

ISSN 2519-4143

Міністерство культури та інформаційної політики України
Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск XXXI (31)

Збірник наукових статей

Харків
2023

Видання включене до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України в галузі мистецтвознавства (спеціальність – 025), Наказ МОН України № 420 від 19 квітня 2021 р.; індексується базами даних *Index Copernicus*, *Google Scholar*, *Бібліометрика української науки*, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

Головний редактор: ► *Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

Редакційна колегія: ► *Адамонієна Рута (Adamoniene Ruta)* – доктор філософії, професор, Університет Миколаша Ромеріса, Вільнюс, Литва. ► *Вайс Джерней (Weiss Jernej)* – PhD, професор кафедри музикознавства, факультет мистецтв, Університет Любляни, Любляна, Словенія. ► *Говорухіна Наталія Олегівна (Govorukhina Nataliya)* – кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Громченко Валерій Васильович (Hromchenko Valeriy)* – доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи, Дніпровська академія музики імені М. Глінки, Дніпро, Україна. ► *Каблова Тетяна Борисівна (Kablova Tetiana)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна. ► *Копелюк Олег Олексійович (Kopeliuk Oleh)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, проректор з науково-педагогічної роботи та міжнародних зв'язків Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Ніколаєвська Юлія Вікторівна (Nikolaiavska Yuliya)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Петрович Мілена (Petrovic Milena)* – PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв у Белграді, Сербія. ► *Ракочі Вадим Олександрович (Rakochi Vadim)* – доктор мистецтвознавства, старший викладач кафедри інструментального виконавства Комунального закладу вищої освіти Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», Київ, Україна. ► *Рощенко Олена Георгіївна (Roshchenko Olena)* – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Савченко Ганна Сергіївна (Savchenko Hanna)* – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Санду-Дедіу Валентина (Sandu-Dediu Valentina)* – доктор музикознавства, професор кафедри музикознавства Національного музичного університету в Бухаресті, ректор коледжу «Нова Європа», Інститут перспективних досліджень, Бухарест, Румунія. ► *Шаповалова Людмила Володимирівна (Shapovalova Liudmyla)* – доктор мистецтвознавства, професор, завідувача кафедри інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна. ► *Шьонінг Катерина (Schöning Kateryna)* – керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія.

Редактори-упорядники: Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та інших відомостей. Статті пройшли подвійне «сліпе» рецензування і перевірку на плагіат засобами сервісу «Unicheck».

А 90 **Аспекти історичного музикознавства:** зб. наук. ст. Вип. XXXI (31). Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків: ХНУМ, 2023. 214 с. ISSN 2519-4143

Черговий випуск збірника повністю присвячений проблематиці української музичної культури, від її локальних аспектів – творчості митців Буковини, Харкова (2 і 3 розділи) і старовинного Глухова (4-й), до концептуальних розмислів над містичними збігами життєтворчих подій в біографіях розділених часом видатних митців (1 розділ) і сучасним станом окремих напрямів музичної діяльності, осмисленням її в категоріях музикознавства (4 розділ).

Видання адресоване музикознавцям-науковцям, аспірантам і студентам мистецтвознавчих спеціальностей та може бути цікавим любителям мистецтва.

ISSN 2519-4143

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

**ASPECTS
OF HISTORICAL MUSICOLOGY**

Issue XXXI (31)

Collection of Research Papers

Kharkiv
2023

The journal is included in category "B" of the List of scientific professional publications of Ukraine in the field of "Art Studies" (specialty 025), Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine No. 420 from April 19, 2021. The journal is indexed in *Index Copernicus*, *Google Scholar*, *Bibliometrics of Ukrainian Science*; it is placed on the platform "Scientific Periodicals of Ukraine" at V. I. Vernadsky National Library of Ukraine (National Academy of Sciences of Ukraine) and in the National Repository of Academic Texts.

Editor in Chief: ► *Chernyavska Marianna* – PhD in Arts, Professor, Vice-rector for research of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine.

Editorial board: ► *Adamoniene Ruta* – PhD, Professor, Mykolas Romeris University, Vilnius, Lithuania. ► *Govorukhina Nataliya* – PhD in Art Studies, Professor, Rector of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Honored Art Worker of Ukraine, Kharkiv, Ukraine. ► *Hromchenko Valeriy* – Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnipro M. Glinka Academy of Music, Dnipro, Ukraine. ► *Kablova Tetiana* – PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate of the Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine. ► *Kopeliuk Oleh* – PhD in Arts, Associate Professor, Vice-rector for scientific and pedagogical work and international relations of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Nikolaievska Yuliya* – Doctor of Arts, Full Professor, Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Petrovic Milena* – PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade, Serbia. ► *Rakochi Vadim* – Doctor of Arts, Senior Lecturer, Department of Instrumental Performance, Municipal Institution of Higher Education, Kyiv Regional Council, "Pavlo Chubynsky Academy of Arts", Kyiv, Ukraine. ► *Roshchenko Olena* – Doctor of Arts, Full Professor, Department of Ukrainian and Foreign Music, the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Sandu-Dediu Valentina* – Doctor in Musicology, Professor of Musicology, National University of Music in Bucharest, Rector of New Europe College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania. ► *Savchenko Hanna* – PhD, Associate Professor, Faculty of Composition and Instrumentation, the Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Schöning Kateryna* – PhD, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (Historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria. ► *Shapovalova Liudmyla* – Doctor of Arts, Full Professor, Head of the Department of Interpretology and Music Analysis, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, Ukraine. ► *Weiss Jernej* – PhD, Professor, Department of musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Ljubljana, Slovenia.

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the selection, accuracy of the facts, citations, proper names and other information. All the articles have been double blind reviewed and checked for overlaps / identities / similarities in texts by the *Unicheck* plagiarism check service.

Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. Issue XXXI (31). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv: KhNUA, 2023. 214 p. ISSN 2519-4143

A 90

The next issue of the collection is fully devoted to the issues of Ukrainian musical culture, from its local aspects – the work of artists from Bukovyna, Kharkiv (sections 2–3) and ancient Hlukhiv (4th), to conceptual considerations on the mystical coincidences of life and creative events in the biographies of the outstanding artists separated in time (1st section), as well as about the current status of certain areas of musical activity, its understanding in the categories of musicology (4th section).

The publication is addressed to art historians-scientists, graduates and students of art specialties and may be of interest for the art lovers.

ЗМІСТ

Розділ 1. Історичні паралелі

<i>Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю.</i>	Сплетіння доль. Фридерик Шопен – Віктор Косенко	7
-------------------------------------------	----------------------------------------------------------	---

Розділ 2. Музика Буковини

<i>Каплієнко-Ілюк Ю. В.</i>	«Сила гармонії» Євсевія Мандичевського як зразок ранньої кантатної творчості композитора	30
<i>Мокрогуз І. М.</i>	Сучасне інструментально-оркестрове мистецтво Буковинського краю	50

Розділ 3. Харківські контексти

<i>Бобечко О. Ю.</i>	Музикознавча діяльність Любові Мандзюк	67
<i>Борисенко М. Ю.</i>	Музикознавчі рефлексії у формі «Прелюдії та фуги»: авторський концерт Сергія Турнеєва	89
<i>Мадішева Т. П., Деркач Л. А.</i>	Харківська вокальна школа: на шляхах спадкоємності	137

Розділ 4. Хорова культура сучасної України

<i>Мироненко А. М.</i>	Творчість Глухівського народного аматорського камерного хору духовної музики як складова культури Глухівщини (кінець ХХ – початок ХХІ століття): мистецька рефлексія	174
<i>Бєлік-Золотарьова Н. А.</i>	Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства	191

TABLE OF CONTENTS

Section 1. **Historical parallels**

<i>Kira Shamaieva,</i> <i>Olga Volosatych</i>	Weaving fates. Fryderyk Chopin – Viktor Kosenko	7
--------------------------------------------------	----------------------------------------------------------	---

Section 2. **Music of Bukovyna region**

<i>Yuliia Kapliienko-Iliuk</i>	“The Power of Harmony” by Eusebius Mandyczewski as an example of the composer’s early cantata work	30
<i>Inna Mokrohuz</i>	Modern instrumental and orchestral art of the Bukovyna region	50

Section 3. **Kharkiv contexts**

<i>Oksana Bobechko</i>	Lubov Mandziuk’s musicological activity	67
<i>Mariia Borysenko</i>	Musicological reflections in the form of “Prelude and Fugue”: Serhii Turnieiev’s author’s concert	89
<i>Taisiia Madysheva,</i> <i>Larysa Derkach</i>	Kharkiv vocal school: on the path of continuity	137

Section 4. **Choral culture of contemporary Ukraine**

<i>Anna Myronenko</i>	Hlukhiv People Amature Chamber Choir of Sacred Music creativity as a component of Hlukhiv region’s culture (the end of 20th – early 21st century): art reflections	174
<i>Nataliia Bielik-Zolotariova</i>	Choral performance art as a category of a modern choral studies	191

Розділ 1.

ІСТОРИЧНІ ПАРАЛЕЛІ

УДК 78.071.1(477) Косенко

DOI 10.34064/khnum2-3101

Шамаяєва Кіра Іванівна

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Київ),
докторка мистецтвознавства, професорка,
кафедра загального та спеціалізованого фортепіано
ORCID iD: 0000-0002-1869-5029
e-mail: kishamaeva@gmail.com

Волосатих Ольга Юрійвна

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Київ),
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
кафедра історії української музики та музичної фольклористики
e-mail: vololga7@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-3713-4187

Сплетіння доль. Фридерик Шопен – Віктор Косенко

Актуальність перегляду з сучасних наукових позицій мистецької картини перших десятиліть ХХ століття в Україні не вимагає додаткової аргументації. Він рівною мірою є необхідним і стосовно непосредньої звукової палітри доби, і стосовно життєтворчості композиторів. Метою статті є розширення усталених уявлень про життя і творчість Віктора Косенка, введення життєтворчості композитора в широкий контекст європейської музичної культури, подолання її подекуди застарілого й дещо примітивізованого розуміння. У процесі деталізованого дослідження життєтворчості В. Косенка доволі помітними стають різнорівневі аналогії з творчою діяльністю його улюбленого композитора – Ф. Шопена. Отже, вперше пропонуються роздуми щодо численних точок перетину, дотичних аспектів, «віддзеркалень» творчої діяльності й повсякдення двох митців. Загалом, проведені паралелі й аналогії поглиблюють і підкреслюють контекстні зв'язки творчості Косенка, висвітлюють засадничі компоненти її «генетичного коду», її спадкоємність із західноєвропейською романтичною традицією (як і чутливість до подальшого розгортання постромантичної

ситуації); й водночас, демонструють глибинну спорідненість духовних констант польського і українського національних світів. Подолання плаского «одновимірного» сприйняття творчості й особистості В. Косенка, розгляд їх у загальноєвропейському контексті – перспективний напрям подальшої роботи музикознавців над відтворенням актуальної, базованої на сучасних наукових підходах панорами мистецького життя України першої половини ХХ століття як повноцінної складової світових художніх і культурних процесів.

Ключові слова: біографія Віктора Косенка; творчість Віктора Косенка; біографія Фридерика Шопена; творчість Фридерика Шопена; багатовекторна діяльність музиканта; фортепіанна культура доби Романтизму; українська музична культура перших десятиліть ХХ століття.

* * *

Suum cuique decus posterias rependit
Нащадки кожного вишнують відповідно...
Тацит, “Annales”.

Постановка проблеми.

Актуальність перегляду з сучасних наукових позицій мистецької картини перших десятиліть ХХ століття не вимагає додаткової аргументації. Він рівною мірою є необхідним і стосовно безпосередньої звукової палітри доби, творів, що з'явилися й виконувалися, або починали «віртуальне» існування у «шухлядах» авторів, за щасливого збігу обставин продовжуване в архівних колекціях; і стосовно життєтворчості композиторів, конкретика якої насправді рясніє лакунами й створеними «на вимогу часу» штучними структурами. Проте у процесі деталізованого дослідження композиторського доробку Віктора Косенка доволі помітними стають різнорівневі алузії на творчість його улюбленого композитора – Фридерика Шопена. Водночас, за прискіпливого погляду на його життєвий і творчий шлях, виникає питання: чи не маємо справу, поруч із незбагненою грою долі, також із певним напівсвідомим прагненням до «реконструювання» подій минулого? Отже, в цій розвідці вперше пропонуються роздуми щодо численних точок

перетину, дотичних аспектів, «віддзеркалень» творчої діяльності й повсякдення двох митців.

Останні дослідження і публікації. Типологічно обґрунтоване зіставлення українського композитора з польським генієм, щоправда винятково у контексті професійної діяльності, виникає на сторінках дослідження феномена творчої особистості в українській музиці (Коменда, 2020)¹. До дотичних публікацій останнього часу можна зарахувати реконструкції вражень початкового періоду біографії композитора і характеристику його збереженого особового архівного фонду, здійснену у процесі упорядкування відповідного каталогу (Мудрик, 2016; Volosatych, 2021; Іванова, 2019). Праці Мечислава Томашевського (Tomaszewski, 2005; 2006), зокрема перший розділ його багатопланової ґрунтовної монографії «Шопен: людина, творчість, резонанс» (Tomaszewski, 2005), надають цікаві позиції для зіставлення героїв нашого дослідження за багатьма параметрами, так само як і науково-популярна, ілюстрована й адресована передусім «слухачам і виконавцям Шопена», книга Анни Брожек і Яцека Ядацького (Brożek & Jadacki, 2010).

Метою статті є насамперед розширення усталених уявлень про життя і творчість Віктора Косенка, уведення життєтворчості композитора до широкого контексту європейської музичної культури, подолання їх подекуди застарілого й дещо примітивізованого сприйняття.

Методологія дослідження. Вирішенню поставлених завдань сприяє застосування комплексного інтердисциплінарного і широкого культурологічного підходів, історичного та порівняльного методів тощо.

¹ «Універсалізм В. Косенка не набув такого розмаху, як у інших його сучасників, що зумовлено передчасною смертю композитора, його доволі замкненою, інтровертивною натурою та значною типологічною подібністю до структури творчого універсалізму Ф. Шопена (композитор – піаніст – педагог). Для універсалізму В. Косенка характерні порівняно слабкий інтерес до педагогіки, почасти вимушеність занять цим видом діяльності, досить значна виконавська активність, але при цьому все-таки домінування композиторської творчості, в якій першорядну роль відігравали фортепіанні жанри» (Коменда, 2020: 266)

Виклад основного матеріалу дослідження.

Їх єднає земне призначення. Вони – Творці. Митці – Композитори, Виконавці, Педагоги. І далі...

Їх роз'єднує час і простір періодів творчої зрілості. Фридерик Шопен (1810–1849) – у буржуазній Франції після липневої революції, в місті «втрачених ілюзій» – Парижі 30–40 років XIX століття. Віктор Косенко (1896–1938) – у радянській Україні 20–30 років XX століття, періоду українізації, Великого голоду, колективізації, індустріалізації, «перетворення України на справжню фортецю СРСР» (Ploky, 2015: 245–257), великого терору.

Париж – центр західноєвропейської культури. Тут живуть, творять шедеври мистецтва і літератури, спілкуються, товаришують, дискутують Бальзак і Гюго, Берліоз і Мейербер, Жорж Санд, Стендаль, Россіні, Гейне, Мендельсон. У цьому сузір'ї засяяла яскрава зірка – Фридерик Шопен – виконавець, невдовзі композитор, педагог. Аристократичні салони, блискучий зал Плейєля, скарби паризьких музеїв, творчі, дружні, близькі людські стосунки з Лістом, Міцкевичем, Делакруа. Шопена плекають успіхи й слава. Радість від поїздок на музичні свята до Німеччини, мандрівка до Чехії, Англії. Ознаки хвороби на Мальорці. Тяжка, у цілковитій самоті подорож до Лондона...

У пореволюційному Житомирі 20 років XX століття свій Парнас. Тут своя стара інтелігенція і занесені вітром історії відомі представники культури: художник Олександр Григорович Канцеров, драматург Іван Антонович Кочерга, композитор Михайло Адамович Скорульський, хормейстер Михайло Петрович Гайдай, піаністка Надія Василівна Мареш (випускниця Московської консерваторії), математик Василь Юрійович Коломойцев (як віолончеліст закінчив Київське музичне училище у класі Ф. В. Мулєрта), біолог Всеволод Григорович Скороход (гри на скрипці навчався у М. Г. Ерденка та І. В. Гржималі), лікар Малєєв² (гарний флейтист). Центром творчого зібрання був висланий свого часу з Петербурга

² На жаль, повне ім'я встановити не вдалося, найвірогідніше – Йосип Васильович.

досвідчений мистецтвознавець з величезним обсягом знань Олександр Олександрович Тугенхольд. Приїзд Косенка до Житомира став безцінним подарунком для міста. А сам він утворив осереддя мистецького життя: виступав у залі Музичного училища, Сьомій середній школі, робітничих та селянських клубах із зацікавленою вдячною аудиторією. А потім – поїздки до Харкова, Москви, зустрічі з Мясковським, Іполітовим-Івановим, Козицьким, Тичиною; переїзд до Києва і колеги-друзі – Ревуцький, Лятошинський, співаки, піаністи. І така неоднозначна подорож до Донбасу – нові враження, творчі плани, певні розчарування, виснажливі умови побуту...

Їх випадкова схожість починається з появи на світ. Батьки обох наших героїв передали їм схожу етнічну суміш крові. Батько Фридерика, Ніколя Шопен (1771–1844), француз за походженням, потрапивши до Польщі, служив у Національній гвардії під командуванням Тадеуша Костюшка і отримав офіцерське звання. У час народження сина він – вчитель іноземних мов, вихователь у власному пансіоні. Мати – полячка Юстина Кржижанівська (1782–1861). Батько Віктора – українець Степан Семенович Косенко (1852–1910) – кадровий військовий, генерал-майор. Мати – Леопольда Йосипівна Дорошевич (1856–1919) – вочевидь, з польським корінням (також є відомості про поєднання в її походженні грузинського, французького, шведського коріння).

Шопен народився в маленькому селищі Желязова Воля поблизу Варшави, куди був перевезений за півроку, і прожив тут 20 років. З тих пір Варшава навіки асоціюється з іменем геніального митця. Віктор Косенко народився в місті Шопена, Варшаві, і залишив її 19-річним юнаком.

Схожими були родинні колективи, де проходили дитячі роки хлопців. У Фридерика було три сестри – Людвіка (1807–1855), Ізабелла (1811–1881), Емілія (1812–1826). У родинному квартеті Косенків – старша сестра Марія (1886–1944) і три брати – Олександр (1888–1937), Семен (1889–1945), Віктор (1896–1938).

В обох родин панували дружба, взаєморозуміння, чудова атмосфера безпосередньої дитячої творчості; повітря дихало музикою. Мати Фридерика «була музикальна, грала на фортепіано і

гарно співала» (Brožek & Jadacki, 2010: 29). Великою музикальністю відзначалася Людвіка, як старша сестра вона давала братові перші уроки гри на фортепіано. Музикальна Ізабелла «розучувала твори брата для себе» (Івашкевич, 1989: 16) і так само, як і брат, була ученицею Войцеха Живного (Brožek & Jadacki, 2010: 35). Фрицек з Емількою під фортепіанний акомпанемент серйозної Людвіки показували власні п'єски для батьків на іменини (Івашкевич, 1989: 17; Brožek & Jadacki, 2010: 36).

Подібною була атмосфера родини Косенків. Мати, «жінка освічена і дуже музикальна» (Довженко, 1949: 13), була гарною піаністкою, грала вдома Гріга, Мендельсона, Шопена, «старовинні мелодії з власною гармонізацією» (Іванова, 2019: 7); вона дала перші уроки музики маленькому Віті. Наступні музичні заняття – з сестрою, яка згодом закінчила Варшавську консерваторію як піаністка (Косенко, 2016: 184). Батько, а потім і брати – мемуаристи згадували «красивий баритон» Олександра Степановича (Івахненко, 2007: 75) й «чарівного тембру ліричний тенор» Семена Степановича (Канеп, 1997: 31) – мали хороші голоси, полюбили музичне дозвілля: на родинних «самодіяльних» концертах звучали народні пісні, солоспіви й оперні арії. Частим сюжетом спогадів родини й близьких були домашні спектаклі, жарти, театралізовані веселоці, які згодом відродилися в Житомирі (там само; Косенко, 1975: 29–30)³.

Шопен навчався в Благородному пансіоні у Варшаві, після якого в 16-річному віці вступив у Варшавську консерваторію, яку закінчив 1829 року. Косенко загальну освіту отримав у Кадетському корпусі, далі були приватні заняття, зокрема й з представниками Варшавської консерваторії Станіславом Юдицьким і Александером Міхаловським, а згодом – Петроградська консерваторія.

³ «Віктор Степанович відразу й напрочуд точно копіював підхоплені ним інтонації, рухи, манеру, вираз обличчя когось з наших музикантів (в їхній присутності). Нікого це не ображало, навпаки – усі раділи й сміялися. А той, хто не був “ображений” Віктором Степановичем, вимагав і собі дружнього шаржу» (Косенко, 1975: 99).

Юнацькі роки майбутніх музикантів проходили у великих колективах. Коло друзів Шопена, крім співучнів, доповнювали хлопці, що жили в сімейному пансіоні, який утримував Ніколя Шопен. Підліткові роки Віктора Косенка минули в одному з найпрестижніших тогочасних середніх навчальних закладів для хлопчиків – Варшавському Суворовському кадетському корпусі. Рівень здобутої освіти дозволяв його випускникам як продовжувати спеціалізоване навчання, так і вступати до університетів, мистецьких навчальних закладів тощо (Volosatykh, 2021: 20). Значна увага приділялася формуванню художнього світогляду вихованців: у програмі були хореографія, малювання, співи, за бажанням – уроки фортепіанної гри, різні додаткові заняття. Функціонували очолювані професійним капельмейстером Паулем Шене учнівські оркестри, практикувались драматичні вистави (Мудрик, 2016: 20–24; Volosatykh, 2021: 21). Зі зрозумілих причин ми не маємо власних вражень композитора про його «корпусні роки», але сам факт того, що його розкидані світами співучні десятиріччя потому зорганізувались для збирання, упорядковування й видання спогадів про навчання й вчителів, відновлення по пам'яті списків кадетів, викладацького й адміністративного складу, багато промовляє про атмосферу, у якій формувався майбутній митець.

Вчителем музики для Фридерика був обраний Войцех Живний (1756–1842). У період тріумфу італійської опери і «технічних досягнень піанізму» для музиканта-чеха вищою цінністю був Бах. І «той момент, коли Живний поставив на пюпітр перед своїм учнем розгорнутий том Баха, був переломним моментом» (Івашкевич, 1989: 30). Бах став для нього школою пошуку досконалості і гармонії між формою і музичним наповненням (Brožek & Jadaski, 2010: 45). А ще Живний навчив учня «кramerovської гри і фільдівського удару» (Chopin, 1831). Консерваторський вчитель Шопена з композиції поляк Юзеф Ельснер (1769–1854) відчув і зрозумів геніальність учня («музичний геній») і «швидше спрямовував іскристий потік шопенівського творчого запалу в потрібне русло, ніж учив його» (Івашкевич, 1989: 31; Tomaszewski, 2006: 325). Він оцінив суть новаторства творчого дару Шопена – «народність» у тогочасному

специфічному романтичному розумінні, тяжіння до національних витоків, і виявив справжню мудрість, всіляко підтримуючи його (Brožek & Jadacki, 2010: 200).

Подарунком долі для Косенка стала зустріч зі знаним музикантом, піаністом, педагогом, чи не найвидатнішим шопеністом світу Александром Міхаловським. Особисто знайомий зі знаковими «обличчями» піаністичної культури доби Романтизму (Ференцем Лістом, Антоном Рубінштейном, Кларою Вік), учень Ігнаца Мошелеса і Кароля Мікулі, він передав своїм вихованцям шопенівську традицію виконання його музики. Переїнявши «безцінний спадок» авторської інтерпретації творів Шопена від його учня Мікулі, Міхаловський на все життя захопив музикою польського генія свого українського виученика⁴. Згодом Віктор Степанович грав напам'ять значний обсяг композиторського спадку Шопена⁵ – аж до відтворення по пам'яті цілісної партитури Фортепіанного концерту⁶. Успадкував він і особливе ставлення до бахівського доробку – і як незмінного джерела натхнення музиканта-виконавця⁷, і як безцінного матеріалу виховання майбутніх музикантів⁸.

⁴ «“Душа відпочиває у звуках музики Шопена” – згадувала слова Віктора Степановича його дружина, коли в квартирі-музеї лунали твори Шопена у виконанні відвідувачів-концертантів» (Косенко, 1975: 48).

⁵ «Або Віктор Степанович почне пригадувати твори Шопена, захопиться – і грає, грає. Пам'ять у нього була феноменальна. Виконання ж тонке, гра м'яка, тож ми усі і заслухаємося...» (Косенко, 1975: 200).

⁶ «Одного разу Віктор Степанович почав награвати фортепіанний концерт Шопена. По пам'яті він відтворював також і оркестрову його частину. Ми сиділи, немов зачаровані. Тоді й виникла думка: чи не зіграти цей концерт з оркестром перед публікою? Віктор Степанович захопився цим, а коли виявилося, що оркестровки ні в кого у Житомирі немає, сказав, що по пам'яті розпише усі партії» (Косенко, 1975: 98).

⁷ «Пам'ятаю, завдяки “протекції” Коломойцева ми познайомилися з одним каноніком заради того, щоб дістати для Косенка дозвіл пограти у костьолі на органі. Ми були вражені, почувши токкати та фуги Баха, виконані Косенком на органі» (Косенко, 1975: 103).

⁸ «Лекції з аналізу перетворювалися на концерти. Глибина, заглибленість

Мистецьке життя Варшави за часів Шопена стояло на високому рівні. У місті часто виступали визначні віртуози. Їх концерти з ентузіазмом відвідувала музично-театральна родина Шопенів. Фридерика зацікавила довершена техніка Паганіні, захопило незрівнянне бельканто Каталані. Не обминув він увагою й мистецтво Гуммеля (Tomaszewski, 2005: 33).

Заснування на початку ХХ століття сталої установи Варшавської філармонії сприяло гастрольним виступам провідних виконавців тієї доби. Родина Косенків охоче долучалася до виру концертного життя, Віктор мав змогу чути Йосипа Гофмана, Артура Рубінштейна, Леопольда Годовського, Альфреда Корто, Сергія Рахманінова, Фрица Крейсlera, Олександра Вержбиловича, Павла Коханського, Пабло Казальса та багатьох інших (Іванова, 2019: 8). Вихованці кадетського корпусу, де навчався майбутній композитор, також мали можливість відвідувати театральні вистави, зокрема й гастрольні виступи відомих колективів і виконавців (Volosatykh, 2021: 24).

У ранньому дитинстві починався артистичний шлях обох музикантів. У шестирічному віці Фридерик виступив у Варшаві в салоні графині Замойської у Блакитному палаці. У 1818-му відбувся його перший публічний виступ. У 1825-му він грав на еоломелодиконі у Варшавській євангелістській церкві у присутності царя Олександра I, який зробив «воістину монарший жест» – «подарував юному виконавцю чудовий перстень, який зняв з власного пальця» (Івашкевич, 1989: 40; Tomaszewski, 2005: 27).

Віктор Косенко грав на роялі (вочевидь, і власні твори⁹) під час різних урочистостей і традиційних щорічних концертів Варшавського кадетського корпусу. Один з них, 1913 року, запам'ятався присутнім ще й тим, що захоплений майстерністю юного виконавця великий князь Костянтин Костянтинович (як генерал-інспектор військово-навчальних закладів він періодично

у розкритті твору. Чудово показував *es-moll*ну та *b-moll*ну Прелюдії Баха» – згадувала Фріда Ісаківна Аєрова (Шамаєва, 2016: 65).

⁹ «Маючи 13 років, я вже виступаю в концертах з своїми творами» (Косенко, 2016: 185).

відвідував корпус) подарував йому власного годинника (Мудрик, 2016: 20).

З раннього віку почалася й музична творчість майбутніх Майстрів. Свій перший твір, Полонез *B-dur*, Шопен написав у віці семи років. Наступними у тому ж 1817-му були фортепіанні Варіації, Полонез *g-moll* (надрукований того ж року), Військовий марш (Tomaszewski, 2005: 21).

Першими творами Косенка були нині втрачені Баркарола *H-dur* і Вальс *Ges-dur*, написані 1905 року у Варшаві, а також два Прелюди і Марш, датовані 1909–10 роками (Іванова, 2019: 8).

Упродовж всього життя, починаючи з дитячих забав за фортепіано, обидва музиканти були чудовими імпровізаторами. З єдиного опису Шопеном його імпровізації під час подорожі до Праги 1829 року дізнаємося, що на одному зібранні на прохання гостей він імпровізував чотири рази, зокрема на задану слухачами тему з «Мойсея» Россіні. І наставала тиша в аристократичних салонах Парижа, коли, відірвавшись від оточення, Шопен підходив до інструмента і починав фантазувати. А імпровізації і музичний супровід Косенком німих стрічок в житомирських кінотеатрах спонукали численних глядачів багаторазово переглядати той самий кінофільм. На жаль, ця сторінка творчості, що належала вже обладнаному технікою ХХ століття, зафіксована лише у спогадах. Чутливий слухач згадував: «Він ледь-ледь, м'яко торкався клавіатури, а кімната сповнювалась тремтінням звуків, лірично-томних або настійно-вимогливих чи героїчно-мужніх в залежності від стану та настрою в ті хвилини. На зміну розпачу, сльозам виникала посмішка весняної пасторалі – то десь здалеку, то поруч. Відчувалося внутрішнє хвилювання, несамовите прагнення заповітної мети» (Косенко, 1975: 169).

Про глибинну натхненність й безпосередню насиченість творів Шопена рідним фольклором згадують ледь не всі без винятку дослідники його доробку (Jachimieski, 1927: 48; Івашкевич, 1989: 159; Brożek & Jadacki, 2010: 209). Аналогічні характеристики творчості Віктора Косенка також можна бачити у більшості присвячених йому

робіт¹⁰. Відома композиторка Богдана Фільц писала, що «осною музичної виразності» Косенка є «щира і наспівна мелодія, у багатьох творах інтонаційно близька до українського музичного фольклору, ... сама будова фраз свідчить про український характер музики» (Фільц, 1965: 65–66). «Як вродженого неокласика, до того ж музиканта з тонким чуттям національного» визначає композитора сучасна дослідниця музичного модернізму О. Корчова (2020: 101). Цікаво, що в архівах обох композиторів збереглися записи народних мелодій (Tomaszewski, 2005: 195; Іванова, 2019: 13). Отже, знайдене Артуром Рубінштейном ємне визначення природи творчості Шопена¹¹, а саме: «Цей найнаціональніший із композиторів є водночас і найуніверсальнішим» (цит. за: Tomaszewski, 2006: 317), навдивовижу влучно характеризує також і нашого другого героя.

Творчість обох митців можна виразно описати словами: «поет – слуга фортепіано». Найпомітнішу й найвідомішу частину доробку природно складають саме фортепіанні твори. Обидва створили по три сонати для фортепіано, до того ж, фактично в тих самих тональностях (єдина розбіжність складає півтон) – Соната № 1 *c-moll op. 4*, Соната № 2 *b-moll op. 35*, і Соната № 3 *h-moll op. 58* у Фридерика Шопена – Соната № 1 *b-moll op. 13*, Соната № 2 *cis-moll op. 14*, Соната № 3 *h-moll op. 15* у Віктора Косенка¹². Жанрові зацікавлення схожі наявністю у творчому спадку обох митців концертів для фортепіано з оркестром, тяжінням до мініатюр (етюди, прелюдії, «нетанцювальні» танці – мазурки, вальси тощо), здебільшого циклічно організованих. Це більше 10 мазуркових

¹⁰ «Ще тоді, коли Косенка вперше запросили до Харкова, музикознавці Масютін і Довженко відзначали обдарованість молодого композитора. Юрмас кілька разів виступав у пресі з позитивними рецензіями на концерти Косенка. Саме йому належать слова про те, що у Косенка народні українські мелодії одягнуті у класичну форму» (Спогади. Листи, 1975: 55).

¹¹ Яким цей чи не найбільш авторитетний з шопенознавців відкриває свою статтю з промовистою назвою «Феномен і парадокс музики Шопена».

¹² Продовжуючи аналогію близькості «тонального чуття» композиторів, варто відмітити збіг тональностей інструментальних Колискових (*op. 57* у Шопена і частина *op. 25* у Косенка) – у обох випадках це *Des-dur*.

мікроциклів (переважно йдеться про триптихи, але трапляються також і цикли з 4 і 5 частин), й трохи менше ноктюрнових диптихів і триптихів, а також по два цикли полонезів і вальсів у творчості Шопена. Косенківським відповідником до цього є, звісно ж, мікроцикл мазурок *op.* 3 (аналогічний шопенівському триптих), два концертних вальси *op.* 22, сім прелюдів *op.* 1, три цикли дитячих п'єс. Численні точки перетину й зіставлення великих циклів мініатюр – *op.* 28 Шопена і *op.* 25 Косенка – розглядалися в окремій публікації (Шамаєва & Волосатих, 2023).

Ще одну паралель становлять добре знані цикли етюдів – 10 і 25 опуси Шопена (по 12 творів у кожному), у Косенка – *op.* 8 і *op.* 19 (11 і 11 творів відповідно). Як і у Шопена, чії етюди – «чудове поєднання техніки і художності» (Івашкевич, 1989: 81), у Косенка кожний етюд ґрунтується на певній фактурно-технічній формулі, і, за словами Богдани Фільц, «є широко розвиненою концертною п'єсою з блискучим фортепіанним викладом, яка за змістовністю, глибиною наближується до музичних поем» (Фільц, 1965: 21).

Притаманна польському генієві поемність як принцип музичного мислення (навіть на рівні мініатюри), неодноразово згадувана як перейнятливими сучасниками, так і музикознавцями пізнішого часу (Tomaszewski, 2006: 326–327; Jachimecki, 1927: 78, 83), поєдналась у творчості українського композитора з особливою прихильністю власне до жанру фортепіанної (й симфонічної) поеми. Про чільність поеми у творчості В. Косенка писала Б. Фільц, вона припускала, що він є «першовідкривачем» цього жанру в українській музиці (Фільц, 1965: 12–19)¹³.

¹³ Безпосередньо до цього жанру належать Три поеми *op.* 5 (1915), Три поеми *op.* 11 (1921), Дві поеми-легенди *op.* 12. Відома «Утіха» (“Consolation”) з *op.* 9 в рукописах є атрибутованою як «Поєма *H-dur* для фортепіано». Близькими до фортепіанної поеми є також Ноктюрн *op.* 9, Ноктюрн-фантазія *op.* 4 й романтичні Етюди *op.* 8. Окрім Симфонічної поеми на молдавські теми для великого оркестру, певні ознаки поемності помітні й у найвідомішому симфонічному творі автора.

Дуже схожими, якщо не аналогічними, вбачаються творчі «стосунки» митців з іншими інструментами – обидва є авторами сонат для віолончелі з фортепіано і тріо для скрипки, віолончелі і фортепіано, окремих п'єс для струнного інструмента з фортепіано¹⁴. І навіть з оркестровою партитурою – це оркестрування власних фортепіанних концертів, безсумнівне у Шопена та дуже ймовірно у Косенка (Шамаєва, 2016: 57–58); створення знаних концертних п'єс – Варіації *B-dur* на моцартівську тему *op. 2*, Рондо *a la* краков'як *F-dur op. 14*, Фантазія на польські теми *A-dur op. 13*, Полонез *Es-dur op. 22* Шопена, «Героїчна увертюра», картини «Після бою» й «Молдавська поема» Косенка.

Помітною складовою жанрового спектру творчості обох композиторів була й вокальна. Єдина відмінність – пісні Шопена почали сприйматися як повноцінна й вагома частина його спадку лише після завершення його життя, здебільшого – з появою якісних виконавських інтерпретації (Tomaszewski, 2005: 517–518). Романси ж і художні обробки народних пісень Косенка, часто створювані із розрахунком на певного виконавця, значною мірою сприяли ствердженню його популярності як сучасного композитора ще з 1920 років.

Життєтворчі сюжети в обох митців позначені й «метушнею» навколо історичної опери, яка зрештою не знайшла практичного втілення¹⁵.

¹⁴ Щоправда, тут варто наголосити на дещо більшому тяжінні Шопена до віолончелі; відомий дослідник творчості композитора відчуває виразність віолончельного тембру навіть у суто фортепіанних творах (Tomaszewski, 2005: 482). Для дуету віолончелі з фортепіано написані, зокрема, Інтродукція і Полонез *op. 3* і Великий концертний дует на теми Мейєрбера. У скрипковому доробку Косенка – Соната й Сюїта (на сьогодні більш відома як дві присвячені Всеволодові Скороходу п'єси – «Мрії» та «Експромт»; водночас газетна рецензія, збережена в архіві композитора як машинописна копія, свідчить про те, що існувала принаймні ще одна частина). У складеній Валер'яном Довженком нотографії згадується також вочевидь втрачена Соната для альту і фортепіано (Довженко, 1949: 124).

¹⁵ Згадки про те, як Ельснер, автор численних сценічних творів з національно-

Як у творчості, так і у виконавстві Шопен – романтик з багатими емоціями, досконалою технікою, безмежною фантазією. У 20 роки XIX століття потрапивши до Парижа, Шопен дуже швидко набув слави блискучого визнаного піаніста. Про рівень його довершеної виконавської майстерності, стиль його гри говорить його творчість: геніальний композитор ставав першим виконавцем власної музики, відкривачем її романтичної глибини й всеосяжності почуттів. «Ліст шукав у фортепіано оркестру, а Шопен шукав у фортепіано – фортепіано» (Івашкевич, 1989: 157). Шукав і знайшов. Знайшов унікальний інструмент, який, долаючи власну природу, заспівав – заспівав чудовим голосом про красу світу, людські радості, печалі й поривання. Саме Шопен-композитор відкрив для нас все багатство і необмежені можливості цього інструмента, став наставником для всіх наступних поколінь тих, хто торкається фортепіанної клавіатури, створив нову фортепіанну культуру, де відповідно до появи романтичного змісту музики по-іншому зазвучав і рояль – з'явилася романтична школа виконавства.

Гру Шопена вирізняла особливість, що була пов'язана зі стилістикою його творів. Кантіленне співуче звучання охоплювало всі шари багатой фортепіанної фактури; співали мелодія і голоси супроводу, переливаючись зі співзвуччя до співзвуччя, співала гармонія. Бездоганим було легато. Невеликими м'якими руками, долаючи великі відстані, він охоплював усю клавіатуру, надаючи звучанню різнометрового багатства – від легкого тихого шепоту до протестних емоційно насичених романтичних висловлювань та закликів.

Нескладно уявити подібну ж картину, гортаючи сторінки спогадів тих, хто мав змогу особисто чути Віктора Косенка: «Усі, хто слухав гру Віктора Степановича на фортепіано, знають, як

історичною тематикою, прагнув «спадкоємності традицій» з боку свого геніального учня, на сьогодні є загальним місцем шопенознавства (Brožek & Jadacki, 2010: 200; Івашкевич, 1989: 31–34, 157). Відомі на сьогодні оперні задуми Віктора Косенка висвітлені в попередніх публікаціях одного з авторів цієї статті (Волосатих, 2021: 558).

невпізнанно змінювався інструмент під його руками. Гра його не була схожа на гру інших піаністів. М'який, глибокий звук і водночас – сила, міць, блискуча техніка, яка, проте, ніколи не була самоціллю для виконавця» (Косенко, 1975: 142). «Важко сказати, що захоплювало в грі Віктора Степановича. Це було осяяння видатного митця. Забути те натхненне виконання неможливо. Усе, що не міг передати Віктор Степанович словами, він доповнював звуками, чаруючи своєю незрівнянною грою. Коли Віктор Степанович грав, він ... немов прислухався, чи цілком відповідають клавіші велінню його могутньої або пестливої руки, чи нічого не губиться в слухняній механіці співучого рояля» (там само: 169). «Справжній майстер високої культури» – згадував про гру Косенка Левко Ревуцький (там само: 194). Звісно ж, якнайкраще ці якості виявлялися на творах улюбленого композитора: мистецтвознавець з великим слухацьким минулим Олександр Тугенхольд порівнював гру Косенка з грою Рубінштейна і, характеризуючи його натхненне виконання творів Шопена, говорив, що кращого він не чув (там само: 105–106).

Попри те, що для обох митців педагогіка була почасти вимушеним заняттям, що відривало їх від безпосередньої творчості, обидва і в цій галузі зробили вагомий внесок. Художній смак учнів вони виховували на класичному репертуарі – творах Баха, Гайдна, Бетховена, Ліста; у Косенка цій репертуар збагачений музикою наступного часу. Більшість учнів Шопена були аматорами; серед незначної кількості тих, хто готував себе для професійної діяльності, його школу продовжував і розвивав Кароль Мікулі. За посередництва останнього традиції Шопена сягнули сучасного українського виконавства, починаючи з Косенка¹⁶.

Свій педагогічний досвід і погляди на навчання піаністів романтичної школи Шопен планував викласти у власній методичній

¹⁶ Неможливо не згадати у цьому контексті своєрідне «повернення до витоків», яке відбулося під час цілком успішної участі (IV премія за інформацією з архіву офіційного сайту конкурсу) підготованого Віктором Косенком Абрама Луфера в ініційованому Александром Міхаловським Міжнародному конкурсі піаністів імені Фридерика Шопена.

праці. Від задуманого залишилися короткі нотатки, а також декілька «Вправ» («Etudes») для тих, хто навчався гри на інструменті¹⁷. Косенко свою методику викладання музики, зокрема навчання фортепіанної гри піаністів-початківців, втілював у формі нотного посібника: «24 дитячі п'єси для фортепіано» і в наш час користуються великою популярністю в педагогічній практиці, привчають до спілкування з інструментом на професійній основі, виховують художній смак, творчу фантазію, любов до музики. Зберігся, крім того, рукопис із вправами, які митець використовував у власній підготовці

Численні паралелі продовжуються й на рівні біографічних подробиць, пов'язаних із особистим життям обох митців. Натхненні (спогадами про власне дитинство в чудовій батьківській родині) мрії про власний сімейний затишок втілюються в обох випадках завдяки союзу зі старшою й досвідченішою жінкою з двома дітьми від попереднього шлюбу, до того ж, яскравою й обдарованою особистістю¹⁸. У обох – порозуміння й значна духовна близькість з нерідною дочкою через захоплення дівчинки мистецтвом¹⁹. У обох – родина названої дочки-учениці згодом чимало сприяла увічненню пам'яті й, навіть, у випадку Віктора Косенка – збереженню й продовженню виконавської традиції²⁰.

¹⁷ Створювалися як частина “*Methodes des Methodes pour le piano*” І. Мошелеса й Ж.-Ф. Феті. При цьому «кожен з трьох якнайретельніше продуманих етюдів вирішував певне дидактико-піаністичне завдання» (Tomaszewski, 2005: 170–171).

¹⁸ Звісно ж, порівняння Аврори Дюпен-Дюдеван (1804–1876), більш знаної під письменницьким псевдонімом Жорж Санд, з Ангеліною Володимирівною Канеп-Косенко (1889–1977; у дівочтві Денбновецька) може здатися дещо не релевантним. Але її багаторічна плідна праця із забезпечення гідних умов для діяльності чоловіка, а згодом — для увічнення його пам'яті і водночас для популяризації творчості заслуговує на визнання й шану.

¹⁹ Обидві в дитинстві займалися музикою під керівництвом названих батьків. Згодом Ірина Канеп (1908–1970) обрала фахом музику, а Соланж Дюдеван (1828—1899) стала літераторкою.

²⁰ Йдеться, звісно ж, про плідну виконавську й науково-просвітницьку

Огюст Клезанже (1814–1883), чоловік Соланж Дюдеван – автор відомого пам'ятника-надгробка Шопеніві, а також кількох скульптурних портретів композитора. Василь Миколайович Батюшков (1894–1981), чоловік Ірини Канеп – один з авторів художньої концепції квартири-музею Віктора Косенка, його роботи нині не лише прикрашають експозицію, а і становлять її важливу документальну складову (Івахненко, 2007: 89–99).

І ще – сюжети про троянди... Про ту, подаровану Марією Водзінською, що зберігалася Шопеном в пакунку з написом «*Moja bieda*», і ті дві, що передала Ангеліна Канеп після першого концерту Косенкові і отримала їх від нього в день реєстрації шлюбу як його єдину дорогоцінність. І ще – доля листування, практично повністю знищеного Жорж Санд і лише частково збереженого Ангеліною Канеп-Косенко²¹. Тривала, від ранніх років, виснажлива хвороба і відносно ранній відхід. І схожі вертикальною спрямованістю (у вишину!) пам'ятник Шопеніві, встановлений свого часу в Желязовій Волі, і Вікторові Степановичу на Байковому кладовищі в Києві і біля музичного училища його імені в Житомирі.

діяльність знаного українського піаніста Павла Васильовича Батюшкова (1924–2009; ім'я при народженні – Павло Карлович Вахман).

²¹ Особовий архівний фонд Віктора Косенка містить зараз лише один лист, одну листівку й кілька телеграм дружини композитора, а також шість листів інших осіб до нього. У його власних збережених листах (йдеться переважно про листи до дружини, решта епістолярних зв'язків композитора представлена кількома зразками) трапляються непоодинокі ретельні закреслення окремих фраз і речень відмінним від основного кольору чорнилом. Опубліковано ж листи (український переклад, 1975 рік) було зі значними купюрами – вилучено як окремі примірники, так і частину оригінального тексту.

Наголосимо також, що знайомство з повними текстами листів Віктора Косенка залишає по собі відчуття, безпосередньо близьке до метафоричного, літературно-мистецького, але напрочуд влучного формулювання складника емоційної палітри шопенівської творчості: «Поєднання туги, бездомності, безталання – і недуги» (Івашкевич, 1989: 36).

Фридерик Шопен. Віктор Косенко.

Повторювана неповторність і кожному – своє. Вдячність людей і пам'ять культури людства. Життя у спадщині...

Висновки і перспективи дослідження.

Відзначені вище численні подібності й збіги, своєрідні відлуння-відголоси і віддзеркалення в часі, що виявляються в конкретиці життя і творчості Віктора Степановича Косенка з огляду на буттєву і творчу реальність його видатного польського попередника, Фридерика Шопена, можна трактувати з різних позицій – пояснювати містичною «роботою» Провидіння або підсвідомості українського митця (що потребує спеціальних доказів і реконструювань), акцентувати чи затінювати, віддаючи перевагу унікальному, особистісному перед типологічним – однак неможливо ігнорувати.

Розгляд у загальноєвропейському контексті творчості й особистості Віктора Косенка є одним з далекосяжних напрямів подальшої роботи дослідників над подоланням неповного, ідеологічно викривленого, застарілого сприйняття картини мистецького життя України першої половини ХХ століття й відтворенням актуальної, базованої на сучасних наукових підходах, його панорами як повноцінної складової світових художніх і культурних процесів.

ЛІТЕРАТУРА

- Волосатих, О. Ю. (2021). Матеріали особового фонду Віктора Косенка як джерело реконструкції цілісної панорами творчості композитора. У зб. *Бібліотека. Наука. Комунікація. Від управління ресурсами – до управління знаннями. Матеріали Міжнародної наукової конференції (Київ, 5–7 жовт.)*, (сс. 556–559). Київ: НБУВ.
- Довженко, В. Д. (1949). *В. С. Косенко*. Київ: Мистецтво.
- Іванова, О. А. (2019). Особовий архів Віктора Степановича Косенка у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені

- В. І. Вернадського. *Рукописна та книжкова спадщина України*, 24, 5–20, DOI: 10.15407/rksu.24.005
- Гвахненко, Л. Я. (упоряд.) (2007). *У світі чарівної музики: кабінет-музей Віктора Степановича Косенка*. Київ: Київ.
- Гвашкевич, Я. (1989). *Шопен*. Київ: Музична Україна.
- Канеп, Р. Е. (1997). Коментар до фото. У зб. Шамаєва К. І. (ред.-упоряд.). Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років, (сс. 29–34). Київ: НМАУ.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Корчова, О. О. (2020). *Музичний модернізм як terra cognita*. Київ: Музична Україна.
- Косенко, А. (упоряд.) (1975). В. С. Косенко. *Спогади. Листи*. 2-е вид. Київ: Музична Україна.
- [Косенко, В. С.] (2016). Автобіографічні записки Віктора Степановича Косенка. Короткий життєпис професора Музтеаінституту ім. Лисенка композитора В. С. Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 115 (1), 184–288.
- Мудрик, В. Г. (2016) Віктор Косенко: шлях від кадета до артиста (за матеріалами оновленої експозиції Музею-квартири композитора). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 115 (1), 8–30.
- Шамаєва, К. І. & Волосатих, О. Ю. (2023). Архів Віктора Косенка як джерело реконструкції задуму «24 дитячих п'єс для фортепіано» (за фондами Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України*, 30, 59–75, http://nbuv.gov.ua/UJRN/rks_2023_30_6
- Шамаєва, К. І. (2016). З архіву Віктора Косенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 115 (1), 53–68, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2016_115_6
- Brożek, A. & Jadacki, J. (2010). *Fryderyk Chopin. Środowisko społeczne – osobowość – światopogląd – założenia twórcze*. Warszawa: Semper.
- Chopin, F. (1831). List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie. Paryż, dnia 12 grud. 1831. Retrieved from https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/list/708_do-tytusa-woyciechowskiego-w-poturzynie

- Jachimecki, Zd. (1927). *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości*. Kraków: Drukarnia Narodowa.
- Plochy, S. (2015). *The gates of Europe: a history of Ukraine*. New York: Basic Books.
- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: PWN.
- Tomaszewski, M. (2006). Fenomen i paradoks muzyki Chopina. *Ethos*, 73/74, 317–330.
- Volosatykh, O. (2021). Warsaw Period of Viktor Kosenko's Life (1898–1914): the Influence of a Multinational and Multicultural Environment. *Czech-Polish Historical & Pedagogical Journal*, 13 (2), 17–25, DOI: 10.5817/cphpj-2021-015

REFERENCES

- Brożek, A. & Jadacki, J. (2010). *Fryderyk Chopin. Środowisko społeczne – osobowość – światopogląd – założenia twórcze [Fryderyk Chopin. Social environment – personality – worldview – creative assumptions]*. Warsaw: Semper [in Polish].
- Chopin, F. (1831). List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie [Letter to Tytus Woyciechowski in Poturzyn]. Paris, 12 Dec. 1831. Retrieved from https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/list/708_do-tytusa-woyciechowskiego-w-poturzynie [in Polish].
- Dovzhenko, V. D. (1949). *V. S. Kosenko*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
- Ivakhnenko, L. Ya. (compil.). (2007). *In the world of magical music (Viktor Stepanovych Kosenko's Cabinet-Museum)*. Kyiv: Kyi [in Ukrainian].
- Ivanova, O. A. (2019). Viktor Stepanovych Kosenko's personal archive in the Funds of V. I. Vernadsky National Library of Ukraine Institute of Manuscript. *Manuscript and book heritage of Ukraine*, 24, 5–20, doi: 10.15407/rksu.24.005 [in Ukrainian].
- Ivashkevych, Ya. (1989). *Chopin*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Jachimecki, Zd. (1927). *Fryderyk Chopin. Rys życia i twórczości [Fryderyk Chopin. Sketch of life and creativity]*. Krakow: Drukarnia Narodowa [National Printing House] [in Polish].
- Kanep, R. E. (1997). Comment on the photo. In Shamaieva K. I. (ed.). *Viktor Stepanovych Kosenko: a view from the 90s*, (pp. 29–34). Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Komenda, O. I. (2020). *Universal creative personality in Ukrainian musical culture*. (Doctoral diss.). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

- Korchova, O. O. (2020). *Musical modernism as terra cognita*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kosenko, A. (compil.) (1975). *V. S. Kosenko. Memoirs. Letters*. 2nd ed. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- [Kosenko, V. S.] (2016). Autobiographical notes of Viktor Stepanovych Kosenko. A brief biography of the Professor of the Lysenko Music and Theater Institute, the composer V. S. Kosenko. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 115 (1), 184–288 [in Ukrainian].
- Mudryk, V. H. (2016). Viktor Kosenko: the way from a cadet to the artist (on the materials of the updated exposition of the composer's Museum-apartment). *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 115 (1), 8–30 [in Ukrainian].
- Ploky, S. (2015). *The gates of Europe: a history of Ukraine*. New York: Basic Books [in English].
- Shamaieva, K. I. & Volosatykh, O. Yu. (2023). Viktor Kosenko's archive as source of reconstruction of idea of «24 Children's Plays for Piano» (on the Funds of V. I. Vernadsky National Library of Ukraine Institute of Manuscript). *Manuscript and book heritage of Ukraine*, 30, 59–75, http://nbuv.gov.ua/UJRN/rks_2023_30_6 [in Ukrainian].
- Shamaieva, K. I. (2016). From Viktor Kosenko's archive. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 115 (1), 53–68, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvnmau_2016_115_6 [in Ukrainian].
- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: człowiek, dzieło, rezonans [Chopin: man, work, resonance]*. Krakow: PWN [in Polish].
- Tomaszewski, M. (2006). Fenomen i paradoks muzyki Chopina [The phenomenon and paradox of Chopin's music]. *Ethos*, 73/74, 317–330 [in Polish].
- Volosatykh, O. (2021). Warsaw Period of Viktor Kosenko's Life (1898–1914): the Influence of a Multinational and Multicultural Environment. *Czech-Polish Historical & Pedagogical Journal*, 13 (2), 17–25, DOI: 10.5817/cphpj-2021-015 [in English].
- Volosatykh, O. Yu. (2021). Materials of Viktor Kosenko's personal fund as a source of reconstruction of the integrated panorama of the composer's creativity. In *Library. Science. Communication. From resources management – to knowledge management. Materials of the International Scientific Conference (Kyiv, Oct. 5–7)*, (pp. 556–559). Kyiv: NBUV [in Ukrainian].

Kira Shamaieva

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv),
 Doctor of Art History, Professor,
 the Department of General and Specialized Piano
 e-mail: kishamaeva@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0002-1869-5029

Olga Volosatych

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kyiv),
 PhD in Art History, Associate Professor,
 the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore
 e-mail: vololga7@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0003-3713-4187

Weaving fates. Fryderyk Chopin – Viktor Kosenko***Statement of the problem.***

The relevance of revising the picture of artistic life of the first decades of the 20th century in Ukraine from modern scientific positions does not require additional argumentation. This is equally necessary as for the sound palette of the time, and as for the biographical characteristics of composers creativity, which really are full of lacunas. In the process of a detailed study of Viktor Kosenko's creativity, various allusions to the lifework of his favorite composer, Fryderyk Chopin, become quite noticeable. Thus the question arises: are we not dealing, alongside the incomprehensible play of fate, with a certain subconscious desire of the Ukrainian composer to "reconstruct" the events of the past?

Recent research and publications.

A typologically justified comparison of the Ukrainian composer with the Polish genius, in the context of professional activity solely, appears in the work by O. Komenda (2020: 266) devoted to the phenomenon of the creative personality. The publications of the last time include the reconstructions of V. Kosenko's biography initial period and the descriptions of his preserved personal archival fund, carried out in the process of organizing the corresponding catalog (Mudryk, 2016; Volosatych, 2021; Ivanova, 2019). M. Tomaszewski's monograph "Chopin: Man, Creativity, Resonance" (2005) gives interesting materials for comparing the heroes of our study according to various parameters, as well as the illustrated popular science book by A. Brożek and J. Jadacki (2010).

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to expand established ideas about the life and work of V. Kosenko, to introduce the composer's creativity into the context of European musical culture, to overcome its sometimes outdated and somewhat primitive perception. In the first time, the thoughts on numerous points of intersection, tangential aspects, "mirror reflections" of creative activity and everyday life of two artists are proposed. Reaching the tasks set the complex interdisciplinary and cultural approaches, the historical and comparative methods were used.

Results and conclusions.

In general, the drawn parallels and analogies deepen and emphasize the contextual connections of Kosenko's work, highlight the basic components of its "genetic code", its continuity with the Western European romantic tradition (as well as sensitivity to the further evolution of the post-romantic situation); at the same time, they demonstrate the deep affinity of the spiritual constants of the Polish and Ukrainian national worlds.

Overcoming the distorted outdated perception of V. Kosenko's creativity and personality, considering them in a pan-European context based on modern scientific approaches are the promising directions for the musicologists' further work on the reproduction of an up-to-date panorama of the artistic life of Ukraine in the first half of the 20th century as of a full-fledged component of world artistic and cultural processes.

Keywords: *Victor Kosenko's biography; Victor Kosenko's work; Fryderyk Chopin's biography; Fryderyk Chopin's work; multi-vector activity of a musician; piano culture of the Romantic era; Ukrainian musical culture of the first decades of the 20th century.*

Стаття надійшла до редакції 20 травня 2023 року

Розділ 2.

МУЗИКА БУКОВИНИ

УДК 78.071.1(477) Мандичевський: 784.5

DOI 10.34064/khnum2-3102

Каплієнко-Ілюк Юлія Володимирівна

Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича,
доктор мистецтвознавства, доцент,
кафедра музики
e-mail: yuliyakaplienko@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-6114-9680

**«Сила гармонії» Євсевія Мандичевського
як зразок ранньої кантатної творчості композитора**

У статті досліджено творчість буковинського композитора світового рівня другої половини XIX – початку XX століття Євсевія Мандичевського, зокрема кантату «Сила гармонії». Цей твір – один з ранніх зразків кантатної спадщини композитора, що став першим етапом на шляху його творчого зростання. Уперше здійснено музикознавчий аналіз твору, на основі якого виявлено характерні риси композиторського мислення Є. Мандичевського. За результатами дослідження з'ясовано, що спадщина Є. Мандичевського охоплює різні жанри музичної творчості, проте найбільш вагомим є кантатна сфера, де автор демонструє майстерність у створенні монументальних жанрів та здатність виконувати складні творчі завдання. У кантаті «Сила гармонії» втілюються романтичне світовідчуття композитора, знання ним музичної спадщини Західної Європи, стилю зарубіжних композиторів, традиційних прийомів письма. Є. Мандичевський вмів оперувати великим складом виконавців, майстерно використовує тембровий колорит вокальних голосів та музичних інструментів, демонструє знання музичних форм, застосовувавши досить складні композиційні структури. Високий рівень професіоналізму композитора засвідчує володіння ним поліфонічною технікою письма, зокрема використання форми хорової фуги, застосування тембрової поліфонії тощо. Отже, у кантаті «Сила гармонії»

Є. Мандичевський, незважаючи на юний вік, проявив талант і професіоналізм у оркестровці, оригінальність гармонічного мислення, майстерність у застосуванні контрапункту, а також знання природи людського голосу.

Ключові слова: *музика Буковини; композитори Буковини, Євсевій Мандичевський; Джон Драйден; музичний стиль, велика форма, кантата, хорова fuga.*

Постановка проблеми.

Творчість буковинського композитора та музикознавця другої половини XIX – першої чверті XX століття Євсевія Мандичевського відіграв важливу роль у становленні та розвитку композиторської школи Буковини. Цей край у минулому був під володарюванням різних європейських держав, що вплинуло не тільки на його економічний, політичний, релігійний, соціальний, але й на культурний стан. Роль Є. Мандичевського постає як особливо значуща у процесі міжкультурних контамінацій. Його ім'я було відомим у багатьох культурних центрах Європи, а його педагогічний хист і музикознавчі здобутки цінувалися багатьма музикантами й композиторами світового рівня, зокрема Й. Брамсом. Є. Мандичевський був неперевершеним редактором та упорядником творів багатьох європейських композиторів свого часу, його напрацювання й дотепер викликають величезний інтерес серед зарубіжних музикознавців. Тому постать Є. Мандичевського, його творча та музикознавча спадщина заслуговують ґрунтовного вивчення й аналізу. Адже вшанувати славетного земляка повинні й сучасні вітчизняні науковці, історики, мистецтвознавці, на його рідній землі, зв'язок з якою ніколи не губився за життя музиканта, проте був утрачений на довгий час після його смерті. Тільки на початку XXI століття серед буковинської спільноти з'явився величезний інтерес до творчої особистості Є. Мандичевського. Зокрема, завдяки співпраці із зарубіжними дослідниками вдалося відродити на Буковині творчу спадщину Мандичевського: віднайдено значну частину рукописних творів автора, що не звучали з часів їх написання, проте мали великий успіх під час їх прем'єрного

виконання; організовано концерти, фестивалі, урочистості, науково-просвітницькі заходи, завдяки яким удалося не лише популяризувати творчість композитора, але й встановити історичну справедливість стосовно значення буковинського краю в історії розвитку світової музики та європейської музикознавчої думки.

Отже, дослідження творчої спадщини Є. Мандичевського **актуальне** в наш час не тільки на теренах української науки, але й за кордоном, де його постаті надається велике значення у процесі становлення музичної культури Західної Європи на межі століть. Дослідження кантати «Сила гармонії» – одного з ранніх творів Мандичевського – важливе, адже воно дозволяє виявити ґрунтовність теоретичної підготовки музиканта, що стала основою його майбутнього творчого зростання. **Новизна** цього дослідження полягає в детальному музикознавчому аналізі твору та виявленні характерних рис композиторського мислення Є. Мандичевського.

Останні дослідження і публікації. Перші згадки про творчу особистість Євсевія Мандичевського можна знайти у праці Антона Норста – буковинського німецькомовного історика, літератора, журналіста та автора багатьох розвідок про Буковину, зокрема її культурний розвиток. У книзі про Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині (Norst, 1903), у розділі, присвяченому святкуванню 20-річного ювілею від його заснування, автор дає одну з перших оцінок кантаті «Сила гармонії» Є. Мандичевського і зазначає, що цей твір «неймовірно вдалий», написаний талановитим буковинцем, проте технічно складний для виконання (Норст, 2021: 108). В українському музикознавстві творчій постаті Є. Мандичевського присвячена стаття О. Яцків (1998), де розкриваються окремі деталі життя і творчості композитора.

Останнім часом в Україні активізувався інтерес до творчої спадщини буковинського композитора, нова інформація з'явилася у статті Л. Кияновської (2012), де репрезентовано творчу постать Мандичевського в українському музично-науковому середовищі. Зарубіжні науковці також сприяють розповсюдженню творчості буковинця зі світовим ім'ям та інформації про нього, посилюючи

інтерес до його особистості і з боку буковинських дослідників. За підтримки Австрійської служби академічних обмінів OeAD 2016 року розпочав дослідження життя і творчості «віденця з Буковини» австрійський музикознавець Дітмар Фрізенеггер (2017). Віденська музикознавиця Хайгана Преда-Шіmek провела цікаве дослідження творчих контактів Є. Мандичевського та Й. Брамса, яке дає змогу глибше зрозуміти вагомість постаті буковинського музиканта й педагога у світовому культурному просторі тогочасної Західної Європи (Preda-Schimek, 2007). На Буковині, у Чернівцях, наукова еліта краю, зокрема краєзнавці, дослідники Чернівецького національного університету, бібліотекарі, архіваріуси, музична спільнота, доклали чимало зусиль для пошуку, дослідження та залучення творчої спадщини Є. Мандичевського в музичний простір Буковини та України загалом. Доцільно відзначити публікації таких чернівчан, як В. Акатріні (2015, 2017, 2018 а, 2018 б), О. Залуцький (2011, 2012), Я. Вишпінська (2011), А. Кушніренко (2011), які віднайшли невідомі досі факти з життя Є. Мандичевського, вивели із забуття його геніальні твори й охарактеризували музичну діяльність композитора. Значну увагу дослідженню творчості Є. Мандичевського приділено в монографії Ю. Каплієнко-Ілюк (2020). Однак, незважаючи на неабияку зацікавленість постаттю буковинського композитора, у науковому просторі не вистачає розвідок про його спадщину, немає ґрунтовного аналізу його творів, не вистачає музикознавчої оцінки досягнень митця. Тому дослідження його музики, зокрема кантати «Сила гармонії», дозволить поповнити науковий простір новою інформацією, у тому числі щодо історії створення кантати й особливостей усіх її частин, та обґрунтувати висновки щодо стильових рис творчості Є. Мандичевського.

Мета статті – здійснення музикознавчого аналізу кантати «Сила гармонії» – одного з ранніх творів буковинського композитора кінця XIX – початку XX століття Є. Мандичевського – та виявлення характерних рис творчого мислення митця.

Методологія дослідження. Використано комплекс методів, важливих для виявлення особливостей музичного твору композитора. Серед них виділимо такі:

– біографічний, що дозволяє розкрити деталі життя і творчості Є. Мандичевського, виявити цікаві факти його соціальної та культурної діяльності;

– історико-культурологічний, що уможливорює виявлення історичних передумов виникнення ідеї створення кантати;

– метод музикознавчого аналізу, який використано для характеристики окремих елементів музичного твору;

– метод теоретичного узагальнення, що дозволив сформулювати висновки щодо особливостей творчості буковинського композитора.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Євсевій Мандичевський (18.08.1857–13.07.1929) – композитор, педагог і музикознавець, який народився поблизу Чернівців, у селі Молодія. З дитинства хлопчиків прищеплювали любов до народної пісні та романсів. Є. Мандичевський навчався у Чернівецькій гімназії, де його наставником був С. Воробкевич, який суттєво вплинув на формування художніх смаків юнака, та, помітивши в нього талант, намагався його всіляко розвивати. Початкову музичну освіту Мандичевський отримав у Музичній школі Товариства плекання музичного мистецтва на Буковині, керівником якої був Адальберт Гржималі, де він навчався грати на віолончелі, фортепіано та скрипці (згідно даним К. Демочко, 1990). Яскравими виявилися його теоретичні здібності, що уможливили подальшу музикознавчу та композиторську діяльність. Під час навчання в гімназії, у віці 16 років, Мандичевський створив Кантату для хору, солістів і оркестру, яку під його керівництвом було виконано в Чернівцях у 1873 році (Norst, 1903: XXX). Як початківця, композитора удостоїли премії на музичному конкурсі в Лейпцигу.

Композиторська спадщина Є. Мандичевського чимала: духовна музика, зокрема 12 літургій на румунські та українські тексти, окремі молитви («Отче наш», «Тебе славимо», «Алілуя»), псалми, канони, дві католицькі меси. Значні його вокально-хорові твори, серед яких

кілька кантат – «Сила гармонії» (1882), «У краю буків» (1888–1889), «Кантата на 50-річчя Греко-східної вищої реальної школи в Чернівцях» (1913); цикли пісень – «Жулейка», «Сльози», румунські пісні, вокальний квартет у супроводі фортепіано «Стрілець» (1905), дитячі пісні та оперета, окремі чоловічі хори тощо. Зокрема, Є. Мандичевський – автор 11 хорів на тексти Тараса Шевченка («Ой, діброво», «І день іде, і ніч іде»), Юрія Федьковича («Оскресни, Бояне», «Кобзарська зірниця», «Наш рідний край», «Місяцю-князю» та ін.), на румунські, молдавські, німецькі тексти. Мандичевського цікавила творчість таких поетів, як М. Емінеску, В. Александри, О. Влахуце, Ф. Клопшток, Г. Гейне, Ш. Іосиф та інші.

Монументальні твори Є. Мандичевського, зокрема кантати «Сила гармонії», «У краю буків», вирізнялися особливою майстерністю. «Сила гармонії» – «Der Harmonie Gewalt» (Mandyczewski, 2017) прокладає шлях майбутнім творам Є. Мандичевського. Ще в юному віці він талановито пише складний і об'ємний твір. Це свідчить про його майстерність і вміння працювати з великим колективом виконавців (симфонічний оркестр, орган, мішаний хор та солісти), якому він довіряє розгорнуті поліфонічні форми, номери для різного складу учасників. Автор сміливо оперує тембровим колоритом і віртуозно поєднує різні оркестрові групи. Отже, Є. Мандичевський створює кантату, в якій звертається до розвинутих поліфонічних форм: вона складається із семи частин, наскрізь пронизаних прийомами поліфонічного розвитку, де перша й остання частини – хорові фуґи.

Ідею створення кантати Є. Мандичевському запропонувало Чернівецьке музичне товариство, яке в жовтні 1882 року мало святкувати 20-річчя свого заснування. Композитору довелося працювати над кантатою в досить короткий термін, оскільки проведення концерту було заплановано за три місяці. Святкування ювілею тривало 12 і 13 жовтня 1882 року. На високому професійному рівні було проведено два концертних вечори. Виконання кантати відбулося завдяки місцевим колективам та учасникам румунського хору «Armonia», підтверджуючи «характерне для габсбурзьких

Чернівців прагнення до суспільного єднання, яке виходило б поза етнічні та мовні межі» (Фрізенеггер, 2017: VIII).

Лише у вересні 2017 року, завдяки діяльності австрійського музикознавця Дітмара Фрізенеггера, в Чернівецькій обласній філармонії імені Д. Гнатюка, у межах концертів, присвячених 140-річчю заснування філармонії та 160-річчю від дня народження Євсевія Мандичевського, кантату «Сила гармонії» було виконано знову.

В основу кантати покладено німецький текст твору англійського поета і драматурга Джона Драйдена «Пісня на день Святої Цецилії» («A Song for St. Cecilia's Day»), що 1739 року була використана Г. Ф. Генделем мовою оригіналу як основа для «Оди на день Святої Цецилії». Це алегоричний текст, у якому йдеться про перетворення хаотичної природи в гармонійний світ, і Є. Мандичевський влучно використав його у своїй кантаті, що присвячена ювілею Чернівецького музичного товариства, діяльність якого сприяла піднесенню й розвитку культури Буковини.

Музичне оформлення семичастинної кантати повністю відповідає словесному тексту: музичними засобами композитор передає зміст поетичних рядків, оригінально підбирає виконавський склад, створюючи музичну картину «музики небесної», зображаючи «спів янголів», «звук горну», «плач флейти», «дзвінкий голос скрипки», «священний спів органу» тощо.

Перша частина кантати Є. Мандичевського, написана в тональності Мі-бемоль-мажор, стала найоб'ємнішою і дуже вагомою в циклі: показовими є як репризне повторення її матеріалу у фінальному хорі, так і її найбільш розгалужена і складна структура – використання в ній вищої поліфонічної форми – фуґи. Ця частина написана у складній двочастинній формі ямбічного типу, дві частини якої мають ознаки типового мініциклу – прелюдії з фуґою. У першому розділі, що складається з двох фактурних елементів – гармонічного та поліфонічного, готується поява основного, другого розділу форми – фуґи.

Тема фуґи має урочистий характер, інтонаційно пов'язана з початковим висхідним рухом зі стійкими щаблями тональності

в унісонному викладі хорових партій. Перша частина кантати завершується урочистою кодою.

Друга частина кантати – жіночий дует у складі сопрано і мецо-сопрано (приклад 2). Дует розвивається в тональності Соль-мажор, одній із найпоширеніших тональностей церковних гімнів. Поліфонічне двоголосся чергується з епізодами гармонічного складу, де автор намагається, услід за поетичним текстом, зобразити спів ангелів, звуки «музики небесної», які підносять «душу до небес».

Приклад 2. Є. Мандичевський. Кантата «Сила гармонії».

Друга частина (жіночий дует)

The image shows a musical score for a women's duet. The vocal parts are for Soprano (S.) and Mezzo-Soprano (A.). The lyrics are: "Wie hebt und senkt Mu - sik der See - le Flug!". The piano accompaniment includes Violin I (VI. I.), Violin II (VI. II.), Viola (Va.), and Cello (Vc.). The score is in G major and 3/4 time. The vocal lines are in a homophonic setting, while the piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Характерний тридольний метр, принципи розвитку наближують цю частину до стилю, притаманного класичним жіночим оперним дуетам.

Третя частина кантати – черговий етап у розвитку сюжетної лінії твору. Вона концентрує моменти дії, протидії, боротьби і перемоги (приклад 3). Ця частина циклу символізує перешкоди на шляху подолання хаосу і руйнування, що асоціювалися і з тогочасним станом культурного розвитку Буковини.

Приклад 3. *Є. Мандичевський. Кантата «Сила гармонії».*
Третя частина (чоловічий хор)

T. I
T. II
B. I
B. II

der Schall der Trom - pe - te, er ruft uns zur Schlacht;
der Schall der Trom - pe - te, er ruft uns zur Schlacht;
Der Schall der Trom - pe - te, er ruft uns zur Schlacht, der Schall der Trom - pe - te, er ruft uns zur Schlacht;
der Schall der Trom - pe - te, er ruft uns zur Schlacht;

Чоловічий хор відповідає стилю німецьких хорових пісень Liedertafel та чимось нагадує номери з опери «Вільний стрілець» К. М. Вебера. Крайні розділи тричастинної форми в тональності Ре-мажор відзначені гармонічним викладом, урочистим піднесенням характером, підвищеною роллю духових інструментів. Середня частина доручена оркестру, написана в дусі переможного маршу в тональності Фа-мажор.

Четверта і п'ята частини кантати становлять особливу групу в циклі – вони об'єднані схожим принципом реалізації задуму композитора, який ґрунтується на звукозображальних прийомах втілення вербального змісту: звучать саме ті музичні інструменти, про які йдеться у поетичних рядках.

Четверта частина (приклад 4) починається флейтовим мотивом із низхідними жалібними інтонаціями, який передає зміст тексту – «плач флейти» з приводу приреченості становища, що склалося.

Приклад 4. Є. Мандичевський. Кантата «Сила гармонії».
Четверта частина (тема флейти)

The image shows a musical score for three instruments: Flöte (Flute), Oboe, and Klarinetten in B (Clarinets in B). The score is in 8/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Mesto' and there is a 'rit.' (ritardando) marking towards the end. The flute part is marked 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo). The oboe part is marked 'p' and 'pp'. The clarinet part is marked 'p'.

Темою флейти пронизана вся частина кантати, вона звучить навіть у завершенні арії, показуючи неминучість трагічної розв'язки. В арії альту (мецо-сопрано) із супроводженням дерев'яних духових з'являється епізод, де в оригінальному дуеті співацький голос поєднується з «голосом» оркестрового інструмента – альту, що виконує соло. Таким чином, три фактурні лінії створюють тембральну поліфонію. Тональне забарвлення до-мінору і ряд тужливих інтонацій надають темі відтінку заупокійного співу.

П'ята частина представлена арією тенора, написаною в сі-мінорі, яка розкриває розчарованість і болісні відчуття від нерозділеного кохання (приклад 5). Голос скрипки, створюючи своєрідний тембровий дует з теноровою партією, символізує «душевні муки» і «глибокий біль».

Приклад 5. Є. Мандичевський. Кантата «Сила гармонії».
П'ята частина (арія тенора)

Використовуючи музичні засоби для детальної передачі змісту поетичного тексту, композитор створює сповнену яскравої експресії вокальну мелодію, що «змагається» з імпровізаційністю інструментальної партії скрипки. Загальний настрій і типова експресія, характерні для пісенно-поетичних традицій романтичного періоду, дозволяють провести певні паралелі з любовними «зізнаннями» Р. Шумана. Є. Мандичевський знову пропонує зануритись у тембральну поліфонію, але в цьому випадку в іншому виконанні – тенор і скрипку супроводжує струнна оркестрова група.

Шоста частина кантати – структурно найскладніша. Це – подвійний хор в тональності Мі-мажор, написаний у трип'ятичастинній формі, в якому постає образна картина «мистецтва співу», що «злітає до неба». На початку першого розділу частини звучання жіночого хору у супроводі органу влучно відтворює образ «ангельського співу» (приклад 6). Загальний розвиток ґрунтується на зіставленні жіночої та чоловічої хорових груп, утворюючи

куплетно-варіаційну форму. Імітаційні прийоми, що пронизують кожен куплет, поволі ускладнюють та динамізують її, демонструючи приклад поліфонічних варіацій.

Приклад 6. Є. Мандичевський. Кантата «Сила гармонії».
Шоста частина (початок)

Andante religioso

1. Sopran *p*
Doch o! Wess Stim - me gleicht und wel - che Kunst er - reicht,

2. Sopran *p*
Doch o! Wess Stim - me gleicht und wel - che Kunst er - reicht,

Alt *p*
Doch o! Wess Stim - me gleicht und wel - che Kunst er - reicht,

Andante religioso

Orgel *p legato*

Контрастним до цієї ідилії є другий розділ форми, який створює образ «підймання землі» з водних глибин: в однойменній тональності мі-мінор «кроки» тембрально низьких інструментів оркестру, які пізніше перехоплюються хором чоловічих голосів, звучать обережно і загадково. Тема згодом охоплює всі регістри, символізуючи силу морських хвиль, і в момент, коли напруга досягає найвищого апогею, несподівано стискається і затихає. Третій розділ форми у вигляді жіночого тріо послаблює напруженість і слугує своєрідним переходом до репризи, де повертаються основна тональність, звучання органу та жіночого хору. Наступні два розділи зі змінами повторюють матеріал двох попередніх, що вказує на ознаки три-п'ятичастинної форми.

У фіналі кантати звучить урочистий заключний хор, що виконує в циклі номерів функцію динамічної розгорнутої репризи. Отже, *сьома частина* починається з оркестрового вступу, написаного в тональності До-мажор, де на перший план виступає дует двох валторн (приклад 7).

Приклад 7. С. Мандичевський. Кантата «Сила гармонії». Сьома частина (вступ)

Molto moderato

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten in B
2 Fagotte
Kontrafagott
2 Trompeten in F
2 Hörner in F
Alt- und Tenorposaune
Bassposaune

Molto moderato

Violine I
Violine II
Viola
Violoncello
Kontrabass

Наступні три основні розділи цієї частини мають контрастний музичний зміст. Перший з них – досить розгорнутий, неоднорідний за тональним і тематичним планами, що слідує за текстом та використовують новий музичний матеріал. У другому розділі коротко повторюються початкові інтонації першої частини кантати, але без характерного поліфонічного епізоду, що був досить розгорнутим і розлогим на початку кантати.

Ці попередні етапи розвитку готують третій, головний розділ цієї частини – фугу. Отже, фінальна фуга повертається до тональності Мі-бемоль-мажор і повторює матеріал першої частини кантати, однак зі значними змінами. Експозиція і більша частина середнього розділу фуги точно повторюються, проте динамічне напруження поступово зростає, досягаючи фінальної кульмінації, а реприза замінюється урочистою кодою на підтвердження провідної ідеї кантати, що полягає в утвердженні творчого володарювання Гармонії, якій надається значення величної божественної сили.

Висновки.

Євсей Мандичевський – композитор, музикознавець, педагог, авторитет якого визнаний світовою спільнотою як минулого, так і сучасності. Інтерес до його творчої діяльності все більше зростає і потребує наукового осмислення. У дослідженні відзначені особливий вплив на формування таланту та художніх смаків Мандичевського творчо-музичного середовища Буковини та Чернівців, початкової освіти в музичній школі Товариства сприяння музичному мистецтву на Буковині, а також початок творчої діяльності композитора ще в юнацькі роки, підтримка та визнання його таланту місцевими педагогами та музикантами.

У досить великій різножанровій творчій спадщині Є. Мандичевського найбільш вагомою є кантатна сфера. Дослідження кантати «Сила гармонії» – одного з перших творів великої форми у його доробку – виявило ряд особливостей цієї композиції, що стали стильовими підвалинами майбутньої зрілої творчості митця. Серед них виділимо такі:

- 1) майстерність створення монументальних жанрів та здатність виконувати складні творчі завдання в короткій термін;
- 2) чітка драматургія кантати, спрямована на втілення основної ідеї твору – алегоричного порівняння гармонії світу, що зросла із хаосу, зі становленням музичної культури Буковинського краю;
- 3) романтичне світовідчуття;
- 4) знання музичної спадщини тогочасної Західної Європи, музичного стилю зарубіжних композиторів, володіння традиційними прийомами письма, орієнтація на зразки німецької музики, зокрема хорової пісні Liedertafel;
- 5) слідування музики за вербальним текстом;
- 6) вміння оперувати великим складом виконавців;
- 7) майстерне використання тембрового колориту вокальних голосів та музичних інструментів;
- 8) експресивність вокальної мелодики та імпровізаційність і віртуозність окремих інструментів, зокрема скрипки, що характерно для місцевої виконавської традиції;
- 9) знання музичних форм, яке дозволило композитору застосовувати досить складні та об'ємні музичні структури;
- 10) володіння поліфонічною технікою письма: використання поліфонічних прийомів і форм, зокрема хорової фуги, у найбільш значимих частинах кантати, застосування тембрової поліфонії тощо.

Отже, у кантаті «Сила гармонії» Є. Мандичевський, незважаючи на свій юний вік, проявив талант і професійну майстерність щодо інструментування, гармонічного та контрапунктичного мислення, а також знання природи людського голосу. Цій ранній твір мав великий успіх вже при першому виконанні, що дало композиторові поштовх до майбутніх творчих досягнень.

Перспектива подальшого розвитку теми. Дослідження творчості Євсевія Мандичевського має значні перспективи, адже останнім часом з'явилося багато нової інформації про композитора, віднайдено нові документи, музичні твори митця, виявлено подробиці щодо походження видатного буковинця. Інтерес до особистості Мандичевського з боку міжнародної наукової спільноти викликав сплеск активності місцевих дослідників у її

вивченні. Однак творча спадщина композитора потребує подальшого упорядкування та музикознавчого аналізу, зокрема, слід розпочати роботу з аналізу інших творів Мандичевського, серед них кантати «У країні буків», створеної через шість років після написання «Сили гармонії».

ЛІТЕРАТУРА

- Акатріні, В. М. (2015). Повернути втрачені імена: сім'я Мандичевських. *Молодий вчений*, 7 (2), 32–36.
- Акатріні, В. М. (2017). Відновлення фактів про походження Євсевія Мандичевського. *Молодий вчений*, 11 (5), 703–706.
- Демочко, К. (1990). *Музична Буковина: Сторінки історії*. Київ: Музична Україна.
- Залуцький, О. В. (2012). Вступна стаття про Євсевія Мандичевського. У кн. Залуцький О. В. (уклад.). *Музичне краєзнавство Буковини (присвячене 155-річчю з дня народження Є. Мандичевського)*. (Хрестоматія. Навчальний посібник до курсу «Музичне краєзнавство»). Вип. 9, сс. 3–5. Чернівці: Чернівецький національний університет.
- Каплієнко-Ілюк, Ю. В. (2020). *Музичне мистецтво Буковини. Стильові парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.* (Монографія). Чернівці: Букрек.
- Кияновська, Л. (2012). Євсей Мандичевський у музичній Україні. *Українська музика*, 1 (3), 38–47, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ukrmuzyka_2012_1_8.
- Кушніренко, А. М., Залуцький, О. В., & Вишпінська, Я. М. (2011). *Історія музичної культури й освіти Буковини*. (Навч. посібник). Чернівці: Чернівецький національний університет.
- Норст, А. (2021). *Товариство сприяння музичному мистецтву на Буковині. 1862–1902*. (Пер. з нім. М. Литвинюк, О. Ванкевич, А. Даскалюк). Чернівці: Книги-XXI.
- Фрізенеггер, Д. (2017). Передмова до серії: Музика в Чернівцях – друге відкриття. (Пер. з нім. В. Кам'янець). У кн. Мандичевський, Є. *Сила гармонії: кантата для солістів, хору, оркестру та органу*. Д. Фрізенеггер (упор.), сс. I–XII. Чернівці: Книги-XXI.
- Яцків, О. (1998). Віденець родом із Буковини. *Мистецтво та освіта*, 1, 61–63.

- Acatrini, V. (2018 a). Compozitorul Eusebie Mandicevski – pagini românești ale activității sale. *Glasul Bucovinei*, 4, 52–58.
- Acatrini, V. (2018 b). Date inedite despre Eusebie Mandicevski. *Țara Fagilor*, 27, 278–285.
- Mandyczewski, E. (2017). *Der Harmonie Gewalt: Kantate für Solisten, Chor, Orchester und Orgel*. (Herausgegeben von Dietmar Friesenegger). Chernivtsi: Knyhy-XXI.
- Norst, A. (1903). *Der Vereines zur Förderung der Tonkunst in der Bukowina. 1862–1902*. Czernowitz: Buchdruckerei-Gesellschaft.
- Preda-Schimek, H. (2007). Eusebius Mandyczewski (1857–1929) Brahms' Vertrauter. *Österreichische Musikzeitschrift*, 62 (6), 24–33, <https://doi.org/10.7767/omz.2007.62.6.24>

REFERENCES

- Acatrini, V. (2018a). Composer Eusebius Mandyczewski – Romanian pages of his activity. *Glasul Bucovinei*, 4, 52–58 [in Romanian].
- Acatrini, V. (2018b). New data about Eusebius Mandyczewski. *Țara Fagilor*, 27, 278–285 [in Romanian].
- Acatrini, V. M. (2015). Return the lost names: the Mandyczewski family. *Young scientist*, 7 (2), 32–36 [in Ukrainian].
- Acatrini, V. M. (2017). Restoration of facts about the origin of Eusebius Mandyczewski. *Young scientist*, 11 (5), 703–706 [in Ukrainian].
- Demochko, K. (1990). *Musical Bukovina: History pages*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Friesenegger, D. (2017). Preface to the series: Music in Chernivtsi – the second opening. (Translated from German by V. Kamianets). In Mandyczewski, E. *The Power of Harmony: Cantata for soloists, choir, orchestra and organ*. Dietmar Friesenegger (ed.), pp. I–XII. Chernivtsi: Knyhy-XXI [in Ukrainian].
- Kapliienko-Iliuk, Yu. V. (2020). *Music art of Bukovyna: Style paradigms of composer art of the XIX–XXI centuries*. Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
- Kushnirenko, A. M., Zalutskyi, O. V., & Vyshpynska, Ya. M. (2011). *History of musical culture and education of Bukovina*. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2012). Eusebius Mandyczewski in musical Ukrainian studies. *Ukrainian music*, 1 (3), 38–47 [in Ukrainian].

- Mandyczewski, E. (2017). *The Power of Harmony: Cantata for Soloists, Choir, Orchestra and Organ*. Dietmar Friesenegger (ed.). Chernivtsi: Knyhy-XXI [in German].
- Norst, A. (1903). *The Association for the Promotion of Music in Bukovyna [Der Vereines zur Förderung der Tonkunst in der Bukowina]*. 1862–1902. Czernowitz: Buchdruckerei-Gesellschaft [in German].
- Norst, A. (2021). *Society for the promotion of musical art in Bukovyna. 1862–1902*. Chernivtsi: Knyhy-XXI [in Ukrainian].
- Preda-Schimek, H. (2007). Eusebius Mandyczewski (1857–1929) Brahms' confidante. *Österreichische Musikzeitschrift*, 62 (6), 24–33, <https://doi.org/10.7767/omz.2007.62.6.24> [in German].
- Yatskiv, O. (1998). A Viennese native of Bukovyna. *Art and education [Mystetstvo ta osvita]*, 1, 61–63 [in Ukrainian].
- Zalutskyi, O. V. (2012). Introductory article about Eusebius Mandyczewski. In O. V. Zalutskyi (compiler). *Musical local history of Bukovyna (dedicated to the 155th anniversary of E. Mandyczewski's birthday)*. (Textbook). Vol. 9, pp. 3–5. Chernivtsi: Chernivetskyi natsionalnyi universytet [in Ukrainian].

Yuliia Kapliyenko-Iliuk

Yuriy Fedkovich Chernivtsi National University,
 Doctor of Science in Art Criticism, Associate Professor,
 the Department of Music
 e-mail: yuliyakaplienko@gmail.com
 ORCID iD: 0000-0002-6114-9680

“The Power of Harmony” by Eusebius Mandyczewski as an example of the composer’s early cantata work

Statement of the problem.

The artistic work of the Bukovynian composer and musicologist of the second half of the 19th – the first quarter of the 20th century Eusebius Mandyczewski plays an important role in the formation and development of the composer school of Bukovyna. The study of the cantata “The Power of Harmony” – one of Mandyczewski’s early works – is important, because it allows us to reveal the fundamentals, which contributed to his future artistic growth.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is a musicological analysis of the cantata “The Power of Harmony” by E. Mandyczewski and identification the characteristic features of the composer’s creative thinking. Such detailed analysis of the work revealing the characteristic features of the artistic style of the Bukovynian composer is the innovative component of the research. A set of methods that are important for identifying the features of a composer’s musical work was used: biographical, historical and cultural, method of musicological analysis, method of theoretical generalization.

Results and conclusion.

The artistic heritage of E. Mandyczewski is quite large, it covers various genres of musical work, but the most important one is the cantata genre. The study of the cantata “The Power of Harmony” revealed a number of features of the work and the stylistic foundations of the composer’s future mature work. The author demonstrated the skill of creating monumental genres and the ability to perform complex artistic tasks in a short period of time. We observe clear dramaturgy of the cantata, which is aimed at embodying the main idea of the work - an allegorical comparison of the harmony of the world, which grew out of chaos, with the formation of the musical culture of the Bukovynian region. This work reveals the composer’s romantic worldview, knowledge of the musical heritage of Western Europe, the style of foreign composers, and mastery of traditional writing techniques. E. Mandyczewski demonstrated the ability to operate a large group of performers, skillfully using the timbre of vocal voices and musical instruments. The expressiveness of the vocal melody is combined with the improvisation and virtuosity of individual instruments, in particular the violin, which is characteristic of the local performance tradition. High level of professionalism of the composer his mastery of the polyphonic writing technique attests: the use of polyphonic methods and forms, in particular the choral fugue, the use of timbre polyphony, etc.

In the cantata “The Power of Harmony”, E. Mandyczewski, despite his young age, showed talent and professional mastery of instrumentation, harmony and counterpoint, as well as knowledge of the nature of the human voice. This early composer’s cantata was a great success during the first performance that gave the composer an impetus for future achievements.

Keywords: music of Bukovyna; Bukovynian composers; Eusebius Mandyczewski; John Dryden; musical style; large form; cantata; choral fugue.

Стаття надійшла до редакції 15 березня 2023 року

УДК 784.1

DOI 10.34064/khnum2-3103

Мокрогуз Інна Миколаївна

Чернівецький національний університет імені Ю. Федьковича,

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музики

e-mail: innamokroguz1307@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-5333-1458

**Сучасне інструментально-оркестрове мистецтво
Буковинського краю**

У статті розглядається процес розвитку інструментально-оркестрового мистецтва Буковини в умовах сучасності. Висвітлюється мистецька та концертно-просвітницька діяльність таких інструментально-ансамблевих колективів, як «Троїсті музики», «Плай», камерного та симфонічного оркестрів Чернівецької обласної філармонії, ансамблю народної музики «Буковина» та духового оркестру Центрального Палацу культури «Діксі-Бенд», оркестрової групи Заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні і танцю імені А. Кушніренка. Специфічним ракурсом дослідження є виокремлення активної просвітницької позиції видатних, неординарних особистостей керівників цих колективів, їх значення в становленні й розвитку культурно-освітніх процесів на Буковині, популяризації фольклору Буковинського краю. Серед них – народні артисти України Андрій Кушніренко, Юрій Гіна, Павло Чеботов; заслужені артисти України – Микола Гакман, Юрій Блещук, Євген Тарнавський, Олександр Жуков; заслужені діячі мистецтв України – Віктор Костриж, Йосип Созанський; заслужені працівники культури України – І. Міський, Г. Новаковський. Отже, творча діяльність професійних оркестрів та інструментальних ансамблів народної музики Буковинського краю, який багатий своїми традиціями і творчими здобутками, відіграє важливу роль у постійному зростанні авторитету і світовому визнанні української музики. У цій царині з'єднані творчі зусилля багатьох поколінь музикантів минулого та сьогодення.

Ключові слова: Буковина; Буковинський край; інструментальна музика; народні оркестри; ансамблі; духова музика; мистецтво; творчість; репертуар; концертна діяльність; конкурси; фестивалі.

Постановка проблеми.

Оркестрово-інструментальне мистецтво Буковини вирізняється яскравою самобутністю та неординарністю, має глибоке коріння: музичні твори виникали на землях Буковини ще в давньослов'янські часи, відбивали вірування людей, їх прагнення до кращої долі. Значна ж кількість сучасних ансамблів інструментальної музики Буковинського краю вражає своєю харизматичністю та нестандартною побудовою композицій.

Зрозуміло, що створення музично-інструментального, оркестрового колективу, насамперед, передбачає пошук творчої особистості з відповідним фаховим рівнем, музичними та організаційно-комунікаційними здібностями, умінням толерантного спілкування зі всіма учасниками ансамблю. Саме тому існує необхідність у висвітленні мистецької діяльності керівників сучасних інструментальних ансамблів та оркестрів Буковинського краю, оскільки це вже сформовані професіонали з багатим досвідом у своїй справі, які позитивно впливають на мистецький розвиток молодих музикантів-виконавців. Бо саме завдячуючи їхньому творчому неспокою, Буковина сьогодні пишається значною кількістю високопрофесійних ансамблів та оркестрів інструментальної музики.

Останні дослідження і публікації. Проблему розвитку інструментально-оркестрового музикування на Буковині у різних ракурсах висвітлювали у своїх працях М. Загайкевич (1960), К. Демочко (1990), А. Кушніренко, О. Залуцький та Я. Вишпінська (2011) у розділі «Музична культура і освіта» колективної монографії «Чернівці: історія і сучасність», О. Залуцький (2005), К. Саїнчук (2011), Ю. Каплієнко-Ілюк (2020) в монографії, присвяченій музичному мистецтву Буковини ХІХ–ХХІ століть, В. Бондаренко (2014), Г. Постевка (2015), І. Мокрогуз, В. Бондаренко та Я. Осипенко (2021), та інші.

Мета, завдання, наукова новизна дослідження. Пропонована публікація *має за мету* висвітлити процес розвитку інструментальних колективів, чия діяльність сприяла формуванню сучасної музичної культури Буковини, їх значимість у становленні оркестрового мистецтва краю.

Спеціальним *завданням* дослідження та його *інноваційним складником* є виокремлення видатних постатей керівників цих колективів та акцентування активної просвітницької позиції цих неординарних музикантів, їх значення у становленні й розвитку культурно-освітніх процесів на Буковині, в популяризації народно-пісенного фольклору буковинського краю.

Методологія дослідження. Обрано історичний, біографічний, музикознавчо-культурологічний підходи для розкриття заявленої теми, використані аналітичний та узагальнюючий методи в опрацюванні довідкових джерел та наукової літератури.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Творчість інструментальних колективів, які виконують фольклорну музику, характерну для півночі Буковини, є історично багатонаціональною. Відчувається вплив на репертуар цих ансамблів досить різноманітного буковинського фольклору: українського, зокрема гуцульського, румунського, польського, угорського та музики багатьох інших народів. Мистецтво музикантів інструментальних ансамблів завжди зацікавлювало широкі верстви слухачів та отримувало повагу й шанування від простих людей, адже вирізнялося високим професіоналізмом та доступністю сприйняття.

З оркестрами в різні часи працювала значна кількість відомих буковинських виконавців-вокалістів, серед них – заслужені артисти України Марія Мельничук, Ніна Каплієнко, Василь Пиндик, Оксана Савчук, Ірина Стиць-Куліковська, заслужений працівник культури України Василь Федорюк, поет-пісняр Микола Бакай та багато інших.

Оркестри інструментальної музики є постійними учасниками обласних мистецьких фестивалів «Буковинська весна», «Візерунки Буковини», «Буковинські зустрічі», «Червона рута», «Буковинський

сувенір» та інших. Зберігаючи кращі традиції духової музики, в Чернівцях постійно проводяться звичні марш-паради духових оркестрів, а також концерти, які перетворюються на справжні свята народного музичного мистецтва. В цьому контексті важливою виявляється активна концертна і конкурсна діяльність таких ансамблів, адже музично-інструментальне мистецтво буковинських колективів відоме далеко за межами України: оркестри є багаторазовими лауреатами всеукраїнських та міжнародних конкурсів, які дарували своє мистецтво слухачам Європи, Канади, Австралії та інших куточків світу.

Оркестр народної музики «Буковина» Центрального палацу культури м. Чернівці був створений 1975 року. Одним з організаторів та першим керівником колективу став відомий на Буковині талановитий музикант, композитор, аранжувальник народних мелодій, заслужений працівник культури України *Ілля Михайлович Міський*. Більше 30 років він віддав цьому чудовому колоритному колективу, зумів зібрати в оркестр прекрасних музикантів, прихильників народної музики, запаливши в їхніх серцях любов до буковинського фольклору (Залуцький, 2009).

Митець зумів реалізувати в оркестрі свій творчий доробок, цілу низку оригінальних композицій та обробок народних пісень. Це, зокрема, «Рапсодія на гуцульські теми», оркестрова п'єса «Веселка», «Фантазія» на теми українських пісень, коломийки. В репертуарі оркестру є і класичні твори: це «Концертний вальс» О. Логера, «Угорський танець» Й. Брамса, «Вальс» з опери «Фауст» Ш. Гуно, угорські народні мелодії в музичній обробці керівника та багато інших. Більшість фольклорних композицій, що створив І. Міський, увійшли в золотий фонд оркестру та з великим успіхом звучать на сцені і приносять слухачам справжню мистецьку насолоду.

У 2006 році керівником оркестру «Буковина» став відомий скрипаль, один з вихованців І. Міського, *Євген Тарнавський*, який зумів зберегти цінні традиції народної музики, котрі започаткував і втілював у творче життя колективу його наставник. За значні досягнення у пропаганді народної музики оркестр «Буковина» в 1985 році отримав високе почесне звання «Народний».

Оркестр проводить активну концертну діяльність, бере участь у різноманітних музичних конкурсах і фестивалях як в Україні, так і за її межами. Він є постійним учасником Міжнародного фольклорного фестивалю «Буковинські зустрічі», з вокалісткою Оксаною Савчук був учасником першого музичного фестивалю «Червона рута», неодноразово демонстрував народне мистецтво Буковини за межами України. Зі щирим захопленням аплодували колективу оркестру вдячні глядачі Австрії, Румунії, Польщі, Німеччини, Литви та інших країн світу.

Юрій Блещук – організатор та постійний учасник ансамблю «*Троїсті музики*» – 20 років віддав професійній сцені, був частим гостем Чернівецького телебачення, оркестри під його керівництвом брали участь у музичних телепередачах; він працював в обласному науково-методичному центрі народної творчості та культурно-освітньої роботи, при туристичному комплексі «Черемош», де організовував вечори фольклорної музики Буковини для туристів та мешканців міста (Бондаренко, 2014).

Неодноразово брав участь у музичних фестивалях і здобував призові місця, виступаючи як із сольною програмою, так і у складі регіональних музичних колективів, з якими багато гастролював на батьківщині та за кордоном. У його репертуарі повсякчас звучала народна музика: буковинська, українська, румунська, угорська. Ю. Блещук був найпопулярнішим цимбалістом Чернівецької області та скрипалем-віртуозом, який мав своєрідний, неординарний звук, а його грою захоплювались. Довгі роки професійної гри на народних інструментах не залишилися поза увагою – митець був удостоєний високого звання заслуженого працівника культури України, а в роки Незалежності його ім'я було закарбоване на почесній Алеї зірок міста Чернівці.

Ансамбль народної музики «Плай» Чернівецької обласної філармонії був створений восени 1994 року в Чернівцях, його керівником став заслужений артист України *Микола Гакман*. Назва колективу означає українською і румунською мовами стежечку та пасовище у горах. Основними інструментами ансамблю є скрипка, акордеон, цимбали, контрабас, кларнет, сопілка. В музичних

програмах використовуються також окарина, най (флейта Пана, ребро), дводенцівка, саксофон та різновиди сопілки. Окрім гри на народних інструментах, всі учасники ансамблю за необхідності ще й підспівують.

Репертуар колективу нараховує сьогодні біля 100 музичних композицій. Якщо на початку його творчої кар'єри у репертуарі ансамблю переважав чистий фольклор, то з часом репертуар став розширюватись, і музиканти почали включати у свої програми обробки фольклорної музики, а також авторські інструментальні композиції. Останніми роками у репертуарі колективу з'явилася також ціла низка популярних класичних творів.

Перший виступ ансамблю відбувся восени 1994 року, а вже навесні 1995-го колектив здійснив свій перший виїзд за кордон. Діяльність колективу є досить плідною: творчим здобутком за час існування стала значна кількість успішно проведених концертів, у більшості за кордоном, запис двох CD і двох DVD. Ансамбль вражає своїми концертними програмами, його виступи на різноманітних фестивалях у Франції, Німеччині, Люксембургу, Польщі, Голландії, Румунії завжди мають великий успіх.

Академічний камерний оркестр «Capriccio» Чернівецької обласної філармонії створено у 1975 році, його артистами були і є викладачі міських музичних закладів Чернівців. Художнім керівником і диригентом оркестру від дня його заснування був *Юрій Миколайович Гіна*, випускник Київської державної консерваторії, нині народний артист України, професор, Почесний громадянин міста Чернівці.

За 30 років невтомної праці з цим колективом Ю. Гіна створив низку концертних програм класичної музики з творами Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, А. Вівальді, Н. Паганіні, Д. Бортнянського, М. Лисенка, українських композиторів М. Колесси, А. Штогаренка, М. Скорика, Є. Станковича, Ж. Колодуб та інших.

У якості композитора Ю. Гіною написано близько 100 музичних творів, серед них оригінальні: «Експромт», «Прогулянка», «Скерцо», «Гумореска», «Хоровод», «Святкові танці», рапсодія «Рідне наше,

найдорожче», «Гора», «Садагурська полька», «Мандрівний музика» (присвячений Володимирі Івасюку) та інші. У 1990 році фірма «Мелодія» випустила грамплатівку «Буковинський сувенір» із творами Ю. Гіни-композитора. Митець є автором збірника оригінальних п'єс з репертуару ансамблів скрипалів (2000) та посібника для студентів вищих навчальних закладів «Вибрані твори для ансамблю скрипалів та сольного виконання» (2003).

За вагомий внесок у розвиток української музичної культури Ю. Гіні присвоєно почесні звання: заслужений артист України (1980), народний артист України» (2002); його нагороджено обласною літературно-мистецькою премією імені С. Воробкевича. У 2000 році його ім'я занесене до почесного списку Алеї зірок міста Чернівці. У грудні 2004 року Ю. Гіні присвоєно вчене звання професора кафедри музики Чернівецького національного університету імені Ю. Федьковича, у 2011 році він став Почесним громадянином міста Чернівці (Залуцький, 2009).

В різні роки камерним оркестром керували: заслужений діяч мистецтв України *Віктор Костриж* та *Тарас Курило*. Нині оркестр очолює народний артист України *Павло Чеботов* – скрипаль, диригент, випускник Горьківської державної консерваторії імені М. Глинки, який веде інтенсивну концертну діяльність як скрипаль-соліст, а також виступає в ансамблі із заслуженою артисткою України Людмилою Шапко (скрипка). Серед його учнів є лауреати міжнародних конкурсів.

На ознаку високого професіоналізму творчого складу цього виконавського колективу, який налічує 20 яскравих музичних індивідуальностей, та враховуючи значні результати його творчої діяльності з розвитку і збагаченню українського національного музичного мистецтва, у грудні 2009 року камерному оркестру Чернівецької обласної філармонії було присвоєно статус «Академічний».

Перший концерт *Симфонічного оркестру Чернівецької обласної філармонії* відбувся в місті у листопаді 1992 року. Головний диригент – заслужений діяч мистецтв України *Віктор Семенович Костриж*, випускник Львівської державної

консерваторії імені М. Лисенка (диригентсько-хоровий факультет та факультет оперно-симфонічного диригування, клас професора М. Ф. Колесси). У 1975–1981 роках В. Костриж – головний диригент Луганського симфонічного оркестру, з яким він здійснив постановку оперних спектаклів «Іоланта» П. Чайковського, «Севільський цирульник» Д. Россіні, «Травіата» Дж. Верді. У 1981–1982 роках він стає диригентом вищої категорії Державного академічного симфонічного оркестру України, а від 1983 до 1988 року В. Костриж очолює Державний оркестр республіки Таджикистан.

З Симфонічним оркестром Чернівецької обласної філармонії свого часу також працювали диригенти *Віталій Бондаренко* та *Юрій Голота*.

З січня 2000 року оркестр очолив випускник-аспірант Львівської державної музичної академії імені М. Лисенка, нині заслужений діяч мистецтв України, лауреат літературно-мистецької премії імені С. Воробкевича *Йосип Йосипович Созанський*. По закінченні Львівської музичної академії (1999 рік, клас проф. М. Ф. Колесси, проф. З. Остафійчук) диригент стажувався у Відні («Wiener Musik Seminar», prof. Arvin Acel), брав майстер-класи у професора В. Жорданії (США). У 1998–2000 роках працював у Львівському театрі опери та балету імені С. Крушельницької.

Й. Созанський гастролював як оперний і симфонічний диригент в Італії, Румунії, Швейцарії, Австрії, Польщі; працював з багатьма оркестрами в Україні. Також виступав із оркестром в Київській Національній філармонії України на музичних міжнародних фестивалях «Музичні прем'єри сезону», «Київ-Музик Фест», Дні Швейцарсько-Української культури «Камертон», «Дні Буковини в Києві» та неодноразово брав участь у звітних концертах, що проводились у Національному палаці культури «Україна» (Київ). Диригент представляв прем'єри творів українських та зарубіжних композиторів на Міжнародному музичному фестивалі сучасної музики «Контрасти» (Львів, 2005), Міжнародному музичному фестивалі імені І. Стравінського (Луцьк, 2006), Міжнародному музичному фестивалі імені П. Чайковського (Вінниця, 2004). У 2007 році здійснив концертний тур «Українські симфонічні

прем'єри» по містах Чернівці, Хмельницький, Вінниця, Житомир, Київ.

Й. Созанський є чи не одним із найактивніших пропагандистів української симфонічної музики та музики композиторів української діаспори. Завдяки його таланту і наполегливості побачили світ такі твори, як «Симфонія-Гулаг» (Anno Domini 1937) Ігоря Панова (Франція-Україна), «Малярська симфонія» Стефанії Туркевич (Англія-Україна), Симфонія № 1 «Українське Визволення» Романа Придаткевича (США-Україна), Увертюра «Свобода», Кантата «Шляхи повернення» Мар'яна Кузана (Франція-Україна); «Тангопак» Юрія Ланюка, «Відзвуки» Михайла Шведа, Симфонічна поема «По дорозі в казку» Мирослава Волинського, «Українська рапсодія» Василя Барвінського, Сюїта № 2 з балету «Катерина Білокур» Лесі Дичко (Україна); Концерт для фортепіано з оркестром, «Буковинська рапсодія № 3», Симфонічна сюїта «Блукаючі зірки» Леоніда Затуловського, мюзикл «То лише казка» Євгена Воевідки, «Буковинська сюїта» Андрія Кушніренка, «Сюїта-варіації» Володимира Івасюка, Рапсодія № 4, «Фантазія-варіації» Іллі Міського. Записав аудіо альбоми «Моцарт і Сальєрі», «Леонід Затуловський – Вибране...» (Каплієнко-Ілюк, 2020).

Диригент разом із оркестром співпрацювали з посольствами Фінляндії, Італії, Швейцарії, Румунії, Австрії в Україні у блискучих концертних проєктах, які висвітлювались у медійних публікаціях та мали великий успіх у слухачів. Партнерами Й. Созанського були визначні виконавці, такі як А. Шкурган, В. Гришко, В. Степова, Е. Чуприк, Й. Ермін, М. Которович, М. Гумецька, А. Савицька та інші; під його орудою виступали відомі оркестри – Віденський камерний оркестр «Кадеш», Швейцарський камерний хор при Тонгалле-оркестрі (м. Цюрих), Симфонічний оркестр Білостоцької філармонії (Польща), Симфонічний оркестр Oradea-філармонії (м. Орадя, Румунія), Академічний симфонічний оркестр Кримської філармонії, Академічний симфонічний оркестр Луганської філармонії та інші. Репертуар диригента містить твори, які презентують різноманітні епохи та музичні стилі.

Указом Президента України від 29 вересня 2008 року Чернівецькому симфонічному оркестру було присвоєно звання «Академічний». Оркестр успішно співпрацював з Національною заслуженою капелою України «Думка» та Державною чоловічою капелою імені Л. Ревуцького (керівник Є. Савчук, м. Київ), Камерним хором Тернопільської філармонії (керівник С. Дунець), Заслуженим академічним Буковинським хором (керівник А. Кушніренко), солістами Львівського Національного Академічного театру опери та балету імені С. Крушельницької.

З оркестром неодноразово виступали знані зарубіжні та українські диригенти: Ф. Неф, В. Возняк, С. Камартін (Швейцарія), Лі Санг Хван, К. Шмідт (Австрія), П'єр Домінік Поннель, Б. Хамхоутс (Німеччина), Г. Пантелейчук (Франція), Пекка Ахоне (Фінляндія), Л. Буюк, М. Сечкін (Румунія), Є. Савчук, Н. Міцней (м. Київ), І. Юзюк (м. Львів), Ю. Сердюк (м. Дніпро), В. Гуляницький, І. Каждан (Крим), М. Кріль (м. Тернопіль), а також відомі у світі музиканти-солісти: А. Шкурган, М. Стеф'юк, Д. Гнатюк, Н. Матвієнко, В. Гришко, Б. Которович, Е. Ідельчук, С. Болотний, Е. Чуприк, Й. Ермін, В. Доценко (Україна), О. Камартін, В. Возняк (Швейцарія), Р. Горн (Німеччина), Ю. Каваї (Японія); колектив веде насичене сценічне життя, гастролює за кордоном, постійно бере участь у міжнародних музичних фестивалях та мистецьких проєктах.

Духовий оркестр «Буковина» був створений в 1994 році при Обласному центрі народної творчості за ініціативою випускників Львівської державної консерваторії *В. М. Максименка* (клас труби), згодом викладача Чернівецького музичного училища імені С. Воробкевича, та *К. І. Саїнчука* (клас валторни), згодом начальника Управління культури Обласної державної адміністрації. Оркестр був створений, насамперед, заради підтримки традиції духового музикування, розповсюдженого на Буковині, та стимулювання концертно-виконавської діяльності випускників спеціальних музичних освітніх закладів, а також з метою популяризації духової музики, як її кращих фольклорних та класичних зразків, так і творів сучасних українських композиторів.

У репертуарі колективу – близько 100 творів зарубіжної та вітчизняної класики. Серед керівників оркестру були військові диригенти, талановиті музиканти *П. А. Гуменюк* та *О. В. Буданов*. За час своєї плідної творчої діяльності духовий оркестр «Буковина» підготував значну кількість різноманітних програм, провів десятки тематичних концертів, близько 30 з яких – з нагоди державних свят та ювілеїв видатних діячів краю: Дмитра Гнатюка, Василя Михайлюка, Юрія Гіни, Леоніда Затуловського, Івана Холоменюка та інших.

В репертуарі Чернівецького духового оркестру «Буковина» – твори широко відомих класиків світової музики – Л. Бетховена, Г. Ф. Генделя, Д. Обера, сучасних зарубіжних та українських композиторів, серед яких значне місце належить місцевим авторам: оркестр створив переконливі інтерпретації композицій І. Міського, В. Максименка, Ю. Гіни, М. Новицького, Б. Ганіна, Л. Затуловського, став першим на Буковині виконавцем Концерту для фортепіано з духовим оркестром заслуженого діяча мистецтв України Йосифа Ельгісера за участю автора в якості соліста; така увага до музичної культури рідного краю є безумовною заслугою цього колективу (див: Кушніренко, Залуцький, Вишпінська, 2011).

Важливий внесок у справу популяризації професійної духової музики на Буковині здійснив заслужений працівник культури України *Георгій Новаковський* – нинішній (з 2010 року) головний диригент оркестру «Буковина», випускник Чернівецького музичного училища імені С. Воробкевича та Каменець-Подільського університету імені І. Огієнка. Під його керуванням оркестр перетворився на естрадно-духовий, відповідно назву колективу було змінено на «Діксі-Бенд». Досвід роботи нового керівника з духовими оркестрами Чернівецького гарнізону, постійна участь у фестивалях і конкурсах в Україні, Польщі, Румунії сприяли сходженню колективу до нових творчих висот. Він став справжньою окрасою обласної духової музики, адже артисти естрадно-духового оркестру – неперевершені високопрофесійні креативні музиканти. Широкий репертуар, яскраві концертні програми, часті сценічні виступи, де, окрім інструменталістів, беруть участь солісти-вокалісти й

бек-вокал, припали до душі буковинським слухачам та завжди мають величезний успіх. У репертуарі колективу – значна кількість творів українських та зарубіжних композиторів, обробок пісень, власні композиції та дефіле за участю хореографічної групи. Отже, самобутнє виконавське «обличчя», висока професійна майстерність, індивідуальність музичних інтерпретацій вивели цей чудовий колектив на вершини сучасного мистецького життя Буковини (див. Саїнчук, 2011).

У 1954 році при Буковинському ансамблі пісні й танцю Чернівецької обласної філармонії було створено *оркестрову групу* з місцевих музикантів, яку очолив талановитий скрипаль, імпровізатор, композитор, аранжувальник народної інструментальної музики, етнограф, лауреат обласної літературно-мистецької премії імені С. Воробкевича, заслужений працівник культури України *Ілля Міський* (див. вище). Також у свій час з оркестровою групою працювали: *Юрій Блещук* (1955–1985), випускник Харківського інституту мистецтв імені І. Котляревського, заслужений артист України *Олександр Жуков* (1987–2019). Нині оркестр очолює молодий талановитий баяніст *Іван Парасківа* – випускник кафедри музики Чернівецького національного університету (Каплієнко-Ілюк, 2020).

Оркестрова група Заслуженого академічного Буковинського ансамблю пісні й танцю проводить численні концерти, в основі її репертуару – кращі зразки фольклорної творчості буковинського краю, обробки пісенної й народно-інструментальної музики, оригінальних творів для народного оркестру, скрипки, цимбалів, баяна, акордеона. Оркестр ансамблю є невід’ємною частиною вокально-хореографічної групи колективу, яку багато років очолював народний артист України, лауреат Національної премії імені Т. Шевченка та літературно-мистецької премії імені С. Воробкевича, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор *Андрій Кушніренко* – митець, чий внесок у розвиток творчого колективу буковинських артистів важко переоцінити: саме під його керуванням ансамбль сформував власний виконавський стиль, позначений високим професіоналізмом та художньою глибиною

у відтворенні різнобарвної жанрової палітри самотнього фольклору Буковини.

Висновки.

Професійне музичне мистецтво Буковини, зокрема інструментально-оркестрове – прекрасна сторінка в історії світової культури. Культурно-історичні умови на Буковині ще від початку ХХ століття були сприятливими для формування його етнографічної самотності. Позитивну роль у цьому процесі відіграло широке побутування і популярність в народному середовищі ансамблів «троїстих музик», що були важливим чинником розвитку народно-інструментальної музики. Зростання у колах української національної інтелігенції зацікавленості традиціями народно-інструментального мистецтва активізувало збирацьку практику митців-фольклористів, а також її наукове осмислення.

Сьогодні невелика за територією та густонаселена Чернівецька область залишається досить розвинутим та різнобарвним у музичному аспекті регіоном, в якому склалися власні міцні традиції інструментально-ансамблевого виконавства. Їх ствердженню та всебічному розвитку у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття сприяла багаторічна плідна діяльність керівників творчих колективів фольклорного та академічного спрямування, яскравих представників буковинської творчої інтелігенції, талановитих виконавців і композиторів. Серед них – народні артисти України Андрій Кушніренко, Юрій Гіна, Павло Чеботов; заслужені артисти України – Микола Гакман, Юрій Блещук, Євген Гарнавський, Олександр Жуков; заслужені діячі мистецтв України – Віктор Костриж, Йосип Созанський; заслужені працівники культури України – І. Міський, Г. Новаковський.

Творча діяльність професійних оркестрів та інструментальних ансамблів народної музики Буковинського краю, який багатий своїми традиціями і творчими здобутками, відіграє особливу роль у постійному зростанні авторитету і світовому визнанні вітчизняної музики. У цій царині з'єднані творчі зусилля багатьох поколінь музикантів минулого та сьогодення.

ЛІТЕРАТУРА

- Бондаренко, В. (2014). Народна оркестрова музика Буковини: тенденції та реалії сьогодення. *Науковий вісник Чернівецького університету*, 719: Педагогіка та психологія, 37–41.
- Демочко, К. М. (1990). *Музична Буковина: Сторінки історії*. Київ: Музична Україна.
- Загайкевич, М. П. (1960). *Музичне життя Західної України другої половини XIX ст.* Київ: Видавництво АН УРСР.
- Залуцький, О. В. (уклад.). (2005). *Музичне краєзнавство Буковини*. Вип. 4. Чернівці: Рута.
- Каплієнко-Ілюк, Ю. В. (2020). *Музичне мистецтво Буковини. Стилєві парадигми композиторської творчості XIX–XXI ст.* (Монографія). Чернівці: Букрек.
- Кушніренко, А., Залуцький, О., Вишпінська, Я. (2011). *Історія музичної культури й освіти Буковини*. Чернівці: Рута.
- Мокрогуз, І., Бондаренко, В., Осипенко, Я. (2021). Народно-інструментальне мистецтво Буковини: історія та традиції. *Молодий вчений*, 5 (93), 271–275, DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-5-93-51>
- Постевка, Г. І. (2015). *Розвиток музичної освіти та виховання на Буковині у міжвоєнний період (1918–1940 рр.)*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія. Хмельницький.
- Саїнчук, К. І. (2011). *Музична освіта Буковини*. Чернівці: Золоті литаври.

REFERENCES

- Bondarenko, V. (2014). Folk orchestral music of Bukovyna: current trends and realities. *Scientific Journal of Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University*, 719: Pedagogy and Psychology, 37–41 [in Ukrainian].
- Demochko, K. M. (1990). *Musical Bukovyna: Pages of history*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kapliienko-Iliuk, Yu. V. (2020). *Musical art of Bukovyna. Stylistic paradigms of composer creativity of the XIX–XXI centuries*. (Monograph). Chernivtsi: Bukrek [in Ukrainian].
- Kushnirenko, A., Zalutskyi, O., Vyshpynska, Ya. (2011). *History of musical culture and education of Bukovyna*. Chernivtsi: Ruta [in Ukrainian].

- Mokrohuz, I., Bondarenko, V., Osypenko, Ya. (2021). Folk instrumental art of Bukovyna: history and traditions. *Young Scientist*, 5 (93), 271–275, DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2021-5-93-51> [in Ukrainian].
- Postevka, G. I. (2015). *Development of musical education and upbringing in Bukovina in the interwar period (1918–1940)*. (PhD diss.). Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy. Khmelnytskyi [in Ukrainian].
- Sainchuk, K. I. (2011). *Music education in Bukovyna*. Chernivtsi: Zoloti lytavry [in Ukrainian].
- Zahaikivych, M. P. (1960). *Musical life of Western Ukraine in the second half of the 19th century*. Kyiv: Publishing House of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR [in Ukrainian].
- Zalutskyi, O. V. (compiler). (2005). *Musical local history of Bukovyna*. Vol. 4. Chernivtsi: Ruta [in Ukrainian].

Inna Mokrohuz

Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Music,
e-mail: innamokroguz1307@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-5333-1458

Modern instrumental and orchestral art of the Bukovyna region

Statement of the problem.

The modern instrumental and orchestral art of Bukovyna, which has deep historical roots dating back to Proto-Slavic times, stands out for its bright originality. The creation of a musical-instrumental collective involves the search for a creative personality with the appropriate professional level, musical and organizational and communication skills, and the ability to communicate tolerantly with all members of the ensemble. That is why there is a need to highlight the artistic activities of both the instrumental groups themselves and their leaders. Because it is thanks to their creative restlessness that today Bukovyna is proud of a significant number of highly professional ensembles and orchestras of instrumental music.

Objectives, scientific novelty, and methods of the research. *The purpose of the study is to highlight the process of developing the instrumental collectives, whose activities contributed to the shaping of the modern Bukovyna musical culture.*

The special task of the research and its innovative component is to consider the role of outstanding figures of the leaders of these collectives in the cultural development of Bukovina. Historical, biographical, musicological and cultural approaches were chosen to reveal the stated topic, analytical and generalizing methods were used in the processing of reference sources and scientific literature.

Results of the research.

Bukovyna is historically multinational region, where the Ukrainian, in particular Hutsul, Romanian, Polish, Hungarian influences is felt. So, the creative activity and repertoire of the folk groups and academic instrumental ensembles are very diverse. The music art of instrumental ensembles has been always gaining interest and respect from the listeners, due to its distinguished professionalism and ease of perception. The artistic and educational activities of such instrumental ensembles as «Triple musicians», «Plai», Chamber and Academic Symphonic orchestra of the Chernivtsi Regional Philharmonic hall, folk music ensemble «Bukovyna» and the Brass Orchestra «Dixie-Band» of the Central Palace of Culture, the orchestra group of the Honoured Academic Bukovynyan song and dance ensemble named after A. Kushnirenko was highlighted. The active educational position of the leaders of these groups as an outstanding extraordinary personalities, their importance in the formation and development of cultural and educational processes in Bukovyna, popularization of the folk music of the Bukovyna region were emphasized. Such leaders are: People's Artists of Ukraine – Andrii Kushnirenko, Yurii Gina, Pavlo Chebotov; Honored Artists of Ukraine – Mykola Hakman, Yuriy Bleshchuk, Yevhen Tarnavskiy, Oleksandr Zhukov; Honored Art Workers of Ukraine – Viktor Kostyryzh, Yosyp Sozanskyi; Honored Cultural Workers of Ukraine – Illia Miskyi, Heorhii Novakovskiy.

A significant number of famous vocalists from Bukovyna have worked with the orchestras at different times, such as Honoured Artists of Ukraine Mariia Melnychuk, Nina Kapliienko, Vasyl Pyndyk, Oksana Savchuk, Iryna Styts-Kulikovska, Honoured Worker of Culture of Ukraine Vasyl Fedoriuk, a poet-songwriter Mykola Bakai and others. Instrumental ensembles are regular participants of regional art festivals “Bukovynska vesna” (“Bukovyna Spring”), “Vizerunky Bukovyny” (“Patterns of Bukovyna”), “Bukovynski zustritchi” (“Bukovyna meetings”), “Chervona Ruta” (“Red rue”), “Bukovyna Suvener”, and others. In the best traditions of brass music, brass band marches and brass concerts are constantly held in Chernivtsi, which turn into real festivals of folk music art.

Conclusion.

In this context, we consider the active concerts and competition activities of these groups to be important, because the instrumental art of the Bukovyna musicians are known far beyond the borders of Ukraine. The orchestras are multiple time participants of All-Ukrainian and International competitions, and showcased their art to the audience of Europe, Canada, Australia and other parts of the world contributing in the constant growth of authority and world recognition of Ukrainian music.

Keywords: *Bukovyna; Bukovyna region; instrumental music; folk orchestra; ensemble; brass music; art; creativity; repertoire.*

Стаття надійшла до редакції 20 лютого 2023 року

Розділ 3.

ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ

УДК 78.072:780.614.13

DOI 10.34064/khnum2-3104

Бобечко Оксана Юрївна

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки,
e-mail: oksanabobechko@ukr.net
ORCID iD: 0000-0003-1524-8263

Музикознавча діяльність Любові Мандзюк

Бандурне мистецтво – вагома невід’ємна частина української музичної культури. У процесі його становлення та розвитку чітко простежується гендерна асиметрія: виконавство на бандурі протягом багатьох століть вважалося «не жіночою» справою. Однак її нівелювання протягом ХХ століття відкрило для цього прадавнього виду мистецтва нові перспективи, що якнайповніше відобразили та увиразнили національні культурні традиції. Серед знаних українських жінок-бандуристок сучасності – кандидатка мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Любов Мандзюк. Її внесок у становлення і ствердження сучасного бандурного мистецтва на Харківщині та в Україні в цілому є визначальним. Мета нашої розвідки полягає у висвітленні та ґрунтовному аналізі музикознавчого доробку Л. Мандзюк, що є першою спробою осмислення цієї сфери діяльності мисткині. Матеріали дослідження дали підстави для висновків про те, що на музикознавчу діяльність харківської науковиці безумовно вплинули її виконавська, педагогічна та громадсько-організаційна практики. Характерними ознаками наукових досліджень Л. Мандзюк є використання міждисциплінарного підходу, а також так званий «регіональний аспект»; музикознавчі розвідки Л. Мандзюк є актуальними та мають попит у контексті утвердження й розвитку національної музичної культури, важливою частиною якої є бандурне мистецтво.

Ключові слова: Слобожанищина; бандурне мистецтво; бандуристка; Любов Мандзюк; музикознавчі розвідки; регіональний аспект.

Постановка проблеми.

Вагомою і невід'ємною складовою української музичної культури, невичерпним мистецьким джерелом та скарбницею духовної спадщини українського народу було і залишається бандурне мистецтво. Варто зауважити, що виконавство на бандурі протягом багатьох століть вважалося «не жіночою» справою. Наявність стереотипів стосовно жінок-бандуристок існувала в цьому виді виконавства аж до початку ХХ століття – основним їх змістом була нібито несумісність понять «жінка» і «бандура», що було пов'язано насамперед із властивою кобзарській культурі системою цінностей.

«Жіночий напрям бандурного мистецтва» (Бобечко, 2014: 174), що на сучасному етапі представлений багатьма непересічними творчими особистостями та їх багатогранною мистецькою діяльністю, яскраво засвідчив хибність згаданих стереотипів. Нівелювання гендерної нерівності, присутньої в бандурному мистецтві протягом тривалого часу, якнайповніше відобразило та увиразнило національні культурні традиції і відкрило для цього прадавнього виду мистецтва нові можливості, серед яких ключовими стали свобода творчості та інтерпретаційна незалежність виконавців.

Сучасні жінки-бандуристки успішно розвивають національну академічну традицію бандурного виконавства, утверджують бандуру як гендерно-нейтральний інструмент. Поряд із чоловіками-виконавцями вони сприяють становленню та розвитку сучасних бандурних шкіл, займаються виконавською, педагогічною, композиторською, науковою, суспільно-просвітницькою та іншими видами діяльності, а також переконливо творять власну виконавську інтерпретаційну манеру, демонструючи потужний академічний потенціал бандури як інструмента світового рівня.

Отже, з позицій гендерного підходу, який першочергово орієнтується на формування та утвердження рівних, незалежних від статі можливостей самореалізації людини в різних галузях

соціальної практики, зокрема й мистецької, *актуальним* постає сьогодні висвітлення різносторонньої мистецької діяльності жінок в контексті розвитку сучасного бандурного мистецтва.

Серед відомих українських жінок-бандуристок сьогодення, котрі яскраво презентують культурну самобутність свого народу, надаючи велике значення формуванню національної свідомості шляхом самовиявлення у культурно-мистецькій, науковій та інших сферах, особливе місце належить кандидатці мистецтвознавства, доцентці кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, викладачці Харківського музичного фахового коледжу імені Б. М. Лятошинського та Харківського державного музичного ліцею, лауреатці міжнародних, всеукраїнських конкурсів, членкині Національної всеукраїнської музичної спілки та очільниці Харківського обласного осередку Національної спілки кобзарів України Любові Мандзюк (Валерко) (1964). Плідна мистецька діяльність музикантки, зокрема, сприяла тому, що, згідно з рішенням Вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського від 29 грудня 2022 року клас бандури у згаданому виші носитиме ім'я визначного бандуриста Гната Хоткевича.

Роль бандуристки в становленні й утвердженні сучасного бандурного мистецтва на Харківщині та в Україні в цілому є визначальною. Спрямувавши свою мистецьку практику на популяризацію та пропагування бандурного мистецтва у всіх його проявах, Л. Мандзюк стала засновницею сучасної академічної професійної школи гри на бандурі на Слобожанщині. Першою серед представників народно-інструментального виконавства Харкова вона стала кандидаткою мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – «Музичне мистецтво».

Останні дослідження і публікації. Багатогранна мистецька діяльність Л. Мандзюк знайшла висвітлення у наукових розвідках О. Бобечко (2014), І. Лісняк (2019), С. Ніколенко (2021), І. Панасюка (2002), Т. Слюсаренко (2015; 2018). Однак, досліджуючи так звані домінуючі напрями діяльності бандуристки, а саме, педагогічний, творчо-виконавський і громадсько-організаційний, які є

нероздільними та у своєму поєднанні репрезентують її яскраву і багатогранну мистецьку особистість, науковці лише фрагментарно висвітлюють чималий музикознавчий доробок мисткині. Отже, представлене спеціальне дослідження є *першою* спробою осмислення музикознавчої сфери діяльності Л. Мандзюк.

Мета статті полягає у висвітленні й ґрунтовному аналізі музикознавчого доробку Л. Мандзюк та розкритті значення її діяльності для розвитку та популяризації бандурного мистецтва як невід'ємної вагової складової національної музичної культури.

Методологія дослідження. Для досягнення мети дослідження було використано різні наукові методи: компаративний у процесі культурологічного і музикознавчого розгляду праць, присвячених науковицею проблемним питанням виконавства, становленню та розвитку бандурного мистецтва; метод критичного аналізу, що допоміг з'ясувати питання, що виникали в контексті окресленої проблематики роботи і сформулювати переконливі висновки; методи узагальнення й систематизації матеріалів, які дали змогу виважено проаналізувати й оцінити наукові здобутки Л. Мандзюк у музикознавчій сфері.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Музикознавчі дослідження життя і творчості кобзарів та бандуристів, започатковані ще в другій половині XIX століття М. Лисенком, О. Сластіоном, Л. Українкою, К. Квіткою, Ф. Колессою та іншими митцями, на сучасному етапі вражають своєю ґрунтовністю й багатовекторністю. Тривале фундаментальне вивчення науковцями історії становлення та розвитку бандурного мистецтва у всіх його проявах дозволило виокремити мистецьку спадщину народних співаків як непересічне національне надбання, як безперервний та унікальний культурно-мистецький феномен, нероздільно пов'язаний з усвідомленням та збереженням ідентичності українського народу.

Чільне місце серед сучасних музикознавців, які займаються проблемними питаннями виконавства на бандурі, належить Л. Мандзюк. Варто відзначити, що чималий вплив на формування її

як науковиці мали доктори мистецтвознавства М. Давидов та Н. Гребенюк. Їхній досвід, авторитетні настанови і цінні поради неодноразово ставали в нагоді та допомагали мисткині якнайкраще реалізовувати наукові задуми.

Стрижневим у музикознавчому доробку Л. Мандзюк постає фундаментальне дисертаційне дослідження на тему «Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти» (2007), у якому комплексне вивчення ансамблевого виконавства на бандурі у всіх його різновидах (моноансамбль, малі форми, капели та групи бандур в оркестрі українських народних інструментів) відбувається крізь призму становлення і розвитку багатогранної творчої особистості професійного бандуриста. У роботі вперше використано поняття моноансамблю (поєднання одним виконавцем гри і співу), розкрито феномен бандурної співогри та розглянуто історію становлення жіночого тріо бандуристок як нового виду ансамблевого виконавства на бандурі, започаткованого в середині ХХ століття в рамках академічної освіти. Також у контексті дослідження авторка продовжує вивчати мистецьку діяльність Г. Хоткевича як основоположника ансамблевого виконавства на бандурі, його особисті здобутки в процесі академізації народно-інструментального мистецтва та навчально-методичні напрацювання митця, що, за її словами, «втілилися у багатьох наукових працях і не втрачають своєї актуальності донині» (Мандзюк, 2007: 10).

У дисертаційному дослідженні Л. Мандзюк чітко простежуються міждисциплінарні зв'язки, що є однією з провідних наукових тенденцій сучасності, адже міждисциплінарність «у широкому, функціональному її розумінні» – це зіткнення, взаємопроникнення, «синергія різних наук, що передбачає розвиток інтеграційних процесів, зростаючу взаємодію методів, інструментарію задля отримання нового наукового знання» (Колот, 2014: 77). Такий підхід уможливило більш ґрунтовне та різнобічне вивчення проблемних питань, дозволяє отримати нове бачення сфери пропонованого дослідження, що було б неможливим у рамках однієї окремо взятої науки в силу усталеності її специфіки та методів дослідження. Так,

поряд з ґрунтовним опрацюванням історико-музикознавчих питань, особливу увагу Л. Мандзюк приділяє вивченню психолого-педагогічних та фізіологічних аспектів як таких, що сприяють оптимальній творчо-виконавській діяльності бандуристів.

Дослідження на перетині наук стали характерною рисою цілого ряду наукових розвідок харківської науковиці, присвячених вирішенню проблемних питань бандурного виконавства. Зокрема, у статті «Інтелектуально-творчий аспект предмета “Ансамбль в класі бандури”» (Мандзюк, 2006) авторка характеризує ансамблеве виконавство на бандурі як одне з пріоритетних у розвитку музичних здібностей, художнього мислення та естетичних уподобань виконавців. За допомогою аналізу психолого-фізіологічного аспекту бандурного вокально-інструментального виконавства вона демонструє тісний взаємозв'язок емоційного та раціонального начал, який виявляється у процесі інтелектуального зростання виконавця та відчутно позначається на його ерудованості.

Психологічний стан бандуриста та фізіологічну збалансованість його організму, що впливають не лише на виконавський процес, а й на створення досконалого художнього образу музичного твору, досліджено у праці «Співогра у контексті гармонійного розвитку виконавця-бандуриста» (Мандзюк, 2008 с). Суголосними згаданий розвідці також виступають публікації «Психологічний погляд на розвиток творчої особистості бандуриста» (Мандзюк, 2003 b) та «Вплив емоційного фактора на психофізіологічну сутність виконавського апарата бандуриста» (Мандзюк, 2004 а), у яких Л. Мандзюк професійно та авторитетно «поєднує науки» (музичне мистецтво, психологію та фізіологію) для досконалого розуміння процесу вокально-інструментального виконавства бандуристів, з метою створення довершеного художнього образу музичного твору.

Левову частку музикознавчого доробку Л. Мандзюк присвячено вивченню історичних аспектів становлення та розвитку бандурного мистецтва. Відмітимо, що значимість історіографічних досліджень, зокрема і в музикознавстві, є однією з умов подальшого розвитку не лише наукової думки, але й культурно-мистецького поступу суспільства в цілому. Історіографічний підхід зумовлює появу

фундаментальних методичних узагальнень у культурології та мистецтвознавстві, відтак «методичної значущості набувають діалогічні критерії характеристики музично-історичних явищ, діалогізований контекст розгляду семантичної стильової еволюції української національної музичної мови» (Самойленко, 2010: 41).

Наукові дослідження Л. Мандзюк у галузі історичного музикознавства наповнені не лише фахово-науковим, а й пізнавальним змістом. Їхньою особливістю є так званий регіональний аспект, адже об'єктом розвідок науковиця обирає здебільшого Слобідську Україну, зокрема становлення та розвиток академічного бандурного виконавства в означеному регіоні, а також особистий внесок Г. Хоткевича в цей процес. «Дослідження музичного мистецтва в регіональному аспекті утворили один із пріоритетних напрямів українського музикознавства, що є проявом поглибленого вивчення національної музичної культури на сучасному етапі... Це важлива складова об'єктивної репрезентації вітчизняних музично-художніх здобутків у європейському культурному світі» (Кавунник, 2014: 115).

Зацікавлення Л. Мандзюк історією бандурного виконавства Слобожанщини не випадкове, адже мисткиня народилася на Луганщині, отримала музичну освіту в Новопсковській ДМШ та Сєверодонецькому музичному училищі імені С. Прокоф'єва. Після закінчення Київської консерваторії та розподілу на роботу 1989 року вона розпочала свою педагогічну діяльність на кафедрі народних інструментів Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, де поновила клас бандури. Відтак уже понад 30 років мистецька та науково-педагогічна діяльність Л. Мандзюк спрямовані на відродження, збереження й розвиток бандурних традицій Слобожанщини як регіону, що має визначальну культуротворчу цінність у контексті становлення й утвердження академічного виконавства на бандурі не лише на регіональному, а й на загальнонаціональному рівні. У розвідках науковиці велику увагу приділено осмисленню давніх традицій народно-інструментального виконавства Слобідського краю, формуванню професійної освіти бандуристів, а також дослідженню сучасного стану виконавства, що,

безумовно, сприяє кращому розумінню природи тих фундаментальних змін, які відбулися в бандурному мистецтві протягом ХХ століття.

У цьому контексті знаковою вважаємо працю Л. Мандзюк «Тернистий шлях становлення та існування класу бандури в Харківському державному інституті мистецтв», у якій детально описано процес професіоналізації виконавства на бандурі, підвалини якого було закладено на початку минулого століття талановитим виконавцем, педагогом-методистом, композитором, винахідником, глибоким знавцем та дослідником кобзарства Г. Хоткевичем. Його реформаторська діяльність сприяла тому, що 1926 року в Харківському музично-драматичному інституті було створено перший у музичній практиці вишів України клас бандури. Однак він проіснував лише вісім років та, за словами Л. Мандзюк, «пішов у небуття через політичне свавілля влади» (Мандзюк, 2002: 37). У праці авторка детально висвітлює трагічні перипетії функціонування згаданого бандурного класу, вказує на «ідеологічну забарвленість» причин його закриття, описує процес подальшого відновлення в більш сприятливий історичний період реабілітації багатьох представників національного мистецтва та культури, зокрема й бандуристів. Варто зазначити, що згадана розвідка була опублікована на сторінках літературно-музичного журналу «Бандура» (Нью-Йорк, США) в рубриці «Бандура в Україні», що сприяло поглибленню знань з історії бандурного виконавства серед представників української діаспори.

Продовженням згаданого дослідження стала праця «Сучасний стан розвитку бандурного мистецтва на Слобожанщині» (Мандзюк, 2005). Ґрунтовність цієї розвідки підтверджується тим фактом, що її авторка не лише перебуває в *осерді* тих подій, які розглядає, а й є причетною до *їх створення*, позаяк від 1989 року аж до сьогодні очолює бандурне виконавство регіону та прагне у своїй діяльності до того, щоб, народне за своєю суттю й сучасне та високопрофесійне за результатами втілення в художні образи, бандурне мистецтво повсякчас залишалось актуальним для широкої слухацької аудиторії.

Своєрідним узагальненням розвідок, присвячених бандурному виконавству Слобожанщини, стала нещодавно опублікована праця Л. Мандзюк під назвою «Специфіка розвитку академічного бандурного мистецтва на Слобожанщині: історія, персоналії, тенденції» (Мандзюк, 2021). Тут науковиця ґрунтовно досліджує історичні етапи функціонування харківської бандурної академічної школи, від 20 років ХХ століття аж до сьогодення, узагальнює її проблемні аспекти, увиразнює творчу та педагогічну діяльність окремих постатей, які спричинилися як до розквіту виконавства в окресленому регіоні, так і подекуди до його занепаду. Також авторка висвітлює причини зникнення харківської бандури на слобожанських теренах, які були охоплені діяльністю прямих послідовників харківської школи. Варто зауважити, що для Л. Мандзюк, як дослідниці та спадкоємниці справи Г. Хоткевича, очевидними залишаються проблемні питання, пов'язані з відродженням харківської бандури в Україні (Мандзюк, Стандара, 2005). Активний процес поновлення та введення бандури харківського типу і харківського способу гри на інструменті в концертну та навчальну практику мисткиня вважає закономірним явищем, адже, на її думку, «харківський тип бандури сприяє відновленню давно забутих прийомів і штрихів, які формують своєрідність і феноменальність бандурної музичної мови» (Мандзюк, 2021: 123).

Ретроспективний погляд на розвиток ансамблевого бандурного виконавства представлений науковицею у працях «Історичні основи виникнення та ствердження ансамблевого виконавства на бандурі» (Мандзюк, 2003 а) та «Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен» (Мандзюк, 2008 а). Виокремлюючи як важливий фактор розвитку колективного виконавства на бандурі свідоме збереження звичаїв та цілеспрямоване створення модерних прийомів вираження, Л. Мандзюк зауважує, що «сама діалектика традиційного і новаторського у виконавстві є принциповим чинником його філогенезу й зумовлює розвиток закономірностей та особливостей виконавського мистецтва як важливого аспекту історичного процесу» (Мандзюк, 2008 а: 54). З метою встановлення

причин виникнення саме жіночого тріо бандуристок у середині ХХ століття дослідниця аналізує стан історико-мистецького та соціально-ідеологічного життя тогочасного суспільства, стверджуючи думку про те, що перспективність ансамблевого бандурного виконавства малих форм безпосередньо пов'язана з осмисленням його історичного шляху, який великою мірою визначає певні тенденції його сучасного функціонування. У цьому контексті слід наголосити, що друга половина минулого століття позначена активізацією процесу академізації бандурної освіти, що, безумовно, позитивно позначилося на розвитку та вдосконаленні колективного бандурного виконавства як малих, так і великих форм.

Особливе місце в музикознавчому доробку Л. Мандзюк належить науково-методичним працям, які стали своєрідним відображенням виконавського, педагогічного й наукового досвіду мисткині та були написані з метою забезпечення оптимального рівня фахової підготовки сучасних виконавців на бандурі. Деякі з них присвячено вивченню та систематизації методологічних основ професійного навчання бандуристів, що були закладені ще на етапі формування та нагромадження теоретичного матеріалу, зокрема одним з фундаторів бандурного професіоналізму Г. Хоткевичем. Детально аналізуючи методичні напрацювання митця, яким уже понад 100 років, Л. Мандзюк пропонує сучасним бандуристам якомога частіше звертатися до його доробку, особливо зважаючи на те, що досвідчений бандурист «прагнув якнайповніше використовувати апарат виконавця і можливості інструмента, виховувати музикантів-професіоналів, ... які б високо підняли рівень свого ... інструмента – бандури, що особливо актуально в аспекті академічної освіти гри на народних інструментах в усій її повноті та багатогранності» (Мандзюк, 2002: 65).

Частина публікацій Л. Мандзюк висвітлює різносторонні аспекти теоретико-методологічних проблем сучасного виконавства на бандурі. Зокрема, статті «Про виконавські проблеми лівої руки бандуриста в контексті художньо виразної гри» (Мандзюк, 2001), «Парадигма виховання професійного бандуриста» (Мандзюк, 2008 b) та «Проблеми самостійності в процесі виховання творчої

особистості бандуриста» (Мандзюк, 2011 b), крім науково-теоретичного осмислення актуальних виконавських проблем, які планомірно спрямовані на подолання вкрай необхідних питань методики навчання гри на бандурі, мають ще й прикладний характер, оскільки їх детальне опрацювання сприяє вдосконаленню виконавської майстерності бандуриста.

Розуміння мисткинею важливості й актуальності методичних напрацювань для інструмента також втілюється в її праці «Самостійна робота бандуриста над гаммами» (Мандзюк, 2004 b). У публікації авторка приділяє значну увагу вихованню технічної майстерності музиканта-виконавця, яка постає як одна з найскладніших ланок музичної педагогіки та виконавства.

Відзначимо, що, крім системного дослідження та осмислення різних векторів академічного бандурного виконавства, Л. Мандзюк активно займається публікацією нотних видань, вважаючи створення концертного та педагогічного репертуару бандуристів «направляючим струменем у розвитку виконавства, розширення і вдосконалення техніко-виконавських можливостей для збагачення палітри розкриття художніх образів озвучених творів і, певним чином, творення певної мистецько-естетичної цінності даного інструмента в історико-культурному соціумі» (Мандзюк, 2010: 176). Проблемним питанням репертуару присвячена її наукова розвідка «Внесок харківських митців у розвиток виконавського репертуару бандуристів» (Мандзюк, 2010), у якій авторка намагається визначити місце і роль композиторів Харкова в розвитку та популяризації сучасного виконавства на бандурі, вказуючи на їх ментальну орієнтацію на духовні джерела Слобожанщини, у контексті розширення оригінальної звукової палітри цього інструмента.

Грунтовна робота Л. Мандзюк як аранжувальниці та перекладачки музичних композицій для інструмента, яку мисткиня провадить з метою поповнення концертного та педагогічного репертуару бандуристів, вирізняється професійністю і спрямованістю на утвердження методичних засад бандурної педагогіки. Її видавничий доробок налічує три зошити вибраних та перекладених для бандури етюдів з методичними рекомендаціями

бандуристски, що були опубліковані 1999 року; десять (за кількістю проведених конкурсів виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича – О. Б.) збірок сучасних творів під назвою «Юний бандурист» (2003, 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017, 2019, 2021) в упорядкуванні та музичній редакції авторки та багато інших праць²².

Особливістю репертуарних збірників у музичному опрацюванні Л. Мандзюк є наявність методичних рекомендацій, у яких авторкою визначено основні виконавські проблеми кожного твору, а відтак указано шляхи їх подолання. Це, безумовно, покращує сприйняття нотного матеріалу та допомагає якісній підготовці виконавського апарату бандуриста для презентації власного мистецтва на високому професійному рівні. Крім методичних зауваг, ряд видань мисткині містить вступні статті науково-методичного характеру, які спрямовані на поглиблення теоретичного осмислення виконуваних творів. Зокрема, у навчальному посібнику «Вісім маленьких органних прелюдій та фуг» в перекладенні Л. Мандзюк для бандури вміщено розвідку під назвою «Поліфонія в класі бандури». Звернення до історії поліфонії подається в ній крізь призму

²² Серед них збірки: «Дівчино-хмелю...» І. Гайденка (вокальний цикл до слів Богдана-Ігоря Антонича) в музичній редакції та зі вступним словом Л. Мандзюк (Харків, 2004); «Журавлине слово» М. Стецюна (твори для бандури) та «Вокально-інструментальні та інструментальні твори для бандури» – укладання та коментарі музичного редактора Л. Мандзюк (Київ-Харків, 2004); «Віночок» В. Биченка до слів З. Ружин (методичний, репертуарний посібник для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку) – обробки для бандури та методичні поради Л. Мандзюк (Харків, 2006); «Акварелі» А. Маціяки (збірник п'єс для бандури соло) – методичні рекомендації та музична редакція Л. Мандзюк (Харків, 2008); Й. С. Бах, «Вісім маленьких органних прелюдій та фуг» (навчальний посібник) – переклад для бандури Л. Мандзюк (Харків, 2011); «Твори для ансамблів бандуристів» – обробки та аранжування для ансамблів бандуристів Л. Мандзюк (Харків, 2015); «Сонати в перекладі для бандури» – методичні поради та перекладення для бандури Л. Мандзюк (Харків, 2015); «Я з пісні народної виріс...», вибрані твори О. Білаша в перекладенні для голосу та бандури» (навчально-методичний посібник) (Харків, 2016); Юний бандурист. Збірка сучасних творів. Вип. 8. Упорядкування та музична редакція Л. Мандзюк (Харків, 2017) та ін.

розуміння авторкою важливості вивчення поліфонічних творів різних стилів у процесі становлення всебічно розвиненої та зрілої особистості музиканта, зокрема й виконавця-бандуриста. Кращі зразки старовинної поліфонічної музики повинні стати базовими для виконавців будь-якої спеціальності, адже їх вивчення є одним зі способів формування художнього інтелекту та виконавської культури, виховання вміння глибоко і різнобічно мислити й відчувати музичне мистецтво. Указуючи на перспективність використання композицій Й. С. Баха для розвитку комплексного підходу в музичній педагогіці, Л. Мандзюк зауважує, що його мистецтво – «це музичний універсал, котрий за своєю природою володіє величезною енергією об'єднувати, синтезувати, сполучати однорідні та різнорідні музичні потоки, явища, підіймаючи їх на п'єдестал бахівської творчої геніальності» (Мандзюк, 2011 а: 8).

Також у згаданій статті авторка акцентує увагу на довершеності й органічності поліфонічної манери письма композитора, особливий наспівності його мелодичної лінії, вказує на витоки циклу прелюдії та фуги, розглядає тонкощі їх написання, зауважуючи, що форма фуги «з'являється як певна вершина досягнень розвитку музичної думки, музичної творчості, музичного образу в області поліфонії. Вона являє собою zenit тенденцій раціонального і художнього, концентрацію зібраних, як у фокус, принципів формотворення, розвинених у різних жанрах і формах» (Мандзюк, 2011 а: 11). Поряд з тим, зробивши повноцінне перекладення для бандури восьми Прелюдій та фуг Й. С. Баха на основі обробки для фортепіано Д. Кабалевського, авторка, як досвідчена бандуристка-виконавиця, не лише вказує на певні проблеми перекладення творів такого типу для свого інструмента, на пов'язані з ними технічно-виконавські нюанси, а й послідовно та аргументовано розкриває методи їх подолання. Як зразок методичної системності в роботі над поліфонічними циклами подібного напрямку бандуристка подає опис теоретичних та виконавських особливостей «Прелюдії та фуги C-dur» Й. С. Баха. На основі детального розгляду художньо-виконавських та драматургічно-виражальних особливостей цього твору мисткиня доходить висновку про придатність

для інтерпретування на бандурі всього циклу як такого, що має вагоме художнє та інструктивне значення для повноцінного розвитку професійного бандуриста.

Науково-теоретичним змістом також наповнена вступна стаття Л. Мандзюк «Сонатна форма у педагогічному репертуарі бандуристів» (Мандзюк, 2015). У ній музикознавиця детально аналізує жанровий, мелодичний, гармонічний, метро-ритмічний і виконавський аспекти представлених у збірці сонат авторства Дж. Платті, А. Вівальді, Г. Ф. Телемана, Г. Ф. Генделя, засвідчуючи цим власний професіоналізм, що базується на практично-педагогічному, виконавському та перекладацькому досвіді. Причини створення перекладень для бандури авторка вбачає в потребі практичного оволодіння музичною спадщиною свого народу та зразками культурного надбання сусідів, справедливо зазначаючи, що «ми маємо надолужити прогалини перекладеннями для бандури творів, написаних для інших інструментів композиторами Німеччини та Італії, творчі школи яких визнані провідними в розвитку музичного мистецтва того часу» (XVII–XVIII століття. – О. Б.) (Мандзюк, 2015: 4).

Висновки.

Підсумовуючи, насамперед відзначимо, що весь багатогранний музикознавчий доробок Л. Мандзюк спрямований на репрезентацію та популяризацію бандурного мистецтва у всіх його проявах. Виконавська, педагогічна та громадсько-організаційна діяльність мисткині безпосередньо вплинула на її музикознавчі зацікавлення. Напрацювання науковиці можна умовно поділити за напрямками:

- 1) праці, присвячені дослідженню становлення та розвитку мистецтва бандури в історико-музикознавчому контексті,
- 2) вивченню сучасних особливостей його функціонування,
- 3) науково-методичні розвідки в галузі бандурного виконавства.

Характерною ознакою досліджень Л. Мандзюк стало використання міждисциплінарного підходу як такого, що неформально об'єднує бандурне мистецтво з іншими науками, не порушуючи його самостійності й виняткової самобутності.

Так званий регіональний аспект, що є значною мірою домінуючим у наукових працях Л. Мандзюк, підтверджує авторитетну думку про те, що потреба «у пізнанні нових горизонтів мистецького поступу, але не сліпе слідування йому, а переосмислення у опорі на національний архетип образу світу, до того ж – на своєрідні художні “маркери”, що виділяють малу Батьківщину, виявляється в кінцевому результаті вельми тривкою традицією, яка єдина може забезпечити повноцінну комунікацію митця і тих, до кого він звертається» (Кияновська, 2019: 43).

Науково-методичні розвідки музикознавиці спрямовані на переосмислення впливу культурно-мистецької складової бандурного виконавства на особистісний розвиток музиканта та має на меті вдосконалення виконавських та методологічних компетентностей бандуриста як таких, що є найвищими показниками його професіоналізму.

Зазначене дає нам підстави стверджувати, що музикознавчі здобутки Л. Мандзюк є актуальними та затребуваними в контексті розвитку національної музичної культури, органічною складовою якої є бандурне мистецтво.

Подальше вивчення наукового доробку мисткині видається *перспективним*, особливо в сучасних умовах глобалізації музичної культури.

ЛІТЕРАТУРА

- Бобечко, О. (2014). Мистецька діяльність Любові Мандзюк в контексті розвитку бандурного мистецтва України (з нагоди ювілею). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*, 28–29 (1), 174–181.
- Кавунник, О. (2014). Етнорегіональні виміри сучасного українського музикознавства. *Культура і сучасність*, 1, 115–120.
- Кияновська, Л. (2019). Соціокультурна парадигма львівської композиторської школи. *Українське музикознавство*, 45, 31–48, <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.0.45.189953>
- Колот, А. (2014). Міждисциплінарний підхід як домінанта розвитку економічної науки та освітньої діяльності. *Соціальна економіка*, 1–2, 76–83, http://nbuv.gov.ua/UJRN/se_2014_1-2_15

- Лісняк, І. (2019). *Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ – початку ХХІ століття*. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України.
- Мандзюк, Л. (2001). Про виконавські проблеми лівої руки бандуриста в контексті художньо виразної гри. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 6, 175–183.
- Мандзюк, Л. (2002). Актуальність і практичність методологічних основ, поданих Г. М. Хоткевичем в його «Підручнику гри на бандурі». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 8, 60–65.
- Мандзюк, Л. (2002). Тернистий шлях становлення та існування класу бандури в Харківському державному інституті мистецтв. *Бандура*, 78, 34–39.
- Мандзюк, Л. (2003 а). Історичні основи виникнення та ствердження ансамблевого виконавства на бандурі. У зб. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка. Частина перша: Мистецтвознавство*, сс. 138–147. Харків-Луганськ: Стиль-Іздат.
- Мандзюк, Л. (2003 б). Психологічний погляд на розвиток творчої особистості бандуриста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 11, 182–189.
- Мандзюк, Л. (2004 а). Вплив емоційного фактора на психофізіологічну сутність виконавського апарата бандуриста. У зб. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: Професійна та моральна культура в педагогічній системі*, сс. 194–203. Харків-Луганськ: Стиль-Іздат.
- Мандзюк, Л. (2004 б). *Самостійна робота бандуриста над гаммами*. (Методичні рекомендації для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв). Київ-Харків: Глас.
- Мандзюк, Л. (2005). Сучасний стан розвитку бандурного мистецтва на Слобожанщині. У зб. *Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури*. (Матеріали міжнар. наук.-практ. конф., 14 жовт. 2005), сс. 222–226. Київ: ДАКККіМ.
- Мандзюк, Л. (2006). Інтелектуально-творчий аспект предмета «Ансамбль» в класі бандури. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії імені Петра Чайковського. Серія: Мистецтвознавство*, 1 (16), 80–84.
- Мандзюк, Л. (2007). *Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

- Мандзюк, Л. (2008 а). Жіноче тріо бандуристок як національно-мистецький феномен. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*, 14, 50–54.
- Мандзюк, Л. (2008 б). Парадигма виховання професійного бандуриста. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 9, 205–215.
- Мандзюк, Л. (2008 с). Співогра у контексті гармонійного розвитку виконавця-бандуриста. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 11, 356–363.
- Мандзюк, Л. (2010). Внесок харківських митців у розвиток виконавського репертуару бандуристів. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 14, 176–186.
- Мандзюк, Л. (2011 а). Поліфонія в класі бандури. (Вступна стаття). У зб. Й. С. Бах. *Вісім маленьких органних прелюдій і фуг.* (Переклад для бандури Л. С. Мандзюк). (Навчальний посібник), сс. 3–19. Харків: СПДФО Бровін О. В.
- Мандзюк, Л. (2011 б). Проблема самостійності в процесі виховання творчої особистості бандуриста. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*, 16, 147–155.
- Мандзюк, Л. (2015). Сонатна форма у педагогічному репертуарі бандуриста. (Вступна стаття). У зб. *Сонати в перекладі для бандури.* (Перекладення для бандури Л. Мандзюк). (Навчально-методичний посібник), 3–14. Харків: ФОП Бровін О. В.
- Мандзюк, Л. (2021). Специфіка розвитку академічного бандурного мистецтва на Слобожанщині: історія, персоналії, тенденції. У кн. *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph*, сс. 122–143. Riga, Latvia: Baltija Publishing, <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/202>
- Мандзюк, Л., Стандара, Б. (2005). Проблеми відродження харківської бандури в Україні. У зб. *Традиція і національно-культурний поступ.* П. Г. Черемський, О. Г. Романовський (уклад.), сс. 165–171. Харків: НТУ «ХП».
- Ніколенко, С. (2021). Виконавська та педагогічна діяльність Любові Мандзюк в контексті розвитку Слобожанської бандурної школи. *Кобзарство: діалог модерної перформанції та духовної традиції.* (Матеріали міжнародної науково-практичної конференції), сс. 45–48. Тернопіль: Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка.
- Панасюк, І. (2002). *Переплелися роки й бандури струни.* Київ: ЛК Мейкер.

- Самойленко, О. (2010). Наукові обрії сучасного українського музикознавства. *Мистецтвознавство України*, 11, 38–45, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_9
- Слюсаренко, Т. (2015). Значення творчої діяльності Любові Сергіївни Мандзюк в розвитку академічної бандурної освіти на Слобідській Україні (до 25-річчя викладацької діяльності в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського). *С. Рахманінов: на зламі століть*, 12: Друга Світова війна в пам'яті українського народу. С. Рахманінов та культура України, 354–364.
- Слюсаренко, Т. (2018). *Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ–поч. ХХІ ст.)*. (Монографія). Харків: Право.

REFERENCES

- Bobechko, O. (2014). Artistic activity of Lyubov Mandzyuk in the context of the development of Ukrainian bandura art (on the occasion of the anniversary). *Newsletter of Precarpathian University. Art studies*, 28–29(1), 174–181 [in Ukrainian].
- Kavunnyk, O. (2014). Ethnoregional dimensions of modern Ukrainian musicology. *Culture and Modernity*, 1, 115–120 [in Ukrainian].
- Kolot, A. (2014). An interdisciplinary approach as a dominant factor in the development of economic science and educational activity. *Social economy*, 1–2, 76–83, http://nbuv.gov.ua/UJRN/se_2014_1-2_15 [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2019). Sociocultural paradigm of the Lviv school of composers. *Ukrainian musicology*, 45, 31–48, <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2019.045.189953> [in Ukrainian].
- Lisniak, I. (2019). *Academic bandura art of Ukraine from the end of the 20th century to the early 21st century*. Kyiv: IMFE im. M. T. Rylskoho NAN Ukrainy [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2001). About the performance problems of the bandura player's left hand in the context of artistically expressive playing. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 6, 175–183 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2002). The relevance and practicality of the methodological foundations presented by H. M. Hotkevich in his «Textbook of playing the bandura». *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 8, 60–65 [in Ukrainian].

- Mandziuk, L. (2002). The thorny path of formation and existence of the bandura class at the Kharkiv State Institute of Arts. *Bandura*, 78, 34–39 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2003 a). Historical foundations of the emergence and confirmation of ensemble performance on the bandura. In *Problems of modernity: culture, art, pedagogy: Part first: Art studies*, pp. 138–147. Kharkiv-Luhansk: Styl-Izdat [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2003 b). Psychological view on the development of a creative personality of the bandura player. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 11, 182–189 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2004 a). The influence of the emotional factor on the psychophysiological essence of the bandura player's performance apparatus. In *Problems of modernity: culture, art, pedagogy: Professional and moral culture in the pedagogical system*, pp. 194–203. Kharkiv-Luhansk: Styl-Izdat [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2004 b). *The bandura player's independent work on scales*. (Methodical recommendations for students of higher educational institutions of culture and arts). Kyiv-Kharkiv: Hlas [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2006). Intellectual and creative aspect of the discipline “Ensemble” in the bandura class. *Scientific notes of Volodymyr Hnatyuk Ternopil National Pedagogical University and Pyotr Tchaikovsky National Academy of Music. Series: Art studies*, 1 (16), 80–84 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2007). *Ensemble performance work of a bandura player: musicological and psychological-pedagogical aspects*. (Extended abstract of Candidate's diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2008 a). The female bandura players' trio as a national artistic phenomenon. *Ukrainian culture: past, present, ways of development: Scientific notes of the Rivne State Humanitarian University*, 14, 50–54 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2008 b). Performance paradigm of the professional bandura player. *Problems of modernity: culture, art, pedagogy*, 9, 205–215 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2008 c). Sing-playing in the context of harmonic development of the bandura performer. *Problems of modernity: culture, art, pedagogy*, 11, 356–363 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2010). The contribution of the Kharkiv artists to development of the performance repertoire of the bandura players. *Problems of modernity: culture, art, pedagogy*, 14, 176–186 [in Ukrainian].

- Mandziuk, L. (2011 a). Polyphony in the bandura class. (Introductory article). In J. S. Bach. *Eight small organ preludes and fugues*. (Translation for bandura by L. Mandziuk). (Tutorial). P. 3–19. Kharkiv: SPDFO Brovin O. V. [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2011 b). The problem of independence in the process of educating a creative personality of the bandura player. *Problems of modernity: art, culture, pedagogy*, 16, 147–155 [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2015). Sonata form in the bandura player's pedagogical repertoire. (Introductory article). In *Sonatas in translation for bandura*. (Translation for bandura by L. Mandziuk). (Study guide). P. 3–14. Kharkiv: FOP Brovin O. V. [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2021). The specifics of the development of academic bandura art at the Sloboda Ukraine region: history, personalities, trends. In *Zinovii Shtokalko: from kobzar traditions to bandura modern style: Collective monograph*, pp. 122–143. Riga, Latvia: Baltija Publishing, <http://baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/book/202> [in Ukrainian].
- Mandziuk, L. (2005). The current state of the bandura art development at the Sloboda Ukraine region. In *Kobzarstvo in the context of the formation of Ukrainian professional musical culture*. (Materials of International Science and Practice Conference, October 14, 2005), pp. 222–226. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
- Mandziuk, L., Standara, B. (2005). The problems of revival of Kharkiv bandura in Ukraine. In *Tradition and national cultural progress*. P. Cheremskyi, O. Romanovskyi (ed.), pp. 165–171. Kharkiv: NTU “KhPI” [in Ukrainian].
- Nikolenko, S. (2021). Performing and pedagogical activities of Liubov Mandziuk in the context of the development of the Sloboda Ukraine's bandura school. In *Kobzarstvo: dialogue of modern performance and spiritual tradition*. (Materials of the International Scientific and Practical Conference), pp. 45–48. Ternopil: Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University [in Ukrainian].
- Panasiuk, I. (2002). *The years and the bandura strings are intertwined*. Kyiv: LK Meiker [in Ukrainian].
- Samoilenko, O. (2010). Scientific horizons of the modern Ukrainian musicology. *Art studies of Ukraine*, 11, 38–45, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mysu_2010_11_9 [in Ukrainian].
- Sliusarenko, T. (2015). The importance of Liubov Serhiivna Mandziuk's creative activity in the development of academic bandura education in Sloboda Ukraine

(to the 25th anniversary of teaching at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. *S. Rachmaninoff: at the turn of the century*, 12: The Second World War in the memory of the Ukrainian people. S. Rachmaninoff and the culture of Ukraine, 354–364 [in Ukrainian].

Sliusarenko, T. (2018). *The bandura art in the Ukrainian cultural space (based on the bandura performance of the Sloboda Ukraine region of the 20th – early 21st centuries)*. (Monograph). Kharkiv: Pravo [in Ukrainian].

Oksana Bobechko

Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Music-Theoretical Disciplines and Instrumental Training,
e-mail: oksanabobechko@ukr.net
ORCID iD: 0000-0003-1524-8263

Lubov Mandziuk's musicological activity

Statement of the problem.

The bandura art is an integral part of Ukrainian musical culture. Gender asymmetry is clearly noticeable in the process of its formation and development: for many centuries, the bandura playing was considered a “non-female” thing. However, the leveling of this asymmetry during the 20th century opened up new, gender-independent perspectives for this ancient art form. Among the well-known Ukrainian female bandura players of our time is Lubov Mandziuk – PhD in Art Studies, Associate Professor of the Folk Instruments of Ukraine Department at the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Her contribution to the establishment and confirmation of modern bandura art in Kharkiv region and Ukraine in whole is determinative.

Recent research and publications. *Lubov Mandziuk's artistic activity found coverage in the scientific investigations of O. Bobechko (2014), I. Lisniak (2019), S. Nikolenko (2021), I. Panasiuk (2002), T. Sliusarenko (2015; 2018). However, the scientists only fragmentarily elucidate the considerable musicological achievements of the artist.*

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to highlight and thoroughly analyse the musicological work by Lubov Mandziuk and reveal the significance of her activity

for the development and popularisation of bandura art as an important component of national musical culture.

The following scientific methods were used: comparative one, the method of critical analysis, as well as methods of systematisation and generalisation of the materials, which together gave the opportunity to analyse and estimate the scientific achievements by Lubov Mandziuk in musicological sphere.

The represented study is the first attempt to comprehend the musicological sphere of Lubov Mandziuk's activity.

Results. *A prominent place among modern musicologists who deal with the problematic issues of bandura performance belongs to Lubov Mandziuk. Numerous works of the scientist are devoted to the formation and development of the bandura art in the context of historical and musicological issues, to the peculiarities of functioning of the modern bandura performance, as well as the problems of studying and systematizing the methodical foundations of professional training for bandura players. The characteristic feature of Lubov Mandziuk's research is the use of interdisciplinary approach and so-called "regional aspect", which contribute to optimal solution of problematic issues in the bandura performance.*

Conclusions.

The diversified musicological work of Lubov Mandziuk is aimed at the representation and popularisation of bandura art in all its manifestations. Performing, pedagogical, social and organizational activities of the artist had an undeniable influence on her musicological work. The achievements of the scientist dedicated to the issues of the bandura performance history and its modern development, as well as scientific and pedagogical studies in the field of bandura playing are in demand and topical in the national musical context, where the bandura art is one of an essential constituents.

Keywords: *Slobozhanshchyna; Sloboda Ukraine region; bandura art; bandura player; Lubov Mandziuk; musicological activity; regional aspect.*

Стаття надійшла до редакції 27 квітня 2023 року

УДК 78.071.1(477.54)(092):78.072.2

DOI 10.34064/khnum2-3105

Борисенко Марія Юріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

кафедра теорії музики

e-mail: dbor@ukr.net

ORCID iD: 0000-0002-5690-3917

**Музикознавчі рефлексії у формі «Прелюдії та фуги»:
авторський концерт Сергія Турнеєва**

Стаття є першим в українському музикознавстві досвідом висвітлення значної мистецької події в культурному житті сучасного передвоєнного Харкова – авторського концерту композитора, заслуженого діяча мистецтв України, професора і донедавна декана Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Сергія Турнеєва. Подія відбулася за участю відомих музикантів-солістів, а також одного з найкращих в Україні творчих колективів – симфонічного оркестру Харківської обласної філармонії на чолі з народним артистом України Юрієм Янком. Концерт символічно відкрив ланцюг урочистостей до 105-річчя заснування Університету, хоча «контрапунктом» до цієї святкової лінії були суворі життєві події – пандемія, а невдовзі й війна. Ця «контрастна поліфонія», а найголовніше – притаманне С. Турнеєву поліфонічне мислення уможливили концептуальну метафору – уподібнення композиції авторського концерту структурній логіці фуги; метафору, яка стала ключом до розкриття нових змістовних граней творів, що прозвучали в концерті, та яка покликана поглибити аналіз художніх сенсів мистецького заходу і його рецепцію слухачем.

Отже, метою дослідження стала спроба наблизитися до розуміння секретів творчої майстерні досвідченого українського музиканта. Розкрито роль в його професійній діяльності доленосних творчих зустрічей, що спонукали майстра до створення власних опусів, а також з'ясовано змістовні складові композиторського портфоліо / стилю / методу С. Турнеєва шляхом розгляду історії написання, музично-виразових засад і виконавської долі творів,

що прозвучали в його авторському концерті (Симфонічні фрески «Тарас Бульба», «Lamentoso» для альту і струнного оркестру, «П'ять фламандських танців» для кларнета і струнного оркестру, симфонічна картина «Награвання»). Підсумовано, що авторський концерт С. Турнеєва став масштабною презентацією його багаторічного професійного досвіду, а також традиції харківської теоретико-композиторської школи, історично сформованої саме в такому інтегрованому форматі – звідси, органічне єднання музичної теорії та практики відчутне у творчості С. Турнеєва на рівні світоглядної константи. Саме «школа» фахової підготовки дозволила йому побудувати міцний фундамент для подальшого самостійного творчого пошуку, дала відчуття впевненості та внутрішньої свободи, перетворившись для композитора з «шаблону» з обмеженим колом норм і правил на «простір» для широких творчих можливостей.

Ключові слова: теоретико-композиторський факультет ХНУМ; харківська теоретико-композиторська школа; авторський концерт С. Турнеєва; концептуальна метафора; прелюдія та fuga; поліфонія; поліфонічне мислення; композиторський стиль; композиторський метод; композитор; виконавці.

Постановка проблеми.

Створення цієї публікації було викликано враженнями авторки цих рядків від значної й актуальної мистецької події в культурному житті Харкова, яка відбулася у Харківській обласній філармонії [далі ХОФ. – М. Б.] напередодні трагічного реверсу в історії нашого міста і країни, пов'язаного з початком війни. Йдеться про авторський концерт заслуженого діяча мистецтв України, композитора й музикознавця **Сергія Турнеєва**¹, яскравого представника харківської школи, який поєднав два її напрями (що історично взаємодіють протягом існування найстарішого з консерваторських факультетів –

¹ Турнеєв Сергій Петрович також є відомим в Україні громадським діячем, членом Національної Співки композиторів України [далі НСКУ. – М. Б.] (1985), Національної всеукраїнської музичної спілки (1998), головою Луганського осередку НСКУ (1994), членом правління НСКУ (2008). (Див.: Турнеєв Сергій Петрович, 2022).

теоретико-композиторського), професора і донедавна співробітника Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського [далі ХНУМ. – М.Б.]. Війна, на жаль, вже вдруге в житті музиканта кардинально змінила його долю та місце проживання. У 2014 році він переїхав із Луганська до Харкова, залишивши посаду декана музичного факультету Луганської державної академії культури і мистецтв (2006–2014), а в 2022-му – вимушений був покинути Харків і свою *Alma Mater*, тоді – Харківський державний інститут мистецтв, який закінчив у 1981 році в класі композиції видатного українського музиканта – професора *Валентина Борисова*², і де у 2014–2022 роках працював на посадах професора кафедри теорії музики, потім також кафедри композиції та інструментування, та з 2015 по 2022 роки (до від'їзду) знову обіймав посаду декана, але вже виконавсько-музикознавчого факультету ХНУМ.

Композитора і авторку цього дослідження (також представницю харківської музично-теоретичної школи) поєднують багато років дружби, творчого спілкування та співпраці над низкою освітніх та концертних проєктів, підготовкою нотних, навчально-методичних видань (Турнеєв, 2017, 2019; Кравцов, Турнеєв, 2020 та ін.). Також авторці належить розгорнута публікація, присвячена першому монографічному концерту С. Турнеєва у Харкові, де надано відомості щодо біографії музиканта і його творчого доробку, напрямів і тематики останнього; аналітику композиторських опусів (що прозвучали) в контексті авторського стилю та сучасних мистецьких течій; інформацію про виконавців музики та виконавські завдання його творів (Борисенко, 2016). Отже, публікацію

² Борисов Валентин Тихонович (1901–1988) – один із корифеїв харківської теоретико-композиторської школи, композитор, педагог, громадський діяч, співавтор державного гімну УРСР, ректор Харківської Консерваторії (1944–1949), голова правління Харківської організації Спілки композиторів України (1944–1948), згодом професор Харківського інституту мистецтв (зараз ХНУМ імені І. П. Котляревського).

про другий авторський концерт С. Турнеєва у Харкові авторка вважає логічним продовженням цих спостережень.

Метою дослідження стала спроба наблизитися до усвідомлення секретів творчої майстерні досвідченого українського музиканта: ролі в його професійній діяльності доленосних творчих зустрічей, котрі спонукали майстра до створення власних опусів, а також з'ясування змістовних складових композиторського портфолію / стилю / методу С. Турнеєва шляхом розгляду історії написання, музично-виразових засад і виконавської долі творів, що прозвучали у другому харківському авторському концерті композитора.

Останні дослідження і публікації за темою. Запропоновану статтю слід розглядати в руслі досліджень та окремих публікацій останніх двох десятиліть, позначених увагою науковців до персоналій і творчості сучасних композиторів, зокрема України. Цей напрям сьогодні продовжують також «композиторські дисертації», створені науковцями-композиторами – праці, що містять «живе слово» *композитора / про композитора*: висловлювання, авторські коментарі до творчості, діалоги, матеріали, спогади тощо.

У цих розвідках порушується широке коло актуальних для українського музикознавства питань: від розгляду *формули індивідуальності митця, його музичного мислення, стилю, методу, відтворення традицій певної школи, до вивчення творчого процесу та його «наслідків» – композиторської та виконавської реалізації / інтерпретації художнього задуму в музичному творі*. Кожний з названих напрямів становить як окрему дослідницьку галузь, так і інтегровану до інших сфер сучасної гуманітаристики: філософії, психології, соціології творчості, історії, культурології, етики, естетики та інших.

Не маючи можливості у межах публікації повністю навести перелік цих розробок, назвемо лише деякі з них, що концептуально центруються навколо означеної вище проблематики. Серед них велику частку складають праці представників харківської композиторської / виконавської / наукової шкіл – М. Бевз (2017), М. Борисенко (2007; 2016), О. Григор'євої (2021), І. Драч (2002), Р. Каширцева (2021), І. Коновалової (2018), Д. Малого (Maluyi, 2017;

Малий, 2018; 2021), Ю. Ніколаєвської (2020), М. Плющенко (2021), О. Рощенко (2007; 2017), П. Рудь (2021), Г. Савченко (2017; 2018; 2021), А. Стрільця (2021), Л. Шаповалової (2008), О. Щетинського (2017; 2019), а також публікації у співавторстві (Borysenko, Chernyavska, & Ocheretovska, 2022; Serhaniuk, Shapovalova, Shehda, Kazymyryv, & Kolubayev, 2021; Shapovalova, Romaniuk, Chernyavska, & Shchelkanova, 2021) та інші.

Певну групу становлять публікації, присвячені вивченню власне композиторського доробку С. Турнеєва. Вони переважно сфокусовані на розгляді окремих напрямів його творчості – Н. Поклад (2016); або конкретних творів: Концерту для гобоя, фагота і камерного оркестру – К. Луценко (2009), Є. Міхальова (2004), А. Ткачова (2014), симфонічної картини «Награвання» – І. Горбунова (2014), «*Lamentoso*» для альту і струнного оркестру – Л. Мальцева (2005), квінтетів духових інструментів «Скерцо» і «Пасторалей» – Л. Воротинцева (2009), Симфонічних фресок «Тарас Бульба» – Є. Белова (2020), В. Богатирьов (2021 б). Серед спеціальних праць про творчість українського музиканта в аспекті його оркестрового стилю слід назвати магістерське дослідження В. Богатирьова (2021 а) – випускника класу композиції професора С. Турнеєва. При написанні цього матеріалу автором були залучені й публікації самого С. Турнеєва (2005, 2010, 2014 а, 2014 б). Натомість, сучасному українському музикознавству й досі бракує монографічного дослідження про цього композитора та його творчість.

Ця публікація містить посилання на джерела з теорії концептуальної метафори, а також теорії поліфонії, що були задіяні для обґрунтування обраної методології дослідження (Kerman, 2015; Marlowe, 2013; Messori, 2011; Lakoff & Mark, 1980; Prindle, 2011; Vlahopol, 2018).

Методологія дослідження, що визначається його метою та новизною обраної проблематики, спирається на загальні наукові та спеціальні музикознавчі підходи. Серед них найважливішими є *біографічний*, застосований при розгляді відомостей про життя, напрямів діяльності, творчого доробку С. Турнеєва, визначення ролі

та місця окремих опусів в його композиторському портфолію; *історіографічний*, необхідний для розуміння сучасного стану вивченості обраної теми, систематизації існуючих наукових праць, історичних відомостей та маловідомих сучасних фактів, хронікальних матеріалів, інтерв'ю учасників нещодавніх мистецьких подій; *історичний* – пов'язаний, по-перше, з оцінкою історичних подій в Україні, що вплинули на творчість С. Турнеєва, по-друге, із вивченням історії створення, редагування композитором власних опусів, їхньої виконавської долі; *метод спостереження та дослідницько-пошуковий метод* – при розгляді, з одного боку, сфер музичного мислення, сприйняття, композиторської творчості, з іншого – при усвідомленні змісту музичних творів, що отримують новий для них *дискурс дослідження*, зокрема, із залученням аналогії, концептуальної метафори; також застосовано *додаткові інструменти* інтерпретативного та компаративного аналізу. Використано, у тому числі, методи системно-функціонального, жанрово-стильового, композиційно-семантичного, композиційно-структурного, інтонаційного, виконавського аналізу музичних зразків.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Кінцева мета музичних теорій, з позиції філософського узагальнення, полягає в осягненні музичного буття. Отже, будь-яка музична теорія перевіряється художньою практикою; натомість, практика має надихати науково-теоретичну думку. Звідси, і *музикознавча рефлексія* може скеровуватися *логікою музичного формотворення* та наблизитися, у такий спосіб, до *музичної композиції*. Саме такого принципу дотримувався фундатор харківської теоретико-композиторської школи Семен Богатирьов при створенні власних наукових концепцій, ґрунтовно *«повіряючи»* їх музично-художньою практикою. Відповідно, й у цій статті пропонуються аналітичні нариси про нещодавню історичну мистецьку подію, резонансну для Харкова та України, що осмислюється та розглядається автором як *«концептуальна метафора»* (Lakoff & Johnson, 1980) *форми прелюдії та фуґи*.

Обраний ракурс стає своєрідним «шляхом “пошуку глибини” при створенні концепції та мотивованого методу до її здійснення» (Malyi, 2017: 260). Як результат, виникають дві паралельні «сюжетні лінії» дослідження – *музично-подієва* та *музично-буттєва*, чия взаємодія покликана поглибити аналіз художніх сенсів мистецького заходу та його рецепцію небайдужим слухачем.

«Рефлексія-прелюдія».

- *Прелюдія постає як «форма руху», що «...складається із загальної структури, яка виникає через контрапункт музичних вимірів ..., [що] віртуально можуть включати будь-який аспект звукового світу твору»* (Prindle, 2011: 2).

Поліфонічні паралелі виникають завдяки «контрапункту» подієвих / буттєвих «вимірів», ситуацій / смислів «звукового світу» *авторського концерту професора Сергія Турнєєва*: з одного боку, святковий «вимір» мистецької ювілейної події, першої у 2022 році, що символічно відкрила ланцюг урочистостей до 105-річчя заснування ХНУМ імені І. П. Котляревського; з іншого – суворі карантинні обмеження, в умовах яких пройшли і репетиції, і концерт. Він виявився знаковим, адже відбувся в *Органній залі ХОФ 3 лютого 2022 року* – за три тижні до найтрагічнішої події сучасної історії України – початку масштабної війни, жорстокої руйнації українських кордонів, селищ, міст з центрами освіти, науки та культури, серед яких, на превеликий жаль, саме в ювілейну річницю опинився і ХНУМ.

Авторський концерт завдав необхідний урочистий тон іншим ювілейним проектам³, які було проведено на факультетах

³ Серед них – науково-творчі заходи за співмодерацією двох університетських кафедр – теорії музики, а також композиції та інструментування, – присвячені річниці заснування ХНУМ і його найстарішого теоретико-композиторського факультету (в яких взяла участь, у тому числі, авторка запропонованої публікації):

І Міжнародна конференція «Богатирьовські читання» (Програму див.: *Богатирьовські читання: школа теорії та практики*, 2022);

ІІ Міжнародний Круглий стіл, присвячений питанням викладання музично-теоретичних дисциплін (Програму див.: *Актуальні питання методології*,

Університету мистецтв протягом 2022 року попри екстремальні *антимистецькі* військові умови, за яких виникаюча «*контрастна поліфонія*» подієвої та буттєвої (тут – суто життєвої) ситуацій парадоксальним чином підтвердила *історичну місію вишу класичного Мистецтва, котре покликане протидіяти хаосу і злу.*

Отже, різноаспектні роздуми про авторський концерт С. Турнеєва – важлива для дослідника нагода наблизитись до розуміння його особистості, таємниць його творчої майстерності, специфіки композиторського методу і стилю, оцінити внесок митця у розвиток сучасної української культури. Розгляд виконавських концепцій творів надає можливість осягнення «авторської інтонації», яка «звучить» на кожній сходинці життя музичного твору – від його задуму до композиторської реалізації та виконання, від буттєвого до виконавського часопросторів⁴. Адже «бути виконаним» означає для композитора можливість «бути почутим» сучасниками. І найвищою нагородою для будь-якого досвідченого композитора, безумовно, є панорамна презентація його творчості, що уможлиблюється саме у жанрі авторського монографічного концерту.

С. Турнеєв є автором камерно-інструментальних, камерно-вокальних творів, хорів *a cappella*, опусів для симфонічного, камерного оркестрів, театральної музики. Кожен із названих напрямів творчості композитора заслуговує на окреме системне дослідження. Однак у цьому процесі головним фактором, насамперед, стає виконання творів.

У портфолію композитора чотири авторські концерти в межах 20-річного періоду. *Перші два* відбулися у Луганську: Луганському державному інституті культури і мистецтв (15.03.2002), Луганському академічному українському музично-драматичному театрі (18.05.2005), *третій і четвертий* – у Харкові: Великій залі ХНУМ

методики і практики викладання музичних дисциплін історико-теоретичного циклу, 2022) та інші.

⁴ Ці поняття обґрунтовані та впроваджені в дослідженні А. Тарабанова (2021).

імені І.П. Котляревського (18.03.2016) та Органній залі ХОФ (03.02.2022)⁵.

Панораму харківських прем'єр під час двох останніх авторських концертів склали твори композитора різних років і жанрів. До програми концерту 2016 року увійшли пісні на вірші К. Чуковського і С. Маршака – «Муха в бані» (1982 рік створення), «Веселий король» (1984); фортепіанна Соната (1982), опуси кінця 1980-х і 2000 років – «Пасторалі» для квінтету дерев'яних духових інструментів (1987), «*Lamentoso*» для альту і струнного оркестру (2004), «Концерт у стилі Бароко» для кларнета і струнного оркестру (2008)⁶.

У виконанні взяли участь викладачі, студенти, творчі колективи ХНУМ – лауреати міжнародних конкурсів *Марія Вінцерська* (сопрано), *Емма Купріяненко* (альт), *Петро Рудик*, *Ігор Седюк* (фортепіано), *Кирило Тимофєєв* (кларнет), університетський *Камерний оркестр* (художній керівник і диригент – професор *Леонід Холоденко*), *Квінтет дерев'яних духових інструментів* у складі *Ксенії Коновал* (флейта), *Руслана Широкова* (зобой), *Гургена Барсеґяна* (кларнет), *Олексія Ніколаєнка* (фагот), *Євгена Савенка* (валторна); ведуча концерту – кандидат мистецтвознавства (нині – доктор) *Юлія Ніколаєвська*.

Концерт 2022 року презентували: один із найкращих в Україні творчих колективів – Симфонічний оркестр ХОФ на чолі з директором і головним диригентом, народним артистом України *Юрієм Янком*, а також відомі українські солісти (деякі з них були й виконавцями-учасниками першого авторського концерту) – заслужений діяч мистецтв України *Марина Бевз* (фортепіано), лауреати міжнародних конкурсів *Емма Купріяненко* (альт), *Владислав Петрик* (кларнет), заслужена артистка України

⁵ Окрім численних українських виконань, твори С. Турнеєва звучали більш ніж у 100 концертах у Австрії, Бельгії, Ізраїлі, Іспанії, Македонії, Польщі, Росії, Сербії, США, Україні.

⁶ Детальніше про перший авторський концерт С. Турнеєва йшлося у нашій попередній статті (Скірта–Борисенко, 2016).

Тетяна Грінік та лауреат міжнародних конкурсів Антон Гусак (читці); ведуча – Ольга Губко.

Прозвучали твори С. Турнеєва Симфонічні фрески «Тарас Бульба» для оркестру та читців (у другій редакції, 2016), «*Lamentoso*» для альта і струнного оркестру (2004), «П'ять фламандських танців» для кларнета і струнного оркестру (2020, світова прем'єра), симфонічна картина «Награвання» (друга редакція, 2017), а також симфонічні варіації для фортепіано з оркестром «Етюди оптимізму» (1986) В. Борисова.

«Рефлексія-фуга».

- «Фуга, що супроводжує цю Прелюдію, містить кілька цікавих експериментів у контрапунктичному письмі, що розкриває любов [тут Й. С. Баха. – М. Б.] до цього жанру» (Prindle, 2011: 2).

Концептуальна метафора, що уподібнює композицію авторського концерту структурній логіці фуґи, звичайно, не є випадковою. Вона обумовлена «контрапунктом» кількох причин, але **найголовніша – поліфонічне мислення**, притаманне С. Турнеєву, який у власних творах застосовує різноманітні історико-стильові форми і техніки поліфонії⁷. Ця проблематика заслуговує на окреме системне дослідження. Але слід додати, що, вочевидь, **поліфонічність** творів композитора закономірно пов'язана з іншими якостями його музики – **мелодизмом і полімелодизмом**, мультиплікацією **тембрових і мелодичних ліній**, великим значенням **ланцюгового** (часто терасоподібного) **голосоведення** (яке спричиняють поліладові,

⁷ Цілком справедливо на цю ознаку композиторського стилю вказує В. Богатирьов (2021 б: 187): «В активному використанні поліфонії, яка відіграє важливу формотворчу роль, він [С. Турнеєв. – М. Б.] продовжує традицію харківської композиторської школи, закладену С. Богатирьовим. У своїй творчості С. Турнеєв частіше застосовує підголосковий та імітаційний різновиди поліфонії, проте зустрічаються епізоди в техніці канону, самостійні фуґи та фугатні розділи (особливо, в масштабних опусах). Лінійне мислення композитора суттєво впливає на формування гармонічної вертикалі його музики. На рівні формотворення митець мислить чітко та логічно».

модальні / неомодальні принципи музичної організації), природно втіленими тембро-фактурними засобами оркестру. Мислення оркестровими «темброво-фактурними комплексами»⁸ якраз і впливає на названі властивості. За словами самого С. Турнеєва, коли він пише твір для оркестру, то відразу відчуває його політемброві якості⁹. Тут доречно згадати, що більшість його фуг і фугато, в яких акумулюється поліфонічна логіка музичного розвитку, міститься саме в оркестрових опусах (у деяких із них знаходимо, наприклад, *подвійну фугу* – фінал «Концерту у стилі Бароко» для кларнета і струнного оркестру). Композитор також згадує, що тривалий час він вважав себе послідовником поліфонічних настанов Л. Решетнікова¹⁰, у якого ще студентом тоді Харківського державного інституту мистецтв слухав курс поліфонії. Натомість, саме під час авторського концерту у ХОФ, де було виконано (солісткою *М. Бевз*) «Етюди оптимізму» *В. Борисова*, композитор усвідомив, що поліфонія його оркестрових творів споріднена з оркестрово-поліфонічним письмом його вчителя з класу композиції. І це стало для нього справжнім відкриттям, адже названий твір він раніше ніколи не чув¹¹.

⁸ Це поняття набуло системного обґрунтування у дослідженнях М. Плющенко (2021), Р. Каширцева (2021).

⁹ З інтерв'ю, наданого композитором автору статті.

¹⁰ Решетніков Леонід Борисович (1933–1997) – український музикознавець, викладач, кандидат мистецтвознавства, доцент; випускник Харківської державної Консерваторії, класу професора М. Тица (1958); доцент кафедри теорії музики Харківського державного інституту мистецтв (тепер ХНУМ), на якій працював з 1960 по 1987 роки, з 1987 року поєднував роботу на кафедрі композиції та у Харківській середній спеціальній музичній школі-інтернаті (нині Харківський державний музичний ліцей).

¹¹ «Етюди оптимізму» *В. Борисова* прозвучали за життя музиканта та після його кончини лише чотири рази – у 1986, 1987, 2009, 2022 роках. Солістами у різні роки стали піаністи: заслужений артист України *Сергій Полусмяк*, заслужений діяч мистецтв України *Марина Бевз*, авторка єдиної в сучасному українському музикознавстві монографії «Етюди оптимізму з Валентином Борисовим» на честь майстра. Вона, зокрема, зазначає: «За життя композитора “Етюди оптимізму” прозвучали в концертах Харківського відділення Спілки композиторів України (Харків, 1986) та на Пленумі Спілки композиторів України (Київ, 1987). Після

Поза сумнівом, серед художньо-естетичних факторів впливу творчості В. Борисова на формування композиторських принципів його учня можна позначити не тільки оркестрування та поліфонію, а й інші чинники – змістовно-концептуальні, жанрово-стильові, формотворчі, тематичні тощо. У загальному контексті творчих, дослідницьких і педагогічних настанов видатного музиканта вони мають стати окремими темами для вивчення. Тим більше, що, за висловом самого С. Турнеєва, він відчув значний вплив на власний композиторський стиль не тільки *школи свого педагога*, але й *його особистості*: «він мене сформував і як музиканта, і як людину»¹².

З приводу сказаного зазначимо, що твори В. Борисова вирізняє, насамперед, яскрава образна експресія, віддзеркалена у комплексі музично-виразових засобів, і серед них – впізнаваний тематизм, зокрема мелодичний. Ця якість властива і музиці С. Турнеєва, незважаючи на наявні ознаки в ній авангардних течій ХХ століття, під впливом яких мелодика руйнується чи не найпершою, активно «вбираючи» звукові експерименти. У творчому доробку С. Турнеєва знаходимо багато сторінок виразних мелодичних і полімелодичних соло: показовими стають «П'ять рефлексій» для сольного кларнета, де спостерігаємо широке застосування автором прихованого багатоголосся і прихованої політембровості.

Додамо і те, що природне мелодичне обдарування музиканта та пристрасть до композиторства знайшли втілення не тільки в його музиці, а й у педагогіці¹³ – насамперед, виданих ним навчально-

кончини маестро твір був виконаний у 2009 році на Міжнародному фестивалі класичної музики “Харківські Асамблеї” автором монографії та камерним оркестром Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського під орудою заслуженого діяча мистецтв України, професора С. Кочаряна – видатного виконавця, диригента та викладача, друга В. Борисова, якому композитор присвятив Третю симфонію та низку камерно-інструментальних творів» (Бевз, 2017: 165).

¹² З інтерв'ю композитора авторці статті.

¹³ С. Турнеєв у різні роки викладав навчальні курси теорії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії, інструментознавства, української музичної культури для теоретиків і виконавців у Ворошиловградському музичному училищі

методичних посібниках (про них йшлося вище). Цей «контрапункт» знань С. Турнеєва з музично-теоретичного та композиторського циклів навчальних дисциплін (єднання теорії та практики) розгалужений у створених ним численних музичних диктантах, як одноголосних (200), так і багатоголосних – дво-, триголосних (усього близько 600), у завданнях із навчальних курсів гармонії, поліфонії, розробках конкурсних вимог та критеріїв оцінювання з музично-теоретичних дисциплін, творчих завдань для всеукраїнських змагань¹⁴. За словами композитора, фундаментальні знання, які він отримав у своїх викладачів – представників харківської теоретико-композиторської консерваторської школи, а також завдяки подальшій творчій і навчально-освітній практиці, надали йому відчуття внутрішньої свободи, широких, передусім творчих, можливостей.

Повертаючись до авторського концерту, зазначимо, що *інші «проекції»* основних структурних компонентів форми фуґи на його композицію можуть усвідомлюватися як метафори *«теми», «відповіді», «протискладення», «інтермедії», «стрети»*. Далі у статті будуть розглянуті твори концертної програми відповідно до послідовності їх виконання в концерті (зазначимо, що вона не збігається із хронологією створення опусів).

(перейменованого згодом у Луганське музичне училище, Луганський коледж культури і мистецтв, 1982–2001); пізніше курси композиторського циклу – композицію, інструментознавство, оркестрування, читання симфонічних партитур – у Луганській академії культури і мистецтв (2002–2014); музично-теоретичний і композиторський навчальні цикли музикант викладав під час роботи у ХНУМ імені І. П. Котляревського (2014–2022).

¹⁴ С. Турнеєв входив і входить зараз до складу журі різних всеукраїнських конкурсів молодих композиторів, музично-теоретичних змагань. Серед останніх – Всеукраїнський конкурс з теорії музики імені Т. С. Кравцова, що проводиться у ХНУМ, Всеукраїнський конкурс «Сольфеджіада» Харківського музичного фахового коледжу імені Б. Лятошинського, котрі С. Турнеєв багато років очолює як голова журі.

Програма *першого відділення* містила два опуси: Симфонічні фрески «Тарас Бульба» для оркестру та читців; «Lamentoso» для альту і струнного оркестру.

«Тема».

- *«Мелодична структура тем [фуги – М. Б.] є безпосереднім вираженням композиторської думки, що належить авторам, які наблизилися до техніки фуги»* (Vlahopol, 2018: 165).

З іншого боку, тема фуги як концентроване «безпосереднє вираження композиторської думки», яка послідовно проводиться в усіх голосах, є стислим «конспектом», «каркасом» форми, тим компонентом, що генерує та об'єднує, інтегрує її.

Авторський концерт відкрив монументальний опус С. Турнеєва **«Тарас Бульба» для симфонічного оркестру**, що задав його загальну емоційну «тональність», подібно до теми / дих в архітектоніці фугі, став фокусом кількох образно-семантичних векторів програми – національного патріотизму, епіки, героїки, драми, різноманітної лірики – витонченої, жанрової, трагедійної. Кожен з «експонованих» на початку концерту тематичних модусів знайшов своє подальше втілення в інших творах програми.

Виконання «Тараса Бульби» С. Турнеєва у Харківській філармонії, яка зараз розташована у приміщенні старого Оперного театру Харкова по вулиці Римарській, нагадало про іншу історичну подію. Адже саме в цьому театрі майже 100 років тому – у 1924-му – відбулася прем'єра однієї з вершин української класичної оперної спадщини – «Тараса Бульби» М. Лисенка за М. Гоголем, на лібрето М. Старицького. Композитор понад 10 років працював над створенням клавiру цього опусу¹⁵, що народжувався у найдраматичніший період історії розвитку України, наче «повертаючи до життя» події літературного першоджерела.

Аналізуючи історичну та сучасну долі цього сюжету, зокрема, у творчості С. Турнеєва, зазначимо, що його «Тарас Бульба» у різних

¹⁵ «Попередня робота над тематичним матеріалом майбутніх арій, сцен, хорів провадилася більш як тридцять років» (Кузик, 2010: 20).

композиторських / виконавських версіях (враховуючи перерви) перебуває у полі зору автора вже досить тривалий час. Як виявилось, твір увібрав тему не тільки минулої, легендарної, а й сучасної історії України: його виконання, на жаль, ставало «пророцьким» щодо майбутніх трагічних подій – прем'єра його театральної версії 2008 року в Луганську сталася за шість років до драми відмежування міста та області від України (йдеться про події 2014-го); прем'єра симфонічної версії у Харкові в 2016-му – за шість років до початку повномасштабної війни проти України (2022), а друге її виконання у Харкові (3 лютого 2022-го), про яке йдеться у статті, буквально на три тижні «випередило» війну (24 лютого 2022-го). Сьогодні, як і 100 років тому, цей видатний літературний сюжет надихає українських музикантів та приваблює слухачів.

Два музичних «життя» одного літературного сюжету у творчості С. Турнеєва – театральне і симфонічне, пов'язані з двома його різними жанровими проєкціями та, відповідно, виконавськими складами. Адже спочатку композитором була створена *епічна драма – музика до драматичного спектаклю «Тарас Бульба» Леоніда Тома за мотивами літературного першоджерела Миколи Гоголя для хору та синтезаторного оркестру* (2008; про прем'єру твору того ж року у Луганському обласному академічному українському музично-драматичному театрі згадувалось вище). Постановка була номінована на здобуття Національної премії України імені Т. Г. Шевченка. Появі цієї версії «Тараса Бульби» сприяла доленосна зустріч С. Турнеєва з українським режисером, заслуженим діячем мистецтв України *Володимиром Московченком*. Її результатом сумарно стали п'ять із шести музичних вистав (окрім «Різдвяної казки» М. Бартенєва, О. Усачова), що є у творчому портфоліо композитора¹⁶. Всі шість

¹⁶ Музика С. Турнеєва до вистав: «Ніч під Івана Купала» М. Старицького, музична драма, прем'єра у м. Луганськ, 1997; «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, музична комедія, Луганськ, 1999; «Свіччине весілля» І. Кочерги, музична драма, Луганськ, 2002; «Бик, Віслюк і Зірка» М. Бартенєва, О. Усачова, Різдвяна казка, Луганськ, 2004; «Титарівна» М. Кропивницького за Т. Шевченком,

прем'єр відбулися у Луганському муздрамтеатрі. За словами музиканта, завдяки його співпраці з режисером, він майже був готовий до написання опери – у процесі практичної роботи з ним композитор набував досвід побудови драматургії у спектаклі, адже за часів отримання ним консерваторської освіти навчальним планам бракувало курсу «Музика і театр».

У 2011 році на основі цього першотвору виникла нова оркестрова композиція: *Симфонічні фрески «Тарас Бульба»* (назва автора) в *першій редакції* – твір зі змішаними жанровими ознаками симфонічної *сюїти-картини* та *картини-циклу*, що має номерну структуру (12 частин) і циклічну драматургію.

2013 року з'явилася нова версія «Фресок» – для *симфонічного оркестру* та *читців*. Однак вона не є *другою редакцією*, оскільки читці не позначені автором в оркестровій партитурі (отже виконання може бути або з ними, або без них¹⁷). Водночас, їм доручені вступні віршовані тексти до восьми з 12 частин циклу, запозичені композитором (за участю В. Московченка) із поеми «Тарас Бульба» Л. Тома, які стають літературними епіграфами. Читці, у такий спосіб, наче промовляють «голосом поета». Введення композитором сценічного образу «героя», його віршованого тексту, що органічно «підхоплюється» симфонічним розвитком з яскравою контрастною (завдяки номерній структурі) образністю музичної топіки, сходять, з одного боку, до літературної, театральньо-сценічної першооснови твору, а з іншого – до *жанру поеторії*.

Власне *друга редакція* «Симфонічних фресок» була здійснена автором 2016 року. У ній кількість частин твору було скорочено до десяти.

Всі версії оркестрового опусу С. Турнеєва зберегли органічний зв'язок із виставою «Тараса Бульби», увібравши театральну стихію, яскравість музичного втілення літературного сюжету,

музична драма, Луганськ, 2004; «Тарас Бульба» за М. Гоголем, Л. Тома, епічна драма, Луганськ, 2008.

¹⁷ З інтерв'ю композитора авторці статті; про це також йдеться у статті В. Богатирьова (2021 b: 190).

опосередковану сюжетну лінію, що віддзеркалює події гоголівського роману у прочитанні Л. Тома. Стосовно виконавської долі опусу зазначимо, що в Україні він неодноразово звучав у *Луганську* та двічі у *Харкові*¹⁸.

Виокремлюючи «домінанти» композиторського втілення літературного сюжету у *другій авторській редакції* (що прозвучала у концерті 2022 року), наголосимо кілька важливих тез. Обраний С. Турнеєвим *великий склад* симфонічного оркестру щонайкраще відповідає задуму, адже уособлює об'єктивну образність епіко-драматичного плану та монументальність стилю *al fresco*. Отже, назва «Симфонічні фрески» не є лише метафоричною – вона відповідає жанру твору. З одного боку, вона апелює до образного строю відповідного жанру живопису, картинної, візуалізованої епіки або зображень образів святих у настінних розписах церковних споруд – одне з концертних виконань опусу навіть поєднувалось з відеорядом із зображенням ікони Божої Матері, створюючи органічне синтетичне мистецьке дійство (Луганськ, 2013). З іншого – музичний твір наче переймає ідею фрескової техніки живопису, в основі якої – висихання фарби, нанесеної на вологу штукатурку, а виникаюча при цьому тонка прозора кальцитна плівка робить фреску *довговічною*. У творі С. Турнеєва акцентуються *вічні* ідеї і теми духовних цінностей: віри, надії, батьківського благословення, національної гідності, соборності, героїчної визвольної боротьби. Отже, жанрові паралелі між живописом та музикою виявляються доречними.

Як *твір-«тема»* композиції авторського концерту, «Симфонічні фрески» заслуговують на спеціальну дослідницьку увагу.

¹⁸ У *Луганську* виконавцями стали Молодіжний симфонічний оркестр Луганської академії культури і мистецтв, диригент – *Сергій Йовса* (2011), симфонічний оркестр Луганської обласної філармонії, диригент – заслужена артистка України *Вікторія Жадько* (2013); у *Харкові* – Молодіжний симфонічний оркестр «Слобожанський», диригент *Вікторія Жадько* (2016), симфонічний оркестр Харківської обласної філармонії під орудою народного артиста України *Юрія Янка* (в авторському концерті 3 лютого 2022 року).

Літературному першоджерелу твору – повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя – притаманні історизм і філософська глибина у трактуванні подій та образів, насиченість розгорнутого сюжету, що містить описовий наратив тощо. Це обумовлює певні змістовні особливості однойменного музичного твору: філософські узагальнення, споглядальність, а також описовість у вигляді наявних ознак програмності, картинності, звукозображальності (імітування місця, часу, національного колориту подій); його характеризує «складна драматургія» (Богатирьов, 2021 b: 189) з її монументальною багатшаровістю (на композиційно-семантичному та композиційно-структурному рівнях), що утворює «ансамбль» музичних фресок на кшталт архітектурного (наявність значної кількості змістовно пов'язаних між собою частин: 12 у перших двох версіях твору, 10 – в останній; ознаки циклічності).

Деякі з названих характеристик, хоча й в іншому аспекті, маркують також інші автори публікацій, присвячених цьому твору (Белова, 2020; Богатирьов, 2021 b). Однак подальшої конкретизації потребують принципи та прийоми композиторського та відповідного виконавського втілення цих особливостей. Адже оповідальність, живописність, ліризм, з одного боку, і драматизм, трагізм – з іншого, на тлі національної тематики, історії українського козацтва, у композиторському висловлюванні відбиваються у музичних виразових засобах: формі твору, тематизмі й типах його розвитку, та інших. З цього приводу зазначимо окремі важливі позиції, за браком можливості у межах цієї статті розглянути твір у повному обсязі, тим більше, що він вже привертав певну увагу українських музикознавців.

Масштабний композиторський задум, майстерно реалізований у виконавському втіленні, породжує низку аналітичних спостережень щодо рис авторського стилю, специфіки композиторського методу. Так, кожний номер цього яскравого твору сприймається як своєрідна «симфонічна замальовка», відповідно до авторського жанрового імені твору. Аналогічно фресковим стінописам, що вирізняються серед інших видів живопису масштабними змісто-формами, багатоскладовістю технології створення з використанням різного

типу так званих хроматичних та ахроматичних кольорів, музичним фрескам С. Турнєєва притаманні:

- образно-емоційна різноплановість музичних характеристик, від одноафектних (монообразних, наче «однобарвних») до контрастних («різнобарвних»), посилених тематичною багатоелементністю (відповідно, й різноманітною артикуляційною виразністю) у поліфонічному поєднанні чистих (по оркестрових групах) і змішаних темброво-оркестрових сполучень («темброво-фактурних модусів» (Каширцев, 2021: 118, 142);

- «епізодичність» – у переважній більшості номерів (як одночастинних, так і контрастно-складених за будовою) є ознаки відкритих форм, що єднає всю композицію;

- сполучні інтонаційно-тематичні та відповідні змістовно-семантичні арки, риси лейтмотивного принципу (серед наскрізних у творі семантико-інтонаційних комплексів – теми матері, козацтва, розореної, спаленої України);

- поєднання музичних номерів за «сюжетно-сценічним» змістом драми – музичний матеріал деяких номерів є спорідненим за тематизмом і типом його розвитку як спільна «оповідь», «жанрова сцена», драматична чи трагічна «подія» (№№ 1, 2; 1, 7, 10; 4, 5; 2, 6, 10);

- принцип образно-семантичного контрасту, покладений в основу музичної драматургії твору (окремих номерів і цілісної композиції) як її дієвий та «подієвий» компоненти (театралізація музичного процесу та форми).

Названі риси цілком підкорені втіленню (крізь призму сучасного композиторського мислення) української тематики, яскраво вираженого національного колориту, реалізованих на різних музично-змістовних рівнях – жанровому, композиційному, стилістичному, артикуляційному – у мелодиці, гармонії, метроритміці, тембро-фактурі. Це використання жанрово-стильових, формотворчих, інтонаційних (хоча й без прямого цитування) рис українського козацького фольклору – історичних, ліричних пісень, дум, танців, інструментальних награвань. Про це свідчать і наявні стилізації, імпровізаційність, варіаційність, поліфонізація музичного

розвитку типу розгортання (серед безлічі поліфонічних прийомів – народна підголосковість, діатонічна гетерофонія, наче архаїзована, з ефектом старовини, і хроматична гетерофонія з широким застосуванням дисонантної основи, кластерів, терпких сонорних звучань); мікшування пісенної розпівності, кантиленної мелодики із поспівковим тематизмом вузькоамбітусного типу, декламаційністю, ладо-гармонічної діатоніки з хроматикою (полілад, розширена тональність, неомодальність); широко втілене ланцюгове голосоведення, що часто відображено у терасоподібному тембро-фактурному типі музичної організації; зазначена вище відкритість форм; імітування засобами оркестровки традицій народного інструментального музикування – награвань, театралізованих запальних танців, ігрових змагань, обрядовості. При виконанні твору слухач легко вирізняє у деяких його фрагментах тембри умовно «козацького» інструментарію та розпізнає фольклорні інструментальні традиції театралізованих народних дійств, обрядів, свят, ігор, змагань – розширена група ударних інструментів, що поєднані зі свистячими духовими та іншими інструментами дерев'яної та мідної груп (літаври + великий барабан + коробочка + флейта-пікколо – № 1, бубен + фаготи – № 4, літаври + великий барабан + гобої – № 7, літаври, малий та великий барабани, бубен, тарілки, дерев'яні духові – № 8 тощо). З урахуванням народної манери музикування, що відчувається у метро-ритмічному русі, акцентуації, ладо-гармонічних, інструментальних прийомах, часто створюються також імітації гри військового оркестру, «нестрункого» аматорського оркестрового фальш-звучання, імпровізаційного «спотикання» скрипки соло по відкритих струнах *соль-ре-ля-мі*, з'являються гротесковий танцювальний діалог тамбурина та струнно-смичкових інструментів, пусті квінти фаготів, скрипки-соло, контрабасів (№ 4), навіть квазі-аккомпанемент кобзи (арфа + вібрафон). Ці приклади можна продовжити.

Незважаючи на загальну сюїтну композицію твору, в ньому присутні ознаки симфонізму / симфонічного розвитку, симфонічного циклу з наявними героїко-драматичним, лірико-трагічним, жанрово-

побутовим центрами композиційної драматургії. Показовим в цьому плані є фінал – № 10 (в останній версії твору). За словами композитора¹⁹, фінал подібний до «моря», в яке влилися тематичні потоки попередніх частин – № 1, № 7 із семантикою тривожної невизначеності; тема матері з № 2, № 6, від якої у фіналі залишається тільки фрагмент – і настає «велика тиша» – післямова.

З розглянутим вище широким тематико-семантичним колом, окресленим Симфонічними фресками «Тарас Бульба», гармонують також наступні твори, що звучали в авторському концерті С. Турнеєва – від «*Lamentoso*» до «П'яти фламандських танців» і «Награвань», а також і «Етюди оптимізму» В. Борисова. Як і перший твір – умовна «тема» концерту – вони заслуговують на окрему дослідницьку увагу, проте у межах однієї публікації здійснити їх ретельний аналіз неможливо. Тому надамо узагальнені характеристики цим композиціям у проєкції на висловлювання самого автора музики та виконавців. Запропонований ракурс огляду концертної програми, представленої у формі «фуги», якраз і дозволяє знайти нові змістовні грані, а також певні, навіть неочікувані паралелі між творами, що прозвучали.

«Тема-відповідь».

- «Весь дискурс розділу <...> будується шляхом накладання і зіставлення різних варіантів основного і похідного рядів <...>. Взаємозв'язок двох структур визначається, з одного боку, звуковою єдністю цілого, а з іншого боку, шляхом <...> відчуття монотематизму, що народжує форму <...> фуги у вільному аспекті» (Vlahopol, 2018: 169).

Як «тема-відповідь» у структурі авторського концерту постає другий твір програми – «*Lamentoso*» для альта і струнного оркестру. Його змістовна глибина, яскравий концертний стиль, загостреність контрастних емоційних станів – експресивно-драматичного, лірико-трагічного, лірико-піднесеного – наче діалогізують із настроями «Симфонічних фресок», розвиваючи ці

¹⁹ Із бесіди С. Турнеєва з авторкою статті.

образні сфери, але, так би мовити, на іншій *емотивно-змістовній висоті* (тема-відповідь у фузі зазвичай транспонується). Цієї висоти автор сягає, скоріше, не в об'єктивній образній сфері, як у «Тарасі Бульбі», а в суб'єктивній, з її проникливою особистісною чуттєвою інтонацією, адже «*Lamentoso*» присвячено пам'яті батьків композитора. Назва вказує на жанр та форму / тип висловлювання, характерні для жалобної, скорботної пісні, тут – скоріше сумного «монологу без слів», котрі синтезуються з іншими жанровими та формотворчими ознаками, зокрема одночастинної оркестрової п'єси, сольного альтового концерту. Нагадаємо, що жанр концерту широко представлений у творчості С. Турнеєва – це Концерт для оркестру (1981), подвійний Концерт для гобоя, фагота та камерного оркестру (1991), кларнетовий «Концерт у стилі Бароко» (2008).

Відповідно до задуму, присвяти і назви твору, композитор залучає певне коло музично-виразових ресурсів. Серед них особливого значення набувають секундові лейтінтонації, графічна мелодика, хроматизована гармонія (розширена тональність межує з атональністю), змінний метро-ритм, наскрізна динамізована форма, поліфонізована фактура, яскраві тембро-артикуляційні прийоми. Провідним композиторським методом тут постає генерування та вибудовування тематизму всього твору з початкової інтонаційної ідеї – теми сповідального характеру (на кшталт «авторського монологу»), експонованої в партії альт-соло, з якої починається «*Lamentoso*»²⁰. Сталою у творі також виявляється «атональна формула» (притаманна також іншим опусам композитора): лише у цифрі 16 (*Lento*) секундовий рух набуває тонального забарвлення (*dis-moll, cis-moll, e-moll, fis-moll* і т. д.), що сприймається як теплий промінь, світлий спомин про життя найдорожчих людей. Цей тональний епізод триває лише 18 тактів (загальний обсяг твору – 298 тактів, тональний осередок присутній також у цифрі 5, 9–

²⁰ Зміст цього методу становить багаторазове повернення протягом твору його початкового матеріалу, але на якісно новому рівні, наче «шліхтування кристалу» першообразу. Про це докладніше йдеться у нашій, присвяченій першому з авторських концертів С. Турнеєва (Скірта-Борисенко, 2016).

10 такти, *h-moll*; отже, сумарно тональні фрагменти тривають у творі 20 тактів), а потім музика наче повертає слухача до реальності (атональна каденція альтя).

Зіставляючи «тему» і «відповідь» концертної програми, знаходимо «риму» у побудові кульмінаційних зон і коди обох творів, що мають кілька динамічних хвиль і завершуються тихими трагічними кульмінаціями у високому регістрі. У «Тарасі Бульбі» – на кластері, утвореному нашаруванням «пустих» квінт і кварта в партіях скрипок та альтів із флажолетами на фоні окремих пульсуючих ударів літавр, що наче завмирають. Завершальній кульмінації передують оркестрові речитації у хоральній фактурі, наче скандована молитва, а також «уламок» зруйнованої теми Матері – низхідні жалібні інтонації української народної пісні. В «*Lamentoso*» наявні три хвили динамічних кульмінацій (цифри 5, 7, 14), серед них – генеральна (цифра 14, *Lento*), після якої також йде кілька хвиль тихих філософських кульмінацій – проникливе *Lento* (цифра 16), каденція соліста перед репризою, традиційна для концертного жанру (цифра 17), власне, репризна (цифра 19, на матеріалі цифри 4), в якій соло альтя при повторенні тематизму першого розділу нашаровується на флажолети струнних із поступовим інтонаційним сходженням у високий регістр (як віддалення, здійснення душі до Небес) та угасанням звучання. Обидва твори завершуються розрідженою фактурою, що немовби тане, символізуючи образ трагічної тиші.

Отже, «*Lamentoso*» у композиції концерту продовжує зміст «теми», стає саме «відповіддю», додає концертній програмі нової експресії. Вона, значною мірою, досягається через виразний напружений тембр солюючого альтя. Нагадаємо, що композитор відмовився від первісної ідеї доручити соло флейті. Альтюва версія твору виникла завдяки співпраці автора з відомим альтистом Юрієм Ткановим, який зробив редакцію партії альтя та виконав її на прем'єрі «*Lamentoso*» 2004 року. До речі, він зіграв на тому

самому інструменті, для якого Дмитро Шостакович написав альтову Сонату²¹.

У різні роки відбулося щонайменше 8 виконань цього твору за участю відомих диригентів і солістів²². Солостка останнього харківського концерту – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського **Емма Купріяненко**, єдина серед інших солістів запрошена композитором жінка-виконавиця партії альту, по завершенні другого авторського концерту зазначила, що «*Lamentoso*», хоча й містить ознаки жанру альтового концерту, насправді, є витонченою музикою, де відчувається не показове віртуозне концертування, а надзвичайно камерний, інтимний тон висловлювання: «*Невипадково для музики такого плану композитори приблизно останніх 70-ти років обирають альт як найбільш сповідальний інструмент, що наближений до звучання людського голосу. ... Твір починається зі збільшеної квати, далі його пронизують “запитуючі” сумні секунди, ця музика нібито безнадійна, але надзвичайно духовна. Грати її на сцені – наче шукати істину. Мені вона нагадує “Літургію” Г. Канчелі. Адже музиканти – це як лікарі, вони мають чистити душі людей*»; «*І хоча авторський концерт і для головного героя, і для виконавців є справою дуже відповідальною, впевнена, що композитор відчував себе по-особливому, адже його твори звучали в оточенні музики його*

²¹ Докладніше див.: Скірта-Борисенко, 2016.

²² Диригенти: *Олександр Шадрін* (твір прозвучав у Москві, 2004 року); *Ернст Вюрдінгер* (Австрія; Луганськ, 2005); народний артист України *Валерій Матюхін* (Київ, 2005); заслужений діяч мистецтв України *Валерій Трубін-Леонов* (Харків, 2006); заслужений діяч мистецтв України *Леонід Холоденко* (Харків, 2016); *Володимир Рунчак* (Київ, 2016); заслужена артистка України *Вікторія Жадько* (Миколаїв, 2017); народний артист України *Юрій Янко* (Харків, 2022). Солоісти: заслужений артист РФ *Юрій Тканов* (Москва, 2004–2006); *Андрій Тучапєць* (Київ, 2005); лауреат національних і міжнародних конкурсів *Емма Купріяненко* (Харків, 2016, 2022, Київ, 2016); *Олександр Спіро* (Миколаїв, 2017).

видатного педагога, а концертний вечір фактично перетворився на подвійний бенефіс – Вчителя та його учня»²³.

«Протискладення».

- «Контраст – який згідно з імпліцитними правилами композиції фуги, має бути мелодичним (кроки / стрибки, висхідний / низхідний, діатонічний / хроматичний), ритмічним (*stylus gravis*, *stylus diminuitus*) і гармонічним – дійсно чудовий» (Messori, 2011: 5).

Після «*Lamentoso*» прозвучали «**Етюди оптимізму**» – симфонічні варіації для фортепіано та струнного оркестру В. Борисова²⁴ – консерваторського педагога С. Турнеєва. Твір відкрив друге відділення концерту. Свіжі враження слухача від сакрального магнетизму трагічного «*Lamentoso*» накладаються на зовсім іншу змістовно-емоційну тональність «Етюдів оптимізму», що сприймаються за принципом контрасту – як метафора «протискладення» до «теми-відповіді». Обидві композиції утворюють своєрідну «комплементарну поліфонію» (збіги і розбіжності) – віртуальний діалог між учнем і Вчителем. Він виявляється на різних змістовних рівнях: початок «*Lamentoso*» у «пошуках теми» сольного трагічного монологу альта із запитальними мовленнєвими інтонаціями, до яких пізніше долучається низхідний секундовий хроматичний рух струнного оркестру у високому регістрі на тихій звучності – початок «*Етюдів оптимізму*» з «пошуку теми», нестійких / запитальних романтичних гармоній у високій і середній теситурі струнного оркестру, звучання якого раптом переривається філософським речитативним «хоралом» фортепіано соло; гострі дисонантні гармонії, тонально-розширена та пануюча атональна основа із короткочасними переключеннями у квазі-тональність та поверненням, включаючи трагічну тиху «коду-сходження», «коду-прощання» у першому творі – неоромантична

²³ З інтерв'ю, наданого виконавицею авторці статті (Борисенко, 2022; опубліковано у скороченні).

²⁴ Спеціальний системний розгляд твору міститься у монографії М. Бевз (2017: 165–176), де надано відомості також про його виконавську долю (на момент видання цієї праці).

гармонія, тональна основа з епізодичними переключеннями у хроматичну тональність і поверненням «внутрішнього спокою та гармонії» (Бевз, 2017: 173), включаючи світлу, оптимістичну (*F-dur*) «коду-сходження», «коду-прощання» у *другому творі* («Етюди оптимізму» стали «лебединою піснею» (Бевз, 2017: 165), останнім твором В. Борисова, вінцем його творчості); використання імітаційно-поліфонічного розвитку, фугато, ланцюгового голосоведення в *обох творах*; синтетичні жанрово-стильові та формотворчі ознаки жалобної / скорбної «пісні», одночастинного альтового концерту, наявна динамізована форма з трьох розділів із сольними монологами та каденцією соліста у «*Lamentoso*» – жанрові ознаки одночастинного подвійного концерту для фортепіано та віолончелі, динамізована варіаційно-рондальна форма, прихована форма поліфонічного циклу «прелюдії та фуги» з наявними соло фортепіано / віолончелі, часто хорального та монологічного характеру²⁵ в «*Етюдах оптимізму*».

Вивчаючи виконавську долю твору, дізнаємося, що його було повернуто на концертну сцену із «небуття» після тривалої перерви (22 роки) зусиллями відомої української піаністки, виконавиці сольної партії фортепіано, дослідниці творчості В. Борисова – заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського *Марини Бевз*. Саме вона знайшла авторський рукопис партитури опусу в архіві подружжя – професора В. Борисова і видатної української музикознавиці, педагога, професора Г. Тюменєвої (який зараз зберігається у фондах Харківської музично-театральної бібліотеки ім. К. Станіславського²⁶). Редакцію оркестрових партій здійснив заслужений діяч мистецтв України *Сурен Кочарян*, друг композитора і шанувальник його творчості. Отже, включення С. Турнєєвим «Етюдів оптимізму» В. Борисова до програми свого авторського

²⁵ Про синтетичну жанрову природу твору також говорить М. Бевз (2017: 175–176).

²⁶ М. Бевз (2017:165).

концерту фактично стало прем'єрою цього опусу у ХОФ, а загалом – четвертим концертним виконанням за 36 (!) років, враховуючи, що за життя майстра твір прозвучав лише двічі, а попереднє – третє виконання – відбулося 13 років тому.

Символічно, що «Етюди оптимізму» стали «серцем», серединою концертної програми (третім твором із п'яти, що прозвучали). Через оптимістичний образний модус вони наче покликані від імені покоління корифеїв консерваторії (які пережили Другу світову війну) підтримати нову генерацію українських музикантів, які сьогодні потерпають через війну в Україні. Останній розділ своєї монографії, присвяченої симфонічним варіаціям В. Борисова («Етюд № 11»), поки що єдиної в українському музикознавстві, М. Бевз так і назвала – «Погляд у майбутнє».

Своєму колезі і другу С. Турнеєву, який запросив її до участі в авторському концерті, вона присвятила такі слова: «Авторський концерт композитора, заслуженого діяча мистецтв України Сергія Турнеєва – яскрава подія мистецького життя Харкова на початку лютого 2022 року. Для мене особисто він став певним “відкриттям” нових граней творчої індивідуальності Маестро. Представлені у програмі оркестрові твори митця – справжні перлини в його творчому доробку. Вічні змісти буття, героїчний пафос та життєдайна енергія фольклорної традиції, прониклива, сповідальна лірика – увесь цей “космос” життя людського духу, сфокусований у творах Сергія Турнеєва, викладений високим стилем академічного музичного мистецтва. Добре знайома із творчістю композитора в камерно-інструментальних жанрах, я була вражена майстерністю його оркестрового письма». «Включення до програми авторського концерту твору свого Вчителя – видатного українського композитора ХХ століття, корифея харківської теоретико-композиторської школи Валентина Борисова вважаю дуже шляхетним вчинком Сергія Петровича. Безмежно вдячна маестро Турнеєву за запрошення виконати “Етюди оптимізму” для фортепіано з оркестром Валентина Борисова з чудовим оркестром Харківської філармонії під орудою заслуженого діяча мистецтв України Юрія Янка. Звучання поряд, в одній концертній програмі, творів учня – вже

знаного, досвідченого композитора – та Вчителя, який був ще за життя визнаний як майстер оркестрового письма, наочно продемонструвало наступність та високу якість академічної традиції харківської композиторської школи. Щиро бажаю Сергію Турнеєву невичерпної творчої енергії, успішної реалізації нових проєктів та вдячних відгуків слухачів його Музики!»²⁷.

«Етюди оптимізму» В. Борисова у концертній програмі передували іншим «етюдам» – хореографічним. Друге відділення авторського концерту С. Турнеєва включало ще два опуси, котрі, після творів, що прозвучали раніше, скерували слухачку перцепцію зовсім в іншу змістовну площину – жанрово-танцювальну (фольклорну, слов'янську, з одного боку, і балетно-хореографічну із впливом фламандського фольклору – з іншого). Йдеться про «П'ять фламандських танців» для кларнета і струнного оркестру (світова прем'єра) і симфонічну картину «Награвання» у другій редакції.

Перший із них став *«інтермедією»* концертної «програми-фуги», другий – кульмінаційною *«стретією»*.

«Інтермедія».

- *«Цікаво, як тут співіснує велика простота з цілим набором майстерних деталей»* (Kerman, 2015: 12).

«П'ять фламандських танців» для кларнета і струнного оркестру – драматургічна *інтермедія* програми – новий опус, написаний автором у 2020 році на замовлення бельгійського хореографа *Олівії Гірольф* до 50-річчя балетного колективу, який вона очолює. Прем'єра твору мала відбутися у Бельгії, організаторами навіть була створена афіша заходу, в якому планувалася участь кількох композиторів різних країн. Але з певних обставин світова прем'єра «П'яти фламандських танців» прозвучала саме у Харкові на авторському концерті у виконанні оркестру ХОФ, партію соліста зіграв лауреат міжнародних конкурсів ***Владислав Петрик***.

²⁷ З інтерв'ю, наданого виконавицею автору статті.

Нагадаємо, що О. Гірольф є дружиною *Хедвіга Швімберга* (м. Брюгге, Бельгія) – всесвітньо відомого бельгійського, а за походженням, фламандського кларнетиста, диригента, педагога, экс-професора Королівської консерваторії в Брюсселі, багаторічного друга українського композитора. Саме для цього виконавця С. Турнеєвим були спеціально створені кілька опусів – окрім «Фламандських танців», це також «П'ять рефлексій» для кларнета соло (2007), «Концерт у стилі Бароко» для кларнета і струнного оркестру (2008), «Елегія» для кларнета і струнного оркестру (2012). Результатом їх творчої співпраці стали кілька проєктів²⁸.

Звідси стає зрозумілим, чому автор назвав свої п'ять п'єс саме «фламандськими танцями». *По-перше*, вони продовжують лінію творчості композитора, пов'язану з вивченням і художнім втіленням – цитуванням або переосмисленням / переінтонуванням аутентичних музичних зразків, що належать до різних європейських народних / професійних музичних культур і традицій. Серед таких опусів – обробки народних пісень: українських («*Ой, уже ж весна*» для жіночого хору, 1998; «*Ой, горе ж мені*» для жіночого хору, 1998; для мішаного хору, 2022), фінських («*Я у батька лише одна донька*», «*У човні*» для сопрано та фортепіано, 2006), австрійської («*Waldbua*» для труби та струнного оркестру, перша редакція, 2005; друга редакція, 2023).

²⁸ Серед них – виступ українського композитора із майстер-класами у Королівській консерваторії Брюсселю (вступне слово про композитора та його творчість презентувала доктор мистецтвознавства, професор ХНУМ *Людмила Шаповалова*), сумісний концерт студентів і викладачів Консерваторії та Луганського державного інституту культури і мистецтв (відбулася прем'єра кларнетового «Концерту у стилі Бароко», соліст *Хедвіг Швімберг*, якому автором присвячено твір).

У свою чергу, фламандський музикант неодноразово приїжджав в Україну, зокрема, у 2019 році він відвідав ХНУМ імені І. П. Котляревського, де під час проведення XXVI Міжнародного музичного фестивалю «Харківські Асамблеї» концертував як кларнетист-соліст (знову із «Концертом у стилі Бароко») і диригент університетського Камерного оркестру.

По-друге, звернення музиканта до фламандської національної музики в оркестровому творі із фіксацією такого задуму у програмній назві є ексклюзивним для сучасного українського академічного музичного мистецтва. Адже йдеться не про стилізацію, а, за словами самого автора, про творчу інтерпретацію / переінтонування традиційної музики Фландрії. Адже задля написання твору композитор вивчав зібрання старовинних фламандських пісень, а через брак збірок фламандського музичного фольклору, зразків вокальної поліфонії епохи Ренесансу, зокрема франко-фламандських майстрів²⁹, враховуючи вплив на фламандську музику інших європейських пісенних та інструментальних традицій – італійської, французької, німецької, іспанської.

Наведемо деякі попередні спостереження щодо особливостей музичного змісту «П'яти фламандських танців»³⁰. Творчі пошуки композитора позначились на ладовій основі, мелодиці, метроритмічній організації цих п'єс, де сучасне композиторське мислення спирається на музичні принципи та прийоми епох Ренесансу, Бароко. Цей синтез спостерігаємо в яскравому мелодичному тематизмі із візерунковою, ажурною мелодичною графікою, ланцюговому голосоведенні, різноманітних поліфонічних техніках письма; ладовому колориті – поліладовості, модальності / неомодальності, посилених прийомами зміни метрів, поліметрії, поліритмії; барокових контрастах – регістрів, оркестрових груп, сольних інструментальних реплік та оркестрових *tutti* (вплив стилістики *concerto grosso*), «пластовому» мисленні чистими тембрами без дублювань, терасоподібності оркестрових шарів у партитурі.

«П'ять фламандських танців» містять ознаки жанру старовинної танцювальної сюїти, циклічного поєднання оркестрових п'єс-мініатюр (а з урахуванням присвяти балетному колективу –

²⁹Певну допомогу композитору у пошуках відповідних науково-теоретичних і музичних джерел під час створення опусу надала авторка цієї статті.

³⁰ Які, безумовно, заслуговують на більш ретельний розгляд, неможливий в рамках цієї статті.

хореографічних етюдів). Композитор вважає, що виконувати їх окремо не слід, оскільки вони доповнюють один одного, вибудовуючи єдину драматургічну лінію за принципом контрастного зіставлення – настрою, жанрової, інтонаційно-тематичної основи, відповідно, темпоритму, оркестрової фактури (*solo – tutti*, мелодія – фон, поліфонія – гомофонія), інших, зокрема виконавських, засобів. Власно, кларнет складає з оркестром єдину оркестрову тканину, доповнює струнні інструменти. Питання стосовно «музики для хореографії» знайшло таку відповідь автора: «Коли балетмейстер Олівія Гірольф створює хореографічний ряд, вона спирається на вже написану музику, незалежно від її темпорації та ритмопульсації, що дає хореографу вільний простір для творчості»³¹. Виникає парадокс, адже назва «танці», насправді, не обмежена суто танцювальними жанровими штампами.

Для прем'єрного виконання «П'яти фламандських танців» С. Турнеєв запросив соліста, лауреата міжнародних конкурсів **Владислава Петрика** – харківського музиканта, який зіграв всі кларнетові сольні і, частково, ансамблеві твори композитора³². Виконавець зазначив, що в музиці С. Турнеєва «прихована глибока лірика, але її не відразу можна відчутти, бо мислення композитора дуже конструктивне, він приділяє багато уваги ритму, формі, фактурі»; у «П'яти фламандських танцях», як зазначив соліст, «немає складних авангардних прийомів, хоча музика не позбавлена новизни. Вона начебто проста, у ній присутні деякі характерні звороти, за якими ми впізнаємо стиль автора. Однак, просте зіграти складніше, аніж, власне, складне, як, наприклад, твори класиків, зокрема, Моцарта»³³.

³¹ З інтерв'ю, наданого композитором автору статті 3.02.2022 (рукопис).

³² Це, зокрема, «Секстет» у складі колективу «Сонячні кларнети» під керівництвом *Валерія Алтухова*, а також «П'ять рефлексій», «Концерт у стилі Бароко» та «Елегія».

³³ З інтерв'ю виконавця авторці статті (Борисенко, 2022).

«Стрета»:

- «<...> тема поступово імітується всіма голосами, її контрапункт будується на повтореннях тих самих тематичних ліній у різних ритмічних варіантах. Таким чином, тема стає контрапунктом сама собі» (Vlahopol, 2018: 178).

Останній твір, що прозвучав у програмі авторського концерту і став своєрідною **«стретою»** та завершальною кульмінацією його композиції – **симфонічна картина «Награвання»**. У ньому в концентрованому виді наче поєдналися змістовні, образно-семантичні, драматургічні лінії, представлені у попередніх творах програми, з опорою на стилізовані елементи архаїзованих форм слов'янського пісенного і танцювального фольклору у сучасному композиторському прочитанні. Короткі епізоди (форма твору – тричастинна з ознаками рондо, контрастно-складова з варіантно-варіаційним розвитком), що становлять різноманітні за настроєм і характером жанрові замальовки, калейдоскопічно змінюють один одного, наче імпровізовано нашаровуються (у репризі виникають контрапункти тем) в єдиному динамічному русі від вступу до генеральної кульмінації та коди твору, «перетинаючись» завдяки наскрізному тематизму рефрену, котрий теж постійно варіюється. Жанровий синтез, що тут виникає, націлений на створення контрастних образно-семантичних сфер («острівців») – від картинної епіки та героїки, богатирського молодечтва, театралізованих скомороших потіх, скерцозної грайливості жанрових і змагальних «сцен» до ліричної споглядальності, нарешті, пісенної лірики. Принаймні, у сприйнятті чутливого слухача авторського концерту лишається враження, що «Награвання» наче вбирають вже знайомий тематичний матеріал, типи його становлення та розвитку протягом музичної форми, звороти авторської мови та способи висловлювання – в мелодії, метроритмі, гармонії, поліфонії, фактурі, оркеструванні, формотворенні. І така **«стрета»** у слухацькій перцепції «Награвань», як виявляється, не є випадковою, адже саме вони, хоча й виконали роль **фіналу** в композиції авторського концерту, хронологічно, за роком написання (1984), навпаки,

випередили усі інші опуси композитора, що прозвучали у програмі. Адже «Награвання» – перший самостійний оркестровий твір автора, написаний після закінчення навчання спеціально для вступу до Спілки композиторів України, що стало фаховим випробуванням для молодого тоді композитора. Тому закономірним є те, що в ньому вже наявні основні творчі принципи, які визначили майбутній зрілий композиторський стиль українського майстра.

Отже, концептуальна метафора, що порівнює композицію авторського концерту С. Турнеєва з *формою фуги*, насправді покликана не стільки виокремити там кожен з її «структурних складових», скільки, як зазначав Х. Шенкер стосовно фуги, уявити її як цілісний «організм», знайти в ній «<...> **найважливіше: фундаментальні приховані зв'язки, які пов'язують фугу в органічне ціле, у справжній твір мистецтва**» (цит. за: Marlowe, 2013: 5).

Виконавцями «Награвань» у різні роки були українські симфонічні оркестри обласних філармоній Донецька, Луганська, Харкова, а також Молодіжний симфонічний оркестр Луганського державного інституту культури і мистецтв³⁴.

Висновки.

Оскільки більшість узагальнень щодо обраної автором теми та пов'язаної з нею наукової проблематики вже була зроблена під час викладу основного матеріалу дослідження, коротко підсумуємо, що процес вивчення творчої майстерні будь-якого композитора, на думку автора статті, не може бути результативним поза розглядом історико-культурного, творчо-комунікативного (в системі «композитор – виконавець – слухач – дослідник»), особистісного (духовного, мисленнєвого) контексту діяльності митця. Саме ці важливі аспекти, які безпосередньо чи опосередковано були порушені у запропонованій публікації, залишаються актуальними і надалі.

³⁴Диригенти – заслужений артист України *Володимир Агафонов*, заслужений діяч мистецтв України *Олександр Долинський*, заслужений діяч мистецтв України *Сергій Йовса*, заслужений діяч мистецтв України *Валерій Леонов*, заслужений діяч мистецтв України *Рашид Нігматулін*, *Олександр Шадрін*, народний артист України *Юрій Янко*.

Висвітлені у статті теоретичні і практичні спостереження щодо творчості С. Турнеєва на прикладі опусів, що прозвучали під час його другого авторського концерту у Харкові, безумовно, не є повними і потребують подальших розвідок, наукового осмислення та відповідної систематизації.

Другий авторський концерт С. Турнеєва у Харкові став масштабною презентацією його багаторічного професійного досвіду, а також традицій харківської теоретико-композиторської консерваторської школи, історично сформованої в такому інтегрованому форматі (відображеному в назві найстарішого факультету Харківської державної консерваторії – теоретико-композиторського (зараз виконавсько-музикознавчий факультет ХНУМ). Органічне єднання / взаємодія теорії та практики музичного мистецтва відчутні у творчості С. Турнеєва на рівні світоглядної константи. Це й спонукало авторку представленого дослідження до пошуків ключа до творчої майстерні композитора саме в такому інтегрованому просторі. На перехресті *музично-подієвої* та *музично-буттєвої* ліній розкрилися нові змістовні грані творів С. Турнеєва, що прозвучали в його авторському концерті. Інструментом для їх виявлення стала концептуальна метафора форми «прелюдії та фуґи», яку було застосовано в якості «лекала» синтезованого музичного аналізу програми цього концерту.

Отже, серед **перспектив дослідження теми** – подальші розвідки масштабного явища українського музичного мистецтва та науки – харківської теоретико-композиторської школи, яскравим представником якої є головний герой цієї розвідки. На наш погляд, саме школа фахової підготовки дозволила С. Турнеєву побудувати міцний фундамент для подальшого самостійного творчого пошуку, розкрила можливості для його розширення, урізноманітнення та поглиблення, дала відчуття впевненості та внутрішньої свободи. У такому – сучасному – розумінні, школа є не «шаблоном» з обмеженим колом норм і правил, а «простором» для широких творчих можливостей завдяки успадкуванню багаторічного накопиченого різноманітного досвіду.

Невід'ємною частиною дослідження процесів творчого розвитку успадкованих традицій виступає їх науково-теоретичне осмислення, а також презентація виконавських концепцій сучасних композиторських творів, адже складовою творчого життя музичного опусу є його виконавська доля, виконавське прочитання. Саме воно наділяє музичний твір «самостійним» буттєвим / виконавським часопростором, що формує уявлення про складові *композиторського мислення / стилю / методу*.

Логічне завершення цієї розвідки – «живе слово» музикантів, безпосередніх учасників мистецької події в Харкові.

Головний диригент ХОФ **Юрій Янко**: «Я отримав велике задоволення як від самого концерту, так і від музики Сергія Турнеєва протягом тижневих репетицій. Працюючи над його партитурами, я ставив їм найвищу оцінку, оскільки все зроблено професійно, якісно, зрозуміло, як, наприклад, у партитурах П. Чайковського – все передбачено: рух, кульмінація, розрідження тощо. І це не “шароварна”, а справжня українська музика, глибока, витончена, яка талановито втілена. Така якість абсолютно закономірна, адже йде від школи С. Богатирьова – В. Борисова, а С. Богатирьов вчився у М. Римського-Корсакова, переймаючи також досвід П. Чайковського. До речі, кожна з партитур С. Турнеєва вирізняється. Мене особливо вразила музика “Тараса Бульби”, вона програмна, надзвичайно монументальна, розкриває різні характери українського народу. Її, зокрема, можна перетворити на балет. Я, дійсно, захоплений цим яскравим твором, так само як іншими»; «С. Турнеєв в оркестровій музиці широко користується полідинамікою, в його партитурах добре вибудований звуковий баланс, надзвичайно потужними, проте не “крикливими” є кульмінації, де усі голоси добре прослуховуються, при цьому використаний весь оркестровий ресурс; тут багато поліфонії (постійних фугато), якою композитор майстерно володіє»; «У концерті взяли участь чудові солісти, які прикрасили цю музику своїм виконанням. Важливо і те, що композитор не забуває творчість свого вчителя, включає її до концертної програми»; «На мій погляд, Сергій Турнеєв – інтелігент-філософ, лірик, але, зауважу, що в його музиці також

багато героїки, справжнього, проте, не хибного пафосу, філософських узагальнень. Тож він інтелігентний “богатир духу”. Я бажаю йому та його близьким здоров’я, удачі, завжди залишатися інтелігентною людиною, з якою приємно спілкуватися та співпрацювати»³⁵.

Композитор **Сергій Турнеєв**: «Без звучання партитури, клавiри є лише зашифрованими музичними ідеями, які оживляють саме виконавці. Тому я щиро вдячний чудовим музикантам за творче озвучення, матеріалізацію моїх думок, почуттів, стану душі, за чуйний відгук і розуміння того, про що я хотів сказати через власну музику слухачам»³⁶.

ЛІТЕРАТУРА

- Актуальні питання методології, методики і практики викладання музичних дисциплін історико-теоретичного циклу* (2022). Програма ІІ Міжнародного Круглого столу, 16–17 грудня. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, URL: http://num.kharkiv.ua/assets/img/actual_img/2022/12/KruhlyiStil2022_4.pdf
- Бевз, М. В. (2017). *Етюди оптимізму з Валентином Борисовим*. Харків: Факт.
- Белова, Є. Д. (2020). Образ України в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнеєва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 57, 27–44, DOI: 10.34064/khnum1-5702
- Богатирьов, В. (2021 а). *Принципи оркестрового стилю С. П. Турнеєва*. (Магістерська робота). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Богатирьов, В. О. (2021 б). Риси оркестрового стилю в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнеєва. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIV, 184–198, DOI: 10.34064/khnum2-2410
- Богатирьовські читання: школа теорії та практики* (2022). Програма міжнародної науково-творчої конференції, 26-27 травня. Харків: ХНУМ, http://num.kharkiv.ua/assets/img/actual_img/2022/05/BogaturovskiChytannya/Programa.pdf
- Борисенко, М. (2022). Авторський концерт композитора Сергія Турнеєва, URL:

³⁵ З інтерв’ю диригента, наданого авторці статті (Борисенко, 2022).

³⁶ З інтерв’ю композитора авторці статті 3.02.2022 (рукопис).

<http://num.kharkiv.ua/avtorskij>

- Борисенко, М. Ю. (2016). Точніше, аніж точно: Сергій Турнеєв – Людина та Музикант. *Музика*. Retrieved from <http://mus.art.co.ua/tochnishe-anizh-tochno-serhij-turnjejev-lyudyna-muzykant/>
- Борисенко, М. Ю. (2007). Теоретичне музикознавство: рух у часі. У кн. *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*, сс. 170–185. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.
- Воротинцева, Л. (2009). Квінтети дерев'яно-духових інструментів «Скерцо» та «Три пасторали» С. Турнеєва в контексті камерного музикування. У зб. *Дні науки*, сс. 32–34. Луганськ: Луганська державна академія культури і мистецтв.
- Горбунова, І. (2015). Особливості втілення сміхової культури скоморохів у сучасній українській музиці (на прикладі симфонічної картини «Награвання» Сергія Турнеєва). *Студії мистецтвознавчі*, 1(49): Театр. Музика. Кіно, 42–48.
- Григор'єва, О. Б. (2021). *Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Драч, І. (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності*. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка.
- Каширцев, Р. (2021). Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини ХХ століття. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Коновалова, І. Ю. (2018). *Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення*. (Монографія). Харків : Планета-Принт.
- Кравцов, Т., Турнеєв, С. (2020). *Збірник музичних диктантів*. (Навчально-методичний посібник). М. Ю. Борисенко (ред.-упоряд.). Харків: Естет Принт.
- Кузик, В. (2010). «Гарас Бульба». Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський. *Студії мистецтвознавчі*, 3(31), 20–25.

- Луценко, К. (2009). Концерт для гобоя, фагота та камерного оркестру С. Турнеєва в контексті трагічного. У зб. *Дні науки*, сс. 103–105. Луганськ: Луганська державна академія культури і мистецтв.
- Малий, Д. (2021). Техніка письма як складова композиційного процесу (на прикладі творчої практики другої половини ХХ–ХХІ століть). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 59, 117–130, DOI: 10.34064/khnum1-5908
- Малий, Д. М. (2018). *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ–початку ХХІ століть*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Мальцева, Л. А. (2005). «Lamentoso» С. Турнеєва: досвід цілісного аналізу. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 4, 183–192.
- Міхальова, Є. (2004). Неоромантичні тенденції у концерті для гобоя, фагота та камерного оркестру С. Турнеєва. *Науковий вісник Національної музичної академії України*, 38, 242–246.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві ХХ–початку ХХІ століть*. Харків: Факт.
- Плющенко, М. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ–початку ХХІ століття*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.
- Поклад, Н. С. (2016). Роль музики у сучасному драматичному театрі (на прикладі музики до театральних постанов С. Турнеєва). *Збірник центру наукових публікацій «Велес» за матеріалами міжнародної науково-практичної конференції: «Зимові наукові читання», 22 лютого 2016 р., частина 2*, сс. 125–130. Київ: Центр наукових публікацій, ISSN: 6827-2341
- Рощенко, О. Г. (2017). Українська симфонія пам'яті мучеників Бабиного Яру: доля автора та його твору. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство, 56, 215–224.
- Рощенко-Авер'янова, О. Г. (2007). Кафедра композиції та інструментовки кризь призму історії харківської композиторської школи. У кн. *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*, сс. 148–170. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

- Рудь, П. В. (2021). *Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Савченко, Г. С. (2017). Гармонія і міра: оркестровий стиль В. Т. Борисова (на прикладі Першої й Другої симфоній). *Аспекти історичного музикознавства*, IX, 80–92.
- Савченко, Г. С. (2018). Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 79–83, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2018_1_15
- Савченко, Г. С. (2021). Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIII, 65–77, DOI: 10.34064/khnum2-2304
- Стрілець, А. М. (2021). Концертно-педагогічний репертуар харківської баянної школи в жанрово-стильовій динаміці. *Аспекти історичного музикознавства*, XXII, 7–22, DOI: 10.34064/khnum2-2201
- Тарабанов, А. П. (2021). Виконавський та буттєвий часопростір клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 61, 50–75, DOI: 10.34064/khnum1-6103
- Ткачова, А. (2014). Концерт для гобоя, фагота та камерного оркестру С. Турнеєва: особливості трактування жанру. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес. Матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., Луганськ, 13-14 берез.*, (сс. 401–404). Луганськ: Вид-во ЛДАКМ.
- Турнеєв Сергій Петрович (2022). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського [персоналії]*, URL: <http://num.kharkiv.ua/person/103>.
- Турнеєв, С. П. (2005). Жанр концерту для оркестру у творчості І. Карабіца (принципи оркестрового стилю). *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 4, 237–246.
- Турнеєв, С. П. (2010). Темброве мислення Івана Карабіца (на прикладі Концерту для оркестру № 3 «Голосіння»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 246–254.
- Турнеєв, С. П. (2014 а). «Від задуму – до його реалізації»: композитор про першовиконання. *Виконавська інтерпретація та сучасний*

- навчальний процес. Матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., Луганськ, 13-14 берез., 405–408, Луганськ: Вид-во ЛДАКМ.
- Турнеєв, С. П. (2014 б). «П'ять рефлексій» для кларнета solo: композиторський коментар. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 266–277.
- Турнеєв, С. П. (2017). *Музичний диктант. Методичний посібник з навчального курсу «Сольфеджіо»*. (Передмова М. Ю. Борисенко). Харків: Водний спектр Джі Ем Пі.
- Турнеєв, С. П. (2019). *Твори для квінтету духових [Ноти]*. М. Ю. Борисенко (ред.); Л. В. Бабаєвська (перекл.). Харків: Естет Принт.
- Шаповалова, Л. В. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості*. (Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України. Київ.
- Щетинський, О. (2017). *Лінії. Перехрестя. Акценти*. Композитор Леонід Грабовський. Київ: Акта.
- Щетинський, О. С. (2019). Музична іконографія Благівіщення: особистий досвід. *Аспекти історичного музикознавства*, XVII, 74–89, DOI: 10.34064/khnum2-1705
- Borysenko, M., Chernyavska, M., Ocheretovska, N. (2022). Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53(1), 37–55. <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85138032226&origin=inward&txGid=4e2449f0902bcb69a7ec732a33528208>
- Kerman, J. (2015). *Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715–1750*. California: University of California Press. DOI: <https://doi.org/10.1525/luminos.1>
- Lakoff, G. & Mark, J. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Malyi, D. (2017). “Perpetuum mobile” by V. Muzhchyl as an example of conceptualism in music at the beginning of XXI century. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, № 4, 260–265.
- Marlowe, S. R. (2013). *Fugue in Context: A Schenkerian Approach to Select Works by J. S. Bach and Dmitri Shostakovich*. (PhD diss.). Eastman School of Music, University of Rochester. Rochester, NY.
- Messori, M. (2011). Johann Sebastian Bach (1685–1750). Die Kunst der Fuge. (CDROM booklet). Retrieved from <http://www.matteomessori.com/articles/digitalbookletKDF.pdf>

- Prindle, D. E. (2011). The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites. *Masters Theses 1911 – February 2014*, 636. University of Massachusetts Amherst. Retrieved from <https://scholarworks.umass.edu/theses/636>
- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Shehda, L., Kazymyryv, Kh., Kolubayev, O. (2021). Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA. Journal of Interdisciplinary Research*, 11(1), special XVII, 111–115, <https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110117/PDF/110117.pdf>.
- Shapovalova, L., Romaniuk, I., Chernyavska, M., & Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 66 (1), 329–343. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.21
- Vlahopol, G. (2018). The Subject – A Key Element of the Fugue Form during the 20th Century. *Artes. Journal of Musicology*, no. 17–18, 161–179, DOI: 10.2478/ajm-2018-0010

REFERENCES

- Bezv, M. V. (2017). *Etudes of Optimism with Valentin Borysov*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].
- Bielova, Ye. D. (2020). The image of Ukraine in the Symphonic Frescoes “Taras Bulba” by Serhii Turnieiev. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 57, 27–44 DOI: 10.34064/khnum1-5702 [in Ukrainian].
- Bohatyriov, V. (2021 a). *Principles of S. P. Turnieiev's orchestral style*. (Master thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Bohatyriov, V. O. (2021 b). Principles of orchestral style in symphonic frescoes “Taras Bulba” by Serhii Turnieiev. *Aspects of historical musicology*, XXIV, 184–198, DOI: 10.34064/khnum2-2410 [in Ukrainian].
- Bohatyriov's readings: a school of theory and practice* (2022). (Program of the International Scientific and Creative Conference, May 26–27). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, http://num.kharkiv.ua/assets/img/actual_img/2022/05/BogaturovskiChytannya/Programa.pdf [in Ukrainian].

- Borysenko, M. (2022). Author's concert of the composer Serhii Turnieiev, URL: <http://num.kharkiv.ua/avtorskij> [in Ukrainian].
- Borysenko, M., Chernyavska, M., Ocheretovska, N. (2022). Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53(1), 37–55. <https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85138032226&origin=inward&txGid=4e2449f0902bcb69a7ec732a33528208> [in English].
- Borysenko, M. Yu. (2007). Theoretical musicology: movement in time. In *Pro Domo Mea: Essays. To the 90th anniversary of the founding of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts*, pp. 170–185. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Borysenko, M. Yu. (2016). More precisely than precisely: Serhii Turnieiev – Man and Musician. *Music*. Retrieved from: <http://mus.art.co.ua/tochnishe-anizh-tochno-serhij-turnjejev-lyudyna-muzykant/> [in Ukrainian].
- Current issues of methodology, methods and practice of teaching musical disciplines of the historical-theoretical cycle* (2022). (Program of the II International Round Table, December 16–17). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, http://num.kharkiv.ua/assets/img/actual_img/2022/12/KruhlyiStil2022_4.pdf [in Ukrainian].
- Drach, I. (2002). *Composer Vitaly Gubarenko: formula of individuality*. Sumy: A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University [in Ukrainian].
- Horbunova, I. (2015). Peculiarities of the embodiment of the laughing culture of buffoons in modern Ukrainian music (on the example of Serhii Turnieiev's symphonic painting "Nahravannia" ["Tunes"]). *Art History Studies*, 1(49): Theater. Music. Cinema, 42–48 [in Ukrainian].
- Hryhorieva, O. B. (2021). *Vocal cycle in D. L. Klbeanov's creativity: aspects of genre interpretation*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kashyrtsev, R. (2021). Interpretive potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Kerman, J. (2015). *Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715–1750*. California: University of California Press. DOI: <https://doi.org/10.1525/luminos.1> [in English].

- Konovalova, I. Yu. (2018). *The phenomenon of the composer in the space-time of European musical culture of the 20th century: modes of theoretical understanding*. (Monograph). Kharkiv: Planeta-Print [in Ukrainian].
- Kravtsov, T., Turnieiev, S. (2020). *Collection of musical dictations*. (Educational and methodical manual). M. Borysenko (ed.-compil.). Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian].
- Kuzyk, V. (2010). “Taras Bulba”. Mykola Lysenko – Levko Revutsky – Borys Liatoshynsky. *Art History Studies*, 3(31), 20–25 [in Ukrainian].
- Lakoff, G. & Mark, J. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press [in English].
- Lutsenko, K. (2009). S. Turnieiev’s Concerto for oboe, bassoon and chamber orchestra in the context of the tragic. In *Days of science*, pp. 103–105. Luhansk: Luhansk State Academy of Culture and Arts [in Ukrainian].
- Maltseva, L. A. (2005). S. Turnieiev’s “Lamentoso”: experience of holistic analysis. *Problems of modernity: culture, art, pedagogy*, 4, 183–192 [in Ukrainian].
- Malyi, D. (2017). V. Muzhchyl’s “Perpetuum mobile” as an example of conceptualism in music at the beginning of 21st century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 260–265, http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_4_54 [in English].
- Malyi, D. M. (2018). *Specificity of composer thinking in the music of the last third of the 20th – early 21st centuries*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Malyi, D. M. (2021). Writing technique as a component of the composition process (on the example of creative practice of the second half of the 20th–21st centuries). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 59, 117–130, DOI: 10.34064/khnum1-5908 [in Ukrainian].
- Marlowe, S. R. (2013). *Fugue in Context: A Schenkerian Approach to Select Works by J. S. Bach and Dmitri Shostakovich*. (PhD diss.). Eastman School of Music, University of Rochester. Rochester, NY [in English].
- Messori, M. (2011). Johann Sebastian Bach (1685–1750). Die Kunst der Fuge. (CDROM booklet). Retrieved from <http://www.matteomessori.com/articles/digitalbookletKDF.pdf> [in English].
- Mikhaliyova, Ye. (2004). Neo-romantic tendencies in S. Turnieiev’s Concerto for oboe, bassoon and chamber orchestra. *Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine*, 38, 242–246 [in Ukrainian].
- Nikolaievskaya, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].

- Pliushchenko, M. Yu. (2021). *Timbral and textural specifics of transcriptions with the bayan or the accordion by Kharkiv composers of the late 20th and early 21st centuries* (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Poklad, N. S. (2016). The role of music in modern dramatic theater (on the example of S. Turnieiev's music for theatrical productions). In *The Collection of "Veles" Center for Scientific Publications based on the materials of the International scientific and practical conference: "Winter scientific readings", February 22, 2016, part 2*, pp. 125–130. Kyiv: Center for Scientific Publications, ISSN: 6827-2341 [in Ukrainian].
- Prindle, D. E. (2011). The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites. *Masters Theses 1911 – February 2014*, 636. University of Massachusetts Amherst. Retrieved from <https://scholarworks.umass.edu/theses/636> [in English].
- Roshchenko, O. H. (2017). Ukrainian symphony in memory of the martyrs of Babyn Yar: the destiny of the author and his work. *Culture of Ukraine. Series: Art history*, 56, 215–224 [in Ukrainian].
- Roshchenko-Averianova, O. H. (2007). The Department of Composition and Instrumentation through the prism of the history of the Kharkiv composers school. In *Pro Domo Mea: Essays. To the 90th anniversary of the founding of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts*, pp. 148–170. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].
- Rud, P. V. (2021). *The evolution of Oleksandr Shchetynsky's composer style*. (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2017). Harmony and measure: V. T. Borysov's orchestral style (on the example of the First and Second Symphonies). *Aspects of Historical Musicology*, IX, 80–92 [in Russian].
- Savchenko, H. S. (2018). Genre of instrumental concert in the work of Volodymyr Mykhailovych Ptushkin. *Traditions and innovations in higher architectural and art education*, 1, 79–83, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2018_1_15 [in Ukrainian].
- Savchenko, H. S. (2021). Orchestration by D. L. Klebanov and V. M. Zolotukhin: a comparative analysis. *Aspects of historical musicology*, 23, 65–77, DOI: 10.34064/khnum2-2304 [in Ukrainian].
- Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Shehda, L., Kazymyryv, Kh., Kolubayev, O. (2021). Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA*.

- Journal of Interdisciplinary Research*, 11(1), special XVII, 111–115, <https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110117/PDF/110117.pdf> [in English].
- Shapovalova, L. V. (2008). *Music as an analogue of personality: to the problem of reflective consciousness*. (Extended abstract of Doctoral diss.). National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Shapovalova, L., Romaniuk, I., Chernyavska, M., & Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai Musica*, 66 (1), 329–343. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.21 [in English].
- Shchetynsky, O. S. (2019). Musical iconography of Annunciation: personal experience. *Aspects of historical musicology*, XVII, 74–89, DOI: 10.34064/khnum2-1705 [in Ukrainian].
- Shchetynsky, O. (2017). *Lines. Crossing. Accents. Composer Leonid Hrabovsky*. Kyiv: Akta. [in Ukrainian].
- Strilets, A. M. (2021). Concert and pedagogical repertoire of the Kharkiv button accordion (bayan) school in genre and style dynamics. *Aspects of historical musicology*, XXII, 7–22, DOI: 10.34064/khnum2-2201 [in Ukrainian].
- Tarabanov, A. P. (2021). Performance and existential chronotope of clavier sonatas of the late Baroque and Classicism. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 61, 50–75, DOI: 10.34064/khnum1-6103 [in Ukrainian].
- Tkachova, A. (2014). S. Turnieiev’s Concerto for oboe, bassoon and chamber orchestra: features of genre interpretation. *Performance interpretation and the modern educational process. The materials of V All-Ukrainian Science and Practice Conference, Luhansk, March 13-14*, (pp. 401–404). Luhansk: Luhansk State Academy of Culture and Arts [in Russian].
- Turnieiev Serhii Petrovych (2022). *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts* [personnel], URL: <http://num.kharkiv.ua/person/103> [in Ukrainian].
- Turnieiev, S. P. (2005). Genre of concert for orchestra in the works of I. Karabits (the principles of orchestral style). *Problems of modernity: culture, art, pedagogy*, 4, 237–246 [in Ukrainian].
- Turnieiev, S. P. (2010). The timbre thinking of Ivan Karabits (on the example of Concerto for orchestra No. 3 “Voicing”). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 29, 246–254 [in Ukrainian].
- Turnieiev, S. P. (2014 a). “From the idea – to its implementation”: the composer about the first performance. *Performance interpretation and the modern educational process. The materials of V All-Ukrainian Science and Practice*

- Conference, Luhansk, March 13-14*, (pp. 405–408). Luhansk: Luhansk State Academy of Culture and Arts [in Russian].
- Turnieiev, S. P. (2014 b). “Five Reflections” for solo clarinet: the composer’s commentary. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 40, 266–277 [in Ukrainian].
- Turnieiev, S. P. (2017). *Musical dictation. Methodical manual for the “Solfeggio” training course*. (Foreword by M. Yu. Borysenko). Kharkiv: Vodnyi spektr Dzhi Em Pi [in Ukrainian].
- Turnieiev, S. P. (2019). *Works for wind quintet* [Score]. M. Borysenko (ed.); L. Babaevska (transl.). Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian, in English].
- Vlahopol, G. (2018). The Subject – A Key Element of the Fugue Form during the 20th Century. *Artes. Journal of Musicology*, no. 17–18, 161–179, DOI: 10.2478/ajm-2018-0010 [in English].
- Vorotynzeva, L. (2009). S. Turnieiev’s Quintets of woodwind instruments “Scherzo” and “Three pastorals” in the context of chamber music making. In *Days of science*, pp. 32–34. Luhansk: Luhansk State Academy of Culture and Arts [in Ukrainian].

Mariia Borysenko

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
 PhD in Art Studies, Associate Professor,
 the Music Theory Department
 e-mail: dbor@ukr.net
 ORCID iD: 0000-0002-5690-3917

Musicological reflections in the form of “Prelude and Fugue”: Serhii Turnieiev’s author’s concert

Statement of the problem.

The article is the first experience in Ukrainian musicology to cover a significant artistic event in the cultural life of modern pre-war Kharkiv – the author’s concert of the composer Serhii Turnieiev, Honored Artist of Ukraine, Professor and until recently the Dean of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. The event took place with the participation of famous solo musicians, as well as one of the best creative groups in Ukraine – the Symphony Orchestra of the Kharkiv Regional Philharmonic led by People’s Artist of Ukraine Yurii Yanko. The concert symbolically opened the chain of festive actions for the 105th anniversary of the

University's founding, although the "counterpoint" to this festive line was severe life events: the pandemic, and soon the war. This "contrasting polyphony", and most importantly, S. Turnieiev's inherent polyphonic thinking made possible a conceptual metaphor – likening the composition of an author's concert to the structural logic of a fugue. This metaphor that became the key to revealing new meaningful facets of the works performed in the concert, is designed to deepen the analysis of the artistic meanings of the celebrate event and its reception by the listener.

*So, **the purpose of the study** is an attempt to get closer to understanding the inner processes in an experienced Ukrainian composers creative "workshop".*

***The methodological basis** of the study consists of several directions: consideration of biography, vectors of action and existing musical pieces by S. Turnieiev; definition of role and place of some opuses in composer's portfolio; systematization of the present scientific works; involvement of facts still not well known and our interviews with participants of recent artistic events; observation made upon such musicological spheres, as musical thinking, perception, composer's artistic process on the example of complex analysis of content and performance vectors of S. Turnieiev's musical pieces.*

***Recent research and publications** have shown the priority of some relevant issues: personalities and artistic life of modern composers (Ukrainian in the case); consideration of artist person "formula", his musical thinking / style / method; belonging to traditions of particular school; studying of the process of art and its "consequences – composer's and performer's realization / interpretation of an artistic idea in musical piece. These trends actively integrating to spheres of the modern humanitarianism: philosophy, psychology, sociology of art, history, cultural studies, ethics, aesthetics and others. Among the authors whose works contributed to reveal our topic are M. Bevz (2017), Ye. Belova (2020), V. Bohatyrov (2021), I. Drach (2002), R. Kashyrtsev (2021), I. Horbunova (2015), I. Konovalova (2018), D. Malyi (2017, 2018, 2021), Yu. Nikolaievska (2020), O. Roshchenko (2007, 2017), P. Rud (2021), H. Savchenko (2017, 2018, 2021), L. Shapovalova (2008), L. Maltseva, 2005, O. Shchetynsky (2017, 2019), and others. Some of publications by S. Turnieiev (2005, 2010, 2014) were studied.*

Results and conclusion.

The role of the fateful creative meetings in the professional activity of the composer was revealed, that prompted him to create his own opuses. The meaningful components of the compositional portfolio / style / method of S. Turnieiev were clarified by the way of considering the history of writing, musical and expressive

principles and the performing fate of the works that were performed in his author's concert: the Symphonic Frescoes "Taras Bulba", "Lamentoso" for viola and string orchestra, "Five Flemish Dances" for clarinet and string orchestra, symphonic picture "Tunes" ("Nahravannia").

It was concluded that S. Turnieiev's author's concert became a large-scale presentation of his many years of professional experience, as well as the traditions of the Kharkiv theoretical-composing school, which was historically formed namely in such integrated format – therefore the organic unity of musical theory and practice is felt in S. Turnieiev's work at the level of worldview constants. It was the "school" of professional training that allowed him to build a solid foundation for further independent creative search, gave him a sense of confidence and inner freedom, and became for the composer not a "template" with a limited range of norms and rules, but a "space" for wide creative possibilities.

Keywords: Faculty of Theory and Composition of Kharkiv Conservatory; Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; Kharkiv theory and composition school; Serhii Turnieiev's author's concert; conceptual metaphor; prelude and fugue; polyphony; polyphonic thinking; compositional style; composer method; composer; performers.

Стаття надійшла до редакції 30 квітня 2023 року

УДК 78.03 [784:78.071] (477.54) «19/20»
DOI 10.34064/khnum2-3106

Мадишева Таїсія Петрівна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, професор кафедри
сольного співу та оперної підготовки
e-mail: Taisiya.madysheva@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0012-7370

Деркач Лариса Анатоліївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри
сольного співу та оперної підготовки
e-mail: larisaa02112000@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9167-3248

Харківська вокальна школа: на шляхах спадкоємності

2022 рік, на який припала 105 річниця Харківського національного університету мистецтв, став трагічним викликом для всієї української громадськості, вкрай загостривши питання збереження культурних традицій та історичної пам'яті країни. Становлення й розвиток харківської школи академічного вокального мистецтва – невід'ємна яскрава частка культурної історії України, що потребує висвітлення й наукового осмислення. Попри те, що харківська вокальна школа виховала цілу плеяду співаків світового рівня, досі немає присвяченого їй фундаментального наукового дослідження. Стаття має на меті актуалізувати минуле і творчі досягнення харківської вокальної школи, уособленої кафедрою сольного співу і оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського, висвітлити спадкоємні зв'язки між поколіннями її представників, певні тенденції її розвитку та специфіку його сучасного етапу. Комбінування історико-біографічного, хронологічно-документального, аналітичного, системного підходів уможливило на основі стислого огляду історичного доробку харківської вокальної школи виявити певні її характеристики, закріплені в її багаторічній традиції. Отже, це – надзвичайно висока вокальна культура, притаманна її кращим представникам (Б. Гмиря,

*М. Рейзен, М. Манойло, Н. Суржина, Н. Ткаченко, В. Третьяк, Г. Ципола; В. Арканова, В. Болдирев, М. Коваль, О. Востряков, І. Журіна та майже нескінченна низка інших зіркових імен, аж до наших часів). Її складові – досконала технічна майстерність, «успадкована» завдяки традиції навчання співаків, що йде від майстрів італійського *bel canto* – фундаторів харківської школи, та глибоке осягнення художнього змісту музики, неможливе без постійної уваги педагогів до гармонійного виховання особистості учня, розширення його творчих обріїв. Від початку харківська вокальна школа спиралася на безцінний виконавський досвід – її педагоги зазвичай були визнаними майстрами оперного і камерного співу, і цю традицію збережено. Сьогодні, в добу «режисерського» театру, концепція комплексного розвитку вокаліста набула нової актуальності. Нині кафедра сольного співу і оперної підготовки ХНУМ здійснює весь комплекс професійної підготовки співака завдяки його тісній співпраці з концертмейстером, диригентом, хормейстером, режисером, викладачами акторських дисциплін, сценічній практиці в Оперній студії. Як і на попередніх етапах свого розвитку, харківська вокальна школа демонструє відкритість, готовність до засвоєння досвіду інших українських та світових шкіл, яка є запорукою постійного зростання. В останні десятиріччя значно збільшилась кількість почесних та наукових звань, яскравих перемог харківських співаків на престижних вокальних конкурсах, випускники кафедри працюють на провідних оперних сценах, успішно гастролують за кордоном. Зі зміною поколінь природно з'являються нові педагогічні методики, естетики й стилі виконання, вдосконалюється вокально-технічна майстерність, але усвідомлення художньо-естетичних принципів вокальної школи *Alma Mater* допоможе її молодим вихованцям вирішувати складні професійні завдання.*

Ключові слова: харківська вокальна школа; вокальна педагогіка; сольний спів; концертно-камерний спів; оперна студія; кафедра сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського; соліст; вокаліст; артист; співак.

Постановка проблеми.

Ювілейні події – це завжди привод для ретроспективних розвідок, роздумів, зіставлень, порівнянь, проведення певних історичних паралелей, нарешті, й «офіційних» вшанувань та нагадувань – бо саме пам'ять є тою міцною ланкою, що забезпечує наступність у зв'язку поколінь – та певних висновків, які дозволяють чіткіше розуміти

нагальні потреби часу. Однак минулий 2022 рік, на який припала 105 річниця ХНУМ, став не тільки таким приводом, але ще й трагічним викликом для всієї українській громадськості, вкрай загостривши питання збереження власних культурних традицій та вшанування історичної пам'яті країни.

Історія становлення й розвитку сучасної харківської школи академічного вокального мистецтва, яка представлена сьогодні, насамперед, кафедрою сольного співу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, триває вже близько півтора століття. Вона є невід'ємною яскравою часткою загальної культурної історії країни, і це обумовлює необхідність, а наразі – особливу *актуальність* її висвітлення й наукового осмислення.

Останні дослідження та публікації. Попри те, що харківська вокальна школа виховала цілу плеяду співаків світового рівню, досі немає фундаментального наукового дослідження, яке б більш-менш детально охоплювало всі етапи її розвитку та поєднувало інформацію щодо більшості її талановитих представників – вочевидь, це справа майбутнього. Тому важливими кроками в цьому напрямі все ще залишаються публікації саме в ювілейних виданнях Харківського національного університету мистецтв – досить стислі історичні нариси, присвячені кафедрі сольного співу та оперній студії вишу (Ривіна, 1992; Ігнатченко, 2002: 33–36; Цуркан, 2007; Кучер, 2007; Мадішева & Жаркіх, 2017), а також музичній культурі Харкова та історії Харківської консерваторії / Університету мистецтв (Кононова, 2004, 2017). Окрім того, останніми роками з'явилися публікації, що висвітлюють творчі та педагогічні досягнення окремих видатних представників харківської вокальної школи – Ф. Бугамеллі (Щепакін, 2012), П. Голубева (Єрошенко, 2009), Б. Гмирі (Говорухіна, 2006), Т. Веске (Говорухіна, 2007; Мельник, 2013), М. Манойла (Маркович, 2021), Л. Цуркан (Чиженко, 2014). Наша стаття, зважаючи на обмеженість обсягу, не має на меті заповнювати пробіли у висвітленні музичного минулого і спиратиметься на згадані вище джерела, однак покликана додати до ланцюжку спадкоємності ще одну нову необхідну ланку,

зафіксувавши сучасні реалії творчого-педагогічного процесу, що відбувається на кафедрі сольного співу та оперної підготовки Університету.

Отже, **мета цієї статті** – актуалізувати для наших сучасників історичне минуле і творчі досягнення харківської вокальної школи, уособленої кафедрою сольного співу і оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського, простежити спадковість та виявити специфіку сучасного етапу її розвитку.

Методологія дослідження. Застосоване в роботі комбінування історико-біографічного, хронологічно-документального, аналітичного, системного підходів дає змогу вибудувати стислий огляд історичного доробку харківської вокальної школи, виявити та підкреслити спадкоємні зв'язки, що існують між різними поколіннями її представників, виявити певні тенденції розвитку складових її творчої майстерності.

Виклад основного матеріалу.

Значущість і результативність харківської вокальної школи, її визнаний у світі авторитет та блискучі досягнення базуються на досвіді декількох поколінь справжніх майстрів своєї справи, артистів-виконавців та вокальних педагогів. Як зазначає Л. Цуркан (2007: 56), наголошуючи *важливість спадкоємності*, «харківська школа – це не тільки індивідуальний педагогічний досвід відомих викладачів, але й досвід педагогічної майстерності, що передається від покоління до покоління».

Історію харківської вокальної школи відкривають імена чудових співаків європейського рівня, майстрів, які досконало знали особливості співацького голосу, техніку його постановки й володіли секретами італійського *bel canto*. Це **Ксенія Олексіївна Прохорова-Мауреллі** (1836–1902), випускниця вокальних курсів шведської співачки та вокального педагога Генрієтти Ніссен-Саломан, яка вдосконалювала своє мистецтво у Франческо Ламперті в Мілані й виступала на італійських оперних

сценах; **Селіна Юліївна Мотте**, яка навчалася співу у Поліни Віардо в Парижі; **Федеріко Алессандро Бугамеллі** (1876–1949)¹, випускник Болонської консерваторії, різнобічно обдарований музикант – композитор, диригент, співак, піаніст, вихованець Умберто Мазетті (спів) і Пьетро Масканьї (композиція), а в «пост-харківський» період своєї музично-педагогічної діяльності (1935–1942) – директор (ректор) Триєстського музичного університету (сучасна Державна музична консерваторія Трієсту імені Джузеппе Тартіні – Conservatorio statale di musica Giuseppe Tartini)².

Педагогічна діяльність цих талановитих музикантів пов'язана з Музичними класами при ІРМТ (які, завдяки клопотанням І. І. Слатіна, офіційно відкрилися в Харкові 1871 року та існували до 1883-го) та Музичним училищем, що було створене на їх основі

¹ Найбільш детальні на сьогодні відомості щодо постаті видатного музиканта та його визначної ролі у формуванні харківської вокальної школи, а також загалом його впливу на музичне життя міста на початку ХХ століття наводить В. Щепакін (2012).

² Згадка про **П. Тихонова**, випускника Московської консерваторії, **учня С. Габеля** (Ривіна, 1992: 225), як одного з перших викладачів вокалу в установах, що передували створенню Харківської консерваторії (тобто Музичних класах ІРМТ та Музичному училищі), яка «кочує» по «ювілейних» публікаціях (Ігнатченко, 2002; Мадишева, Жаркіх, 2017), вірогідно, є хибною та потребує ретельної перевірки. На сьогодні не вдається з'ясувати, який саме П. Тихонов мався на увазі. Добре відомий свого часу радянський оперний співак (зокрема, виступав разом із Ф. Шаляпіним), **Павло Ілліч Тихонов** (1877–1944), до Харкова стосунку не має, хоча дійсно є вихованцем Станіслава Івановича Габеля (1849–1924) – відомого оперного співака і вокального педагога та композитора (серед наставників якого були досвідчені майстри вокалу Франческо Чаффеї, Камілло Еверарді). Відомості про П. І. Тихонова та С. І. Габеля доступні у довідкових енциклопедичних виданнях радянського періоду – Музичній енциклопедії (М., «Радянська енциклопедія», 1981, т. 5, с. 538–539; Театральна енциклопедія, с. 427, <http://www.niv.ru/doc/theatre/encyclopedia/427.htm> та ін.). Вірогідність того, що існував ще один П. Тихонов (досить відомий для того, щоб заслуговувати на згадку в публікаціях), також учень С. Габеля (який, до речі, не працював у Московській консерваторії, згідно наявним джерелам) є вкрай низькою.

1883 року й згодом (1917) реорганізоване в Консерваторію. К. О. Прохорова-Мауреллі викладала в Харкові у 1873–1891 роках³, С. Ю. Мотте – до 1901 року, коли на посаді викладача вокалу Музичного училища її замінив **Ф. А. Бугамеллі**, який працював у Харкові до осені 1918 року (Щепакін, 2012: 8, 14). Отже, іменитий маестро був також і **першим викладачем вокалу в Харківській консерваторії**, хоча й недовго, й брав активну участь в її організації. «У 1917 р., під час Лютневої революції, італійський музикант на деякий час залишив Харків, проте тією ж весною повернувся до міста, відновивши заняття вже в Харківській консерваторії (статус музичного училища змінився в травні)...» (Щепакін, 2012: 14). Однак все ж музикант був змушений покинути місто – вже під звуки пострілів, спричинених революційними подіями (там само), що стало величезною втратою для всього музичного Харкова.

Саме ці визнані вокальні педагоги, кожен з яких був неординарною творчою особистістю, заклали ті методичні основи, принципи й форми роботи у вокальному класі, завдяки яким численні вихованці харківської вокальної школи протягом усього її подальшого розвитку досягали визначних художніх результатів. З нечисленних свідoctв, що збереглися у вирі жорстоких подій ХХ століття, дізнаємося, що у класі К. О. Прохорової-Мауреллі широко практикувались концертні виконання оперних сцен і навіть цілих опер на учнівських вечорах («Орфей» К. В. Глюка, «Норма» В. Белліні, «Мойсей» Дж. Россіні, окремі акти «Євгенія Онєгіна» П. Чайковського, «Травіати», «Ріголетто» Дж. Верді) (Геніка, 1902);

3 Див. Прохорова-Мауреллі Ксенія Олексіївна, 2018: 483. Співачка була запрошена до Харкова І. І. Слатіним за порадою М. Рубінштейна, де й працювала в Музичних класах ІРМТ та Музичному училищі, в 1891 року – в Київській музично-драматичній школі С. Блуменфельда. За свідченням Р. Геніки, вона значну увагу приділяла сценічному вихованню співаків, практиці концертного виконання оперних вистав силами учнів. На концертних вечорах звучали «Орфей» К. В. Глюка, «Мойсей» Дж. Россіні, «Норма» В. Белліні, акти з «Євгенія Онєгіна», «Травіати», «Ріголетто» (Геніка, 1902: 397–398).

«...чудова дикція, фразування; все це почерпнуто в школі п. Бугамеллі. Цей маестро в повному сенсі прагне виховати в своїх учнях те, що перш за все необхідно для сучасної оперної сцени: силу звуку, драматизм, часом піднесену патетичність, пристрасність, нервову рухливість передачі; це віддаляє від “bel canto” Белліні і наближає до веризму Пуччіні і Леонкавалло...» (з рецензії Р. Геніки, цит. за: Щепакін, 2012: 12). На жаль, Ф. А. Бугамеллі не залишив підручників з вокальної педагогіки, отже більш детально дізнатися про його методичні принципи можливо тільки через публікації його видатних учнів, П. Голубева та М. Рейзена – останній залишив яскраві спогади про свого професора⁴. Окрім Марка Рейзена та Павла Голубева, Федеріко Бугамеллі передав таємниці своєї майстерності низці прекрасних співаків і вокальних педагогів, серед яких – Олесь (Олександр) Чишко, Катерина Воронеж-Монтвид, Олена Межеруп, Ніна Сироватська, Леонід Усачов, Зінаїда Мамонова та багато інших; його останньою ученицею, вже в італійський період, стала Федора Барб'єрі, всесвітньо відома виконанням вердієвських опер.

Павло Васильович Голубев (1883–1966) – видатний вокальний педагог, заслужений діяч мистецтв України, професор – був безпосереднім наступником Ф. А. Бугамеллі – саме до нього перейшов клас італійського майстра. П. В. Голубев став одним із засновників вокального факультету⁵ Харківської консерваторії, взявши безпосередню участь у його створенні, а в 1930–1953 роках він очолював і кафедру сольного співу. Фундаментальні знання, ерудиція й набутий величезний педагогічний досвід допомогли П. В. Голубеву створити власний педагогічний метод, викладений ним у відомій тепер кожному українському професійному співакові

⁴ Фрагменти з них, а також стисле викладення методичних настанов Ф. А. Бугамеллі наведені у статті В. Щепакіна (2012: 15–16).

⁵ Вокальне відділення Харківської консерваторії було створене у 1926/27 навчальному році (Кононова, 2017: с. 66).

книзі «Поради молодим педагогам-вокалістам» (Голубев, 1983). Першочергова увага до творчої індивідуальності учня, природних особливостей його голосу були тим наріжним камінням, на якому будувалися його заняття з учнями. Пропорційний розвиток всіх складових співацького апарату, особливий наголос на вмінні гнучко вести кантилену, раціонально розподіляти дихання, чітко артикулювати, досягати якісного звучання в різних регістрах – основні параметри, навколо яких сфокусовані методичні настанови майстра. Багато талановитих його випускників згодом стали чудовими співаками – народні артисти СРСР Б. Гмиря, М. Манойло, Н. Суржина; заслужені артисти України – Є. Іванов, І. Шведов, В. Дорошенко, народні артисти колишніх радянських республік – Л. Ярошенко, В. Коваленко, В. Валайтис, А. Даньшин та інші.

У період до Другої Світової війни до педагогічного складу Харківської консерваторії також додалися інші чудові вокалісти, які стали її першими професорами:

М. А. Вітте, яка здобула вокальну освіту в Милані у Лелію Казіні – відомого викладача, в якого брав уроки Тітто Руффо, колишня солістка оперного театру в П'ємонті; серед її учнів – заслужені артисти СРСР Т. Барбітова, А. Маєргут;

Микита Леонтійович Чемезов-Честнїйшиї (1875–1945) – вихованець К. А. Прохорової-Мауреллі, у репертуарі якого було понад 60 оперних партій; до його учнів належать народна артистка СРСР К. І. Шульженко (брала у нього уроки вокалу в приватному порядку), народний артист України М. Частій);

Зінаїда Никифорівна Малютіна, випускниця класу У. Мазетті; з її учнів назвемо народного артиста СРСР І. Паторжинського (брав приватні уроки), заслужену артистку України Є. Виноградову, М. Сокіл-Рудницьку;

Ребекка Соломонівна Вайн, співачка неаполітанської школи, вчителька народного артиста СРСР П. С. Білинника (Кононова 2017: 67).

Михайло Гнатович Михайлов (Михайлов-Сидоров) (1890–1956), заслужений діяч мистецтв України – серед вчителів якого були відома співачка та піаністка М. Р. Бруно-Вібер, Олена Олександрівна Муравйова (в якої навчались також З. Гайдай та І. Козловський), Єгор Єгорович Єгоров (партнерами якого по сцені були Н. Забела-Врубель, А. Нежданова, Л. Собінов, Ф. Шаляпін); з класу М. Г. Михайлова, поряд із чудовими співаками – народною артисткою України Л. Поповою, заслуженими артистами України Б. Пузіним, Т. Бурцевою, З. Вотинцевою, вийшли висококваліфіковані викладачі вокалу – Є. Козорезова, Т. Веске, В. Руденко, В. Монахов (загалом близько 120 співаків та педагогів) (Русакова (ред.), 2017: 285). Відомий як авторитетний вчений-дослідник, автор методичних робіт з питань вокальної педагогіки, свої поради щодо технічного та художньо-артистичного розвитку співаків він узагальнив у посібнику «Питання вокальної педагогіки (історія, теорія, практика)» (1930, у співавторстві з Д. Євтушенко⁶).

У повоєнний період, завдяки збільшенню кількості студентів, й відповідно, викладачів (1945/1946 навчальний рік) у Консерваторії деякий час працювали дві кафедри сольного співу, які очолювали професор П. В. Голубєв та професор М. Г. Михайлов (Ривіна, 1992: 220)⁷. У 1949/50 навчальному році відкривається підготовче відділення вокального факультету, завдяки чому стає можливим навчати обдарованих вокалістів, які до того не мали спеціальної музичної освіти (там само, 231). На жаль, з-за втрати багатьох архівних матеріалів достеменно відновити імена й деталі педагогічної діяльності всіх, хто у важкі повоєнні роки працював

⁶ Широко відомий у післявоєнному київському виданні (Михайлов-Сидоров, Євтушенко, 1963).

⁷ На кафедрі П. В. Голубєва працювали заслужений артист УРСР, доцент Василь Андрійович Войтенко (у 1944–51 рр.), старші викладачі І. М. Полян, К. В. Козорезова, асистент З. І. Глуценко; на кафедрі М. Г. Михайлова – професори З. Н. Малютіна, М. А. Вітте, старші викладачі Л. Є. Куриленко та Г. С. Селюк (за: Ривіна, 1992: 229).

на вокальному факультеті, тепер вкрай важко⁸, як і представити в межах статті повну картину наступного багаторічного розвитку харківської вокальної школи. Отже, у подальшому викладенні ми зупинятимемось лише на певних ключових у історії цього розвитку постатях.

У 1950-ті роки до викладацького складу вокального факультету долучаються **Олена Павлівна Петрова**, **Олексій Олександрович Костюк** (учні П. Голубєва), **Тамара Яківна Веске**, **Віктор Тимофійович Монахов** (учні М. Михайлова), **Мар'яна Михайлівна Долідзе** (вихованка Тбіліської консерваторії, клас О. Шульгіної).

Педагогічний талант **О. П. Петрової**, її багаторічна наукова робота, пов'язана з вивченням голосового апарату вокаліста (співачка здобула ступінь кандидата мистецтвознавства, 1964) дозволила їй виховати такі блискучі таланти, як народний артист України К. Шаша, народна артистка СРСР Т. Альошина (солістка Молдавської опери, згодом завідувача кафедрою сольного співу Кишинівського інституту мистецтв), заслужена артистка БССР К. Старикова, В. Соколик (співачка, який композитор В. Губаренко присвятив свою монооперу «Ніжність») та багато інших. З класу **О. О. Костюка** вийшли яскраві оперні співаки: народний артист України М. Коваль⁹ заслужені артисти України В. Журавльов, О. Соболева¹⁰, артист Національної опери України С. Скубак та інші.

⁸ Народні артистки України Віра Микитівна Гужова (1949/50 н. р.), Анастасія Зиновіївна Левицька (Кашко) (працювала у 1950–1955 рр.), а також Л. Д. Кулешина, Л. В. Ручйова, Л. В. Елефтерова, (?) Страдо-Торговицький (список наведений у: Ривіна, 1992: 231, окремі імена й дати встановлено завдяки Google-пошуку).

⁹ З 1990 року **Микола Петрович Коваль** (1946–2018) викладав у Харківському університеті мистецтв, від 2010 року – професор.

¹⁰ **Олена Дмитрівна Соболева**, заслужена артистка України (1988), у 2006–2010 рр. працювала на кафедрі сольного співу старшим викладачем, відтоді була переведена на кафедру сценічної мови театрального факультету ХНУМ імені І. П. Котляревського, де працює дотепер. 2012 року отримала звання доцента.

В. Т. Монахов протягом багатьох років очолював кафедру оперної підготовки, був проректором з навчальної роботи вишу, директорував у Харківському академічному театрі опери та балету імені М. Лисенка, серед його учнів – заслужений артист України В. Манолов, заслужений артист Чувашії В. Редичкин, заслужений артист РФ Л. Фарапонов. **М. М. Долідзе** була вчителькою відомих харківських співаків О. Басенка, заслуженої артистки України Л. Величко-Стецюн, народної артистки України Л. Ізотової та низки інших відомих вокалістів (див. Ривіна, 1992: 233–234).

У **1960 роки** склад викладачів вокального факультету дещо оновлюються – до нього долучаються **Інна Григорівна Азбель**, **Лідія Сергіївна Юкеліс**, **Євгеній Іванович Червонюк**, **Любовь Григорівна Баженова**, **Василій Гаврилович Смаглій**; «**70-ті роки** відкривають якісно нову сторінку історії вокального факультету» (Ривіна, 1992: 237), а саме – викладацьку діяльність розпочинають майстри, які багато років присвятили оперному театру й набули безцінного сценічного досвіду. Це заслужена артистка України **Тайсія Миколаївна Ісиченко-Бурцева**, народна артистка України **Валентина Федорівна Арканова**, заслужений діяч мистецтв України **Людмила Георгіївна Цуркан**, **Марія Михайлівна Суховольська**.

У 1968–1988 роках вокальну кафедру тоді вже Харківського державного інститут мистецтв імені І. П. Котляревського очолювала **Тамара Яківна Веске** (1914–2005), учениця професора М. Г. Михайлова, блискуча педагогічна діяльність якої тривала понад 50 років. Яскрава особистість, справжній митець і талановитий педагог, вона також багато років була одним з проректорів вишу. Преса влучно називала її вихователькою «золотих голосів», тому що серед видатних співаків, які здобули почесні звання і стали гордістю харківської вокальної школи, багато її вихованців: народні артисти СРСР Н. Ткаченко, В. Третяк, Г. Ципола; народні артисти України В. Болдирєв, Г. Горюшко, О. Востряков, В. Тришин; заслужені артисти України А. Гроза, А. Резілова, В. Підсадний, А. Шуляк,

В. Єрмолов, В. Луцюк, Д. Попов, соліст *Grand Opera* (Франція) С. Стельмашенко, народні артисти РФ В. Верестников, Л. Сергієнко, народний артист республіки Комі Ю. Главацький, заслужена артистка України та РФ О. Дурсенева та багато інших. Тривала плідна співпраця Т. Я. Веске з чудовою піаністкою-акомпаніатором І. М. Полян сприяла низці яскравих перемог вихованців її класу на міжнародних конкурсах вокалістів, зокрема у Швейцарії (Л. Сергієнко, Женева, 1972), Японії (Г. Ципола, Міжнародний конкурс «Мадам Батерфляй», Токіо, 1970), конкурсів імені П. І. Чайковського, імені М. І. Глінки та інших. Звідси, ім'я Т. Я. Веске стало відомим далеко за межами України: вона була членом журі багатьох міжнародних конкурсів, проводила численні майстер-класи. Успадкувавши найкраще з настанов М. Г. Михайлова, вона розробила власний професійний метод, що спонукав студентів керувати процесом звукотворення, запам'ятовуючи вірні власні відчуття при користуванні співацьким апаратом. Отже, авторитет Т. Я. Веске як вокального педагога був надзвичайно високим, а її багаторічна педагогічна діяльність значно сприяла подальшому розвитку харківської вокальної школи.

Починаючи приблизно з *1980-х і до нинішнього часу кращі традиції харківської вокальної школи підтримуються* завдяки регулярному припливу педагогічних кадрів, у більшості солістів оперних театрів і філармоній, переважна кількість яких є випускниками вокального факультету Харківського державного інституту, а нині – Національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського – спадкоємця Харківської державної консерваторії. Цю «хвилю» відкривають добре відомі імена вихованців харківської школи, це – народний артист СРСР *Микола Федорович Манойло*, заслужені артисти України *Алла Еммануїлівна Резілова*, *Анатолій Григорович Гроза*, *Володимир Іванович Підсадний*, *Лариса Всеволодівна Морозова-Тарасова*, народна артистка України *Ірина Дмитрівна Яценко*, кандидат мистецтвознавства, професор *Тайсія Петрівна Мадишева*.

Методичні принципи, розроблені Т. Я. Веске, стали фундаментом для успішної творчо-педагогічної роботи на кафедрі сольного співу плеяди її вихованців: заслужених артистів України, професорів **А. Е. Резілової, А. Г. Грози,** доцента **В. І. Підсадного**¹¹, народного артиста України, професора **В. О. Болдирєва,** докторки мистецтвознавства, професорки **Н. Є. Гребенюк,** кандидатки мистецтвознавства, професорки **Н. О. Говорухіної,** нині – ректорки ХНУМ імені І. П. Котляревського.

У 1994–2002 роках кафедру сольного співу Харківського інституту мистецтв очолила випускниця класу Т. Я. Веске, заслужена артистка України, професорка **Алла Еммануїлівна Резілова** (1935–2002), яка багато років виконувала провідні партії лірико-драматичного сопрано на сцені ХАТОБу (загалом понад 40 партій). Своїм величезним досвідом оперної виконавиці вона щиро ділилася зі студентами, дбаючи про розвиток не тільки вокальної техніки, але й сценічно-акторської складової обдарування своїх вихованців. Серед її випускників – солістка Лондонської опери Н. Компанієць, оперні співаки О. Мазуренко, Л. Рекуненко, лауреати міжнародних конкурсів Л. Деркач, О. Гопка, О. Єрмакова, Н. Полікарпова.

Паралельно зі школою Т. Я. Веске розвивались педагогічні традиції, які безпосередньо сходять до фундаторів факультету – професорів П. В. Голубєва, М. Г. Михайлова, М. Л. Чемезова-Честнейшого.

¹¹ Заслужений артист України **Підсадний Володимир Іванович** працював на кафедрі сольного співу Харківського інституту мистецтв у 1979–2006 рр. (2001 р. отримав звання доцента). Соліст ХАТОБу (1962–1982), потім Харківської філармонії та Харківського театру музичної комедії. Його вихованці – заслужений артист України **Д. М. Маклюк** (викладає в ХНУМ імені І. П. Котляревського), лауреат міжнародного конкурсу вокалістів **А. Мішакова,** дипломант міжнародного конкурсу **Є. Лисицький,** солісти ХНАТОБу **Ю. Карнатовський, А. Судак, С. Шкурко.**

Учнями **П. В. Голубєва** були попередники **А. Е. Резілової** на посаді завідувача кафедри: кандидатка мистецтвознавства, доцентка **Олена Павлівна Петрова** (1917–2002), що керувала кафедрою в **1965–1966** роках (вже згадувана вище); народний артист України та СРСР, професор **Микола Федорович Манойло** (1927–1998), який очолював кафедру в 1988–1994 роках – один із найкращих українських баритонів, видатний оперний співак, який створив незабутні образи Ріголетто, Фігаро, Яго, Мазепи, Остапа та ще цілої низки відомих оперних персонажів на вітчизняних і зарубіжних сценах, гастролюючи у різних країнах Європи і США. Свій яскравий виконавський досвід він успішно втілював у роботі з молодими вокалістами, намагався виховати співака-Музиканта, співака-актора. Кращі його учні – **І. Сахно**, **О. Говінський**, **М. Маркович**.

З класу **П. В. Голубєва** вийшли народна артистка України, професорка **Ірина Дмитрівна Яценко** (1945–2006), талановита співачка, виконавиця провідних мецо-сопранових партій, у тому числі на сцені Харківському театру опери та балету, з яким пов'язаний період розквіту її виконавської майстерності. Одна з останніх учениць **П. В. Голубєва**, після смерті свого вчителя вона закінчила навчання в Одесі у відомого вокального педагога, професорки **О. М. Благовідової**, успадкувавши також особливості її вокальної педагогіки. Серед багатьох неповторних образів, створених співачкою – Кармен, Амнеріс, Еболі, Азучена. **І. Д. Яценко** багато років також успішно працювала і на кафедрі сольного співу, проводила майстер-класи у країнах Європи та США.

У 2000 роки на кафедрі сольного співу працював народний артист України, професор (від 2011) **Микола Петрович Коваль** (1946–2018), учень **О. О. Костюка** – вихованця **П. В. Голубєва**. Ще в студентські роки він розпочав кар'єру оперного співака на сцені ХАТОБу (1974), співпрацював з Національною оперою України (Київ), виконавши загалом близько 50 баритонових партій,

гастролював у Польщі, Іспанії, Франції, Німеччині, Швейцарії, Нідерландах.

Від професора М. Г. Михайлова тягнеться нитка спадкоємності до його учениці, доцентки **Катерини Василівни Козорезової** (1902–1964), яка багато років присвятила викладацькій діяльності (почала працювати в Консерваторії 1943 року) і у **1953–1964** роках *очолювала кафедру сольного співу*. Серед її численних випускників – народний артист РФ Б. Жайворонок, відома викладачка вокалу І. Г. Азбель¹².

Чудовим педагогом була також випускниця класу М. Г. Михайлова (починала навчання у М. Л. Чемезова-Честнейшого), заслужена артистка України, професорка **Тайсія Миколаївна Ісиченко-Бурицева** (1924–1997), володарка прекрасного драматичного сопрано, провідна солістка Харківського оперного театру. Працювала у Харківському інституті мистецтв як викладачка (1969), доцентка (1976), проректорка з навчальної роботи (1976–1984), професорка (1990). Випускниками її вокального класу стали заслужені артисти України В. Ломакін, А. Романовська (солісти ХАТОБу), Л. Суханова, заслужений артист РФ В. Бедняк та інші.

У наш час спадкоємицею («праонукою») М. Г. Михайлова можна вважати професорку, кандидатку мистецтвознавства **Т. П. Мадішеву** (клас *І. Г. Азбель*, учениці *К. В. Козорезової*), одну з авторок цієї статті.

Гідною спадкоємицею **М. Л. Чемезова-Честнейшого** стала його вихованка, доцентка **Людмила Євгенівна Куриленко** (1902–1975), розпочала свою педагогічну діяльність на вокальному факультеті 1946 року; у **1966–1968** роках *завідувала кафедрою* сольного співу.

¹² *Азбель Інна Григорівна* почала викладати вокал у Харківській консерваторії з 1960 року, в подальшому виконувала обов'язки доцента. Серед 14 її випускників – заслужена артистка України В. Парчеллі та професорка ХНУМ імені Котляревського Т. Мадішева, солісти театрів і педагоги В. Лібель, Е. Гетало, А.Євлямпієв, В. Подорлова та ін.

Виховала велику кількість співаків-виконавців та вокальних педагогів, у тому числі народну артистку України *В. Арканову*, заслужену артистку України А. Оголівець, народного артиста РФ В. Розанова.

Співацька діяльність народної артистки України, професорки *Валентини Федорівни Арканової* (1934–2013), що пов'язана, насамперед, з Харківським театром опери й балету – одна з яскравих мистецьких сторінок: за 40 років свого сценічного життя майстриня виконала майже весь традиційний репертуар лірико-колоратурного сопрано, перевтілюючись у Віолетту, Джильду, Царицю ночі, Мімі, Лючію та цілу низку інших оперних героїнь; гастролювала за кордоном (Європа, Канада, Монголія, Японія, Індія, Китай). Її вихованці більше 30 разів здобували звання лауреатів і дипломантів численних вокальних конкурсів. Серед них – заслужені артисти України, лауреати міжнародних конкурсів О. Слепцова, О. Подус, лауреати вокальних конкурсів, оперні солісти О. Лапін В. Стеценко, В. Марчак, В. Єфименко, В. Козлов, Дж. Муньос-Абросимова та інші.

Цей ланцюжок спадкоємності, що йде від одного з фундаторів харківської школи, у наші часи продовжила випускниця класу В. Ф. Арканової, доцент, кандидат педагогічних наук, заслужена артистка України *Олена Вікторівна Слепцова* – солістка Харківського театру музичної комедії (1992–1995), згодом – ХНАТОБу (1995–2014), доцент кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського (2000) та кафедри вокально-хорової підготовки вчителя ХНПУ імені Г. С. Сковороди.

Дбаючи про збереження власних традицій, харківська вокальна школа, у той же час, завжди демонструвала *«відкритість» до всього найкращого, що могли дати їй інші співацькі школи.*

Видатній український співак (бас), народний артист України та СРСР *Євген Іванович Червонюк* (1924–1982), який тривалий час (від 1960 року) працював на кафедрі сольного співу (від 1974 – професором), закінчив Київську державну консерваторію у класі

І. С. Паторжинського (останній, тим не менш, – один з катеринославських учнів З. Н. Малютіної, яка згодом викладала в Харкові, див. вище). Протягом своєї блискучої співацької кар'єри в Київському та Харківському оперному театрах Є. І. Червонюк створив більше 50 зразкових оперних образів: Король Філіп («Дон Карлос» Верді), Тарас Бульба, Виборний («Тарас» та «Наталка-Полтавка» Лисенка), Карась («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського) та багато інших. В числі його учнів – народний артист України Г. Калікін, заслужений артист України В. Самарцев та інші.

У 1980 роки на кафедрі успішно працювала інша представниця київської вокальної школи **Маргарита Іванівна Червонюк** (учениця народної артистки України, професора М. Е. Донець-Тессейр), солістка Харківської філармонії та Харківської опери, серед вихованців якої – лауреати та дипломанти вокальних конкурсів, в їх числі – заслужений артист України М. Колодочка, артисти ХНАТОБу О. Старикова, О. Красильникова, С. Сидоренко.

Випускниця доцента **Галини Сергіївни Селюк**, вихованки Київської (клас В. Цветкова) та С.-Петербурзької (класи К. М. Дорліак, Де Вос Соболевої) консерваторій¹³, заслужена артистка України, доцент кафедри сольного співу **Лариса Всеволодівна Тарасова (Морозова-Тарасова)**, яка більш 30 років виконувала партії лірико-колоратурного сопрано на сцені ХАТОБу, а також значний камерний репертуар, підготувала понад 50 випускників, серед них – лауреати й дипломанти вокальних конкурсів І. Мисько, Н. Заїка, Е. Сарихалілова, О. Коляда.

Від 2003 року на кафедрі працювала заслужена артистка України, доцент **Лідія Андріївна Величко** - учениця М. М. Долідзе, солістка ХОФ, відома як прекрасна майстриня камерного співу, виконавиця низки концертних програм, серед яких найбільшої популярності

¹³ Працювала на кафедрі у 1937–1959 рр., у 1957-му отримала звання доцента (Лисенко, 1997: 271).

набула «Ave Maria», виконана більше 200 разів протягом 20 сезонів Серед її випускників – дипломантка міжнародних конкурсів В. Погребна-Лялікова (Цуркан, 2007: 71).

У 2002–2015 роках кафедрю очолювала випускниця *Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової* (клас О. М. Благовидової), заслужена діячка мистецтв України, професорка **Людмила Георгіївна Цуркан** (1937–2019) – провідна солістка оперних театрів Одеси та Харкова (створила близько 30 яскравих оперних образів), яка з успіхом гастролувала й за кордоном (Болгарія, Польща, Угорщина та ін.). Широка ерудиція, надзвичайно висока музична культура дозволяли їй також пропагувати маловідомі твори вітчизняних та зарубіжних композиторів, у тому числі й сучасних, а неабиякий сценічний досвід поєднувався у Л. Г. Цуркан з яким аналітичним мисленням і працьовитістю. Студенти її класу багаторазово ставали лауреатами престижних вокальних конкурсів, а її випускники – артистами провідних оперних театрів, у тому числі зарубіжних. Це – заслужені артисти України М. Чиженко, С. Гомон, О. Крамарева (лауреатка національної премії імені Т. Г. Шевченка); лауреат міжнародного конкурсу (Відень, 1992), соліст Празького оперного театру В. Попов; народна артистка України О. Чубарева; володар Гран-прі міжнародних конкурсів імені Солов'яненка (2002), імені Б. Гмирі (2004), імені А. Дворжака (2000), імені П. І. Чайковського (2007) та кількох інших, соліст Великого театру М. Пастер; лауреатка міжнародних конкурсів (Італія, 2004, 2005), солістка оперних театрів Італії та інших країн Європи (за контрактом) О. Журавель; лауреати низки престижних міжнародних вокальних конкурсів Ж. Німенська¹⁴, Лі Сяолун,

¹⁴ **Жанна Валентинівна Німенська** з 2021 року викладає сольний спів на кафедрі сценічної мови ХНУМ імені І. П. Котляревського. Лауреатка Міжнародних конкурсів ім. І. Паторжинського (1997, 1 премія), ім. М. В. Лисенка (1998, 2 премія), дипломантка Міжнародного конкурсу вокалістів ім. Ф. Він'яса (Барселона, 1999), лауреатка Міжнародного конкурсу вокалістів ім. І. Алчевського (2000).

Чжан Юй, С. Замицький, О. Золотаренко, Ю. Пискун, С. Крижненко та інші. Л. Г. Цуркан входила до складу журі багатьох міжнародних конкурсів, де також проводила майстер-класи та виступала з методичними доповідями. Вихованець Л. Г. Цуркан – **Володимир Андрійович Северин** (1955 р. н.) від 1991 року працював на кафедрі сольного співу ХНУМ ім. І. П. Котляревського (доцент, 2006). Отримані у класі Л. Г. Цуркан глибокі професійні знання, художній смак, орієнтування на кращі досягнення світового вокального виконавства та педагогіки дозволили його учням досягти значних результатів: дипломи та лауреатські звання здобули П. Морозов, О. Дугінов, М. Стецюн, Я. Боброва, О. Писаренко.

Успішний розвиток і стабільна діяльність кафедри сольного співу були би неможливими без ретельної роботи **концертмейстерів**. На початкових етапах формування кафедри сольного співу це були досвідчені талановиті піаністки **Є.(О?) П. Піскарьова** (співпрацювала з П. В. Голубєвим (Рівіна, 1992: 245), **Лідія Іванівна Фінкельштейн**, яка керувала оперним класом консерваторії, була головним концертмейстером оперної студії, яка створювалась за її участю (1939) і де вона працювала до виходу на пенсію 1957 року; **В. М. Мурзіна** (у 1941–1958 роках – концертмейстер вокальної кафедри), **І. Й. Козловська** (від 1946 працювала в оперній студії, у 1953–1960 роках на вокальній кафедрі), **О. В. Хлопова-Обухова** (від 1936 року працювала в оперній студії, згодом на вокальній кафедрі), **І. М. Полян**, **Б. М. Берлін** (Рівіна, 1992: 135–138).

Ізабелла Мойсейвна Полян (1908–1987), доцент, дипломант міжнародних конкурсів, випускниця фортепіанного класу професора А. Лунца, працювала концертмейстером вокального факультету від 1936 року. Чудовий музикант і прекрасний педагог, вона тривалий час очолювала кафедру концертмейстерської майстерності. Її співпраця з педагогами-вокалістами дала блискучі результати: серед вихованців І. М. Полян багато лауреатів національних та міжнародних конкурсів вокалістів, які отримали почесні звання,

зокрема народні артисти СРСР Б. Гмиря, М. Манойло, Н. Суржина, заслужений артист України Є. Іванов та інші (Ривіна, 1992: 229).

Броніслава Мойсейвна Берлін (1913–2006), блискуча піаністка, яка плідно поєднувала концертну діяльність з педагогічною, виховуючи художній смак та вдосконалюючи виконавські здібності студентів. У 1962–1986 роках вона працювала як концертмейстер оперної студії, викладач концертно-камерного співу, виконувала обов'язки доцента кафедри сольного співу. Її вихованцями були заслужені артисти України А. Гроза, народна артистка РФ І. Журина (Цуркан, 2007: 63).

Діяльність педагогів-концертмейстерів відіграла значну роль у плідній та результативній роботі кафедри сольного співу і в подальшому, адже їхня талановитість, досвідченість та закоханість у свою справу сприяли високим досягненням вокалістів. Дипломанти міжнародних конкурсів, провідні концертмейстери **Діана Аркадійвна Гендельман**, **Світлана Володимирівна Клебанова**, **Євгенія Семенівна Нікитська** успішно виступали зі студентами вокального факультету на численних конкурсах, вели активну концертну діяльність.

Д. А. Гендельман працювала у класах сольного співу професорів Т. Я. Веске, Т. М. Ісіченко-Бурцевої, А. Е. Резілової, Л. Г. Цуркан, Т. П. Мадишевої, які високо її цінили. За 23 роки викладання концертно-камерного співу вона підготувала близько 70 співаків, серед яких В. Таранова (Канада), М. Пастер (Великий театр), Л. Деркач (ХНУМ); неодноразово була нагороджена дипломами журі престижних міжнародних вокальних конкурсів.

Заслужена артистка України, доцент **С. В. Клебанова** протягом багатьох років співпрацювала з професорами Т. Я. Веске, М. Ф. Манойло, А. Е. Резіловою, Л. Г. Цуркан та іншими викладачами кафедри сольного співу, вела активну концертну діяльність. Від 1983 року почала викладати у класі концертно-камерного співу, виступала на міжнародних конкурсах як в Україні, так і за кордоном – у США, Іспанії, Чехії та інших країнах. Серед її

студентів – 17 лауреатів, 4 дипломанта міжнародних та національних конкурсів.

Заслужений діяч мистецтв України, професор **Є. С. Нікітська**, яка працювала на кафедрі сольного співу у 1970-ті роки, сьогодні очолює кафедру концертмейстерської майстерності ХНУМ і виховала вже понад 200 високопрофесійних концертмейстерів, серед них більше 50 дипломантів міжнародних та національних конкурсів. Останніми роками Є. С. Нікітська здійснила унікальний проєкт концертного виконання опер силами студентів-вокалістів («Мадам Баттерфляй» «Весілля Фігаро», «Дон Жуан». «Паяци», «Сільська честь», «Кармен», «Трубадур» та інші, всього більше 20-ти). Також Є. С. Нікітська керує асистентурою-стажуванням ХНУМ з фаху «Концертмейстерська майстерність».

У різні роки з кафедрою сольного співу співпрацювали провідні концертмейстери **Людмила Іванівна Венжега** (від середини 1960-х, у класах В. Т. Монахова, М. М. Долідзе, Л. С. Юкеліс, Є. І. Червонюка та М. І. Червонюк, Т. Я. Веске, Т. П. Мадшиєвої, Л. В. Морозової-Тарасової, О. В. Романенко, О. П. Старікової); доцентка **Тетяна Ігорівна Кондратьєва** (у 1960-х), **Тетяна Юрївна Калугіна** (у 1980-ті).

До цього часу працюють досвідчені піаністи-концертмейстери, дипломанти міжнародних конкурсів **Ольга Морицівна Кобленц** (від 1984 року) – акомпанувала у класах Т. Я. Веске, Л. Г. Цуркан, М. П. Ковалю, А. Г. Грози, В. І. Підсадного, М. М. Долідзе, Н. О. Говорухіної, В. А. Северіна та ін.; **Олена Леонідівна Левашова** – одна з провідних концертмейстерів вокальної кафедри (від початку 1990-х років), чудова піаністка (вихованка заслуженої діячки мистецтв України, професорки Н. О. Єщенко), яку, незважаючи на неабияку завантаженість у вокальних класах, нерідко можна почути й у різноманітних концертах; провідний концертмейстер **Світлана Андріївна Проненко**, заслужена діячка культури

Республіки Польща, лауреат міжнародних конкурсів та фестивалів, яка також поєднує викладацьку та концертну діяльність.

Сьогодні на кафедрі також працюють дипломанти міжнародних конкурсів М. М. Тальвинська, кандидат мистецтвознавства К. Ю. Краснощок, В. В. Крамаренко, С. В. Стеценко, Л. О. Рябцева, М. М. Корольова та інші талановиті піаністи.

Сучасний етап розвитку харківської вокальної школи позначений певними структурними змінами в межах вокального факультету – злиттям в єдиний навчальний підрозділ двох кафедр – сольного співу та оперної підготовки, які довгий час існували окремо.

Робота кафедри оперної підготовки безпосередньо пов'язана з функціонуванням Оперної студії вишу, що має власну багату історію, яку неможливо висвітлити в рамках статті. Від 1938 року Оперна студія існувала як самостійний учбовий театр, однак 1951 року була переведена на баланс Харківській консерваторії, а 1958 року була остаточно підпорядкована її навчальному процесу. Таким чином було сформовано кафедру оперної підготовки, першим завідувачем якої у 1959–1966 роках став учень професора М. І. Михайлова, співак, педагог **Віктор Тимофійович Монахов** (1923–2013) (Русакова (ред.), 2017: 287). Пізніше кафедру оперної підготовки тривалий час очолювали яскраві досвідчені оперні диригенти: заслужений артист України, професор **Ізраїль Соломонович Штейман** (1901–1983), який керував нею в 1966–1968 та 1973–1979 роках, а від 1982 працював там як професор-консультант¹⁵, та народний артист України, професор

¹⁵ Ним були поставлені «Царева наречена» М. Римського-Корсакова (1958, 1964), «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (1954, 1979), «Відроджений травень» В. Губаренка (1975) та багато інших спектаклів. Серед учнів І. С. Штеймана – народні артисти СРСР Н. Ткаченко, М. Манойло, Т. Альошина, Н. Суржина, народні артисти України та РФ В. Арканова, Л. Соляник, Л. Сергієнко, заслужені артисти України В. Тришин, А. Резілова, М. Олійник, Ю. Данільчишин (Русакова (ред.), 2017: 370–371).

Анатолій Васильович Калабухін (1930–30.06.2022)¹⁶, який був завідувачем кафедри у 1979–2022 роках. Провідними режисерами постановок оперної студії були народний артист України, професор **Володимир Анатолійович Лукашев**¹⁷, який також завідував кафедрою оперної підготовки у 1968–1971 та 1972–1973 роках, та доцент **Ірина Анатоліївна Ривіна** (1938–2014), випускниця режисерського факультету ХДІМ (1967)¹⁸. Головним концертмейстером Оперної студії у 1933–1941 та 1946–1973 роках була **Марія Міронівна Жиліна** (1906–1975), піаністка та вокалістка, з якою пов'язана «ціла епоха в житті харківської студії» (Ривіна, 1992: 255). У 1974 році її замінила **Людмила Іванівна Кучер**, вихованка класу фортепіано В. Лозової, нині – кандидат мистецтвознавства (1992), професор (2002), лауреатка муніципальної творчої премії ім. Бориса Гмирі в галузі музичного мистецтва (2010),

¹⁶ А. В. Калабухін, окрім звання народного артиста України (1991), був відзначений званнями заслуженого діяча мистецтв України (1976), лауреата рейтинг-проекту «Харків'янин століття» (2000), рейтингових конкурсів «Харків'янин року» (2001–2003, 2006, 2010) серед діячів мистецтва, Почесного громадянина міста Харків (2010). Паралельно із роботою в ХДК (від 1953 р. був диригентом Оперної студії), від 1952 р. також був диригентом ХАТОБу ім. М. Лисенка (у 1973–1978 – головним диригентом), а у 1968–1973 рр. – головним диригентом та художнім керівником Харківської філармонії. Здійснив більше 100 оперно-балетних вистав, диригував безліччю концертних програм (див. Кучер, Костенко, 2017: 475–476).

¹⁷ Закінчив Харківську державну консерваторію (1960) як концертно-камерний співак (у П. Голубєва та О. Петрової), 1964 року закінчив Харківський Театральний Інститут (режисерське відділення).

¹⁸ Працювала від 1967 як асистент, викладач (1970), старший викладач (1973): від 1983 – на посаді доцента каф.едри оперної підготовки ХДІМ ім. І. П. Котляревського. За 47 років роботи (від 1967 р.) поставила 22 вистави, серед них «Богема» Дж. Пуччіні (1971), «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта (1998), «Зорі тут тихі» К. Молчанова (1980, була відзначена Дипломом Міністерства культури України), «Любов до трьох помаранчів» С. Прокоф'єва (1989) (див. Русакова (ред.), 2017: 317).

авторка низки наукових статей, підручника та анотованого каталогу вистав Оперної студії (2012).

Наслідкування і творча інтерпретація кращих традицій сценічного виховання, що були сформовані та розвинуті цими непересічними високопрофесійними митцями, а також багатьма іншими досвідченими викладачами кафедри оперної підготовки, чії імена лишилися поза межами цього нарису (див. Ривіна, 1992: 246–258; Кучер, 2007, 2009), дозволили вже від початку XXI століття, незважаючи на досить складні побутові й фінансові умови, поставити силами студентів низку яскравих оперних вистав, якими (майже до останніх своїх днів) диригував А. В. Калабухін. Серед них – «Віндзорські пустунки» О. Ніколаї (режисер І. Ривина, 2008), «Чарівна флейта» Моцарта (режисер – А. Калоян, 2009), «Любовний напій» Г. Доніцетті (реж. А. Калоян, 2010), «Продана наречена» Б. Сметани (реж. А. Калоян, 2011), «Фра-Дияволо» Д. Обера (А. Калоян, 2014), «Розумниця» К. Орфа (реж. О. Дугінов, 2015, 2017), «Запорожець за Дунаєм» І. Гулака-Артемівського (реж. М. Чиженко, 2017), «Алеко» С. Рахманінова (реж. М. Климентовська, 2019), диригував виставами професор А. В. Калабухін. «На Русалчин Великдень» М. Леонтовича було представлено 2021 року у концертному виконанні (дир. Ю. Яковенко, хормейстер-постановник – Н. Белік-Золотарьова, головний концертмейстер – Л. Кучер, реж. О. Дугінов), однак сценічній прем'єрі завадила війна.

Отже, *концепція комплексного виховання співака-актора* є фундаментом для подальшого розвитку харківської вокальної школи, осереддя якої стала на сучасному етапі *кафедра сольного співу та оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського*.

Сьогодні на кафедрі сольного співу працюють педагоги, які мають значний виконавський досвід та глибокі професійні знання, накопичені поколіннями викладачів харківської вокальної школи, що синтезувала традиції кращих вокальних шкіл Європи та України.

Провідні професори кафедри:

• **Наталія Олегівна Говорухіна** – заслужена діячка мистецтв України (2016), кандидатка мистецтвознавства (2009), професорка, дипломантка Міжнародного конкурсу вокалістів імені А. Дворжака (1999, Карлови Вари, Чехія). Гідна спадкоємиця традицій харківської вокальної школи, до яких долучилася завдяки одразу кільком її яскравим представникам: навчалася як диригент-хормейстер (ХДАК, клас заслуженого діяча мистецтв України, професора В. І. Ірхи, вокальний клас народного артиста України, професора К. Г. Шаши), згодом як вокалістка у ХДІМ ім. І. П. Котляревського (клас заслуженої артистки України, професорки А. Е. Резілової, асистентура-стажування (2004) у класі заслуженої діячки мистецтв України, професорки Т. Я. Веске). Від 2002 року викладала на кафедрі сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського; у теперішній час – ректор вишу. З класу Н. Говорухіної вийшли лауреати й дипломанти міжнародних вокальних конкурсів і фестивалів – О. Томків, В. Лунякіна, Р. Куштим, Г. Помпеева, Ю. Радкевич, О. Кузьміна, М. Ворочек, І. Бондаренко, викладачі китайських музичних університетів Хуан Веньфей, Тан Чжанчен, Лян Цзігао, Сунь Бо та ін. Працювала в журі національних та міжнародних конкурсів і фестивалів («Нові імена України» (2014, 2015, 2016, Київ), «Харківські асамблеї» (2013, 2014, 2015, Харків), «Яскрава країна» (2015, 2016, Одеса, 2015, Дніпропетровськ), «Співограй» (2015, 2016, Харків) та низка інших. У 2012–13 роках провела 26 майстер-класів у 11 містах КНР (Русакіна (ред.), 2017: 436). Сьогодні в Університеті працюють її вихованці О. Кузьміна, Г. Помпеева, О. Ветров, М. Ворочек, які плідно поєднують педагогічну діяльність з роботою в театрі.

• **Наталія Євгенівна Гребенюк** – докторка мистецтвознавства (2000), професорка, випускниця Т. Я. Веске (сольний спів) та Р. П. Папкової (фортепіано) в Харківському державному інституті мистецтв імені І. П. Котляревського, лауреатка Міжнародного конкурсу оперних співаків в Італії (Неаполь, 1991), фестивалів

«Молоді голоси України» (Київ, 1990), «Харківські асамблеї» (1993, 1994, 1995). Гастролювала в багатьох містах Італії, Франції, Угорщини, Польщі, Німеччини, України. Авторка наукових публікацій. Серед її учнів – лауреати міжнародних конкурсів вокалістів, кандидати мистецтвознавства.

• **Володимир Олександрович Болдирєв** (вихованець О.О. Костюка і Т. Я. Веске) – народний артист України, професор, лауреат Міжнародного конкурсу імені М. Глінки і дипломант міжнародного конкурсу «Мін-Он» в Японії (1987). У 2015–2022 роках очолював кафедру сольного співу ХНУМ, де працює від 2001 року. Провідний соліст ХНАТОБу імені М. Лисенка, де працював від 1981 року, пізніше – художній керівник театру, він виконав понад 30 оперних партій, створив яскраві образи в операх Россіні, Пуччіні, Моцарта, Верді та ін., постійно гастролював у різних країнах світу, брав участь у численних музичних фестивалях (Іспанія, Італія, Україна та ін.), у роботі журі міжнародних вокальних конкурсів. Підготував студентів-лауреатів міжнародних конкурсів вокалістів. Відзначений Почесною грамотою Верховної Ради України (2005), почесним знаком «Слобожанська слава» (2010), є лауреатом регіонального рейтингу «Харків'янин року» (2005, 2007).

• **Таїсія Петрівна Мадішева** – професор, канд. мистецтвознавства (1994), лауреат конкурсу камерних виконавців «Золота осінь» (1979). Закінчила ХНУ імені В. Н. Каразіна та вокальний факультет ХДІМ імені І. П. Котляревського (клас І. Г. Азбель), працювала солісткою Харківської філармонії (1973–1985), де підготувала численні концертні програми, у тому числі монографічні: «Звучить музика Моцарта», «Бах: арії з кантат і мес», «Українські солоспіви», а також присвячені вокальній музиці Америки, Іспанії та інших країн; була першою виконавицею багатьох творів українських композиторів. Від 1985 року працює на кафедрі сольного співу як педагог та вчена (є авторкою науково-методичних праць, науковим керівником дисертаційних досліджень,

брала участь у роботі міжнародних педагогічних форумів, семінарів з доповідями (Фінляндія, Україна, Португалія). Працювала в журі міжнародних конкурсів вокалістів у Литві (Каунас, 2005, 2007, 2009); Фінляндії (Лемпаала, 2010, 2011); Португалії (Фуншал, 2011); Італія (Лоніго, 2012, 2013), де проводила майстер-класи. Гастролювала в Україні, Німеччині, Молдові, Узбекистані та ін. Серед випускників – лауреати вокальних конкурсів, солісти театрів і концертні співаки: С. Саніна, О. Гусарева Н. Водоп'янова, кандидати мистецтвознавства А. Хуторська, доценти Л. Деркач, Н. Полікарпова (закінчила асистентуру-стажування у класі у Т. П. Мадишевої).

• **Доцентами** кафедри сольного співу і оперної підготовки працюють *заслужені артисти України Л. А. Стецюн (Величко), М. В. Чиженко, О. П. Старікова, Д. М. Маклюк, С. В. Клебанова, О. М. Скворцова*; кандидати мистецтвознавства *Л. А. Деркач, Т. В. Жаркіх, Н. В. Полікарпова, І. К. Присталов; О. А. Кузьміна, І. В. Вербицька*; серед її викладачів – кандидати мистецтвознавства *Я. М. Каушмян, Г. Ю. Помпеева* та інші¹⁹.

Отже, відмінною рисою *сучасного стану* вокальної кафедри стало значне зростання науково-методичної підготовки педагогів – більша їх частина має наукові ступені кандидатів мистецтвознавства. Докторська дисертація професорки Н. Є. Гребенюк стала одним з нових кроків у пізнанні законів вокальної майстерності. Наукові дослідження дозволяють висвітлювати актуальні виконавські проблеми та знаходити шляхи їх вирішення, що дозволяє підтримувати високий рівень співацької майстерності, який відповідає сучасним вимогам світового вокального мистецтва.

Від 2022 року кафедру сольного співу та оперної підготовки очолила *Лариса Анатоліївна Деркач*, випускниця професора А. Е. Резілової, лауреат та дипломант міжнародних конкурсів («Янтарний соловей», 1996, імені І. Паторжинського, 1997), кандидат

¹⁹ Про повний актуальний склад кафедри можна довідатись на офіційному сайті ХНУМ імені І. П. Котляревського.

мистецтвознавства (2012), доцент. Паралельно з роботою на кафедрі сольного співу працювала солісткою Дніпропетровського театру опери та балету (1997–1999), серед озвучених нею партій – Чіо-Чіо-Сан, Недда, Аїда та ін. Активно концертувала в ансамблі з Д. А. Гендельман в Україні та за кордоном, нерідко звертаючись до маловідомих музичних творів з яскравою емоційною палітрою. Серед її випускників – заслужена артистка України Е. Джулік, солістки Харківської оперети А. Чувуріна та А. Майсурадзе, лауреати та дипломанти міжнародних і національних конкурсів Н. Полікарпова (доцент ХНУМ), С. Мельник (викладач ХНУМ), Н. Мазуренко Цао Хун, Л. Авдимирець С. Алексєєва, В. Шевченко, Чжан Лі, У. Смаглецька, Н. Соколова, Чжан І та ін.

Висновки.

Стислий огляд історичного розвитку та основних досягнень харківської школи академічного співу, осередям якої є сьогодні професорсько-викладацький колектив кафедри сольного співу та оперної підготовки ХНУМ імені І. П. Котляревського, дозволяє виявити певні її *характеристики*, закріплені в її багаторічній *традиції*.

Це – надзвичайно *висока вокальна культура*, притаманна її кращим представникам, серед яких – народні артисти СРСР Б. Гмиря, М. Рейзен, М. Манойло, Н. Суржина, Н. Ткаченко, В. Третяк, Г. Ципола; народні артисти України та колишніх радянських республік В. Арканова, В. Болдирєв, Г. Горюшко, О. Востряков, І. Журіна, Є. Іванов, М. Коваль, Л. Соляник, О. Романенко, В. Розанов та багато інших, заслужені артисти й лауреати та дипломанти міжнародних і національних конкурсів вокалістів, котрі в різні часи, в різних країнах, на найпрестижніших сценах світу успішно підтверджували високий професійний статус харківської вокальної школи: Л. Морозов (Женева, 1958), Є. Іванов (Софія, 1961, Бухарест, 1964), В. Тришин (Москва, 1970), Л. Сергієнко (Женева, 1973, Москва, 1974), Г. Ципола (Токіо, 1976),

В. Болдирєв (Японія, 1990), О. Крамарєва (Санкт-Петербург, 2005), М. Пастер (Москва, 2007), Н. Полікарпова (Фінляндія, 2010), Л. Кохан (Фінляндія, 2017), Лю Ся (Італія, 2018), В. Лашко (Чехія, 2019) та багато інших.

Складовими цього поняття є *досконала технічна майстерність*, завдяки традиції навчання співаків, започаткованій майстрами *італійського bel canto*, які стояли у витоків харківської вокальної школи; традиції, дбайливо збереженій і розвинутій кількома поколіннями вокальних педагогів, частково зафіксованій ними в навчально-методичних працях, та яка все ж здебільшого підживлюється процесом безпосереднього спілкування вчителя та учня у вокальному класі – ось чому такою важливою є вдячна пам'ять учнів про своїх вчителів, методи їх роботи, їхні поради і ставлення до своєї справи. Це також глибоке *осягнення художнього змісту* твору, що виконується, яке було б неможливим без значної уваги педагогів до гармонійного розвитку особистості учня, розширення кола його професійних музичних знань та загальної ерудиції, спрямування його на постійний творчий пошук і самовдосконалення.

Отже, «спадковою» (згадаймо концертні вистави класу К. О. Прохорової-Мауреллі) можна вважати й актуальну сьогодні концепцію *комплексного розвитку вокаліста*, яка реалізується в тісній співпраці студента з концертмейстером, диригентом, хормейстером, режисером, викладачами акторських дисциплін, виконавській практиці у виставах Оперної студії і на концертній сцені. Нині вокальна кафедра ХНУМ здійснює весь комплекс підготовки вокаліста-професіонала, яка раніше розподілялась між кафедрами сольного співу, оперної підготовки, концертно-камерного співу. Від самого початку свого розвитку харківська вокальна школа спиралася на *безцінний виконавський досвід* – її педагоги зазвичай були визнаними майстрами оперного і концертно-камерного співу, нерідко одночасно сполучали роботу у вокальному класі зі сценічною діяльністю, і ця практика зберігається й дотепер.

«Спадковими» слід вважати й такі «суб'єктивні» риси, як *працелюбність*, *працездатність*, навіть завзятість у роботі педагогів-вокалістів харківської вокальної школи, *ретельність*, *увагу до найдрібніших деталей* – технічних, стилістичних, змістовних.

Нарешті, важлива характеристика харківської вокальної школи на всіх етапах її розвитку – *відкритість*, готовність до засвоєння досвіду інших українських та світових шкіл (починаючи від запрошення І. І. Слатіним *італійського* співака А. Ф. Бугамеллі в якості вокального педагога на початку її формування, до багаторічної блискучої викладацької роботи вже у наші часи вихованки *одеської* школи, заслуженої діячки мистецтв, професора Л. Г. Цуркан) – тобто здатність до постійного зростання й, головне – розуміння його необхідності.

Отже, харківській вокальній школі є що успадковувати, і у надскладних умовах нашого воєнного сьогодення усвідомлення цього факту стає життєво важливим для подальшого її успішного функціонування і творчого розвитку.

Перспективами подальшого дослідження теми мають бути уточнення і встановлення істини щодо певних імен, дат і подій, «білих плям» в історії харківської вокальної школи, що передбачає пошуки й ретельне опрацювання вцілілих архівних матеріалів, можливість втрати яких з часом зростає, а також якомога більш повне висвітлення окремих її сторінок, пов'язаних з творчістю харківських вокалістів, у тому числі наших сучасників. Зі зміною поколінь природно з'являються нові педагогічні методики, змінюється естетика виконання, вдосконалюється вокально-технічна майстерність, але усвідомлення художньо-естетичних принципів харківської вокальної школи «в особі» вокальної кафедри *Alma Mater* допоможе молодим співакам, її вихованцям, розв'язувати складні проблеми у галузі музично-професійної діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

- Геніка, Р. (1902). Прохорова-Мауреллі. *РМГ*, 13, ствп. 397–398 [рос.].
- Говорухіна, Н. О. (2006). Значення харківського періоду у вокально-виконавській творчості Б. Р. Гмирі. *Науковий вісник Національної музичної академії України*, 39: Борис Гмиря. Погляд з ХХІ століття, 36–45.
- Говорухіна, Н. О. (2007). *Тамара Яківна Веске*. Харків: Кортес-2001.
- Голубєв, П. В. (1983). *Поради молодим педагогам-вокалістам*. (Пер. з рос.). Київ: Музична Україна.
- Єрошенко, О. В. (2009). Педагогічна діяльність професора П. В. Голубєва: діалог української та італійської вокальних шкіл ХХ ст. *Культура України*, 26, 282–290.
- Ігнатченко, Г. І. та ін. (Редкол.). (2002). *Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. 85 років*. Харків: ХДІМ.
- Кононова, О. В. (2004). *Музична культура Харкова кінця ХVІІІ – початку ХХ ст.* Харків: Основа.
- Кононова, О. В. (2017). Еволюція музичної освіти в Харкові. У кн. Русакова, Л. В. (ред.-упоряд.) (2017). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія*. (Тт. 1–2). Т. 1. Музичне мистецтво, сс. 13–162. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.
- Кучер, Л. І. (2007). Харківська оперна студія: історія і сучасність. У кн. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Ботунова (ред.), І. Ю. Сухленко (упоряд.). *Pro Domo Mea. Нариси. До 90 річчя з дня заснування ХДУМ імені І. П. Котляревського*, сс. 220–221. Харків: ХДУМ.
- Кучер, Л. І. (2009). Оперна студія Харківського державного університету мистецтв імені І. Котляревського: до 70-річчя від дня заснування. Харків: ХДУМ.
- Кучер, Л. І., Костенко, Н. Є. (2017). Калабухін Анатолій Васильович. У кн. Русакова, Л. В. (ред.-упоряд.) (2017). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія*. (Тт. 1–2). Т. 1. Музичне мистецтво, сс. 475–476. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.
- Лисенко, І. М. (1997). *Словник співаків України*. Київ: Рада.
- Мадишева, Т. П., Жаркіх, Т. В. (2017). Сольного співу кафедра ХНУМ ім. І. П. Котляревського. У кн. Русакова, Л. В. (ред.-упоряд.) (2017). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування*.

- мала енциклопедія*. (Тт. 1–2). Т. 1. Музичне мистецтво, сс. 672–675. Харків: «Водний спектр Джі-Ем-Пі».
- Маркович, М. І. (2021). Творчі принципи вокальної педагогіки Миколи Манойла. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 60, 200–215.
- Мельник, О. (2013). Художньо-методичні принципи професора Т. Я. Веске у світлі парадигми харківської вокальної школи. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 38, 303–31, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2013_38_29
- Михайлов-Сидоров М. І., Євтушенко, Д. Г. (1963). *Питання вокальної педагогіки*. Київ: Мистецтво.
- Прохорова-Мауреллі Ксенія Олексіївна (2018). У кн. *Українська музична енциклопедія*. Т. 5. С. 483. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.
- Ривіна, І. А. (1992). Кафедра сольного співу. Кафедра оперної підготовки. *Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–1992*, сс. 225–258. Харків: ХДІМ. [рос.].
- Русакова, Л. В. (ред.-упоряд.) (2017). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування: мала енциклопедія. (Тт. 1–2). Т. 1. Музичне мистецтво. Харків: «Водний спектр Джі-Ем-Пі».
- Цуркан, Л. Г. (2007). Вірність традиціям кафедри сольного співу. У кн. Т. Б. Веркіна, Г. А. Абаджян, Г. Я. Богунова (ред.), І. Ю. Сухленко (упоряд.). *Pro Doto Mea. Нариси. До 90 річчя з дня заснування ХДУМ імені І. П. Котляревського*, сс. 56–75. Харків: ХДУМ.
- Чиженко, М. В. (2014). Універсалізм особистості Л. Г. Цуркан. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 39, 338–345.
- Чиженко, М. В. (2019). Анатолій Калабухін: феномен творчої особистості. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 55, 76–91, DOI 10.34064 / khnum 1-5506
- Щепакін, В. М. (2012). Харківський період (1901–1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 36, 6–20.

REFERENCES

- Chyzhenko, M. V. (2014). Universalism of L. H. Tsurkan's personality. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 39, 338–345 [in Ukrainian].
- Chyzhenko, M. V. (2019). Anatolii Kalabukhin: the phenomenon of a creative personality. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 55, 76–91, DOI 10.34064 / khnum 1-5506 [in Ukrainian].
- Henika, R. (1902). Prokhorova-Maurelli. *Russian Music Newspaper*, 13, col. 397–398 [in Russian].
- Holubev, P. V. (1983). *Advices to young vocal teachers*. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
- Hovorukhina, N. O. (2006). The significance of the Kharkiv period in B. R. Hmyria's vocal and performance work. *Scientific Bulletin of the National Music Academy of Ukraine*, 39: Borys Hmyria. View from the 21st century, 36–45 [in Ukrainian].
- Hovorukhina, N. O. (2007). *Tamara Yakivna Veske*. Kharkiv: Kortex-2001 [in Russian].
- Ihnatchenko, H. I. and others. (Ed. board). (2002). *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State Institute of Arts. 85 years old*. Kharkiv: Kharkiv State Institute of Arts [in Ukrainian].
- Kononova, O. V. (2004). *The musical culture of Kharkiv at the end of the 18th – early 20th century*. Kharkiv: Osnova [in Ukrainian].
- Kononova, O. V. (2017). Evolution of music education in Kharkiv. In Rusakova, L. V. (Ed.) *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of the foundation. Brief encyclopedia*. (Vol. 1–2). T. 1. Musical art, pp. 13–162. Kharkiv: Vodnyi spectr Dzhi Em Pi [in Ukrainian].
- Kucher, L. I. (2007). Kharkiv Opera Studio: history and modernity. In T. B. Verkina, H. A. Abadzian, H. Ya. Botunova, I. Yu. Sukhlenko (ed.). *Pro Domo Mea. Essays. To the 90th anniversary of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts foundation*, pp. 220–221. Kharkiv: Kharkiv State University of Arts [in Ukrainian].
- Kucher, L. I. (2009). *Opera Studio of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts: commemorating the 70th anniversary of its foundation*. Kharkiv: Kharkiv State University of Arts [in Ukrainian].
- Kucher, L. I., Kostenko, N. E. (2017). Anatolii Vasyliovych Kalabukhin. In Rusakova, L. V. (Ed.) *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts*.

- 1917–2017. *To the 100th anniversary of the foundation. Brief encyclopedia.* (Vol. 1–2). T. 1. Musical art, pp. 475–476. Kharkiv: Vodnyi spectr Dzhi Em Pi [in Ukrainian].
- Lysenko, I. M. (1997). *Dictionary of singers of Ukraine.* Kyiv: Rada [in Ukrainian].
- Madysheva, T. P., Zharkih, T. V. (2017). Department of Solo Singing of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. In Rusakova, L. V. (ed.) *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of the foundation. Brief encyclopedia.* (Vol. 1–2). T. 1. Musical art, pp. 672–675. Kharkiv: Vodnyi spectr Dzhi Em Pi [in Ukrainian].
- Markovych, M. I. (2021). Creative principles of vocal pedagogy of Mykola Manoilo. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 60, 200–215 [in Ukrainian].
- Melnyk, O. (2013). Artistic and methodological principles of Professor T. Ya. Veske in the light of the paradigm of the Kharkiv vocal school. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 38, 303–331, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pvmp_2013_38_29 [in Ukrainian].
- Mykhailov-Syodorov, M. I. & Yevtushenko, D. H. (1963). *The issues of vocal pedagogy.* Kyiv: Mysteststvo [in Ukrainian].
- Prokhorova-Maurelli Ksenia Oleksiivna (2018). In *Ukrainian musical encyclopedia.* Vol. 5. P. 483. Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Rusakova, L. V. (Ed.) (2017). *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. To the 100th anniversary of the foundation. Brief encyclopedia.* (Vol. 1–2). T. 1. Musical art, Kharkiv: Vodnyi spectr Dzhi Em Pi [in Ukrainian].
- Ryvina, I. A. (1992). Department of Solo Singing, Department of Opera Training. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky Institute of Arts. 1917–1992, pp. 225–258. Kharkiv: Kharkiv State Institute of Arts [in Russian].
- Shchepakina, V. M. (2012). Federico Alessandro Bugamelli's Kharkiv period (1901–1918). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 36, 6–20 [in Ukrainian].
- Tsurkan, L. H. (2007). Loyalty to traditions: the department of solo singing. In T. B. Verkina, H. A. Abadzian, H. Ya. Botunova, I. Yu. Sukhlenko (ed.). *Pro Domo Mea. Essays. To the 90th anniversary of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts foundation*, pp. 56–75. Kharkiv: Kharkiv State University of Arts [in Ukrainian].

Yeroshenko, O. V. (2009). Pedagogical activity of Professor P. V. Holubev: dialogue between Ukrainian and Italian vocal schools of the 20th century. *Culture of Ukraine*, 26, 282–290 [in Ukrainian].

Taisiia Madysheva

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Professor,
the Department of Solo Singing and Opera Training
e-mail: taisiya.madysheva@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-0012-7370

Larysa Derkach

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associated Professor,
the Department of Solo Singing and Opera Training
e-mail: larisa02112000@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-9167-3248

Kharkiv vocal school: on the path of continuity

Statement of the problem. Objectives, methods, novelty of the research.

*The year 2022, which marked the 105th anniversary of the Kharkiv National University of Arts, became a tragic challenge for the entire Ukrainian public, exacerbating the issue of preserving the country's cultural traditions and its historical memory. The formation and development of the Kharkiv school of academic vocal art is an integral and bright part of the cultural history of Ukraine, which needs to be highlighted and scientifically understood. Despite the fact that the Kharkiv vocal school has educated a whole galaxy of world-class singers, there is still no fundamental scientific research devoted to it. **The purpose of the article** is to actualize for our contemporaries the creative achievements of the Kharkiv vocal school, represented now by the Department of Solo Singing and Opera Training of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, to highlight the hereditary ties between the generations of its representatives, some trends in its development and the specifics of its current stage. The combination of historical-biographical, chronological-documentary, analytical, and systemic methods made it possible, based on a brief review of the historical development of the Kharkiv vocal school, to identify some characteristics of it, established in its tradition.*

Research results and conclusion.

A brief overview of the historical development and main achievements of the Kharkiv school of academic singing, the core of which is today the teaching staff of the Department of Solo Singing and Opera Training of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, allows us to identify certain characteristics of it, established in its long-standing tradition.

This is an extremely high vocal culture, characteristic of its best representatives, among whom are People's Artists of the USSR B. Hmyria, M. Reizen, M. Manoilo, N. Surzhina, N. Tkachenko, V. Tretiak, H. Tsypola; People's Artists of Ukraine and former Soviet republics V. Arkanova, H. Horiushko, O. Vostriakov, I. Zhurina, M. Koval, L. Solianyuk, O. Romanenko, V. Rozanov and many others, Honored Artists and laureates and graduates of international and national vocal competitions, who at different times, in different countries, on the most prestigious stages of the world successfully confirmed the high professional status of the Kharkiv vocal school: L. Morozov (Geneva, 1958), Ye. Ivanov (Sofia, 1961), Bucharest, 1964), V. Trishin (Moscow, 1970), L. Serhienko (Geneva, 1973, Moscow, 1974), H. Tsypola (Tokyo, 1976), V. Boldyrev (Japan, 1990), O. Kramareva (St. Petersburg, 2005), M. Paster (Moscow, 2007), N. Polikarpova (Finland, 2010), L. Kohan (Finland, 2017), Liu Xia (Italy, 2018), V. Lashko (Czech Republic, 2019) and many others.

The components of this culture are perfect technical skill, "inherited" thanks to the tradition of training singers, which comes from the masters of Italian bel canto – the founders of the Kharkiv school, and a deep understanding of the artistic content of music, which is impossible without the constant attention of the teachers to the harmonious education of the students, the expansion of their creative horizons. From the beginning, the Kharkiv vocal school relied on invaluable performance experience – its teachers were usually the recognized masters of opera and chamber singing, and this tradition has been preserved. Today, in the era of the "stage director's" theater, the concept of complex development of the vocalist has gained new relevance. Currently, the Department of Solo Singing and Opera Training of the Kharkiv National University of Arts carries out the entire complex of professional training of a singer thanks to his close cooperation with the concertmaster, conductor, choirmaster, director, teachers of acting disciplines, stage practice in the Opera Studio. As in the previous stages of its development, the Kharkiv vocal school demonstrates openness, readiness to learn the experience of other Ukrainian and international schools, which is a guarantee of constant growth. In recent decades, the number of honorary and scientific titles, bright victories of Kharkiv singers at prestigious vocal competitions has significantly increased, graduates of the department work on leading opera stages, and successfully tour

abroad. With the change of generations, new pedagogical methods, aesthetics and performance styles naturally appear, vocal and technical skills are improved, but awareness of the artistic and aesthetic principles of the Alma Mater vocal school will help its young students to solve difficult professional tasks.

Keywords: *Kharkiv vocal school; vocal pedagogy; solo singing; concert-chamber singing; opera studio; Department of Solo Singing of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; soloist; vocalist; artist; singer.*

Стаття надійшла до редакції 14 лютого 2023 року

Розділ 4.

ХОРОВА КУЛЬТУРА СУЧАСНОЇ УКРАЇНИ

УДК 78.07

DOI 10.34064/khnum2-3107

Мироненко Анна Миколаївна

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (Київ),
аспірантка,
кафедра історії української музики та музичної фольклористики,
директор Глухівської школи мистецтв імені Максима Березовського,
e-mail: muhomoriwe@i.ua
ORCID iD: 0000-0002-3978-2463

**Творчість Глухівського народного аматорського
камерного хору духовної музики
як складова культури Глухівщини
(кінець ХХ – початок ХХІ століття): мистецька рефлексія**

Проблематика статті спрямована на розкриття актуального питання національно-культурного становлення в регіонах, спадщина яких є важливим чинником у формуванні загальнонаціональної свідомості. Метою статті є висвітлення діяльності Глухівського народного аматорського камерного хору духовної музики під орудою Катерини Кобзар та його ролі в національному духовному відродженні Глухівщини кінця ХХ століття – початку ХХІ століття. Достатньо велика кількість присвячених хору газетних і журнальних публікацій має публіцистичний характер, тоді як системне наукове осмислення діяльності колективу ще попереду. Наукова новизна цієї статті полягає в аналізі і систематизації репертуару хору, висвітленні історії його створення та естетичних принципів, що спрямували його розвиток, відтворенні соціально-культурного контексту часу та виявленні значення діяльності колективу для актуалізації української національної духовної спадщини. Підсумовується, що Глухівський народний аматорський камерний хор духовної музики, який зародився як частина масової культури Глухівщини другої половини ХХ століття, зрештою виокремився в унікальний, історично значущий духовний осередок. Діяльність колективу ідентифікується як важлива складова національної української культури, що

ретранслює устої і традиції Глухівської співацької школи. Його провідною місією, яка відіграла велику роль у формуванні культури Глухівщини ХХІ століття, стали відродження, збереження та популяризація спадщини композиторів-земляків, насамперед Д. Бортнянського та М. Березовського.

Ключові слова: Глухів; Глухівська співацька школа; Глухівський народний аматорський камерний хор духовної музики; Катерина Кобзар; музичне мистецтво, хоровий спів.

Постановка проблеми.

ХХ століття в історії України позначене жорсткою політикою влади СРСР у ставленні до релігії та національної самоідентифікації. Маючи на меті знищення всього сакрального для українців, уряд, тим не менш, досяг протилежного результату. На непридатному для відродження тлі з'явилися пагони національної духовності, українськості – як контрвідповідь на тоталітарний радикалізм влади. Одним із проявів національно-визвольного руху у мистецтві ХХ століття на Глухівщині стала творчість Народного аматорського камерного хору духовної музики (керівник К. Кобзар), який попри заборони виконував духовні твори українською мовою. Своєю діяльністю колектив продовжував давні хорові традиції історичного міста, на різних творчих майданчиках доводив, що музика Д. Бортнянського та М. Березовського сягає корінням в національні традиції України.

Останні дослідження і публікації. «Глухівська тема» здавна цікавила дослідників у ракурсі функціонування Глухівської співацької школи, її вирішального місця в хоровій культурі України як точки відліку при розгляді теми зародження національної професійної музичної освіти. О. Васюта (1998) та Г. Локощенко (1990) вважають набори музикантів на Чернігівщині у ХVІІІ столітті до Петербурзької співацької капели початком розвитку професійної української музики та інтеграції українських музикантів у світовий музичний простір. Творчість глухівських композиторів М. Березовського та Д. Бортнянського досліджували Л. Горенко (2006), В. Іванов (1997), М. Кияновська (2000), Л. Корній (2011), К. Майбурова (1971), М. Юрченко (2001).

До висвітлення діяльності Глухівського народного аматорського камерного хору духовної музики під керівництвом К. Кобзар зверталось багато періодичних видань, найбільшу частку яких складають місцеві глухівські часописи – газети «Гухівщина», «Кур'єр», «Панорама», «Народна трибуна», «Неделя» (від 2022 року «Тиждень»). Ці матеріали висвітлюють панораму концертного та конкурсного життя колективу (Агдамов, 2010; Кленько, 2005); географію його гастрольних маршрутів, знакові події у його творчості (Миколенко, 2000; Гаврильченко, 2018), інформацію про благодійні концерти хору та отримані ним нагороди (Крючков, 2005; Медведь, 2018; Халімоненко, 2015). Публікації мають описовий характер, притаманний щоденній періодичній пресі; відсутній аналітичний підхід до подання матеріалу, який адаптовано до пересічного читача, що збіднює мову викладення та зменшує наукову цінність цих нарисів. У статтях, де автори висвітлюють історію створення колективу, відсутня кореляція з історично-соціальними умовами, у яких формувався колектив та починав творити його керівник. Серед інших українських періодичних видань діяльність хору відображалась в обласній газеті «Сумщина», всеукраїнському журналі «Жінка» (Коваленко, 2004). У культурологічному просвітницькому тижневику «Слово просвіти» розміщена публікація Ірини Юсупової-Кобзар (2018), присвячена творчому ювілею керівниці колективу. Також увагу діяльності хору, через призму меценатства Мішеля Терещенка, у статті в газеті «День» приділила музикознавиця О. Олійник (2014).

Спробу більш систематизованого огляду діяльності колективу здійснив Г. Голяка у двох статтях (2015, 2016). Він підкреслив сутність цього мистецького феномена, здійснив репертуарний аналіз, екскурс в його історію, опис його гастрольної діяльності.

Однак, при достатньо великій кількості публікацій у періодичних виданнях публіцистичного напрямку, відсутні узагальнювальні роботи наукового характеру щодо діяльності Глухівського народного аматорського камерного хору духовної музики та непересічної особистості його керівниці К. Кобзар.

Метою статті є висвітлення творчої діяльності Глухівського народного аматорського камерного хору духовної музики наприкінці ХХ – початку ХХІ століття. Для цього були застосовані джерелознавчий, історичний, аналітичний **методи дослідження**, а також узагальнення та систематизація інформації щодо діяльності творчого колективу. **Наукова новизна** статті полягає в аналізі і систематизації репертуару хору, висвітленні історії його створення та естетичних принципів, що спрямували його розвиток, відтворенні соціально-культурного контексту часу та виявленні значення діяльності колективу для актуалізації української національної духовної спадщини.

Виклад основного змісту дослідження.

Глухівщина, відома своїм бурхливим розквітом у ХVІІ–ХVІІІ століттях, який визначив її чільне місце у державотворенні України та її мистецькому спадку, у ХХ столітті, з погляду монументальної історії, була менш яскравою, а культуротворчі процеси в регіоні не викликали жвавого інтересу дослідників. Це пояснюється, з одного боку, тим, що фундамент для розвитку краю був сформований попередніми епохами – отже, настав момент накопичення нових артефактів і джерел для подальшого культурного зростання регіону. Крім того, тоталітарна епоха, де розбудова країни впроваджувалася за системою «центр – периферія», пригнічувала поступ регіональних культур, не приділяючи їм достатньої уваги. При цьому прогрес локальних осередків культури навмисно пригнічувався, а законодавча база виступала тут допоміжним інструментом. Пригальмовування інтенсивного розвитку регіону в ці часи мало свої історичні причини, починаючи від подій Першої загальнонародної демократичної революції (1905–1907 рр.), Визвольних змагань (1917–1921 рр.), I та II Світових війн, подальшого формування тоталітарного суспільства, й завершуючи ускладненням життєвих обставин соціуму, що зводилися до елементарного виживання. Усе це змінювало напрям культурного розвитку держави, призупиняло його активний природний ріст,

викривляло зміст високої місії мистецтва, яке використовувалось у якості маніпулятивного інструменту управлінського апарату.

Період після II Світової війни позначений продовженням колективізації не лише у сільському господарстві, а й у мистецтві. Масова пісня, що лунала скрізь – від хорових гуртків у загальноосвітніх школах до хорів колгоспних ланок, об'єднувала трудівників і спрямовувала їх загальний розвиток. Роботі культосвітніх установ 1950-х держава відводила допоміжну роль. «Вся масово-політична і культурно-освітня робота клубів, бібліотек, Будинку культури, лекторіїв мусить сприяти підвищенню комуністичної свідомості і політичної активності колгоспників, працівників МТС, розгортанню соціалістичного змагання за високе проведення сільськогосподарських робіт... » (Культурно-освітня робота на сівбі, 1951: 1). Це був своєрідний розвиток суспільства, однак репертуар не сприяв одуховленню людей, вихованню індивідуальної культурної думки.

Епоха формувала запити. 50–60 роки проникнуті біллю війни. «Пісня про Сталіна» М. Блантера, «Лист до Москви» М. Богословського, «Ех, дороги» А. Новікова, «Пісня про Дніпро» М. Фрадкіна, пісні про видатного вождя – цей репертуар є відгуком страшної біди, яка зруйнувала країну. Саме він лунав зі сцен Глухівщини і підбадьорював людей, на плечі яких лягла вся важкість післявоєнної відбудови країни. 70 роки позначені влиттям у художній репертуар Глухівщини живої інструментальної музики, що пов'язано з етапом формування інструментального професіоналізму завдяки діяльності Глухівської ДМШ. У репертуарі з'являються партійно-патріотичні пісні. У 80–90 роки у хоровому репертуарі збільшується кількість ліричних пісень українських композиторів (О. Білаш, В. Верменич, Г. Верьовка, П. Майборода, І. Шамо).

Крім вищенаведеного, зі сцен та в побуті лунав і інший репертуар – народні ліричні та жартівливі українські, білоруські, російські пісні (як в обробках, так і в автентичному вигляді); твори місцевих авторів (М. Єрохи, М. Киризьока, В. Копилова, П. Манжоса, О. Моденка), народні частівки, побутовий фольклор.

Як бачимо, пісня використовувалась, перш за все, як інструмент політичних маніпуляцій. Вона відволікала людей від важкої реальності 40–60 років ХХ століття, таким чином перебираючи на себе не лише розважальну функцію, але й функцію психологічної підтримки. Такий фон мало сприяв виникненню та розвитку серйозної хорової музики, основаної на канолах хорового партесного та церковного співу. Тим не менш, багато відомих та невідомих митців, героїв свого часу, рухали вперед процес культуротворення через тоталітарну завісу, не даючи йому зупинитись або зовсім загубитись у часі.

Такою особистістю, яка попри тотальну політизацію культури змогла подивитись на мистецтво по-іншому, у Глухові була Катерина Кобзар. Вона створила та очолила колектив, який став частиною національно-визвольного руху в мистецтві Глухівщини другої половини ХХ століття, – Народний аматорський камерний хор духовної музики. Через діяльність свого колективу К. Кобзар почала вводити у репертуарний кругообіг церковні твори і твори українських композиторів, написані українською мовою.

Хорова культура Глухова являє собою яскраву сторінку загальної багатомістової української хорової культури. Саме в Глухові була створена співацька школа, яка стала джерелом професійної музики та мистецької освіти. Хорова капела гетьмана Кирила Розумовського під керівництвом Корнелія Юзефовича, що налічувала понад 40 співаків, спадщина композиторів Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, діяльність численних випускників співацької школи промовисто свідчать про основоположне місце Глухова у становленні професійного мистецтва України.

Традиції співацької школи не загубилися у просторі, а на генетичному рівні, через масткову культуру XVIII–XIX століть, еволюціонували, знайшли продовження в хоровій культурі Глухівщини ХХ–XXI століть. Це хори в сільських та міському Будинках культури, хори у Глухівському педагогічному інституті (університеті), чоловічій та жіночій гімназіях, професійно-технічному і медичному училищах, технікумі, загальноосвітніх школах, хорові гуртки Будинку піонерів, вчительський хор

(керівник Катерина Кобзар) та капела бандуристів (керівник Валентина Великосвят) Глухівського Будинку культури, дитячий та викладацький хори Глухівської ДМШ, самодіяльний Народний хор Березівського СБК (керівник Петро Манжос), Народний аматорський камерний хор духовної музики (керівник Катерина Кобзар).

Але якщо говорити саме про ретрансляцію традицій, то єдиним популяризатором духовного співу, основанийого на канонах співацької школи, є Глухівський народний аматорський камерний хор духовної музики під орудою Катерини Кобзар. Почавши свою діяльність з кліросу храму, отримавши через десятиліття діяльності звання «народний», хор увінчує свою творчість виступом на сцені Київської консерваторії, що для виконавців-аматорів є справді великим та цінним досягненням. Сьогодні через соціально-історичні події (ковід-пандемію від 2019 року та війну в Україні від 2022-го) хор перебуває на посткульмінаційному етапі свого розвитку, якому передувала активна творча діяльність у вирі культурних подій не тільки Глухова, а й усієї України.

Досі не висвітленим залишається етап становлення цього колективу. Отже, Глухівський народний аматорський камерний хор духовної музики було створено у 1990 році (Садовський, 1990: 3) за ініціативою викладача хорового класу Глухівської ДМШ Катерини Кобзар та протоієрея Трьох-Анастасієвської церкви Косми, який виступив ідейним натхненником цієї події. Перша назва хору – «Світла Анастасія», на честь церкви Трьох Анастасій, де хор розпочав свою діяльність (Кленько, 2005: 4).

До складу колективу увійшли викладачі Глухівської ДМШ. Згодом керівниця долучила до хорового співу людей без музичної освіти, займаючись з ними постановкою голосу, музичною грамотою, прищеплюючи любов до духовної музики. Вже пізніше склад хору доповнили викладачі і студенти Глухівського педагогічного університету, медпрацівники та підприємці. Але головною мотиваторкою, ідейною наставницею, рушієм цих непростих процесів була керівниця хору – Катерина Кобзар.

Народилась Катерина Кобзар у Кролевецькому районі в селі Ленінське у багатодітній родині. Рано втративши матір, вона мала

досить суворе дитинство. Після закінчення загальноосвітньої школи, де була активною учасницею гуртків самодіяльності, вступила до Сумського культосвітнього училища. За успішне навчання була переведена до Сумського музичного училища. Після закінчення закладу Катерина отримала направлення на навчання до Харківської консерваторії. Проте через матеріальні складнощі їй не довелося скористатися нагодою. Від 1971 року почала викладацьку кар'єру у Глухівській ДМШ у класі хору.

Слід детальніше зупинитися на факті створення саме духовного хору. Адже для ХХ століття слова «духовність», «церква», «релігія» мали ворожий, заборонений відтінок. Відомий приклад, коли «Єдинородний Сине» Д. Бортнянського отримав зовсім інші, світські, слова. До речі, саме з пропагандистським текстом довелося працювати свого часу і хорові.

«Це не було різким переходом. Наприклад, вчора ми співали «Ленин всегда с тобой, Ленин всегда живой», а завтра «Благословлю Господа на всякое время». Ні, це було зі мною ще з дитинства. Мене завжди приваблювали українські народні пісні та класика, яку часто транслювали по радіо. Я її слухала і плакала. Також надихнули мене молитви, які жінки співали після смерті матері. “Херувимську” № 7 Д. Бортнянського я почула ще в дитинстві по радіо і лише у 1990 роках отець Косма дав мені окремі партії, які, коли я збрала у партитуру, зрозуміла, що це саме та Херувимська! І от уже 31 рік ми її співаємо, це є моя зірка», – зізнається керівниця хору Катерина Кобзар¹.

Хоча хор був створений у час, коли держава стала більш лояльною у відношенні до церкви, не можна говорити, що духовна музика віталася і не зазнавала перешкод на шляху до публічного виконання. Майже десятиліття Народний аматорський камерний хор духовної музики не включали до програм міських заходів. Тому колективу доводилося виступати в селах Глухівщини, постійно викликаючи позитивні емоції у публіки. Паралельно з невизнанням та нерозумінням направленості хору міськими чиновниками, що

¹ Запис розмови з авторкою статті. Особистий архів Мироненко А. М.

«опікувались» культурою у Глухові, колектив був запрошений на Перший Козацький фестиваль у Києві, де він також викликав бурю емоцій у пересічних слухачів.

Репертуар. Від самого заснування колективу основним вектором репертуарної політики є виконання духовної музики взагалі та творів композиторів-земляків зокрема. Це має не лише пропагандистський характер, а й охоплює значно ширше завдання: виховання у слухача національного самоусвідомлення, переформатування мислення малороса в осмислення себе диференційованою окремою етнічною одиницею – українцем.

Досягти цієї мети через репертуар було доволі складно. Звичайно, професійні навички артистів потребували подальшого вдосконалення, адже, крім того, що виконавці не були професійними співаками, частина хору складалась із пересічних людей «з вулиці» без певних умінь, проте з великим тяжінням до творчості. Але найбільшою перешкодою став означений нотний матеріал, якого в місті не існувало. Через антирелігійну політику уряду СРСР та презентацію М. Березовського і Д. Бортнянського як російських композиторів, знайти ноти духовних творів і творів земляків-музикантів у Глухові було фактично неможливо. Найбільш забезпечене нотами місце Глухова – це бібліотека Глухівської ДМШ, фонд якої формувався під впливом пропагандистської політики уряду. Значну частину бібліотечних фондів вокально-хорового напрямку становили збірки «Радянська масова пісня», «Пісенні цикли радянських композиторів», «Популярні пісні композиторів братніх республік», «Романси радянських композиторів», «Пісня бригад комуністичної праці», «Піонерська пісня», «Мелодії дружби», збірки воєнних пісень, творів для самодіяльних колективів, пісень на вірші різних радянських композиторів. 60 роки позначені невеликою «українізацією» фондів бібліотеки. З'являються поодинокі видання українських народних пісень та вокальні твори українських композиторів².

² «П. Гайдамака. Вітчизні радощі мої. Романси та пісні», В. Кирейко. Українська народна дума-пісня «То не вітер, то не буйний», М. Лисенко. Опера

Проте деякі твори все ж таки вдалося знайти. Отець Косма разом з нотами церковного ужитку надав для виконання хорові твори Д. Бортнянського: «Херувимську № 7» та «Достойно есть». За концертом М. Березовського «Не отвержи мене во время старости» керівниця їздила до бібліотеки НМАУ. Згодом у виконанні хору прозвучали й інші твори глухівських композиторів: М. Березовського – «Іже херувими», «В память вечную будет праведник», «Да воскреснет Бог», «Отче наш», «Знаменая на нас»; Д. Бортнянського – концерт «Тебе, Бога, хвалим», «Богородице, спаси», «Вкусите и видите, яко благ Господь», «Гімн», «Хвалите Господа с небес», «Отче наш», «Благословлю Господа», «Тело Христово», «Слава», «Многая лета», «В память вечную», хорові концерти «Вскую прискорбна еси, душе моя» (ч. 1, 2), «Вознесу Тя, Боже мой, Царю мой» (ч. 1, 2).

Відштовхуючись від творчості глухівських композиторів, репертуар хору продовжував далі націоналізуватись, поступово збагачуючись іншими творами композиторів-українців, і, що має вагоме значення, написаних українською мовою. Твори українських класиків, зокрема «Щедрик», «Ой, у полі плужок оре», «У нашому дворі», «Ой, з-за гори кам'яної», «Отче наш» М. Леонтовича, «Молитва за Україну» М. Лисенка прикрасили виступи хору. Протягом ХХІ століття репертуарна палітра збагатилась опусами «Павочка ходить», «Ой, в Єрусалимі рано задзвонили», «Чуєш, брате мій» А. Авдієвського, «Бог народився» А. Гнатишина, «Совет превечний» М. Грінченка, «Світе тихий» Р. Гурка, «Молитва» А. Гулака-Артемівського, «Во Вифлеємі стала новина» М. Дацка, «Богородице, Діво» П. Козицького, «Ой, пане, пане, пане Іване, не сиди» В. Лігошевської, «Херувимська пісня» Я. Степового, «На Орданській річці», «По всьому світу», «Рождество Христове»

на 3 дії «Чорноморці», І. Шамо. Дівоча. Для середнього голосу в супроводі баяну, В. Філіпенко. Пісні для голосу (хору); українські народні пісні «За річкою, попід гаєм», «Ой, ти, дівчино, горда та пишна»; збірки «Весняночка. Обробки українських народних пісень в супроводі гітари», «Співає гуцульський ансамбль») (каталоги Бібліотечного фонду Глухівської ДМШ).

«Отче наш», «Хвалите имя Господне» К. Стеценка, «Три славні царі» О. Тарасенка, «Хваліте Господа з небес» В. Теличка, «Не шуми, калинонька» І. Шамо.

Українізація репертуару мала сприяти вихованню вільної національної свідомості глухівчан. Відсутність відповідного нотного матеріалу була перешкодою на цьому шляху. Але зацікавленість людей допомагала долати ці складнощі. Наприклад, збірку «Літургія» Івана Трухлого спеціально для К. Кобзар привезли глухівчани з Чикаго.

Окремим жанровим пластом в репертуарі хору є різдвяні піснеспіви. Це авторські та народні колядки, щедрівки. Не пройшов хор і повз пісні на тексти Т. Шевченка, які щорічно виконуються колективом до дня народження поета. Це «Заповіт» з музикою Ф. Гладкого, «Реве та стогне Дніпр широкий» Д. Крижанівського, «Зоре моя вечірняя» ієромонаха Романа, «Зацвіла в долині червона калина» Я. Степового та твори з народною музикою «Садок вишневий коло хати», «Думи мої», «По діброві вітер віє».

Розширення меж репертуару не вплинуло на основний його ідейний напрям. Отже, основні принципи його формування такі:

– опора на жанри музики православних богослужінь (піснеспіви з «Божественної літургії», церковного ужитку, Київського розспіву);

– звернення до духовних творів класиків хорового співу – О. Архангельського («Милость мира», «Ныне отпускаеши»), А. Веделя («Воскресіння день»), С. Давидова («Предстательство христіан»), М. Дилецького («В чертог твой вижду»), М. Іполітова-Іванова («Благослови, душе моя»), О. Кабанова («Отче наш»), О. Львова («Вечеря твоя»), П. Чеснокова («Заступнице усердная»); хорових партесних співів *a capella*);

– популяризація духовної спадщини Глухівщини – творів Д. Бортнянського та М. Березовського;

– популяризація української хорової музики.

Висновки.

Глухівський народний аматорський камерний хор духовної музики, який зародився як частина хорової культури Глухівщини

XX століття, зрештою виокремився в індивідуальний, історично важливий та генетично логічно сформований осередок. Вирізняючись на тлі діяльності інших музичних колективів кінця XX – початку XXI століть, яка мала світський характер з присмаком «радянщини», творчість колективу ідентифікується як важлива складова національної української культури, що ретранслює устаю і традиції Глухівської співацької школи.

Первісно основою творчості хору була духовна музика церковного ужитку. Але зрештою колектив виконав важливу місію, яка стала основоположною у формуванні хорової культури Глухівщини XXI століття: відродження, збереження та популяризація спадщини композиторів-земляків. Крім цього, діяльність хору спрямована на підтримку загальнонаціональної ідеї, а також вихід за рамки масової побутової культури XX століття та прищеплення глухівчанам класичної культурної традиції, що звернена до духовності як до першоджерела.

Це відбувається через втілення кількох основних компонентів, які відбиваються в принципах формування репертуару хору:

- 1) збереження канонічних традицій академічного хорового співу;
- 2) виконання духовної музики.
- 3) просування україномовного репертуару;
- 4) виконання на батьківщині творів композиторів-глухівчан, насамперед М. Березовського та Д. Бортнянського;
- 5) опора на класичний світовий спадок.

Таким чином, незважаючи на перешкоди, несприятливі історичні та політичні обставини (репертуарні проблеми, нерозуміння і побоювання наслідків визнання духовної музики з боку влади), діяльність хору все ж досягла своїх цілей: виконання музики земляків набуло популярності і знайшло своє продовження у концертній діяльності вокально-хорового відділення Глухівської школи мистецтв імені Максима Березовського; класична та духовна хорова музика стала частиною репертуару міських концертів; через популярність хору та активну роботу його керівниці глухівчани мали змогу почути виступи відомих українських музикантів:

М. Которович, Р. Лопатинського, І. Саєнко, Н. Павленка, І. Українець.

Але найважливіше значення діяльності Глухівського народного аматорського камерного хору духовної музики полягає в тому, що він став однією зі складових фундаменту загальноукраїнської національної ідеї, яка «включає в себе визначення цінності досвіду всіх регіонів України і прагнення до історичного компромісу Сходу і Заходу, Півдня і Півночі країни» (Якимчук, 2010: 3). Формування мистецьких контактів на рівні міжрегіонального діалогу, збереження генетичної пам'яті у часопросторі, збереження та просування духовності – ці результати діяльності Глухівського народного аматорського камерного хору духовної музики збагатили музичну культуру України загалом та зробили творчість цього колективу частиною історії всієї країни.

У перспективі планується дослідити феномен успішності методів роботи з хором К. Кобзар, більш детально висвітлити концертну та конкурсну діяльність і репертуарну палітру Глухівського народного аматорського камерного хору духовної музики, проаналізувати еволюцію виконавської манери хористів.

ЛІТЕРАТУРА

- Агдамов, М. (2010). Високе мистецтво співу. *Народна трибуна*, 84 (12484), 2.
- Васюта, О. П. (1998). *Музичне життя Чернігівщини XVIII–XIX століть*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський державний університет культури і мистецтв. Київ.
- Гаврильченко, О. (2018). До ювілею Глухівського хору і його керівника Катерини Кобзар. *Кур'єр*, 48, 13.
- Голяка, Г. П. (2015). Музична домінанта сучасного Глухова. *Світогляд – філософія – релігія*, 8, 258–265.
- Голяка, Г. П. (2016). Мистецько-освітні проекти древнього Глухова. *Аспекти історичного музикознавства*, VIII, 209–216.
- Горенко, Л. І. (2006). Традиції кобзарського мистецтва та Глухівська музична школа. *Бандурне мистецтво XXI століття: тенденції та перспективи розвитку*, 2, 192.
- Іванов, В. (1997). *Співацька освіта в Україні*. Київ: Музична Україна.

- Кияновська, Л. (2000). Максим Березовський. У кн. *Українська музична література від найдавніших часів до початку XIX століття*, ч. 1, сс. 126–144. Тернопіль: СМП “Астон”.
- Кленько, В. (2005). Им аплодировали украинцы и русские, итальянцы и немцы, французы, греки и многие другие. *Неделя*, 47, 1.
- Коваленко, О. (2004). Воскресний хор гетьманської столиці. *Жінка*, 11, 32.
- Корній, Л. & Сюта, Б. (2011). *Історія української музичної культури*. Київ: НМАУ.
- Крючков, М. (2005). Відзнака хору. *Народна трибуна*, 91 (12032), 4.
- Культурно-освітня робота на сівбі (1951). *За перемогу*, 33 (3600), 1.
- Локощенко, Г. Д. (1990). *Музичне життя Сумщини (середина XVII – 80-ті роки XX століття)*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Майбурова, К. (1971). Глухівська школа півчих XVIII ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії. *Українське музикознавство*, 6, 126–136.
- Медведь, О. (2018). Пливе кача. *Неделя*, 8, 4.
- Миколенко, М. (2000). Співають боргнянці. *Глухівщина*, 89 (913), 4.
- Олійник, О. (2014). Стара-нова провінція. *День*, 116. Retrieved from <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/stara-nova-provintsiya>
- Садовський, О. (1990). Свято трьох Анастасій. *Народна трибуна*, 3.
- Халімоненко, С. (2015). «Теплі» колядки. *Народна трибуна*, 6, 1.
- Юрченко, М. (2001). Максим Березовський в Глухові. Музичне життя міста. *Література та культура Полісся*, 102, 141–175.
- Юсупова-Кобзар, І. (2018). Ювілей Глухівського хору. *Слово просвіти*, 49, 15.
- Якимчук, О. М. (2010). *Становлення музичного життя Луганщини першої половини XX століття: виконавство, театральнo-концертна діяльність, педагогічні школи*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.

REFERENCES

- Ahdamov, M. (2010). High art of singing. *People tribune [Narodna Tribuna]*, 84 (12484), 2 [in Ukrainian].
- Cultural and educational work at sowing. *For victory [Za peremogu]*, 33 (3600), 1 [in Ukrainian].
- Vasiuta, O. P. (1998). *Musical life of Chernihiv region in the 18th and 19th centuries*. (PhD diss.). Kyiv State University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].

- Holiaka, H. P. (2015). Musical dominant of contemporary Hlukhiv. *Worldview – Philosophy – Religion*, 8, 258–265 [in Ukrainian].
- Holiaka, H. P. (2016). Art and educational projects of ancient Hlukhiv. *Aspects of historical musicology*, VIII, 209–216 [in Ukrainian].
- Havrylchenko, O. (2018). To the anniversary of the Hlukhiv Choir and its leader Kateryna Kobzar. *Courier*, 48, 13 [in Ukrainian].
- Horenko, L. I. (2006). Traditions of Kobzar art and the Hlukhiv school of music. *Bandur art of the 21st century: trends and prospects of development*, 2, 192 [in Ukrainian].
- Ivanov, V. (1997). *Singing education in Ukraine*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Kyianovska, L. (2000). Maksym Berezovsky. In *Ukrainian musical literature from the earliest times to the beginning of the 19th century*, part 1, pp. 126–144. Ternopil: SMP “Aston” [in Ukrainian].
- Klenko, V. (2005). Ukrainians and Russians, Italians and Germans, Frenchmen, Greeks and many others applauded. *Week*, 47, 1 [in Russian].
- Kovalenko, O. (2004). Sunday choir of the Hetman’s capital. *Women [Zhinka]*, 11, 32 [in Ukrainian].
- Kornii, L. & Siuta, B. (2011). *History of Ukrainian musical culture*. Kyiv: NMAU [in Ukrainian].
- Kriuchkov, M. (2005). Award of the choir. *People tribune [NarodnaTribuna]*, 91 (12032), 4 [in Ukrainian].
- Lokoshchenko, H. D. (1990). *Musical life of Sumy Region (middle of the 17th – 1980s years of the 20th centuries)*. (PhD diss.). Kyiv P. I. Tchaikovsky State Conservatory. Kyiv [in Russian].
- Maiburova, K. (1971). Hlukhiv school of the middle of the 18th century and its role in the development of musical professionalism in Ukraine and Russia. *Ukrainian Musicology*, 6, 126–136 [in Ukrainian].
- Medved, O. (2018). ”Duck is swimming” [“Plyve kacha”]. *Week*, 8, 4 [in Ukrainian].
- Mykolenko, M. (2000). Heirs of Bortniansky are singing. *Hlukhiv region [Hlukhivshchyna]*, 89 (913), 4 [in Ukrainian].
- Oliinyk, O. (2014). Old-new province. *Day*, 116. Retrieved from <https://m.day.kyiv.ua/article/kultura/stara-nova-provintsyya> [in Ukrainian].
- Sadovskyi, O. (1990). The Feast of the Three Anastasias. *People tribune [Narodna Tribuna]*, 3 [in Ukrainian].
- Yakymchuk, O. M. (2010). *Formation of the musical life of Luhansk Region in the first half of the 20th century: performance, theater and concert activity*,

- pedagogical schools*. (PhD diss.). National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
- Yurchenko, M. (2001). Maksym Berezovsky in Hlukhiv. Musical life of the city. *Literature and culture of Polissia region*, 102, 141–175 [in Ukrainian].
- Yusupova-Kobzar, I. (2018). Anniversary of the Hlukhiv Choir. *Word of Education [Slovo Prosvity]*, 49, 15 [in Ukrainian].
- Halimonenko, S. (2015). “Warm” carols. *People tribune [Narodna Tribuna]*, 6, 1 [in Ukrainian].

Anna Myronenko

National P. I. Tchaikovsky Academy of Music of Ukraine (Kyiv),
 postgraduate student,
 the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore,
 Director of the Hlukhiv M. Berezovsky School of Arts (Hlukhiv, Ukraine)
 e-mail : muhomoriwe@i.ua
 ORCID iD: 0000-0002-3978-2463

Hlukhiv People Amature Chamber Choir of Sacred Music creativity as a component of Hlukhiv region’s culture (the end of 20th – early 21st century): art reflections

Statement of the problem.

The 20th century in the history of Ukraine was marked by the harsh policy of the USSR authorities in relation to religion and national self-identity. Aiming to destroy everything sacred for Ukrainians and transform them into an universal faceless nation, the government achieved the opposite result. Against a background unsuitable for revival, sprouts of spirituality and “Ukrainianness” appeared as a counter-response to the totalitarian radicalism of the government.

Recent research and publications.

We established that the Hlukhiv phenomenon was revealed in the works of O. Vasiuta (1998), H. Lokoshchenko (1990), L. Horenko (2006), V. Ivanova (1997), M. Kyianovska (2000), L. Kornii & B. Siuta (2011), K. Maiburova (1971), M. Yurchenko (2001). The purpose of these publications is to study the origins of the development of professional Ukrainian music and its integration into the world music space. The publications addressed the activities of the Chamber Choir were appeared in local periodical press, in particular the newspapers “Hlukhiv region”,

“Day”, “Courier”, “People Tribune”, “Week”, “Panorama”, and others; they have narrative character without analytical science approach and adopted to usual unprofessional readers.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of this article is a coverage of the creative activity of the Hlukhiv People Amateur Chamber Choir of Sacred Music. For this, source studies, scientific, historical, and analytical research methods were used, as well as generalization and systematization of information about the activities of the creative team. The scientific novelty of the research consists in the analysis and systematization of the Choir’s repertoire, in highlighting of its history and aesthetical principles directed its progress, in presentation of social and cultural context of the time, and revealing of significance the choir collective’s activity for actualization of Ukrainian national spiritual heritage.

Research results and conclusion.

The choral culture of Hlukhiv is a bright page of the centuries-old history of developing the Ukrainian choral singing. Its traditions were revived at Hlukhiv region in the 20th century through the activities of the Sacred Music Chamber Choir. The main vectors of the group’s creativity are highlighted: promotion of the Ukrainian-language repertoire, performance of works by countrymen composers M. Berezovsky, D. Bortnyansky, preservation of the canonical traditions of choral singing, and performance of sacred music. These areas of activity make it possible to identify the team’s creative work as an important component of the national Ukrainian culture.

Regardless of historical and political obstacles, the choir’s activities achieved their goals: the performance of outstanding countrymen’s music gained popularity and found its continuation in the repertoire of the Choir department of the Hlukhiv School of Arts; classical and sacred choral music became part of the repertoire of city concerts; due to successful concerts and tours of the Choir as well as the active promotion work of its leader Kateryna Kobzar, the people of Hlukhiv got the opportunity to hear the performances of famous Ukrainian musicians, the guests of the city.

Keywords: *Hlukhiv singing school; Hlukhiv People Amateur Chamber Choir of Sacred Music; Kateryna Kobzar; musical art; choral singing.*

Стаття надійшла до редакції 29 квітня 2023 року

УДК784.1.071.2:78.072'06
DOI 10.34064/khnum2-3108

Бєлік-Золотарьова Наталія Андріївна

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор, кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування
e-mail: n.byelik@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-3670-4037

Хорове виконавство як категорія сучасного українського інтегрованого хорознавства

Мета цієї статті – виявити сутність категорії «хорове виконавство» сучасного українського інтегрованого хорознавства, сенс якого – у взаємодії історичної, теоретичної й виконавської гілок цієї наукової сфери. Дослідження базується на застосуванні історико-контекстуального, системного, термінологічного, хорознавчого методів аналізу, предметом якого є стан хорознавчої науки на сучасному етапі. За результатами аналізу виявлено необхідність подальшого вивчення її категоріального апарату, зокрема й категорії «хорове виконавство». Наукова новизна цього дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняному музикознавстві та хорознавстві системно розглянуто категорію «хорове виконавство» з її складниками, уточнені специфічні закономірності хорового виконавського процесу, надано власну дефініцію хору як репрезентанту хорового виконавства. Як висновок, визначені складові (рівні) категорії, що вивчається: професійне, аматорське, навчальне хорове виконавство. У свою чергу, на визначених рівнях хорового виконавства утворюються додаткові розгалуження: академічний, народний, церковний, естрадний, дитячий та інші напрямки. Оскільки означені рівні категорії «хорове виконавство» мають системний характер, категорія як така постає як метасистема розімкненого типу.

Ключові слова: інтегроване хорознавство; категорія; хорове виконавство; хорова творчість; хор.

Постановка проблеми.

Стан хорознавчої науки за радянських часів визначався як методологічною спрямованістю надрукованих посібників

хормейстерів-практиків, зокрема П. Чеснокова, Г. Дмитревського, К. Птиці, С. Казачкова, так і, приблизно від 1970 років, спробами наукового осмислення категорій хорознавства у трудах П. Левандо, К. Ольхова, В. Живо́ва. Українська гілка хорознавства була представлена поодинокими, через неможливість надрукуватися українською мовою, але вкрай потужними працями К. Пігрова, М. Колесси, тобто розвивалася та галузь хорознавства, що може бути визначена як практична. Цей стан зазнав змін на краще у 80 роки ХХ століття, а із здобуттям Україною незалежності інтенсивність розвитку вітчизняної хорознавчої науки у різних сферах – теоретичній, історичній, виконавській – посилилася. Парадоксальність проблемної ситуації, що склалася, полягає в тому, що на сьогодні категоріальний апарат хорознавства лишається вивченим не повною мірою, зокрема й така важлива його складова, як хорове виконавство, що обумовлює *актуальність* нашого дослідження.

Останні дослідження і публікації. Аналітичні розвідки вітчизняних хорознавців та хормейстерів-практиків у виконавській царині присвячені таким актуальним на сьогодні питанням, як універсалізація професії хорового диригента (Калинюк, 2007; Ткач, 2018); узагальнення накопиченого століттями досвіду (Лашенко, 2007); пошуки нових засобів виразності в хоровій практиці (Пучко, 2007; Бондар, 2005; Grebenuk, Batovska, Kyrylenko, Tesler, & Hasanov, 2021, та ін.); специфіка роботи з професійними, аматорськими та дитячими колективами (Іванова, 2008; Летичевська, 2018). На сьогодні продовжується розробка хорознавства і як навчальної дисципліни (Смирнова, 2018; Заболотний, 2006; Костенко & Шумська, 2013 та ін.); розглядаються шляхи його вивчення (Іванова, 2018). Категоріальний апарат сучасного вітчизняного хорознавства, зокрема, досліджували Н. Белік-Золотарьова (2010), у праці якої оперно-хорова творчість виступає як категорія сучасного вітчизняного хорознавства; О. Заверуха (2018) – хорове письмо представлено нею як складова системи категорій музикології; О. Фартушка (2022), який звертається до категорії «хорова поліфонія» в системі композиторського стилю П. Гіндеміта,

І. Стравінського, О. Щетинського тощо. Отже, історико-культурна ситуація сьогодення з необхідністю вимагає системного підходу до розробки категоріального апарату вітчизняної хорознавчої науки, зокрема категорії «хорове виконавство».

Мета дослідження – виявити сутність категорії «хорове виконавство» сучасного українського інтегрованого хорознавства.

Методологія дослідження. У якості дослідницьких методів застосовані такі види аналізу, як історико-контекстуальний, системний, термінологічний, хорознавчий.

Виклад основного матеріалу дослідження.

У вітчизняній музичній науці пріоритет (1985 рік) у визначенні хорознавства належить В. Матюхіну, який розглядає його як науку «про природу, сутність, конкретно-історичний зміст та форми існування хорового мистецтва, про загальні закономірності його формування, розвиток і функціонування в музичному житті суспільства» (Матюхін, 1985: 9). Дослідник визначив структуру хорознавства як багаторівневу: «композиторська хорова творчість; хорове виконавство; хорова освіта і виховання; соціологія хорового мистецтва; організація, управління та економіка хорової культури» (там само). Але від 1985 року розвиток вітчизняного хорознавства призвів до кардинальних змін його історико-культурної парадигми, що з необхідністю потребувало розширення його рівнів і уточнень у їх визначенні. Виокремлюються також інші рівні й напрямки, такі як історія і теорія хорової культури, диригентсько-хорова педагогіка, соціологія хорового руху, психологія хорового виконавства, менеджмент хорової культури. Отже, спираючись на визначення хорознавчої науки видатними практиками і теоретиками хорового мистецтва, авторка цієї публікації запропонувала власне визначення хорознавства як науки «про буття і становлення хору за типами, видами та формами його художнього втілення у композиторській творчості, виконавській практиці та наукового усвідомлення у процесі історичного розвитку» (Белік-Золотарьова, 2011: 5).

У ході подальшого формування наукових основ хорознавчої науки були виявлено, що на початку ХХІ століття історико-мистецька

ситуація в Україні вимагала розробки *інтегрованого* хорознавства, сенс якого – у взаємодії історичної, теоретичної й виконавської гілок цієї наукової галузі. Інтегроване хорознавство на сьогодні вивчає як історію теорії хорознавства, так і, навпаки, теорію історії хорознавства, яке фокусується на хоровому виконавстві. Отже, методологія інтегрованого хорознавства має бути спрямованою на предмет хорознавства, тобто на хорову культуру.

Системний підхід до вивчення хорової культури заклав А. Лащенко (1989, 2007 та ін.) який розумів її як одну з систем духовного життєзабезпечення, елементами якої є хорове мистецтво, хоровий рух, хорові ресурси та хорове мислення. Дослідник підкреслював необхідність розробки цілісної моделі науки про хорову культуру, тобто хорознавства, що сприятиме актуалізації власне хорової культури. А. Лащенко, як підкреслює Ю. Іванова, «відокремлює питання хорового виконавства у нову область музикознавства <... , > розглядає окремі проблеми вивчення та розвитку хорової культури у сучасних умовах, виявляє специфіку виразних можливостей хорового співу та деякі особливості його впливу на духовний світ людини <... , > надає визначення хоровому мисленню як відображенню духовного життя композитора, виконавця та слухача завдяки художній аргументації музично-хорових засобів. Хорове мислення охоплює деталі вокальної мови і крізь словесно-музичний синтез сходить до верхівок виразних якостей жанру, стилю, традицій та новаторства» (Іванова, 2011: 197–198).

Хорова культура є фундаментальною категорією, до якої звертається хорознавство, й між ними існують багатовимірні зв'язки. Складові хорової культури – хорове мистецтво, хорова творчість, хорові жанри, хорове письмо, хоровий стиль, хорове виконавство – утворюються з численних елементів, тобто мають розглядатися як певна система. Отже, сутність хорового виконавства як категорії й об'єкта дослідження хорознавства з необхідністю вимагає *системного підходу* до визначення його понятійного апарату, задля відображення в усій повноті виконавського хорового процесу, що синтезує як аналітику, так і практику.

Хорове виконавство, що має як загальні властивості, так і специфічні особливості, є одним із різновидів музичного виконавства. Останньому в «Українській музичній енциклопедії» дається таке визначення: «Виконавство музичне – фундаментальне поняття теорії і практики музичного мистецтва, має різні рівні й аспекти свого тлумачення» (Корній, Муха, Сумарокова, 2006: 350). Розглядаючи рівні музичного виконавства, автори енциклопедичної статті Л. Корній, А. Муха і В. Сумарокова виокремлюють чотири, де перший означений «як особливий вид художньо-творчої діяльності», що «ототожнюється з поняттям виконання музичне – спів чи гра

на музичних інструментах. Суб'єкт такої діяльності – виконавець (співак, інструменталіст, диригент)»; другий – як мистецтво інтерпретації; третій – «як системна галузь музичної культури зі своєю інфраструктурою»; і четвертий рівень – як окрема галузь музикознавства, завданням якої є «осмислення і узагальнення різних його аспектів» (там само).

Музичне виконавство розподіляється на певні різновиди за кількісними, тембральними ознаками, характерними особливостями музичних інструментів тощо (*Схема 1*):

Схема 1.



З вокальним виконавством хорове поєднує вокальна природа, власне, людський голос, з інструментальним – колективний вид творчо-виконавської діяльності. Серед загальних складових музичного виконавства – здійснення виконавської діяльності, інтерпретації музичного твору, донесення до слухача його художнього змісту, розкриття задуму композитора. Специфіка хорового виконавства полягає, перш за все, в синтезі індивідуального (диригент) і колективного (хор) його типів.

Категорія «**хорове виконавство**» як системне утворення набуває нового виміру і складається з таких рівнів: **професійне, аматорське, навчальне**. У свою чергу, ці рівні можуть мати власні розподіли (Схема 2):

Схема 2.



За виконавськими складами розподіл здійснюється таким чином:

- чоловічі хори;
- жіночі;
- мішані;
- юнацько-дитячі;
- дитячі хорові колективи.

За віковими ознаками:

- дорослі;
- дитячі хори.

Кожен із окреслених рівнів має враховуватися при визначенні місця хорового виконавства у музичному виконавстві як такому, оскільки має власну специфіку. Важливо розуміти, що саме від категорії «музичне виконавство» категорія *хорового виконавства* успадковує ієрархічну й системну сутність. Множинні зв'язки між музичним виконавством і хоровим знаходять вираз у функціях системного узагальнення і диференціювання: адже хорове виконавство є складовою частиною музичного виконавства. Об'єднувальним фактором тут виступає виконавська діяльність. Але специфіка хорового виконавства, перш за все, міститься в ознаці власне виконавця, якою є *симбіоз* хорового колективу і диригента.

Як репрезентант хорового виконавства, хоровий колектив – хор – має низку визначень і характеристик, як провідними вітчизняними хоровими диригентами, так і хорознавцями. Досліджуючи хорову творчість, Л. Пархоменко підкреслювала, що їй притаманна «вокальна природа; багатоголосся, фактурна організація; вокалізація й використання віршів» (Пархоменко, 1979: 9); серед ознак акапельної творчості для хору дослідниця виокремила такі: «Синтетична природа, вокальна колективна виконавська організація, превалювання етичної проблематики й зверненість до широкої громадськості» (там само). Важливими є висновки Л. Пархоменко щодо колективної виконавської організації, синтетичної природи хорового мистецтва, які, безумовно, є визначальними для хорового виконавства. І. Бермес наголошує: «Хор складають не голоси, а живі

люди, котрі мислять і переживають, вступають у процесі творчої діяльності в певні стосунки один із одним і з диригентом. Він [*хор – Н. Б.*] є універсальним засобом спілкування, пізнання себе і світу завдяки вокальній природі звуку – важливому носію інформації, що поєднує в собі вербальне слово та музичну інтонацію» (Бермес, 2016: 60)

Вітчизняні диригенти-практики, зазвичай, підкреслювали колективний характер виконавської діяльності хору та його виховні функції: «Хором зветься організований колектив співаків», «хор <... – > творчий колектив, ідейно-художньо спрямований у своїй виконавській діяльності на широке обслуговування і виховання народних мас» (Пігров, 1956: 5); «Хор – це колектив співаків, організований для спільного виконання хорového твору, характерною ознакою якого є наявність усіх елементів хоровой звучності, основна ціль якого – ідейно-естетичне виховання народних мас» (Мархлевський, 1986: 13). Визначення хору Д. Радиком віддзеркалює як новітній погляд на хорове виконавство, формулюючи інакше його мету, так і наголошує на традиційних ознаках – колективності й наявності складників хоровой звучності: «Хор – це високоорганізований колектив виконавців, що володіє творчим мисленням, компонентами хоровой звучності та засобами музичної виразності, головна мета якого – створення художніх образів та їх інтерпретація» (Радик, 2013: 99).

Спираючись на усталені дефініції, змодельюємо визначення хору, але у взаємодії з диригентом, бо у всіх визначеннях, на нашу думку, загублена важлива ланка хорového виконавства – диригент.

Отже, *хор* – ансамблево-узгоджений співацький колектив, який під орудою диригента створює виконавську інтерпретацію музичного твору, розкриваючи художній задум композитора. Синтетична природа хорového виконавства розкривається на музичному й вербальному рівнях.

Три рівні категорії хорového виконавства – професійне, аматорське, навчальне – за наявності як сутнісних закономірностей, так і специфічних відмінностей, у свою чергу, можуть бути диференційовані.

Академічне професійне хорове виконавство може зазнати такого розподілу:

за кількісними ознаками –

- хори великого складу (капели, оперні хори), чисельність яких сягає 50 і більше співаків;
- хори малого виконавського складу (у тому числі камерні), в яких від 12 до 40 артистів;

за виконавськими напрямками –

- напрям, що поєднує виконання як значних оркестрово-хорових полотен, так і акапельних мініатюр, що характерно для великих хорових колективів;
- оперно-хорове виконавство (театральне: хори оперних театрів, театрів музичної комедії /оперети/);
- камерне хорове виконавство;
- напрям, де поєднуються хорова, оркестрова й хореографічна складові (ансамблі пісні й танцю).

Академічний хор, за О. Батовською, «спирається в своїй діяльності на принципи й критерії музичної творчості та виконавства, вироблені професійною музичною культурою й традиціями багатовікового досвіду» (Батовська, 2019: 73). Академічному професійному хоровому виконавству притаманна вокальна манера, яка характеризується, перш за все, рівністю звучання регістрів співацьких голосів, збалансованістю низьких і високих частот упродовж діапазону.

Останньої чверті ХХ століття в академічному професійному хоровому виконавстві виникла тенденція до асиміляції виконавських напрямів. Зокрема, виконання оперними хорами творів вокально-симфонічного жанру (В. А. Моцарт, *Requiem*, Дж. Верді, *Requiem* – Національна опера України імені Т. Шевченка, Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. Лисенка), хорових композицій *a cappella*, а камерними хоровими колективами – опер («Аїда» Дж. Верді – Академічний камерний хор імені В. Палкіна Харківської обласної філармонії, «На русалчин Великдень» М. Леонтовича – Вінницький академічний міський камерний хор імені В. Газінського). Ця тенденція проявилася й у професійному

народному виконавстві: прем'єра фольк-опери Є. Станковича «Коли цвіте папороть» була здійснена Національним симфонічним оркестром України та Народним хором імені Г. Верьовки, а постановка опери М. Леонтовича «На русалчин Великдень» у редакції М. Скорика 2008 року – Українським академічним фольклорно-етнографічним ансамблем «Калина».

У XXI столітті створюються так звані репертуарні хорові колективи, що виконують музичні твори переважно однієї епохи; запроваджуються різноманітні творчі проекти. Зокрема, 2020 року незалежна платформа «Open Opera Ukraine» розпочала унікальний проєкт «Musica Sacra Ukraina: партесний вимір», мета якого – дослідження, реконструкція, презентація і виконання вітчизняної партесної музики, розповсюдження її не тільки в Україні, але й за її межами. 2021 року за підтримки Українського культурного фонду відбулася реалізація освітнього проєкту під назвою «Open Partes. Комунікація без меж».

Театральне або *оперно-хорове виконавство*, на нашу думку, це синтетичний вид виконавського мистецтва, якому властиве поєднання інтерпретації художнього змісту хорового компонента музично-сценічного твору з драматичною дією у процесі вистави (опери чи оперети).

Розглядаючи категорію «*хорове виконавство*», підкреслимо необхідність тлумачення її як системи, що об'єднує всі часові виміри: минуле, сучасне й майбутнє. У минулому ансамблі пісні й танцю, як академічні, так і народні, були досить поширеними, на відміну від сьогодення. Цій формі хорового виконавства притаманно єднання хорового, танцювального й оркестрового начал, що апелює до прадавніх форм музикування.

Народне професійне хорове виконавство відрізняється від академічного, у першу чергу, манерою виконання. Народна виконавська манера є результатом впливу мовних діалектів, ладо-інтонаційної природи національного фольклору, виконавських традицій різних регіонів, принципів звуковидобування, притаманних народним співацьким голосам. О. Скопцова підкреслює: «Тембральна своєрідність народного хору зумовлена використанням

академічного й народного сопрано, різновидів підголосків (фальцетний, грудний, верхній), важливою роллю середніх голосів (альти, тенори)» (Скопцова, 2005: 9). Професійне народне хорове виконавство сприяє збереженню й розвитку традицій вітчизняного фольклорного гуртового виконавства. З точки зору кількісних показників, склад хорових колективів коливається від 20 до 60 співаків. Народні професійні хори за виконавським складом можуть бути, як і в академічному професійному мистецтві, чоловічими, жіночими, мішаними. У традиції гуртового народного виконавства професійні народні хорові колективи, як правило, виступають на сцені без диригента (хоча на сьогодні це не обов'язково), часто-густо народну пісню, що є основою репертуару, заспівує соліст (виводчик). Народні хорові колективи, окрім хорової, мають ще танцювальну й оркестрову (народні інструменти) групи, що сприяє розширенню їхніх виконавських можливостей.

Репрезентантом народно-пісенного виконавства нашої держави є Національний заслужений академічний український народний хор України імені Г. Г. Верьовки, творчо-виконавська діяльність якого є орієнтиром для вітчизняних професійних народних хорових колективів.

До сфери професійного народного хорового виконавства належать і хорові колективи (фольклорні гурти) автентичного спрямування, що пов'язані з фольклорно-етнографічними дослідженнями й регіональними співочими традиціями («Древо», м. Київ).

Новітні пошуки мистецького синтезу у професійному народному хоровому виконавстві представляють, зокрема, *Театр* народної музики України «*Обереги*» (м. Харків), Український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «*Калина*» (м. Київ). Ці колективи репрезентують *театральний рівень* професійного народного хорового виконавства, для якого характерним є власне театралізація, застосування сценографії, декорацій, реквізиту, відеоряду, світлових рішень тощо.

Аматорське хорове виконавство може бути як *академічного* та *народного*, так і *естрадного* спрямування. Аматорські хорові

колективи поєднують особистостей різних професій, які мають гарні вокальні здібності й отримують естетичну насолоду від участі у створенні виконавських версій хорових композицій під орудою диригента, який має професійну освіту. Аматорські хорові колективи, зазвичай, створюються у вищих навчальних закладах Міністерства освіти, в закладах культури різних підприємств, палацах дитячої творчості, у хорових гуртках в рамках позашкільної роботи тощо. Одним із критеріїв визначення «аматорський хор» є співтворчість його учасників за безоплатних умов, окрім керівника, який отримує заробітну плату за згодою з керівництвом установи. Репертуарна політика аматорських колективів надзвичайно різноманітна і поєднує як твори класичного спрямування, так і сучасні композиції із застосуванням алеаторики, сонористики, *sprechstimme*, виконанню яких на сцені притаманні елементи театралізації. Кількісний склад аматорських хорів різноманітний – від малих, камерних форм (20-30 осіб) до великих колективів (50 і більше учасників).

Зацікавленість фольклором, народною піснею – характерна ознака **аматорського народного хорового виконавства**. У сучасному хоровому просторі організована низка хорових колективів, основою репертуару яких стала народна пісня й прагнення до її автентичного виконання, якому притаманна імпровізаційність, варіантність, синтез різних мистецтв – вокального, театрального, хореографічного тощо. Іншим напрямом аматорського народного хорового виконавства є звертання до фольклорних традицій окремого регіону.

На сьогодні колектив співаків-аматорів часто створюється завдяки соціальним мережам, творче спілкування відбувається в орендованих приміщеннях, оплату за які здійснюють учасники процесу. Стильовими ознаками таких аматорських хорів є виконання *cover*-версій композицій сучасних естрадних (джазових) виконавців, як українських, так і зарубіжних. Очолюють такі колективи музиканти-професіонали, гарні аранжувальники, але не обов'язково хормейстери. Прикладом колективу, що належить до напряму **естрадного аматорського хорового виконавства**, може слугувати харківський «Хор самотніх сердець сержанта Пеппера» під орудою Г. Мінакової, яка є піаністкою за фахом. Безумовно, керівник такого

хорового колективу вкрай рідко виступає в ролі диригента на концертному виступі.

Сфера аматорського хорового виконавства охоплює хоріві колективи різних вікових груп і естетичних уподобань. Здійснити розподіл за віковими ознаками досить складно, бо, наприклад, у діяльності аматорських навчальних хорових колективів вищих навчальних закладів, окрім студентської молоді, беруть участь і викладачі, на підприємствах – як молоді працівники, так і досвідчені, більш старшого віку. Ця ситуація зрозуміліше щодо дитячих хорів у палацах дитячої творчості, у хорових гуртках загальноосвітніх шкіл.

Одним із різновидів аматорського хорового виконавства є *церковне хорове виконавство*, що на сучасному етапі набуває питомої ваги як один з чинників, що пов'язаний з поверненням вірян до храму, до Бога після десятиліть заборони за радянських часів. Церковне хорове виконавство вирізняється, перш за все, репертуарною політикою. З одного боку, церковні хори у храмах (переважно мішані) та монастирях (чоловічі або жіночі) виконують духовні хоріві твори, які мають визначену функцію в церковній відправі, перш за все, залучаючи парафіян до спільної молитви. Саме тому тут немає поділу на виконавців і слухачів, це має бути єднання, співдія у молитві до Господа. З іншого, виконавський рівень таких колективів достатньо високий, що дозволяє їм брати участь у концертах, фестивалях і конкурсах, виконуючи як церковні композиції, так і паралітургійні твори. Наприклад, Митрополичий хор Благовіщенського кафедрального собору (м. Харків, регент Ю. Воскобойнікова) отримав першу премію на Міжнародному фестивалі-конкурсі церковної музики «Hajńówka-21», що відбувся в місті Білосток у Польщі.

Співацький склад церковних хорів містить як професійних співаків, студентів вищих закладів культури і мистецтв, так і аматорів, які мають гарні голоси. До монастирських хорових колективів теж за необхідності запрошують мирян з музичною освітою і гарними вокальними даними. Отже, церковні хори, на нашу

думку, мають бути визначеними як аматорські, враховуючи виконавський склад, умови праці й репертуарний діапазон.

Очолюють церковні хори регенти. Етимологія слова походить від латинського «*rego*» – «правлю» і використовується, як зазначено в академічному Словнику української мови, у двох значеннях: як очільник монархічної держави, що править нею тимчасово з різних причин, та як керівник церковного хору (Білодід, 1977: 477). Регенти, переважно, мають вищу музичну освіту, а особливості церковної відправи опановують або у якості співаків, або на регентських курсах.

Дитяче хорове виконавство розвивається як *аматорське і навчальне*. Як аматорське – у палацах дитячої творчості, у хорових гуртках загальноосвітніх шкіл (позашкільна робота) та у церковно-приходських школах; як навчальне – у хорових колективах музичних і хорових шкіл.

За віковими ознаками дитячі хори розподіляються на *старші* (юнацько-дитячі), що складаються, переважно, з учасників 12–18 років, *середні* – від 9 до 12 років, *молодші* – від 6 до 8-ми.

Специфіка дитячого хорового виконавства обумовлена, перш за все, співацькими можливостями дітей та підлітків. Виходячи з цього, обирається репертуар дитячого хорового колективу. Основними критеріями обрання того чи іншого твору має бути його художня цінність, його відповідність принципам системності й послідовності навчання, сприяння розвитку як вокальних навичок, так і асоціативного мислення дітей, їх зацікавленості у творчості. Виконавський рівень хорових колективів музичних і хорових шкіл загалом вищий, ніж у хорах інших закладів, завдяки початковій музичній освіті, яку отримують діти; але не обов'язково. Дуже важливу роль у формуванні дитячого хорового колективу, зростанні його виконавського рівня, реалізації творчих завдань відіграє особистість керівника. Хормейстер дитячого хору повинен мати, як мінімум, гарні педагогічні здібності задля встановлення контакту з дітьми, створення атмосфери співтворчості; окрім цього, ще й креативне мислення, харизму, і головне – бути професіоналом високого рівня. І прикладів дитячих хорових колективів – лауреатів численних конкурсів – у вітчизняному мистецькому просторі безліч:

«Зоринка» (м. Тернопіль), «Забава» (м. Одеса), «Скворушка», «Весняні голоси» (м. Харків) та інші.

Навчальне хорове виконавство репрезентують дитячі хори музичних і хорових шкіл, хорові колективи середніх і вищих музичних закладів культури та мистецтв, музично-педагогічних факультетів університетів (академій). Про дитячі хори йшлося вище, а хорові колективи, учасники яких є здобувачами середньої й вищої освіти у музичній галузі, по суті, є найбільш наближеними до професійного хорового виконавства. У той же час, рівень професіоналізму навчальних хорових колективів залежить від багатьох факторів, зокрема, якості набору здобувачів освіти, комплектації хорових партій (проблеми виникають з чоловічими голосами), здійснення керування хоровим колективом з точки зору репертуарної політики, віднайдення власного виконавського стилю тощо. Якщо відтворити умовну ієрархію навчальних хорів, то третій рівень репрезентуватимуть хори, переважно жіночі, музично-педагогічних коледжів; другий – хорові колективи фахових музичних коледжів, де за рахунок додаткового складу утворюються мішані хори, та хори музично-педагогічних факультетів педагогічних університетів (інститутів мистецтв); а перший, найвищий, виконавський рівень – навчальні хорові колективи музичних консерваторій, університетів і академій.

Навчальне хорове виконавство у фахових коледжах і вищих навчальних закладах культури і мистецтв переважно є академічним. Керівники хорових класів прагнуть до розширення кругозору здобувачів освіти шляхом створення програм, у яких містяться твори різних епох, від прадавніх зразків до сучасних. Першочерговими завданнями навчальних колективів є підготовка державних програм випускного курсу, концертна діяльність, участь у мистецьких конкурсах і фестивалях. Хоровий клас є надважливою ланкою у навчанні хорового диригента, своєюрідною лабораторією, де здобувач освіти, перебуваючи всередині процесу творення інтерпретації, осягає методика роботи з хором, питання комунікації, психологічного клімату в колективі тощо. Заключним етапом

навчання є репетиційна робота випускника з хором над творами державної програми і концертний виступ.

Народне навчальне хорове виконавство. Кафедри народнопісенного та хорового мистецтва навчальних закладів культури і мистецтв нашої держави покликані готувати фахівців, які сприятимуть розвитку народного хорового виконавства – артистів професійних народних хорових колективів, керівників народних хорів різного спрямування. Визначну роль у формуванні майбутнього очільника чи артиста народного хору відіграє хоровий клас, де відбувається опанування специфіки роботи з народними співацькими голосами, оволодіння знаннями й навичками щодо методів роботи з колективом. Різні напрями народного навчального хорового виконавства репрезентують, зокрема, Український народний хор імені С. Павлюченка, фольклорний ансамбль «Крालиця» Київського національного університету культури і мистецтв, Капела бандуристів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, фольклорний гурт «Слобожаночка» Харківського фахового коледжу мистецтв.

Церковне навчальне виконавство – хори духовних освітніх закладів – також є різновидом навчального хорового виконавства. Існують навчальні церковні хори у богословських університетах, інститутах, академіях, семінаріях, богословських коледжах. Ці навчальні заклади створені релігійними організаціями і, перш за все, готують служителів Церкви. Змістом освіти, яку отримують учасники хорових колективів, є богослов'я. Відповідно до цього, обирається й репертуар, основа якого – церковні хорові композиції. Функцією церковного хорового виконавства, зокрема, навчального, є об'єднання віруючих у колективному співі (на репетиціях хору чи під час відправи / виступів на церковних заходах) у процесі Богослужіння. І ця духовна спрямованість є визначальною ознакою церковного хору.

Виконавсько-хорова ситуація в Україні на сучасному етапі достатньо розмаїта. Поряд із реальним хоровим виконавством з'являються інноваційні віртуальні проекти. Загалом, ідея віртуального хору виникла у відомого американського композитора

Еріка Вітакера (Eric Whitacre) ще 2009 року. Її реалізація з 2010 року сприяла комунікації співаків з різних країн і континентів у бажанні створювати виконавські інтерпретації творів композитора й під його орудою. В Україні віртуальні хорові проекти отримали розвиток на різних рівнях: професійного хорового виконавства, аматорського, навчального, дитячого тощо. Є проекти, наприклад, «Virtual Choir in Ukraine», де хорові композиції виконують численні співаки з різних куточків нашої країни та зарубіжжя («Не стій, вербо, над водою» в обробці В. Грицишина й перекладі М. Гобдича виконує хор зі 111 українців з України, Польщі, Італії, Великобританії). І навпаки, є зразки хорового віртуального виконавства, коли твір записаний одним хоровим колективом, учасники якого працювали on-line (обробка М. Леонтовича «Котилася зірка», виконана хором оперної студії ХНУМ імені І. П. Котляревського). Значне поширення віртуального хорового виконавства відбулося за часів пандемії 2019–2021 років та російської агресії після 24 лютого 2022 року.

Висновки.

Структура категорії «*хорове виконавство*» як складової музичного виконавства містить такі рівні: ***професійне, аматорське, навчальне хорове виконавство***. Ці дефініції ґрунтуються на синтезі значення понять «хорове» як таке, що притаманне хору як суб'єкту виконавської діяльності, та усталених визначень різних напрямів музичного виконавства. У свою чергу, на визначених рівнях хорового виконавства утворюються додаткові розгалуження: *академічний, народний, церковний, естрадний, дитячий* та інші напрямки, що були охарактеризовані у статті. Більшість з них присутня на кожному з рівнів, що обумовлює взаємозв'язки та взаємопроникнення й певних елементів понятійного апарату категорії «хорове виконавство».

Отже, оскільки означені складові категорії «хорове виконавство» мають системний характер, то ця категорія як така є ***метасистемою розімкненого типу***.

Перспективи подальших досліджень обумовлені інтенсивним розвитком сучасного вітчизняного хорового виконавства, зокрема,

його віртуального напрямку, що з необхідністю вимагає осмислення цього виконавського феномена.

ЛІТЕРАТУРА

- Батовська, О. М. (2019). *Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен*. (Дис. ... доктора мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Бермес, І. Л. (2016). Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 57–61.
- Белік-Золотарьова, Н. А. (2010). Оперно-хорова творчість як категорія сучасного вітчизняного хорознавства. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 3, 11–18.
- Белік-Золотарьова, Н. А. (2011). *Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Білодід, І. (Гол. ред.). (1977). *Словник української мови*. (Тт. 1–11). Т. 8. Київ: Наукова думка. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001609>
- Бондар, Є. М. (2005). *Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Заболотний, І. (2006). *Основи хорознавства*. Суми: Мрія-1.
- Заверуха, О. Л. (2018). Хорове письмо в системі категорій музикології ХХІ ст. *Мистецтвознавчі записки*, 33, 407–412.
- Іванова, Ю. М. (2008). Психофізичний аспект роботи в дитячому хорі. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1–3, 36–40.
- Іванова, Ю. М. (2011). Теоретичні аспекти розвитку хорового виконавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 33, 194–202.
- Іванова, Ю. М. (2015). Шляхи вивчення хорознавства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 43, 291–300.
- Калинюк, Ю. (2007). Духовні константи творчої особистості диригента. *Київське музикознавство*, 23: Культурологія та мистецтвознавство, 192–201.
- Корній, Л., Муха, А. & Сумарокова, Л. (2006). Виконавство музичне. У кн. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1, сс. 350–351. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України.

- Костенко, Л. В., Шумська, Л. Ю. (2013). *Хрестоматія з хорознавства*. (Навч. посіб. для студентів ВНЗ). Ніжин: НДУ ім. М. Гоголя.
- Лашенко, А. П. (1989). *Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку*. (Дис. ... д-ра мистецтвознавства). Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ.
- Лашенко, А. П. (2007). *З історії кийвської хорової школи*. Київ: Музична Україна.
- Летичевська, О. М. (2018). *Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова*. Київ: [б. в.], ISBN 978-966-02-8508-8.
- Мархлевський, А. (1986). *Практичні основи роботи в хоровому класі*. Київ: Музична Україна.
- Матюхін, В. П. (1985). *Предмет і завдання хорознавства: програма і методичні матеріали курсу для слухачів ФПК*. Харків: Харківський державний інститут культури.
- Пархоменко, Л. О. (1979). *Українська хорова н'єса: типологія, тематизм, композиція*. Київ: Наукова думка.
- Пігров, К. (1956). *Керування хором*. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури.
- Пучко, Ю. (2007). Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. *Київське музикознавство*, 23, 184–192.
- Радик, Д. В. (уклад.). (2013). *Хорознавство та методика роботи з хором*. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.
- Скопцова, О. (2005). *Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні (кінець XIX – XX ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київський національний університет культури і мистецтв. Київ.
- Смирнова, Т. А. (2018). *Хорознавство (історія, теорія, методика)*. (Навчальний посібник). Видання третє, доп. Харків: ХНПУ, «Федорко».
- Ткач, Ю. С. (2018). Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 3, 359–366, http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkm_2018_3_70
- Фартушка, О. Д. (2022). *Хорова поліфонія в системі композиторського стилю (на прикладі творчості П. Гіндеміта, І. Стравінського, О. Щетинського)*. (Дис. ... д-ра філос.). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Когляревського. Харків.

- Grebenuk, N., Batovska, O., Kyrylenko, Y., Tesler, T. & Hasanov, R. (2021). Syncretic Trends in Contemporary Western European Vocal and Choral Art: the Challenge of Today. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*, 66, 157–177.

REFERENCES

- Batovska, O. M. (2019). *Modern academic choral a cappella art as a systemic musical and performance phenomenon*. (Doctoral diss.). Odesa A. V. Nezhdanova National Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
- Bermes, I. L. (2016). Reflections on the essence of the concept of «choir» in the space of culture. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 4, 57–61 [in Ukrainian].
- Bielik-Zolotariova, N. A. (2010). Opera and choral creativity as a category of modern domestic choral studies. *Traditions and innovations in higher architectural and art education*, 3, 11–18 [in Ukrainian].
- Bielik-Zolotariova, N. A. (2011). *Opera and choral creativity of Ukrainian composers of the second half of the 20th century: ways of development*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Bilodid, I. (Ed. in chief). (1973). *Dictionary of the Ukrainian language*. (Vols. 1–11). Vol. 8. Kyiv: Naukova dumka. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001609> [in Ukrainian].
- Bondar, Ye. M. (2005). *Over-expressive intonation in the context of modern choral work*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy. Odesa [in Ukrainian].
- Fartushka, O. D. (2022). *Choral polyphony in the system of the composer's style (on the example of the work by P. Hindemith, I. Stravinsky, O. Shchetynskyi)*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Grebenuk, N., Batovska, O., Kyrylenko, Y., Tesler, T. & Hasanov, R. (2021). Syncretic Trends in Contemporary Western European Vocal and Choral Art: the Challenge of Today. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*, 66, 157–177 [in English].
- Ivanova, Yu. M. (2008). Psychophysical aspect of work in a children's choir. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*, 1–3, 36–40 [in Ukrainian].

- Ivanova, Yu. M. (2011). Theoretical aspects of the development of choral performance. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 33, 194–202 [in Ukrainian].
- Ivanova, Yu. M. (2015). Ways of studying Horology. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 43, 291–300 [in Ukrainian].
- Kalyniuk, Yu. (2007). Spiritual constants of the conductor's creative personality. *Kyiv Musicology*, 23: Cultural Studies and Art Studies, 192–201 [in Ukrainian].
- Kornii, L., Mukha, A. & Sumarokova, L. (2006). Musical performance. In *Ukrainian musical encyclopedia*. Vol. 1, pp. 350–351. Kyiv: Publishing House of the Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
- Kostenko, L. V., Shumska, L. Yu. (2013). Textbook of Choral Studies. (Tutorial for university students). Nizhin: NDU imeni M. Hoholia (Nizhyn M. Gogol State University) [in Ukrainian].
- Lashchenko, A. P. (1989). *Choral culture: aspects of study and development*. (Doctoral diss.). Kyiv P. Tchaikovsky State Conservatory. Kyiv [in Ukrainian].
- Lashchenko, A. P. (2007). *From the history of the Kyiv choir school*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Letychevska, O. M. (2018). *Choral performance art in an opera spectacle: L. M. Venediktov's creztivity*. Kyiv: [no data], ISBN 978-966-02-8508-8 [in Ukrainian].
- Markhlevskiy, A. (1986). *Practical basics of work in the choral class*. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
- Matiukhin, V. P. (1985). *Subject and tasks of choral studies: program and methodical materials of the course for students of faculty of advanced training*. Kharkiv: Kharkiv State Institute of Culture [in Ukrainian].
- Parkhomenko, L. O. (1979). *Ukrainian choir piece: typology, thematicism, composition*. Kiev: Scientific thought [in Ukrainian].
- Pihrov, K. (1956). *Conducting of the choir*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury [State publishing house of fine art and musical literature] [in Ukrainian].
- Puchko, Yu (2007). Modern choral music: to the question of interpretation. *Kyiv musicology*, 23, 184–192 [in Ukrainian].
- Radyk, D. V. (compiler). (2013). *Choir studies and methods of working with the choir*. Kyiv: National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

- Skoptsova, O. (2005). *The formation and peculiarities of the development of folk choral performance in Ukraine (the end of the 19th and 20th centuries)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kyiv National University of Culture and Arts. Kyiv [in Ukrainian].
- Smyrnova, T. A. (2018). *Choral studies. (history, theory, methods)*. (Tutorial). Third edition, add. Kharkiv: KhNPU, "Fedorko" [in Ukrainian].
- Tkach, Yu. S. (2018). Individual performance style of the conductor-choirmaster as a subject of theoretical research. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald*, 3, 359–366, http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2018_3_70 [in Ukrainian].
- Zabolotnyi, I. (2006). *Basics of choral studies*. Sumy: "Mriya-1" [in Ukrainian].
- Zaverukha, O. L. (2018). Choral writing in the system of categories of musicology of the 21st century. *Art History Notes*, 33, 407–412 [in Ukrainian].

Nataliia Bielik-Zolotariova

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
 Honored Artist of Ukraine, PhD in Art Studies, Professor,
 the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting
 e-mail: n.byelik@gmail.com
 ORCID 0000-0003-3670-4037

Choral performance art as a category of a modern choral studies

Statement of the problem.

During the Soviet period, the development of the domestic choral studies was inhibited due to the impossibility of publishing researches in the Ukrainian language. Single, but significant researches of the outstanding Ukrainian practicing choirmasters Konstantin Pihrov and Mykola Kolessa became the summation of their experience, which gained unparalleled importance for the development of choral studies, its performing branch. During the time of Ukrainian independence, the situation changed for the better thanks to choral culture urgent issues study, which necessarily requires a systematic approach to the Ukrainian choral studies categorical apparatus development. The relevance of the study topic is that nowadays the choral studies categorical language remains incompletely studied, in particular, such an important component of it as choral performance.

Recently research and publications.

Analytical studies of the Ukrainian choral experts and practicing choirmasters in the performance field are devoted to topical issues regarding universalization of the choral conductor profession (Yu. Kalyniuk, Yu. Tkach), searching for new means of expression in choral performance (Yu. Puchko, Ye. Bondar), working with choirs of various creative directions and age specifics (Yu. Ivanova, O. Letychevska). In particular, Nataliia Bielik-Zolotariova, Olena Zaverukha, Oleksii Fartushka were involved in the choral studies of categorical apparatus.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to reveal the essence of the “choral performance” category of modern choral studies. The research is based on the application of historical-contextual, systemic, terminological, choral studies methods of analysis. Its scientific novelty lies in the fact that, in this study, for the first time in domestic musicology and choral studies, the category of “choral performance” and its components was considered, the specific regularities of the choral performance process were clarified.

Results and conclusion.

As a result of the “choral performance” category analysis, a definition of the chorus as a representative of choral performance was provided, as well as the essence specifics of choral performance containing, first of all, in the characteristic of the actual performer presented as the symbiosis of the choral team and the conductor. As a conclusion, the components (levels) of the studied categories are determined: professional, amateur, educational choral performance. In turn, at certain levels of choral performance, additional branches are formed: academic, folk, church, pop, children’s and other directions. Since the defined levels of the category “choral performance” have a systemic nature, the category as such appears as an open-ended metasystem.

Keywords: choral studies; category; choral performance; choral creativity; chorus; conductor.

Стаття надійшла до редакції 10 березня 2023 року

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXXI (31)

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск –

Чернявська М. С., кандидат мистецтвознавства, професор,
проректор з наукової роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Редактори-упорядники – Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – А. Б. Мальцев

Підписано до друку 30.12.2022 р. Формат 60 x 84 1/16

Папір офсетний. Ум. друк. арк. 13,0. Обл. вид. 13,1.

Зам. № 0612/11. Тираж 100 прим.

Видавництво «Естет Прінт»

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 6381 від 3.09.2018

тел.: +38 (050) 831-58-36

Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»

Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60

