластьон, етнографи Олександр Русов та Павло Чубинський тощо. Їхню участь у подальшій долі Остапа Вересая та у пропагуванні його творчості важко переоцінити: 1871 року кобзар уперше відвідує Київ, де взяв участь у відкритті Колегії Галагана. Популярність і розуміння значимості фігури Вересая з кожним роком зростає: він виступив на позачерговому засіданні Південно-Західного відділу географічного товариства (1873 р.), де Микола Лисенко виголосив доповідь «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм», у 1874 р. – на III Археологічному з'їзді в Києві та на концерті, влаштованому Михайлом Старицьким.

У звіті про цей з'їзд начальник Київського жандармського губернського управління зазначив, що «доставлений у Київ з глибини українських степів старець-бандурист Остап Вересай... своїми поетичними піснями і типовим виглядом немало... сприяв збудженню симпатій до гетьманщини, що віджила свій вік» [10]. «Сліпий малоросійський бандурист Вересай, старик – 68 років, середній на зріст, на голові жодної сивої волосини, тільки борода здавалася посивілою, ...колишній кріпак, одягнутий у малоросійський каптан, підперезаний червоним поясом, бандура на вірьовочці через спину...» – таким побачила публіка у приміщенні «Благородного собрания» О. Вересая 1875 року [4].

Слава прийшла до народного співця ще за життя: його думи захоплювали слухачів, унікальність виконавської манери вражала дослідників й не потьмарилася донині. Вересая називали «співак століття», «сліпий Гомер України», «Боян доби», «сучасний Нестор», «рапсод України», «останній з могікан».

Понад сорок років Остап Вересай мандрував селами й містами України, збираючи повні зали по всій території тогочасної Російської імперії – всюди успіх був неймовірним. Видатний кобзар виступав навіть у царському палаці, після чого від враженої співом царської родини отримав табакерку з дарчим написом. Пізніше табакерка врятувала, коли за виконання пісні «Нема в світі правди» у Прилуках співець потрапив до в'язниці, та й іще не раз виручала.

У своїх спогадах Вересай згадував: «піду на базар у Києві, граю, – аж тут поліцай... Хоче забрати в учасок. Я вийму табакерку, а він читає на ній: «Кобзареві Остапові Вересаєві од великих князів Сергія і Павла Олександровичів 4 березня 1875 р». Поліцай поверне табакерку і мовчки відійде: “Не можна його прогнати, він має табакерку з царською короною”». Відтоді кобзар називав її своїм «пачпортом» [6].

Першим серед українських кобзарів Остап Вересай вийшов на широку світову арену. Іноземним приїжджим, які слухали Остапа Вересая, зокрема французькому професору, пізніше міністру освіти Франції Альфреду Рамбо, французькому професору – Луї Леже, професору з Відня – Ватрославу Ягічу, українські пісні у його талановитому виконанні відкрили досі незнану Україну, душу її народу, її історію. Професор Рамбо, вражений грою і співом кобзаря, у французькому часописі написав статтю про українського барда [10]. Згодом у багатьох європейських країнах і в Америці виходили статті й окремі видання про унікального співака, про фольклорні джерела мелосу і його носіїв, своєрідність пісенного багатства українського народу.



Остап Вересай. Ілюстрація до книги «Земля і люди. Загальна географія» (т.5), Жана Жака Елізе Реклю, 1880

Відомо, що тільки на схилі літ погодився старий кобзар взяти до себе учнів, серед яких – Василь Бублик з с. Никонівка, Яростей і Янголь з с. Березівка, Антон Негрій з Калюжинців (усі Чернігівської області). Тобто у Вересає була своєрідна кобзарська школа, кобзарське мистецтво не втрачено, традиція не перервалася.

Помер О. Вересай наприкінці квітня 1890 року в Сокиринцях. Проводжали в останній шлях усім селом, вкривши могилу живими квітами. «Останній співець козацької минувшості України», ставши легендою за життя, залишився навіки на рідній землі. По його смерті тривалий час навіть побутувала думка, що на Україні помер останній з кобзарів.

У Сокиринцях 1959 року засновано кімнату-музей кобзаря, на могилі встановлено пам'ятник. Із 1988 року на батьківщині кобзаря проводиться фестиваль кобзарського мистецтва «Вересаєве свято». Щовесни приїздять у Сокиринці кобзарі, щоб вклонитися могилі, поспівати біля бронзового Остапа українських пісень та дум, які він так гаряче любив і прославив на цілий світ.

У 2016 р. у видавництві «Темпора» вийшло унікальне видання: збірник під загальною назвою «Кобзар Остап Вересай. Його музика та виконувані ним народні пісні», що складається переважно з рефератів, зачитаних О. Русовим та М. Лисенком на згадуваному вище засіданні Південно-західного відділу Імператорського Географічного товариства та надрукованих за його рішенням. Реферат М. Лисенка «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» є практично першим музикознавчим дослідженням в історії кобзарсько-лірницької традиції. Саме на сторінках цього опусу зафіксовано стрій вересаєвського інструмента, спосіб та прийоми гри, аналіз виконуваних творів та багато інших етномузичних особливостей співу та гри. Крім цього до збірника увійшли тексти творів, співаних Остапом Вересаєм та записаних П. Чубинським та О. Русовим, а також нотний додаток з 22-ох творів, зафіксованих рукою М. В. Лисенка.

Видання доповнено двома CD із аудіозаписами всіх творів кобзаря Остапа Микитовича Вересає, покладених на ноти Миколою Віталійовичем Лисенком.

Цьогорічні святкування були особливо урочистими. З нагоди 220-річчя Остапа Вересая Київський кобзарський цех 18–19 листопада влаштував концерти кобзарів і лірників у місті Ірпені на Київщині, в бібліотеці імені Максима Рильського та у Києві, в Музеї Івана Гончара. Виступили сучасні кобзарі із Києва та Київщини, Сумщини та Львова. Пролунали пісні із репертуарів Остапа Вересая, першого панотця Київського кобзарського цеху Миколи Будника та інші. Микола Будник, який жив, помер і похований в Ірпені, свого часу відродив вересаївську кобзу. Учасники концерту відвідали будинок, у якому жив Микола Будник та могилу свого першого панотця.

Вшанування кобзаря Вересая зібрало шанувальників української національної культури. Про Остапа Вересая, кобзарське мистецтво і значення національної культури взагалі розповідали нинішній панотець Київського кобзарського цеху, кандидат історичних наук Микола Товкайло, народний артист України Тарас Компаніченко, кінорежисер Олесь Санін і Віталій Кобзар. На обох концертах проводився благодійний збір коштів на допомогу братчику цеху Тарасові Козубу, який захищаючи Україну на фронті був тяжко поранений і втратив руку.

Розповідь про видатного кобзаря логічно завершити словами Дмитра Ревуцького із книги «Українські думи та пісні історичні»: «Все своє горе виливав старий у співах. Художник Жемчужников признавався, що, коли Вересай співав йому свій кант «Про правду», між строфами пісні обидва, одриваючись від діла плакали: один над своєю кобзою, а другий за мольбертом. У Вересаєві ми бачимо глибоко інтелігентну, гуманну й надзвичайно музикальну людину. На свої пісні дивиться він, як на річ, що перейшла до людей від самого Бога».

Література

1. Кирдан Б.П., Омельченко А.Ф. Народні співці-музиканти на Україні. Київ, 1980.
2. Кліменко Н.О. Українське кобзарство/методико-біографічні матеріали. Київ, 2020.
3. Омельченко А. Ф. Розвиток кобзарського мистецтва на Україні / А. Ф. Омельченко // Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2013.
4. Герей В. Остап Вересай: співець минувшини. URL: https://na-skryzhalyah.blogspot.com/2021/06/blog-post_23.html

5. Зборовський А. ПАМ'ЯТІ ОСТАПА ВЕРЕСАЯ // «Кримська Світлиця» №47 за 24.11.2023. URL: <http://svitlytsia.crimea.ua/?section=article&artID=25628>
6. Кондратенко М. Остап Вересай – Гомер України // Український інтерес, 29.04.2023. URL: <https://uain.press/blogs/801445-801445>
7. Остап Вересай. «Гомер в українській свиті». URL: <https://younglibzr.com.ua/ostap-veresaj-gomer-v-ukra%D1%97nskijsviti/>
8. Степанович Є. ВЕРЕСАЙ Остап Микитович // Енциклопедія історії України: Т. 1: А-В / Редкол.: В. Смолій (голова) та ін. – К.: «Наукова думка», 2003. – 688 с.: іл.. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Veresaj_O
9. 100 Великих діячів культури України. Вересай Остап Микитович (1803-1890 pp.). URL: <https://uahistory.co/book/100-great-figures-of-ukrainian-culture/57.php>
10. 220-ліття Остапа Вересая – Співця України. URL: <https://ukrsvit1.com.ua/liudy/suspilstvo-pravo-lad/220-littia-ostapa-veresaia-homera-ukrainy.html>

Анна МИРОНЕНКО

ЯН СТУПКА – ПРЕДСТАВНИК ОСЕРЕДКУ МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА У ГЛУХОВІ

Наприкінці ХХ століття після надання публічного доступу до архівних документів, науковці отримали широкі можливості для дослідження та розголосу важливих подій в історії України. Однією з цінних та яскравих сторінок буття нашої країни є діяльність Музичного товариства ім. М. Д. Леонтовича (далі – МТЛ), значення якого для українського відродження важко переоцінити. Створене через більше, ніж два місяці після смерті Миколи Леонтовича на знак протесту проти нищівної політики нової влади, товариство поставило на меті одне завдання – вистояти та будувати культуру України, що ґрунтується на її сакральних національних цінностях. Всеохоплююча діяльність Товариства простягалася по всій Україні та мала в своєму складі 69 філій та осередків у містах та містечках України. Саме через активну проукраїнську діяльність на музичних теренах творчий шлях товариства був недовгим: через сім років проти нього було висунуто звинувачення у націоналізмі та відхиленні від ідей пролетарського мистецтва, реорганізовано, членів товариства репресовано, а пам'ять про його діяльність викинута із історії країни на довгі десятиліття. Лише після здобуття Україною

незалежності настала можливість вивчати «секретні» матеріали, які надихнули на плідну творчість науковців: зріс їх інтерес до діяльності МТЛ.

Першою розвідкою цього напрямку стала археологічна праця Анастасії Адаменко та Тетяни Воронкової «Всеукраїнське музичне товариство імені М. Д. Леонтовича»[1], що містила стислий огляд документів МТЛ.

Особливо ґрунтовним дослідженням є монографія Олени Бугаєвої «Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича» [2] та її праця «Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921 – 1931): біографічний словник» [3], яка є логічним продовженням попередньої розвідки. Досліджуючи архіви ІР НБУ ім. В. І. Вернадського (фонд 50) та дотичні матеріали, науковиця опублікувала імена членів товариства, географію філій, середовище, в якому відбувалося становлення МТЛ, етапи та напрями його діяльності, документацію філій, каталоги рукописів нот, каталог фонду МТБ ім. К. Стеценка, фотодокументи.

Більш компактною працею про діяльність МТЛ є монографічна розвідка Валентини Кузик «Музичне товариство імені Леонтовича – 100 років. Стратегія виживання» [5], яка доповнена фотодокументами Олени Бугаєвої.

В ракурсі вивчення вищенаведених праць, виявилась інформація щодо існування осередку МТЛ у м. Глухів, Сумської обл. (до 1925 р. – Чернігівська губернія), даних про функціонування якого раніше не було знайдено в жодних матеріалах під час дослідження культурологічного та музичного фонду Глухівщини. Це поставило перед дослідником два питання: чи був осередок МТЛ в Глухові і хто був його представником?

Завдяки вагомим знахідкам, панорама створення, розповсюдження та діяльності МТЛ стає більш виразною. Автори дають широке поле матеріалу, але при цьому залишається багато недосліджених сторінок. І однією з них є існування Глухівського осередку, до розгляду діяльності якого науковці ще не зверталися. Автору статті вдалося віднайти відомості в різних архівах та з'єднати їх у ціле, що маленьким струмком вливається в колосальну ріку історії МТЛ.

В результаті дослідження, дані якого було оприлюднено в рамках інших публікацій, стає зрозумілим, що єдиним, скоріше за все неофіційним представником осередку Чернігівської філії МТА був чеський музикант, який працював у Глухівському педагогічному інституті Ян Батист Ступка.

Ступка Ян Батист (1892 р., Штирія – 1971 р., Прага) – рідний брат одного із найвидатніших чеських диригентів ХХ ст., викладача та музиканта, Народного артиста Чехословакії Францішека Ступки (1879 – 1965). Батько композитора Якуб Ступка був фабричним музикантом, дід Йозеф Ступка – пастухом. У 1909 році Ян Батист закінчив Празьку консерваторію, у 1909 – 1913 роках навчався в Одеській консерваторії в класі свого брата професора Ф. Ступки. У 1911 – 1917 роках працював першим альтистом (altista-solista) Одеського державного театру. У 1917 році одружився з донькою професора Одеської консерваторії чеха Джозефа Кутіля (1867 – 1908) Хедою. Цього ж року подружжя переїздить до Глухова [7]. З осені 1917 року до червня 1919 працює учителем музики і співів у початковій школі, шостій семилітній школі, жіночій гімназії Глухова. З червня 1919 році до вересня 1925 році - викладач співів у Глухівському учительському інституті [8, 46]. Сам Ступка у своїх автобіографіях не виокремлює періоду роботи учителем співів у школах та гімназіях, а зазначає весь час перебування у Глухові в якості професора учительського інституту.

У 1924 – 1925 роках організував з містян Український змішаний хор та дитячий ансамбль, з яким поставив опери Червона шапочка та Білосніжка [6, 25]. У Глухові народились його доньки – Власта (1917) та Млада (1920).

У 1925 році переїздить до Харкова, де до 1927 року працює хормейстером Державного українського хору імені М. Леонтовича (ДУХ) та художнім консультантом чоловічого вокального квартету «Микола Лисенко» [8, 47].

У липні 1927 року Ян Ступка переїхав до Праги, де до 1931 року працював у Біо «Сибір» (Bio Sibír) та Біо «На Слов'янах» (Bio Na Slovanéch). «Біо» – скорочена назва «Biograph of Cinema», що позначає епоху «німого» кіно в період між Першою світовою війною та 1930 роком. Це були кінотеатри, де

транслявали фільми під живий супровід музикантів – зазвичай піаністів у маленьких закладах або цілих оркестрів чи органів у великих. Саме такі Біо у Чехії дали змогу вижити музикантам, які прибули до країни після розпаду Австро-Угорщини та Царської Росії. Не був виключенням і Ян Ступка. Період його роботи в Біо закінчується у 1931 році. Це був час, коли прийшло звукове кіно і всі кінотеатри звільнили музикантів.

З 1931 до 1943 року Ян працює другим концертмейстером у симфонічному оркестрі Чехословацького радіо. З 1943 до 1946 року – заступником першого альтиста. Далі відомості про місце роботи відсутні, цим роком датується останній документ у особовій справі Яна Ступки. В особовій справі є багато заяв на кредити та позики до Чеського Радіо, які воно задовольняло, що свідчить про постійне скрутне становище музиканта протягом всього перебування у Чехії.

Дуже мало відомостей збереглося про творчий доробок Ступки. Серед віднайдених списків творів – Українська симфонія, Українська серенада для чотирьох валторн та арфи, романси на слова Т. Шевченка, І. Франка, Л. Глібова, В. Самійленка [4, 569]; твори для дітей: «Вареники» (байка Глібова), «Зозуля й півень» (музика для дітей), у двох примірниках збірка «Чарівна сопілка» (7 дитячих пісень) [2, с. 321].

Література

1. Адаменко А. Г., Воронкова Т. І. Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Д. Леонтовича // Фонди відділу рукописів ЦНБ АН УРСР. зб. наук. праць. К.: Наук. думка, 1982. С. 97 – 116.
2. Бугаєва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича. Київ: НБУВ, 2011. 388 с.
3. Бугаєва О. В. Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921 – 1931): біографічний словник. Київ, 2015. 348 с.
4. Крижанівський В. М. Матеріали до бібліографічного словника «Науково педагогічні працівники Глухівського національного педагогічного університету ім. О. Довженка, 1952 – 1991 рр.» (Літера «С, Х, Ш, Ю») / Історичні студії суспільного прогресу. Глухів, 2017. Електронний науковий журнал. Вип. 5. 311 – 333.
5. Кузик В. В. Музичне товариство імені Леонтовича – 100 років. Стратегія виживання. Київ, 2022. 32 с.
6. Ляшко І. М., Белашов В. І., Мосіяшенко В. А. Глухівський державний педагогічний інститут (1874 – 1994 рр.). – Суми: ВВП «Мрія» ЛТД. – 1994. – 80 с.

7. Ступка Ян-Батіст – український і чеський артист, диригент, композитор... // Біографічний довідник «Мистецтво України» / Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана; ред. колегія: Кудрицький А. В., Лабінський М. Г. Київ, 1997. С. 568 – 569.
8. Особова справа Ступки Я. Я. Архів Чеського Радіо. Прага. 1927 – 1943.

Вікторія РУДЕНКО

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТЕНДЕНЦІЇ ТВОРЧОСТІ ВИДАТНОГО УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

Дмитро Бортнянський, уродженець Глухова, композитор, співак, диригент. Батько Стефан Шкурат був родом з села Бортне на Галичині. Переїхавши до міста Глухів, він змінив своє прізвище на Бортнянський на честь свого рідного села. Дмитро навчається у глухівській співацькій школі, де вирізняється від однолітків яскраво вираженими музичними здібностями. Юнаком композитор потрапляє до Петербурзької придворної хорової капели, куди його привіз Марко Полторацький. У Петербурзі навчається у італійця Бельдассаре Галуппі, який сприяв подальшому навчанню юнака в Італії. Таким чином Дмитро 10 років навчався у Венеції, Болоньї, Римі та Неаполі.

Творча спадщина є багатожанровою і охоплює як вокальні так і інструментальні твори. Музика Д.Бортнянського за своєю стилістикою відноситься до епохи класицизм. Найбільш чисельними є духовні твори, мета яких була супроводжувати службу в православній церкві. У творчості Бортнянського набуває розквіту жанр духовного хорового концерту. Ним написано 35 чотириголосних концертів, 10 двохорових концерти, 29 літургійних співів, 2 літургії, 8 херувимських, духовна музика латинською мовою.

Історія створення духовного хорового концерту бере початок зі знаменного співу (XII – XVII ст.), який на початку розвитку був монодичним та малодіапазонним (до квінти). Згодом знаменні розпіви стали багатоголосними (акапельними хоровими, виключно діатонічними) і співалися за системою осьмогласся, де кожен глас виконувався на службі один тиждень, потім його змінював наступний глас. Наприкінці XVII ст. на зміну знаменному розпіву прийшов партесний спів (від лат. *pars* –

«частина», «партія»), що означає спів по партіях, де кожна веде свою мелодію.

Історичною обумовою виникнення партесного співу стали дві християнські конфесії: католицизм та православ'я, між якими в XVI столітті йшла боротьба за вірян. Католицька меса виконувалась під супровід органа та багатоголосного співу. Натомість, у православній церкві лунав монодичний знаменний спів. Це вплинуло на виникнення нового жанру, який супроводжував службу в православній церкві, - українського партесного концерту. Першу згадку про цей жанр можна знайти в історії Львівського ставропігійського братства у 1590-х роках. Такі композитори, як М Дилецький, Симеон Пекалицький, Іоан Домарицький, першими увійшли в історію партесного концерту. Багато анонімів залишили рукописні зразки, а в теоретичній праці «Мусікійська граматыка» Микола Дилецький докладно описав принципи написання концерту. Таким чином, у XVIII ст. поява духовного хорового концерту була зумовлена і історичними і епохальними чинниками.

У формуванні української музичної жанровості надважливу роль зіграв саме партесний концерт, який передував становленню духовного хорового концерту, а церковне середовище повністю сприяло зародженню та розвитку хорової музики в різних її проявах. Видатним композитором, у творчості якого відбулось становлення й розвиток жанру духовного хорового концерту, став українець за походженням Дмитро Степанович Бортнянський (1751 - 1825).

Спадщина Дмитра Бортнянського багатогранна, композитор працював в усіх жанрах, які були поширені в його епоху: опери, вокальні та симфонічні твори, але духовний хоровий концерт є провідним жанром у творчості митця. На відміну від своїх сучасників, Бортнянський мав змогу одразу слухати свої твори у виконанні професійного колективу а відповідно - експериментувати з хоровими складами, витонченістю побудови фактурної вертикалі, різними диригентськими техніками. Таким чином, хоровий концерт в творчості композитора не просто став провідним жанром, але й викристалізувався до рівня класичного взірця.

Д. Бортнянський написав понад 80 духовних концертів, найбільш відомі серед них 35 однокорних (чотириголосних) концертів, опублікованих за редакцією композитора, і десять (за деякими даними 11) двохорних (восьмиголосних), а також 1 концерт для шестиголосного хору («Богоотец убо Давид»).

Висока майстерність автора виявилась у віртуозному поєднанні західноєвропейської техніки та українських народних мотивів. Музична стилістика, характерні прийоми звуковидобування, майстерне заповнення багатоголосної фактури - все це вплинуло на подальший розвиток хорового мистецтва. Стиль Д.Бортнянського широко використовували в своїх творах більшість українських композиторів

Духовний хоровий концерт є зерном, з якого пішли витoki саме нашої української стилістики багатоголосного хорового співу. Основою музичного мислення українського народу виступає багатоголосся як культурна та історична тенденція. Для кожного народу існують передумови розвитку власної музичної культурної спадщини. З давніх часів ми спостерігаємо тенденцію до обробки однокорної мелодії в багатоголосся з різними прийомами та техніками, такими як гетерофонія, бурдон та інші. Це відбувалося в творах як обрядового так і необрядового фольклору. Саме фольклорні традиції яскраво свідчать про закони розвитку та збагачення вокальної вертикалі. Таким чином, принципи музичного мислення українського народу існують та тісно пов'язані з багатоголоссям.

Дмитро Бортнянський не просто стояв у витоків зародження жанрово-стильових тенденцій, беручи за основу багатоголосну систему музичного мислення українського народу. Він, безпосередньо, наряду з М.Березовським та А. Веделем був фундатором втілення глибокого народного підґрунтя в класичні жанрові традиції. Подальший розвиток музичного мислення послідовників видатного композитора бере основу саме з багатоголосного хорового співу. Починаючи з творчості Миколи Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича, Я. Степового та багатьох інших, хорові твори стають провідними напрямками творчості.

Дмитро Бортнянський - це композитор-класик, в творчості якого духовний хоровий концерт став, поправу, взірцем жанрової культури та досяг вищого рівня майстерності.

Композитор зробив неоціненний внесок у розвиток жанру, дав поштовх, завдяки своєму позитивному досвіду, для подальшого розвитку цього жанру в творчості наступних поколінь українських композиторів.

Віктор САЧОК

ВЕРДІЇВСЬКИЙ ТЕНОР ІЗ УКРАЇНИ ОЛЕКСАНДР ФІЛІППІ МИШУГА

Оперна творчість Дж. Верді (1813–1901) визначила характерні риси мистецтва сольного співу, остаточно сформувавши виконавський стиль класичного *bel canto*. Жанр музичної драми вердіївського плану загострив емоційно-психологічну сферу образів, а шалена популярність опер Дж. Верді сформувала касту *вердіївських голосів*. Саме в операх Дж. Верді з'являється тип голосу «баритон», але саме за тенорами композитор закріпив ролі героїв-коханців, створюючи репертуар для лірико-драматичних і ліричних тенорів, формуючи еталон звучання тенорової партії. Найзначніші зміни відбулись у звучанні тенорових голосів завдяки особливому формуванню верхньої ділянки діапазону та збагаченні звучання особливими тембральними фарбами, властивими індивідуальним манерам співу.

Саме таким особливостям і відповідав унікальний голос галичанина Олександра Пилиповича Мишуги (1853 - 1922, сценічний псевдонім – Олександр Філіппі Мишуга), – всесвітньо знаного оперного співака, якого Енріко Карузо назвав «королем ліричних тенорів» [3, с. 54]. Вокальна манера й тембр голосу О. Мишуги дозволили йому опанувати не тільки лірико-любовними, а й героїчними чільними партіями в операх Дж. Верді, серед яких – Альфред («Травіата»), Герцог («Ріголетто»), Манріко («Трубадур»), Отелло («Отелло»), Радамес («Аїда»), Річард («Бал-маскарад») [2, с. 110].

Вокальне інтонування вердіївських оперних партій у О. Мишуги ґрунтувалось на традиціях класичного *bel canto* (однорегістрове звучання голосу зі згладженими перехідними тонами) й розвинуло школу дворегістрового співу Дж. Рубіні. У

тенорових партіях вердіївських опер реєстровий перехід піднявся максимально догори – до *d2 es2* і замінився мікстом грудного реєстру та прикритим звучанням. При цьому, у виконавській манері співака змінювалась сила, міцність і потужність якостей голосу (формування звуку мікстового характеру є актуальним і в сучасному оперному мистецтві та вокальній педагогіці).

Феномен легкого, ліричного тенору О. Мишуги став можливим, завдяки успішному використанню ним технологій прикритого звуку і явища резонування. Це дозволяло співакові давати емоційне навантаження на голосовий апарат, сприяло розвитку динамічного діапазону та уможливило виконання не лише ліричних, а й драматичних партій. Необхідно додати, що важливе значення для виконання О. Мишугою вердіївських партій мало також поєднання речитативу і *cantabile*: так, при виконанні партії Герцога («Ріголетто»), співак вдається до мелодизації речитативу, що створює ефект динамізації образу.

Слід відзначити, що саме завдяки О. Мишугі партія Герцога з опери «Ріголетто» Дж. Верді стала однією з найпопулярніших у теноровому репертуарі, і її вплив на становлення тенорової оперної парадигми важко перебільшити. Ця партія виявляє вузлові моменти формування високого чоловічого голосу: необхідність мати двооктавний *діапазон c-h1, c2* й акцентування в ньому високої теситурної ділянки, що сягає *as-b1*. Із часів виконання партії Герцога О. Мишугою існує традиція її переходу в репертуар ліричних тенорів.

Отже, вокально-виконавський стиль вердіївських тенорових партій, сценічне втілення яких здійснювалось О. Мишугою, – це особливий, м'який і прозорий тембр голосу, якому притаманне світле, сріблясте, пасторальне звучання; це надзвичайно пластичне звуковедення, лірична кантилена, свобода дихання, інтонаційна чуйність і легкість співу. Вокальна пластика тенорових партій опер Дж. Верді у виконанні О. Мишуги була спрямована на створення особливого, світлого колориту *лірико-романтичного* образу, відтворення тембральної гнучкості мелодійних фраз. Інтерпретаціям вердіївських партій у виконанні О. Мишуги характерні: *протяжність, широта й свобода вокального дихання, поєднання плавної та пластичної*

кантилени з чуйною, психологічно виправданою речитацією. необхідно відзначити чудову дикцію співака, помітність його унікального голосу. У виконанні тенорових партій вердівським співаком О. Мишугою було досягнуто витонченої мелодійності та проникливості; в його незабутньому голосі відчувались теплота, любов і щирість української душі.

Література:

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва : підручник. Київ : Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 1994. 320 с.
3. Головащенко М. І. Олександр Мишуга. Спогади, матеріали, листи. Київ : Музична Україна, 1971. 424 с.

Наталія СВИРИДЕНКО

ФЕЛІКС БЛУМЕНФЕЛЬД ТА УКРАЇНСЬКА ФОРТЕПІАННА ШКОЛА (ДО 160-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

В музичній історії часто згадуються імена видатних піаністів – Генріха Густавовича Нейгауза, Фелікса Блауменфельда та польського композитора Карела Шимановського – продовжувача традицій Фредеріка Шопена, які викликають шанобливе ставлення. Всі вони походять з однієї місцевості на півдні України між Дніпром та Південним Бугом на шляху до Чорного моря, назва якої неодноразово змінювалася і тепер це місто називається Кропивницький, на честь українського театрального діяча Марка Кропивницького. Звідки взялося це різнобарв'я мешканців?

Від XVII ст. на землях розрізнених зимівок запорізьких козаків, формуються слободи та хутори Миргородського та Полтавського полків. 1750 року клопотанням колишнього підданого Австро-Угорщини серба Івана Хорвата для оселення сербів, угорців, волохів, молдован, хорватів, була виділена частина Задніпровських місць. Там була збудована фортеця – «свята Єлисавета». Місто мало Магдебурзьке право, в чому виявляли зацікавленість купці. На той час там проживала більшість українців, а інші групи населення складали росіяни та

поляки. У XVIII ст. місто стали називати Лисавет, на честь святої Єлисавети, і ця назва зустрічається у документі Коша Нової Січі [1].

Музичний осередок у місті гуртувався навколо Густава Вільгельмовича Нейгауза (1847, Калькар, Німеччина – 1938, Москва) – піаніста, педагога, конструктора фортепіано. Син фортепіанного майстра, вихідця з Голландії, який до Першої світової війни виробляв фортепіано під назвою «В. Нейгауз і сини», Густав Нейгауз закінчив Кельнську консерваторію (1870) як піаніст. У місто Єлизаветград відправився як вчитель музики у сім'ї княгині А. Ширінської-Шихматової. За підтримки відомих музикантів, відкрив у місті музичну школу. Серед відомих випускників школи Г. В. Нейгауза – Фелікс Блуменфельд, Ярослав Івашкевич, Юлій Мейтус, Генріх Нейгауз, Наталія Нейгауз, Віра Розумовська, Карел Шимановський.

Нейгаузи мали прямі родинні зв'язки з родиною Блуменфельдів (Густав Вільгельмович був чоловіком старшої сестри Блуменфельда), а також з родиною з польського осередку у Катеринославі – Шимановських. Карел Шимановський, майбутній видатний польський композитор, приходився Феліксу Михайловичу двоюрідним племінником [2].

Фелікс Михайлович Блуменфельд народився 7 квітня 1863 року в селі Ковалівка (нині мікрорайон Кропивницького) Херсонської губернії у родині вчителя музики і французької мови Михайла Францевича Блуменфельда. До 12 років вчився гри на фортепіано у Густава Вільгельмовича Нейгауза, батька Генріха Густавовича. З ранніх років виявив здібності до віртуозного виконавства, набув навичок вміння грати з листа. Ця початкова музична освіта у музичній школі Г. В. Нейгауза, осяяна родинним світлом Нейгаузів – Блуменфельдів – Шимановських, відіграла значну роль у подальшій долі музиканта, зокрема у тому, що повернення Ф. Блуменфельда згодом на Батьківщину не було випадковим.

Продовжив музичну освіту в 1881 - 1885 роках у Петербурзькій консерваторії (клас фортепіано Ф. Ф. Штейна). Навчання у Петербурзькій консерваторії було надзвичайно успішним, про що свідчить завершення із золотою медаллю. У відгуку Екзаменаційної ради зазначено: «Видатний у всіх

відношеннях; більше того, приємна, цікава і симпатична особистість».

Як піаніст, Ф. Блуменфельд формувався під впливом мистецтва Антона Григоровича Рубінштейна, також вихідця з України і з яким він не переривав зв'язки упродовж всього життя. Одразу по закінченню навчання, Ф. Блуменфельд був запрошений на викладацьку роботу у консерваторію, одночасно він активно концертує як соліст-піаніст, а також в ансамблі із всесвітньо відомими музикантами – скрипалями Леопольдом Ауером та Пабло Сарасате, віолончелістом Олександром Вержбиловичем, співаком, знаменитим басом Федором Шаляпіним, а також і як диригент. Ф. Блуменфельд бере участь у «Історичних концертах» (1907) Дягілева у Парижі, завдяки яким він отримав європейську відомість. У 1885-1905, 1911-1918 рр. викладає у Петербурзькій консерваторії. У 1918-1920 рр. Ф. Блуменфельд викладає у Державному музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка у Києві – вищому мистецькому навчальному закладі, заснованому 1918 р. на базі Музично-драматичної школи імені Миколи Лисенка.

1919 року Фелікс Михайлович Блуменфельд був призначений Ректором Київського державного музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка. Восени того ж року до складу новоствореного закладу ввійшла частина викладачів і слухачів Театральної академії. У такому складі Державний музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка у Києві існував до 1934 року і у наступному, 1935 році був розділений на консерваторію та театральний інститут. Серед фундаторів вищої музичної освіти в Україні були – Віктор Косенко, Кирило Стеценко, Микола Леонтович, Пилип Козицький, Левко Ревуцький, піаністи – Густав Нейгауз та Григорій Беклемішев.

Необхідно зазначити, що Фелікс Михайлович Блуменфельд залишався керівником закладу до 1922 року і був присутнім та брав участь у формуванні та побудові вищої музичної освіти на теренах України. Талант Блуменфельда - блискучого виконавця та педагога - знайшов своє продовження в його учнях. Серед учнів різних років видатні піаністи ХХ ст. – Володимир Горовиць, Марія Грінберг, Георгій Едельмен, Ганна Артоболєвська (Карпенко) та багато інших [3]. Звичайно це

неповний перелік видатних учнів видатного педагога, однак їх творча діяльність і виконавська манера певною мірою характеризують і їх вчителя.

Володимир Горовиць (1904, Київ – 1989, Нью-Йорк) – український та американський піаніст. Після закінчення Київської консерваторії в класі Ф. Блуменфельда у 1921 – 1925 рр. багато гастролював у Києві, Москві, Ленінграді, Тифлісі, та інших містах СРСР. З 1925 р. виїхав за кордон, де успішно гастролював у Берліні, Гамбурзі, Парижі і багатьох країнах Західної Європи. В його репертуарі налічувалося понад 155 творів. Про гру піаніста у своєму щоденнику пише С. Прокоф'єв: «04.05. 1932. Концерт В. Горовиця. Який надзвичайний піаніст, з диханням С. Рахманінова, імовірно перший. Скільки грації та ніжності, особливо, коли грає Ліста».

12 січня 1928 р. В. Горовиць блискуче виступив у Карнегі-холлі у Нью-Йорку, після чого об'їздив з концертами багато міст Америки, іноді даючи концерти щодня. 8.01. 1928 р. він грає у Білому Домі і стає на той час одним з одним з самих високо оплачуваних піаністів після С. Рахманінова. У 1932 р. В. Горовиць остаточно оселяється в Америці (приїхавши туди останнім пароплавом разом з Артуро Тосканіні). 1943 р. Горовиць дав благодійний концерт у Карнегі-холлі для потреб військового відомства (йшла Друга світова війна). Від цього концерту було зібрано 10 мільйонів 941 тисяча доларів – рекордна сума за концерт класичної музики.

У 1953 - 1965 рр. Горовиць припинив концертну діяльність, але у травні 1965 р. повернувся до неї. З того часу піаніст багато концертував у США та Європі. За час відсутності на батьківщині, його родина була репресована, і коли він її відвідав, нікого з рідних вже не було в живих. Його останній концерт відбувся 21.06.1989 року в Гамбурзі. В останній час свого життя він здійснював звукозаписи. Помер від серцевого нападу 5.11.1989 р. Похований у сімейному склепі Артуро Тосканіні на цвинтарі у Мілані.

В різні роки отримав 21 премії Греммі за краще виконання класичної музики. Введений до Зали слави журналу Gramophone. Інші нагороди: Почесний член Королівської академії музики у Лондоні (1972), Премія Вольфа за досягнення

у галузі музики (1982), Орден Почесного Легіону, Франція (1985), Орден за заслуги перед італійською республікою (1985), Президентська медаль Свободи США (1986), Національна медаль США у галузі мистецтва (1989, нагороджений посмертно) [4]. Про професію піаніста В. Горовиць казав так: «Фортепіанна гра складається зі здорового глузду, серця та технічних засобів. Все повинно бути розвинуто рівною мірою: без здорового глузду ви отримаєте фіаско, без техніки ви дилетант, без серця – машина. Так що професія має в собі небезпеку».

Однією з зіркових піаністів радянського часу була Марія Грінберг (1908, Одеса – 1978, Таллін). Народилася Марія в інтелігентній одеській родині зі скромними статками і, коли у дитячому віці проявила здібності до музики, рояль для неї був придбаний на кошти благодійника. Першим вчителем музики М. Грінберг був відомий в Одесі вчитель Давид Айсберг та професорка Берта Рейнґбальд. Продовжила музичну освіту М. Грінберг у Московській консерваторії в класі професора Фелікса Михайловича Блауменфельда. У 1935 р отримала звання лауреата (II премія) Всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців у Ленінграді. Її талант був помічений Г. Г. Нейгаузом та відзначений музичним критиком Гр. Коганом. Мистецтво Марії Грінберг відзначалося цілісністю, глибиною задуму, прагненням до монументальності.

У роки сталінського режиму чоловік М. Грінберг Станіслав Станде та її батько були заарештовані як «вороги народу» та страчені, а сама піаністка була звільнена з усіх державних установ і до 1954 року нелегально працювала та таких роботах, які не відповідали її професійному рівню. У 1954 р. після смерті Сталіна у п'ятдесятирічному віці М. Грінберг дали можливість концертувати у СРСР та за кордоном. Всього піаністка здійснила 12 турів східноєвропейськими країнами та 2 у Голландії. Критики порівнювали її гру з мистецтвом Володимира Горовиця, Артура Рубінштейна та Кларі Хаскіл. У 55 років М. Грінберг отримала звання Заслуженої артистки РРФСР. У 1968 р. фірмою «Мелодія» був випущений записаний нею альбом із 13 платівок з усіма 32 Сонатами Л. ван Бетховена. У 1978 р. у радянському журналі «Музика» критик Юденич назвала цей грамзапис «істинним подвигом мистецтва».

Викладати М. Грінберг почала ще у юному віці в Одесі. Серед її учнів раннього педагогічного періоду найбільш помітним був Наум Штаркман. У зрілому періоді – Сергій Доренський, Рудольф Керер, Бруно Лукка, Дмитро Паперно, Олексій Скваронський і багато інших. Запам'яталися вислови Марії Грінберг: «Бетховен навчив мене мужності... Він навчив мене триматися у строгих рамках вираження, не втрачаючи при цьому ні м'якості, ні тонкощі, ні багатства почуттів», а також таке: «Виконавець в музиці може робити все, що хоче, якщо це логічно і зі смаком» [5].

Непересічний піаніст та музикознавець Георгій Едельман (1905, Одеса – 1970, Москва) початкову музичну освіту отримав в Одесі (1919-1924), а продовжив її в 1924 - 1928 рр. у Московській консерваторії в класі фортепіано Ф. Блуменфельда. Концертував у СРСР: 1922 - 1937 та 1942 - 1949 рр. – соліст Всесоюзного радіо. Автор численних рецензій на концерти музикантів, оперні вистави, статей про музичних діячів. Займався педагогічною практикою [6].

Серед учнів Ф. Блуменфельда петербурзького періоду найбільш відомим є Симон Барер, який народився 1896 року в Одесі у багатодітній єврейській родині (був 11 дитиною). В 11-літньому віці заробляв гроші для себе і родини, працюючи тапером. Вступив до Петербурзької консерваторії, а по її закінченні концертував у багатьох містах. З 1919 року викладав у Київській консерваторії. 1929 року отримав посаду аташе по культурі у представництві СРСР у Латвії. Звідти 1932 року емігрував до Німеччини, рік поспіль, після приходу до влади нацистів переїжджає до Швейцарії.

З 1934 року С. Барер дебютує у Лондоні і 1936 року вперше виступає у Карнегі-Холі. Його називали зіркою цього славетного концертного залу, бо не кожному музиканту припадає щастя там грати. З 1939 року жив і працював у США. Помер під час концерту 1951 року у Нью-Йорку від крововиливу у мізок. Одним з найуспішних було виконання ним Сонати Ференца Ліста сі мінор (зберігся запис 1947 року фірмою Remington Records). За короткий термін викладання у Київській консерваторії серед студентів С. Барера був Григорій

Бучинський – майбутній директор Одеської музичної школи-десятирічки імені П. С. Столярського. [7]

Григорій Бучинський (1903, Варшава – 1989, Одеса) – український піаніст і педагог. Вищу музичну освіту отримав у Музично-драматичній школі імені М. В. Лисенка (згодом консерваторії) в класі Симона Барера. Виступав з концертами в Україні і Грузії. Після смерті П. С. Столярського, засновника першої у Радянському союзі музичної школи-десятирічки в Одесі, 1944 р. був призначений директором цієї відомої школи.

Свого часу, будучи ученицею цієї славетної школи, авторка публікації згадує її директора, Григорія Бучинського, як надзвичайно щирю і приємну людину. Перша зустріч з директором відбулася на вступному іспиті, де у приймальній кімнаті за столом сиділи члени приймальної комісії, відчувалася доброзичлива атмосфера. Натхнення, що виникло несподівано, підштовхувало до виконання усіх номерів вступної програми, особливо, коли великий чоловік у костюмі сів за піаніно з черговим номером випробування. По завершенню екзамену він несподівано підхопив абітурієнтку на руки (мабуть через малий її зріст) і виніс у коридор до її мами, сказавши – «скрізь п'ятірки, вона зарахована!»

В подальші роки навчання, поки Григорій Дмитрович не пішов на основну роботу професором Одеської консерваторії, у школі царювала атмосфера справедливості у оцінюванні навчання її учнів та творчості. У школі завжди шанували її видатних випускників і усно, і підтримуючи зв'язок з ними. Вестибюль перед входом до Великої зали школи, де часто проходили відкриті концерти кращих учнів, був прикрашений фотопортретами її знаменитих випускників. Учні школи відчували себе причетними до дійства Великої Музичної Культури [8].

У роки мого навчання на фортепіанному відділі школи (1954 - 1965) запам'яталася постать Марії Митрофанівни Старкової (1888 – 1970, Одеса), яка разом з Бертою Рейнгальд була фундатором фортепіанного відділу під час заснування школи професором Столярським. У згадуванні мною роки Марія Митрофанівна вже не працювала у школі, але моя учителька – Елеонора Веніаминівна Левінзон вважала її великим музичним

авторитетом і перед відповідальним виступом – класним концертом, який обов'язково проходив у Зеленій залі Будинку вчених - розкішному маєтку початку XIX ст., всім класом водила нас до неї на прослуховування.

Марія Митрофанівна Старкова почала своє навчання на фортепіано у кращого одеського педагога – Іллі Айсберга. Згодом вступила до Санкт-Петербурзької консерваторії у клас Фелікса Михайловича Блауменфельда, яку закінчила 1912 р. З цього ж року розпочала свою концертну і викладацьку діяльність спочатку у Кишиневі, а з 1913 р. - в Одесі. Серед її відомих учнів – Яків Зак, Людмила Гінзбург, Серафіма Могилевська.

Учні Елеонори Веніаминівни Левінзон – Боря Блох, Фаїна Луштак, Наташа Свириденко, Оля Янченко, Елла Бенімович, Света Моргуліс разом з вчителькою приходили до дому Марії Митрофанівни. Прослуховування відбувалося у великій кімнаті, майже залі, де стояв великий рояль, а на подіумі – старовинний невеличкий столик і крісло, яке нагадувало трон, де велично посідала господиня. Ноти подавали на столик і під час гри зауваження професорки робилися олівцем у нотах. Не пам'ятаю, щоб були якісь серйозні зауваження, бо програма була добре відпрацьована, але на концерті це додавало впевненості.

В ці роки в Одеській консерваторії успішно працювали учениці М. М. Старкової – Людмила Наумівна Гінзбург та Серафіма Леонідівна Могилевська. [9]. Людмила Наумівна Гінзбург (1916 - 2001 Одеса) – піаністка, заслужена артистка України, професор Одеської консерваторії, закінчила аспірантуру Московської консерваторії у Г. Г. Нейгауза. З 1946 р. працювала в Одеській консерваторії, з 1989 р. була зав. кафедри спеціального фортепіано, згодом викладала в школі Столярського. Активно концертувала в СРСР та зарубіжжі, проводила майстер класи в Україні, Німеччині, Фінляндії. Серед її учнів – народна артистка України Людмила Марцевич, Сергій Терентьєв, Кармелла Цепколенко [10].

Серафіма Леонідівна Могилевська (1915, Одеса – 2016, Кельн, Німеччина) народилася в сім'ї відомого одеського трубача і диригента, професора Леоніда Яковича Могилевського, одного із засновників та перших педагогів в Одеській консерваторії кафедри духових інструментів, який був завідувачем цієї

кафедри. Навчалася Серафіма гри на фортепіано з 5 років, але здобувши технічну освіту, деякий час працювала інженером на заводі. Після отримання робочої травми, назавжди повернулася до занять музикою і вступила на підготовче відділення Одеської консерваторії. Згодом була прийнята в клас М. М. Старкової.

У 1937 р. після розстрілу брата Іонатана, Серафіма Леонідівна їде до Москви та вступає до Московської консерваторії в клас Г. Г. Нейгауза. Після завершення занять, повертається в Одесу. Викладає в консерваторії та школі Сталярського. Син – Євген Могилевський – відомий піаніст, лауреат Міжнародного конкурсу піаністів імені королеви Єлизавети в Брюсселі (1964), професор Брюсельської консерваторії (з 1992 р.). Останні роки життя Серафіма Леонідівна жила у Німеччині, викладала в Кельнській консерваторії. [11]

Усіх цих піаністів прямо, в першому поколінні або у наступному, об'єднувало досконале володіння фортепіано, вишукана манера ведення звуку, особлива чутливість до звукоутворення, бездоганна технічна майстерність, яскраве вираження образного світу – якості, якими володів Фелікс Михайлович Блауменфельд, і школа якого, поряд зі школою Г. Нейгауза відіграла вирішальну роль у становленні культури піанізму. Згадані піаністи – це неповний перелік учнів та учні учнів, які отримали професійну фортепіанну освіту у Ф. Блауменфельда, але його вплив на формування фортепіанної школи в Україні, особливо її південної та центральної частин є очевидним.

Фелікс Блауменфельд належав до плеяди кращих музикантів світу, який залишив незабутню пам'ять про себе у своїх учнях та у високій фортепіанній культурі, яку зумів їм передати.

Література

1. Бажан О. Г. Кіровоград // www.history.org.ua.e – Енциклопедія історії України. *Енциклопедія історії України* / редкол.: В. А. Смолій та ін.; / інститут історії України НАН України.-К. Наукова думка, 2004. Т. 2: Г-Д. 518 с.
2. Нейгауз Густав Вільгельмович. *Українська музична енциклопедія*. Т.4; [Н-О] / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2016. С. 211.
3. Курковський Г. Педагоги-піаністи Київської консерваторії (1913–1933 рр.). *Українське музикознавство*. 1967. Вип. 2. С. 264-280.
4. В. Горовиць та піаністична культура ХХ сторіччя. Харків, 1996.

5. 5.Maria Israilevna Grinberg. hдельман https://web.archive.org/web/20131217204232/http://mugi.hfmt-hamburg.de/A_lexartikel.php?id=grin1908 .
6. Едельман Геогий Якович. *Словник музикантів України* [Е-Є] / І. Лисенко. Київ: «Рада», 2005. С.110.
7. Harold C. Schonberg, *The Great Pianists from Mozart to the Present*, Second Edition, Simon&Schuster, 1987.
8. Архів Наталії Свириденко.
9. Старкова Марія Митрофанівна [електронний ресурс] URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki>
10. Гінзбург Людмила Наумівна. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: [А-Д] / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ: ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 462.
11. Могилевська Серафіма Леонідівна [електронний ресурс] URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki>

Олександр СТАХЕВИЧ

ВОКАЛЬНО-РОМАНСОВА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА СКОРУЛЬСЬКОГО У КОНТЕКСТІ ЕПОХИ

Усупереч вкрай несприятливій епідеміологічній, політичній та воєнній ситуації в Україні у світовому культурному просторі останнім часом спостерігається сплеск інтересу до українського мистецтва. Посилення уваги активізує наукові пошуки в галузі академічної музики, зокрема у камерних жанрах, до їх іманентних специфічних ознак, жанрових і стильових пріоритетів, змістовних вимірів. Такої нагальної та ретельної розробки потребує маловивчена на сьогодні вокально-романсова творчість українських композиторів першої половини ХХ ст.

Певний час твори цього жанру перебували на маргіналі наукових інтересів. Багато в чому це обумовлювалось природним зацікавленням композиторів насамперед великомасштабними полотнами, завдяки яким митці швидше отримували і жадану популярність, і матеріальне забезпечення. Незначна кількість камерних солоспівів, що з'явилась в українській музиці у першій половині ХХ століття, створювалась зазвичай «на випадок», на певних виконавців і призначалась для вузького кола слухачів. Багато з цих творів так і не прозвучали на «великій» естраді, залишившись невідомими музичному загалу і досі чекаючи на своє «відкриття». Саме такою траєкторією визначалась доля камерно-вокальної творчості Михайла Скорульського (1887 - 1850) - заслуженого діяча

мистецтв УРСР, кандидата мистецтвознавства, композитора, піаніста, диригента, педагога, громадського діяча.

Сьогодні існує небагато праць, присвячених життю і творчості знаного українського митця. Однією з основоположних робіт, що містить загальну характеристику творчості М. Скорульського і достатній обсяг біографічного матеріалу, є нарис М. Михайлова (1960) [1]. Значна частина біографічних матеріалів періодично поповнювалась завдяки дописам доньки та онуки композитора - Наталі та Регини Скорульським. Найповнішим зібранням документальних матеріалів про життя і творчість Михайла Адамовича став збірник під упорядкуванням Р.Н. Скорульської, виданий 1988 року [3]. На цю працю спирається більшість авторів сучасних есеї довідникового характеру (П. Бондарчук, О. Бугаєва, А. Муха та ін.).

З окремих жанрів у доробку композитора певна увага музикознавців приділена балетному (М. Загайкевич, Р. Скорульська, Ю. Станішевський), оперному (Л. Архімович) та інструментальному (М. Мариняко) мистецтву. Деякі факти та аспекти творчості епізодично висвітлюються в українській музичній періодиці (А. Васильєва, М. Гордійчук, К. Шамаєва) тощо. Однак камерно-вокальній творчості Михайла Скорульського присвячено тільки невеличкий розділ в начерку М. Михайлова [1, с. 79-84]. Епізодичним нотним виданням останніх років є публікація романсів на слова І. Раузе (Житомир, 2011) - передрук трьох романсів з видань початку 1920-х років.

Українській спільноті М. Скорульський відомий насамперед як автор балету «Лісова пісня» (1936). Але доробок митця набагато більший за обсягом та різноманітніший за жанрами. Так, до нього входять інші балети митця («Бондарівна», 1939, «Снігова королева», незакінчено), опера «Свіччине весілля» (1948), ода «Гімн вільному мистецтву» (1917), ораторія «Голос матері» (1943). Для оркестру М. Скорульським написано дві симфонії (1923; 1932), «Класичну увертюру» (1928), «П'ять українських пісень» (1930), низку симфонічних поем. «Інтермецо на тему української історичної пісні» (1935) призначено для оркестру народних інструментів. Не менш вагомим є інструментальний спадок (Концерт для фортепіано з оркестром, 1933; фортепіанне тріо, 1924; струнний квартет, 1929; два

фортепіанні квінтети, 1928, 1943; дві сонати, «Дитячий альбом» та прелюдії для фортепіано). Цей список продовжують обробки народних пісень, хори, музика до театральних вистав та ін.

Поряд з композиторською діяльністю, М. Скорульський серйозно займався питаннями теорії і практики музичного мистецтва, написавши чотири фундаментальні науково-теоретичні праці. З них «Курс вертикально-рухливого контрапункту строгого письма за системою С. І. Танєєва» (1938-1940) було захищено як кандидатську дисертацію. В 1930-1940-ві роки він був відомий як автор критичних статей (понад 40) про музику. Звичайно зовсім «непомітними» на цьому фоні постають 34 романси композитора, які й дотепер не опубліковані в окремому виданні.

Камерно-вокальна творчість, яку М. Скорульський опановував впродовж життя, як і для багатьох українських митців, була для нього експериментальним полем, підґрунтям для створення значніших і серйозніших опусів. Композитор визнавав, що вона не є провідною в його доробку [1, с. 84]. Разом з тим, у цих невеличких творах відобразилась як «внутрішня», змістовна, так і «зовнішня», жанрово-стильова еволюція його художнього стилю. На цьому позначились як особисті відчуття і переважання, так і соціально-політичні умови, в яких опинились митці країни рад. Ще однією ознакою, властивою камерно-вокальній творчості М. А. Скорульського було те, що більшість романсів було написано для дружини Людмили Мефодіївни Андрієнко-Скорульської (1887-1979), володарки мецо-сопрано великого діапазону [2, с. 352].

Проте в так званий «харківський» період композитор писав романси для солістки Харківської філармонії Тетяни Чубук-Олексієнко [2, с. 348]. Цьому багато в чому сприяло відношення самої виконавиці: збереглися листи співачки до композитора, в яких вона просила його про надсилання нот певних творів, а також про роботу над ними та виконання в концертах чи на радіо [2, с. 352]. Т. Чубук-Олексієнко була також ініціаторкою створення деяких романсів, про що дізнаємося з її листів, в яких йдеться про вірші до нових творів: «Поволеньки підшукаю обов'язково ... Над сюжетом так само поміжкую, подивляюсь літературу і щоб не совпало з тима сюжетами, на які уже пишуть

композитори музику. Велике спасибі Вам за Ваші твори - романси на слова Г. Чубука «Де ти?» та «Спів серця» [2, с. 353].

З камерно-вокального доробку М. Скорульського у музикознавчих працях згадуються насамперед романси на слова Лесі Українки, Павла Тичини, Володимира Сосюри та ін. Однак, поряд зі знаними українськими поетами, композитор звертався до творчості маловідомих і зовсім не відомих митців: І. Раузе, Л. Бережницької, Г. Володимирського та ін. Зазначені вище у листах співачки романси на слова Г. Чубука (який також зробив переклади українською текстів ранніх романсів композитора [2, с. 352]) належать очевидно її чоловіку, особу якого не було встановлено [там само]. Звичайно композитора привертала емоційний зміст, настрої та образи, виражені в поетичній формі. Саме це автор даної статті вважає основою стильової еволюції камерно-вокального жанру в М. Скорульського.

Із зазначених вище камерних солоспівів композитора 33 об'єднані в 9 циклів, до них доєднана пісня «Комсомолка», створена окремо. Тематично-стильова еволюція романсової творчості М. Скорульського чітко прослідковується вже за назвами творів та авторами слів (див.: 1, с. 110-113)). Так, у творах раннього періоду – 1911-1923 роки - відчутні суб'єктивістські настрої цієї доби. Це романси ор. 1 «Дрѣомка», «Вночі», «Мелодія», «Уривок» та ор. 4 «Кремнистий путь», «Літня північ», «Яке щастя», «Милий мій». З авторів текстів М. Скорульський найчастіше звертається до поезії О. Фета та наймовірно популярного у той час С. Надсона. Загалом ліричні настрої цих творів передавались через вишукану мелодію, різнобарвну фактуру супроводу, іноді надто смілу гармонію. Дослідникам радянського періоду це надало підставу зауважити, що «за своїми настроями та музичними образами вони цілком у плані декадентської музики останнього переджовтневого десятиліття» [1, с. 80].

Романси опусів 5 та 7, що з'явилися у 1924-1926 роках, знаменують зрілий етап творчості митця. Їх тексти («Пловець», «Співець» слова І. Раузе, «Оновлення» слова Л. Бережницької, «Останній місяць» слова Г. Володимирського) змальовують вольові, героїчні образи. Це потребує застосування інших засобів

виразності, порівняно з музичним висловлюванням у попередніх циклах. Стосовно ор. 7 відзначається, що «композитор більше уваги приділяє шуканням у галузі “смачних” гармоній та оригінального супроводу, ніби не вважає за потрібне знайти яскраву мелодію» [1, с. 81]. Такий композиційний підхід відбиває конструктивістські тенденції та революційні настрої, характерні радянському мистецтву зазначеної доби з одного боку, а за іншого засвідчує чуйну реакцію М. Скорульського на віяння часу.

Перехідними щодо індивідуального композиторського стилю вважаються два романси ор. 13 на слова Г. Чубука «Де ти?» і «Спів серця». Відзначається, що «їх гармонія змістовна, вишукана, збагачує мелодійну лінію теплими нюансами. Супровід підпорядковано вокальній партії». Проте в наступному опусі (№ 16) виокремлюються «явно занепадницькі» романси «*Vae victis*» (слова М. В.) та «Глянь, мій милий» (слова О. Олеся) [там само]. Думається, що нові риси і нові автори текстів (Ц. Беліловський, Леся Українка, П. Тичина) з'явилися завдяки виконавиці і замовниці цих творів - Т. Чубук-Олексієнко.

Абсолютно логічною є поява в 1933 році вокального триптиху «За волю» (ор. 19), який з'явився після сумнозвісної постанови про єдиноприйнятний у радянському мистецтві метод «соцреалізму». Це підтверджують самі назви включених у цикл творів: «Балада про наган», «Як упав же він з коня», «Смерть Делекюза». В музикознавстві радянського часу ці композиції розцінювалися як шлях «від суб'єктивної лірики перших романсів ... до високих мотивів соціального звучання» [1, с. 79]. Але сьогодні це розцінюється як результат зламу мистецького мислення, переходу до масового споживацького мистецтва. Невипадково майже десятиріччя в М. Скорульського (як і в багатьох інших митців, хто опрацьовував камерні жанри) не з'явилося жодного романсового твору – цей вид мистецтва не відповідав нагальним вимогам радянської культури.

Наступні п'ять романсів і пісень (ор. 26) було створено у 1941-1942 роках. Звичайно цей цикл став реакцією митця на події Другої світової війни. До нього увійшли: уривок з поеми «Ленінградці», «Билина про Сталіна», «Чекай мене», «В тумані сліз», «Радянському воїну». Навіть без зазначення авторів слів

самі назви романсів віддзеркалюють почуття та емоції, якими були перейняті радянські люди в часи війни.

Настрої воєнного часу знайшли продовження і в циклі на вірши українських поетів 1947 року. П'ять романсів ор. 36, незважаючи на свій ліричний характер, є рефлексією та відображенням подій воєнних років. Основною тут є тема розлуки, яка так гостро постала в суспільстві під час війни («Лине хмарка високо під небом», «Білі квіти» слова О. Новицького, «Все це було так недавно» слова Ів. Неходи). П'ятий романс циклу «Рідна пісня» (слова В. Сосюри) передає почуття розлуки з рідною землею, ностальгічно змальовуючи картини рідної природи, мирного життя, затишку в оселі. Дослідники творчості композитора припускають, що ці романси були написані у воєнні роки і зібрані в цикл пізніше. Цю думку підтверджує включення у цикл шостого номера, створеного дещо пізніше, – «Звичайної пісні» на слова П. Воронька, в якій оспівується тріумф перемоги.

Таким чином, не будучи провідним у творчості М. Скорульського, камерно-вокальний жанр «відіграв чималу роль у становленні митця, ... праця над вокальним перетворенням текстів радянських поетів ... допомогла опанувати такі складні синтетичні жанри як кантата і опера» [1, с. 84].

Література

1. Михайлов М. М. М. А. Скорульський : нарис про життя і творчість. Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 116 с.
2. Скорульська Р. «Харківська сюїта» М. Скорульського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство-2* : зб. наук. пр. Харків нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : «С.А.М.», 2011. С. 347-367.
3. Скорульський М. Спогади. Листи. Матеріали / Упорядкув., примітки, списки, іменний покажчик Скорульської Р. М. Київ : Музична Україна, 1988. 326 с.

РОЗДІЛ 2

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

Валентина АНТОНЮК

АНАТОЛІЙ ЮРІЙОВИЧ МОКРЕНКО. ГРАНІ ТАЛАНТУ

Цьогоріч минув 90-річний ювілей славетного уродженця Сумщини Анатолія Юрійовича Мокренка (22 січня 1933 р., смт Терни, нині Недригайлівський район, Сумська область – 24 березня 2020 р., м. Київ), – видатного українського оперного та концертно-камерного співака (баритон), вокального педагога, менеджера театрального мистецтва, громадського діяча, публіциста. Його багатоаспектна діяльність була доведена в усіх її виявах до найвищого рівня професійності, а неординарні людські якості прикликали до класу відомого професора Київської консерваторії (нині – НМАУ імені П. І. Чайковського) інтелектуально розвинених молодих співаків, яким він гостинно відчиняв двері в оперний світ (серед них – заслужені артисти України Г. Ващенко, В. Опенько, М. Кіришев та ін.).

1956 року А. Ю. Мокренко отримав спеціальність «гірничий інженер-технолог» у Київському політехнічному інституті (зараз – НТТУ (КПІ) імені І. Сікорського), де разом зі своїм рідним братом Євгеном займався у вокальній студії з Іриною Данилівною Найденко, – викладачкою КДМУ імені Р. М. Глієра. Цікаво, що його брат, який, за спогадами І. Д. Найденко, мав іще кращий голос, професійним співаком не став: не вистачило характеру, Анатолій же вступив до Київської консерваторії на вечірнє відділення та в 1963 р. закінчив її, навчаючись у М. Г. Зубарева та О. О. Гродзинського.

Упродовж 1963–1968 рр. А. Ю. Мокренко працював солістом Оперної студії Київської консерваторії, після чого став солістом Київського оперного театру, на сцені якого з 1968 по 2005 р. втілював понад 40 ролей, зокрема, – Султана («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського); Миколи, Остапа («Наталка Полтавка», «Тарас Бульба» М. Лисенка); Івана («Катерина»

М. Аркаса); Тугара Вовка («Золотий обруч» Б. Лятошинського); Онегіна, Мазепи («Євгеній Онегін», «Мазепа» П. Чайковського); Валентина («Фауст» Ш. Гуно); Амонасро («Аїда Дж. Верді»), Генріха («Лючія ді Ламмермур» Г. Доницетті); Скарпії («Тоска» Дж. Пуччіні), Фігаро («Севільський цирюльник» Дж. Россіні) та ін.

Фільмографію співака складають стрічки: «Пісні над Дніпром» (1956 р., фільм-концерт, реж. О. Мішурін); «Лючія ді Ламмермур» (1980 р., фільм-опера, Генріх); «Фауст» (1982 р., фільм-опера, Валентин (закадровий вокал, роль Ааре Лаанеметса); «Пісня про Дніпро» (1983 р., фільм-концерт, реж. В. Черкасов); «Тарас Шевченко. Заповіт» (1992–1997 рр.); «Тигролови» (1994 р.); «Поет і княжна» (1999 р., князь Микола Рєпнін); «Чорна рада» (2000 р.); «Братство» (2005 р.) та ін.

Упродовж 1991–1999 рр. А. Ю. Мокренко працював генеральним директором і художнім керівником Національної опери України імені Тараса Шевченка. Саме в пору його керівництва Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка починає втрачати традицію виконання опер західно-європейських авторів в українських перекладах, що було зумовлено викликами часу й відповідності традиціям зарубіжного оперного виробництва мовами оригіналів. Водночас це стало причиною критики з боку М. Стріхи, а згодом і колективного звернення науковців до тодішнього Міністра культури, молоді та спорту України Володимира Бородянського [3].

Починаючи з 1965 р., до самої смерті А. Ю. Мокренко викладав у *Alma mater*, – Київській консерваторії (з 1995 р. – професор). Поєднував свою плідну роботу в НМАУ імені П. І. Чайковського з пошуковою діяльністю в лоні Науково-дослідного інституту українознавства під керівництвом доктора філологічних наук П. П. Кононенка. А. Ю. Мокренко був одним із засновників, активістом Товариства української мови імені Т. Г. Шевченка.

Славетного співака було удостоєно звань народного артиста України та народного артиста СРСР. А. Ю. Мокренко – лауреат Державної національної премії України імені Т. Г. Шевченка, лауреат Державної премії Грузії імені З. Паліашвілі. Кавалер орденів Дружби народів та Рівноапостольного князя Володимира

Великого, ордена Ярослава Мудрого V ступеня, а також нагороджено іншими відзнаками.

А. Ю. Мокренко заснував конкурс хорів сільських шкіл «Співаймо разом!» у рідному селі Терни на Сумщині й був його постійним головою журі. Неодноразово працював у журі музичного конкурсу «Солоспів» Київського фестивалю документальних фільмів «Кінолітопис» і в 2011 р. був удостоєний вищої нагороди цього фестивалю, – Ордена «Маестро».

Окремо слід сказати про публіцистичну діяльність А. Ю. Мокренка, котра охоплює десятки статей у періодичних виданнях і художньо-біографічні книжки «У серці – рідна Україна» (1994) та «Знайти себе» (2008) [1–2; 5–7]. Його поетичний талант продовжує донька Оксана Анатоліївна Мокренко, – заслужений діяч мистецтв України, у 1995–2022 рр. – зав. оперною трупю Національної опери імені Тараса Шевченка. Його педагогічну естафету на кафедрі оперного співу НМАУ імені П. І. Чайковського підхопив зять, – народний артист України, донедавна – провідний соліст Національної опери (тенор), доцент Ігор Миколайович Борко, котрий став біографом легендарного співака [4].

У заданому форматі біографічного есе ми не ставили своїм завданням здійснити комплексний аналіз основних досягнень А. Ю. Мокренка як оперного виконавця, театрального та громадського діяча, кіноактора, педагога, публіциста. Зазначимо, що він прагнув якомога довше запобігти кризі гуманістичних ідеалів, яку простежуємо нині в українському суспільстві. Його діяльність була плідною та різноаспектною – митець проявив себе як видатний оперний виконавець сучасності, естрадний співак (перший виконавець ліричних пісень О. Білаша, зокрема, – в дуеті з дружиною композитора, народною артисткою України Ларисою Іванівною Остапенко); талановитий організатор театральної справи, кіноактор, вокальний педагог, публіцист і громадський діяч. Залишив по собі неоцінний духовний спадок, гроно вихованців і послідовників свого багатогранного таланту.

Література

1. Анатолій Мокренко. Переклад чи оригінал? // Культура і життя. № 52. 1996.

2. Анатолій Мокренко. Я довго шукав себе в житті. *Україна Молода*. № 212. 2010.
3. Бондаренко А. І. Проблематика використання українських перекладів вокальної класики в контексті сучасної культури. *Імідж сучасного педагога*. № 5. 2017. С. 49–52.
4. Борко І. М. Анатолій Мокренко. Грані великого таланту. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Вип. 5 (1). Київ, 2022. С. 20–30.
5. Мокренко Анатолій Юрійович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 3: [Л–М] / Гол. редкол. Г. А. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. С. 454.
6. Мокренко А. Ю. Знайти себе: автобіографічна повість. Київ : Преса України, 2008. 96 с.
7. Мокренко А. Ю. У серці – рідна Україна : науково-художня книжка. Київ : Веселка, 1994. 168 с.

Марія ГРИГОР'ЄВА

ВИКОНАВСЬКИЙ ТА ВИКЛАДАЦЬКИЙ ВНЕСОК ОЛЬГИ ПАСІЧНИК У ПОПУЛЯРИЗАЦІЮ ВОКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ЕПОХИ БАРОКО

Ольга ПАСІЧНИК (нар. 1968) – відома у світі українська співачка (сопрано), яка спеціалізується на оперному та камерно-концертному репертуарі бароко: творах К. Монтеверді, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, Й. С. Баха, Ж. Ф. Рамо та ін. Ця музика, яка в останні десятиліття набула особливої ваги у мистецькому просторі Західної Європи та США, стає дедалі актуальною і в Україні, завдячуючи, зокрема, цій виконавиці.

Вокальна традиція епохи Бароко формувалася протягом XVII – першої половини XVIII століття під впливом філософських, естетичних, соціокультурних тенденцій, викристалізувавшись у стиль *bel canto*, який виник в італійській школі, а згодом став еталоном професійного співу в музичній культурі всієї Європи. Сповнений вишуканої краси й експресії, *bel canto* спирався на вчення про афекти, в якому важлива роль надавалася людському голосу як потужному засобу виразності. Від певного афекту (радості, гніву, кохання, страждання, страху, відваги тощо) залежали різноманітні динамічні, темпові, артикуляційні та орнаментальні деталі виконання. Відповідно, стилістично грамотне виконання старовинної музики передбачає особливу гнучкість та еластичність голосового апарату співака, розуміння ним специфіки артикуляції слова, динаміки й темпоритму

композиції, володіння диханням з усіма видами атак звуку, майстерне розкриття тембрового багатства голосу. Крім того, оскільки в епоху Бароко нотний текст вокальних творів був, по суті, лише своєрідним каркасом для подальшої інтонаційної роботи виконавця, до необхідних навичок сучасного співака входить також розшифрування нотного запису згідно з тогочасними теоретичними засадами.

Усім цим комплексом знань та умінь блискуче оперує українська виконавиця, глибоко відчуюючи «енергійний, прискорений пульс життя, конфліктні зіткнення бурхливих пристрастей та патетику в прояві почуттів» барокової музики [2]. За три десятиліття успішної творчої діяльності О. Пасічник взяла участь майже у 25 постановках опер XVII – XVIII століть, більшість яких належить перу Г. Ф. Генделя – одного з культових митців епохи Бароко. Її найулюбленіші партії – Джіневра з опери «Аріодант», Клеопатра в «Юлії Цезарі» і особливо, Альчіна з однойменної опери – «надскладна, і водночас найкрасивіша за музикою» [4]. Л. Артюхова, яка аналізувала виконавський стиль співачки в операх Г. Ф. Генделя, характеризує її голос як «світлий, яскравий, кристально чистий, наповнений внутрішнім вогнем, темпераментом, силою, нарівні з гнучкістю, м'якістю, віртуозною рухливістю» [1, с. 47]. Віддаючи належне таланту Г. Ф. Генделя, твори якого посідають пріоритетне місце в репертуарі виконавиці, своїм кумиром у світі барокової музики вона вважає Й. С. Баха: «Бах, Бах і ще раз Бах. Це абсолютний початок і абсолютна вершина, від нього вчимося» [2].

О. Пасічник народилася у Рівному, вищу освіту здобула у Київській консерваторії (клас Є. Мірошниченко), після закінчення якої вступила в аспірантуру Музичної академії імені Ф. Шопена у Варшаві (1992). З цього часу її виконавська кар'єра стрімко пішла вгору. Співачка виступала на найпрестижніших сценах світу: у Варшавській філармонії, «Концертгебау» в Амстердамі, в «Опері Бастилії» та «Театрі Єлисейських полів» у Парижі, Королівському театрі у Брюсселі, Концертгаусі у Берліні, Театрі «Реаль» у Мадриді та Баварській опері в Мюнхені. Її світове визнання підтверджують і численні нагороди на міжнародних вокальних конкурсах, зокрема, II місце у Хертогенбоші (Нідерланди, 1994 рік), II місце на конкурсі імені

Мір'ям Хелін у Гельсінкі (Фінляндія, 1999 рік) та III місце на конкурсі імені королеви Єлизавети (Бельгія, 2000 рік). Талант і майстерність співачки високо поцінують як публіка, так і колеги, зокрема видатні західноєвропейські виконавці й диригенти барокової музики, з якими її пов'язує плідна співпраця у багатьох оперних та концертних проєктах: британці К. Хогвуд та Т. Д. Піннок, французи Ж. К. Мальгуар та М. Мінковські, італієць О. Дантоне, бельгієць Р. Якобс та ін.

Незмінний успіх має О. Пасічник у Польщі, де працює у столичній Королівській опері, заснованій, зокрема, завдяки її власним старанням. Співачка регулярно задіяна в різноманітних творчих проєктах культурного життя країни. У 2013 році українська виконавиця тріумфально виступила в головній партії опери «Куджа Захер» зnanого польського композитора П. Шиманського, написаній з урахуванням специфіки її голосу. Цього року з нагоди тридцятиріччя творчої діяльності талант і майстерність О. Пасічник було визнано на державному рівні: польський уряд нагородив її Золотою медаллю «За заслуги в культурі *Gloria Artis*» – найвищою відзнакою у Польщі, яка присуджується за видатні досягнення в культурі й мистецтві. Вручення цієї престижної нагороди відбулося у Королівській опері після вистави «Роделінди» Г. Ф. Генделя, в якій співачка неперевірено виконала головну партію, викликавши бурхливі овації.

Хоч кар'єра української виконавиці розвивається за межами Батьківщини, вона приділяє чимало уваги та зусиль підтримці рідної культури. У творчому тандемі з молодшою сестрою, талановитою піаністкою Наталею Пасічник, яка живе у Швеції, співачка організовує численні заходи й концерти, пов'язані з популяризацією української музики за кордоном. Сестри часто виконують як західноєвропейський, так і український класичний та сучасний репертуар. Чимало проєктів вони ініціювали і провели на базі Українського Інституту у Швеції, заснованого Н. Пасічник. Окрім того, О. Пасічник постійно бере участь у тематичних заходах, що їх організовує українська діаспора Польщі, серед яких, зокрема, концерт у «Народному домі» в Перемишлі та музичний вечір пам'яті жертв Голодомору в Кошаліні, проведені у 2016 році. А від початку нападу росії на

українські землі 2014 року виконавиця активно долучилася й до волонтерської діяльності, організовуючи відправки в Україну гуманітарних вантажів з одягом та засобами гігієни. За її словами, «кожна нормальна людина, у якої є серце, не може спокійно жити й почуватися, коли в країні йде війна» [4].

О. Пасічник часто виступає і на вітчизняній сцені, даруючи публіці радість єднання з високим мистецтвом, зокрема й бароковою класикою. Зростання інтересу до цієї музики в українському професійному середовищі обумовило й викладацьку роботу співачки з молодими виконавцями Львова і Києва, які спеціалізуються на бароковому репертуарі. Один із її майстер-класів, проведених у столиці 2018 року [3], став суттєвою фаховою допомогою солістам опери Г. Ф. Генделя «Ацис і Галатея» під час підготовки прем'єрного спектаклю, організованого в рамках міжнародного проекту на базі художньої платформи *“Open Opera Ukraine”*. Відкриваючи учасникам премудрості барокового співу, О. Пасічник приділила увагу найважливішим технічним та естетичним аспектам виконання, пов'язаним як із досконалим знанням музичного матеріалу цієї епохи, так і інтуїтивним відчуттям її стилістики: «Музика бароко вимагає від вас певного заангажування, вашого інтелекту, вашої свідомості, вас самих. Це не є музика, яка говорить емоцією <.....>. Я говорю про розуміння структури барокової фрази, музичної мови цієї епохи взагалі... <.....> про барокову орнаментику, написання арій *da capo*, каденцій, про вміння слухати вертикальну гармонічну структуру і в той же час слухати те, що робиться в оркестрових партіях лінійно, тобто горизонтально [2].

Багатий досвід О. Пасічник у виконанні старовинної музики, яким вона охоче ділиться з українськими колегами і студентами, безперечно, сприяє популяризації цього мистецтва як у професійних колах, так і в суспільному середовищі, виховуючи естетичний смак вітчизняної публіки. При цьому, співачка переконана, що зацікавленість слухача бароковим мистецтвом пояснюється і на рівні спорідненості культури давньої доби з художнім мисленням сьогодення: «Бароко, як і сучасна музика, вимагає від вас володіння певним кодом, певною мовою, яка дозволяє вам спілкуватися з тими, хто

виконує цю музику. Сучасна музика, попри те, що вона нібито далеко відійшла від старовинної, дійсно є найближчою до старовинної. В ній є найбільше чистих і прозорих, зрозумілих музичних ідей, які сполучені між собою у певний інтелектуальний і логічний ланцюг» [2]. У тонкому відчутті суголосся епох, певно, також полягає секрет таланту й успіху української співачки, якою пишаються і на Батьківщині, і в усьому світі.

Література

1. Артюхова Л. Вокальна музика бароко у репертуарі сучасних українських співаків: актуальні тенденції, перспективи розвитку. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 59, том 1, 2023. С. 43–48.
2. Найдюк О. Бароковий майстер-клас від Ольги Пасічник. *Kyiv Daily*. 15 жовтня, 2018. Режим доступу : <https://kyivdaily.com.ua/olga-pasichnik/>
3. Пасічник О. Бароковий майстер-клас. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=9jNiTzfXuTA>
4. Семененко Н. Ольга Пасічник: «Моя “зброя” – голос». *Газета День*. 8 листопада, 2018. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/moya-zbroya-holos>

Ніна ДИКА

ПОСТАТЬ УКРАЇНСЬКОГО ВІОЛОНЧЕЛІСТА В ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ. ОЛЕКСАНДР ДМИТРОВИЧ ТИЩЕНКО (до 100-річчя від дня народження)

Творчий шлях Олександра Дмитровича Тищенко – ціла епоха в музичному культурно-мистецькому просторі України. Вшановуючи пам'ять нашого сучасника - віолончеліста, педагога, громадського діяча в 100-річний ювілей, який через усе своє життя проніс любов до рідного краю, культури, мистецтва, прагнемо передати, і нинішнім, і наступним поколінням естафету шани до Мистця, ім'я котрої золотими літерами вписано у історію музичної культури України. До переоцінки духовно-світоглядних цінностей призвела війна московитів проти України, що розпочалася 2014 року і 24 лютого 2022 року перейшла у фазу повномасштабного вторгнення ... Нині в реаліях воєнного часу вшанування Ювілейних дат знаних українських мистців, як знак культурно-історичної пам'яті позначене особливою актуальністю, адже «саме в такий страшний час, – як зазначає докторка

мистецтвознавства Любов Кияновська, – вони нагадують про славу історію і її визначні віхи, – все те, заради чого ми зараз воюємо». В нелегких життєвих умовах Мистець зумів зберегти палку любов до музики, чарівного звучання віолончелі, а ще непохитну віру в світле майбутнє української музичної освіти і культури. Натхненно дбав про музичну талановиту молодь, вірив у її талант, сприяв якнайповнішому його вияву.

Ім'я Олександра Тищенка (1923–1997) було знаним не лише у містах де йому доводилося жити і працювати – Харкові, Львові, Києві, а й на території всієї України та за її межами, – завдяки діапазону покладених на нього обов'язків і завдань. Роль і значення діяльності Мистця з плином часу набуває все більшої ваги. У день 100-літнього Ювілею Маестро [10 серпня 2023 р.] особливий інтерес викликав спогад Заслуженого діяча мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора,

Член-кореспондента НАМ України, Дійсного члена Європейської академії наук, завідувача кафедри історії музики ЛНМА імені М.В. Лисенка Любов Кияновської: *“Ми були ще знайомі родинами, пам'ятаю, як зустрічали разом один з Нових років (здається, 1972, останній рік перебування Олександра Дмитровича у Львові) і я отримала від свого вельмишанованого директора у подарунок книгу українських народних пісень у записах Лесі Українки – дуже символічно! Вона і зараз є в моїй домашній бібліотеці”*¹. З роками пам'ять про



Олександр Дмитрович Тищенко

¹ За матеріалами: в 100-річчя від дня народження О.Д. Тищенка. (Facebook, від 10 серпня 2023 р.),

Музиканта спонукає до роздумів про українську культуру, про її сьогодення і майбутнє.

Обдарований хлопчик перші музичні враження отримав у родинному колі: батьки підтримували його зацікавленість мистецтвом. Навчався гри на віолончелі в школі при Харківському музично-драматичному інституті, та Друга світова війна перервала навчання: батько і син воювали разом у складі 22-ї винищувальної дивізії на Південно-Західному фронті. Під час бойових дій Олександр був поранений, тож за станом здоров'я його було демобілізовано. Після звільнення міста від фашистів Олександр Тищенко повернувся до рідного Харкова. Навчався у Воєнному інституті іноземних мов. Згодом поступив до Харківської консерваторії в клас *Ісака Когана*, учня Олександра Штримера. В інші періоди навчання поміж вчителів Олександра Тищенка також зустрічаємо імена знаних віолончелістів.

Насамперед, згадаємо *Володимира Аншелевича*, який навчався в класі *Константина Міньяра-Белоручева* в Тифліській консерваторії і в 1933 році здобув звання Дипломанта 1-го Всесоюзного Конкурсу Музикантів-виконавців. Був запрошений до Харкова, міста, яке на той час було столицею України, для роботи в Державному Тріо України імені Бетховена у складі: *Н. Ландесман* (фортепіано), *В. Гольдфельд* (скрипка), *В. Аншелевич* (віолончель). Вже згодом, працюючи професором Бакинської консерваторії, *Володимир Аншелевич* поєднував сольну та ансамблеву виконавську діяльність із викладацькою роботою в Консерваторії і Музичній школі для обдарованих дітей. «*Він, - як згадував легендарний азербайджанський оперний та естрадний співак, композитор Муслім Магомаєв, - був чудовий віолончеліст і цілком безкорисливо, заради творчого інтересу, розпочав давати мені уроки*».

В 20-х роках ХХ століття слави талановитого педагога у Харкові зажила віолончелістка *Людмила Тимошенко*, учениця професора *Анатолія Брандукова*. Виконавська манера віолончелістки, яка вела активну концертно-гастрольну діяльність як солістка і як учасниця знаного Харківського камерно-інструментального тріо у складі: *М. Полєвський* (фортепіано), *О. Ільєвич* (скрипка), *Л. Тимошенко* (віолончель), -

вирізнялася «кришталевою чистотою звуку, бездоганним відчуттям стилю, загостреним відчуттям партнерства, що ґрунтувалося на прекрасній професійній майстерності»². Успадкувавши найкращі традиції своїх педагогів, Олександр Тищенко упродовж усього життя поєднував виконавську і педагогічну діяльність. Паралельно з навчанням працював артистом оркестру Харківського оперного театру, а згодом - артистом оркестру Харківської філармонії.

Розвою культурно-мистецького середовища повоєнної Галичини Олександр Дмитрович присвятив понад 20 років. Його вагомий внесок у розвиток музичної освіти неоціненний. У Львівській середній спеціальній музичній школі-десятирічці працював викладачем віолончелі і, водночас, продовжував працювати концертмейстером групи віолончелей симфонічного оркестру Львівського театру опери та балету. Музикант був у захопленні від творчих контактів, які зароджувалися в часі підготовки і проведення оперних і балетних постановок. Досвід талановитого музиканта, педагога і організатора зростав у творчій співдружності з видатними митцями. Починаючи від 1960 року Олександр Дмитрович Тищенко обійняв посаду директора Львівської середньої спеціалізованої музичної школи. Поряд з ним, як відомо, працювали - композитор *Анатолій Кос-Анатольський*, піаністи *Олександр Ейдельман*, *Самуїл Дайч*, *Микола Лерман*, *Лідія Голембо*, скрипалі *Вадим Стеценко*, *Костянтин Михайлов*, *Олександр Вайсфельд*, *Дмитро Лекгер*, *Олександра Деркач*, *Олександр Єгоров*, віолончеліст *Євген Шпіцер*, арфістка *Вікторія Полтарєва*, музичні теоретики *Марія Білинська*, *Олена Сотнічук* та багато ін., – педагогічне ядро високого рівня професіоналів музичної школи, які виховали цілу плеяду знаних у світі виконавців-інструменталістів.

За ініціативою Олександра Дмитровича в часі його директорської каденції Львівську музичну школу-десятирічку реорганізували в музичну школу-інтернат з окремими приміщеннями, власним персоналом вихователів, лікарів, репетиторів. Додатковий набір учнів до різних класів

² Е.М. Щелкановцева. Валентин Фейгин и его время: Монографический очерк. – Х.: Издательский Дом «Райдер», 2003 – С. 31: ил.)

проводився щорічно. Це уможливило навчання у музичному закладі особливо талановитих, обдарованих дітей із віддалених регіонів Західної України.



Зліва направо: Андрій Васін, Ольга Жукова, Ігор Пацовський, Ніна Дика, Олександр Пірієв, Ганна Гаврилець (м. Київ., 11.11.2012 р.).

Олександр Тищенко сприяв налагодженню контактів з провідними педагогами. Активізувалася практика виступів обдарованих учнів школи на концертній сцені Львівської філармонії, нерідко із філармонійним симфонічним оркестром. Ці традиції, як відомо, в подальшому підхопили його послідовники і, що найцінніше, – в часі сьогодення не втратили актуальності. У 1963 році Львівській музичній десятирічці було присвоєно ім'я Соломії Крушельницької. Природно, що, завдячуючи невтомній і злагодженій праці всього педагогічного колективу шлях у мистецтві розпочало нове покоління виконавців, які, досягнувши висот виконавської майстерності, стали гордістю нації.

Неповторну атмосферність мистецького середовища означеного періоду якнайкраще відтворено у спогаді відомої української композиторки, лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, Народної артистки України, професорки кафедри композиції НМАУ, голови Київської організації

Національної спілки композиторів України Ганни Гаврилець. “У школі, - як згадує Ганна Гаврилець, - була надзвичайно творча атмосфера, випускники з усіх спеціальностей поступали не лише до Київської, але й до Московської, Ленінградської й інших консерваторій, ставали лауреатами престижних міжнародних конкурсів, одержували високі звання. Це був надзвичайний час, який ніколи не забудеться. Цю атмосферу створював Олександр Дмитрович разом з усіма педагогами, яких особисто запрошував на роботу. Багато з них паралельно викладали у Консерваторії. Олександр Дмитрович не побоявся взяти на роботу талановитого музиканта, композитора Володимира Флиса, свого часу незаслужено репресованого, а тоді це було непросто...



Олександр Дмитрович Тищенко з учнями. Зліва на право: сидять - Олександр Тищенко і Юрій Ланюк; стоять - Віра Смірнова, Юрій Кадуков, Сергій Недбайло, Володимир Бринський.

Перші роки роботи Олександра Дмитровича у Львові були нелегкими: не було житла, доводилося спати в Оперному театрі, а інколи й на лавці біля театру. Їв пиріжки по 5 копійок

і пив газовану воду за одну копійку... Все пережив! Сильно любив музику, дітей, тому й завоював, врешті, таку високу пошану і любов людей! Я належу до тих багатьох людей, в долі котрих Олександр Дмитрович відіграв вирішальну роль. Якось під час літньої відпустки він, зібравши цілий “десант” педагогів школи, мандрував глухими районами Карпат у пошуках талантів. У селі Видинові Івано-Франківської області, де жив унікальний педагог, випускник Варшавської консерваторії Василь Куфлюк, Олександр Дмитрович вибрав кілька талановитих дітей, до числа яких потрапила і я!

Сьогодні, згадуючи Олександра Дмитровича, вкотре дивуюся: як йому вдавалося розгледіти в людині те, чого не бачили інші? Мені особливо приємно бути членом своєрідного “таємного братства” учнів Олександра Тищенка. Я впевнена, що ми нестимемо прекрасні ідеали музики до людей, як це робив наш Учитель»³.

Натхнено-вимогливі заняття віолончеліста Олександра Дмитровича з учнями відбувалися завжди на особливому контактному рівні. Він був прекрасним музикантом і безмежно любив мистецтво віолончельного музикування. Наділений вродженою інтелігентністю, людяністю, доброзичливістю, володів особливою харизмою у спілкуванні з людьми. Олександр Дмитрович в класі, як правило, багато грав сам і своєю грою надихав на переконливе виконання того чи іншого твору, не залишаючи без уваги відомостей про життя і творчість композитора, твори якого виконувалися. З віолончельного класу Олександра Дмитровича Тищенка вийшло чимало відомих музикантів: Олександр Геринович, Харитина Колесса, Марсель Бергман, Юрій Ланюк, Наталка Хома та ін. В пам'яті учнів Олександр Дмитрович залишився “...людиною, наділеною прекрасними рисами: інтелігентністю, глибокою культурою, терпеливістю, організованістю і високими організаційними якостями”⁴, - як згадує українська віолончелістка Харитина Миколаївна Колесса. Не можна також оминати імен таких учнів

³ Виступ Ганни Гаврилець в Концерті у Галереї «АртХол» Фонду сприяння розвитку мистецтв (м. Київ, 11 листопада 2012 р.).

⁴ Архів Н. Дикої. Інтерв'ю з Харитиною Колессою, Заслуженою артисткою України, професором, завідувачкою кафедри струнних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка (м. Львів, жовтень 2012 р.).

“тищенківської” школи, як альтист Юрій Башмет, композиторів Ганну Гаврилець та Богдану Фроляк, та ще багатьох видатних музикантів, до сходження яких на мистецький Олімп Олександр Дмитрович був безпосередньо причетним.

У Львівську консерваторію ім. М. Лисенка Олександра Дмитровича запросили вести квартетний клас⁵. О. Тищенко⁶ розпочав працювати поряд із прекрасними музикантами-камералістами, де поміж інших: З. Дашак, Х. Колесса, Ю. Далецький, В. Полтарєва, А. Оленч, Н. Вишневська, Р. Залеська, А. Цьокан-Савицька, З. Максименко, Я. Матюха, В. Лапсюк, Г. Стернюк, А. Онищенко, О. Семенова, О. Панасюк-Бонковська та ін. Педагоги ініціювали створення творчих колективів, де: Львівський струнний квартет у складі: А. Деркач (скр.), Д. Каськів (скр.), З. Дашак (альт), Х. Колесса (влч.)⁷; Фортепіанне тріо у складі: А. Крих (ф-но), А. Цьокан-Савицька (скр.), Р. Залеська (влч.); Фортепіанно тріо у складі: Т. Лагола (ф-но), Б. Бонковський (скр.), В. Третяк (влч.) та ін. Особливе бажання музикувати у складі камерно-інструментальних ансамблів виявив також віолончеліст Олександр Тищенко. Прекрасний резонанс в мистецьких колах періоду 60-х - поч. 70-х років ХХ століття здобули інтерпретації камерно-інструментальних творів, де: Тріо Й. Брамса (мі-бемоль мажор) у виконанні: Лілія Онищенко (фортепіано), Юлія Онищенко (скрипка), Олександр Тищенко (віолончель); Квартет М. Колесси за участі Ніни Вишневської (партія альт), а також Фортепіанні квінтети Й. Брамса, А. Дворжака, Ц. Франка у виконанні: Лілія Онищенко (фортепіано), Георгій Павлій (перша скрипка), Юлія Онищенко (друга скрипка), Ніна Вишневська (альт), Олександр Тищенко (віолончель).

Камералісти були активними учасниками камерних вечорів у Львівській філармонії, у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка, у ЛССМШ-інтернаті імені С. Крушельницької, на численних концертних сценах Галичини. Важко назвати інший

⁵ Сторінки історії ЛДМА ім. М. Лисенка. - Львів: Сполом, 2003. - С. 91-92.

⁶ Мазєпа Л., Т. Мазєпа. Шлях до музичної академії у Львові: в 2-х томах. - Львів: Сполом, 2003. - Т. 2.- с. 171.

⁷ Дика Н. Львівський струнний квартет. *Українська Музична Енциклопедія*. Том 3. [Літери: Л-М] / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України., Київ, 2011. - С. 223-224.

жанр музичної творчості, що з такою граничною ясністю втілює би найбільш суперечливі і багатовимірні проблеми нашого духовного буття. Поміж студентів квартетного класу Олександра Дмитровича у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка зустрічаємо імена яскравих музикантів-інструменталістів, а нині професорів ЛНМА імені М.В. Лисенка: Народного артиста України, багаторічного керівника і концертмейстера Львівського Камерного Оркестру “Академія”, професора Артура Микитки; кандидата мистецтвознавства, Заслуженого діяча культури Польщі, професора Володимира Заранського; професора Гамбурзької академії музики, академіка Міжнародної академії наук і мистецтв ООН у Нью-Йорку, почесного професора Львівської Національної музичної академії імені М. В. Лисенка Міхаеля Стріхаржа та ін.

У подальшому доля поєднала Олександра Дмитровича з культурно-мистецьким середовищем міста Києва, де він обійняв посаду директора Київського державного хореографічного училища, а згодом очолив відділ навчальних закладів Міністерства культури УРСР. Перебуваючи на цих високих державно-адміністративних посадах, О. Д. Тищенко ніколи не поривав із музикою, до останніх днів працював викладачем класу віолончелі в Київській дитячій музичній школі № 3, де поміж учнів Олександра Дмитровича – Олександр Пірієв, Ольга Жукова, Ігор Пацовський та ін. Цінно, що саме учневі Олександра Дмитровича, а нині знаному музичному продюсеру України в галузі академічної музики, Лауреатові Міжнародного конкурсу молодих виконавців “XXI Century Art” (2002, перша премія), засновнику та головному редакторові інформаційного Інтернет-ресурсу Національного порталу академічної музики “Music-Review Ukraine” Олександрові Пірієву належить ініціатива вшанування пам’ятних дат Олександра Дмитровича в місті Київ, 11 листопада 2012 року Концертом у Галереї «АртХол» Фонду сприяння розвитку мистецтв. *“Окрім родини і педагогів, - як декларує О. Пірієв, - був у мене Вчитель – Олександр Дмитрович Тищенко. Саме він сформував мою позицію, якою я керуюсь уже зараз, спілкуючись з молоддю, або в процесі організації якихось проектів. Отже, на початку наших занять він повідомив моїй мамі: “Спочатку ми будемо робити з*

Олександра людину, потім – музиканта, а вже потім – віолончеліста”. Це вже згодом я почав розуміти, що спілкуюсь не просто з педагогом, а з глибою [...] О. Тищенко мене познайомив з українською музикою, відкривши мені, наприклад, творчість А. Кос-Анатольського (я грав “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” у складі камерного віолончельного ансамблю) та постать Мирослава Скорика. Одного разу я побачив у кабінеті фотографію, на якій був чубатий чоловік з великими окулярами. Учитель мені сказав, що це М. Скорик. “Може ти свого часу з ним іще познайомишся і будеш грати його твори!” І доля так склалася, що ми не лише знайомі, а й живемо поряд, більше того, я щасливий, що один із віолончельних концертів – № 2 – він присвятив мені, чим мій Вчитель би пишався. І тому такі моменти пов’язані із причетністю мене до розуміння української музики та її важливості. Адже свого часу Олександр Дмитрович підтримував заборонених митців, як от Василя Барвінського, товаришував з Миколою Колесою, відкрив світові Ганну Гаврилець (будучи директором школи він їздив по селах і вишукував таланти... Тому його вплив і є результатом моєї уваги до величезного надбання української музичної академічної культури в Україні та за її межами”⁸.

Спогад автора пропонованої статті теж пов’язаний із київським періодом життєдіяльності Олександра Дмитровича. Навчаючись в класі професора Ії Сергіївни Царевич в аспірантурі кафедри камерного ансамблю Київської консерваторії мені пощастило познайомитись із Олександром Дмитровичем: тоді Музикант часто навідувався до моєї професор на кафедру камерного ансамблю. В один із таких візитів Олександр Дмитрович як “найбільший скарб” передав мені листа Василя Барвінського адресованого Олександрю Тищенкові-директорові Львівської музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької, датованого 28 лютого 1963 року⁹. Слова Олександра Дмитровича стосовно пам’ятного листа:

⁸ Людмила Обух. Олександр Пірієв: “ Я зараз не уявляю собі іншого буття. *Музика*. 2020. № 1-3. С. 30.

⁹ Зміст листа Василя Барвінського до Олександра Тищенка безпосередньо торкався діяльності Львівської музичної школи, з якою Василя Барвінського ріднили давні контакти з викладацько-педагогічним колективом, учнями. Після повернення із заслання, будучи дуже хворим, Василь Барвінський все ж не припиняв цікавитися справами своєї школи, підтримував контакти з О.Д. Тищенком.

“...коли прийде час, прошу пустити його в життя...” назавжди закарбувалися в моїй пам’яті.

Привернути увагу до знакової постаті Мистця, який своєю життєдіяльністю сприяв збагаченню культурно-мистецького простору рідного краю постало метою статті. Вшановуючи пам’ять нашого сучасника Олександра Дмитровича Тищенка, який через усе своє життя проніс любов до рідного краю, культури, мистецтва, прагнемо передати, і нинішнім, і наступним поколінням естафету шани до Людини, Митця, Педагога, ім’я котрої золотими літерами вписано у історію музичної культури України.

Література

1. Геринович О. Криниця життя: спогади, творчість, педагогіка / О.О. Геринович; ред. -упоряд. І.П. Чупашко. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2006. - 139 с.: портр., [16] с. фот. ISBN: 966-8207-44-0
2. Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах /Укладачі Артур Микитка, Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк – Львів: Видавець Тетюк Т.В., 2014. - С. 3. (заг. обсяг: 328 с.). ISBN 978-966-97368-4-0
3. Дика Н., Воробкевич Т. Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені С. Крушельницької // Українська Музична Енциклопедія Том 3 [Літери: Л-М]/ Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України., Київ, 2011. - С. 214-217.
4. Дика Н. Львівський струнний квартет. *Українська Музична Енциклопедія*. Том 3 [Літери: Л-М] / Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України., Київ, 2011. - С. 223-224.
5. Магомаєв М. Любовь моя – мелодія. Серія ХХ век., М.: «ВАГРИУС», 1999. 432 с.
6. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: в 2-х томах. Львів: Сполом. 2003. Т. 2. С. 171.
7. Обух Л. Олександр Пірієв: “Я зараз не уявляю собі іншого буття”. *Музика*. 2020. № 1-3 (432-434). С. 30. (заг. обсяг: 65 с.).
8. Старух Т. Олег Криштальський. Львів: Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка., 2000. 64 с.
9. Сторінки історії АДМА імені М. Лисенка. Львів: Сполом, 2003. С. 91-92.
10. Е.М. Щелкановцева. Валентин Фейгин и его время: Монографический очерк. Харків: Издательский Дом «Райдер», 2003. С. 31: ил.).

**КОНЦЕРТНІ ФАНТАЗІЇ НА ФОЛЬКЛОРНІ МОТИВИ
А. ГАЙДЕНКА: ДОСВІД АНАЛІТИЧНИХ СПОСТЕРЕЖЕНЬ**

Значну частину баянного доробку А. Гайденка складають концертні п'єси, іноді доволі масштабні, що пов'язані з опорою на фольклорні джерела, інтерес композитора до української традиційної культури – її обрядів, жанрів, музичної мови.

Протягом життя А. Гайденко багато подорожував просторами рідної України, тогочасного Радянського Союзу, часто бував у європейських країнах – у Польщі, Румунії, Болгарії, Чехословаччині, Німеччині. Ці поїздки ставали для Анатолія Павловича невичерпним джерелом духовного розвитку та творчого натхнення. Він пригадує у розмові з А. Семешком: «Буваючи за кордоном, намагаюся вивчити хоч мінімум слів та виразів народів тієї чи іншої країни, вслухатися в їх народну музику, що дало мені можливість проникнути, скажемо, у мелізматику балканського фольклору, написати твори з використанням його стильових рис – інтонацій, ритму, гармонії і особливостей акордеонно-баянної техніки» [6, с. 65].

Дійсно, серед концертних п'єс на фольклорні мотиви переважають саме балканські за «походженням». Окрім «Балканського триптиху», назва якого говорить сама за себе, вказівки на країни Балканського півострова є у підзаголовках таких творів як «Коло» («фантазія на південнослов'янські теми») та «Здравейте, другарі!» («болгарське хоро»). «Плетениця» для дуету баянів також має балканське джерело, адже слово, винесене у заголовок, перекладається з сербсько-хорватської мови як «дівоча коса». «Невестіно коло» містить народну мелодію, записану югославським акордеоністом Любічем Павковичем та розміщену у збірці «Odabrana kolo». Назва ще однієї баянної п'єси співпадає з позначенням жанру хороводу у різних балканських народів – «Весняна хора». Така чисельність творів, що спираються на балканський фольклор, свідчить про особливе захоплення А. Гайденком народною музикою Балкан. Це захоплення, швидше за все, має не тільки суб'єктивні чинники, обумовлені особистими враженнями композитора, а й об'єктивні, пов'язані зі своєрідністю її мелодико-ритмічної та ладової організації.

Балканський фольклор – це неоднозначне поняття, адже Балканський півострів населяють багато народів: серби, хорвати, словенці, боснійці, чорногорці, албанці, болгари, румуни, македонці, греки. Вони різняться за мовою, релігією, етнічною приналежністю, культурними засадами. Є у кожного з них і свої музичні традиції, пов'язані із системою жанрів, арсеналом музичних інструментів, манерою співу тощо. Тому, хто добре знайомий з особливостями музики балканських країн, нескладно диференціювати їх за зовнішніми та внутрішніми ознаками, як то: інструментальні тембри, метроритмічна організація, ладова основа, орнаментальний стиль виконавства. Разом з тим, історичний розвиток балканських народів протікав у тісній взаємодії. Зокрема, з найважливіших історико-культурних факторів, що визначили своєрідність балканської музики в цілому, дослідники виокремлюють п'ятивікове турецьке панування та роль циган-музикантів у культурному побуті Балкан [8].

Багатоманітність складових балканського фольклору, інтенсивні внутрішньо-регіональні взаємодії та зовнішні впливи обумовили своєрідність його звучання, несхожість з музикою інших народів Європи. Однією з найпоказовіших особливостей народної музики Балкан є, насамперед, специфічну метроритмічну організацію. Поряд з простими розмірами тут часто зустрічаються складні та змішані: $5/4$, $7/8$, $9/4$, $11/8$, $12/16$, $15/16$. Навіть, якщо розмір позначається у запису більш-менш звичними цифрами, внутрішня організація таких тактів не співпадає з очікуваною: $3+2+3$ у розмірі $8/4$ (або $8/8$), $2+3+2+2$ у розмірі $9/8$ (або $9/4$). Протягом пісні чи танцю метр може неодноразово змінюватися, а у внутрішній побудові фраз та речень мають місце різноманітні комбінації симетричних та несиметричних структур. Зважаючи на складність і специфічність метричної організації болгарської музиці, Б. Барток, навіть, увів до наукового обігу таке поняття як «болгарські ритми».

Своєрідною є також ладова складова балканського фольклору. Пентатонічні та діатонічні звукоряди (еолійський, дорійський, фрігійський) сусідять із гармонічним та подвійно-гармонічним мінором. Типовою є ладова змінність, «мерехтіння» підвищених і понижених ступенів. Іноді виникають складні утворення, в яких синтезуються елементи одразу декількох ладів. Не можна обійти увагою властиву балканській музиці, особливо її інструментальним

жанрам, орнаментальну манеру виконання. Різноманітні мелізматичні прикраси мелодії – форшлаги, морденти, групетто, трелі – є невід’ємним елементом гри на таких національних інструментах як фрула, зурна, гусле, гайде. Я. Раміч підкреслює, що деякі деталі орнаментальної техніки сербських музикантів детерміновані конструктивними особливостями інструмента: «Наприклад, при грі на волинці через технічну неможливість повторення одного і того ж тону виконавці повинні були швидко перейти через інший тон або групу тонів, для того, щоб знов зіграти початковий тон» [8]. Орнаментальність є суттєвою ознакою і національного виконавства на баяні та акордеоні в балканських країнах.

Акордеон на Балканах з’явився напередодні Першої Світової війни, швидко отримавши популярність. Дослідники відзначають, що уведення цього інструмента в народну музичну практику пов’язане з опорою на «генофонд» традиційних інструментів: «Наближуючи свою манеру виконання до вже відомої, акордеоністи домагалися необхідного “емоційно-сислового тону» [5]. Поступове утвердження акордеону в культурному просторі балканських країн позначається й на розширенні репертуару – до нього включаються іноземні танці та відомі у всьому світі пісні, а після відкриття спеціалізованих навчальних музичних закладів – і твори академічної музики. Однак і дотепер на Балканах акордеон зберігає свою ідентичність як репрезентант народного інструментального виконавства, що існує у багатьох регіональних різновидах.

Оригінальність звучання балканської музики, а також її пов’язаність з тембром акордеону і стали тим підґрунтям, на якому виникла більша частина концертних фантазій А. Гайденка на фольклорні мотиви. Однак серед цих фантазій є також ті, що засновані на мелосі фольклору інших народів. Це – «Вербунк», «Палехські замальовки», «Коломийка» та «Вечір у горах». З назв перших трьох зрозуміло, що вони написані на основі угорських («Вербунк»), слов’янських («Палехські замальовки») та українських («Коломийка») народних мотивів, що ж стосується п’єси «Вечір у горах», то тут йдеться про Кавказькі гори і, відповідно, в ній відображено захоплення Гайденка музикою народів Закавказзя.

Література

1. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2010. 592 с.
2. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 1996. 19 с.
3. Кужелев Д. О. Баянна творчість українських композиторів: навч. посібник. Львів: СПОЛОМ, 2011. 206 с.
4. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації. Актуальні напрямки розвитку академічного народного інструментального мистецтва. Київ, 1998. С. 69–70.
5. Олексів Я. В. Академізація неофольклористичних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ століття. *Творчість композиторів України для народних інструментів*: зб. матеріалів наук.-практ. конф. Дрогобич: Посвіт, 2006. С. 60–66.
6. Семешко А. А. Анатолій Гайденко: Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (у формі діалогів). Харків: Майдан, 2010. 82 с.
7. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль: монографія. Луганськ: Янтар, 2013. 328 с.
8. Устименко-Косоріч О. А. Сербська баянно-акордеонна школа: історія та сучасність: монографія. Луганськ: Вид-во ДЗ «ЛНУ імені Тараса Шевченка», 2013. 352 с.

Альона КАПЛЮК

ОСНОВОПОЛОЖНИКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДИ ТА ЇХ ВНЕСОК У РОЗВИТОК СУЧАСНОЇ ПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ

Особливо актуальним в наш час є розвиток українського естрадного мистецтва, привернення уваги до сучасної української пісенної творчості. Зараз увесь світ слідкує та цікавиться не лише розвитком сучасного музичного мистецтва, а й нашою творчою спадщиною. Тому обов'язковим завданням науково-дослідницької галузі є характеристика та популяризація творчості основоположників української естради, висвітлення їхнього вкладу у розвиток сучасного пісенного мистецтва. У 2023 році українське суспільство відзначало наступні ювілеї:

- 70 років від дня народження співака, Народного артиста України, засновника фестивалю родинної творчості «Мелодія двох сердець» - Віталія Васильовича Білоножка;

- 70 років від дня народження композитора, співака, видатного педагога- Іво Бобула.

- 65 років від дня народження української співачки молдавського походження- Лілії Сандулеси.

Вищезгадані митці входять до плеяди видатних артистів сучасної естради, ставши відомими не тільки своїми піснями, а й своїми зірковими дуетами.

Віталій Васильович Білоножко - уродженець Сумської області, Народний артист України, засновник і організатор періодичного Міжнародного фестивалю родинної творчості «Мелодія двох сердець». Співав у Лейпцизькому оперному театрі, відпрацював 49 концертів у зоні Чорнобильської АЕС. Видав 12 аудіо касет та 6 компакт дисків в Україні, США та Канаді. У 2003 році отримав нагороду від президента України Леоніда Кучми - Орден князя Ярослава Мудрого V ступеня.

Дует Віталія та Світлани Білоножко є одним із найвизначніших музичних тандемів в Україні. Світлана Білоножко, яка є визнаною українською співачкою, Народною артисткою України, виступає також як директорка та ведуча телепрограм на каналі УТ-1. Їхні дуетні виступи завжди радують публіку своїм розмаїттям репертуару, щирістю та глибокою любов'ю до музики. Пісні Віталія та Світлани вражають своєю емоційністю, змістом і вишуканими текстами.

Починаючи з 2000-х років і до сьогодні Віталій Васильович Білоножко активно виступає у концертних програмах, регулярно приймає участь у благодійних заходах та гала-концертах, включаючи телевізійні виступи. Крім того, що він опікується організацією фестивалю «Мелодія двох сердець», В. Білоножко є професором кафедри естрадного співу в Київській муніципальній академії музики імені Р. М. Глієра, що свідчить про його довготривалий та систематичний внесок у розвиток музичної освіти. В ювілейний для Віталія Васильовича рік подружжя Білоножків разом з благодійним фондом «Незламна українська нація» започаткували благодійний фестиваль військово-патріотичної пісні «Мелодії незламних сердець».

Іво Бобул - співак, композитор, Народний артист України, викладач Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва. Його творчий шлях почався з 1979 року,

коли він приєднався до сімферопольського ВІА «Море» під керівництвом Валерія Громцева. Проте через рік він повернувся на Буковину і приєднався до ВІА «Черемош» у Чернівецькій філармонії, а потім перейшов до гурту «Жива вода», де замінив Лілію Сандулесу. У 1983 році Левко Дутківський, новий керівник філармонії, виявив інтерес до таланту співака та написав для нього цілий цикл пісень, таких як «Зоряна ніч», «Якщо любиш, кохай», «Я побачив гори», «Мій край».

У 1992 році Бобул вирішив обрати собі місце під дахом київського театру «Етюд». Варто зазначити, що того часу вони виступали набагато частіше в Сполучених Штатах, ніж на батьківщині, в Україні. Творчість співака пронизана ліричними сенсами. «Якщо любиш, - кохай» – пісня, яка зробила Іво Бобула відомим широкому колу слухачів.

Після довгої виконавської паузи, артист повернувся на сцену та почав співати у дуеті з Лілією Сандулесу. Вони гастролювали не тільки в Україні, а й закордоном. Найвідоміші твори зіркового дуету: «А липи цвітуть», «Берег любові» та «Пломінь мого серця». У 1995 році Іво Бобул отримав звання заслуженого артиста України, а на початку 1998 року йому було присвоєно звання народного артиста. З нагоди 50-річчя співака лейбл «Artur Records» випустив одразу три компакт-диски з його найкращими творами: «Емігрантка», «Тополина любов», «Небеса твоїх очей».

Зараз співак продовжує концертну діяльність, а його пісні набувають ще більшої популярності. За вагомий внесок до української культурної спадщини Івц Бцбул отримав наступні нагороди:

- 1995р. - звання «Заслужений артист України»;
- 1998 р. - звання «Народний артист України»;
- 2000 р. – іменна зірка на Алеї Зірок (м. Чернівці);
- 2001 р. – Хрест пошани «Закон. Честь. Мужність»;
- орден «Шахтарська Слава» III ступеня;
- 2002 р. – пам'ятна медаль «10 років МВС України»;
- 2002 р. – орден Миколи Чудотворця I ступеня Фонду міжнародної премії;
- 2003 р. – орден Ярослава Мудрого V ступеня;

2004 р. – Хрест пошани Святого князя Олександра Невського.

Лілія Василівна Сандулесу - українська і молдовська співачка. На сцені з 1977 року. У 1987 отримала почесне звання Заслуженої артистки України, від 1996 року - Народна артистка України. Її творчий шлях розпочався ще в шкільні роки виступами в художній самодіяльності, згодом – в районному Будинку культури. Саме в 1977 році Лілія стала лауреатом республіканського, а потім і першого Всесоюзних фестивалів самодіяльності, де здобула медаль та диплом I ступеня.

Уже через три роки, у 1980 році, разом з Олександром Серовим, Лілія Василівна вступила до рядів артистів волинської філармонії (ВІА «Світязь», «Серпанки»). Проте через рік їхні творчі шляхи розійшлися. У вересні 1982 року вона виборола перемогу на конкурсі естрадних артистів України в Чернівцях, залишивши позаду сестер Ротару, Олександра Серова, Віталія Білоножка і Павла Дворського. В 1984 році Лілію Сандулесу запросили до Київського мюзик-холу, де їй було надано можливість регулярно записуватися на радіо. Саме в цей період її прізвище стало звучати на український манер - Сандулеса.

У 1985 році вона пройшла до фіналу всесоюзного телефестивалю «Пісня року». У 1988 році повернулася на Буковину, де заснувала гурт «Селена». У 1990 році співачка повернулася до Києва і приєдналася до театру «Етюд».

В 1992 році Лілія об'єдналася в **дуеті з Іво Бобулом**. Дует активно гастролював за кордоном, і їх альбом «Берег любові» побачив світ. Пізніше до репертуару Сандулеси додалися драматичні пісні, такі як «Несу свій хрест» і «Зражене кохання». Після десяти років спільної творчості та родинного життя Сандулеса розлучилася з Іво Бобулом. У 2004 році вийшов її сольний альбом під назвою «Співає Лілія Сандулеса».

Протягом всіх років активної творчої кар'єри Лілія Сандулеса мала можливість гастролювати в різних країнах, таких як Америка, Канада, Франція, Нідерланди, Німеччина, Чехія, Угорщина, Польща, Румунія та Південна Корея. Її концерти користувались значною популярністю, співачка отримала особливо теплий прийом в українській діаспорі США, особливо під час виступів на Дні українського радіо в 2003 році.

Таким чином, короткий огляд творчого шляху одних з найвідоміших основоположників української естради та їх внеску в розвиток сучасної пісенної творчості, надає підстави стверджувати, що ці митці є ключовими постатями, які визначили стандарти української пісенної естради, і творчість яких вирізняється своїм впливом на музичну сцену. Віталій та Світлана Білоножко зробили вагомий вклад як організатори фестивалю родинної творчості «Мелодія двох сердець» та у популяризацію родинного мистецтва в Україні. Їхні виступи та творчість стали важливим чинником у створенні позитивної та об'єднуючої атмосфери в українському музичному середовищі.

Важливу роль у формуванні української естради відіграла творча діяльність Іво Бобула, яка відзначається унікальним стилем та вдалим поєднанням різних музичних напрямків. Він також активно викладає та сприяє розвитку естрадного мистецтва як викладач Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв.

Як українська і молдовська співачка, Лілія Сандулеса стала знаковою фігурою на вітчизняній музичній сцені. Її успішні виступи в Україні та за кордоном допомогли привернути увагу до української музичної культури. Її участь у дуеті з Іво Бобулом також внесла свою частку у формування унікального звучання української естради.

Ольга ЛІГУС

**ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ ВІКТОРА КОСЕНКА У
КОНТЕКСТІ ХУДОЖНІХ ТЕНДЕНЦІЙ НЕОРОМАНТИЗМУ
(до 85-х роковин дня пам'яті митця)**

Рубіж XIX – XX століть виявився для європейського суспільства вкрай складним та психологічно напруженим періодом внаслідок численних кризових явищ у політичному, економічному та соціокультурному житті. У свідомості людей та культурній атмосфері цієї епохи, що отримала назву *fin de siècle*, панували емоційне сум'яття, зневіра та страх перед майбутнім, обумовивши запит на мистецтво ірраціональне, рафіноване, позбавлене пафосу суспільної значущості, властивого культурі

попередньої доби Романтизму. У різних царинах творчості простежується тяжіння до психологізму, містицизму, туга за недосяжним ідеалом, відповідно, милування красою, чарівними образами, захоплення естетизмом.

Водночас панівною образно-емоційною сферою художнього мислення епохи *fin de siècle* залишається лірика, безпосередньо пов'язана з романтичною естетикою, а стилістичні засоби базуються на стильовій палітрі романтизму. Невипадково, у тогочасних західноєвропейських арт-колах в ужиток увійшов термін «неоромантизм», який згодом поширився й на українських теренах (уперше його застосувала Леся Українка). Неоромантики стверджували культ підвищеного індивідуалізму, що виявлявся у різних, часом контрастних імпульсах: в одних випадках, у нестримному відчутті свободи, повноти й барвистості життя, а в інших, – песимістичними настроями розчарування, апатії та фаталізму. На цій естетичній основі визрівали стильові течії модернізму, зокрема, символізм та експресіонізм.

Неоромантичний стиль у музичному мистецтві позначився суттєвими змінами всередині жанрової системи. Культ програмності, створений романтиками у ХІХ столітті, тепер витісняється пієтетом «чистих» жанрів, що мають універсальну здатність до гнучких переосмислень та модифікацій. Пріоритетне місце у творчості композиторів посідає інструментальна музика, що акумулює широкі технічні можливості для втілення найтонших тембрових, мелодико-інтонаційних і тонально-гармонічних нюансів образного змісту. При цьому спостерігається прихильність митців як до граничної камерності вислову, реалізованої в межах лаконічної інструментальної мініатюри, так і до безкінечної плінності імпровізаційних форм сольо-ансамблевого та симфонічного складу. Прояв неоромантизму сучасні західні музикознавці окреслюють переважно першим десятиліттям ХХ століття. Так, американська дослідниця Санна Педерсон вважає, що «друга хвиля романтизму чи то “неоромантизму” тривала до початку Першої світової війни» [4, с. 171]. Однак у творчості українських композиторів цей стиль залишався актуальним значно довше, охоплюючи першу половину ХХ століття.

Чи не найбільш виразно художньо-естетичні тенденції неоромантизму простежуються у фортепіанній творчості Віктора Косенка, зокрема, в його чотирьох мазурках (ор.3 №1, 2, 3 та ор.9 №3) та двох ноктюрнах (Ноктюрн-фантазія *cis-moll* ор.4 та Ноктюрн *fis-moll* ор.9 №3), проаналізованих авторкою у попередніх публікаціях [1; 2]. Усі ці твори, написані у «житомирський» період творчості (1919–1924), сповнені різноманітних ліричних відтінків романтичного почуття (щемливої ніжності, драматичної схвильованості та мрійливої споглядальності), пов'язаного з образом майбутньої дружини композитора, Ангеліни Володимирівни Канепп. Митець присвятив коханій, зокрема, дві Мазурки (ор.3 №3; ор.9 №3) та Ноктюрн *fis moll* (ор.9, №3).

У мазурках В. Косенка, з одного боку, помітно збереження ознак традиційної моделі жанру, викристалізованої у творчості Фридерика Шопена (камерно-інтимний стиль ліричного вислову, образа одухотвореність та витонченість, тричастинна структура з контрастною серединою), а з іншого, вплив тенденцій неоромантизму, що проявився у посиленій психологізації жанру внаслідок модифікації жанрово-побутової танцювальності у стихію ліричної тридольності. При цьому, образи лірики та руху втілено В. Косенком по-різному. Перша мазурка (ор.3 №1) характеризується контрастним чергуванням обох сфер: журливо-задумливий тон ліричного вислову основної теми змінюється легким лірично-граціозним характером танцю. У Другій мазурці (ор.3 №2) представлено два танцювальні образи. Перший образ, ліричний, передає дух жіночого танцю, а другий, суворий та драматичний – чоловічого, контрастуючи до першого образу. Третю (ор.3 №3) та Четверту (ор.9 №3) мазурки витримано в одному образно-емоційному стані. У Третій мазурці панує статичний ліричний образ, а в Четвертій простежується вільний експресивний розвиток мінливого ліричного стану. Отже, є підстави визначити поступовий відхід композитора від традиційної танцювальності та пов'язаної з нею образної двоплановості жанру.

Характерна для неоромантизму психологізація образного змісту споріднює мазурки В. Косенка зі стилем Олександра Скрябіна – одного з найяскравіших представників

неоромантизму. Обоє композиторів єднає прихильність саме до жанру мазурки, мінливі пунктири та тріолі якої, очевидно, резонували їхньому художньому мисленню. Символічно навіть те, що перші три мазурки В. Косенка, як і перші зразки цього жанру у творчості О. Скрибіна, позначені третім опусом. Та незважаючи на стильову близькість митців, мазурки О. Скрибіна (ор.3, ор.25, ор.40) не стали для українського композитора жанровою схемою, тому про художній вплив російського митця можна говорити лише на підставі спільного емоційного тону та окремих стилістичних елементів – типу мелодики, гармонічних барв, фактурних особливостей.

Так, у кожній мазурці В. Косенка відобразилися характерні для скрибінського стилю емоційні імпульси й мотиви: елегійна сповідь (основна тема Першої мазурки), стрімкий «політ» (середина Першої мазурки, Друга мазурка), стан зачарованості, томління (Третя) та експресія руху (Четверта). Мазуркам українського неоромантика властивий синтетичний склад мелодики О. Скрибіна, в якій ділянки «розірваної» лінії із примхливими злетами й низхідними стрибками врівноважують «острівки» наспівності, виражені плавним поступовим рухом і ритмікою. Стилістична єдність простежується і в хроматизації мелодичної лінії, насиченої допоміжними альтерованими тонами. Основне смислове навантаження у мазурках В. Косенка, подібно до О. Скрибіна, припадає на гармонію – провідний розвитковий та колористичний засіб. Особливу роль відіграють секвенційні ланцюги еліптичних зворотів, яскраві енгармонічні модуляції в далекі тональності, певні типи альтерованої функціональної акордики: нонакорди та септакорди домінанти із секстою, а також, зі зниженою та з підвищеною квінтою.

Художньо-естетичні ознаки неоромантизму спостерігаються й у ноктюрнах В. Косенка, виявляючись через сповідально-ностальгічний характер, примхливість та ефемерність ліричного образу. При цьому, в кожному з творів панує певна емоційна тональність: у Ноктюрні-фантазії – лірико-драматична, а в Ноктюрні *fis-moll* – елегійна. Так само, як і мазурки, ноктюрни В. Косенка виявляють чимало типологічно спільних рис із ліричними фортепіанними п'єсами О. Скрибіна. Перш за все, це

стосується розуміння митцями поємності розвитку художнього образу, пов'язаного з характерним відчуттям музичного простору як безмежного цілого. Звідси – плинність, імпровізаційність музичної думки, зумовлена широким використанням принципів варіювання, перегармонізації, а також інтенсивним секвенційним рухом. У творчості обох композиторів це призвело до розширення жанрових меж ноктюрна, який в О. Скребіна перетворився на Поєму-ноктюрн, а у В. Косенка – на НоктюРН-фантазію. Зі скрябінськими творами обидва ноктюрни українського автора єднає й особливий тип ліричного висловлювання, в якому органічно злилися імпульси різнорідних стихій: вокальне й інструментальне, співоче й танцювальне, ліричне одкровення та гра. У НоктюРН-фантазії інтонації драматичного речитативу переходять у вишукану арабеску, а в НоктюРНі *fis-moll* мотиви меланхолійного вальсу та щемливої сповіді ніби «розчиняються» у примхливій грі.

Подібно до О. Скребіна, український композитор сприймав музичний образ ніби крізь завісу зачарованості, милування, намагаючись відтворити найтонші деталі його поступового проростання. Ймовірно тому в композиціях обох митців особливу увагу приділено еліптичним послідовностям (що створюють ефект плинності руху), деталізації звукового колориту та розподілу гармонічних тонів всією фактурною тканиною (так звана «гармоніє-мелодія»). Серед найулюбленіших спільних гармоній О. Скребіна та В. Косенка – альтеровані різновиди нонакорду із секстою, які український неоромантик часто використовує у розвиткових фрагментах своїх ноктюРНів. Чимало спільного зі скрябінським стилем простежується також у мелодиці ноктюРНів В. Косенка з її ритмічною та метричною мінливістю (НоктюРН *fis-moll*). Крім того, порівняльний аналіз обох творів українського композитора з фортепіанними мініатюрами О. Скребіна раннього періоду творчості дав змогу визначити спільну ритмо-інтонаційну ознаку: тріольність у поєднанні з пунктирним ритмом. Споріднює мелодії творів обох митців і використання специфічної формули – низхідної інтонації з предіомом (кварти, терції або сексти).

Аналіз фортепіанної творчості В. Косенка на прикладі його мазурок та ноктюрнів виявив неоромантичні пошуки митця з опертям на сталі жанрово-стильові традиції музики попередньої епохи. Зв'язок із романтичним мисленням спостерігається у наслідуванні загальних образно-тематичних та композиційних жанрових ознак розглянутих творів. Неоромантичний компонент має протилежний «заряд», декларуючи відкритість стилю, можливість у кожному творі створити індивідуальну жанрову модель. Так, у мазурках В. Косенка спостерігається стирання жанрово-побутових рис танцю внаслідок психологізації образного змісту та поетизації форми. Свободою жанрового трактування вирізняються і ноктюрни українського митця (зокрема, Ноктюрн-фантазія), що втратили характерний для «нічної пісні» умиротворено-споглядальний ліризм. У цих творах відбився піднесений тонус трепетного очікування, інспірований бурхливим духом епохи *fin de siecle*.

Література:

1. Лігус О. М. Тенденції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку ХХ століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 94–98.
2. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика ХІХ – початку ХХ століття у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка) : монографія. Київ: Ліра-К, 2017. 224 с.
3. Pederson S. Romanticism/anti-romanticism. *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*. Routledge, 2014. pp. 170–187.

**Аліна НЕЧУХРАНА,
Надія ДЕМЕНКО**

ФЕНОМЕН «МЕЛОДІЇ» ЛЯ МІНОР МИРОСЛАВА СКОРИКА

Творчий доробок М. Скорика представляють твори різних музичних жанрів: це твори для ансамблів різного складу, оркестрові, фортепіанні твори, концерти, балет, опера. Серед естрадних пісень особливу популярність набули блюз-танго «Намалюй мені ніч» та перший український твіст «Не топчуть конвалії». Опера Скорика «Мойсей» - єдиний український музичний твір, що благословив Папа Римський, а легендарна «Мелодія» стала духовним гімном України.

Феномен «Мелодії» полягає в тому, що вона стала знаменитою з моменту виходу на телевізійний екран фільму Володимира Денисенка «Високий перевал» (1982) і стала жити самотійним життям в різних виконавських інтерпретаціях. Вона існує у оркестровому трактуванні, у варіанті для скрипки і фортепіано, в аранжуванні для хору Миколи Гобдича, у вокальному виконанні Оксани Білозір з текстом про лихоліття голодомору, Олександр Пірієв цікаво аранжував цей твір для соло віолончелі тощо.

Відзначається, що «творчість Володимира Денисенка була гостросоціальною та безкомпромісною. Створені ним фільми висвітлювали проблеми сучасності, правдиво відтворювали історичні події, звеличували людину, поважаючи її пошуки та прагнення». Напередодні зйомок фільму, відомий член Гельсінської спілки Олесь Шевченко дав схвальну оцінку сценарію, але порадив не ставити фільм: «Правду про ці події донести не дадуть. У влади існує багато методів, щоб її перекрутити» [2]. Фільм «Високий перевал» став останньою роботою Денисенка в кіно і, на думку родини режисера, причиною його передчасної смерті. А більшість слухачів «Мелодії» не мають уявлення про її походження, не пов'язують її з кінематографом. Більше того, серед номінацій і нагород ця музика не була поцінована.

Мирослав Скорик – автор музики майже до сорока фільмів. Серед них – художні, документальні, публіцистичні, анімаційні. Співпраця з кінематографістами займає в творчості композитора суттєву нішу. У віці 25-ти років Скорик став відомим всьому світу, продемонструвавши унікальність, колоритність, неповторну красу української музики. Саундтрек до фільму С. Параджанова «Тіні забутих предків» за повістю М. Коцюбинського отримав кубок на кінофестивалі в Римі, золоту медаль на кінофестивалі в Салоніках в 1965 році, премію Британської кіноакадемії в 1966 році. З українською музикою познайомилась світова кіноаудиторія. Вихід цього фільму став початком відліку всесвітньої популярності української музики. Феномен української музичної культури, самобутність музичного фольклору в поєднанні з абсолютно оригінальним авторським письмом музики Скорика стали асоціюватися з українською музикою як такою.

В 1981 році режисер Володимир Денисенко запросив композитора, щоб за допомогою музики вирішити нелегке завдання, а саме: відобразити в музичному підтексті той зміст, який неможливо було показати в кінострічці. Бо сюжет фільму – це один з найтрагічніших періодів радянської імперії - повоєнні роки, Буковина, визвольний рух, повстанські загони, боротьба з радянською владою. Головна героїня – зомбована більшовицькою владою комуністка, повернувшись з евакуації в рідне село, зустрічається з власними дітьми і чоловіком, які вступили до лав української повстанської армії, обрали для себе шлях боротьби з радянською владою. Фільм розкриває внутрішній конфлікт між почуттям матері й комуністки, яка повинна виконувати завдання комуністичного керівництва, і здатна свою доньку заслати до сибірських таборів. Режисер прагнув показати трагедію матері, трагедію сім'ї, трагедію народу...

Це була дуже смілива і навіть небезпечна тема для режисера, і він одразу потрапив у фокус уваги контролюючих органів. Після кожного знімального дня увесь матеріал проходив ретельну перевірку і цензуру. Перший варіант фільму, де радянські війська і УПА були показані об'ємно і якомога об'єктивно, не пропустила цензура. Володимир Денисенко був змушений вносити суттєві зміни в сценарій, додавати ідеологічних фарб, інакше фільм не побачив би глядача. Зрештою прийняв важке для себе рішення – перемонтувати фільм так, як йому було вказано кураторами з КДБ. В результаті фільм за змістом став зовсім не таким, який планувався режисером. Денисенко дуже переживав через це, вважав, що скоїв найбільшу помилку в житті, коли в тоталітарному суспільстві взявся за тему, яку не зміг донести до глядача. Тим більше сподівань покладалося на співавтора по звуковому змісту фільму Мирослава Скорика.

За час прокату і телетрансляцій «Високий перевал» постійно долав ідеологічний тиск, і зі сторони радянської влади, і вже за незалежної України. Син режисера Олександр Денисенко, який зіграв одну з головних ролей, поділився спогадами з журналістами видання «Дзеркало тижня», розказавши про те, як, працюючи на одному з телеканалів, не мав можливості

поставити в ефір фільм батька тому, що той був у списку фільмів nereкомендованих президентом.

В основу сюжету покладено реальну історію, яка відбувалася в повосенній Буковині. У фільмі переплітаються дві музичні теми: стилізована карпатська з характерною імітацією трембіт, яку виконують тромбони і валторни і лірична, знаменита «Мелодія». Вона з'являється протягом фільму в найтрагічніших і найдраматичніших його фрагментах. Завдяки цій музиці режисеру і композитору вдалось досягнути потрібного художнього результату: «Мелодія» стала не тільки підтекстом почуттів героїв, а й втіленням авторського ставлення до подій, про які йдеться у фільмі. У фіналі «Мелодія» об'єднується з першою темою, композитор наближує інтонації двох різних тем таким чином, що в «Мелодії» яскравіше виявляються джерела народного мелосу. Мелодія у фільмі виконує потужну драматургічну роль, озвучує думки героїв, прогнозує події, звучить як реквієм, а у фіналі жанрово перетворюється на гімн.

Музика до фільму написана для симфонічного оркестру, була записана в студії під особистим керівництвом композитора. Сьогодні вона звучить в різних інтерпретаціях, набула мегапопулярності, стала своєрідною візитівкою композитора. Феномен її популярності, на наш погляд, полягає у тому, що вона легко запам'ятовується завдяки повторенню головної інтонації і одного ритмічного малюнку, і в її неповторній милозвучності і красі. В її основі тема, яка отримує розвиток завдяки тематичному варіюванню і секвенціям.

Отже, «Мелодія» пододала кордони між країнами і часові відстані, стала улюбленою музикою декількох поколінь музикантів і слухачів, хоча фільм «Високий перевал», для якого вона була написана не був поцінований жодною владою.

Література

1. Госейко Л. Історія українського кінематографа. Київ : Кіно-Коло, 2005. 463 с.
2. Денисенко Г. Як повернути фільми Володимира Денисенка з небуття [Електронний ресурс]. День. 06.06.2013. Режим доступу: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/yak-povernuty-filmy-volodymyra-denysenka-iz-nebuttya>
3. Константинова К. Друга ріка. Письменник Олександр Денисенко: «І бандерівець, і комуніст живе у кожному українцеві» [Електронний ресурс]. Дзеркало тижня. 1-8 листопада 2008. Режим доступу:

<https://web.archive.org/web/20081207004416/http://www.dt.ua/3000/3680/64568/>

4. 4 . Литвинова О. Музика в кінематографі України. Київ : Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. 453 с.
5. Самченко В. Мирослав Скорик: Мелодія епохи полинула за небокрай [Електронний ресурс]. *Україна молода*. 03.06.2020. Режим доступу : <https://umoloda.kyiv.ua/number/3597/164/146793/>
6. Хусточка М. Мелодія Мирослава Скорика [Електронний ресурс]. *Одна родина*. 12.07.2011. Режим доступу : <http://odnarodyna.com.ua/content/melodiya-mirolava-skorika>

Тетяна ПАВЛЮК

СОЛОСПІВИ В. П. РИБАЛЬЧЕНКА (1904-1988) НА ВІРШІ Т. Г. ШЕВЧЕНКА (1814-1861) У КОНТЕКСТІ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ КОМПОЗИТОРА

Всеволод Петрович Рибальченко (1904–1988) – український композитор, педагог. Закінчив Харківський музично-драматичний інститут, по класу композиції С. Богатирьова (1931). Викладав теорію музики у Харківському музичному технікумі (1931–1934). Із 1944 працював у Києві. В. Рибальченко створював аранжування та редакції солоспівів Г. Верьовки, В. Косенка, М. Лисенка, М. Кропивницького. Написав опери «Перекоп» (1938) і «Гайдамаки» (1940–1941) за поемою Т. Шевченка (співавтори – Ю. Мейтус, М. Тіц). Для симфонічного оркестру – дві сюїти: на основі українських народних пісень (1929) та «Молодіжну» (1957); три увертюри: «Партизани (1959), «Весела увертюра» (1964), «Святкова увертюра» (1969); поеми: «Слово о полку Ігоревім» (1968), «Космічна поема» (1971) та ін. Камерно-інструментальні твори В. Рибальченка – це «Концертна п'єса» для труби й фортепіано (1975), «Scherzo» для трьох тромбонів (1971). Скарбницю камерно-вокальної музики В. Рибальченка складають численні солоспіви на слова Т. Шевченка, Г. Сковороди, М. Рильського, В. Сосюри та ін., а також масові пісні [4, с.108].

Всеволод Рибальченко, створюючи циклічний твір «Шість романсів на слова Тараса Шевченка: для високого жіночого голосу в супроводі фортепіано» (1966), написав камерно-вокальний шедевр, що складається з різноманітних за образним змістом і драматургічним характером солоспівів. Кожен номер

циклу відображає жанрові характеристики українського солоспіву, який в історичному і художньому аспектах зростає на міцних класичних традиціях, вирісши з ліричної народної пісні, поступово набравши ознак самостійного жанру, для якого притаманна здебільшого куплетна форма, взаємопроникливість поетичного слова і музики, простота і щирість емоційного змісту, естетична краса і довершеність музичної думки.

В. Рибальченко у своєму циклі солоспівів «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» вибудовує драматургію твору на основі принципу контрасту задля багатогранного розкриття художньо-образного змісту творів Кобзаря. Композитор акцентує увагу на тембрових і динамічних характеристиках вокального звучання, ладогармонічній мові циклу як важливих факторів драматургічного розвитку й музичної виразності у розкритті різнопланових за змістом поетичних текстів Т. Шевченка: глибинно-психологічно, філософсько-споглядальних, мрійливо-ліричних, епічних. Так, образний зміст Шевченківської поезії влучно передають інтонації народного епосу в романсі «Із-за гаю сонце сходить», в якому композитор вдало інтерпретує гострий емоційно-психологічний стан героїв оповіді, підкреслюючи надмірною гостротою гармоній драматичну ситуацію змісту.

В умовах сучасного камерно-вокального музикування, солоспів, як унікальний вид українського романсу, не втратив своєї актуальності й вокалісти все частіше обирають шлях театралізації популярного жанру. Цикл «Шість романсів на слова Тараса Шевченка» В. Рибальченка має невичерпні можливості для сучасної виконавської інтерпретації. Твір на довгі роки став окрасою концертного репертуару народної артистки України, професорки, докторки культурології, зав. кафедри камерного співу НМАУ імені П. І. Чайковського Валентини Антонюк, зайнявши чільне місце в її знакових авторських проєктах «Антологія українського солоспіву» та «Вокальна Шевченкіана». Наразі солоспіви В. Рибальченка на вірші Т. Шевченка звучать у молодих голосах вихованок проф. Валентини Антонюк, лауреаток міжнародних конкурсів серед яких – заслужена артистка України, солістка Київського національного академічного театру оперети Валерія Туліс; солістка Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії

Крушельницької Дарина Литовченко; солістки Оперної студії НМАУ імені П. І. Чайковського Тетяна Бондарь і Катерина Єрошкіна, аспірантка Тетяна Павлюк та асистентка Алла Пригара. Кожна з них збагачує новими рисами цей шедевр української музики 2-ї половини ХХ століття, стверджуючи в співаному слові Великого Кобзаря власний індивідуальний виконавський стиль в контексті розвитку кращих традицій української вокальної школи.

Література

1. Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект : монографія. Київ : Українська ідея, 2001. 144 с.
2. Антонюк В. Г. Образ ностальгічної вокальності у духовній спадщині Тараса Шевченка. *Музика. Український інтернет-журнал*. 2022.12.04.
3. Зворигіна О. Вокальна Шевченкіана Валентини Антонюк. *Музика. Український інтернет-журнал*. 2023.20.03.
4. Кирейко В. Д. Антологія українського солоспіву Валентини Антонюк. *Сільський час*. 2004. 19.11.
5. Костюк Н. О. Поезія Тараса Шевченка в українській музиці: імена і жанри. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 2. С. 101–110.

Галина ПОЛЯНСЬКА

ПОЛТАВСЬКИЙ ЮВІЛЕЙ

Полтавська обласна організація Спілки композиторів України була створена Наприкінці ХХ століття. «Протокол установчих загальних зборів Полтавської обласної організації Спілки композиторів України» датований 1998 роком. Не така вже й глибока історія, але з того часу минуло вже чверть століття. 25 років для людини – час визначення життєвих цілей, а для співдружності митців-професіоналів – час осмислення результатів, наполегливої роботи, підведення підсумків.

Першого червня 1998 року «з метою розвитку музичної культури України, підтримки вільного розвитку різноманітних творчих напрямків, індивідуальних художніх та наукових пошуків у галузі музичного мистецтва» ухвалою установчих зборів народився Полтавський обласний осередок Спілки композиторів України. Головою організації тоді обрали Олексія Івановича Чухрая – Заслуженого діяча мистецтв України, композитора-пісняра, автора Гімну Полтави і багатьох відомих

мелодій. До осередку на час створення також належали СКУ: композитор Тамара Парулава, музикознавець Галина Полянська і Тетяна Хмельницька – композиторка, яка невдовзі виїхала до Харкова. Проживала на той час у Полтаві й Олександра Сергіївна Цалай-Якименко, також член Спілки композиторів України, музикознавець зі світовим ім'ям, тоді ще доцент Львівської музичної академії. Неодноразові пропозиції на її адресу прилучитися до новоствореної інституції позитивного результату не дали. Мудра жінка, зваживши на своє мандрівне життя (Полтава–Львів–Київ–Європа), тривалий час залишалася «приписаною» до Київської організації, хоч радо допомагала «неофітам» порадами, професійним досвідом, авторитетом.

Передбачалося, що новий осередок одразу почне бурхливу діяльність, що ця діяльність вплине на культурне життя міста, збудить його, додасть динаміки та розмаїття. Однак, сподівання не виправдалися: кожен з організаторів продовжував жити, творити і працювати (усі були викладачами Полтавського музичного училища імені М. В. Лисенка), як і раніше, абсолютно буденно. Разом намагалися довести до рівня юридичних вимог статутні документи і «відкритися офіційно». На той час це було серйозною проблемою. Комп'ютери ще не були загальнодоступними, й усі документи робилися і перероблювалися на друкарських машинках. Кожна довідка вимагала хоч і дрібних, але коштів, а допомогти в цьому ніхто не міг: Спілка композиторів України мала право допомогти лише юридичній одиниці, а спонсорство перебувало в зародковому стані. Так би й ходили організатори по колу, якби не посприяли керівники відділу культури облдержадміністрації й телерадіокомпанії «Атава». Завдяки П. Бондаревському та М. Ляпаненку замкнене коло було розірвано й осередок отримав юридичний статус. У періодичній пресі з цього приводу з'явилося кілька повідомлень, але на рівні міста культурних потрясінь не трапилося. Проте авторські концерти – звіти композиторів, що відбувалися ще з 1995 року, – стали регулярним явищем. Пісенні твори О. Чухрая звучали по всій країні, а Т. Парулава, натхненна місцевим фольклором та легендами, 1999 року завершила монументальну оперу «Маруся Чурай» за романом Ліни Костенко. Того ж року до спілки

вступила музикознавець Л. Я. Івахненко. Надалі чисельність осередку збільшується регулярно: у грудні 2005 року став членом СКУ фольклорист П. Бакланов, 2006-го – композитор В. Карлаш, 2007-го – музикознавець О. Чепіль, 2008-го – Ю. Корженко, С. Горюнович, В. Скакун. Започаткований з ініціативи осередку фестиваль молодих композиторів, що проводився раз на два роки, було скасовано, натомість з'явилися два щорічних: «І струни Лисенка живії» і «Дні Миколи Лисенка на Полтавщині». Напевно, про перші роки життя нової організації варто було пам'ятати в подробицях і фіксувати численні творчі події, але цього ніхто не зробив. Поштовхом до зібрання й оформлення матеріалів стала трагічна подія. 3 квітня 2010 року пішов із життя фольклорист **Павло Олексійович Бакланов** (1948–2018) – Заслужений артист України, хормейстер, аранжувальник і автор численних обробок [5, 8, 9, 11]. Палкий ентузіаст і пропагандист народної творчості подарував спілці кілька років життя, залишивши у спадок естафету любові до народної пісні і значний обсяг записів.

З того часу кожні п'ять пройдених років сприймалися членами нового товариства як черговий рубіж. Проводилися авторські і звітні концерти, круглі столи, теоретичні семінари, конкурси, видавалися збірки статей музикознавців, пропагувалися найбільш вагомими музичні події – фестивалі, конкурси, гастролі.

Сергій Афанасійович Горюнович – піаніст-імпровізатор, композитор, хорový диригент, аранжувальник, лауреат міжнародних джазових фестивалів, організатор і директор арт-клубу “Du talon” (м. Кременчук) [2, 8, 11, 12,]. Людина оптимістична, енергійна, закохана в історію і культуру рідного краю. Це він знайшов в архівах і видав брошуру з інформацією про першу консерваторію на теренах України. Це він воскресив з небуття ім'я свого земляка Дмитра Тьомкіна, оscarоносного американського композитора, що працював переважно в жанрі кіномузики, це він постійно знаходиться у стані результативного пошуку.

Був період, коли в житті музиканта домінувала концертна діяльність. Але часи об'єктивно змінилися, надавши музиканту змогу для композиторської творчості. Хормейстер за фахом,

п. Горюнович пише хорову музику академічного спрямування. Його нові твори виконуються на обласних і Всеукраїнських фестивалях. Останні тринадцять років майже кожна програма «КиївМузикФесту» чи «Музичних прем'єр сезону» згадує ім'я композитора поряд з назвами його хорових полотен. Композицію для мішаного хору а саррелла на вірші Григорія Сковороди «Ой ти, пташко, жовтобоко» 2022 року виконав ансамбль солістів «Благовість» (Київ), а Муніципальний академічний камерний хор «Хрещатик» озвучує нові опуси композитора регулярно упродовж останніх тринадцяти років. Серед них: україномовна хорова композиція на канонічний текст Псалма Давидова «Кафедральний собор», обробка УНП «Вербовая дощечка»; «Хваліте ім'я Господнє» на канонічний текст для мішаного хору; «Сонце заходить, гори чорніють – для мішаного хору а саррелла на вірші Тараса Шевченка, композиція для академічного хору з супроводом і солістки «Ave, Maria».

Останнім часом увагу композитора перебрала на себе популяризаторська робота. Виникає і стає ледь не основним у його творчості синтетичний жанр вокально-інструментальної композиції із зоровим рядом. Раннім зразком цього напрямку була драматична поема «За сонцем хмаронька пливе» на вірші Т. Шевченка, Одна з останніх композицій – «Buonaparte» – електронно-акустична поема у 5 частинах з відеорядом – завершена 2023 року як відгук на військові події, розпочаті «добрим сусідом». У рамках Міжнародного проекту «Відновлення імен славетних українців» відбулися прем'єри фільмів «Привид Іларії. Родина Володарських», «Василь Устимович. Прекрасне і корисне» і «Данило Самойлович – учений-лікар» – інструментально-оркестрові музичні поеми-відеофільми, розміщені на ютуб-каналі. Фільмом «Дорога до храму» з музикою С. Горюновича відкрився проект «Легенди Кременчука», що обіцяє піднесення з небуття місцевих легенд, віднайдених художницею Оксаною Бойко

Лідія Яківна Івахненко [1929-2019] як музикознавець, вступила до композиторського цеху людиною зрілого віку [8, 11]. Журналіст і педагог, піаніст і лектор, людина з активною громадянською позицією, член Національної всеукраїнської музичної спілки, а з 1999 і НСКУ, ветеран війни і праці,

написала за життя близько 200 друкованих праць. Виступала вона і на наукових конференціях, багато уваги приділяла дослідженню історії культури України і, особливо, Полтавського регіону. Її публікації знаходимо у енциклопедичному довіднику «Полтавщина» та Українській музичній енциклопедії, у журналі «Музика», в «Українській музичній газеті» та обласній періодиці; теле- та радіопередачі, Серед останніх завершених робіт – публікації в газетах "Культура і життя", "Освіта України", "Народна Армія", журналі "Українська культура", автобіографічна книга «Довга нива життя» (вид-во «Кий», Київ, 2009). Особливо великі скарби дослідниці залишила по матеріалам музею В. С. Косенка у Києві. Це 120 машинописних аркушів описів, фрагменти з яких друкувались у періодиці.

Володимир Григорович Карлаш [1, 6, 8, 11] – композитор, виконавець-гітарист і педагог з багаторічним стажем. Він швидко еволюціонував (у музичній мові і жанрових уподобаннях) – від естрадних пісень і педагогічного гітарного репертуару до сучасних оркестрових полотен великих форм. Стабільним залишилося лиш святе ставлення до улюбленого інструменту.

Коли 2022 року у Німеччині, де були організовані концерти на підтримку України, то там неодноразово виконувалися його Фантазія для гітари і органу, Фантазія для органу, Фуга для органу та «Щедрик» М. Леонтовича у перекладенні для гітари. Була також створена і видана (і продубльована для сопілки з фортепіано) збірка п'єс для блокфлейти у супроводі фортепіано. На Міжнародному фестивалі «КиївМузикФест-2023» прозвучали «Фанфари» – 4 частина оркестрової сюїти «Емоції нашого життя» у редакції 2023 року. Також була підготовлена авторська збірка – «Вокальні твори для голосу у супроводі класичної гітари».

Корженко Юлія Олександрівна [3, 8, 11] – піаністка і композитор, режисер і поет, просвітниця і дослідник... – це все про одну особу, митця, наділеного творчими здібностями і сумлінням. Великі симфонічні полотна, вокальна та хорова творчість, музична педагогіка і реалізовані культурні проекти складають мозаїку її сьогодення. Окрім власне «високої» творчості, багато сил, енергії і натхнення вона віддає суспільній роботі. Учениця Л. Колодуба свято береже і транслює нащадкам

пам'ять про українських митців: В. Косенка, В. Кирейка, а особливо про легенду Полтави – Марусю Чурай. На основі повісті О. Шаховського та інших матеріалів вона створила сценарій із цікавою історичною трактовкою, зробила власні обробки її пісень і від імені Марусі розповідала про «свою» долю. У цьому ж переліку – Казка-легенда «Марусин Птах» і авторський нарис «Маруся Чурай – царівна української пісні», що був презентований у Полтаві, а згодом – українськими та угорським акторами театру «Грай» у Будапешті.

У Києві її твори радо виконують диригенти В. Бінов та В. Матюхін, керівник естрадно-симфонічного оркестру М. Лисенко, хорівий ансамбль «Аніма» під орудою Н. Кречко, хор «Благовість» (С. Адаменко), «Хрещатик» (П. Струць). Складніше з місцевими виконавцями. Великим щастям Юлія Олександрівна вважає співпрацю із камерним хором «Гілея» ПНПУ імені В. Г. Короленка. За вісім років цей колектив виконав вісім хорових полотен, і, як вважає мисткиня, із точним розумінням її задуму. Серед робіт останнього часу – обробки УНП для камерного складу: «Прилетіла зозуленька», «Ой, у полі вітер віє», «Не стій, вербо над водою». Остання прозвучала на фестивалі «КиївМузикФест–2023» у виконанні жіночого хору під керівництвом Юлії Пучко разом із циклом дитячих хорових мініатюр «Маленька бджілка» на вірші Валентини Корженко.

Тамара Георгіївна Оскоменко-Парулава [4, 7, 8, 11] композитор, педагог і суспільний діяч вже давно напрацювала широку бібліографію. Пишуть про її твори, концертні прем'єри, мистецькі проекти, лекції. Виконавці її музики у Полтаві – солісти та колективи філармонії, музичного коледжу, театру імені М. В. Гоголя, камерний хор «Гілея», у Києві – Муніципальний камерний хор «Хрещатик», ансамбль солістів «Благовіст». Її енергія практично безмежна. Генератор ідей і керівник обласного композиторського осередку з 2004 року, вона встигає і на педагогічному і на просвітницькому шляху: виховує композиторську молодь, активно публікує коментарі, анонси і звіти про досягнення спілчан на офіційному сайті НСКУ, шпальтах обласної періодики та сторінках наукових видань. З останніх великих опусів відмітимо Симфонічні фрески «Сади Полтави», Симфонію № 4 «Українська – трагічно-тріумфальна» в

4-х частинах і особливо – Concerto grosso № 2 «Кавказькі медитації», світова прем'єра якого відбулася на фестивалі «КиївМузикФест-2023». Крім власної творчості мисткиня опікується обласними конкурсами юних композиторів, спостерігає за розвитком молодих талантів, веде факультативний курс композиції, багато років керує діяльністю студентського театру «ПарМіКо».

Народний артист України композитор, диригент і педагог **Віталій Михайлович Скакун** [8, 11] став членом НСКУ 2011 року, вже здобувши визнання своїм вагомим внеском у розвиток мистецтва. У Полтаві він втілює мрію про «свій» оркестр, створивши симфонічний колектив високого рівня. Вагомі досягнення є і в його композиторському доробку. Це музика до вистав «Енеїда» І. Котляревського, «Ніч перед Різдвом» та «Сорочинський ярмарок» М. Гоголя, симфонічна картинка «Весна», оркестрова сюїта з музики до драми «Енеїда» в 6-ти частинах для великого симфонічного оркестру, композиції для солістів, хору й оркестру «Ода Полтавському краю» й «Україно моя». Пісенна ж творчість представлена романсами на вірші В. Тарасенка, Марії Бойко, Є. Ніколенка і Л. Вернигори.

2011 року з'явився невеликий вокальний цикл на вірші В. Тарасенка «Три романси любові» для баритона і фортепіано. Композитор схильний до класичної традиції української музики, застосовує також елементи сучасної музичної мови, прекрасно володіє можливостями симфонічного оркестру, тонко відчуває природу вокального і хорового мистецтва. Він уважає, що композиторська практика допомагає в розкритті чужої музики. Значний внесок Віталія Скакуна у культурно-мистецьке життя країни був оцінений кількома відзнаками. Диригент і композитор продовжує плідно працювати. На Міжнародному фестивалі «КиївМузикФест-2023» прозвучали його Симфонічна картинка «Весна» і «Марш січових стрільців» – творча версія для симфонічного оркестру на пісню «Червона калина».

Полянська Галина Миколаївна – випускниця Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, входить до Національної Спілки композиторів України на правах музикознавця [8, 11]. Працювала упродовж 30 років у Полтавському музичному училищі імені М. Лисенка. Брала

участь у журі обласних конкурсів «Створюємо музику», «Журавлиний ключ», «І струни Лисенка живії». 2007 року захистила дослідження, що стосувалося проблем жанрового синтезу у музичному театрі ХХ ст. До 2022 викладала на кафедрі культурології Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка, а в останні роки – на кафедрі музики і хореографії Луганського національного університету ім. Т. Шевченка. Автор монографій «Людина з Ламанчі» (Київ, 1984), «Жанровий пошук у балетній музиці Віталія Губаренка» (Ніжин, 2017), статей у республіканській та місцевій періодиці, спеціальних виданнях.

Олексій Іванович Чухрай [8, 11] – заслужений діяч мистецтв України, композитор, педагог, виконавець-баяніст, лауреат обласної премії імені Панаса Мирного та літературно-мистецької премії імені Дмитра Луценка. У різні роки був керівником гуртка художньої самодіяльності Ланнівського хімкомбінату, викладачем музичних шкіл Полтави, баяністом-концертмейстером обласної філармонії, художнім керівником ансамблю народної музики «Карусель». З 1979 року – викладач відділу народних інструментів полтавського музичного училища ім. М. Лисенка. Серед його вихованців – лауреати Всеукраїнських та міжнародних конкурсів баяністів та акордеоністів, а основним жанром творчості є пісня, що виросла з народного мелосу (збірки «Намисто росяне», «Сонечко любові», «Не розгубить підкови, коні», «Утоптала стежечку»). Серед інших робіт – Поема «Дума» для баса, хору та симфонічного оркестру; сюїта «Ярмаркові замальовки» для ансамблю народних інструментів; обробки народних пісень, інструментальні п'єси, музика до театральних вистав та фільмів. На Міжнародному фестивалі «Київ Музик Фест 2023» прозвучали прем'єри його останніх робіт: «Три веснянки» для жіночого голосу і симфонічного оркестру і «Гей, літа орел» – обробка української народної пісні для чоловічого голосу і симфонічного оркестру.

Згадувана вище **Олександра Сергіївна Цалай-Якименко** (1932-2018) – доктор мистецтвознавства, визнана дослідниця української музики [5, 8, 10]. Вступивши до НСКУ ще 1972 року була приєднана до Полтавської організації за місцем проживання лише у 2011 році. Своє життя О. С. Цалай-

Якименко встигла описати сама, коли опублікувала у львівському збірнику «Калофонія» (2002) статтю «Про себе, мою родину та вчителів». Тематика її наукових досліджень: давня українська музика, освіта і педагогіка, Микола Дилецький, партесний спів. Особливою темою для неї стала музикальність поезії Т. Шевченка – тема, яку вона вивчала упродовж всього свого життя. Проблеми розвитку слуху привели дослідницю до найбільшого подвигу – перевидання з коментарями праць О. Оголевця, присвячених мікротоновій музиці. Однією з останніх стала книга «“Заповіт” Тараса Шевченка в музиці», де проаналізовано понад 50 творів на цей текст. Головними рисами її наукового методу були фундаментальність та вміння проникати в глибини явищ, володіння методами аналітичних спостережень. Серед наукових здобутків дослідниці – близько сорока праць, серед яких «Грамматика музикальна Миколи Дилецького» (1970), «Духовні співи давньої України» (2000), «Київська школа музики XVII ст.» (2002).

Музикознавець і краєзнавець, педагог і лектор **Ольга Василівна Чепіль** [8, 11] з 1999 року і понині – викладач відділу музичної літератури і фольклору Полтавського фахового коледжу мистецтв імені М. В. Лисенка. Постійно і успішно читає лекції мистецько-історичної тематики для студентів та культурної громадськості, регулярно виступає у періодиці із статтями на актуальні мистецькі події та з рецензіями на концерти та вистави. У колі її інтересів – краєзнавча тематика. З 1993 по 2004 роки вона працювала на обласній ТРК «Лтава», де вела цикли радіопередач «Чарівна флейта», «Вулицями старої Полтави», «Роде мій красний», «Музичний календар». У полтавському видавництві «Дивосвіт» 2018 року вийшла її автобіографічна книга «Древо життя», а монографія «Вулицями старої Полтави» витримала два видання. Навіть у часи страшних випробувань вона продукує оптимістичну енергетику, що підтверджує художнє дійство «Творчість М. Приймаченко і сміхова культура українського народу», проведене у лютому 2023, у сховищі ПФКМ ім. М. Лисенка.

Чвертьвіковий рубіж ПООНСКУ зустріла у складі 8 осіб. Крокуючи до наступного ювілею, професійні композитори

Полтавщини активно продовжують свою творчу діяльність і посіяні ними зерна неодмінно даватимуть нові сходи.

Література

1. Кучеренко Л. Щоб гітара звучала частіше. *Полтавська думка*, 8 листопада 2007.
2. Полянська Г. М. Композитор Сергій Горюнович: музикант і культурний діяч. *Молодий вчений*. 2017. № 8. 1. С. 57-60. Режим доступу : http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_8.1_16
3. Полянська Г. М. Культуротворча діяльність митця: композитор Юлія Корженко. *Молодий вчений*. 2018. № 2 (54) URL: <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/2.2/10.pdf>
4. Полянська Г. М. Музика малих міст: Т. Парулава-Оскоменко. *Культура України : Мистецтвознавство*: [зб. наук. праць]. Харків : ХДАК, 2001. Вип. 8. С. 175-182.
5. Полянська Г.М. Памяті подвижників. *Ювілейна палітра 2018 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : зб. ст. за мат. II всеукраїнської наук.-пр. конф. з міжнародною участю (6-7 грудня 2018 року). Суми : ФОП Цьома С.П., 2019. С. 227-236.
6. Полянська Г.М. Творчі пошуки композитора Володимира Карлаша. *Молодий вчений*. 2018. № 5.3 (57.3). С. 39-42. URL : <http://molodyvcheny.in.ua/files/journal/2018/5.3/10.pdf>
7. Полянська Г.М. Студентський музичний театр у Полтаві. *Молодий вчений*. Спецвипуск № 12.1 (88.1). 2020. С. 47-51.
8. Полянська, Г. Професійні композитори Полтавщини [Текст] // Рідний край : альм. Полтав. держ. пед. ун-ту / голов. ред. М. Степаненко ; Полтав. нац. пед. ун-т імені В. Г. Короленка. Полтава, 2016. № 2 (35). С. 133-149.
9. Сологуб Л. Сила Живої води. *Рідний край*. 2008. № 1. С. 192-195.
10. Цалай-Якименко О. Про себе, мою родину та вчителів. *Калофонія* : науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гімнографії. Ч. 1 (До 70-ліття О. Цалай-Якименко). Львів, 2002. С. 227-239.
11. Чепіль О. Ювілей Полтавської організації НСКУ. <https://composersukraine.org/index.php?id=2700>
12. Яковенко І. Релігія в стилі джаз. *Коло*, – 18-24 серпня

**Юлія ТЕРНОВСЬКА,
Надія ДЕМЕНКО**

**МИХАЙЛО ДОНЕЦЬ – РЕПРЕСОВАНИЙ СПІВАК
БОЖЕСТВЕННОГО НАТХНЕННЯ**

*Його за голос я любив,
Не тільки я – усі любили,
Але орлу одбили крила
В годину горя і боїв*

Такі вірші написав Володимир Сосюра, вшановуючи пам'ять талановитого оперного співака, «чародія сцени» Михайла Івановича Донця (1883 - 1841). Життя митця обірвалося 10 вересня 1941 року, коли за наказом секретаря ЦК КП(б)У Хрущова та розпорядженням наркома КДБ Меркулова без суду були знищені всі політичні в'язні київських тюрем. Великий співак був заарештований як ворог народу, помер мученицькою смертю, його ім'я на багато десятиліть було викреслене з історії української музичної культури.

Михайло Донець народився в багатодітній робітничій сім'ї, батьки були дуже музикальні, гарно співали, часто в дуеті. Ще у ранньому дитинстві у Михайла виявили виняткові музичні здібності і чудовий дзвінкий голос. Вчитель співу з церковнопарафіяльної школи влаштував хлопчика у церковний хор. Протягом року Михайло вивчив партії всіх хорових творів і почав брати участь у концертних виступах.

Професію Михайло отримав у військово-фельдшерській школі. Навчаючись на фельдшера, він відвідував театральну студію і проявив себе дуже здібним, харизматичним актором. Зміни в його долі відбулися завдяки режисеру київського російського драматичного театру Миколі Соловцову, який викладав драматичне мистецтво в Київській музично-драматичній школі Марії Лесневич-Носової і відвідав любительську учнівську виставу за участі юного Михайла. Миколу Миколайовича Соловцова дуже зацікавив темпераментний і щирий юнак, якому він запропонував безкоштовні заняття з драматичного мистецтва.

Після навчання у військово-фельдшерській школі 17-річний Михайло Донець почав працювати у військовому шпиталі фельдшером. Маючи мізерну зарплатню, він виділяв кошти на вчителів співу і наполегливо навчався. «Навіть на службі в госпіталі молодий фельдшер знято виконував арпеджію, народні пісні, арії» [3]. Після шести років роботи у військовому госпіталі, Михайло звільнився і поступив до театру Соловцова.

Невдовзі вокальний наставник Донця, співак Михайло Бочаров перебрався до Москви і почав кар'єру в столичній «Опері Сергія Зиміна». Саме він допоміг і Михайлові влаштуватися до цього оперного театру. Українець Михайло Донець «опанував тонкощі сценічної майстерності, вокальну техніку звуковимови, постановку танців, пластики, гриму і навіть фехтування. Приватна опера С. І. Зиміна виявилася справжньою аспірантурою, де ретельно і глибоко розбиралися та аналізувалися вокальні партії» [3]. Михайло Іванович опановував всі басові партії театрального репертуару, навіть з тих опер, в яких не брав участі. Часто, завдяки цьому вдавалося запобігти зриву спектаклів, Донець міг замінити будь-кого.

1909 року разом із Іваном Алчевським вони організували музично-драматичний гурток «Кобзар», який виявився пристанищем духу для багатьох українців в Москві та скалкою в оці владі, часто організовували вечори української музики. На одному з таких зібрань Михайло з великим успіхом виконав твір М. Лисенка «Моліться, братія, моліться». Микола Віталійович, що був присутнім в залі, розчулився до сліз, підійшов й розцілував молодого артиста [5]. Хрещеною матір'ю в мистецтві М. Донець називав Марію Заньковецьку, і вона дуже тепло ставилася до нього. Панаса Саксаганського, Миколу Садовського й Миколу Лисенка вважав за своїх геніальних вчителів.

З 1913 року М. Донець – соліст Київського оперного театру. Коли почалась перша світова війна, керівники театру подбали, щоб Михайло не потрапив на лінію фронту. Йому вдавалось суміщати роботу госпітального фельдшера (від 6 ранку до 6 вечора) з вечірньою роботою артиста опери. Часто артисти заслуховувались розповідями Михайла Івановича про його роботу в військово-медичному закладі та про свій аматорський досвід в любительських виставах, адже артист був неймовірним

оповідачем з неповторним почуттям гумору, харизматичним і талановитим.

Радісно, із запальним натхненням зустрів владу Української Народної Республіки, віншував Симона Петлюру. Ініціював постановку опери «Черевички» Петра Чайковського українською мовою (вперше в історії театру), яка відбулась 18 листопада 1918 року. У 1919 році на роль Тараса Бульби в однойменній опері М. Лисенка Донця запросив Лесь Курбас, який він ставив в київському театрі музичної драми.

«Коли владу в Україні захопили більшовики, артисти виступали з концертами в «анекдотичних умовах», - згадував Михайло Іванович: «Ледь жива шкапа тягла віз з майданчиком, на якому стояли рештки від піаніно. Дякували нам натурою. Одного разу мені після концерту сказали: «Ми з вами, товаришу Донець, сьогодні розрахуємось «по-міністерськи». Мені видали фунт солі, три коробки сірників і дві голки» [3].

В 1924 році Михайло Донець отримав звання заслуженого артиста України. Тоді ж відбулося його романтичне знайомство і весілля з Марією Тессейр, яка повернулася після навчання в Міланській консерваторії. Марія Едуардівна стала солісткою Київського оперного театру, а Михайло Іванович оволодів майже всім світовим басовим репертуаром – близько 130 партій в 79 операх, трьох оперетах і десяти драмах. В 1927 році Михайло Донець став першим виконавцем партії Тараса Бульби.

Виконавця вирізняли густий, сильний, «політний» голос, красивий теплий тембр, широкий діапазон, рівний у всіх регістрах, майстерне філірування, спів *mezza-voce*, тонке фразування й оригінальне сценічне трактування кожного образу. Не дивно, що саме йому, солісту Академічного театру опери і балету УРСР в 1930 році було присвоєно звання народного артиста України.

Михайло Іванович був товариською, доброзичливою людиною, славився гостинністю, разом з дружиною часто приймали гостей. Розважаючи друзів, «завжди був у центрі уваги: охоче співав для гостей, сипав жартами, неперевершено розповідав про різні кумедні випадки» [5]. З друзями О. Вишнею, М. Рильським ходив на полювання та рибалку. В останній раз українці почули незабутній бас Михайла Донця по

радіо 22 червня 1941 року, коли фашисти закидали бомбами Київ. 2 липня 1941 року співака репресували за активну участь в Українській революції 1917 – 1921 років, а невдовзі й замордували в катівні НКВС. Загалом, за вищою мірою покарання упродовж тільки трьох літніх тижнів 1941 року садисти з НКВС позбавили життя 3424 українців: письменників, композиторів, учителів, священників, інженерів, службовців, правників, гімназистів, студентів, членів товариств «Просвіта», УНДО, «Сокіл» і ОУН. Ймовірно, кількість знищених українців реально була набагато більшою.

Дивує те, що співака не було реабілітовано після смерті Сталіна, і ще багато років вищі партійні та урядові органи трактували його як «ворога радянської держави», «буржуазного націоналіста», «петлюрівця», «зрадника батьківщини». Кілька десятиліть ім'я Михайла Донця перебувало в забутті. Реабілітація чесного імені співака відбувалася нелегко і довго зусиллями небагатьох його справжніх друзів - Максима Рильського, Миколи Кагарлицького, Лідії Красової, Михайла Шереметьєва.

В 1983 році, до 100-річного ювілею М. Донця чиновниками від влади було дозволено провести вечір пам'яті і випустити друком книгу спогадів про талановитого співака, яка була написана десятьма роками раніше Миколою Кагарлицьким, але була заборонена. Так розпочалося поступове повернення М. Донця в українську вокальну культуру. По-справжньому реабілітовано Михайла Донця було тільки 1989 році.

У період відновлення Незалежності України з 1991 року були відроджені численні твори, заборонені радянською владою, творчість національно-орієнтованого характеру авторства репресованих композиторів, співаків, поетів. Сьогоднішній час визвольної боротьби українського народу проти російських загарбників став поштовхом до переосмислення багатьох українських культурних добутків минулого, їх актуалізації й, водночас, творенням музики нової епохи.

Література

1. Зінченко О. Як Хрущов убив Донця. І потім збрехав [Електронний ресурс]. *Історична правда*. 10.09. 2019. URL : <https://www.istpravda.com.ua/columns/2019/07/10/155927/>
2. Кагарлицький М. Тернистою дорогою до Михайла Донця [Текст]. *Українська літературна газета*. 2013. 26 лип. (№ 15). С. 16–17.

3. Рудяченко О. Михайло Донець. Поцілений у голос [Електронний ресурс]. Укрінформ. 12.01. 2019. URL : <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2617172-mihajlo-dones-pocilenij-u-golos.html>
4. Тишкевич М. Михайло Донець – загублений самородок [Електронний ресурс]. *Український інтерес*. 23.01.2023. URL : <https://uain.press/blogs/1158475-1158475>
5. Черкаська Г. Михайло Донець. Чародій нашої сцени [Електронний ресурс]. *Hetman.tv*- Режим доступу : <http://www.hetman.tv/nomera/2019/2019-1-84/myhdon.html>

РОЗДІЛ 3

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ НАУКИ ТА ПЕДАГОГІКИ

Олена АФОНІНА

КОДИ КУЛЬТУРИ І ПРИЙОМИ «ПОДВІЙНОГО КОДУВАННЯ» У СУЧАСНИХ ХОРЕОГРАФІЧНИХ ПРАКТИКАХ

Двісті років тому німецький поет і письменник Вільгельм Мюллер видав цикл віршів «Зимова подорож» (1823). Його збірка під назвою «Вірші з паперів, заповіданих мандрівним лісовим стеклярусом. Пісні життя і кохання» з'явилася у 1824 році. Цікаво, що ці цикли нам більше відомі як вокальний цикл Франца Шуберта «Зимова подорож». Сто років тому, у 1920-х роках тексти циклу Ф. Шуберта «Зимова подорож» (нім. «Winterreise») були перекладені українською мовою і надруковані у видавництві «Книгоспілка». Спробуємо розібратися як цикл Ф. Шуберта може бути своєрідним кодом культури і як оркестрова інтерпретація Ганса Цендера стала одним із прийомів «подвійного кодування» для балету німецького хореографа Крістіана Спуга (2018). Для цього використано не тільки аналіз балету, а й інтерв'ю з майстрами перетворень класики Г. Цендером, К. Спугом.

Найвідоміший пісенний цикл епохи романтизму «Зимова подорож» Ф. Шуберта для музикознавців і просто виконавців є втіленням людських почуттів. Хоча зустрічаємо й тих, хто за рядками В. Мюллера і музичним текстом Шуберта вивчає соціально-політичні збіги часів написання творів [1]. Нам цей вокальний цикл відкриває шлях до вивчення кодів культури і «подвійного кодування» в мистецтві.

Зимова подорож, мандрівник, кохання, самотність, Орфей, Муза, Нарцис, обряд – цю послідовність можемо продовжувати безкінечно. Що містять ці назви? Інформацію, яка має 1) історію; 2) зміст; 3) популярність (пізнаваність, відомість). Саме цю інформацію ототожнюємо з кодами культури. Як правило коди культури є символами або знаками, які в нашій пам'яті (та

історично) пов'язані з жанрово-тематичними або часопросторовими (поза часопросторовими) уявленнями.

Орфей, Муза, Нарцис прийшли до нас з міфології. З ними ми згадуємо Давню Грецію (часопростір), музично-театральні жанри, живописні полотна, архітектурні споруди тощо. Обряд, ніби, з іншої змістової категорії, але за своїм наповненням, як традиції, символічних дій, образних форм, також є інформацією з історичним минулим і жанрово-образним навантаженням. Тож, коди культури є інформацією у знаках і символах, яка відома тим, хто її отримує у різних жанрово-образних формах.

Процес «подвійного кодування» в мистецтві пов'язаний зі специфікою інтерпретації кодів культури та досвідом сприйняття реципієнтами нового варіанту класико-романтичного, барокового чи іншого твору. У мистецтві часто використовуються коди з міфів, фольклору, релігії, передаючи інформацію першоджерела на рівні 1) назви (імені); 2) форми (жанру); 3) змісту. Пізнаваність коду реципієнтами обов'язкова. Можемо порівняти з пін-кодом телефону, банківської картки – якщо код невідомий володарю картки (телефону), чи банкомату – операція не буде здійснена. Так і в мистецтві, якщо реципієнт не знає першоджерела на рівні імені (змісту), то мови про процес змін, інтерпретації, «подвійного кодування» не буде. Якщо реципієнт не готовий до впізнання Орфея, Нарциса тощо, то для нього буде інше сприйняття інформації. Інформація буде для такого реципієнта первинна.

Втілення поетичних текстів В. Мюллера у циклі Ф. Шуберта ми не беремо до уваги і не вважаємо це прийомом «подвійного кодування» в мистецтві. Нам цікавий процес «подвійного кодування» першоджерела у різних напрямках. Основою інтерпретаційних можливостей, відкриттям кодів з процесу «подвійного кодування» є цикл пісень Ф. Шуберта з текстами В. Мюллера, життя циклу в інших формах мистецтва.

І тут виявляється, що сучасний німецький композитор Ганс Цендер (Hans Zender, 1936 року народження) посягнув на цикл для голосу у супроводі фортепіано і зробив з «ікони історії музики» [3] твір для тенора та камерного оркестру. При чому цикл Ф. Шуберта «*Winterreise*» став власною авторською партитурою Г. Цендера (1993). Композитор назвав свій підхід

«складеною інтерпретацією» на зразок французьких «*lecture*», які перекладалися як «індивідуально-інтерпретаційне читання».

Музичне прочитання композитором «*Winterreise*» стало пошуком вільного прочитання музичного першоджерела «інтуїтивно зрозумілим шляхом: прискоренням або уповільненням темпу, транспонуванням в інші тональності, розробкою характерних колірних (звукозображальних) нюансів» [3]. Чому такі зміни стали можливими? На думку композитора, це було закладено у Шуберта і він зміг це відчутти і передати у своїй партитурі. Це було зроблено тому, що кожен час має свою музику, виконавців і слухачів. Сучасні концертні зали, інструменти, вміння слухати – все змінилося за 200 років існування твору Ф. Шуберта. Тому композитор своїми змінами наблизив до слухачів романтичне звучання Ф. Шуберта. За його словами твір заграв новими фарбами, ніби нове покриття старе. «Я провів півжиття, прагнучи інтерпретацій, які б були максимально правдивими до тексту – особливо творів Шуберта, які я дуже люблю – лише для того, щоб мати визнати собі сьогодні: немає вірного тлумачення» [3].

Звуки фортепіано Г. Цендер передає «багатобарвному оркестру» з яскравою звукозображальністю до звуків природи, шелесту листя, подуву вітру, гарчанням собак – все це з'являється в оркестровому звучанні. Композитор пише, що «ці шуми можна почути й у творчості Франца Шуберта, хоч і прислухаючись» [3]. За його словами це «насінням», яке він розвиває вже у своїй партитурі, а воно – це насіння, виростає в сильні рослини. Про відчуття окремих пісень композитор пише як про реакцію організму на холод. Порівнюючи це з прослуховуванням пісні «*Auf dem Flusse*», коли виникає бажання підняти плечі від тремтіння.

Композитор звертає увагу на те, що вокальний цикл Шуберта насичений таким простором для уяви слухача, що не можливо було це не передати в оркестровому варіанті. Відчуття руху, неспокою у подальшому допомагає втілити танцівникам у балетних виставах. Г. Цендер звертає увагу на те, що «музиканти рухаються по кімнаті... відбувається «переміщення звуків у просторі» [3]. Композитор пише про винахід окремих рішень для кожної пісні, а весь цикл у новому варіанті порівнює

з авантюрою, яка абсолютно не схожа на чітко визначену подорож. Композитору вдається перенести події «Winterreise» в сучасність для того, щоб сьогоднішні слухачі пережили почуття сучасників Ф. Шуберта.

Власне це і є «подвійним кодуванням» як процесом відкриття нових можливостей твору, у цьому випадку – романтичного вокального циклу. У циклі «Winterreise» В. Мюллера і Шуберта закладено багато символів, які стають кодами для втілення у мистецтві. Потужні природні образи примушують мандрівника пройти випробовування холодом з гарячими сльозами, які губляться на льоду та снігу, самотністю зі згасаючими почуттями, розгубленістю і перетворенням на параліч. Сучасний мандрівник – це і подорож, і пошук, і відкриття нового, або біженець, людина без імені чи місця проживання, це персона, яку ми можемо зустріти щодня у нашому холодному світі. Тому цикл «Winterreise» актуальний, не дивлячись на свій поважний вік. І головний герой – це культурний код, відомий всім, і для кожного реципієнта його зміст буде індивідуальним відкриттям.

Новий оркестровий твір Г. Цендера надихнув спочатку хореографа Джона Ноймаєра (2001) передати в балетну історію зимової подорожі мандрівника [2]. З алюзіями і ремінісценціями перегукується балетна символіка хореографа. Але нам цікаве ще одне балетне рішення циклу Ф. Шуберта в оркестровому варіанті Г. Цендера – однойменному балеті німецького хореографа Крістіана Спуга (2018). Отже, новий балет насичений символікою циклу. І хореограф не йде шляхом відтворення текстів Мюллера, а пропонує нам заглибитися в символи і знаки, які супроводжували відомий цикл. Зима як кінець зимової подорожі, як символ смерті [5].

Хореограф К. Спук в інтерв'ю перед прем'єрою ділиться своїми враженнями і від того, як він бачить образність віршів В. Мюллера, і те, як він винайшов їхню передачу в балеті, мовою танцю: «24 пісні можна прочитати як внутрішню подорож ліричного “я”, навіть якщо вони мають конкретне географічне розташування в текстах, сценічний світ зимової подорожі» [4]. Всі образи циклу (флюгер, ворона, вітер, дороговказ) знаходять своє відображення не у вузькому сенсі, коли під час співу

ворона мають з'являтися й птахи, а у колажному вигляді. Хореограф використовує просторові асоціації і в цьому допомагають прості, елегантні костюми у всіх відтінках сірого, крижано-блакитного, чорного кольорів із струмуючих матеріалів з сірими корсетами. Зимові пальто зі шлейфами контрастують з відкритою голою шкірою танцівників. Враження морозу відтворюється від сценічного декору, мишачо-сірої, клаустрофобічної на вигляд коробки, яка освітлюється рухомими люмінесцентними лампами. Бетонні стіни наводять на думки про абстрактний, туманний ландшафт дерев, як на імпресіоністичній акварелі. Відсутність задників на сцені компенсується підйомною платформою. По центру формується враження братської могили – «землі мертвих». Цим підкреслюється нав'язлива безвихідь. Символами смерті є величезна голова антилопи на спині танцівниці, оголена жінка-ворона або посланець смерті із зав'язаними очима та вороном у руці тощо.

Цікаве не тільки сценічне втілення, а й хореографічні знахідки К. Спуга. Це стосується всіх пісень. Радикальний вступ є контрастом і концентратом втоми від світу. Хореограф дивиться на душевні безодні мандрівника, ніби крізь величезне дзеркало. Завіса підіймається і перед нами дві фігури, які дивляться назад, співачка й танцівниця з одного боку, і дві дюжини танцівників, тіла яких в канаві, чи в могилі – початок кінця, могила готова. Експресивний танець характеризується плавними, нескінченно довгими рухами під звуки соло перкусії. Танцівник передає беззвучні крики і нагадує нам картину Едварда Мунка. Соло танцівників змінюється ансамблевими сценами – балет унікальний, його треба дивитися. А ми розуміємо, що твір Мюллера – Шуберта, як код романтичної культури, знайшов нові втілення у мистецтві XXI століття, додаткові інтерпретації, які збігаються з визначенням «подвійного кодування» в мистецтві.

Література

1. Achim Goeres. ...was will ich unter den Schläfern säumen? Gedanken zu Schuberts Winterreise URL: <http://www.goeres.de/textgrafik/winterreise.htm>

2. Ballett von John Neumeier. Winterreise URL : https://www.hamburgballett.de/de/spielplan/stueck_repertoire.php?SNr=477
3. Kathrin Aehnlich. «Grenzgänge. Von Papstbeerdigungen, Kindheitsträumen und unsterblichen Seegurken» ist im Aarauer AT Verlag Edition Zeitblende erschienen. Dieser Artikel ist erschienen in MAG 62, Oktober 2018. Das MAG können Sie hier abonnieren. URL : <https://www.opernhaus.ch/spielplan/kalendarium/winterreise/>
4. Küster Michael. Auf der Suche nach dem Unmittelbaren URL : <https://www.opernhaus.ch/spielplan/kalendarium/winterreise/>
5. Trailer – Winterreise – Ballett Zürichю. URL : https://www.youtube.com/watch?v=Eg_9m5rC5Jg&t=31s

Лариса ГОРБОЛІС

«ЩЕДРИК» ЯК СМИСЛОВИЙ КОНСТРУКТ РОМАНУ ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «ПРИЛЕТІЛА ЛАСТІВОЧКА»

Промовиста назва твору «Прилетіла ластівочка» сучасної української письменниці І. Роздобудько викликає найперше асоціації з різдвяним «Щедриком», відомим в усьому світі під назвою «Carol of the Bells». Як зазначено в анотації, авторка «запрошує читача дізнатися правду про знамениту мелодію» [1, с. 1], а отже, і про її автора – Миколу Леонтовича.

Музично-звукову матриця роману формують а) пісні, фрагменти пісень (окремо слід зауважити про неодноразове цитування в різних епізодах «Щедрика»), назви пісень (наприклад, «Козака несуть»), опери («Русалчин великдень»), симфонії (40 симфонія Моцарта) тощо; б) описи тонально-інтонаційних, ритмічних характеристик українських пісень («Щедрик», «Козака несуть»); в) назви музичних інструментів (наприклад, віолончель) і численна кількість музичних термінів (диригент, тенор, баритон, хороспів, звукові комплекси, вокальне інструментування, багатоголосся, анданте, алегро, метроритм, фортисимо, піанісимо, піано тощо); г) відгуки світської хроніки, критики (про «Щедрик» Миколи Леонтовича, хор Олександра Кошиця) з ємними музичними характеристиками творів; д) прізвища композиторів, мистецтвознавців та ін., причетних до світу музики (Микола Леонтович, Олександр Кошиць, Моцарт, Микола Лисенко, Бах, Шон Шегард, Дж. Гершвін, П. Вільговський, Стіві Вандер та ін.);

е) назви музичних установ (наприклад, музичний інститут імені Миколи Лисенка); є) звуки артефактів («рипіли сидіння крісел», «візок м'яко вібрував», «місто немов марширувало під одну бравурну мелодію», «пролунав дзвоник» тощо); ж) звукові характеристики-антропофоніми («старий хрипів», «хор відгукнувся багатоголоссям», «кашель хвилями перекочувався з кутка в куток», «гиготіли першокурсники, на них цитькали», «публіка шалено заплескала в долоні» тощо); з) ритміко-фонетичне наслідування («Мі-мі-мі!», «Біс! Біс!», «Ще! Ще! Ще! Ще!», «Та-та-та-та!») та ритміко-синтаксичне оформлення текстових конструкцій тощо.

Назва роману – показовий паратекстуальний акцент, своєрідна точка відліку, з якої розпочинається історія «Щедрика». Далі паратекстуальна панель доповнюється фрагментами зі «Щедрика» та «Carol of the Bells», що виконують роль епіграфів і є важливою для смислового пласту роману та семантики музики структурною складовою.

Музика в романі виконує сюжетотворчу роль, є своєрідним інструментом в організації романного простору. Історія музики в долі Миколи Леонтовича починається з раннього дитинства, коли батько-священник продемонстрував мелодійність і неперевершеність звуків віолончелі: «Від густого глибокого звуку здригнулося і затріпотіло у священному страху серце... Це було так несподівано і так прекрасно, що Микола заплакав... Батько опустил смичок. Але тиша стала ще нестерпнішою, ніж музика. Він не міг пояснити, що сталося тієї миті, але щось таки сталося – безперечно. Він схотів навчитися говорити так само!» [1, с. 48]. Кожне речення підкреслює неординарність події в житті головного героя, чутливого до краси хлопчика. Батько розповів про нотний стан, особливості запису музики за допомогою семи нот. Це була «доросла» розмова батька з сином, що визначила подальшу долю Миколи Леонтовича.

I. Роздобудько наголошує на тривалій і ретельній роботі Миколи Леонтовича, пов'язаній зі збиранням та опрацюванням фольклорних зразків. Опрацьовуючи музичний матеріал, переживаючи його (коли зібрані по селах пісні «рояться в голові, спати не дають» [1, с. 75]), композитор прагнув досягнути його прадавню ритміко-енергетичну неповторність: «...вдень і вночі –

писати, писати, писати, аби зберегти народні мелодії у власній інтерпретації, безкінечно вагаючись, чи має на те право. І все ж таки – записувати їх, використовуючи незбагненне і бездонне джерело народного хороспіву» [1, с. 32]. Авторка підкреслює наполегливі пошуки мелодійно-інтонаційних та ритмічних відповідників народному словесному матеріалу]. Ескізна подача матеріалу про активність цілеспрямованої, самовідданої й заглибленої у мистецтво особистості Миколи Леонтовича є важливою для однієї з ключових смислових тез роману: з'ява «Щедрика» закономірна. Глибоко розуміючи природу мелодійності й слова, дослухаючись до пам'яті своєї етнічної самотності, Миколі Леонтовичу вдалося створити геніальну обробку «Щедрика».

Дата першого оприлюднення твору (в романі вона зазначена – 25 грудня 1916 р.) – це початок тріумфальної ходи «Щедрика» по світу. Саме в цей день у Києві відбувся прем'єрний показ різдвяної програми Миколи Леонтовича у виконанні студентського хору під керівництвом Олександра Кошиця. І. Роздобудько акцентує на смисловому корпусі колядки: «Прості слова, що лунали з вуст хористів, у поєднанні з мелодією здавалися пророчим одкровенням... Стародавній язичницький текст, зовсім не пов'язаний з нинішньою зимою, незбагненим чином кожним словом говорив про ...народження Христа» [1, с. 22-24]. Описане І. Роздобудько виконання «Щедрика» фіксує важливі показники твору: давність тексту, технічне виконання, емоційно-настроєва та енергетична стихія. Проте це радше зовнішні характеристики колядки, результат потужного пошуку композитором первісної гармонії музики й слова. Тривала праця з текстом допомогла обдарованому від природи й заглибленому в народну культуру композиторові актуалізувати індивідуальний, родинний, етнічний досвід, осмислити, систематизувати його й утілити в «Щедрику». Микола Леонтович глибоко розумів зміст і значення давнього сакрального обряду, силу магічних примовлянь, що допомогло йому представити колядку як словесно-музичну цілість, де звуковий образ та ідея формують органічну єдність, адже «створені в народних піснях образи прибрані не лише у форму художнього слова, а й у форму мелодії. Мовний і музичний ритм взаємно пристосовуються і

розвиваються відповідно до характеру образів народнопісенного твору» [2, с. 29].

В описі «Щедрика» І. Роздобудько зафіксувала й особливості технічного виконання твору: «Голоси набирали обертів, розросталися, мов дерево в звивистому багатоголоссі і сходилися в одній точці, аби знову утворити в повітрі невидимий безкінечний спіральний візерунок» [1, с. 22]. Спочатку заспівують сопрано, потім підключаються альти, тенори, баси і мелодія рухається до кульмінації, а у фіналі знову сопрано.

Мистецтвознавці відзначають, що Микола Леонтович, створюючи «Щедрик», удався до так званих органних пунктів, на тлі яких будував складні звукові комплекси, досягаючи особливої гармонійної насиченості і напруженості звучання. Про оригінальність щедрівки так зауважує І. Роздобудько: «Не зважаючи на поліфонію, кожен голос вів свою неповторну партію, ніби кожен з виконавців говорив водночас і про загальне, і про щось сокровенне, своє. Хороспів будувався на складних звукових поєднаннях і в той же час... В той же час у ньому вчувалося чотири ноти» [1, с. 24].

Відповідний музичний контекст «Щедрику» в романі створює різдвяний вертеп, що завітав додому до Леонтовича, а також святкування на Михайлівській площі: «І на Михайлівську зринули звуки «Щедрика», затоплюючи увесь простір, нівелюючи жах холодних окопів і саму смерть. Люди безгучно ворушили вустами, вторячи хору, промовляючи слова, як молитву» [1, с. 44]. «Щедрик» формує у музичній площині роману І. Роздобудько своєрідну смислову вертикаль, навколо якої обертається тематико-проблемний корпус твору. Скажімо, схвально відгукується про твір Миколи Леонтовича преса [див.:1, с. 31-32], колеги Кирило Стеценко, Олександр Кошиць («Твій «Щедрик» – це неземна музика. В ній є щось...незбагненне» [1, с. 34]).

Навчаючи студентів співу, Миколи Леонтович намагався так налаштувати своїх підопічних, щоб вони у процесі виконання музичних творів почули голос предків, осягнули себе в просторі рідної культури, відчули енергетику давнього співу. Його пояснення змістовні, суттєві, продумані, виповнені багатолітнім досвідом спілкування з народною культурою: «Музика – голос Бога <...> Бог говорить до нас через мистецтво – а ми озвучуємо

Його. Це – найвища гармонія і найвищий сенс» [1, с. 64]. Поради композитора стосувалися й технічних зауваг, як-от: «Дуже важливо вжитися в паузу. В ній ви почувете себе, своїх предків. Почувете космос... Почувете безсмертя <...> Треба відкрити в собі вертикаль: звук має йти через груди» [1, с. 67]. Микола Леонтович помічав результат своїх пояснень та порад: «Він бачив, як в очах деяких хористів заіскрили сльози» [1, с. 65].

У другій частині роману І. Роздобудько «Прилетіла ластівочка» художньо відображена доля «Щедрика» за межами України – з ініціативи очільника Директорії Української Народної Республіки Симона Петлюри капела Олександра Кошиця виїхала на гастролі. Музичний колектив «завоював Європу без жодного пострілу. <...> Він і його капела відкривали світові нову державу – а держави вже не було» [1, с. 177-178]. Літургії Миколи Леонтовича у виконанні капели Олександра Кошиця лунали в Чехії, Австрії, Швейцарії, Франції, Бельгії, Голландії, Великій Британії, Німеччині, Мексиці.

Музика в романі І. Роздобудько є кодом до осмислення проблематики, образів, часопросторових вимірів твору, біографії Миколи Леонтовича, вона формує контекст для розуміння історичних подій. У музичній площині роману українська колядка «Щедрик» в обробці українського композитора постає як самобутній, заглиблений у прадавні мелодійно-сміслові коди гармонійний твір, який емоційно, тонально, ритмічно захоплює українських і закордонних слухачів упродовж багатьох років.

Література

1. Роздобудько І. Прилетіла ластівочка : роман. Київ : Нора-Друк, 2018. 304 с.
2. Сидоренко Г. Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка. Київ : Вид-во Київського університету, 1972. 142 с.

Наталія ЄРЬОМЕНКО

ЖАНР ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ В ОРИГІНАЛЬНИХ ТВОРАХ ДЛЯ БАНДУРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Одними з перших композиторів, які писали в жанрі бандурної мініатюри були: Г. Хоткевич (етюди, обробки народних пісень), А. Маціяка, Є. Адамцевич («Запорозький марш»). Серед композиторів ХХ століття до жанру мініатюри для

бандури зверталися такі композитори як: С. Баштан, М. Дремлюга (Баркарола, Варіації, Думи, Прелюдії, рондо, гумореска та ін.), К. Мясков (етюди, скерцо). В жанрі мініатюри у ХХ столітті для бандури написано наступні оригінальні твори: «Одарочка» Г. Хоткевича, «Танкова мелодія» (Львів, 1941), «Запорожець (Танець)», «Гайдук (Старовинний танець)», «Молодичка», «Танець», три «Тропаки», два «Харківських танці» З. Штокалка, «Козачок» Д. Щербини, «Запорізький марш», «Кужель», «Козак» М. Теліги, «Харківський танець» Ю. Сінгалевича, «Концертна полька» О. Андреевої (1957), «Протяжна і танцювальна» К. Мяскова (1958), «Думка» В. Заремби, «Танець» О. Зборовського, «Думка», «Народний фрагмент», «Народний танець», «Український танець» С. Баштана, «Марш» А. Коломійця, «Дума» В. Тилика, «Дума», «Марш» М. Дремлюги, «Танок» І. Гайденка, «Український танок» М. Стецюна та ін. Сучасні композитори теж широко використовують жанр мініатюри у бандурній творчості, серед них: А. Бойко, В. Войт, О. Герасименко, О. Дегтяр, А. Загрудний, В. Кухта, Р. Лісова, Г. Матвіїв, В. Мартинюк, В. Ольшанський, В. Павліковський та ін.

Яскравою представницею різноманітної оригінальної композиторської творчості для сольних та ансамблевих форм музикування на бандурі в жанрі інструментальної мініатюри є наша землячка Руслана Лісова. Твори композиторки є популярним серед вихованців музичних шкіл та студентів музичних навчальних закладів. Руслана Віталіївна Лісова – композитор, педагог, співачка, акторка народного драматичного театру, керівник і учасниця вокального тріо «Лілея», лауреат Всеукраїнських і Міжнародних конкурсів. фортепіано в Чернігівській музичній школі. В творчому доробку Р. Лісової безліч інструментальних мініатюр як для бандури, так і для фортепіано. Композиторська творчість для бандури Р. Лісової формує солідну базу авторського репертуару для бандуристів різних жанрів, форм, стилів, зокрема жанру мініатюри. Мініатюри Руслани Лісової відрізняються програмністю. Усі вони мають окремі назви та певні сюжети: «Краплі на склі», «Разом веселіше», «Назавжди», «Незвичайна пригода», «Ніколи», «Перше побачення», «Веселий настрій», «Варто спробувати», «У старовинному стилі»,

«Діалог», «Різдвяна скринька (цикл з 4-х частин)», «Сумна мелодія», «Відверто», «Ноктюрн», «Ой, заграйте, музиченьки», «Останній зимовий вальс».

Творчість Руслани Лісової привносить в бандурне виконавство особливу ніжність та витонченість. Її твори пронизані любов'ю до виконавця та слухача. Композиторка не перестає дивувати новими мелодіями та поєднаннями тембрів різних інструментів, але пише переважно для соло або ансамблів інструментів невеликого складу.

Серед сучасних бандуристів-виконавців особливе місце займає творчість Оксани Герасименко – відомої української бандуристки і композиторки, педагога, заслуженого діяча мистецтв України (2008), члена Національної спілки композиторів України, доцента кафедри народних інструментів Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. В композиторському доробку О. Герасименко понад 300 творів: понад 100 творів для бандури, бандури і флейти (а також скрипки, віолончелі, фортепіано, гітари), для струнного квартету та бандури, музика для театру, обробки народних пісень, численні перекладення та аранжування.

Композиторській стилістиці О. Герасименко характерна мелодична й гармонічна винахідливість. Композиторка дуже гармонійно і влучно використовує засоби поліфонії і оркестрування. Її творам притаманне відчуття форми і в той же час, наявність нових, сучасних елементів. Творам О. Герасименко притаманний особливий ліризм. У її творчому доробку важливе місце належить жанру мініатюри. Усі твори композиторки мають своєрідні назви: «Таїна», «Роздум», «На крилах мрій», «Фантазія дощу», «Осінні сні», «Сонячний промінь» та ін. Назви цих творів повністю передають їх зміст.

Одним з відомих сучасних бандуристів є Георгій Матвіїв. Він є композитором, аранжувальником, солістом ансамблю «Чайка», солістом «European Jazz Orchestra 2012», викладачем Одеської національної академії імені О. В. Нежданової, солістом Одеської філармонії, лауреатом багатьох міжнародних академічних та джазових конкурсів. Георгій Матвіїв створює авторські композиції в жанрі мініатюри для бандури. Його авторські твори для бандури соло увійшли до першої збірки композитора «Твори

для бандури (соло)». Кожна з його мініатюр має свою назву, окремий зміст та характерні виконавські особливості: «Море, хвилі та пісок...», «Місячна доріжка», «Чарівний дощ», «В обіймах сутінків», «Тунель», «Глибина підсвідомості», «Блюз нічного причалу», «Мрія Роланда». До кожної з мініатюр автор помістив короткі методичні вказівки задля правильного виконання твору та втілення задуму композитора.

Жанр мініатюри характерний також для композиторського стилю В. Павліковського. Його мініатюри для бандури переважно програмні. Усі твори композитора написані в сучасному стилі. Інструментальні мініатюри В. Павліковського різні за жанро-стильовими ознаками. Це і танцювальні жанри: «Вальс», «Бугі-вугі», а також жанрові картинки «Гроза», «На ковзанці», «Соловейко». У них використовуються специфічні засоби виразності, підкреслюється звукозображальність, що є однією з характерних рис мініатюр. Наприклад, п'єса «На ковзанці» починається й закінчується *glissando*, на яке накладаються вигуки «Ох! Ах, ха-ха-ха!». У п'єсі «В ритмі латинос» (третя частина концертної п'єси «Чудовий настрій») композитор, окрім вигуків «Ча-ча-ча», вводить вокальний уривок: партія бандури дублюється артикулюванням голосом складів «Па-да-бу, да-бу, да». Все це допомагає зобразити за допомогою музичних прийомів запальну картинку латиноамериканського танцю. Введення своєрідних засобів виразності також застосовується у творі «Бурлеска» того самого автора. Тут композитор застосував віртуозні пасажі, синкопований ритм. Доповнив виконання ритмічним стуканням по різних частинах деки. Усі ці виконавські прийоми у поєднанні створюють гротескний образ.

Використання вокалу є потужним звукозображальним засобом в інструментальних творах для бандури (наприклад, «Барви») Ю. Гомельської. Серед бандурного репертуару особливе місце посідають твори А. Бойко. Аліна Леонідівна Бойко – українська гітаристка, педагог та композитор. Її перу належить величезна кількість творів для гітари. Учні та ансамбль гітаристів під керівництвом Аліни Бойко є постійними учасниками різних концертів та конкурсів. Композиторка створила цілу низку творів для бандури, які увійшли до її

авторської збірки (Твори для бандури). Зокрема до збірки увійшли такі оригінальні мініатюри для бандури: Прелюдія, Полька, Менует, Сумний вальс. Мазурка, Танець, декілька етюдів та інші твори.

Література

1. Бистрицька О. Виконавська та педагогічна діяльність Оксани Герасименко: До історії української бандурної педагогіки. *Науковий вісник Нац. муз. академії України*. Київ, 2004. Вип. 35.
2. Вишневецька С. Синтез традиційних та новітніх тенденцій у композиторсько-творчій діяльності виконавців-бандуристів. *Актуальні питання гуманітарних наук: Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2011. Вип. 2. С. 18-20.
3. Дутчак В. Г. Основні тенденції в сучасному бандурному виконавстві України та української діаспори. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність* : зб. наук. пр. Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л.І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2017. 264 с.
4. Лісняк І. М. Композиторська творчість для бандури межі ХХ-ХХІ ст.: стильовий аспект. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2014. № 2. С. 251–255.
5. Мандзюк А. С. Сучасний стан розвитку бандурного мистецтва на Слобожанщині *Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 14 жовт. 2005 р. Київ, 2005. С. 222–226.
6. Ніколенко О. І. Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 музичне мистецтво. Львів, 2011. 19 с.
7. Павленко Л. О. Теоретичні дослідження та розвиток бандурного виконавства: ХІХ – початок ХХ ст. *Культура і сучасність*. 2016. № 2. С. 115-120.

Олеся ДУРНИЦЬКА
Роман ДЕМЕНКО

ЗНАЧЕННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ГМИРІ

Борис Романович Гмиря залишив нам багатющу спадщину: вокально-виконавську, мистецько-дослідницьку й епістолярну. За 30 років професійної діяльності він проспівав близько 1300 концертів (вокальні цикли, тематичні концерти), з них близько 100 благодійних і шефських. Гастролював у Китаї, Польщі, Чехословаччині, Болгарії, Угорщині. Однак його жодного разу його не випустили з країни на гастролі до розвинутих капіталістичних держав, таких як США, Японія, Канада тощо.

Мистецький внесок Бориса Гмирі у вітчизняну та світову виконавську скарбницю немає рівних ні за кількістю творів, ні за якістю їх виконання жодним співаком світу. Виконавська спадщина Гмирі – це майже 600 камерних вокальних творів. Співак змусив світ заговорити про українську вокальну школу.

Щоразу, коли слухаємо Бориса Гмирю, відчуваємо хвилюючу радість від спілкування із високим мистецтвом. Бездоганна музичність, яка не терпить жодних відхилень від авторського тексту, виразна природна декламація, яка правдиво і тонко передає всі відтінки думок і почуттів, закладених в музиці, вміння виразити у звучанні голосу, в його тембровому забарвленні емоційний зміст – ось такі властивості високої майстерності Гмирі. Після виконання співаком циклу романсів Ф. Шуберта на слова німецького поета В. Мюллера музична критика писала: «24 романси – 24 характери розкрито».

Його любили свого часу і цінують сьогодні не тільки за те, що він є володарем надзвичайної краси тембру і сили голосу, а й за те, що співак умів доносити до слухачів всі відтінки почуттів: ніжної лірики, героїчного пафосу, іронічного сарказму, вибухового гумору і глибокого трагізму. В кожному творі Гмиря відшукував і розкривав соціальну суть сприйняття її сучасниками. Важливим аспектом виконавської творчості Б. Гмирі є його здатність відкривати слухачам цікаві фарби музики через експеримент та власну інтерпретацію. Він активно виходить за рамки стандартних виконавських трактувань, роблячи акценти на найтонші нюанси та виражаючи свою унікальну музичну індивідуальність. Гмиря співав так, що перед слухачами поставав образ живої людини з властивими їй ознаками характеру і темпераменту.

В репертуарі Б. Гмирі були твори композиторів різного часу: українських класиків ХІХ ст., західно-європейських і радянських композиторів. Геніальний співак володів таємницею надпотужного впливу на публіку: так виконував твори різних жанрів, що слухачі з перших звуків перебували під магічним зачаруванням поетичної атмосфери вокальної музики. Борис Романович був визнаний ще й прекрасним інтерпретатором камерних творів. Вперше у його виконанні світ почув новий цикл романсів А. Рубінштейна «Перські пісні» та інші камерні

твори С. Рахманінова, О. Даргомижського, М. Глінки, і романси Д. Шостаковича, спеціально написані для голосу співака.

Б. Гмиря вражає нас своєю численною спадщиною. Понад 600 камерних творів: 300 українських народних пісень і романсів, понад 300 пісень і романсів інших європейських народів; 44 оперні партії української, російської та західної класики; 85 фрагментів із вокально-сценічних і симфонічних творів; 30 трансляційних концертів. Перлиною творчого доробку Гмирі є «Шевченкіана» - 24 твори на вірші Т. Г. Шевченка. Гмиря – перший, і до того часу єдиний співак, який підготував цілу концертну програму з музичних творів на вірші Т. Шевченка і виконав її у найкращих концертних залах колишнього СРСР, за кордоном та записав на платівки. У 2000 році Фондом Гмирі випущений CD «Борис Гмиря Великому Кобзареві», а в 2011 – його перевидано і доповнено під назвою «Борис Гмиря. Великий Кобзар у серці моїм».

Протягом усього свідомого життя Борис Романович не переривав зв'язків з рідним краєм, зі своїми земляками. «Сумщина. Лебедин. Рідна земля, що має свій особливий запах і так хвилює душу, що щемить серце», - писав він у своїй автобіографії. Лебедин двічі зустрічав свого вже видатного земляка – у 1939 році (в міському кінотеатрі) та 29 жовтня 1965 року (в районному будинку культури), де Гмиря виступав з концертами перед земляками-лебединцями. У виступі по Сумському радіо (1965) Б. Гмиря зізнавався: «Я в своєму мистецтві віддаю всього себе слухачам. Ми одне одного запалюємо і живемо цими образами... В мистецтві інакше не можна, і це дарує дорогоцінну якість – неперехідну молодість».

Майже три сотні українських пісень з його репертуару ставлять Бориса Гмирю поряд із Соломією Крушельницькою, Лесем Курбасом, Іваном Алчевським, Олександром Довженком та іншими українськими геніями, що творили українську національну ідею. Останній твір, який Гмиря вивчив за 3 місяці до раптової смерті романс Г. Жуковського на вірші О. Олеся «Сміються, плачуть солов'ї». А остання пісня, яку він вивчив, але вже не вдалося заспівати на сцені називалась «Останній промінь згас» (сл. М. Кічури, музика П. Сениці).

Найвидатніші діячі культури ХХ століття вважають мистецтво Б. Гмирі унікальним, неповторним. Його виконавська творчість, якій притаманні глибоке емоційне насичення та висока співацька майстерність, – це неоціненний внесок у світ української музичної культури. Інтерпретації класичних творів у виконанні Гмирі вміло поєднували традиційність із сучасністю, потужний звук і приголомшливу емоційність. Виконавська творчість Б. Гмирі слугує прикладом високого професіоналізму і відданості мистецтву. Загалом виконавська творчість Бориса Гмирі – це своєрідний міст між традиціями класичної і народної музики та сучасністю. Вона продовжує привертати увагу до українського вокального мистецтва на світовому рівні, засвідчуючи, що велике мистецтво завжди актуальне та перетинає кордони часу і простору.

Література

1. Архімович Л. Б. Борис Гмиря (в оперному репертуарі). Київ, 1981
2. Бондарчук П. М. Гмиря Борис Романович. *Енциклопедія історії України*. Т. 2. Київ, 2005. С. 126
3. Мельничук Георгій. 1000 незабутніх імен України. Великий Борис. Київ : Школа, 2005. С. 217-219.

Євген КАРПЕНКО

РОЗВИТОК ХОРОВОЇ СПРАВИ В ННІ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ СУМДПУ ІМЕНІ А. С. МАКАРЕНКА (НА ПРИКЛАДІ ДІЯЛЬНОСТІ ЖІНОЧОГО ХОРУ)

Керівництво НН культури і мистецтв (в минулому – музично-педагогічного факультету) завжди розуміло важливість підтримки навчальних хорових колективів. Саме хоровий спів викликає відчуття єдності, незламності духу народу. Традиції багатоголосного гуртового співу дійшли до нас з сивої давнини. Це – традиційна форма музикування нашого народу і цю традицію руйнувати не можна.

Протягом 45 років в нашому інституті йде безперервна робота з удосконалення методики викладання хорового співу, пошук нових організаційних форм діяльності навчальних колективів. В перші роки існування інституту (тоді – музично-педагогічного факультету) хоровий спів був представлений одним

мішаним колективом, що було зумовлено гендерними особливостями контингенту студентів. Хлопці становили не менше третини усього студентського складу, чого вистачало для формування мішаного хорового колективу.

В хорі брали участь студенти всіх курсів. Проте в процесі розвитку факультету кількість студентів збільшувалася, а, поряд з тим, відносна частка хлопців зменшувалася. Був створений другий – жіночий хор. В цей колектив входили студентки 1-2 курсів. З третього курсу дівчата переходили до мішаного хору. Подальше зростання контингенту здобувачів освіти реалізувало ідею курсових хорів. Але ці колективи виявилися малопотужними, розбалансованими в плані складу, і від подібної форми функціонування хорів відмовилися.

В 1984 році було створено мішану капелу і два жіночі хори. На чолі капели став І. П. Заболотний, жіночими хорами в той час керували А. П. Пушкар і Є. В. Карпенко. Хор під керівництвом Є. В. Карпенка мав назву «Хор шкільної пісні»: передбачалося, що цей колектив буде спеціалізуватися на вивченні шкільного репертуару, бо в ті часи інститут готував вчителів музики для загальноосвітніх шкіл. Учасники хорів уже не переходили з колективу до колективу, співали в одному хорі протягом усього терміну навчання.

До середини 1990-х років намітилася тенденція до зменшення контингенту студентів. Тому два жіночі хори були об'єднані в один, який очолив Є. В. Карпенко. В жіночому хорі велика увага приділялася набуттю студентками навичок самостійної роботи з хоровим колективом. Якщо мішана капела була, перш за все, концертною одиницею, то в жіночому хорі студентки мали більше можливостей удосконалюватися в якості диригентів. Таким чином, колективи доповнювали одне одного: капела створювала певний виконавський еталон, а менш потужний за складом жіночий хор надавав здобувачам освіти більше можливостей для здобуття важливого досвіду роботи з хоровим колективом.

Треба зауважити, що жіночий хор вів досить активну концертну роботу, неодноразово брав участь у конкурсах і фестивалях хорової музики («Введенські піснеспіви», Суми, 2002-2004, «Глинські дзвони», Глухів, 2009-2012). Також

колектив посів I місце на конкурсі «Мозаїка пісень» (Суми, 2019) та I місце на Міжнародному вокальному та хоровому конкурсі «Vokal-Art» (Ужгород, 2023), I місце на міжнародному полікультурному фестивалі-конкурсі «Переяславський дивограй» (Переяслав, 2023).

Ці успіхи свідчать про досягнення доцільного балансу між роботою студентів старших курсів та викладача. Як свідчить досвід, до 40% навчального аудиторного часу можна виділяти для самостійної роботи студентів, проте більшу половину занять має проводити викладач. В такому разі хор не тільки залишається своєрідною лабораторією для студентів, а й досягає досить високого рівня виконавської майстерності.

В період карантину та військового стану заняття хору проводяться переважно дистанційно. В таких умовах необхідно шукати форми роботи, які дозволяють не тільки підтримувати професійний рівень співаків, а й набувати нових навичок. Платформи «Zoom» та «Meet», на жаль, не дозволяють здійснювати синхронний спів. Але за допомогою гаджетів студенти записують спів партій, накладають на запис ще одну або дві партії, намагаючись добитися якісного звучання багатоголосного запису. Викладач рецензує такі спроби, допомагаючи студентам досягти якісного творчого результату. На перший план в умовах дистанційних занять виходить підтримка спонукального мотиву до навчання і впевненість в тому, що незабаром заняття повернуться до звичних апробованих віками форм.

Тетяна ЛАСТОВЕЦЬКА

СПЕЦИФІКА ФОРМУВАННЯ ВОКАЛЬНОЇ ТЕХНІКИ: ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ЗВУКОУТВОРЕННЯ

Сучасний етап розбудови мистецької освіти вимагає виховання конкурентоспроможних фахівців, здатних до самостійних проявів, творчих винайдень у музичній діяльності, зокрема, у сфері вокального мистецтва. Як відомо, спів є мистецтвом відтворення художнього змісту музичного твору за допомогою співацького голосу. Отже, основним завданням

викладача вокалу є робота над якістю звуку. Без якісного звучання не можна досягти реалізації емоційно-художніх задумів у музичному мистецтві. Тому дуже актуальним є висвітлення основних принципів вокального звукоутворення.

Людський голос – це надзвичайно складний для оволодіння музичний інструмент, схильний до впливу багатьох чинників: емоційно-фізіологічних, акустичних, фізичних, психологічних. Слабке співоче дихання, нерозвиненість діапазону голосу, різка зміна регістрів, скутість артикуляційного апарату, невміння користуватися резонаторами, низька позиція звуку, форсування тощо є основними недоліками, які треба усувати, працюючи над правильним звукоутворенням. Позбутися цих дефектів можна тільки продуманою, цілеспрямованою працею.

Відчутно впливає на якість звуку **співоче дихання**. Якщо дихання недостатньо активне, то загальний виконавський тонус знижується. Інтервали, особливо висхідні, виконуються з тенденцією до зниження, - порушується лад. Якщо дихання надмірно напружене, то воно, як правило, призводить до форсування звуку, інтонаційної нестійкості. Все це залежить від різних факторів. Невміння користуватися правильним співочим диханням, відсутність навичок раціонального розподілу вдиху, фізичної втоми, а також, навпаки, ослаблення видихальних м'язів спричиняє різкий видих, втрату контролю над диханням, психологічне збудження. У мистецтві співу – головне видих. Важливий не обсяг повітря, яке видихають, а вміння доцільного витрачання цього повітря, спрямоване на підтримку голосових зв'язок у відповідному напруженні. Якщо врахувати, що при звичайному диханні людей активним є тільки вдих, а видих пасивним, то стане ясно, що треба навчитися зробити активним саме видих. Навчитися цього можна тільки тренуванням дихання зі співом. Треба навчитися розподіляти видихуване повітря так, щоб його вистачало проспівати всю музичну фразу.

Правильне звукоутворення також залежить від вірного **використання резонаторів**. Під впливом коливань голосових зв'язок приходять у співколивання (резонування) прилеглі частини тіла співака, які є природними резонаторами голосового апарату (грудний, що робить голос глибоким та м'яким і відчувається у грудях, та головний, який робить звук дзвінким

та польотним і відчувається в голові). Сила і тембр звука залежать від резонування порожнин, які містяться вище голосових зв'язок і разом звуться надставною трубою, а також від коливання кісток скелета обличчя (гортань, зів, носоглотка, порожнина рота). Рот у надставній трубі – головний резонатор. Змінюючи форму рота і місткість, він може пристосуватись до резонування звуків різної висоти. Привильне звукоутворення характеризується відчуттям одночасних вібрацій в головному і грудному резонаторах. Джерело звука (голосові зв'язки) коливаються і всією довжиною (основний тон), і окремими частинами (обертони, які впливають на забарвлення звучання). Утворення остаточного тембру, найважливішого виразного засобу голосу, залежить від резонаторів.

У вокальній практиці використовують такий термін як **резонансовий пункт**, або маска. Він означає відчуття вібрацій у верхній частині обличчя, що виникає у співака під час співу в результаті резонування. Це точка психофізіологічного відчуття упору вокально-дихальної енергії під час співу. Відчуття маски – показник правильного звукоутворення. При цьому процес співу здійснюється легше і вільніше, голос звучить яскраво, дзвінко, польотно. Але співак не може направити звук в «маску» (в голову), бо голосовий апарат не має органів, які дозволяють це зробити. Він може оптимально настроїти свій голосовий апарат так, щоб звуковий потік вільно проходив через зів, без перешкод звуженого горла, опущеного м'якого піднебіння, тобто співаючи у високій позиції. Під терміном «**висока позиція**» розуміють такий співочий стан, коли співається легко і зручно. Цього можна досягти гарною організацією всього голосового апарату, коли всі його органи вільні і добре скоординовані.

Культура звуку, слова, музичного слуху й виконавська культура є одним із найважливіших і суттєвих елементів співацького процесу. Оволодіння чіткою, виразною вимовою – одне з головних завдань роботи з постановки голосу. Емоційний вплив виконуваного твору можливий лише за умови, що слово дійде до слухача. Робота над дикцією охоплює приголосні і голосні звуки. Основним критерієм орфоепічного виконання голосних є художній смак, розуміння стилю твору, його фактури і особливостей та інші чинники. Правильна літературна вимова

тексту у співі - одна з основних умов художнього виконання. Слово у співі тільки тоді набуває емоційної виразності, коли воно цілком доходить до слухача. Впевнена, чітка вимова активізує вокальне звучання. У свою чергу, поставлений голос, правильне звукоутворення допомагає виразності вокальної дикції. Цілеспрямований розвиток голосу тягне за собою повноцінний розвиток усіх інших музичних здібностей студентів, виховуючи якості майбутнього вокаліста.

Література

1. Антонюк В.Г. Вокальна педагогіка (сольний спів) : підручник. 2-ге вид. Київ: LAT & K, 2012. 192 с.
2. Колбун І.С. Питання теорії вокального мистецтва. Харків, 1996.
3. Юцевич Ю. Теорія і методика формування та розвитку співацького голосу : навч.-метод. посіб. Київ, 1998. 155с.
4. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. Вид. 2-ге, перероблене і доповнене. Київ : Музична Україна, 1977. 206 с.

Станіслав ОСТРОВСЬКИЙ

ФОРМУВАННЯ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОЇ СИСТЕМИ ЯК ОСВОЄННЯ ОБЕРТОНОВОГО РЯДУ

На сучасному етапі величезний інтерес для науковців та музикантів-практиків представляє розгляд еволюції європейської музично-теоретичної системи, а також формування музичних епох як процесу освоєння людським слухом інтервалів обертонового ряду знизу вгору. Думка, що історія музики розвивається відповідно до обертонового звукоряду: спочатку унісон, потім органум, потім октавне подвоєння, потім квінта та секстакорди, висловлювалась ще понад століття тому. Основна гіпотеза – те, що вся історія музики являє собою історію осмислення людською музичною свідомістю звуків обертонового ряду, що послідовно виникають у своєму порядку. Але таке бачення «інтервальної» еволюції музики тоді було розроблено лише до сьомого обертону.

Сьогодні цій ідеї приділяється більш пильна увага. Якщо рухатися від основного звуку за обертоновим рядом, розпочавши з першого звуку, то провівши історичну паралель, вийдемо на формування одноголосної монодії. Зрозуміло, можна розмірковувати про музику до виникнення григоріанського

хоралу (як першого зразка нотованої музики), але про те, якою була музика до цього періоду, нічого не відомо. Тому основний звук можна порівняти з одноголосною мелодією григоріанського хоралу, який ділився на три типи мелодій: 1. силабічний тип, - коли на один склад тексту припадав один звук мелодії; 2. мелізматичний – на один склад – від трьох до 11-ти звуків; 3. силлабомелізматичний – поєднання першого та другого типів мелодії.

Рухаючись далі за обертоновим рядом, дістаємо до першого обертону (друга гармоніка), що утворює з основним звуком інтервал октави. Одним із перших ускладнень григоріанського хоралу став органум, який представляє його октавне подвоєння. До голосів ченців приєднувалися голоси хору хлопчиків, які співали дискантами октавою вище. Перші органуми рухалися у синхронному ритмі, такий тип викладення називався «кондуїт». Далі органум став ускладнюватися полімелодійним багатоголоссям, в якому часто один голос представляв мелізматичний тип мелодії, як «супутній» (*vox organalis*), а інший, що співав основні ноти органуму, - як «головний» (*vox principalis*). Таким чином, зароджувалося поліфонічне мислення і людський слух починав набувати багатовимірності.

Наступним етапом еволюції музики стало освоєння другого і третього обертону, тобто інтервалів квінти і кварта. Октава в органумі почала ділитися всередині себе на інтервал квінти і кварта. Також до октави добудовувалася або кварта, або квінта, зверху або знизу. Таким чином, освоювалося триголосся. Освоєння перших чотирьох звуків обертонового ряду досягло своєї кульмінації в XI столітті у творчості композиторів Перотина та Леоніна, що ознаменувало початок епохи композиторів. Перотин почав створювати три- і чотириголосні органуми, в яких зароджуються перші зерна поліфонічної техніки, та певні ритмічні формули.

Наступним, найважливішим етапом освоєння обертонового ряду стало освоєння 5-го звуку натурального ряду (4-го обертону). Він утворює з попередньою гармонікою інтервал великої терції, що ознаменувало появу мажорного тризвуку. З виникненням тризвуку настає нова епоха, у якій зароджується гармонія. Це ще не класична гармонія в чистому

вигляді, а тільки її початок, як результат поліфонічного злиття голосів у певні акорди в музиці поліфоністів епохи Відродження. Це епоха поліфонії суворого стилю, де буде намічено орієнтири для функціональної гармонії через різні прийоми розв'язання дисонансів та вироблення безлічі правил для досягнення максимальної милозвучності у поводженні з консонансами та дисонансами.

Дуже важливий момент в історії музики - поява 7-го звуку обертонового ряду. Це перша «неблагозвучність», перший дисонанс, тобто в діатонічному модусі з'являється звук, що не входить до нього, не як увідний, а як самостійний звук. Освоєння 7-го звуку обертонового ряду можна пов'язати з кінцем епохи Ренесансу та епохою Бароко, в якій цей дисонанс зажадав розв'язання на «благозвучний» акорд, а саме: в тонічний акорд. Це свідчить про зародження гармонійних функцій та співвідношень між акордами. Отже, народження тональності розпочалось ще до епохи Бароко, відбувалося дуже повільно і поступово. Семиступеневий лад демонстрував один головний звук – тоніку, яка відповідно була і головною гармонічною функцією, що будувалась на цьому звуці. У зв'язку з цим осмислюються такі функції, як домінанта та субдомінанта (нижня домінанта). Отже, тональність вже була сформована до народження Й. С. Баха, він лише підбив підсумок як поліфонії, так і формуванню тональності, ввівши у музику ті тональності, які не були вживані доти.

У музиці з'являються тональні тяжіння, остаточно формується функціональна гармонія, гомофонія змінює поліфонію, формується логіка гармонічного руху - починається епоха класицизму. Рух звуків по арпеджіо стає домінуючим у музиці і найчастіше основним формотворчим чинником у складанні мотиву, який дав музиці класицизм. Рух по звуках арпеджіо - це не що інше, як рух по звуках обертонового ряду, який охоплює діапазон від 4-ї гармоніки до 8-ї (від 5-го до 9-го обертонів). У класичний період формується як логіка руху гармонійних функцій, так і логіка зіставлення тональностей, яка дзеркально відбиває логіку співвідношень гармонічних функцій.

Далі людський слух осмислює 9-ту і 10-ту гармоніку, що відповідає 8-му і 9-му обертонові. Обертоновий ряд тепер

представляє нонакорд - це епоха романтизму, в якій повністю формується класико-романтична гармонія. Примітно, що рух звуків обертонового ряду стає одним з основних типів викладення фактури. Якщо проаналізувати арпеджований тип викладення акомпанементу в лівій руці на фортепіано в музиці романтиків (що є домінуючим типом фортепіанної фактури в епоху романтизму), то бачимо рух по всіх інтервалах обертонового ряду до 10-ї гармоніки: спочатку основний звук (бас), потім октава, потім квінта, кварта і далі - розгортання тризвуку в тісному розташуванні. Таким чином, обертоновий ряд стає основою естетичних принципів викладення фортепіанної фактури з рівномірним розподілом інтервалів у відповідних регістрах. Це уявляється як опора для слуху акустичного балансу звуків у акорді. По суті, у романтизмі вже наявне неусвідомлене озвучування обертонового спектру до 10-ї гармоніки.

Композитори-імпресіоністи, які прийшли слідом за романтиками в кінці XIX - на початку XX ст., освоюють наступні гармоніки з 11-ї по 13-ту, що представляється як ускладнення гармонії підвищеною ундецимою та зниженою терцецимою (вони ж - підвищена та знижена квінта). Пізніше ці обертони стануть основними надбудовами у формуванні джазової гармонії. Це - епоха «пряних» співзвуч, гармонії, ускладненої альтерованими ступенями. Основним стилістичним елементом гармонії імпресіоністів стає нонакорд. Цікаво й те, що рух за обертоновим рядом від 7-ї до 13-ї гармонік є рухом за цілотновою гамою - характерною стилістичною особливістю імпресіонізму, зокрема в музиці Клода Дебюссі. Осмислення 14-го і 15-го звуку в обертоновому ряду асоціюється з розщепленою септимою в музиці О. Скрябіна (який так само будував свою музичну систему за обертоновим рядом) або зі складними співзвуччями композиторів нововіденської школи. Починаючи з 11-ї гармоніки, обертоновий ряд стає все щільнішим, «хроматизованим» - з'являються малі секунди, що йдуть одна за одною, в музичній еволюції настає нова ера - XX століття.

Музика XX століття характеризується хроматичною насиченістю, спробою організувати всі 12 тонів хроматичної гами в єдину систему, в єдиний звукоряд. У першій половині XX

століття це привело до формування трьох альтернативних теоретичних систем, в яких тим чи іншим способом організовані 12 тонів: 1) - система Арнольда Шенберга (лідера класиків нововіденської школи), відома як додекафонія; 2) - модальна система Олів'є Месіана та 3) - система Пауля Гіндеміта. У цей період починається емансипація дисонансу в музиці, інтонації півтону і тону стають домінуючими, що точно відповідає зазначеному відрізьку обертонового ряду. Октатоніка (лад «напівтон-тон» і «тон-напівтон») стає провідним звукорядом музики всього ХХ століття, а також кіно-музики, починаючи з 1960-х років.

Після О. Скрибіна, П. Гіндеміта та О. Мессіана композитори вже усвідомлено звертаються до обертонового звукоряду, намагаючись, з одного боку, побудувати на ньому свої власні теоретичні системи, а з іншого, – знайти акустичне обґрунтування як гармонічних функцій, класифікації сонансності співзвуч, так і пояснення тяжінню всіх 12-ти тонів у октаві. Від 16-ї гармоніки обертонам стає вже «тісно» в одній октаві, з'являються інтервали менше півтону, і в наступній октаві обертонового ряду вміщується вже 16 обертонів. Музичне мистецтво другої половини ХХ століття характеризується тим, що композитори звертаються саме до цього діапазону обертонового ряду. Це стало можливим, завдяки спектральному аналізу звуку на комп'ютері. Композитори-спектралісти намагаються буквально відтворити спектр звуку в музиці і всю музичну тканину будують на спектрі обертонового ряду, використовуючи як гармонічні так і негармонічні частоти спектру, що лежать далеко за 16-м обертоном. Далі ці ідеї було реалізовано в електронній музиці.

Мікрохроматичні зниження та підвищення тонів є одним із основних способів роботи з інтонацією у композиторів кінця ХХ - початку ХХІ століття. Це виражено загальною тенденцією людського слуху «піти далі від температурації» та наблизиться до частот натурального звукоряду. Цікавим є також факт, що чим ближче ми пересуваємося до верхнього регістру в обертоновому ряду, тим менш чутними стають обертони. Символічно це відображено у такій загальній тенденції нової музики, як «відхід у тишу», як прагнення до «екології звуку».

ВШАНУВАННЯ ПАМ'ЯТІ

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА

ІРАЇДА КОСТЯНТИНІВНА ДОСАЄВА: ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ЗА МАТЕРІАЛАМИ ОСОБОВОЇ СПРАВИ

5 лютого 2023 року на 84 році життя відійшла у вічність Іраїда Костянтинівна Досаєва, заслужена артистка РРФСР, співачка, актриса, педагог, жінка, обдарована численними талантами і надзвичайною красою. Пік творчої активності в її житті співпав з останнім періодом країни Рад, отже, отримати вичерпні відомості про життя і діяльність Іраїди Костянтинівни зараз зовсім не просто. У той час будь-яка інформація ретельно перевірялась, «просіювалась», і загалом видавались тільки об'єктивні, перевірені і «пристойні» факти.

Скупі, неповні відомості про життя і творчий шлях актриси містяться у нечисленних статтях довідникових видань. З них дізнаємося, що Іраїда Досаєва народилася 5 червня 1939 року в Магнітогорську; 1964 року закінчила Державний музично-педагогічний інститут імені Гнесіних; в 1967 - Новосибірське театральне училище (відділення акторів музичної комедії); у 1967 - 1970 роках була актрисою Омського театру музичної комедії; у 1970 - 1980 роках – Свердловського театру оперети; у 1981 - 1986 роках – Сумського обласного (нині Національного – О. З.) академічного театру драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна. Подальша діяльність І. К. Досаєвої була пов'язана з педагогічною роботою: у 1986 - 1997 роках вона доцент, завідувач вокальною секцією музично-педагогічного факультету Сумського державного педагогічного інституту (нині університету – О.З.) імені А.С. Макаренка [1].

Зазначено й декілька ролей з її величезного репертуару, такі як: Ганна Главарі («Весела вдова» Ф. Легара), Розалінда («Летюча миша» Й. Штрауса, 1967), Маріца («Маріца» І. Кальмана), Королева Анна («Три мушкетери» М. Дунаєвського) [1]. Нечисленні відгуки у пресі надають уявлення про вокальну майстерність артистки, у якій «бездоганна виконавська техніка поєднувалася з проникливістю і глибиною сильної артистичної індивідуальності». Авторка цієї замітки Г. Приходько відзначила

загальний обсяг вистав, вказуючи, що «на різних сценах нею (І. К. Досаєвою – О.З.) виконано 54 партії, практично весь репертуар лірико-драматичного сопрано у жанрі оперети» [2].



Ганна Главари – «коронна» роль в репертуарі артистки

Однак і за такою скупою інформацією можна відчувати повнокровне і бурхливе життя, повне різних перипетій, що траплялися на довгому шляху артистки. Набагато більше конкретних фактів містять документи особової справи І. К. Досаєвої, що зберігається в архіві Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка [3]. Так, з особового листка, заповненого власноруч Іраїдою Костянтинівною, дізнаємося, що свою трудову діяльність вона розпочала у 1958 році як педагог Магнітогорського музичного училища імені М. І. Глінки. У наступному 1959 і до 1963 року була студенткою денного відділення диригентсько-хорового факультету Державного музично-педагогічного інституту імені Гнєсіних. В 1963 році перевелась на заочне і поступила на

роботу концертмейстером у Новосибірське училище. Профіль училища не вказаний, однак у довідниках зазначається, що в 1967 році вона закінчила Новосибірське театральне училище на курсі, який вела Н. Куртєнер.

Наталя Куртєнер – одна з перших солісток Новосибірського оперного театру, що розпочав свою діяльність після Другої світової війни, – була еталоном артистки для багатьох своїх учениць, а отже, могла бути ним і для Іраїди Костянтинівни. Адже у них було багато спільного: обидві неймовірної краси і таланту жінки, які на сцені просто зачаровували публіку. Н. Куртєнер були притаманні скромність, працелюбність, творче ставлення до професії, яка була для неї не просто ремеслом, а сенсом життя. Це було властиве й І. Досаєвій: навіть незначні її виступи відрізнялись довершеною професійною досконалістю.

Подальші відомості з особового листка І. К. Досаєвої стосуються її звільнення у 1967 році з посади концертмейстера «у зв'язку з виїздом до Омського театру музкомедії» [3, Особовий листок]. За цей же рік є довідка про зміну прізвища Байкова (на яке виписаний диплом інституту Гнєсіних) на Досаєва: Іраїда Костянтинівна повернула своє дівоче прізвище після розлучення з чоловіком, за якого вийшла заміж під час навчання в інституті¹⁰. Після трьох років роботи солісткою-вокалісткою вона звільнилась з Омського театру музичної комедії. Іраїда Костянтинівна ніколи не коментувала своїх рішень щодо змін місця праці, але, думається, не останню роль у цьому відіграло те саме прагнення професійної досконалості.

Наступний запис свідчить, що у 1970 році І. К. Досаєва прийнята солісткою-вокалісткою в театр оперети м. Свердловськ (нині Єкатеринбург). Робота в цьому театрі принесла їй звання заслуженої артистки РРФСР (1976), що підтверджує копія відповідного документу в особовій справі. У Свердловську І. К. Досаєва працювала до 1979 року, далі нетривалий час (по одному року) в Національному музичному театрі Комі АРСР (м. Сиктивкар) та в Красноярському театрі музичної комедії. В 1981 році Іраїда Костянтинівна була прийнята солісткою-вокалісткою вищої категорії в Сумський театр драми та

¹⁰ Імовірно, це був артист Віктор Байков, відомий за роллю «пана Вотруби» з популярної передачі радянських часів «Кабачок “13 стільців”»

музичної комедії імені М. С. Щепкіна, звідки звільнилася у 1986 році. На цьому театральна кар'єра І. К. Досаєвої завершилась, і з осені 1986 року вона перейшла на педагогічну роботу [3, Особовий листок].

Серед кращих її ролей, які закарбувалися в пам'яті глядачів, крім згаданих вище, - Анжела («Поцілунок Чаніти» Ю. Мілютіна), Сильва і Баядера (з однойменних оперет І. Кальмана), Віолета («Фіалка Монмартра» І. Кальмана), Катя Бакланова («Четверо з вулиці Жанни» А. Сандлера), Анжеліка («Чорний дракон» Л. Модун'о, В. Уткіна), партії у виставах «Король вальсу» Й. Штрауса, «Полярна зірка» В. Баснера, «Свято на двох» В. Гроховського, «Мелодія сніжних гір» Г. Цабадзе та ін. (з приватних матеріалів І. К. Досаєвої). Її виконання цих ролей відрізнялось надзвичайною органічністю і природністю. Такого цілісного сплаву різнобічних складових у актриси «легкого жанру» (вокал, акторська гра, сценічний рух) авторка цієї статті, маючи досвід роботи в Кримському українському музично-драматичному театрі та в театрі музичної комедії в Одесі (за часи директорства Михайла Водяного), не пам'ятає в жодній іншій артистки оперети. Ролі, виконувані Іраїдою Костянтинівною, вражали абсолютним злиттям неймовірної краси голосу з бездоганною вокальною технікою, акторською майстерністю та пластичністю відтворення¹¹. Треба зважити, що деякі партії вимагали професійного хореографічного підходу, зокрема роль Королеви Анни була «балетною», в ній актриса виходила на пуантах, з чим Іраїда Костянтинівна справлялась із легкістю.

Поєднання всього цього в її особі було і Дарунком Божим, і невпинною роботою актриси над якістю виконання сценічних образів. Адже пластичність її героїнь була закладена ще в дитинстві навчанням в хореографічному училищі, а вокальна досконалість підтримувалась щоденними вправами впродовж життя. Навіть після операції на щитовидній залозі Іраїда Костянтинівна продовжувала співати. А після операції на нирках вона так само нестримно і блискучо рухалась на сцені.

¹¹ Це саме висловлює Т. Шкурган, в театральному огляді гастролей Сумського театру в Чернівцях [4, с. 3].



Сценічні образи І. К. Досаєвої

Перехід актриси на педагогічну роботу закономірно викликає питання: що стало причиною такої кардинальної зміни спеціальностей? Можливо це були вікові особливості, коли

людині вже хочеться спокою, про що і мріяти не може артист театру. Можливо на це вплинула хвороба щитовидної залози, яка дуже підриває голосовий апарат і може зовсім позбавити голосу, та й після операції на нирках актрисі треба було берегтися, уникати зайвих навантажень. Можливо відповідь криється у категоричному характері Іраїди Костянтинівни, яка ніколи не йшла компроміси, без чого не можливо існувати в театрі. А ситуація там склалася тоді така, що їй відмовили в участі в дуже престижних гастрольях. Отже, рішення було прийнято, і Досаєва перейшла на роботу викладачем по вокалу в Сумський державний педагогічний інститут імені А. С. Макаренка.

Педагогічна праця І. К. Досаєвої тривала понад десятиліття: з 1986 і до 1997 року. Цей період також приніс свої плідні результати: почавши з посади викладача кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування, в 1987 році Іраїда Костянтинівна була нагороджена знаком «Відмінник народної освіти» (№ 147429 Міністерство освіти України), у 1988 році стала старшим викладачем, завідувачем вокальної секції, з 1992 року обіймала посаду доцента, а вже в наступному 1993 році їй було присвоєно вчене звання доцента. В особовій справі всі ці віхи також підкріплені довідками, виписками і копіями відповідних документів [3]. Останнім періодом педагогічної роботи І. К. Досаєвої в університеті став 2006 рік, коли вона погодилась замінити хвору викладачку (в особовій справі є її заява та доповідна завідувача кафедри д. мист., проф. О. Г. Стахевича). Багато з її учнів обрали професійну стежу і дотепер з вдячністю згадують про навчання й ті особливі методи, які І.К. Досаєва підбирала кожному індивідуально (з приватної бесіди з викладачем по вокалу Наталею Лучко).

Під час викладацької роботи Іраїда Костянтинівна не полишала концертної діяльності. Це зафіксовано в рішенні (заклученні) кафедри, яке було надано їй для подання на звання доцента. В цьому документі у розділі «науково-дослідницька робота» значаться тематичні концерти (І. К. Досаєва отримувала звання доцента як заслужена артистка): «Вечір оперети» (1986 – 1987); «Вокальна творчість О. С. Даргомижського» (1987 – 1988); «Романси українських композиторів на слова

Т. Г. Шевченка» (1988 – 1989); «Романси українських композиторів на слова Л. Українки» (1990 – 1991). Після кожної назви приписка - «афіша», тобто як підтвердження були надані і копії оголошень цих концертів [3, Заключення кафедри].

Містяться в особовій справі і витяги з наказів про відзнаки і нагородження. Так, у зв'язку з 50-річчям від дня народження та за активну пропаганду академічної музики старший викладач кафедри методики музичного виховання, співу та хорового диригування Досаєва Іраїда Костянтинівна була нагороджена грамотою і премією (в розмірі 50 руб.) [3, наказ № 90-к від 6 червня 1989 р.]. Іншу подяку висловлено «за активну участь у проведенні на належному рівні обласного святкового концерту, присвяченого 50-річчю визволення України від німецько-фашистських загарбників» [3, наказ № 99-к від 12 жовтня 1994 р.]. Ще одну подяку оголошено наказом № 16-к від 27 лютого 1997 р. [3].

Цікаво також навести уривки з характеристики, наданій І. К. Досаєвій під час роботи в Сумському педагогічному інституті для участі в конкурсі на заміщення вакантної посади викладача з постановки голосу: «За період роботи в інституті проявила себе висококваліфікованим спеціалістом, який вміє захоплююче й динамічно вести навчальні заняття з постановки голосу зі студентами музично-педагогічного факультету.

Маючи великий практичний досвід виконавської роботи як артист-професіонал, тов. Досаєва І. К. методично правильно, зі знанням справи впроваджує в практику навчальної роботи прогресивні, доцільні методи та прийоми...

Політично грамотна, морально стійка, користується повагою та авторитетом у колективі кафедри» [3, Характеристика].



50-річний ювілей в Сумській обласній філармонії

Остання фраза - символічне запевнення лояльності особи до керівництва закладу і країни. Загалом Іраїда Костянтинівна не мала упереджень щодо тих або інших розпоряджень «зверху» чи виконання тих або інших позакласних робіт. Вона залюбки вивчала українську музику і культуру (про що свідчать програми її концертів) і однією з перших пройшла курси «прискореного вивчення української мови» (стосовно цього у особовій справі міститься копія Посвідчення № 1 від 6 березня 1993 року [3]).



Випуск магістрантів СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2006 р.

Останні записи в особовому листку на сторонній погляд можуть здатися дивними: у 1997 – 1998 роках І. К. Досаєва зарахована хористкою архієрейського хору Сумського Спасо-Преображенського собору, а в 1998 – 2000 роках - на посаду концертмейстера (в документі не зазначено, що це було Сумське вище училище культури і мистецтв імені Д. С. Бортнянського) [3, Особовий листок]. Однак, то були не випадкові місця праці: залишивши театр, а потім викладацьку діяльність в педагогічному інституті, Іраїда Костянтинівна не опинилась на узбіччі життя, вона знаходилась у самому його виру. Перебуваючи на посаді концертмейстера в училищі, приймала участь у звітах як солістка хору, а за сумісництвом працювала в тому самому театрі М. Щепкіна, але вже викладачем-репетитором з вокалу.

Запис про один рік роботи хористкою у архієрейському хорі абсолютно не відповідає ані тривалості цієї роботи, ані її значущості для співачки. В цьому колективі Іраїда Костянтинівна співала 20 років (з початку 1990-х - до

2010-2011-х років) і була солісткою, виконуючи сольні партії в духовних піснеспівах і концертах («Велике славослов'я» О. Архангельського, «Богородице Діво» М. Бутомо, «Седє Адам» Веденецького, «Нииє відпускаєши» Г. Давидовського, «Величить душа» та «Нині відпускаєши» П. Машкова, «Величить душа» М. Слюсаренка, «Хваліте» М. Ступницького, «Да справиться молитва моя» П. Чеснокова та ін.). Кожне соло Іраїда Костянтинівна досконало вчила, до кожного виконання ретельно готувалась й ніколи не приходила на службу не розспіваною. Полишивши архієрейський хор у 72 роки, вона майже до 80 років продовжувала співати в «нижньому» хорі кафедрального собору, сумлінно виконуючи обов'язки просто хористки.

Характеристика особистості Іраїди Костянтинівни буде не повною, якщо не торкнутися її відношення до релігії, яке теж зазнало певного розвитку і трансформації. Первісно її релігійний досвід спирався на вчення «модного» у 1980-1990-ті роки індуського проповідника Саї Баби. Досаєва сприйняла це вірування глибоко й ревно, як і все, що вона робила в житті, незважаючи на те, що співала у православному храмі. Навіть стала вегетаріанкою, мандрувала до Індії та в якійсь період голила голову. До того ж вона не була охрещена в православній традиції. Це прийшло до неї пізніше, коли померла мати. Усвідомлення, що на тому світі вона має зустрітися з матусею, змусило Іраїду Костянтинівну прийняти хрещення. Спочатку це було формально, так би мовити «з-за ідеї». Але згодом увійшло «усередину», і ті, хто спілкувався із нею в останні роки, згадують, що в неї постійно звучали записи православних молитов, піснеспівів, богослужінь (з приватної бесіди з Мариною Жовтобрюх).

Зважаючи на невпинне тяжіння до знань, освоєння нових професій, вже понад тридцять років тому І. К. Досаєва ніби втілювала сучасну програму «навчання впродовж життя». Робота в університеті і постійне оновлення репертуару архієрейського хору (в той час він нараховував понад 300 піснеспівів) сприяла її професійному співацькому зростанню. Її прагнення фахової досконалості підтримав знаний вокаліст і науковець, а з 2000-х років регент архієрейського хору Олександр Григорович Стахевич, у якого Іраїда Костянтинівна понад десять років

брала уроки вокалу і якого до кінця днів вважала кращим вчителем (у багатьох концертах зірковим номером було їх виконання заключного дуету Онегіна і Тетяни з опери П. І. Чайковського «Євгеній Онегін»).

Перфекціоністське ставлення до професії стало запорукою і недовгого сімейного щастя співачки. Звичайно про це нічого не зазначено в особовому листку. Майбутній чоловік, Олександр Михайлович Гордус (1937 – 1999), старший редактор обласного телерадіокомітету, мав взяти у солістки театру М. Щепкіна інтерв'ю. Це співпало з часом, коли Іраїді Костянтинівні зробили операцію на нирках. Вона не відмовила, хоча почувала себе зовсім не добре, відповідним був і її вигляд. Після одужання артистки журналіст прийшов на її виставу і був вражений її грою настільки, що після підійшов до неї зі словами: «Дозвольте мені служити Вам». Це була неймовірна історія зустрічі двох вже не молодих людей, які цінували один одного до кінця життя.

Література

1. Панасюк В. Ю. Досаєва Іраїда Костянтинівна. *Сумщина в іменах: енциклопедичний довідник* / голов. ред. В. Б. Звагельський. 2-ге вид., перероб. та доп. Суми : Рекл.-вид. об-ня «АСМедіа»; Сум. держ. ун-т ; Видавничий дім «Фолігрант», 2004. С. 132.
2. Приходько Г. Вечір чарівних мелодій [вечір оперети - творчий звіт викладачки І. К. Досаєвої]. *Ленінська правда*. 1987. 10 червня.
3. Справа 118-к. Розпочато 17 жовтня 1986 р. Закінчено 22 червня 2006 р. / Архів Сумського держ. пед. університету імені А. С. Макаренка.
4. Шкурган Т. Барви сонячного жанру. *Радянська Буковина*. 18 липня 1985 р.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

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

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

Белова Анастасія Андріївна студентка 2 курсу ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка (науковий керівник – канд. мист., ст. викл. Гончаренко О. В.), м. Суми

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

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

Григор'єва Марія Сергіївна – аспірантка кафедри музикознавства та музичної освіти факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (науковий керівник – канд. мист., доц. Лігус О. М.), м. Київ.

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

Деменко Роман Олександрович – викладач першої категорії циклової комісії викладачів музики КЗ СОР «Лебединський педагогічний коледж імені А. С. Макаренка», м. Лебедин.

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

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

Єрмоєнко Андрій Юрійович – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хореографії та музично мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка, м. Суми.

Єрмоєнко Наталія Олександрівна – старша викладачка кафедри хореографії та музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка, м. Суми.

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

Каплюк Альона Сергіївна - аспірантка 2 р. н. ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – доктор мист., проф. Стахевич О. Г.), м. Суми.

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

Ластовецька Тетяна Миколаївна – заслужена артистка України, старша викладачка кафедри хореографії та музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А.С.Макаренка, м. Суми.

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

Мироненко Анна Миколаївна – аспірантка кафедри історії української музики та української фольклористики НМАУ імені П. І. Чайковського, директорка КЗ «Глухівська школа мистецтв імені Максима Березовського» (науковий керівник – докторка мист., проф. Копиця М. Д.), м. Київ.

Нечухрана Аліна Віталіївна – студентка КЗ СОР «Лебединський педагогічний фаховий коледж імені А. С. Макаренка» (науковий керівник – викладачка вищої категорії, викладач-методист Деменко Н. М.), м. Лебедин.

Островський Станіслав Стефанович – аспірант II р.н. ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного

університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – докторка мист., проф. Зав'ялова О. К.), м. Суми.

Павлюк Тетяна Сергіївна – творча аспірантка кафедри камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (науковий керівник – докторка культурології, професорка, народна артистка України Антонюк В. Г.), м. Київ.

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

Руденко Вікторія Михайлівна – викладач вищої категорії КЗ СМС Сумська дитяча музична школа № 4, викладач кафедри музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв СумДПУ імені А.С. Макаренка, м. Суми.

Сачок Віктор - творчий аспірант, викладач кафедри камерного співу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (науковий керівник – докторка культурології, професорка, народна артистка України Антонюк В. Г.), м. Київ.

Свириденко Наталія - народна артистка України, кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри інструментально-виконавської майстерності факультету музичного мистецтва і хореографії, доцентка Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, м. Київ.

Стаhevич Олександр Олександрович - аспірант 1 курсу, викладач кафедри хореографії та музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка, м. Суми.

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

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

