

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

**ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2025.
Пам'ятні дати української
музичної культури**

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

5–6 грудня 2025 року

СУМИ – 2026

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

Ю14

Рекомендовано до друку рішенням вченої ради Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка (протокол № 5 від 23 грудня 2025 року)

Редакційна колегія

О. К. Зав'ялова – докторка мистецтвознавства, професорка;

О. А. Устименко-Косоріч – докторка педагогічних наук,
професорка;

О. В. Єрмоєнко – докторка педагогічних наук, професорка;

О. В. Гончаренко – кандидатка мистецтвознавства, старша
викладачка

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

Ю14 Ювілейна палітра 2025. Пам'ятні дати української музичної культури: збірник статей за матеріалами ІХ всеукраїнської науково-практичної конференції (5–6 грудня 2025 року). – Суми : СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2026. – 152 с.

ISBN 978-966-698-380-3

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

УДК 78.071.1/2 (092) (063)

© Колектив авторів, 2026

ISBN 978-966-698-380-3

© СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2026

ЗМІСТ

_Тос225325067	ВСТУПНЕ СЛОВО	6
---------------	----------------------------	---

РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА СПАДЩИНА XVIII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Марія БОРИСЕНКО

РОЛЬ ІЛІ СЛАТІНА У РОЗБУДОВІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОДЕЛІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У ХАРКОВІ: ДО 180-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВИДАТНОГО МУЗИКАНТА.....	8
--	---

Тетяна ГРЕЧАНІВСЬКА

ВІОЛОНЧЕЛЬ В СОНАТІ ДЛЯ СКРИПКИ І БАСО КОНТИНУО М. БЕРЕЗОВСЬКОГО: ДО 280-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА.....	13
--	----

Ірина ЗІНКІВ

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО: ДО 160-РІЧЧЯ КОМПОЗИТОРА.....	20
--	----

Катерина КРАСНОЩОК

ОБРАЗНА ПАЛІТРА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ « <i>DRUGI SPIEWNIK</i> » МЕЧИСЛАВА КАРЛОВИЧА	25
--	----

РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР XX СТОЛІТТЯ

Інеса БЕРЕНБЕЙНЗІ

ТВОРЧИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ ВАЛЕНТИНА КОСТЕНКА.....	31
--	----

Галина БРАЖКО

ВНЕСОК К. ДАНЬКЕВИЧА У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ: ІСТОРІЯ, СТИЛЬ, ІННОВАЦІЇ (ДО 120-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА	36
---	----

Надія ДЕМЕНКО, Олександр ЧЕРВЯК

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ГРИГОРІЯ ВЕРЬОВКИ ТА ЙОГО ХОРУ В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ.....	40
---	----

Ніна ДИКА

ІЯ СЕРГІВНА ЦАРЕВИЧ В МИСТЕЦЬКОМУ ВИМІРІ КАМЕРАЛІСТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.: ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРІОРИТЕТИ ПІАНІСТКИ, ПЕДАГОГА, НАУКОВЦЯ	44
---	----

Альона ДОРОШ

ДРУГЕ ФОРТЕПАННЕ ТРІО Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО:
КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ
(ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА) .. 54

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА

АВАНГАРД В УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВІЙ
МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ..... 58

Ольга ЗОСІМ

ЕСТРАДНА ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ-
ЮВІЛЯРІВ: ІГОРЯ ШАМО (1925–1982), БОРИСА
БУЄВСЬКОГО (НАР. 1935), ІВАНА КАРАБИЦЯ (1945–2002) 66

Олена ТАРАНЧЕНКО

ЮРІЙ ТАРАНЧЕНКО – ДИРИГЕНТ, ПЕДАГОГ, МУЗИЧНИЙ
ДІЯЧ: РИСИ ЖИТТЄТВОЧОСТІ (ДО 120-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ
НАРОДЖЕННЯ)..... 72

Лідія ТАРАПАТА-БІЛЬЧЕНКО

НЕСТОР ГОРОДОВЕНКО ЯК АМБАСАДОР УКРАЇНСЬКОГО
ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА (ДО 140 РІЧЧЯ ВІД ДНЯ
НАРОДЖЕННЯ)..... 77

**РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИТОРСЬКА Й ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА
В УКРАЇНІ У ХХІ СТОЛІТТІ**

Андрій БЕВЗА

РОЛЬ БАС-ГІТАРИ У СУЧАСНИХ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ
ФОРМАЦІЯХ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ
ГУРТІВ «ОКЕАН ЕЛЬЗИ» ТА «БУМБОКС»)..... 85

Анастасія БЄЛОВА

ПОСТЛЮДІЙНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА
СИЛЬВЕСТРОВА..... 91

Інна БОЛХОВІТІНА

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ШЛЯХ ВІТАЛІЯ САМОЛЮКА: ДО
40-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ МИТЦЯ..... 97

Максим БУЛГАКОВ

МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ:
СЦЕНІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПІСЕННОЇ СПАДЩИНИ ІГОРЯ
ШАМО В УКРАЇНІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (ДО 100-РІЧЧЯ
ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)..... 100

Галина ПОЛЯНСЬКА

ВІТАЛІЙ СКАКУН. ДИРИГЕНТ І КОМПОЗИТОР..... 107

Світлана САДОВЕНКО, Ірина ЦЕПУХ

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ МИТЦЯ ЧЕРНІГІВСЬКОГО РЕГІОНУ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА: ХОРОВА МОВА КРІЗЬ ПРИЗМУ ТВОРУ «КАЛИНОВЕ ЛИСТЯ» 112

РОЗДІЛ 4 АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ НАУКИ ТА ПЕДАГОГІКИ

Андрій ВИСОВЕНЬ

ТУБА ЯК ГОЛОС: ВОКАЛЬНИЙ ПРИНЦИП У СОЛЬНОМУ ТА ОРКЕСТРОВОМУ РЕПЕРТУАРІ ДЛЯ ТУБИ ХХ–ХХІ
СТОЛІТЬ 125

Ольга ЄРЕМЕНКО

ЧЖОУ НІН – ПРЕДСТАВНИК СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ КИТАЮ 130

Ірина ПАЛІЙ

МУЛЬТИКУЛЬТУРНІ СТРАТЕГІЇ ВИКОНАВСТВА НА КЛАРНЕТІ: ВІД ФОЛЬКЛОРНОЇ ІНТОНАЦІЇ ДО ЕСТРАДНОЇ СЦЕНІЧНОСТІ 135

Оксана ЦУРАНОВА

ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ЯК НАПРЯМ ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ ФОРТЕПІАНО КОМУНАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ «ХАРКІВСЬКА ГУМАНІТАРНО-ПЕДАГОГІЧНА АКАДЕМІЯ» ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ: З НАГОДИ 105-РІЧЧЯ ЗАСНУВАННЯ ЗАКЛАДУ 140

Лінь ЧЖЕН

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ 145

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ 149

ВСТУПНЕ СЛОВО

Пропонована збірка статей друкується за матеріалами ІХ всеукраїнської науково-практичної конференції «Ювілейна палітра 2025. Пам'ятні дати української музичної культури», ініціатором проведення якої є кафедра музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А.С. Макаренка. Дана збірка продовжує низку публікацій, в яких виявляється багатогранність і різновекторність тематики наукового заходу, що торкається питань історії й теорії, минулого й сучасності, композиторської творчості й виконавства, освіти й інновацій українського музичного мистецтва.

Співорганізаторами заходу стали провідні українські мистецькі виші, серед яких Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР та багаторічний партнер кафедри – Сумська обласна універсальна наукова бібліотека.

Сьогорічний захід, як і декілька попередніх, проходив у складних умовах воєнного стану та пов'язаної з цим небезпеки повітряних тривог, відключень світла, інтернету, опалення. Але це не вплинуло ні на зацікавленість конференцією українських науковців та студентської молоді, ні на кількість учасників, у тому числі докторів наук і професорів, які брали у ній участь (15% від загалу), ні на різноманітність і ґрунтовність доповідей. Треба зазначити, що вузькотематична спрямованість заходу не є обмежуючим чинником для дослідників різних поколінь і досвіду: і цього року контингент учасників становив близько 80 осіб — представників 14 закладів освіти й мистецьких установ із 9 міст України. Традиційно участь у конференції брали студенти, магістранти та аспіранти різних навчальних закладів України і Китайської народної республіки. Тож як і завжди змістова палітра конференції виявилась цікавою і плідною на нові імена та ідеї.

Структура пропонованої збірки побудована за історичною логікою, покладеною в основу конференції. Тематика цього

випуску фокусується на малодосліджених аспектах творчості й діяльності митців межі ХІХ – ХХ століть: І. Слатіна, Д. Січинського, М. Карловича (М. Борисенко, І. Зінків, К. Краснощок), першої половини – середини ХХ століття: Г. Верьовки, Н. Городовенка, К. Данькевича, В. Костенка, Ю. Таранченка (Н. Демченко та О. Червяк, Л. Тарапата-Більченко, Г. Бражко, І. Беренбейн, О. Таранченко), другої половини ХХ століття: Б. Буєвського, І. Карабиця, І. Шамо, Ії Царевич (О. Зосім, М. Булгаков, Н. Дика) та сучасності: О. Іванька, В. Самолюка, В. Скакуна (С. Садовенко та І. Цепух, І. Болховітіна, Г. Полянська). Увагу авторів приділено різним аспектам композиторської творчості М. Березовського, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова (Т. Гречанівська, А. Дорош, А. Белова), українському авангарду (О. Зав'ялова) та інструментальному мистецтву (А. Бевза, А. Висовень, І. Палій), у тому числі фортепіанному (О. Єременко, О. Цуранова, Чжен Лінь).

Актуальність тематики, поглиблене вивчення національного музичного мистецтва у фокусі української науки зумовляють доцільність подальшого проведення конференції і публікації статей. Не має сумнівів, що наступні наукові зустрічі будуть не менш цікавими і плідними, попри всі складнощі і перешкоди.

Ольга Зав'ялова,
докторка мистецтвознавства,
професорка

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА СПАДЩИНА XVIII – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

Марія БОРИСЕНКО

РОЛЬ ІЛЛІ СЛАТІНА У РОЗБУДОВІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МОДЕЛІ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У ХАРКОВІ: ДО 180-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ ВИДАТНОГО МУЗИКАНТА

В історії розвитку української музичної культури XIX – першої третини XX століття ім'я **Іллі Ілліча Слатіна (1845–1933)** за масштабами особистого внеску та національною значимістю мистецьких досягнень посідає одне з почесних перших місць. Парадоксальним є те, що й сьогодні українському музикознавству бракує наявних повних і точних біографічних відомостей про митця, відновлення історичної справедливості щодо оцінки його громадської і творчої діяльності у контексті надбань національної культури, об'єктивної оцінки визначного шляху у мистецтві поза штучних ідеологічних і політичних заборон радянських часів. Ці питання залишаються актуальними, попри значний інтерес до висвітлення окремих аспектів різновекторної діяльності *І. Слатіна* з боку сучасних українських науковців – *І. Богданової-Дашак* [1], *М. Борисенко* [2], *Г. Ганзбурга* [3], *М. Данилюка*, *Я. Данилюк* [4], *О. Кононової* [5–6], *В. Кравець* [7–8] та ін.

Ретельно вивчаючи сторінки біографії митця, увагу привертає унікальність та непересічність видатної постаті *І. Слатіна*, що віддзеркалюється, передусім, у стрімкій динаміці його професійного росту. Він здобув як вітчизняну, так і європейську музичну освіту – спочатку у Санкт-Петербурзькій Консерваторії, а потім у Берлінській Новій Академії Музики, одночасно навчався і вдосконалював майстерність у сферах фортепіанного виконавства, а також теорії музики. Поєднання академічної освіти та самоосвіти, зокрема те, що *І. Слатін* також був диригентом-самоуком, сформували обдаровану та освічену *універсальну особистість європейського типу*. Природна енергійність натури, лідерські якості, професійна багатогранність, постійне прагнення вдосконалення музичної майстерності сприяли здійсненню мрій *І. Слатіна* – підкорити

вимогливу європейську публіку. І йому це вдалося. Із біографії дізнаємося, що молодий митець, не досягнувши 30-річного віку, самостійно вивчаючи симфонічні партитури, блискуче дебютував як капельмейстер-просвітник у кількох музичних столицях Західної Європи – Дрездені, Відні, Празі, презентуючи європейській публіці симфонічні твори слов'янських композиторів.

Репутацію митця-просвітника, музиканта-полігота європейського рівня *І. Слатін* невинно підкріплював у своїй подальшій різновекторній творчій діяльності, блискуче диригуючи у Харкові та інших містах країни творами європейських композиторів-класиків, впроваджуючи європейські культурно-мистецькі цінності у розбудовану ним на Слобожанщині систему профільної музичної освіти. Відкриті ним навчальні музичні заклади він моделював за європейськими вимогами якості освіти, залучаючи до викладання талановитих зарубіжних і вітчизняних музикантів-композиторів, виконавців, музичних теоретиків, лекторів-просвітників, більшість з яких також мали європейську освіту, але, при цьому, приїжджали працювати у Харків на запрошення *І. Слатіна*.

Отже, постать зіркового музиканта-просвітника – піаніста, «диригента-художника» (за крилатим виразом *О. Сарани* [9]), науковця, педагога, адміністратора, музично-громадського діяча *І. Слатіна* є знаковою для Харкова та України. Йому належить успішне заснування (із подальшим керівництвом) на Сході України відразу кількох найвпливовіших аж до сучасного часу національних мистецьких фондів: по-перше, *Харківського музичного товариства* (тоді Харківського відділення Імператорського Музичного Товариства), його симфонічного оркестру, концертного лекторію, які у подальшому заклали підґрунтя для виникнення майбутньої Харківської Філармонії та розвитку як концертно-виконавського, так і музично-просвітницького напрямів культурного життя міста; по-друге, навчальних закладів музичної освіти усіх трьох ланок: *початкової* – Музичні класи при Товаристві як синтезована модель майбутніх дитячих музичних шкіл, музичного ліцею, нарешті, музичного коледжу; *профільної передвищої* – створення 1883 року саме на базі Музичних класів Харківського музичного училища-технікуму, далі ХМУ (зараз – Харківський музичний фаховий

коледж імені Б. М. Лятошинського), який пізніше було реорганізовано у вищій навчальний заклад; власне, *вищої* – 1917 року відкрито Харківську Консерваторію, правонаступником якої сьогодні є Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, далі – ХНУМ імені І.П. Котляревського (*І. Слатіну* також належить ініціатива створення студентських творчих колективів – симфонічного оркестру, хору, якими він керував, і навіть студентської оперної студії).

Консорціум різних вікових і професійних сходинок формування музикантів на шляху від Музичних класів та училища на чолі із *І. Слатіним* до відкритої на їхній базі Консерваторії мав успішні наслідки, вітальність і перспективу. Адже, як за часів митця, так і на сучасному етапі розвитку остання зберігає статус *духовно-культурного центру українського Сходу як найстаріший та унікальний заклад вищої, зараз – валентної музично-театральної освіти в Україні*. Висловлюючись сучасною мовою, *І. Слатін* здійснив у Харкові «культурну революцію», розбудувавши стадіальну музичну інфраструктуру, ефективно реалізувавши одразу кілька «інвестиційних проєктів» національного значення. І по досягненню вершини професійного досвіду і майстерності, видатного харків'янина, відомого у країні та за її межами, нова радянська влада несправедливо усунула його від адміністрування ним же створених у Харкові мистецьких фондаций. Цей історичний факт, безумовно, вражає, особливо у наш час викриття радянських політичних репресій, що «звільняли» терени України від української культури у трагічному для неї ХХ столітті. Але то є темою окремого дослідження.

Згадуючи ювілейну 180-ту дату від Дня народження *І. Слатіна* та узагальнюючи його здобутки у царині національного музичного мистецтва та освіти, бачимо несподівані історичні паралелі та перетини із сучасністю. Як за часів відкриття *І. Слатіним* Харківської Консерваторії, коли новостворений заклад вищої освіти опинився в епіцентрі драматичних подій Жовтневої, а разом із тим культурної революції, згодом Першої світової війни, так і в подальшій історії розвитку цей ЗВО впевнено виживав навіть в умовах драматичних і трагічних подієвих хвиль Другої світової війни та сучасної військової агресії проти України. Адже ім'я *І. Слатіна* символічно підтримує

сьогодні життя вишу- правонаслідника Консерваторії – ХНУМ імені І. П. Котляревського, прикрашаючи університетські афіші щорічного Відкритого всеукраїнського конкурсу молодих музикантів на честь митця, а від цього року – Першого літнього фестивалю «Дні Слатіна у Харкові», що пройшов в університеті мистецтв наживо у липні 2025 року, незважаючи на постійні обстріли незламного східноукраїнського міста-героя.

Почесною нагородою для талановитих харківських митців сьогодні є Муніципальна премія імені І. Слатіна, володарками якої у різні роки, серед інших претендентів, були видатні випускниці Харківського тоді інституту мистецтв, дослідниці життя та творчості славетного харків'янина – музикознавиця, ведуча теле- і радіо-передач, завідувачка циклової комісії музичної літератури ХМУ *Валерія Кравець* (ученицею якої за часів навчання в училищі є авторка даної публікації) та піаністка, музикознавиця, завідувачка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ *Олена Кононова*. На жаль, сьогодні невідомою для українського дослідника залишається доля сімейного архіву *І. Слатіна*, а також його наукової праці про історію розвитку слов'янських оркестрів. Збереглися лише окремі світлини та документи, головним чином, ювілейні, в яких яскраво віддзеркалені різні грані масштабної діяльності Майстра.

Автор першого біографічного нарису про нього – *Ісаак Букінік* (відомий у Харкові скрипаль, викладач Сумської гімназії, а згодом за запрошенням *І. Слатіна* – консерваторії та організованої ним у Харкові приватної школи) у 1896 році зазначав високу просвітницьку місію відкритих *І. Слатіним* музичних навчальних закладів: «Завдяки його зусиллям, енергії, трудам, організаторському таланту і <...> постійній <...> увазі, <...> що давало можливість тим, хто прагнув серйозної музичної освіти, розвинути свої сили, смак і здібності» [9, с. 341].

Видатна просвітницька діяльність та *Школа майстерності І. Слатіна* живе й сьогодні, надихаючи особливо зараз – у найтрагічніші для сучасної історії України часи – нове покоління незламних українських митців вивчати та берегти національні культурні цінності, невпинно примножувати найкращі мистецькі та освітні традиції.

Література:

1. Богданова-Дашак І. Музична освіта Наддніпрянщини першої третини ХХ століття: етапи становлення, осередки, постаті. *Українська музична культура першої третини ХХ століття в європейському контексті: нові погляди, матеріали* : колективна монографія. Київ, 2024. Кн. 1. С. 172–223.
2. Борисенко М. Ю. Становлення харківської музично-теоретичної наукової школи: на перетині мистецтва, науки та освіти. *Музичне мистецтво і культура* : зб. наук. ст. Одеса: Гельветика, 2021. Вип. 32, кн. 1. С. 307–323.
3. Ганзбург Г. Слатін Ілля Ілліч. *Українська музична енциклопедія*. [редкол.: Г. Скрипник (голова) та ін.]; НАН України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2006. Т. 6. С. 459.
4. Данилюк М., Данилюк Я. Діяльність осередків музичної освіти на Слобожанщині у контексті культурно-освітнього розвитку регіону (друга половина ХІХ – початок ХХ століть). *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. Харків, 2021. Вип. ХХІІ. С. 54–71.
5. Кононова О. Еволюція музичної освіти в Харкові. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування* : мала енциклопедія / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків : Водний спектр Джі-Ем-Пі, 2017. С. 13–158.
6. Кононова О. Ілля Ілліч Слатін – засновник професійної музичної освіти в Харкові. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків: Каравела, 2006. Вип. 18. С. 3–22.
7. Кравець В. Ф. Етапи сходження. З історії музичної освіти в Харкові. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків: Каравела, 2006. Вип. 18. С. 22–40.
8. Кравець В. Ф. Сторінки з історії Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського. *З музично-педагогічного досвіду* : зб. ст. Харків: САГА, 2008. Вип. 1. С. 5–18.
9. Сарана О. Диригент-художник, музичний просвітник рідного міста Харкова Ілля Ілліч Слатін (1845–1931). Фотоальбом. Харків, 1963.

**ВІОЛОНЧЕЛЬ В СОНАТІ ДЛЯ СКРИПКИ І БАСО КОНТИНУО
М. БЕРЕЗОВСЬКОГО: ДО 280-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ
КОМПОЗИТОРА**

18 вересня 2025 року до цьогорічного ювілею композитора в Києві було презентовано музичний реліз «Березовський: звукова антологія творчості», якій в цей день вийшов на світових музичних інтернет платформах *YouTube, Spotify, Apple Music*. До списку композицій альбому увійшли всі світські твори М. Березовського, включно з двома виконавськими версіями Сонати для скрипки та басо континуо, а також духовні концерти композитора.

Тема залучення віолончелі для партії басо континуо в сонаті стала *актуальною* завдяки активному розвитку історично-інформованого виконавського руху в українській музичній культурі першої чверті ХХІ століття. Знана українська дослідниця життя і творчості М. Березовського, професор, доктор мистецтвознавства О. Шуміліна вперше підняла це питання в одній зі своїх статей, присвяченій інструментальному складу сонати, ще на початку 2010-х років [4]. Ця ідея була втілена в серпні 2025 року незалежною формацією *Open Opera* (м. Київ), яка активно працює в Україні в напрямку поширення історично інформованого барокового виконавства. За підтримки Українського культурного фонду та у співпраці з Академією давньої музики Леополіс (м. Львів), в рамках музичного проекту «Березовський: звукова антологія творчості», в серпні 2025 року було здійснено запис скрипкової сонати композитора на барокових струнних інструментах (скрипка + віолончель) із жильними струнами у супроводі клавесину, в настройці 415 Гц та в акустиці храму ХІ століття «Кирилівська церква».

Тож вважаємо за необхідне висвітлити цю мистецьку подію в аспекті розвитку історично інформованого напрямку українського виконавського мистецтва. Одним із завдань авторки статті є привернути увагу професійної спільноти до інструментального твору вітчизняного композитора ХVІІІ століття, написаного в «галантному» стилі, в якому стало можливим розкрити одну з основних віолончельних функцій того

періоду – гру басо контінуо. Це є важливим фактом, оскільки у вітчизняному ансамблевому мистецтві XVIII століття твір у формі старовинної сонати, написаний композитором українського походження, є чи не єдиним таким прикладом. Не менш важливим, на думку авторки статті, є те, що дану версію скрипкової сонати М. Березовського можливо розглядати, з одного боку, як камерно-інструментальний концертний твір, а з іншого - як навчальний репертуар для спеціалізованих музичних закладів середньої та вищої ланок освіти.

Соната написана М. Березовським у 1772 році, в м. Піза, коли композитор завершив навчання у Болоньї і подорожував Італією. Даний період його біографії ще називають «італійським», він припадає на 1770–1774 роки життя і творчості композитора. За музично-художньою стилістикою та виконавсько-технічними прийомами твір займає гідне місце серед інших творів «галантної» доби західноєвропейських композиторів, зокрема К. Ф. Е. Баха та Г. Ф. Телемана. Рукопис сонати зберігається у Музичному департаменті Національної бібліотеки Франції.

Скрипкова соната належить до світської музичної спадщини М. Березовського, яка була основною галуззю його творчості 1758–1777 років [3]. Серед інших світських творів композитора опера «Демофонт» та симфонія *C-dur*, яка є увертюрою до цієї опери, що не забороняє виконувати її окремо, як самостійний твір. Адаже за часів композитора вступ до оперного дійства звичайно називали «симфонією». Але бажано звернути увагу на авторський рукопис твору, який має допомогти стилістично коректно відтворити цю партитуру. В ній нема «реприз» у першій частині, а друга з третьою виконуються без паузи, через що повільний та швидкий розділи постають єдиним цілим.

Згадка стосовно скрипкової сонати М. Березовського з'являється в 70-ті роки ХХ століття. З приводу чого О. Шуміліна зауважує: «Про рукопис М. Березовського вперше повідомив український дослідник Василь Витвицький у книзі про життєтворчість композитора, виданій на Заході у 1974 року (до радянських читачів вона не дійшла). Зазначені у цій праці В. Витвицького місце зберігання і шифри дали змогу замовити копію цього рукопису, і 1983 року Сонату було видано в Києві за редакцією професора Михайла Степаненка, з реконструкцією

партії чембало як повноцінного клавішного супроводу» [5, с. 7]. Отже, в Україну твір «повернувся» понад 40 років тому і до серпня 2025 року соната звучала саме в редакції М. Степаненка.

Рукопис сонати виглядає як звичайний для нашого сприйняття запис твору для фортепіано: на двох нотних станах виписані два голоси, мелодія в правій руці і басовий супровід у лівій. Така форма запису твору була доволі розповсюджена у західноєвропейській музиці XVII – XVIII століть, коли композитори виписували тільки крайні голоси. При цьому часто навіть не вказували, для якого саме інструмента чи інструментів написаний твір. На титульному аркуші просто позначався діапазон інструментів, які могли його виконувати, а подальший вибір залишався за музикантами. Розшифровка (цифрова) басо контінуо та його гармонічне відтворення також «лягало» на виконавця контінуо. Але в системі західноєвропейського музичного навчання в XVII – XVIII столітті науку басо контінуо вивчали всі музиканти, тому розшифрування гармонічного супроводу було звичною справою для будь-кого з них.

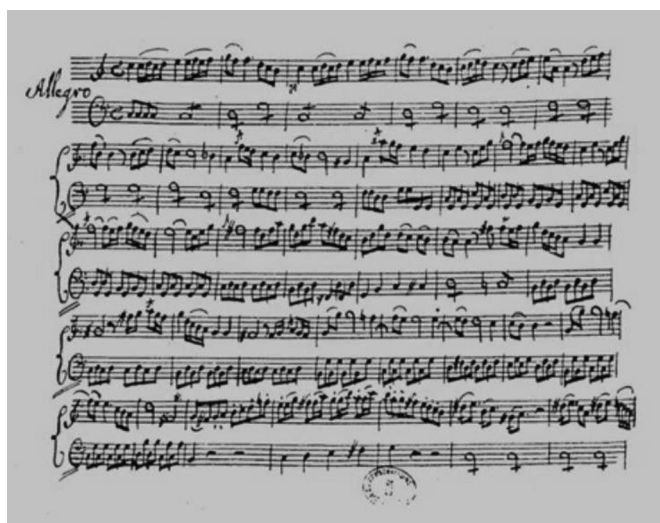


Рис. 1. М. Березовський Соната для скрипки і чембало, 1 ч.

Питання переосмислення твору М. Березовського з точки зору історично інформованого виконавства О. Шуміліна висловлювала ще у 2015 році. Неодноразово вона піднімала цю тему у своїх подальших наукових публікаціях, з метою привернути увагу до інструментального складу в сонаті: «Під час реконструкції нотного

тексту сонати не було враховано специфіку барокового і ранньокласичного інструментального виконавства, тому нижній рядок нотного запису було відновлено тільки для клавішного інструменту. Це відповідає складу, вказаному на титульному аркуші рукопису, однак йде всупереч виконавських традицій тієї епохи» [4, с. 74]. Аргументами тут виступають час написання твору (1772), місце перебування композитора (Італія, м. Піза), музична освіта і виконавський інструментальний досвід, які він також набув у Італії.

Соната для скрипки і басо контінуо М. Березовського тричастинна. Її не можна назвати класичною, бо за тематичним матеріалом та його розвитком твір більше належить до старовинної барокової сонати. Докладно це розкривається у праці О. Шуміліної «Сонатна форма в інструментальних творах М. Березовського» [5]. В даній статті здійснюється спроба аналізу функціональної ролі віолончелі як басо контінуо в сонаті М. Березовського.

В загальному контексті використання віолончелі-контінуо в жанрі старовинної сонати було цілком традиційним для західноєвропейської музичної практики XVII – XVIII століття. М. Березовський, здобувши музичну освіту в Італії, звичайно сонату для скрипки написав з дотриманням європейських правил. Таким чином, партія віолончелі в скрипковій сонаті композитора була типовим прикладом ансамблевого твору, де басовий інструмент використовувався у звичайній для того часу функції – басо контінуо. Гармонія, яку доручено клавесину, в цьому випадку тембрально підтримується віолончеллю та надає загальному звучанню повноти та басової фарби. Нотний текст партії віолончелі виглядає як дублювання басової партії в лівій руці клавесиніста й водночас – нижнім голосом в акордово-гармонічній фактурі твору.

Одним з головних завдань для виконавців цієї версії було вирішення проблеми звукового балансу між трьома інструментами. Акустичні властивості приміщення храму мають свою специфіку, коли звук струнного інструменту продовжується довгим відлунням. Особливо це стосується низьких обертонів віолончелі, які контролюються виконавським прийомом «сухої» гри, що і було застосовано під час запису. Відлуння за такого

звуквидобування стає мінімальним, усуваючи ефект «гудіння» басового голосу. Віолончельна партія у першій частині твору виконувалась з акцентованим початком кожної «четвірки» з вісімок та гри наступних трьох на стакато мінімальною довжиною смичка. Такий прийом можна назвати «грою на одному місці». В першій частині твору така виконавська техніка була використана найбільше, в меншому ступені вона була застосована у варіаціях в третій частині.

Зазначимо, що цей технічно-виконавський підхід повністю себе виправдав та допоміг досягти «звукового злиття» віолончелі з клавесином, якій має щипкову природу звуквидобування. Таким чином, було вирішено проблему вирівнювання звукового балансу між інструментами, що надало сольній скрипці ту необхідну звукову «подушку», яка не заважає і не «перекриває» звучання основного мелодійного голосу.

Не менш важливим є вибір та коректне застосування основних музично-виразних засобів, зокрема динаміки та орнаментики. Питання виконання аподжіатури в музиці галантного стилю є дуже важливим. У трактатах К. Ф. Е. Баха, Й. Кванца, Л. Моцарта дуже чітко прописані правила виконання прикрас з наданням нотних прикладів-розшифровок. Головним завданням при виборі тієї чи іншої трелі або форшлагу є визначення характеру мелодії, щоб прикраса відповідала її музичному руху та афекту. В сонаті для скрипки М. Березовського безумовно це питання більше стосується сольної партії та партії клавесину, в якій орнаментика виписується в ансамблі із солістом.

Трелі та форшлаги для віолончельної партії в даному випадку є необов'язковими. Навпаки, краще їх не виконувати, щоб не виникало ефекту «обтяжування» музичної фактури та «недоречності висловлювання» в басовому супроводі. Але наприкінці другої частини один такт в басо контінуо «виписаний» з мелодійним рухом, який переходить зі скрипкового голосу в нижній регістр та готує невелику скрипкову каденцію на завершенні частини. Такий прийом також є жанрово-традиційним і часто використовується в повільних частих старовинних сонат.

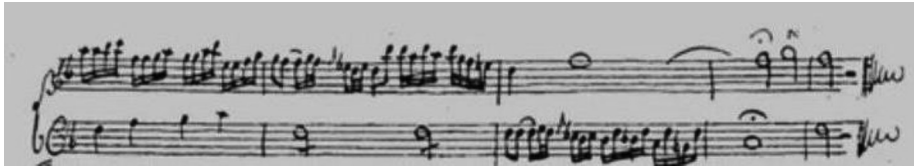


рис.2 М.Березовський Соната для скрипки і чембало, закінчення 2 ч.

Третя частина сонати – це галантний менует з шістьма варіаціями. Форма варіацій у бароковій музиці надавала виконавцям повну свободу вибору щодо різних експериментів з динамікою, штриховою технікою, прикрасами та технічно-виконавськими прийомами. Виконавська версія з віолончеллю представляє кожен наступну варіацію в іншому музичному характері: 1 – лірична, 2 – в характері полонезу, 3 – з використанням штриха «стакато», що надає їй грайливості, 4 – звучить тільки у виконанні струнних інструментів «піцикато», 5 – діалог скрипки і клавесину, 6 – віолончельна партія виступає як ведучий голос, на який накладаються орнаментальні скрипкові пасажі. Використовуються також динамічні ефекти та орнаментика, яка іноді виглядає як діалог двох інструментів – скрипки та клавесина.



Рис. 3 М. Березовський Соната для скрипки і чембало, 3 ч.

Загалом третя частина – це типовий зразок популярної у XVIII столітті танцювальної музики, що звучала на світських заходах в аристократичному суспільстві. Роль віолончельної партії в цій частині полягає в утриманні ритмічного пульсу танцювального

руху і темпу, а, також, у підтриманні динамічної лінії та тембрально-мелодійному забарвленні окремих епізодів, які умовно можна вважати як «віолончельні сольні».

Отже, залучення віолончелі до виконання сонати українського композитора другої половини XVIII століття стало вдалою реалізацією функції басо континуо у творі галантної доби. Л. Корній відзначає: «В українській музиці в цей час у творчості композиторів з'являються ті нові стильові тенденції, що були характерні для західноєвропейської музики “передкласичного періоду” (ознаки галантного стилю з виділенням чуттєвого начала), а також деякі особливості раннього і зрілого класичного стилю, який формувався в цей час» [2, 85].

Соната, написана М. Березовським у другій половині XVIII століття, без перебільшень стала окрасою українського камерно-інструментального репертуару. Ідея щодо переосмислення інструментального складу твору, який в рукопису був заявлений для виконання скрипкою та чембало, знайшла своє логічне завершення у звуковому відтворенні сонати в бароковій традиції з приєднанням до інструментального складу віолончелі. Завдяки цьому камерно-ансамблевий твір М. Березовського «відкрився» у тому звучанні, що панувало в західноєвропейському музичному мистецтві XVII – XVIII століть.

Література:

1. Корній Л. Історія української музики. У 3-х ч. Київ; Харків; Нью-Йорк : М. П. Коць, 1998. Ч. 2 : Друга половина XVIII століття. 387 с.
2. Степаненко М. Соната для скрипки і чембало Максима Березовського. *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури*/ упоряд. та заг. ред. М. Степаненка. Київ : Центрмузінформ, 1995. Вип. 1. С. 6–8.
3. Шуміліна О. Композитор Максим Березовський: огляд прижиттєвих документальних матеріалів (до 270-річчя від дня народження). *Українська музика*, 2015. Вип. 4 (8). С. 77-84.
4. Шуміліна О. Соната для скрипки і чембало М. Березовського: питання виконавського складу. *Художня культура і мистецька освіта: традиції і сучасність* : матеріали VII Міжнар. науково-творч. конф. НАКККіМ (20-21 листопада 2018 р.). Київ, 2018. С. 73-75.
5. Шуміліна О. Сонатна форма в інструментальних творах М. Березовського. *Часопис*, 2020. Вип. 1 (46). С. 6-16.

**ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО:
ДО 160-РІЧЧЯ КОМПОЗИТОРА**

У жовтні 2025 року минуло 160-років від дня народження Дениса Січинського (1865–1909), якого Станіслав Людкевич назвав першим «вільним художником» Галичини, який обрав музику своєю єдиною професією [4]. Його творчість, що припала на 1880–1900-ті роки, охоплює різні жанри – хорові, камерно-інструментальні, вокальні, оперу «Роксоляна» та найбільші його здобутки по'язані з хоровими та вокальними жанрами. Осмислення його вокальної спадщини, її духовної функції у культурному розвитку України видається особливо актуальним завданням, позаяк дотепер вона була вивчена явно недостатньо, не зважаючи на чисельні видання в останні роки його вокальних творів. Тому її презентація у посібнику «Вокальна творчість Дениса Січинського» є вагомим внеском в актуалізацію вокальних творів композитора у мистецькому просторі нашої країни [1, с. 5]. Вокальні мініатюри мистця сповнені дивовижної глибини, значна їх частина є окрасою репертуару будь-якого вокаліста.

Творча особистість композитора – це передусім його життєтворчість [4], вміщена в максимально стисненому часопросторі музичної культури Східної Галичини. Сучасник Анатолія Вахнянина, Віктора Матюка, Ярослава Вінцковського, Генриха Топольницького, Філарета Колесси, молодого Станіслава Людкевича він витворив індивідуальний стиль вокального письма, багато в чому відмінний від стилю вокальної спадщини його попередників-галичан. За висловом С. Людкевича, «це не було повторення попередніх зразків, це було щось нового» [2, с. 73]. Передусім, йому притаманна експресивна манера висловлювання, не властива композиторам Перемиської школи. Вона позначена певним впливом творчості західноєвропейських романтиків (Ф. Шуберт, Р. Шуман) та Миколи Лисенка. Творчість Д. Січинського завершила добу романтизму і оприядвала, вслід за Лисенком, перші паростки модернізму в галицькій музиці, розвинуті згодом С. Людкевичем та В. Барвінським.

Подібно Гуго Вольфу, у його вокальних творах прозирають ранньомодерні риси, що знайшли відбиття не лише у зверненні

до текстів сучасних поетів-модерністів (Леся Українка, Іван Франко, Богдан Лепкий, Уляна Кравченко, Люціан Ридель), але й у системі виражальних засобів, зокрема ладо-гармонії та формотворенні. Обрані поетичні тексти дають змогу декодувати складу композиторську ідентичність, зіставити автобіографічний опис життєвої історії митця з художнім матеріалом, реалізованим музичною поетикою. У текстах, що стилізують народні, він намагається максимально наблизитися до народної манери вислову («Дума про Нечая»), у солоспівах на тексти зарубіжних поетів-романтиків (Г. Гайне) Д. Січинський наближається до експресивної манери пізнього Ф. Шуберта, частково Р. Шумана, а також М. Лисенка. У творах на слова українських поетів намагається адекватно втілити *риса національної просодії*, зберігаючи в оригінальних текстах *ознаки галицьких діалектів* (у зверненні до поезії Уляни Кравченко).

Вибір тематики солоспівів відображає складний психотип композитора, з одного боку, – як активної, пасіонарної особистості, з іншого – як самотньої, глибоко нещасливої людини, маргінальної частки галицького соціуму, яка втомилася боротися з життям. Тексти його солоспівів концентруються довкола суто романтичних почуттів нерозділеного кохання («Я тебе люблю»), співчуття до соціально знедолених («І золотої, і дорогої»), відчуття туги, безвиході, відчаю, трагічного протиборства з життям («Finale», «Паду чолом до скелі...» та ін.). У тематиці домінують біографічні мотиви, типові не лише для поетів-романтиків – німецьких, українських, польських (Гайнріх Гайне, Тарас Шевченко, Мар'ян Гавалевич), а й поетів модерного напрямку (Іван Франко, Леся Українка, Богдан Лепкий, Уляна Кравченко, Віра Вільшанецька, Люціан Ридель). Серед поетичних образів присутні чудові ліричні мініатюри-замальовки («Із сліз моїх» на слова Г. Гайне), драматичні сцени-монологи в дусі епічної трагедійності й героїки («Дума про Нечая»), а також твори, позначені впливами італійської оперної школи Дж. Верді та веристів, які фактично, здійснили чималий вплив на галицьку вокальну та оперну творчість, починаючи з Д. Січинського, С. Людкевича, В. Барвінського, І. Соневецького та композиторів наступних генерацій, наприклад, А. Кос-Анатольського.

У музичній стилістиці, зокрема в мелодиці солоспівів Д. Січинського знайшли відбиття риси старогалицької міської пісенності, українських народнопісенних джерел, думового епосу («Дума про Нечая»), завдяки чому традиційний солоспів набуває рис драматичного монологу. В цьому знаходимо відбиток Лисенкових традицій, а також італійської оперної школи – творів Дж. Верді, Дж. Пуччіні, ширше – веристів, які зробили вагомий вплив на творчість австрійських і слов'янських композиторів ХХ ст. Елементи народнопісенної мелодики, у сув'язі з жанром баркароли, можна відчутти у солоспівах зі стилізованими під фольклор текстами («У гаю, гаю» на слова Т. Шевченка). Традиції романтичної серенади з баркарольною ритмікою спостерігаємо в солоспівах «У гаю, гаю», «Із сліз моїх», «Бабине літо» (середня частина) зі стилізованим під супровід лютні чи гітари початковим фактурним супроводом.

Станіслав Людкевич серед «вдячних прикмет» стилю небуденного таланту композитора називає м'якість і пластичність його мелодики. Її «розливна елегійність» часто сусідить з речитативністю, оперною аріозністю, в чому проглядає зв'язок з оперою «Роксоляна». Ритміка вокальних творів Д. Січинського надзвичайно пружна, гнучко слідує за текстом, подекуди влучно відтінює душевний стан героя – як у солоспівах наскрізного розвитку («Я тебе люблю», «Паду чолом до скелі»). Доволі часто автор використовує синкоповану ритміку, не тільки у відтворенні маршово-героїчних образів («Як почувеш вночі» на слова І. Франка). В цьому відчутний вплив ритміки героїчних італійських оперних арій, польських полонезних та мазуркових ритмів, присутніх також в опері композитора.

Світ музичного формотворення у жанрах камерно-вокальної творчості дуже розмаїтий. При звертанні до будь-яких форм він переважно культивує наскрізну композиційну модель, сприйняту від європейських романтиків, яка була цілком новаторською для тогочасної галицької вокальної традиції. Рідше автор оприявнює тричастинність композиційної моделі з динамізованою репризою чи проміжні між простою й складною тричастинною структури («Бабине літо», «Мені байдуже»), або ж уживає просту безрепризну двочастинну форму («Як почувеш вночі», «Паду чолом до скелі»). Ще рідше митець використовує куплетно-варіантні форми (у

ранньому солоспіві «У гаю, гаю» – з фортепіанними інтерлюдіями між куплетами). Деякі з них мають риси драматичного монологу, що оприявнює, зокрема, дію стилістики української епічної народно-професійної традиції (приміром, у «Думі про Нечая»), в іншому – стає наслідком впливу оперної мелодики Дж. Верді.

Для цементування композиційної структури засобами формотворення композитор часто використовує повторення останнього рядка (двох рядків) або окремої фрази поетичного тексту. Цей доволі типовий прийом застосовується для увиразнення основної ідеї, закладеної у тексті вірша («Паду чолом до скелі», ін.), яка артикулюється не раз у завершенні солоспіву. Жанрова основа солоспівів Д. Січинського доволі різноманітна. Серед них можна натрапити на солоспів-марш («Як почувеш вночі»), різновиди романтичної *Lied*: ліричної («У мене був коханий рідний край»), пісні-вальсу («Із сліз моїх», «Бабине літо»), пісенного аріозо («Не співайте мені сеї пісні»), драматичного монологу («Дума про Нечая», «Паду чолом до скелі»).

Найкращі твори для чоловічого та жіночого голосів – «У гаю, гаю», «І золотої, і дорогої» на слова Т. Шевченка, «Із сліз моїх» на слова Г. Гайне, «Як почувеш вночі» на слова І. Франка, «Бабине літо» на слова М. Гавалевича, «Я тебе люблю» на слова В. Вільшанецької, «Дума про Нечая» – виявляють не лише стійку зорієнтованість на стилістику романтичної австро-німецької вокальної мініатюри, а й засвоєння та творче втілення загальнонаціональної, Лисенкової традиції, вкоріненість вокальної мелодики композитора у національних, зокрема й галицьких пісенних джерелах, – переважно жанрах міської побутової пісенності, галицької елегії. Під цим оглядом його вокальна творчість слугує з'єднувальним містком між традиціями Перемиської школи і тих композиторів Східної Галичини, які вивели жанри української камерно-вокальної музики на світовий рівень – Станіслава Людкевича й Василя Барвінського.

Отже, Д. Січинський витворив індивідуальний стиль вокально-інструментального (рівно ж як і хорового) письма, який можна охарактеризувати як лірико-драматичний, підпорядкований світовій романтично-суб'єктивній образності. Серед галицьких мистців він першим звернувся і глибоко прочитав філософсько-психологічні тексти поетів-сучасників,

напрочуд тонко відтворюючи їх нюанси виражальними засобами, наскрізністю розгортання змісту. Звідси – й характерна експресивно-драматична манера висловлювання, культивування драматичної монологічності, яка позначена впливами творчості західноєвропейських романтиків, представників італійської та французької оперних шкіл другої половини ХІХ – початку ХХ століть.

У вокальній творчості мистця органічно переплелись національні та зарубіжні музичні традиції – риси галицької побутової музичної культури (пісня-романс, старогалицька елегія), української традиційної музики (пісенні, танцювальні джерела), думовий епос, впливи творчості М. Лисенка, австро-німецьких та італійських романтиків, веристів, представників французької ліричної опери (Ф. Шуберт, Р. Шуман, Дж. Верді, Дж. Пуччіні, Ж. Масне) та австрійського *finne de sciecle* (Г. Вольф, почасти Г. Малер). Своєю вокальною творчістю він підготував ґрунт для появи вокальних творів Станіслава Людкевича, частково Василя Барвінського, Миколи Колесси, Василя Витвицького, Ігоря Соневицького, Анатолія Кос-Анатольського та інших українських митців Галичини ХХ століття. Його вокальні твори та кантати, поруч з творами цих жанрів М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, належать до визначних здобутків української музики зламу століть [3]. А симфонічна поема «На вічний сон» (фрагмент) свідчить про появу в Галичині, поруч з «Українською рапсодією» В. Барвінського (1914), перших паростків українського пісенного симфонізму.

Композитор відійшов у засвіти 26 травня 1909 року. Він похований у міському парку Станіславова (нині Івано-Франківськ). На його могилі встановлено надгробок у кшталті кобзи.

Література:

1. Зінків І. *Вокальна творчість Дениса Січинського: методичний посібник*. Львів : Сполом, 2021. 102 с.
2. Людкевич С. Денис Січинський. У 20-ті роковини з дня смерті. *Станіслав Людкевич. Дослідження і статті*. Київ: Музична Україна, 1973. С.73-76.
3. Новакович М. *Галицька музика габсбурзької доби: в пошуках української ідентичності* : монографія. Львів : Видавець Т.Тетюк, 2019. 368 с.

4. Денис Січинський. (Автобіографія). *Ілюстрований музичний календар*. Львів, 1904. С. 72—73.
5. Zinkiw I. Embodiment of Denys Sichynsky's autobiographic reflections in his vocal creative work. *Ars inter culturas*. 2020. Vol. 9. Pp. 63–79. <https://doi.org/10.34858/AIC.9.2020.335>

Катерина КРАСНОЩОК

ОБРАЗНА ПАЛІТРА ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛУ «*DRUGI SPIEWNIK*» МЕЧИСЛАВА КАРЛОВИЧА

Мечислав Карлович (1876–1909) – видатний польський композитор, диригент, скрипаль, музичний критик, який був ще й завзятим альпіністом і фотографом. У тридцятидворічному віці під час одного з лижних походів у Татрах він загинув від сніжної лавини. Але, не зважаючи на короткий життєвий шлях, цей композитор залишив після себе велику творчу спадщину. Серед його творінь двадцять п'ять пісень для голосу і фортепіано, скрипковий концерт, серенада для струнного оркестру, симфонія «Відродження» і шість симфонічних поем. Більшість вокальних творів було написано композитором у ранньому періоді творчості, але вони одразу принесли йому популярність. Ліризм, глибоке осягнення поетичного слова, краса мелодій і сьогодні не залишають байдужою публіку.

Вокально-інструментальний цикл «*Drugi Spiewnik*» op. 3 було створено М. Карловичем у 1898 році. Він складається з шести пісень-мініатюр. Перші три пісні з циклу написано на тексти Казімежа Пржевра-Тетмаєра (1865-1940) (*Kazimierz Przerwa Tetmajer*), який є одним з найвидатніших поетів Польщі кінця ХІХ – початку ХХ століття, входив до кола представників літературного руху «Молода Польща».

Цикл відкриває пісня «*Mów do mnie jeszcze...*» («**Скажи мені ще...**»). Її поетичний текст – це зразок стилю модерн періоду його розквіту. Ліричний герой звертається до своєї коханої з проханням говорити ще, бо звук її голосу для нього – це зцілення. Поетичні рядки сповнені м'яких приголосних, що створюють відчуття шепоту, а повтори слів «*z oddali, z oddali*» та «*mów do mnie jeszcze*» – особливу фарбу, як відлуння чи людське дихання.

Музика М. Карловича повністю відповідає образному ладу поетичного висловлювання, підтримує плавність віршування та

протяжні інтервали, схожі на зворотне слово. Вокальна партія розгорнута в діапазоні від *fis* першої октави до *fis* другої. Вона наділена рисами декламаційності, а фрази соліста співпадають з

пунктуацією вірша. Важливі смислові фази поетичного тексту передані за допомогою подовжених тривалостей (зокрема чвертями з крапкою).

Фортепіанний вступ у тихому звучанні *ostinato* третього ступеня тональності *D-dur* в тридольній пульсації із зв'язком тріолей через сильну долю передбачує початок зізнання у коханні, яке проглядається у кожному рядку вірша К. Пржевра-Тетмаєра. Саме на цьому русі послідовностей з синкопіюванням всередині тріольного ходу базується драматургія твору. Пульсуюча фактура фортепіанної партії передає схвильоване тремтіння сповіді поета. Відповіддю на вступ соліста в середньому голосі партії фортепіано проходить низхідна мелодія, що уособлює «голос серця».

Драматургія виявляє наскрізний розвиток з динамічним сплеском наприкінці. Кульмінаційна зона (композиторська ремарка *appassionato*) містить більш розгорнуті акордові структури, регістрове розширення, в нижньому голосі фортепіанної партії з'являються октавні удари басів. Фактура стає симфонізованою, а фортепіано, отримавши оркестрову потужність, виходить за межі супроводу, набуваючи провідної ролі у творі.

Другий номер циклу М. Карловича «***Idzie na pola***» («**Вона йде на поля...**») написано в енергійному характері. Головна метафора поетичного тексту К. Пржевра-Тетмаєра полягає в останньому рядку вірша, що розповідає про музику душі поета, тобто про його поетичну музу, яка може мандрувати по всіх просторах природи і потім піднімається у вищі, космічні й метафізичні сфери. Драматургія твору побудована на контрасті образів природи та внутрішнього стану ліричного героя, Вокальна партія пісенного характеру слідує фразуванню поетичних рядків. До кінця твору виявляється значний підйом теситури в діапазоні півтори октави з динамічним зростанням.

Фортепіанний вступ з ознаками дзвоноподібності відтворює образ свята. Ритмічна пульсація фортепіанної партії поступово

змінюється. Спочатку вона ґрунтується на кроках четвертними тривалостями, далі основною ритмічною фігурою стає синкопіювання, слідом відбувається дроблення восьмими тривалостями. І наприкінці номер закінчується розгорнутою постлюдією наскрізного типу. Такий принцип формотворення співвідноситься з романтичними традиціями затвердженими Францем Шубертом, Робертом Шуманом, Ріхардом Штраусом, Ференцем Лістом.

Основна ідея третього номеру циклу «**Na spokojnet, ciemnet morzu...**» («**На спокійному, темному морі**») полягає в тому, що ліричний герой бажає втекти від земних тягарів до безтурботного моря. Він втомився і шукає спокій, мріє про «ніщо» як про порятунок (показові поетичні рядки «*niech urajam się nicością*» («*нехай я насолоджуюся нічим*»). Автори пісні, занурюючись у містичну медитацію, розмірковують про вічність. «*Na spokojnet, ciemnet morzu...*» – твір з ознаками символізму епохи *fine de siècle*.

Для реалізації найбільш достеменного втілення поезії К. Пржевра-Тетмаєра композитор звертається до жанру хоралу (пісня нагадує католицьку молитву). Номер написано у спокійному темпі. Партія соліста базується на низхідному русі вокальних фраз, має риси просодії. Діапазон вокальної партії не перевищує ундецими. Фактура достатньо прозора, але її інтонаційно-образна драматургія непроста. Основний смисловий образ – спокій морського простору (акордовий склад викладу, низхідний напрямок музичних фраз). Але чуйно слідуючи за метафоричними змінами поетичного тексту, а саме у розділі, що відповідає рядкам «*Cały ciężar ten z tych ramion, co mię zgina i obali*» («*Весь цей тягар з моїх плечей, що мене згинає і валить*»), М. Карлович змінює напрям мелодійної лінії партії фортепіано, вводить хроматизми, посилює динаміку. Твір закінчується в урочистому характері. Слідуючи за поетом, композитор осягає велич вічності.

Номер четвертий «**Spi w blaskach nocy...**» («**Спить у сяйві ночі морська безодня**») написано на поетичний текст Генріха Гейне в перекладі на польську мову Марії Конопніцької. Існує ще одна назва цього вірша: «*Im Mondenglanz*» («*У місячному сяйві*»). Так само, як у попередньому номері, головним поетичним

лейтмотивом стає образ моря, який у цьому вірші пов'язаний із сумом, болем втрати та думками про смерть. З глибини моря ліричному герою чути «молитви і дзвони» («*Modły i dzwonów*

bicia») (це поєднання слів виявляється двічі у вербальному тексті, що свідчить про наявність в перекладі М. Конопнівської рис звукопису).

Музична драматургія пісні ґрунтується на порівнянні двох протилежних станів душі, що виражається в застосуванні двочастинної форми, перша з яких написана в *Fis-dur*, а друга в однойменному мінорі. Саме друга частина містить поетичні рядки, в яких підкреслюється думка про те, що смерть переходить у вічність і те, чого не стало, ніколи не повернеться. Твір написано у жанрі драматичного монологу. Темпова характеристика – *Allegro*.

Вокальна партія виявляє плавність голосоведіння, мелодична лінія гнучка. Її контури невеликого діапазону (від *dis* до *h* першої октави). Партія фортепіано пульсує рівномірними чвертними тривалостями у шестидольному розмірі. Цей рух передає схвильований стан души ліричного героя. Фактура фортепіано ущільнюється на стику двох частин у центральній зоні твору. Кульмінація супроводжується появою синкоп, акцентуванням у нижньому зрізі фактури. Динамічний план пісні різноманітний, з найтоншими нюансами від *pp* до *f*, залежно від змісту поетичних рядків.

«Przed nosa wieczna...» («Перед вічною ніччю») – п'ятий номер циклу М. Карловича «*Drugi Spiewnik*» op. 3. Літературним першоджерелом був обраний уривок з вірша одного з найвидатніших польських поетів епохи романтизму Зігмунда Красинського «*Chciałbym anioła widzieć*». Поетичне першоджерело пісні «*Przed nosa wieczna...*» представляє роздуми про смерть з іншим відтінком. В ньому стверджується думка про те, що надія не залишається і в годину смерті, бо духовне світло понад усе. Вірш рясніє метафорами-символами: «вічна ніч», «вогонь могили», «блідий місяць воскресіння».

Номер починається у спокійному темпі *Andante con anime*, але поступово здобуває більш натхненного характеру. Вокальна партія спирається на протяжних фразах низхідного руху, але у

другої половині мініатюри вони дробляться, відтворюючи більш драматичний настрій. Кульмінація виявляє появу розгорнутих акордів. Цей епізод збігається з теситурним підйомом мелодійної лінії вокальної партії до звуку *es* другої октави і динамічним наростанням як у партії соліста, так і у фортепіанній партії.

Динамічний однотактний фортепіанний вступ одразу занурює слухача в образний пейзаж пісні. Умовний перший і третій розділи базуються на музичному матеріалі інтонаційно близькому вокальним фразам соліста. Центральний розділ, що відповідає теситурному підйому вокальної партії, відзначає більш хвилюючий характер. З'являються тривожні ритмічні структури (октавні стрибки з поверненням, синкопи), ущільнюється і розширюється фактура, ускладнюється гармонічне наповнення акордових послідовностей, зростає динаміка. Як епілог, двічі проходять лейтінтонами молитви у фортепіанній коді (темп *Lento con duolo*).

Заключний номер «*Drugi Spiewnik*» оп. 3 «**Z erotyków**» («**З еротиків**») було написано на вірш з однойменного циклу польського поета Юзефа Васьневського. Саме цей твір зробив автора відомим. Коло тематики поета охоплює образи кохання, почуття туги і смирення. Його стиль тяжіє до символізму. Поетичне висловлювання Ю. Васьневського, на текст якого М. Карлович створив пісню, – це звертання до коханої, яку ліричний герой ототожнює з ангелом. Дівчина недосяжна, як ангел, а поет не має коштовностей, тому він приносить до її ніг лише свої сльози. Показово, що в мініатюрі, що складається тільки з однієї строфи, слово «*łzy*» («сльози») повторюється п'ять разів. Воно набуває функції рефрену і створює особливий звуковий малюнок вірша.

Пісня М. Карловича має ніжний, задушевний характер, що повністю відповідає змісту поезії Ю. Васьневського. Номер написано в спокійному темпі *Moderato*. Мелодійна лінія з низхідним напрямком вокальної партії проста, має ознаки просодії. Партія фортепіано делікатно підтримує інтимне поетичне висловлювання соліста. Основна ритмічна фігура – восьма-чверть восьма в дводольному розмірі. Жанрова модель – колискова. Це співвідноситься і з проявом інтонами погойдування (три восьмих під лігою), що виявляється у

верхньому фактурному зрізі фортепіанної партії. Кульмінація співпадає з фразою «*Lecz przyjmij chociaż łzy*» («Але прийми хоча б сльози») (фермата на слові «*łzy*»).

Таким чином, перший і заключний номери циклу присвячені коханої. Ідея любові, що долає смерть, перетворює кінець на початок, а темряву на світло. Образ кохання створює в циклі смислову арку. Програмність, тип формоутворення, підпорядкований єдиній сюжетній лінії, циклічність, наявність ліричного героя, образна палітра твору свідчать про те, що вокально-інструментальний цикл «*Drugi Spiewnik*» оп. 3 М. Карловича має ознаки поеми. Всі ці ознаки стверджують романтичну концепцію її автора.

Література:

1. Chmara-Żaczekiewicz, B., Spóz, A., Michałowski, K (1986). Mieczysław Karłowicz : 1876-1909 : katalog tematyczny dzieł i bibliografia = thematic catalogue of works and bibliography. Kraków : Polskie Wydaw. Muzyczne.
2. Mechanisz, J. (1990) Mieczysław Karłowicz i jego muzyka. Warszawa : Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
3. Mechanisz, J. (2009) Mieczysław Karłowicz : życie, człowiek, dzieło. Lublin: Wydawnictwa Polihymnia.
4. Woźniakowska, A. (2023) Karłowicz. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM). («Małe Monografie»).

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКИЙ МУЗИЧНИЙ ПРОСТІР XX СТОЛІТТЯ

Інеса БЕРЕНБЕЙН

ТВОРЧИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ ВАЛЕНТИНА КОСТЕНКА

Складні різновекторні і доленосні процеси, у вирі яких осмислювалася і набувала самоідентичності українська національна культура 20-30-х років XX століття, увиразнюють цей період як вузловий момент творення національно оприявлених сенсів, національних лексем і національного стилю. Однією з яскравих самобутніх особистостей, без якої неможливо об'єктивно і повно осягнути смислові характеристики мистецьких процесів цієї доби, був В. Костенко. Універсалізм і багатовекторність його творчого служіння відобразили типове для української духовної традиції романтично-барокове кордоцентричне світоусвідомлення. Прагнення ідеалу повноти буття визначило смислові виміри інтелектуального пошуку митця, неоднолінійність особистісного становлення і максими громадянського служіння.

Визначення ціннісно-смислових рівнів особистісної самореалізації В. Костенка (композитора, музичного критика, філософа, громадського діяча, педагога) ґрунтується на розумінні світоглядних орієнтирів митця, які є основою моделювання цілісного уявлення про його творчу постать. У такому сенсі вивчені рукописів філософської та автобіографічної прози В. Костенка є свого роду праджерелом його творчих ідей, морально-етичних запитів, імперативів духовного розвитку, а ширше – глибинних зв'язків з національною духовною традицією усвідомлення життя як морального діяння.

Аналіз філософських та автобіографічних творів В. Костенка уможлиблює висновок про те, що за характером світовідчуття і самоусвідомлення у світі митець представляє визначальний для генерації 1920-х років тип романтика і максималіста, з великою спрагою пізнання смислу, долі й свого особистісного призначення, з великою мірою громадянського обов'язку. В його

індивідуальності співіснували тонкий лірик і філософ волюнтативного напрямку, «мрійний антропофіл і песиміст щодо людської вдачі», палкий оратор, затаєний борець за новий соціальний устрій і замкнена у своїй самотності й відчуженості людина. Вивчені рукописи його філософських, автобіографічних та епістолярних творів (поєми «Пророк Світовида», автобіографічної повісті «Моє життя», філософських бесід «Матерія-життя-людина» [2; 3; 4]) уможливають висновок про світорозуміння митця як синтез української міфологічної традиції, де Всеєдність-Соборність розуміється як світ моралі і мудрості, української кордоцентричної традиції, біблійної етики, «філософії обов'язку» І. Канта, волюнтативної метафізики Ф. Шеллінга, моністичних наукових систем космізму В. Вернадського і К. Ціолковського. Усвідомлення ідеї цілісності, розуміння взаємопов'язаності процесів макро- і мікрокосму склали основу власної філософської концепції В. Костенка, його етики, антроподицеї та теодицеї.

Вихідною точкою етики В. Костенка є особистість як етичний феномен і суверенна персоніфікована цілісність. З усвідомленням суверенності людської особистості пов'язуються і погляди В. Костенка на історію та національну культуру.

Митець осмислює історію як живий цілісний закономірний процес, у якому синтезуються різні вияви оригінально-неповторного й особистісного, репрезентантом якого в історії є національна культура. Важливо зазначити, що розуміння В. Костенком проблем «нація та історія», «нація та людство» відбувається у руслі романтичної історіософської традиції, де вселюдське (загальне) пізнається через осмислення національного (індивідуального).

Проаналізовані матеріали унаочнюють думку про трагічну долю В. Костенка, одного з безпосередніх і найактивніших учасників українського культурно-мистецького процесу 1920-1930-х років, як закономірність творчої біографії інтелігента, який обстоював високі етичні ідеали у своїй творчості. Етичний погляд на життя визначив «ідейне поле» його композиторського пошуку, принципові позиції у музично-критичній та музично-громадській діяльності.

Системний підхід до вивчення життєтворчого процесу В. Костенка сприяв реконструкції всіх рівнів і напрямків його діяльності в цілісності індивідуально-стильової еволюції та її поетапності. Системний аналіз комплексу архівних матеріалів і документів до творчої біографії В. Костенка уможливив висновок щодо динаміки його індивідуально-стильових пошуків, що найбільш потужно виявляється в камерній музиці (камерно-інструментальній і камерно-вокальній). У найхарактерніших змістових тенденціях камерні твори митця відображають процес драматизації образно-інтонаційного мислення композитора від своєрідного «вітаїзму» 1920-х років з орієнтацією на обрядовий фольклор та думні музичні джерела до усвідомлення трагічної сутності буття у творчості кінця 1930–1940-х років та етико-філософського узагальнення ідеї життя у творах кінця 1940-1950-х років. Оперна творчість локалізована у 1930-х роках і віддзеркалює певний етап творчої еволюції митця.

Персоналізм мислення В. Костенка зумовив особливості драматургічних концепцій його історичних опер. Новаторський пошук митця в напрямку *музичної історичної драми* позначився у персоналістичному вирішенні проблеми «історія та герой», переакцентуації центральної образної ваги з масових сцен, що характеризують колективний образ народу, на психологічну драму героїв («Кармелюк», «Сава Чалий»). Припускаємо, що такою психологічною особливістю була позначена і перша незакінчена опера В. Костенка «Кочубеївна» за лібрето Х. Алчевської з центральним жіночим образом (вбачається паралель із «жіночою темою» у творчості П. Куліша). Така особливість мислення В. Костенка стала предметом критики опери «Кармелюк» на початку 1930-х років [6]. Проте у 1950-ті роки через психологізм та майстерне музично-драматургічне втілення ідеї твору опера «Кармелюк» здобула найвищої оцінки як яскравий зразок реалістичної музичної драми [1, с. 73-75].

Якісно новий рівень осмислення проблеми «герой у драмі історії» представляє останній і кульмінаційний, за визначенням В. Костенка, оперний твір митця - «Сава Чалий» (1937). У цьому творі героїчне підіймається до рівня *трагічного узагальнення*. Невипадковий і вибір сюжету – трагедія І. Тобілевича «Сава Чалий», де історичний образ гайдамацького ватажка переданий

через вирішення внутрішнього конфлікту. Драматургічне рішення опери акцентує у творі *проблему морального вибору*, перед яким опиняються головний герой Сава Чалий, його дружина Зося, гайдамаки. Етос і трагізм основного ідейного конфлікту полягає у неможливості поєднати ідеал цілісності, який уособлює сім'я, з руйнівною стихією гайдамацького руху, ідея якого втратила для героя свій гуманістичний сенс. Етичний пафос опери ніби апелює до ідейної антитетичності культури українського бароко, де типу людини «мудрої» протистояв тип людини «гордої» (Ан. Макаров). У цьому полягає історизм мислення В. Костенка. Водночас розкрита композитором тема особистої трагедії героя викликає історичну паралель з долею української інтелігенції 1930-х років, для якої проблема морального вибору була такою ж актуальною і принциповою.

Драматургічні досягнення В. Костенка в опері «Сава Чалий», у порівнянні з його попередньою історичною оперою «Кармелюк», що написана в контексті стилістичних пошуків 1920-х років, свідчать про якісно новий рівень оперно-драматургічного мислення композитора. Драматургічна ідея твору відображає й змістово-якісний рух його творчості від сповненого надій, романтичних ілюзій «вітаїстичного ствердження» до усвідомлення трагічної сутності буття.

Досліджені нотні рукописи, епістолярні твори митця дають чітку уяву про невпинний творчий пошук, який сягає своєї драматичної кульмінації у творчості останнього дев'ятиліття (1949–1957), 7 років з яких припадають на табори ГУЛАГу. У цей період найбільш складних у житті митця духовних випробувань він не відмовляється від композиторського самовдосконалення та пошуку нових засобів музично-творчого вираження. Як доводить аналіз рукописів, ці пошуки полягали в опануванні нових семантичних глибин філософського осмислення ідеї життя, розширенні жанрово-стилістичних обріїв у площині ліричного вислову.

Вокальний цикл «12 солоспівів на вірші Лесі Українки», в якому синтезується оперне і камерно-вокальне мислення митця, симфонічна картина «Тайга», Восьмий струнний квартет, написані в таборі, завершують симфонічний і камерно-інструментальний напрямки творчого буття композитора. Думки

і почуття, що відлаунюють у творах останніх двох десятиліть, у листах до дружини із заслання [5] є виявом високого рівня духовної свободи і самовираження, якого набув В. Костенко в останні роки життя. Етапні у цьому сенсі опери «Кармелюк», «Сава Чалий», П'ятий струнний квартет за поемою «Сон» Т. Шевченка, «12 солоспівів на вірші Лесі Українки», Восьмий струнний квартет, симфонічна картина «Тайга» належать до кращих зразків української музики 1920 – 1950-х років.

Комплексний аналіз матеріалів музичної періодики 1926 – 1930-х років уможливив висновок про музично-критичну і публіцистичну діяльність В. Костенка як важливий етап формування музично-критичної думки в Україні. Попри типову для часу ідеологічну риторику, полемічність, вона є інформативною щодо розуміння принципів позицій В. Костенка у найбільш актуальних питаннях, навколо яких точилися дискусії у тогочасній музичній пресі: проблем національного чинника сучасної творчості, професіоналізму, спадкоємності національних музично-історичних традицій, інтегральних зв'язків українського і західноєвропейського музичного мистецтва, нових стильових пошуків сучасних митців та проблем реорганізації музично-освітнього життя.

Особливість реалізації власних музично-естетичних апеляцій характеризує постать В. Костенка-критика у висвітленні актуальних проблем і запитів українського музикознавства 1920-х років. У найдраматичніші для української культури часи офіційного гальмування національних і яскраво особистісних культуротворчих чинників, він обстоює у своїй критичній діяльності історичні принципи дослідження національного музично-стилетворчого процесу, що ґрунтується на розумінні цілісності і спадкоємності процесу національного стилеформування як поетапного розкриття національно-індивідуального у всесвітньо-універсальному (М. Грінченко, П. Козицький, С. Людкевич), актуалізує історико-контекстне вивчення нових стильових процесів в українському музичному мистецтві та об'єктивність підходів до вивчення творчості сучасних йому композиторів – І. Белзи, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, П. Сениці, Б. Яновського, запроваджує науково-методологічні підходи у дослідження музично-творчих біографій

(П. Сениця). Осмислення проблем національного стилю пов'язується у критичній спадщині В. Костенка з усвідомленням національного музичного фольклору як симбіозу різних етноструктур. В цьому його погляди суголосні поняттю «етнографічного ендосмосу» (С. Людкевич).

Постать В. Костенка з її різнобічністю та суперечностями, змістовністю творчо-індивідуальної самореалізації є прикладом високої людської та професійної гідності, творчого служіння етико-філософським принципам та ідеям, які історично відобразили духовну ойкумену української культури у сукупності її типологічних та яскраво особистісних виявів.

Література:

1. Архимович Л. Б. Позитивний герой в опері. *Проблеми української радянської музики*. 1968. Вип. 1. С. 71-80.
2. Костенко В. Поема «Пророк Дажбога» : Автограф. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 328, оп. 2, од. зб. 39.
3. Костенко В. Філософські бесіди «Матерія-життя-людина» : Автограф. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 328, оп. 2, од. зб. 40.
4. Костенко В. «Мое життя. Життєпис. Спогади. Замітки» : Автограф. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 328, оп. 2, од. зб. 41.
5. Костенко В. Листи 1950-1955 років до дружини Л. Костенко. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 328, оп. 1, од. зб. 42.
6. Матеріали до спектаклів: програма вистави опери «Кармелюк». Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 328, оп. 1, од. зб. 46.

Галина БРАЖКО

ВНЕСОК К. ДАНЬКЕВИЧА У РОЗВИТОК УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ: ІСТОРІЯ, СТИЛЬ, ІННОВАЦІЇ (ДО 120-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)

Постать Костянтина Данькевича (1905-1984) займає стратегічне місце в ієрархії української культури ХХ століття. Він виступив прямим спадкоємцем традицій Миколи Лисенка, проте переніс їх у площину монументального симфонізму. Творчий шлях композитора припав на складні часи ідеологічного контролю, але саме К. Данькевич зумів вивести українську оперу за межі етнографічного побутовізму, надавши їй ознак високої епічної

трагедії. Його внесок полягає у формуванні «великого стилю» національного музичного театру, де особиста драма героя завжди розгортається на тлі масштабних народних зрушень. Він не просто використовував фольклор, а мислив категоріями національної історії, перетворюючи музичні образи на символи незламності духу.

К. Данькевич зробив вирішальний внесок в український музичний театр, створивши три монументальні твори, які заклали основу національного репертуару в середині ХХ століття. **Балет «Лілея»** (1939) став першим в історії українського мистецтва повноцінним дитячим балетом. До цього часу подібні масштабні твори для юної аудиторії були відсутні. Вибір сюжету за однойменною баладою Тараса Шевченка підкреслив звернення композитора до глибин національної літератури та символіки. Містично-поетичний образ дівчини-лілеї, перетвореної на квітку, був втілений через музику, сповнену ліризму та казковості. Твір продемонстрував можливість поєднання класичної балетної техніки з яскраво вираженим українським фольклорним матеріалом, заклавши основи для подальшого розвитку національної хореографії.

Опера «Богдан Хмельницький» (1953, 2-га ред. 1966) вважається головним опусом композитора і є найяскравішим зразком героїко-патріотичної опери в українському мистецтві радянської доби. К. Данькевич майстерно відтворив епічні події Визвольної війни українського народу середини XVII століття. Композитор увів до сценічної дії великі хорові сцени, що передають дух народу, арії-монологи, що розкривають внутрішній світ провідних історичних постатей (Хмельницький, Кривоніс), та масштабні музичні полотна. Перша постановка зазнала критики (зокрема, з боку тодішньої влади) за недостатньо виразне розкриття деяких ідеологічних аспектів. Друга редакція 1966 року була суттєво доопрацьована, поглибивши музичну характеристику персонажів та посиливши драматизм, що забезпечило опері довготривале життя на сцені, зокрема в Дніпровському театрі опери та балету.

Опера «Назар Стодоля» (1960) була створена за однойменною історичною драмою Т. Шевченка, продовжуючи лінію звернення до класичної української драматургії. На відміну

від епічного «Богдана Хмельницького», «Назар Стодоля» має більш виражений лірико-побутовий характер, заглиблюючись у особисті драми героїв на тлі історичних подій. Опера стала цінним доповненням до репертуару українських театрів, утверджуючи К. Данькевича як майстра різних оперних жанрів – від героїчного до лірико-драматичного.

Стиль К. Данькевича формувався на перетині класичної європейської традиції, вимог епохи соціалістичного реалізму та глибокої закоханості в український музичний фольклор. Для нього фольклор був не просто декоративним елементом, а наскрізним інтонаційним стрижнем його музики. Композитор майстерно інтегрував автентичні українські мелодії, думи, історичні пісні та танцювальні ритми (козачки, гопаци) у складну симфонічну тканину опер та балету. Характерною рисою його стилю є широка, наспівна кантилена, що походить від української народної пісні і робить його арії та хори надзвичайно мелодійними.

Отримавши блискучу академічну освіту і віртуозно володіючи оркестровим письмом, поліфонією та гармонією, свою музику К. Данькевич будував на міцному фундаменті класичних оперних форм (арії, дуети, ансамблі, хори, увертюри). Композитор дотримувався принципів реалістичного музичного театру, де музика несла функцію розкриття сюжету та психології персонажів, уникаючи абстрактних чи авангардних експериментів, що було характерно для його часу.

«Сильною стороною» творчості К. Данькевича було вміння працювати з великими хоровими та масовими сценами. У «Богдані Хмельницькому» народ виступає як головний рушій історії, що було інноваційним підходом у рамках радянської концепції «народу-творця». Поряд із масштабними полотнами, митець створював глибокі психологічні портрети героїв, використовуючи систему лейтмотивів та деталізовану оркестровку для передачі емоційних станів. Інновації К. Данькевича полягали не стільки в радикальній зміні музичної мови, скільки в успішному синтезі глибокого національного змісту з професійною академічною формою, що дозволило українському музичному театру вийти на новий, більш високий професійний рівень.

Внесок Костянтина Данькевича не обмежувався лише композиторською творчістю. Його активна багатогранна діяльність як педагога, професора та керівника мала визначальний вплив на формування музичної культури України другої половини ХХ століття. Діяльність К. Данькевича як педагога та громадського діяча мала стратегічне значення для виживання української музики в умовах цензури. Очолюючи Спілку композиторів, він часто виступав «щитом» для молодих талантів, дозволяючи їм експериментувати в межах дозволеного.

Протягом багатьох років К. Данькевич був шанованим професором в Одеській державній консерваторії (нині Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової)¹, а пізніше – у Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (нині Національна музична академія України імені П. І. Чайковського). Через його класи пройшли численні майстри української музики – композитори, диригенти та виконавці, які згодом самі стали визначними діячами культури. Його педагогічний хист допоміг сформувати цілу плеяду митців (серед них Б. Олексієнко, К. Мясков, Г. Мірецький), які продовжили традиції національної композиторської школи.

Отже, Костянтин Данькевич зробив великий вклад в історію українського музичного театру, створивши значущі твори, які стали важливою частиною національної культурної спадщини, та виховавши покоління музикантів, що підтверджує його визначну роль у становленні української оперної класики ХХ століття. Його інновації в оперній структурі, балетній драматургії та симфонізації фольклору залишаються актуальними для сучасних постановників, а 120-річний ювілей є нагодою для нового переосмислення його ролі як архітектора українського музичного епосу.

Література:

1. Михайлов М. М. Костянтин Данькевич. Київ : Муз. Україна, 1974. 64 с.
2. Вишотравка Л. І. Героїко-романтичний балет «Лілея» Костянтина Данькевича у редакціях українських балетмейстерів: ХХ – початок ХХІ ст. *Вісник НАКККіМ*. 2018. № 2. С. 202–205.

¹ В Одеській консерваторії К. Данькевич працював у 1929-1953 роках, з 1948 – професор, у 1944-1951 роках – ректор. З 1953 – по 1969 роки – професор Київської консерваторії.

3. Коваленко Є. Балет «Лілея» К. Данькевича як об'єкт інтерпретації. *Культурологічна думка*. 2014. № 7. С. 132–137.
4. Маркович Р. Музичне прочитання чоловічих образів в опері «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича: виконавський аспект. Львів : ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2019. 18 с.
5. Дегтяр Л., Курдупова О. Українська національна балетна вистава К. Данькевича «Лілея»: історія створення та особливості різних авторських редакцій. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття* : мат-ли всеукр. наук.-теорет. конф, (20–21 квітня 2022 р.) Харків : ХДАК, 2022. С. 145–147.

**Надія ДЕМЕНКО,
Олександр ЧЕРВЯК**

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ГРИГОРІЯ ВЕРЬОВКИ ТА ЙОГО ХОРУ В КОНТЕКСТІ ЗБЕРЕЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ ПІСЕННОЇ КУЛЬТУРИ

Історію творять постаті людей, митців, які знаходяться на вістрі подій в той чи інший час розвитку суспільства. Їх долі – це подолання викликів, величезна зосередженість на меті та віра в майбутнє. Це люди, які розбудовували міста, внесли свій вклад у розвиток промисловості, культури, науки, суспільства, утворювали державність, захищали незалежність України: українські гетьмани, полководці, лицарі визвольних змагань, архітектори, науковці, письменники, композитори, художники, меценати, видавці, громадські діячі. Їх іменами названі вулиці, навчальні заклади, військові формування, вони топографічно зафіксовані на мапі України.

Григорій Верьовка, талановитий музикант, краєзнавець, фольклорист, диригент, педагог, що створив хоровий колектив, який згодом було названо його ім'ям, є однією з таких особистостей. Його вклад в українську культуру важко переоцінити. Одна з його літературних праць має назву «Берегти народні пісенні багатства»: це звучить, як та ідея, якій Григорій Гурійович присвятив все своє життя.

Історія Хору імені Г. Верьовки триває понад вісім десятиліть, демонструє високо-професійний підхід до виконання хорових творів та презентує українську хорову музику на концертах в Україні і за кордоном, демонструючи широкий репертуар – від фольклорних зразків до творів сучасних авторів. Перші двадцять

років свого існування хор працював під орудою Григорія Верьовки, який і визначив ідейну концепцію та головні завдання діяльності колективу.

Сьогодні Національний заслужений академічний український народний хор імені Г.Г. Верьовки налічує понад 150 учасників (хор, оркестр, хореографічна група, хорова навчальна студія, яка була відкрита в 1962 році за ініціативи Григорія Гурійовича, ансамбль «Цвітень»). У репертуарі колективу понад тисячу творів: це і українська духовна музика О. Кошиця, К. Стеценка, М. Леонтовича, що протягом багатьох десятиліть була суворо заборонена, пісні-сповіді й думи, обробки українських народних пісень, твори сучасних авторів, які виконуються як народною, так і академічною манерою співу.

Після смерті Г. Верьовки керівництво хором здійснював А. Т. Авдієвський, якого не задовольняло автентичне (на його думку «обмежене однорегістрове і однотемброве») звучання жіночих голосів, що відтворювало тембральні особливості виконання народних пісень у центральних регіонах України (Полтавщина, Черкащина, Київщина). Для розширення виконавських можливостей хору А. Авдієвський додав до складу академічні жіночі голоси, після чого автентичний колорит, тембральні фарби зникли. Творчість хору в останні роки стала об'єктом мистецьких дискусій, бо саме його «народність» викликає сумніви у сучасних музикантів, музикознавців, музичних критиків.

Наприкінці 1980-х років в Україні почав відроджуватися фольклорний рух. Першими музичними гуртами, які заспівали автентичну унікальну музику із збереженим неповторним звучанням мелодій і підголосків, унікальною мелізматикою були «Древо», «Божичі», «Буття», «Гуляйгород». Тоді українська спільнота чи не вперше почула, як насправді звучить українська душа. За період відновлення незалежності України, у новому деколонізованому суспільстві відбулися потужні кроки в розвитку сучасної української музики, з'явилися яскраві самобутні виконавці і гурти, що демонструють справжню українську етномузику: Катя *Chilly*, «Кралиця», *The Doox*, «Go A», «*Kalush Orchestra*», «*Skofka*», «*Yuko*», «ДахаБраха», *ONUKA*, *Joryi Kłoc*, Бурдон, *Dakh Daughters*, Фолькнери та багато інших. Але залишився значний радянський слід, який глибоко укоринився у

життя, а саме народний хор, як інструмент пропаганди ідеології соціалізму, соцреалізму. Такі колективи працюють в сільських клубах і в міських будинках культури і дозвілля, дотепер включаючи в репертуар твори часів розквіту соціалізму. А за взірць та еталон виконання мають Національний народний хор імені Григорія Верьовки.

О. Найдюк вважає хор імені Г. Верьовки суто радянським феноменом – «гламурна версія фольклору, імітування, копіювання, стилізація, – втім дуже грамотна й фахова» [1]. Її стаття «Український радянський кіч імені Верьовки» присвячена розквіту ідеологічного кічу, коли фольклор виконував завдання соціалізації радянських людей, а народні хори імені Верьовки, Волинський, Черкаський, Чернігівський були пропагандистами поверхневої й сміховинної естетики, використовуючи спрощені та узагальнені образи хмільного козака в шароварах та пишногрудої козачки у вінку, які сваряться або милуються під жартівливі інсценовані пісенні діалоги на кшталт «А мій милий вареничків хоче», «Сусідка», «Ой, на горі два дубки» тощо [1].

Радянський штучно-культурний феномен, коли головними вимогами до сценічного виконання народної пісні є гучність, помпезність, яскравість, масовість (хореографічний супровід, оркестр, багаточисленна хорова група) – виконання вітринної функції, щоб увесь світ побачив, що культура у союзі розвивається і квітне. Владою це трактувалось, як «підтримка національних особливостей та культури, щоби не підбурювати народ до жодних проявів націоналізму. Методом керівництва СРСР було прибрати гострі кути в народній автентичності, позбутись колориту та самобутності, підігнати все під один, загальнодержавний стиль співу та виконання» [2].

Національний хор імені Григорія Верьовки був і є знаменитим шанованим гастролуючим колективом, знаним за кордоном. Попри всі скандали навколо нього, багато українців старшого віку вважають його «душею українського народу». Але завдячуємо цьому колективові за вісімдесят років співання пісень українських авторів українською мовою, хоч і таких рафінованих, стилізованих «радянських продуктів».

На захист Григорія Верьовки та його хору зауважимо, що за часи радянщини існували обов'язкові закони перебування у

культурному інформаційному просторі країни, які обмежували тематику творчості. Твори, які дозволялося виконувати творчим колективам суворими цензурними комісіями, переважно склалися з пропагандистських опусів, що прославляли комуністичну партію, її лідерів, комсомол, в яких співалося про щасливе життя вільної людини в найкращій країні на Землі. Серед українських митців були такі, які не скорились цим правилам і законам, сміливо писали правдиві твори і були нещадно знищені. Маємо страшний список еліти української культури - митців, розстріляних в Сандармоху, замордованих в таборах, у засланнях. Були й ті, що вціліли, мімікрували, пристосувалися до режиму, але саме вони рятували, зберігали як могли українську культуру, забезпечували тяглість української пам'яті.

В народних піснях зафіксована історична правда, тому дуже важливо було зберегти українську пісню. Офіційна інформація в часи радянщини не співпадала з подіями, оспіваними у народно-пісенному фольклорі. Досліджено, що назви України – Малоросія – не було зафіксовано у жодній українській пісні! Гетьман Мазепа був оспіваний у піснях як герой, захисник інтересів та незалежності України, а офіційна влада впритул до розпаду радянського союзу називала його зрадником української нації, попри те, що козацька держава вважалася найдемократичнішою державою свого часу... Григорій Верьовка разом з діячами українського слова П. Тичиною, М. Бажаном, М. Рильським були серед тих митців, що в часи лютої денацифікації, тотального зросійщення України активно виконували державницьку, націє-збережувальну місію. Бо якщо слово, пісня, мова не звучить, не друкується – зникає національна ідентичність, стирається національна пам'ять, вмирає нація.

Українська народна музика, а саме, пісенна її частина, документуючи історію, побут та звичаї українського народу, використовувала місцевий колорит всіх регіонів України, унікальні національні інструменти та місцеві діалекти. І надбання української музичної культури є надзвичайно яскравим феноменом світового музичного мистецтва. Сучасні дослідники в царині соціології не радять критикувати Хор імені Верьовки, бо колектив – це явище, яке довгий час було частиною культурної

системи. Згодимося з міркуваннями Євгена Єфремова – відомого етномузиколога, керівника київського ансамблю «Древо»: «Не потрібно ні з чим боротися. Все, що у нас є сьогодні – має право на існування. А болячки мають тенденцію самі по собі відходити. Покоління любителів “шароварщини” відходить, натомість приходять ті, яким подобається автентичне. У мене немає ілюзій, що фольклор стане провідною дорогою у розвитку музичної культури, врешті так і повинно бути. Але я вважаю, що це живильний струмочок і завдання фольклористів – щоб він не пересох» [4].

Література:

1. Найдюк О. Український радянський кіч імені Верьовки. *Критика*. 09.03.2014. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/ukrayinskyy-radyanskyy-kich-imeni-verovky>
2. Панчак М. Як Верьовка створив найвідоміший хор в історії України. *ARTEFACT.MUSIC*. 25.01.2024. URL: <https://artefact.org.ua/muzika/yak-verovka-stvoryv-najvidomishyj-hor-v-istoriyi-ukrayiny>
3. Скотникова О. Хор Верьовки розповідає світові, хто ж такі українці і який у них дух. Ігор Курилів, керівник хору. *Вечірній Київ*. 13.09.2023. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/88069>
4. Фісунов А. У шароварах та з сопілкою в руках. Процес деградації української народної музики. *NEFORMAT*. 03.06.2021. URL: <https://www.neformat.com.ua/articles/sharovarshina.html>

Ніна ДИКА

ІЯ СЕРГІЙВНА ЦАРЕВИЧ В МИСТЕЦЬКОМУ ВИМІРІ КАМЕРАЛІСТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ ст.: ВИКОНАВСЬКО-ПЕДАГОГІЧНІ ПРІОРИТЕТИ ПІАНІСТКИ, ПЕДАГОГА, НАУКОВЦЯ

Українська культура наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. переживає момент переосмислення цінностей, що супроводжується складним процесом формування мистця-музиканта, для якого національна свідомість, відродження споконвічних та дещо призабутих традицій і духовних цінностей набуває пріоритетних рис. Піаністка Ія Сергіївна Царевич (1928–2010) – Людина, Митець, Педагог – це ціла епоха в українському музичному мистецтві, в культурі нації і народу, це живильне джерело до якого завжди будуть горнутися таланти.

Ія Сергіївна Царевич народилася в Ташкенті в сім'ї, де батько, Сергій Царевич, був письменником, а мати, О. М. Браганцева – журналісткою. Життєвий і творчий шлях піаністки пройшов у Києві. Заняття музикою відбувалися в складний воєнний час у Я. Фастовського, О. Ейдельмана, Є. Сливака. Зі спогадів Ії Сергіївни про її навчання довідуємося і про інших евакуйованих педагогів, зокрема, Овсія Зінгера чи то улюблену вчительку Лію Левінсон, ученицю О. Гольденвейзера, а також про незабутню для юної Ії знакову зустріч-урок в класі самого О. Гольденвейзера: [Фото 1.]



Фото 1. (зліва направо): Лідія Архімова, Михайло Бялик, Ія Царевич, Нора Спектор, Святослав Ріхтер, Майя Скоробогатова, Анатолій Ребро.
Кінець 1940-х–поч. 1950-х років, м. Київ.

Одразу ж після закінчення аспірантури Київської консерваторії (1954, клас фортепіано професора Є. Сливака; клас камерного ансамблю М. Гольдштейн) концертні виступи

піаністки проходили у Малому залі Київської консерваторії, іноді в Будинку Вчених та Будинку Вчителя. Програми концертних вечорів репрезентували творчість В. Моцарта, Л. Бетховена, М. М'яковського, І. Стравінського, М. Метнера, С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, О. Скрябіна та ін. Тоді ж Ія Царевич працювала на кафедрі загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії [Фото 2.]



Фото 2. Кафедра загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії. Сидять (зліва направо): І. Беркович, С. Павлюченко, К. Михайлов, Н. Огієвська, Ю. Толпін, Н. Козиненко, С. Легур. Стоять (зліва направо): Л. Головка, І. Царевич, (ім'я невідомо), К. Шамаєва, Н. Шевченко, М. Білецька (Мажуга), Г. Паторжинська, М. Сільванський, П. Батюшков, Р. Шляхова. 1960 р.

Від 1962 року піаністка повністю посвятила себе камерному мистецтву, працюючи на кафедрі камерного ансамблю² в Київській консерваторії. Численними виступами І. Царевич у різних ансамблевих складах позначений початок 1960-х років, коли виконувалися сонати, тріо, фортепіанні квартети. Піаністка грала у ансамблях з прекрасними музикантами: О. Гороховим (скрипка), В. Червовим (віолончель), Л. Цвірко (фортепіано), З. Дашаком (альт), А. Марджаняном (скрипка). Репертуарна

²На кафедрі камерного ансамблю в часі 60-70- років ХХ ст. працювали чудові музиканти: Л. Цвірко, І. Царевич, І. Боровик, В. Боровик, О. Горохов, А. Марджанян, Л. Гольдштейн, Н. Смоляк, В. Червов та ін.

політика подивляє численністю камерно-інструментальних полотен, де поміж інших твори Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Л. Бетховена, Й. Брамса, П. Гіндеміта, А. Онеггера, Ф. Пуленка, І. Стравінського, О. Мессіана, Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Губи, Л. Дичко, Я. Верещагіна. Слави зажили виконання І. Царевич фортепіанних концертів: П. Чайковського (№ 2), Л. ван Бетховена (№ 1, № 5), С. Прокоф'єва (№ 1), Б. Лятошинського («Слов'янський»), Дж. Гершвіна («Рапсодія в стилі блюз»).

В історію світового камерного мистецтва ввійшли інтерпретації обох Тріо та Скрипкової сонати Б. Лятошинського у виконанні чудових київських камералістів: І. Царевич – О. Горохов – А. Марджанян, що записані на платівки. Дует І. Царевич – А. Марджанян гастролював обласними центрами України впродовж двох років. Репертуар ансамблів подивляв численністю камерно-інструментальних полотен, де з поміж інших твори від Й. С. Баха до найсучасніших взірців камерного мистецтва П. Гіндеміта, А. Онеггера, Ф. Пуленка, О. Мессіана, І. Стравінського. Чільне місце в репертуарі дуету посіла творчість українських композиторів Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Губи, Л. Дичко, Я. Верещагіна. Цінно, що деякі з них записані до фонду Українського Радіокомітету.

Особливо плідною була співпраця піаністки І. Царевич з молодими музикантами під творчим керівництвом відомого українського скрипаля Б. Которовича, з якими виконувалися: Квінтети Д. Шостаковича, Р. Шумана, С. Франка та «Увертюра» С. Прокоф'єва. «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського (партія фортепіано – І. Царевич), звучав під орудою диригентів обласних філармонійних оркестрів Запоріжжя, Дніпропетровська, Одеси, Ялти та в Києві у авторському концерті Б. Лятошинського. Цінно, що на Українському радіотелебаченні зберігся відео-ролик: «Український квінтет» Б. Лятошинського у виконанні Квартету імені М. Леонтовича та піаністки Ії Царевич (запис до 90-річчя Б. М. Лятошинського). Мистецьке кредо Ії Царевич співзвучне із думкою світової слави піаніста Олега Криштальського, який стверджував, що «ансамблеве музикування, по-перше, облагороджує Людину, розширює її “горизонт”, а, по-друге, камерна музика не вимагає якогось “крику”, апломбу, чи

особливої віртуозності, а, насамперед, краси душі і внутрішнього багатства Людини» [7, с. 96]. Творчу співпрацю піаністки І. Царевич з відомими диригентами, серед яких були Натан Рахлін, Володимир Кожухар, Костянтин Сімеонов, можна вважати епохальною.

«Ія Сергіївна Царевич, – як зазначає доктор мистецтвознавства Ігор Савчук, – знакова постать української музичної культури другої половини ХХ ст. Піаністка та педагог екстракласу, з притаманною їй філософією, з індивідуальним звучанням-сповіддю кожного твору, вона була однією з тих, хто формував музично-філософський дух Києва. Її улюбленими композиторами були ті, чії твори надають широке поле для інтерпретації, виявлення власної оповіді. Вона – митець-просвітник, яка чи не вперше в українському камерно-інструментальному виконавстві залучила до виконавсько-педагогічної діяльності на той час маловідомі, а сьогодні – знакові твори української камерно-інструментальної культури 1960-х: В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Губи, Л. Дичко, Я. Верещагіна. Окремою сторінкою в її творчій біографії було високопрофесійне виконання творів Б. Лятошинського, яке й донині є еталонним в українському виконавстві» [10, с. 173].

Піаністка Ія Царевич повністю присвятила себе камералістиці. Мистецьким кредо корифея київської школи камерно-інструментального ансамблю І. С. Царевич стало формування професійних якостей кожного із вихованців класу, розширення музичного світогляду учнів, залучення творчої молоді до різних видів виконавчої практики. Працюючи на кафедрі камерного ансамблю в Київській консерваторії (від 1962 р.), педагог виховала гроно прекрасних піаністів, камералістів, науковців: понад 500 учнів, 20 аспірантів. Студенти класу І. Царевич вели активну концертну діяльність спрямовану на популяризацію камерного жанру. Багато з них були учасниками конкурсів камерних ансамблів у Ворзелі, концертних програм фестивалю «Київ-Мюзік-Фест», найбільш обдаровані брали участь у міжнародних конкурсах, часто здобуваючи лауреатство. У виконанні студентів професора Ії Царевич в ансамблі з французьким кларнетистом Жеромом Жюл'єном Лафер'єром свого часу прозвучав твір О. Мессіана «Квартет на кінець часу».



Фото 3: Ія Сергіївна Царевич із асистентами-стажистами: Світлана Глушкова (Полтава), Римма Сулім (Суми), Ірина Русанова (Харків). Середина 90-х років ХХ ст.

Одним із головних напрямків джерелознавчих пошуків і вагомою складовою наукових інтересів І. Царевич є дослідження творчості Б. Лятошинського. Цезначною мірою пов'язано із найважливішою місією – Ія Сергіївна була багаторічної берегинею архівів Меморіального кабінету-музею українського композитора Бориса Лятошинського, який розташований у відомому будинку РОЛІТа – робітників літератури та інших мистецтв за радянських часів. Постать Б. Лятошинського-композитора, педагога, диригента, музично-громадського діяча, вклад якого в українську культуру не вичерпується лише музичною творчістю, належить до генерації мистців, що посіли одне із чільних місць у вітчизняному культурному середовищі. І. Царевич вірила, що камерно-інструментальні ансамблі та фортепіанні твори Б. Лятошинського з плином часу не лише не втраять, а зміцнять своє чільне місце в репертуарі шанувальників камерно-інструментальної ансамблевої музики, зокрема, у процесі формування музиканта-професіонала.

Піаністка є автором численних публікацій про життя і творчість Б. Лятошинського³. Особливий інтерес викликають

³ Детальніше: Царевич І. Борис-Якса з Лятошина. Музика. №1. 1995; Камерно-інструментальні ансамблі Б. Лятошинського, створені у 20-х роках. Українське

думки і враження І. Царевич, які є найправдивішим свідченням про життєтворчість Бориса Миколайовича. За твердженням Ії Сергіївни, то була «надзвичайно глибока натура, яка ніколи не могла йти проти себе. Лятошинського завжди і в усьому мучила неправда» [8, с. 13]. І. Царевич відзначала, що «композитор був дуже самотнім ... Найближчим другом для нього завжди залишалася Маргарита Олександрівна, з котрою з юних літ Бориса Миколайовича об'єднувало повне взаєморозуміння» [8, с. 14]. Борис Миколайович мало того, що «був чудовим, абсолютно оригінальним за своєю творчістю композитором, він від юних літ був дуже вимогливим до себе» [1, с. 353], зазвичай вирізнявся мовчазністю, небагатослівністю. «Борис Миколайович – надзвичайно романтична людина. Звідси його любов до подорожей, до історії різних народів. Досить часто він їздив за кордон – по путівках, за запрошеннями, на конкурси в журі. Удвох із Маргаритою Олександрівною (дружиною) вони відвідали Італію, Францію, Австрію, Швейцарію, Швецію. Але завжди з радістю повертався додому» [8, с. 13]. «Поважав і любив Борис Миколайович свого вчителя й музичного батька Р. Глієра, та серед композиторів він не знаходив близьких йому творчих душ. Дуже теплі дружні стосунки зв'язували митця з диригентами – П. Поляковим, В. Дранишниковим. Поважали Лятошинського педагоги-теоретики консерваторії» [8, с. 14].

У 1995 році світ побачила стаття І. Царевич «“Український квінтет” Б. М. Лятошинського (деякі проблеми виконання)», у якій авторка аналізує драматургію монументального камерно-інструментального циклу композитора. На документальному рівні представлено процес створення Б. М. Лятошинським своїх опусів. У статті «Перший твір» дослідницею розглянуто історію написання Струнного квартету, ор. 1 («Музика», № 1, січень – лютий 1985). Особливий інтерес викликають фрагменти з унікальних листів Б. Лятошинського [датовані 1915 р.] до своєї коханої, а згодом дружини Маргарити Олександрівни Царевич-Лятошинської, в

музикознавство. 7. Київ, 1972. С. 103–118; Царевич І., Копиця М. Борис Лятошинський – Рейнгольд Глієр: Листи (1914–1956). *Епістолярна спадщина*: у 2 т. Київ, 2002. Т. 1.; Царевич І. «Український квінтет» Б. М. Лятошинського (деякі проблеми виконання). *Музичний світ Бориса Лятошинського*. Київ, 1995. С. 68–70.

яких композитор щиро та емоційно описує інтуїтивний процес створення музичного полотна.

Окремий пласт досліджень – це праці, присвячені родинному оточенню композитора. Поява друком Першого тому «Епістолярної спадщини Б. Лятошинського» [6] вважається надзвичайно важливою подією в науково-публіцистичній діяльності І. Царевич. Ґрунтовне видання було здійснене у творчій співпраці з науковим однодумцем, доктором мистецтвознавства, професором Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Маріанною Давидівною Копицею. Ця дослідниця вважає, що «листування – факт культури свого часу, резерв наукового, інформаційного потенціалу, джерело відтворення цілісної еволюції світобачення, наука узагальнення за формулою: від концепції листа – до нового в історії, її осмислення, пізнання епохи через особистість, особистості – через події епохи» [6]. Багато часу і сил було вкладено І. Царевич в підготовку Другого тому вищезгаданого наукового доробку, та, на превеликий жаль, цю працю вона не встигла завершити.

Масштаб постаті піаністки І. Царевич, ім'я якої золотими літерами вписано у вимір сучасного українського музичного простору дедалі виразніше окреслюється з плином років. Нині на стенді «Сторінки історії кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка»⁴, зафіксована історична світлина, яка викликає хвилю незабутніх спогадів про вшанування 110-ї річниці від дня народження Б.М. Лятошинського у Львові.

Приїзд гостей з Києва – Ії Сергіївни Царевич⁵, Маріанни Давидівни Копиці, Ігоря Савчука та ін. викликав особливий суспільно-мистецький резонанс. Урочиста Академія відбулася у Великому залі ЛНМА імені М. В. Лисенка, організатором постав професор О. В. Козаренко. Камерно-інструментальні твори Б. Лятошинського можна вважати своєрідним «дзеркалом душі». Притаманна його музиці «романтична піднесеність», отримує індивідуальне втілення, де домінують «різноманітність барв

⁴ Автор проєкту – Ніна Дика; макет стенду – архітектор Тарас Гарашак (Кафедра камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка, аудиторія № 47).

⁵ це був останній приїзд професор Ії Сергіївни Царевич до Львова.

звучання з тривалим нагнітанням драматургічних колізій» [5, с. 79-86.]. Співзвучність музики Б. Лятошинського своїй епосі незаперечна: наповнена відтворенням суперечностей, гостротою конфліктів.



Широкого розголосу зажила мистецька імпреза в Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької у Львові, де відбувся мистецький проєкт «Український камерний простір: музика, поезія, час...», приурочений до 60-річчя кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вшановували світлу пам'ять двох широко відомих в мистецькому світі музикантів: Народного артиста України, професора, завідувача кафедри і проректора з наукової роботи Львівської консерваторії (тепер Національної музичної академії імені М. В. Лисенка) Олега Романовича Криштальського (1930-2010) та професора кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України

імені П. І. Чайковського Ії Сергіївни Царевич (1928-2010) – видатних концертуючих піаністів-солістів, камералістів і педагогів.

Піаністка Ія Царевич поповнила когорту високопрофесійних фахівців, котрі спричинилися до розвою українського музичного виконавства. Її ім'я постало поряд зі знаними піаністами сучасності. Завдяки мистецькому таланту, ерудиції, високим духовним і естетичним чеснотам Ії Царевич, її професіоналізму та відданості справі всього життя: концертно-виконавській діяльності, дослідженню й збереженню архівів Меморіального кабінету-музею Бориса Лятошинського, український культурно-мистецький простір постійно збагачувався новими смислами й векторами розвитку. Працюючи на кафедрі камерного ансамблю Національної музичної академії України, піаністка вела активне концертне життя, а згодом як педагог передавала свій досвід талановитій молоді. Горіння її таланту та мистецькі здобутки «світитимуть» у спогадах колег, учнів, друзів, у наукових розвідках і книжках, а інтерпретації музичних полотен, зафіксованих в аудіозаписах, – вічно!

Література:

1. Гомон Тетяна. Невідомий та відомий Борис Лятошинський (до питання про формування творчої особистості). *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : наук. зб. Виконавське мистецтво. ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів: «Сполом», 2011. Вип. 25. С. 340-356.
2. Дика Ніна. Київське товариство творчої молоді. *Музика*. № 5 (275) вересень-жовтень, 1991. 32 с. С. 31.
3. Дика Ніна. У Києві вшанують Ію Царевич. URL: <https://share.google/60Mw4Jloj5xrquLkP>
4. Дика Ніна. «Український камерний простір: музика, поезія, час...». *Music-review Ukraine*. URL: <http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/7ef0ae7beaad84f6c225791e005b8b5f?OpenDocument>
5. Козлов В. Сучасні риси формотворення в сонатах Бориса Лятошинського : мат-ли науково-теоретичної конф., присвяченої 100-річчю від дня народження Бориса Лятошинського. Львів, 1995. С. 79-86.
6. Копиця М. Д. Епістолярні документи історії української музики: методологія, теорія, практика : автореф. дис. доктора мистецтвознавства: 17.00.03. ІМФЕ імені М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2009. 39 с.
7. Криштальський Олег. Про камерну музику. *Олег Криштальський. Спогади* / упоряд. та ред. Тарас Дубровний. Львів, 2010. С 96.

8. Підсуха Оксана. Митець і час. *Музика*. № 6 (276) листопад-грудень. Київ, 1991. С. 12-15.
9. Пірієв Олександр. Пішла з життя видатна українська піаністка Ія Царевич. URL: <https://share.google/tHge7q9ZfJ1j3hWs5>
10. Савчук І., Гомон Т. Виконавсько-педагогічна творчість І. С. Царевич в контексті становлення українського камерно-інструментального виконавства другої половини ХХ століття. С.159-174.

Альона ДОРОШ

**ДРУГЕ ФОРТЕПІАННЕ ТРІО Б. ЛЯТОШИНСЬКОГО:
КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ
(ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)**

Друге фортепіанне тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано посідає особливе, концептуально визначне місце у камерно-інструментальній спадщині Бориса Миколайовича Лятошинського. Написане у 1942 році, в один із найтрагічніших періодів європейської історії ХХ століття та особистої долі митця, це тріо постає не лише як вагомий художній здобуток, а й як глибоко символічний твір, у якому музика виконує функцію духовного свідчення, етичного жесту й внутрішнього спротиву історичній катастрофі. В умовах війни камерний жанр у Б. Лятошинського набуває особливої концентрації сенсів, перетворюючись на простір філософського осмислення буття, долі митця та народу. 1941–1942 роки стали для композитора періодом надзвичайно складних випробувань.

Перебування в евакуації в Саратові означало для митця не лише фізичне віддалення від Києва, а й болісний розрив із рідним культурним середовищем, педагогічною та композиторською практикою, звичним способом життя. Листи Лятошинського цього часу відкривають глибоко драматичну картину існування митця в умовах тотального зламу: холодне й сире житло, відсутність елементарних побутових зручностей, постійний дефіцит харчів, виснаження, хвороби дружини Маргарити Олександрівни та племінниці Ії, брак медикаментів і навіть світла. Особливо болісною була практична неможливість повноцінно працювати над музикою: композитор майже не мав доступу до інструмента, змушений був писати при тьмяному світлі каганця, у фізичному та нервовому виснаженні. Водночас

листи засвідчують не злам, а внутрішню стійкість і гідність Б. Лятошинського, його небажання перетворювати страждання на публічну скаргу. Навіть у найтяжчі моменти він говорить про обов'язок працювати, зберігати людське обличчя, не втрачати віру в повернення додому.

Саме в цьому екзистенційно напруженому контексті формується концепція Другого фортепіанного тріо. Твір стає своєрідною художньою відповіддю на війну – не програмною, не ілюстративною, а глибоко інтегрованою в авторську мову. Композиційна структура Тріо № 2 вирізняється масштабністю й складністю. Чотиричастинний цикл поєднує риси сонатно-симфонічного мислення, камерно-ансамблевої логіки та сюїтності. Авторські жанрові визначення частин – Вступ Інтрада, В характері балади, Інтермеццо, Тема з варіаціями – вказують на програмність композиторського мислення, хоча твір не має конкретного позамузичного сюжету. Драматургія циклу вибудовується як внутрішній шлях переживання: від активного, вольового імпульсу через трагічне осмислення і ліричну відстороненість – до фінального етичного узагальнення. У цьому сенсі Тріо постає як цілісний симфонічний організм, де кожна частина виконує чітко визначену функцію в загальному смисловому русі. внутрішньою, філософською. Це музика рефлексії, пам'яті й внутрішнього діалогу митця із самим собою, зі своєю землею, з історією.

Важливо підкреслити, що в цей період Б. Лятошинський активно звертається до українського фольклору, до інтонаційної природи народної пісні, до ладових і жанрових моделей національної епіко-романтичної традиції. Обробки народних пісень, камерні та фортепіанні твори воєнних років засвідчують прагнення композитора утвердити національну ідентичність як форму духовного спротиву. Друге фортепіанне тріо є кульмінаційним виявом цієї тенденції, адже тут фольклорна інтонаційність не цитатна, а глибинна.

Перша частина, Вступ у *D-dur (Maestoso)*, викладена у простій тричастинній формі з динамізованою репризою і вже з перших тактів утверджує активне, об'єктивно-вольове начало. Основна тема, проведена в октавному унісоні скрипки та віолончелі й підкреслена потужною акордовою фактурою фортепіано, має

ораторський, епіко-романтичний характер. Її інтонаційна природа тісно пов'язана з українською думною традицією, що підкреслюється змінністю метру та ритму, а також паралельною змінністю ладу. Відхилення від основної тональності *D-dur* до *h-moll* створює ефект внутрішньої напруги, драматичного «розмивання» ствердого начала. Середній розділ набуває розробкового характеру, контрастуючи лірико-пісенною образністю, хроматизацією та активним тональним розвитком. Кульмінація, підкреслена яскравим дисонансним співзвуччям, має виразно симфонічний масштаб. Реприза, хоча й скорочена, вирізняється фактурним ущільненням, октавним посиленням баса та ритмічним прискоренням, а несподіване завершення на *subito pp* створює відчуття відкритості й тривожного запитання.

Друга частина, В характері балади (*Andante sostenuto, es-moll*), є емоційним центром циклу й уособлює сферу трагічних роздумів. Складна тричастинна форма з внутрішніми простими тричастинними розділами дозволяє композитору розгорнути масштабний процес симфонічного розвитку. Початкова тема, викладена у фортепіано, звучить стримано, зосереджено, асоціюючись з

Третя частина, Інтермецо (*Allegretto pastorale, H-dur*), контрастує з тематизмом попередніх частин і переводить музику у сферу пасторальної, на перший погляд безтурботної образності. Світла, мрійлива тема, що нагадує звучання дерев'яної флейти, поєднується з «струмковою» фактурою фортепіано, створюючи образ природи як простору внутрішнього заспокоєння. Проте ця пасторальність не є ідилічною: у розвиткових розділах знову з'являються хроматизація, тональні зсуви, фактурне ущільнення. В цій частині відчувається наполегливість думки, характерна для пізнього стилю Б. Лятошинського, що не дозволяє музиці остаточно відірватися від трагічного контексту всього циклу.

Фінал Тріо, побудований у формі теми з одинадцятьма варіаціями (*g-moll*), є композиційною й смисловою кульмінацією твору. Вибір варіаційної форми для завершальної частини є новаторським для жанру фортепіанного тріо і підкреслює симфонічний масштаб мислення композитора. Тема фіналу – українська народна пісня «Ой, у лісі, в лісі» – має глибокий лірико-трагічний зміст і постає як символ національної пам'яті та

історичної долі. Її початкове соло у фортепіано звучить як інтимна сповідь, з якої поступово розгортається багатовимірний драматургічний процес. Кожна варіація розкриває новий аспект епіко-романтичною баладною традицією. Її діатонічність і широта інтонаційного розгортання створюють образ глибокої внутрішньої медитації. Середній розділ значно розширює масштаб частини: тут з'являється імітаційний діалог між скрипкою та віолончеллю, посилюється роль ритмічно-гармонічних фігурацій фортепіано, що надає розвитку особливої напруги. Реприза, проведена в іншій тональності, ще більше загострює драматизм, а завершальна кода, побудована на матеріалі середнього розділу, постає як тиха, але надзвичайно глибока кульмінація, сповнена внутрішнього болю й стриманої трагедійності. образу: від ліричного солоспіву до скерцозності, від декламаційного драматизму до світлого, майже примиреного споглядання.

Групування варіацій у внутрішні мікроцикли, поєднані аттасса, створює ефект безперервного симфонічного розвитку, де форма варіацій перетворюється на модель екзистенційної трансформації. Особливо масштабною є одинадцята варіація, яка демонструє максимальний потенціал теми до змін і завершується потужною кодою. Тут тема звучить у збільшенні та двооктавному унісоні струнних, утверджуючи тоніку як символ непохитності, духовної сили та внутрішньої перемоги. Отже,

Друге фортепіанне тріо Бориса Лятошинського постає як винятковий твір, у якому камерний жанр досягає симфонічної глибини й філософської наснаженості. Симфонізація камерного мислення, наскрізна драматургія, органічне поєднання індивідуального стилю з національною інтонаційною традицією засвідчують зрілість і масштаб композиторського мислення. Варіаційний фінал слугує художньою моделлю духовного спротиву, шляху від скорботи й розпачу до внутрішнього утвердження. Таким чином Тріо № 2 є не лише кульмінацією камерного доробку Лятошинського, а й потужним художньо-етичним посланням, у якому музика постає формою відповідальності митця перед собою, своїм народом та історією.

Література:

1. Борис Лятошинський. Епістолярна спадщина: У 2 тт. Київ, 2002.
2. Історія української музики. В 6 т. /НАН України. ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Редкол.: Г. А. Скрипник (голова) та ін. К. 2004

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА

АВАНГАРД В УКРАЇНСЬКІЙ КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Від початку ХХ століття в українській камерно-ансамблевій музиці пріоритетними тенденціями залишались пізній романтизм, імпресіонізм та експресіонізм. Модерністичні авангардні інновації не мали потужного впливу у вітчизняній музичній культурі. Втім, у 1910-1920-х роках вони отримали певне опрацювання у творчості наддніпрянських митців Миколи Рославця (1881-1944) та Бориса Яновського (1875-1933), а в 1930-ті роки музичний експресіонізм і додекафонія розроблялись представниками польської гілки львівських композиторів Юзефом Коффлером (1896-1944) і Тадеушем Маєрським (1888-1963). Ці митці стояли біля витоків атональної музики в Україні й були одними з перших, хто пропонував свої концепції дванадцятитонової системи. За радянські часи їх таврували як «буржуазних формалістів», тож майже до кінця ХХ століття твори цих митців були піддані замовчанню чи відверто заборонені для виконання.

Одним з найяскравіших представників авангарду, новації якого надавали надзвичайні перспективи для подальшого музичного розвитку, був Микола Рославець. Його найзначнішим відкриттям був винахід оригінальної композиторської техніки синтетакорда – не менш революційної і значущої, ніж додекафонна система А. Шенберга. «Нова система організації звуків» М. Рославця була створена паралельно й незалежно від творців серійної техніки, навіть у чомусь передувала їй. Така синхронізація пошуків різних митців свідчить про певні закономірності історичного процесу початку ХХ століття, що визначали як вичерпаність тональності, так і спроби створення альтернативних звуковисотних систем. У цьому плані творчі експерименти і знахідки М. Рославця, його прагнення створити і

творити за власною системою звукової організації були видатним явищем музичного мистецтва свого часу.

Інновації Миколи Рославця, зокрема його техніка синтетакорду – постають містком «від ладового мислення пізнього О. Скрябіна до серійності А. Шенберга» [5, с. 257]. Однак «на відміну від Скрябіна, який використовував свої комплекси переважно як акорди, та Шенберга, з його лінеарними серіями-рядами, Рославець дійсно уніфікував горизонталь і вертикаль. Синтетакорд <...> – мелодична послідовність і гармонічне співзвуччя одночасно. В цьому його синтетизм» [там само]. Свої новації М. Рославець реалізував насамперед у камерно-ансамблевій музиці, що була пріоритетною галуззю його творчості (у доробку композитора шість скрипкових та дві віолончельні сонати, чотири фортепіанних тріо, п'ять струнних квартетів, квінтет «Ноктюрн»). Багато з його творів було втрачено, адже М. Рославець був одним «неугодних», хто повною мірою відчув на собі цькування і тиск нової влади. Після смерті композитора його твори були піддані забуттю і з великими труднощами відроджувались наприкінці ХХ століття. Втім, новації музичної мови М. Рославця і нині є видатним досягненням композитора, а в перших десятиліттях ХХ століття це було потужне відкриття, що торувало шляхи авангарду.

Нову якість і зміни індивідуального стилю митця демонструють твори 1913 року – визначальному в модерністичних пошуках М. Рославця (Перша соната для скрипки та фортепіано, Перший струнний квартет, симфонічна поема «В часи молодика», «Три твори» для голосу з фортепіано, цикл романсів «Сумні пейзажі» на слова П. Верлена). Саме в них відбувається кристалізація композиторського письма, і саме в них М. Рославець вперше повноцінно реалізував свою систему синтетакорду. Безсумнівно, такими якостями позначений і квінтет «Ноктюрн» для арфи, гобою, двох альтів та віолончелі, який майже не згадується дослідниками. Хоча, втілюючи нові авангардні принципи і концепції, композитор в цьому творі не відмежовується від надбань попереднього: за новітньої гармонії та акордових структур у квінтеті зберігається пізньоромантичний діалогічний тип ансамблевого викладення, який «зчеплює», «цементує» тематизм.

Своєї повноти «нова система організації музики» М. Рославця досягла у творах початку 1920-х років. Формування раніших винаходів у струнку та переконливу систему стало етапом творчої зрілості композитора. Це знайшло відображення в таких «знакових» творах, як вокально-інструментальний цикл на слова Т. Шевченка; П'ять прелюдій для фортепіано (1919 - 1922); струнний квартет № 3 (1920); фортепіанні тріо № 2 (1920), № 3 (1921); сонати для скрипки та фортепіано № 4 (1920), № 5 (1923); «Медитація» (1921) та дві віолончельні сонати (1921 та 1922 роки), кількох симфонічних опусів. Більшість з них написані у харківський період життя композитора (1921 - 1923). Характерною ознакою в них є доволі вільна й рапсодична форма, яка проте дуже ретельно структурована. За загальної економії композиційних засобів та раціональної будови інструментальне викладення дуже складне й вимагає міцної технічної підготовки виконавців. Але відчуття композитором допустимих меж у технічних експериментах свідчить про його чудове знання інструментів та їх виразних можливостей.

До кінця ХХ століття майже невідомою була камерно-ансамблева творчість іншого наддніпрянського «авангардиста» Бориса Яновського. Відомості про життя композитора спираються насамперед на його автобіографію⁶ [1]. Пошуки нових шляхів у музиці реалізувались у Б. Яновського насамперед у оперному жанрі. Митець визнавав, що після написання перших опер («Сорочинський ярмарок» і «Вій») «я зрозумів, що стара опера віджила своє, що потрібне щось нове, потрібний якийсь особливий ухил» [1, с. 54]. Поштовхом для експериментів стала творчість Метерлінка, який «цілком заперечував старі традиції» [там само]. Відтоді для Б. Яновського в мистецтві «не характер, не почуття, не типи становлять головне зерно, а настрої» [6, с. 618-619].

Ці установки переносились композитором і в площину камерно-інструментальної музики, що включає струнний квартет (1924), віолончельну «Арію в стилі XVIII століття» та фортепіанні п'єси і танці. Квартет тривалий час не визнавався через

⁶ Б. Яновський мав звичайну для більшості українських музикантів його часу освіту: закінчив Київський університет (1903), гри на скрипці навчався у батька, а композиції – у Є. Рибка.

авангардний характер музики та незвичне інтонування, однак сьогодні дисонансні трихордові нашарування, пусті октавні унісоні та кварто-квінтова акордика не викликають дискомфорту в слухача, оскільки дійсно відтворюють певні образи. Поряд з цим, Б. Яновський використовує тональний романтичного плану тематизм і розлогі структури (кожна з частин квартету: I ч. – Драматичний епізод, II ч. – Пісня, III ч. – Танець, триває по 11 хвилин). Інше творіння – стилістично вишукана «Арія», створена 1908 року, – не входить до низки авангардних опусів Б. Яновського, однак стилістично вона теж не відповідала критеріям пролетарської культури. Незважаючи на відверто авангардистський підхід до музики й на прагнення йти в ногу з часом (опери «Вибух», «Земля горить»), в кінці 1920-х років Б. Яновського не оминувало звинувачення у формалізмі.

Складною і трагічною була доля митців, які торували шляхи авангардного мистецтва у Галичині. Сьогодні їх імена відомі всьому світові. Але в 1930-1940-ві роки творчість **Юзефа Коффлера** і **Тадеуша Маєрського** (1888-1963), які належали до польського кола музичної культури Львова, не знаходила підтримки у сучасників. Погоджуємося з думкою Р. Стельмащука: «Естетика експресіонізму не стала пріоритетним орієнтиром для українського мистецького мислення, як і нововіденська атональність не пододала констант тонального мислення, проте їхні впливи залишили специфічний відбиток в українській музиці Галичини 1920–30-х років – принаймні на рівні тенденції» [8, с. 139].

Порівняно з наддніпрянськими митцями, які здійснювали експерименти з новітніми техніками та інтонуванням, не маючи певних визнаних взірців, творчість львівських композиторів спиралась на вже сталу й розроблену в 1930-ті роки систему А. Шенберга. Певної «академізації» (хоча й авангардного плану) їх пошукам надавало й листування з австрійським метром [2]. Проте творчість і Ю. Коффлера, і Т. Маєрського за характером та підходами щодо застосування додекафонної техніки індивідуальна й відмінна від її «академічного» варіанту.

Юзеф Коффлер – композитор єврейського походження, який народився у Стрию, належав до польського середовища, навчався у Відні, у 1924-1939 роках працював у Львові

професором Консерваторії Польського музичного товариства, а у першій половині 1940-х років загинув у фашистських концтаборах. Він є автором 37 переважно камерно-ансамблевих творів⁷, зокрема серед них Струнний квартет ор. 5 (1925), Струнне тріо ор. 10 (1928), «Мала серенада» для гобоя, кларнета і фагота ор. 16 (1931), Соната для віолончелі (1932), Струнний квартет ор. 20 (1934), «Капричіо» для скрипки і фортепіано (1936), Струнний квартет «Українські ескізи» ор. 27 (1941).

Особливу увагу привертають Тріо для скрипки, альту та віолончелі ор. 10 та струнний квартет «Українські ескізи» ор. 27, які вважаються рубіжними у творчості композитора. Струнне тріо – твір, який «відкрив період композиторської зрілості Ю. Коффлера; його виконання на фестивалі Товариства Сучасної Музики в Оксфорді 1931 року принесло авторові світову славу» [9, с. 200]. В цьому творі Ю. Коффлер виходить на «новий рівень» й експериментує з атональністю не схематично, а вільно, адаптуючи до своїх художніх потреб та відчуттів. Нове ставлення до дванадцятитонової системи було інспіровано тут естетикою, що «стає важливішою, за технічні прийоми» [3], коли митець позбувся захоплення тільки технікою.

Відмінним від інших композицій за образністю та інтонаційністю є також струнний квартет «Українські ескізи» Ю. Коффлера, написаний на догоду радянській владі, що з 1939 року ствердилась на західноукраїнських землях⁸. Порівняно з ранішими творами, цей опус митця, побудований на інтонаціях українського мелосу, відкриває новий фольклористичний ракурс у серійній музиці. Струнний квартет представляє собою сюїту з шести частин: I ч. – *Allegro moderato*, II ч. – *Andante tranquillo*, III ч. – *Allegro scherzando*, IV ч. – *Allegro moderato*, V ч. – *Largo*, VI ч. – *Allegro*. Теми в кожній частині дуже схожі з українськими мелодіями, зокрема абсолютно впізнаваними є коломийка та козачок, але, імовірно, це вдало стилізовані авторські мелодії, що отримали тут додекафонну «обробку». Розглядаючи стильові розгалуження творчості Ю. Коффлера, М. Голамб відносить цей твір до явищ соціалістичного реалізму. Польський музикознавець

⁷ Частину творів Ю. Коффлера було втрачено, частина власноруч знищена автором.

⁸ У 1939-1941 роках Ю. Коффлер був проректором Львівської консерваторії та секретарем спілки композиторів.

робить невтішні висновки, згадуючи дух його ранніх композицій, особливо «Сорок польських народних пісень»: «По суті, соціальний реалізм Кофлера не приніс жодних нових стилістичних якостей, а лише засвідчив сильні тенденції до регресу, хоча ті й витікали з раннього фольклористичного досвіду Кофлера» [3].

Цікавим опусом Ю. Коффлера у сенсі розкриття образності є кантата «Любов» ор. 14 для голосу, кларнета, альту і віолончелі (1931). Це єдиний твір митця у дванадцятитоновій техніці для голосу з інструментальним ансамблем. І це не просто «пісня про кохання»: в якості тексту тут взяті рядки з Першого послання Павла до коринтян. У знаменитому «Гімні любові» (або «Гімн Агапе») описується сутність і переваги істинної любові, яка довготерпляча, милосердна, не заздрісна, не горда, не жадає свого, не роздратовується, не мислить зла, співрадіє істині, а не неправді, все покриває, всьому вірить, всього надіється, все переносить і ніколи не кінчається. Апостол Павел протиставить любові інші духовні дари (мови, знання, пророцтво, віру), стверджуючи, що без любові вони ніщо, і що у вічності залишаться тільки віра, надія і любов, й більшою з них є любов.

Щодо стилістики кантати Л. Морозова визнає, що тут «з одного боку, маємо конструктивізм, об'єктивність та строгість форми. З іншого, – відтінки маревних станів, які відображаються у термінах *tranquillo* (тихо), *misterioso* (таємничо), *dolcissimo* (солодко) і *cantabile* (співучо)» [2].

Тадеуш Маєрський музичну освіту отримав у Львівській і Лейпцизькій консерваторіях, у 1910-1920-х роках активно концертував як соліст і ансамбліст у Польщі, з 1920 року викладав фортепіано і методіку фортепіанної гри, а з 1927 року був професором вищого і концертного курсів у Консерваторії Галицького музичного товариства. У 1930-х роках митець концертував у Польщі та займався фортепіанною педагогікою і композицією; в 1939–1941 та 1944–1955 роках – викладав загальне фортепіано, а з 1955 року вів клас спеціального фортепіано у Львівській державній консерваторії. В 1920-ті роки Т. Маєрський як композитор досягає творчої зрілості, але його знайомство у 1930-ті роки з новаціями атонального інтонування та додекафонної техніки стало спробою поєднати традиційні форми музичного розвитку з принципами додекафонії.

Додекафонну техніку Т. Маєрський опрацював насамперед у жанрах симфонічної та фортепіанної музики. Але в 1930-ті роки як результат творчого спілкування та концертної діяльності композитора з чудовим віолончелістом Дезідерієм Данчовським (1891-1950) з'явилося багато творів для та за участі віолончелі, які у більшості були додекафонними. Серед них Струнне тріо (1932) та Сюїта для віолончелі та фортепіано (1934-1936, місце знаходження невідоме). Т. Маєрський використовує у цих творах додекафонну техніку, як і Ю. Коффлер, індивідуально, поєднуючи системність застосування 12-тонового ряду з принципами тонального музичного розвитку. Комбінаторика інтервальних та мотивно-структурних відношень у нього підпорядковується тематичному задуму та інтонаційно-фактурному розвитку.

З кінця 1940-х років після внесення Т. Маєрського до списку формалістів на сумнозвісному пленумі Політбюро ЦК ВКП(б) 1948 року [7, с. 34] індивідуальна композиторська манера митця спрощується. У Сонаті (1949) для віолончелі з фортепіано Т. Маєрський відходить від атональних експериментів на засади експресіонізму, що не позбавляє цей твір сучасності, виразності та глибини. Вінцем його камерно-ансамблевої творчості став фортепіанний квінтет «Пам'яті М. Карловича»⁹ (1953), в якому він повертається до жанрово-тональних зв'язків.

Отже, долі митців українського авангарду першої половини ХХ століття свідчать про непоправні втрати, яке понесла національна культура в роки гонінь та репресій під час боротьби за «краще», «соціалістичне» мистецтво. Думка Ольги Коменди, наведена стосовно творчості М. Рославця, сповна відноситься до всіх згаданих у цій статті композиторів: «Ті традиційні інертність і шаблонність сприйняття, що властиві пересічній людині і спонукають її до упередженого ставлення стосовно всього незвичного, як правило, призводять до несправедливої вульгарно-тенденційної критики, свого часу дуже зашкодили належному поцінуванню здобутків Рославця, призвівши до

⁹ Мечислав Карлович (1876-1909) – видатний польський композитор, диригент, скрипаль, музичний критик, завзятий альпініст і фотограф. Під час одного із своїх лижних походів у Татрах загинув від сніжної лавини.

багатьох непоправних втрат і, таким чином, до збіднення нашої культури загалом» [4, с. 187].

Література:

1. Борис Карлович Яновський. Автобіографія. *Музика*. 1927. № 5 - 6. С. 53-54.
2. Галицька додекафонія: Юзеф Кофлер і Тадеуш Маєрський / Любов Морозова. *Культура*. 2 лютого 2019. URL : https://lb.ua/culture/2019/02/02/418658_galitska_dodekafoniya_yuzef_kofler_i.html (дата звернення: 02.09.2025)
3. Голамб М. Йозеф Кофлер – композитор додекафоніст зі Стрия. *Незалежний культурологічний часопис «І»*. 2012. Число 70. URL : http://www.ji.lviv.ua/n70texts/Golamb_Josef_Kofler.htm (дата звернення: 02.08.2025)
4. Коменда О. Микола Рославець (1881-1944): початок творчого шляху в історико-культурному контексті доби. *Науковий вісник ВДУ імені Лесі Українки*. Луцьк, 2000. Вип. 3. Історичні науки. С. 184-188.
5. Коменда О. І Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... доктора мистецтвознавства, 17.00.03 Музичне мистецтво. Київ, 2020. 519 с.
6. Ржевська М. Ю. Жанрові обрії оперної творчості Бориса Яновського (на матеріалі опер 1907–1916 років). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*. Київ, 2010. Вип. 89. С. 615-626.
7. Рожак О. «Львівська додекафонна школа» в контексті галицького музичного модернізму. *Українська музика*, 2019. № 2 (32). С. 32-44.
8. Стельмашук Р. Львівський музичний модернізм 20–30-х рр. ХХ ст. у європейському контексті. *Матеріали до українського мистецтвознавства (Пам'яті академіка О. Г. Костюка)*. Київ, 2003. Вип. 2. С. 137–141.
9. Чубак А. Камерно-інструментальна творчість Юзефа Коффлера в контексті еволюції індивідуального стилю. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 34 : Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. С. 195-208.

**ЕСТРАДНА ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ
КОМПОЗИТОРІВ-ЮВІЛЯРІВ: ІГОРЯ ШАМО (1925–1982),
БОРИСА БУЄВСЬКОГО (НАР. 1935),
ІВАНА КАРАБИЦЯ (1945–2002)**

Більшість українських композиторів ХХ століття працювали не лише в академічних жанрах, а й писали музику для театру, кіно, естради. Серед них найвідомішими авторами естрадних пісень є Мирослав Скорик, Анатолій Кос-Анатольський, Ігор Шамо, Платон Майборода. Однак українських композиторів, що зробили внесок у розвиток пісенної естради, значно більше. Звертання митців до естрадної музики, передусім до жанру пісні, часто пояснюється ідеологічним і художнім контролем радянської влади над музичною творчістю, адже дозволялося публічно виконувати тільки естрадні пісенні твори, написані дипломованими композиторами. Втім, не лише політичні та ідеологічні чинники були причиною звернення митців до пісенного жанру. Композиторів передусім приваблювала в естраді особливість музичного мислення, яке суттєво відрізнялося від музичного академізму. І попри те, що у своїй естрадній творчості українські композитори не повністю відійшли від базових принципів академічної музики, їхня творчість засвідчила розуміння специфіки естрадного музичного мистецтва та тонке відчуття актуальних музичних трендів.

Серед українських композиторів, що репрезентують академічний музичний напрям, 2025-ий рік є ювілейним для Ігоря Шамо (1925–1982), Бориса Буєвського (нар. 1935) та Івана Карабиця (1945–2002). Ювілейні дати стали приводом звернутися до їх музики, розкривши ще одну грань творчого доробку митців – естрадно-пісенного. Звертаємо увагу на той прикрий факт, що пріоритетна спрямованість українського музикознавства на академічну музичну сферу суттєво звужує наші знання про творчість українських митців, які плідно працювали в різних музичних напрямках. Наукові розвідки про І. Шамо та І. Карабиця майже повністю зосереджені на академічних жанрах, музика Б. Буєвського наразі практично недосліджена, але в нечисленних роботах про композитора предметом розгляду є, знов-таки, його академічна творчість. Отже, в ювілейний 2025 рік вважаємо за

потрібне актуалізувати естрадно-пісенний доробок І. Шамо, Б. Буєвського та І. Карабиця, оскільки він є знаковим для української музики другої половини ХХ століття.

Ігор Шамо – автор не лише симфонічних, хорових та камерних творів, а й музики до вистав і кінофільмів та понад 300 пісень. Найвідомішим пісенним твором митця є пісня «Києве мій» (1962) на слова Дмитра Луценка, яка у 2014 році стала гімном української столиці. Серед відомих пісенних творів композитора – «Де ти тепер?» («Місто спить») (сл. Бориса Палійчука та Вадима Гомоляки), «Дніпровський вальс» (сл. Валерія Курінського), «Осіннє золото» (сл. Дмитра Луценка), «Три поради» (сл. Юрія Рибчинського) та ін. Пісні композитора часто звучать на концертах, їх переспівують естрадні виконавці нової генерації, що свідчить про їх художню вартість, актуальність та вкоріненість в українську культуру.

Пісні І. Шамо характеризуються стильовою багатшаровістю, проте в їх основі – пісенно-романсова стихія, що йде від класичного солоспіву, але у стильових координатах популярної музики ХХ століття. Повна та детальна характеристика естрадних пісень композитора потребує окремого дослідження, наразі вкажемо лише на один із жанрових витоків пісенної творчості митця – вальс. Жанр вальсу в українській естраді символізував зміну вектору її розвитку з масової пісні (1920-ті – початок 1950-х років), що спиралася на маршові ритми, на ліричну (друга половина 1950-х – 1960-ті роки), з пріоритетністю пісенної стихії. Окрім вже зазначених творів «Києве мій» та «Де ти тепер?» («Місто спить»), у жанрі вальсу написано пісні «Дніпровський вальс», «Осіннє золото» та ін. У цих та багатьох інших естрадно-пісенних творах І. Шамо знайшов баланс між популярністю та академічністю, зовнішньою простотою й фундаментальністю музичного рішення (гармонія, фактура, оркестровка тощо), що стало однією з головних рис індивідуального почерку митця в естрадно-пісенній творчості.

Мистецький доробок Бориса Буєвського на сьогодні майже не відрефлексований, що вказують у своїй статті О. Верещагіна-Білявська та А. Степова [4, с. 47]. Дослідниці зазначають, що композитор написав на початку 1960-х років більше 100 естрадних пісень, серед яких найпопулярнішими були «На долині туман», «Тече ріка дзвінка», «Дві стежини», «Синя ніч над

Дніпром», «Київське небо», «А вони летять». Композитор збагатив свій пісенний доробок синтезом джазових і фольклорних елементів, а ознаками естрадного стилю, що вирізняють його музику від творів інших митців, стали «український мелос, гострий ритм та багата гармонія, розгорнуті вокальні та оркестрові партії, вихід за межі куплетної форми» [4, с. 49]. Твори композитора співали Микола Кондратюк, Валентина Купріна, Лариса Остапенко, Діана Петриненко, Костянтин Огневий та ін., більшість із яких виконували і академічний, і естрадний репертуар.

Естрадно-пісенний доробок Б. Буєвського, як і творчість композитора в цілому, потребує ретельного вивчення. Наразі зупинимося на кількох композиціях, які репрезентують різні стильові шари його пісенної творчості. Пісня «Кохання моє» на вірші Валентини Малишко створена в традиціях естради 1960-х років з орієнтацією на стилістику солоспіву – класичного та міського. Цей твір, відомий у виконанні Д. Петриненко [3], є одним із шедеврів української естради. Пісня написана в куплетній формі без приспіву і має п'ять строф, де остання є повтором першої. Статичність форми композитор долає грою з музичним текстом, де кожна строфа подається в оновленому вигляді. Після короткого вступу на основному музичному матеріалі звучить перший куплет у тональності *e-moll*, що завершується інструментальний повтором другої половини строфи, друга строфа звучить в тій самій тональності, але вже без інструментального завершення, після чого відразу ж йде третій куплет у новій тональності *g-moll*. Мелодія пісні змінена мінімально, але завдяки тональному контрасту звучання суттєво оновлено. В останній фразі третього куплету повертається основна тональність пісні *e-moll*, після чого йде інструментальний повтор другої половини строфи. Четвертий і п'ятий куплети мають подібну до другого та третього структуру і тональний план, однак в п'ятому куплеті останні два рядки повторюються не лише інструментально, а й вокально. Отже, композитор у пісні «Кохання моє» знайшов ідеальний баланс між повторністю та наскрізним розвитком, а поєднання обох принципів дозволило створити ідеальний пісенний твір, що спирається на національний мелос, академічні традиції та відповідає актуальному музичному стилю.

Пісня «Київське небо» на слова Володимира Безкорвайного, що виконувалася Ларисою Остапенко [1], орієнтується на інші стильові шари. Окрім естрадного пісенного стилю 1960-х років, в ній особливо відчувається вплив академічної музики, зокрема оперно-симфонічної. Пісня «Київське небо» має три куплети без приспіву з повтором другої половини строфи, вона розпочинається вступом (на матеріалі другої половини куплету) і завершується кодою. Твір за характером нагадує скоріше оперну монологічну сцену, ніж естрадну пісню, попри те, що музика другої половини куплету цілком вкладається в естрадну естетику 1960-х років, в її пісенно-романсовий різновид. Перша ж половина пісенної строфи та інструментальне завершення кожного куплету та кода вражають симфонічним розмахом, потужністю звучання та монументальністю, хоча ці фрагменти за часом звучання є дуже короткими. Звертає увагу гармонічне рішення твору, де тональний центр чітко окреслений лише в «романсовій» частині, в «оперній» він завуальований завдяки модуляціям та ускладненим гармоніям, близьким до пізньоромантичного музичного стилю межі XIX–XX століть. Мелодія першої половини пісенної строфи також є нетиповою для естрадної музики: так, дві перші початкові мелодичні фрази пісні побудовані на висхідних та низхідних квартах – чистих і збільшених, що більш характерно для оперної мелодики, а не пісенно-естрадної. Завдяки використанню зазначених виражальних засобів композитор монументалізує пісенний твір, наближаючи його до оперно-ораторіального жанру.

Ще один стильовий зріз естрадної музики репрезентує пісенний твір «Тече ріка дзвінка» на слова Костянтина Дрока, яку блискуче виконує Микола Кондратюк [2]. Пісня образно й стилістично близька до хіта «*Little Man*» (1966) американського дуєту *Sonny & Cher*, який був надзвичайно популярним в Європі, у тому числі й СРСР, завдяки інструментальній версії оркестру Джеймса Ласта. Втім, попри очевидні алюзії, передусім у гармонічній основі куплету, яка має лише дві функції – *T* і *D*, та жанровій основі пісні, що спирається на балканський фольклор, цей твір є цілком самостійним, адже у пісні «Тече ріка дзвінка» темп є більш швидким, ніж у «*Little Man*», структура також є відмінною, оскільки куплет у Б. Буєвського є удвічі коротшим. Композитор вдається до улюбленого прийому модуляції у середині

твору (*gis-moll – h-moll – gis-moll*) з подальшим поверненням в основну тональність, чого немає в американському шлягері. В інструментовці балканський колорит представлений більш виразно за рахунок використання мідних духовних інструментів відповідно до звучання традиційних балканських оркестрів. Втім, зважаючи на алузії на пісню «*Little Man*», треба враховувати те, що обидва твори були оприлюднені практично одночасно, у 1966 році, і цілком ймовірно, що вони є незалежними один від одного, проте, безумовно, відображають актуальний саунд середини 1960-х років.

Отже, різноманітний у стильовому відношенні естрадно-пісенний доробок Б. Буєвського охоплює різні стилі естрадної музики 1960-х років, творчо поєднуючи традиції музичного академізму з тогочасними модними музичними трендами.

Естрадні пісенні твори Івана Карабиця вже було відрефлексовано в українському музикознавстві у дисертації В. Куц [9], тому зупинимося лише на пісні «Коли поинуть бригантини», що була написана на поезію Максима Рильського, яка лише побіжно згадується в дисертаційній роботі. Цей твір, що має як академічну, так і естрадну версії, лише недавно набув популярності на українській сцені. Виконання пісні «Коли поинуть бригантини» як камерно-вокального твору Маркіяном Свято та Андрієм Бондаренком [7] знайомить слухачів з її академічним варіантом. Втім, академічність тут є достатньо умовною і стосується передусім форми викладу (голос у супроводі фортепіано), адже стилістика твору є естрадною, і особливо показовим у цьому контексті є завершення твору коротким вокалізмом, в якому потенційно закладена імпровізація. Оркестрова версія пісні 1980-х років, де солісткою виступає Наталія Гура [8], засвідчує текстову та структурну ідентичність камерного й оркестрового варіантів пісні. Співачка не вносить зміни в авторський текст І. Карабиця, хоча як джазова вокалістка вона могла більш вільно підійти до оригіналу, розкривши його імпровізаційний потенціал.

Посилила джазову складову пісні естрадно-джазова співачка Джамала, запропонувавши слухачам на концерті «Мадонна Україна» (2015) своє бачення твору [5]. Пісня прозвучала в оркестровій версії (диригент – Кирило Карабиць) в аранжуванні 1980-х років. У інтерпретації Джамали був розширений

заключний епізод, перетворений в повноцінну джазову імпровізацію. У 2025 році в рамках проєкту «*The Great Ukrainian Songbook*» було випущено альбом «*The Great Ukrainian Songbook. Ivan Karabyts*» з оновленими версіями пісень композитора, виконаними співачкою Мар'яною Головко. Твір «Коли поинуть бригагини» [6] прозвучав в аранжуванні Усеїна Бекірова, який творчо підійшов до цієї пісні, органічно поєднавши музику І. Карабиця з ритмами латиноамериканського джазу. В новій версії твору імпровізаційний елемент перейшов із вокального в інструментальний, який був блискуче виконаний квітетом Денніса Аду.

Сьогодні спостерігається збільшення інтересу до української естрадної пісні 1950–1990-х років. Пісенна творчість Ігоря Шамо, Бориса Буєвського та Івана Карабиця, яка входить до золотого фонду української естради, потребує не лише відродження у концертній практиці, а й ґрунтовного музикологічного осмислення.

Література:

1. Буєвський Б., Безкорвайний В. «Київське небо» (Лариса Остапенко). URL: <https://youtu.be/1wZJDOZ41mU> (дата звернення: 17.11.2025).
2. Буєвський Б., Дрок К. «Тече річка дзвінка» (Микола Кондратюк). URL: <https://youtu.be/klPEyLyTmeg> (дата звернення: 17.11.2025).
3. Буєвський Б., Малишко В. «Кохання моє» (Діана Петриненко). URL: <https://youtu.be/zC-qeoiL1Ok> (дата звернення: 17.11.2025).
4. Верещагіна-Білявська О., Степова А. Борис Буєвський: творчий портрет на тлі музичних процесів другої половини ХХ століття. *Мистецтво в соціокультурному континуумі*. 2023. № 1. С. 45–51.
5. Карабиць І., Рильський М. «Коли поинуть бригагини» (Джамала). URL: <https://youtu.be/eHrimdka6H8> (дата звернення: 17.11.2025).
6. Карабиць І., Рильський М. «Коли поинуть бригагини» (Мар'яна Головко). URL: <https://youtu.be/JO3G3j19utU> (дата звернення: 17.11.2025).
7. Карабиць І., Рильський М. «Коли поинуть бригагини» (Маркіян Свято). URL: <https://youtu.be/Wd3YuKpuCmQ> (дата звернення: 17.11.2025).
8. Карабиць І., Рильський М. «Коли поинуть бригагини» (Наталія Гура). URL: <https://youtu.be/H9jCy5mUfnc> (дата звернення: 17.11.2025).
10. Куц В. В. Пісенна творчість Івана Карабиця: дис. д-ра філософії: 025 Музичне мистецтво. Київ, 2021. 200 с.

Олена ТАРАНЧЕНКО

**ЮРІЙ ТАРАНЧЕНКО – ДИРИГЕНТ, ПЕДАГОГ, МУЗИЧНИЙ
ДІЯЧ: РИСИ ЖИТТЄТВОЧОСТІ
(ДО 120-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Розвиток української музичної культури ХХ століття невід’ємний від стрімкого розвою національного хорового мистецтва. Однією з помітних ознак цього процесу, на думку науковців, є зростання ролі диригента-інтерпретатора, його виконавської культури. Серед визначних українських майстрів диригентської справи, які торували нові шляхи збагачення й удосконалення хорової культури чільне місце належить Юрію (Георгію) Федоровичу Таранченку (1905-1978) – талановитому диригенту-хормейстеру, педагогу, музичному діячові, заслуженому артисту України. Внесок митця в національну хорову культуру високо цінували його сучасники. «Видатним знавцем і майстром хорового мистецтва, який має велику багаторічну практику» називав його Г. Верьовка.

Життєтворчість Юрія Таранченка віддзеркалила специфіку й динаміку розвитку хорового руху в Україні ХХ століття, його особливості, духовні цінності. Різнобічно обдарований музикант, диригент високої культури, він увійшов у широкий світ музичного мистецтва в 1920-х – 1930-х роках. Юрій Таранченко народився 21 січня 1905 року на станції Ворожба Білопільського повіту Харківської губернії (нині – Сумського району Сумської області) в родині службовця-залізничника. Невдовзі сім’я переїхала до Білопілья, де пройшли дитинство та юнацькі роки майбутнього митця. Там, на мальовничій околиці містечка, родина придбала невеличку ошатну, типово українську хатку із затишним садком, оточеним бузком, мальвами, пишними квітниками. Пізніше, у зрілі роки свого життя Юрій Федорович часто згадував красу того «райського куточка», серед якого минали роки його становлення. Любов до української природи, гармонії кольорів і пахоців стане одним із чинників, що формували світовідчуття/світобачення молодого людини.

Любов до музики, музикування формувались в особливій родинній атмосфері. В домі, де шанували українські традиції, панувала любов до співу, української народної пісні, поезії. І, звісно, звучала українська мова. Цим, за спогадами сучасників,

сім'я Таранченків вирізнялась у середовищі Білопілья. Мати майбутнього хормейстера – Олександра Миколаївна – виховувала синів у національному дусі. Наділена від природи музикальністю, гарним голосом, жіночою красою вона знала чимало народних пісень і часто співала їх разом із дітьми. Була натурою артистичною, входила до трупи місцевого аматорського музично-драматичного театру, де виконувала провідні партії. Зокрема, уславилась виконанням партії Наталки Полтавки в однойменній опері М. Лисенка. Так формувався музичний слух юного Юрія. Від матері йому передалось захоплення музично-театральним мистецтвом.

Завдяки бажанню батьків надати своїм трьом синам повноцінну ґрунтовну освіту, Ю. Таранченко у 1912 році вступає на навчання Білопільської чоловічої гімназії. Серед однолітків-гімназистів він привертав увагу не тільки успішними оцінками, а й вишуканим абсолютним музичним слухом, красивим виразним голосом (дискантом). Співав як соліст у гімназійному хорі і невдовзі був запрошений ще й до хору головного місцевого собору. У такий спосіб він уперше долучився до хорової духовної культури, професійного мистецтва хорового співу.

Палке прагнення музикування привело юнака до організованого в гімназії, а потім у місті невеликого струнного оркестру. Невдовзі батьки подарували Юрію скрипку, і він наполегливо почав опановувати скрипкове мистецтво. На той час Ю. Таранченко вже самотужки оволодів грою на кількох інструментах, виступав не лише в концертах, а й перекладав по слуху для місцевого оркестру популярні музичні п'єси та ансамблі: тоді в Білопільлі дістати партитури було майже неможливо. Як згадував його шкільний товариш Григорій Шкурат, «в ті роки у Білопільлі долучитись до музичної культури інакше як самоуком було майже неможливо. Хіба що у сім'ї місцевого лікаря М. Ведринського можна було ознайомитись з музикою Шопена, Бетховена, Гріга, а також із творами, які були під силу піаністам-аматорам». Можна лише уявити силу волі й палке бажання майбутнього диригента Юрія Таранченка, який в тих обставинах, долаючи труднощі свідомо й наполегливо просувався до своєї мети – бути музикантом.

Окрім гри на скрипці, майбутній митець захопився театральним мистецтвом. Його запросили до Білопільського

аматорського музично-драматичного театру. Завдяки винятковим музичним здібностям юному музиканту, доручають диригувати хором та оркестром театру, зокрема, в операх «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, постановках популярних тоді вистав «Ой не ходи Грицю», «Невольник», «Вій», «Сватання на Гончарівці». Дякуючи діяльності нечисленної артистичної молоді, до якої належав Ю. Таранченко, в Білопідлі помітно пожвавилось музично-культурне життя на хвилі національного духовного пробудження в Україні 1910-х років.

На початку 1920-х років талант й яскрава творча індивідуальність Ю. Таранченка були гідно оцінені – його нагороджують цінною скрипкою й направляють на навчання до Києва. Бажання здобуття високої мистецької освіти приводять його у 1925 році до Першої київської музично-професійної школи, в якій Юрій навчається по класу скрипки у знаменитого професора Д. С. Бертє. У 1928-1933 роках Ю. Таранченко успішно опановує скрипкове мистецтво у Київському Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка (клас професорів Д. С. Бертє і М. О. Вольф-Ізраеля). Одночасно навчається симфонічному диригуванню в класі професора О. І. Орлова. Майбутній митець усвідомлював також важливість музично-теоретичної підготовки. Свої знання й навички з гармонії, аналізу музичних творів, історії музики Ю. Таранченко опановував у видатних композиторів і провідних педагогів: Б. Лятошинського, В. Косенка, А. Ольховського, Г. Таранова. Заняття й спілкування з ними заклали одну з основ міцного професійного ґрунту подальшої фахової діяльності музиканта, які він поглиблював й удосконалював протягом усього життя.

Одночасно важливою школою диригентського виконавського мистецтва була участь Ю. Таранченка як скрипаля студентського оркестру у численних знаменитих концертах симфонічної музики в тодішньому Пролетарському саду під орудою видатних диригентів О. І. Орлова, Л. П. Штейнберга, О. М. Брона, О. Глазунова та ін. Ще в студентські роки на запрошення М. О. Вольф-Ізраеля у 1929-1932 роках він працює скрипалем у симфонічному оркестрі Київського оперного театру (нині – Національного Академічного театру опери та балету імені Т. Шевченка). Разом з цим Ю. Таранченко не полишає

диригентсько-хорову справу, керує багатьма молодіжними та учнівськими колективами Києва.

Диригентське мистецтво дедалі сильніше захоплює молодого музиканта. У 1935-1940-х роках Ю. Таранченко удосконалює свою майстерність диригента-хормейстера на факультеті Київської державної консерваторії (нині НМАУ імені П. І. Чайковського) в класі Г. Г. Верьовки. Одночасно організовує й очолює різні хорові колективи в столиці України. Серед них – Молодіжний хор Українського радіокомітету (1935-1939). Завдяки великій практиці і здобутому досвіду за рекомендацією Пилипа Козицького його було призначено художнім керівником і головним диригентом Державного жіночого хорового ансамблю («Жінхоранс»). Це був унікальний колектив театралізованої пісні, в репертуарі якого поєдналися досконале хорове звучання з народною обрядовістю, фольклорна й академічна музика, театралізація й пластика танцю.

Та найбільшим визнанням таланту і професіоналізму Юрія Таранченка стала його багаторічна праця на посаді художнього керівника і головного диригента сформованої ним хорової капели Українського радіо (1944-1969). Завдяки високій диригентській майстерності й копіткій праці Ю. Таранченка хорова капела невдовзі перетворилась в один з провідних, широковідомих хорових колективів України. Специфіка творчої діяльності митця й керованого ним колективу вирізнялось багатофункціональністю й універсалізмом. Напружена щоденна студійна праця поєднувалась з виступами в радіоефірі, здійсненням численних записів, трансляціями. Концертна практика і виступи на багатьох естрадах доповнювались озвученням художніх фільмів на Київській кіностудії.

Різноманітним за змістом і жанровим формами був репертуар хорової капели Українського радіо під орудою Ю. Таранченка. Він складався з класичних творів й сучасних хорових полотен українських і зарубіжних композиторів. Диригент був ініціатором створення і першим виконавцем більшості хорових партитур українських композиторів: Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Колесси, Платона і Георгія Майбород, Г. Жуковського, В. Кирейка, І. Шамо, О. Білаша та багатьох інших. З ними Ю. Таранченка поєднувала міцна багаторічна творча дружба.

Відданий справі української культури, Ю. Таранченко був невтомним інтерпретатором і пропагандистом багатьох творів національної музичної спадщини: М. Лисенка, П. Ніщинського, П. Сокальського, М. Леонтовича, К. Стеценка, П. Козицького, М. Вериківського. Саме йому належить ініціатива унікального радіо-проєкту «Музична лисенкіана», яка охоплювала майже всі хорові полотна та опери композитора-класика. Вперше виконані перед багатотисячною аудиторією радіослухачів, записані на магнітофонну плівку, вони стали безцінним культурним скарбом й увійшли до Золотого фонду Українського радіо.

Свою майстерність і глибокі фахові знання практики й теорії хорового мистецтва Ю. Таранченко передавав студентам кафедри хорового диригування Київської державної консерваторії (нині НМАУ імені П. І. Чайковського), куди він був запрошений на викладацьку посаду у 1962 році. Потреба й розуміння необхідності удосконалення та розширення репертуару тодішніх хорових професійних самодіяльних колективів, спонукали митця до укладання і видання хорових творів українських і західноєвропейських композиторів, обробок народних пісень. Проводив значну музично-критичну і громадську діяльність, виступав з дописами і рецензіями на шпальтах періодичних видань. Брав участь у численних художніх радах, оргкомітетах, був членом журі у багатьох конкурсах та оглядах художньої самодіяльності.

Щиро зацікавлений у подальшому розвої української хорової культури, продовженні справи видатних попередників, важливості об'єднання зусиль диригентів-хормейстерів Ю. Таранченко був одним з ініціаторів та організаторів у 1959 році Хорового товариства України (нині – Всеукраїнське музичне товариство), яке на новому історичному етапі розвитку національного мистецтва продовжило кращі традиції хорового руху, започаткованого Всеукраїнським музичним товариством імені М. Леонтовича.

Такі риси життєтворчості Юрія Таранченка надавали його діяльності рис універсалізму. Активний творець української хорової культури ХХ століття, він і сам був уособленням митця високої культури, яка визначала спосіб і сенс його життя.

**НЕСТОР ГОРОДОВЕНКО ЯК АМБАСАДОР УКРАЇНСЬКОГО
ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА (ДО 140 РІЧЧЯ ВІД ДНЯ
НАРОДЖЕННЯ)**

Відзначення 140-річчя від дня народження Нестора Городовенка (1885–1964) є значною подією у національному процесі повернення імен, що були свідомо вилучені з української історії внаслідок радянської репресивної політики. Нестор Феофанович Городовенко – видатний хоролий диригент, педагог і громадський діяч, творче становлення якого розпочалося у період національного відродження України на початку ХХ століття та продовжилося у культурному просторі української діаспори.

Попри трагічний розрив з материнською культурою у роки Другої світової війни, спричинений політичними обставинами, Нестор Городовенко досягнув визнання за кордоном та успішно презентував українське хороле мистецтво світовій спільноті. Городовенко пройшов шлях від «самоука з Лохвиччини» до засновника і першого керівника Державної української мандрівної капели «Думка», організатора хору «Україна» у таборі для переміщених осіб (Німеччина), та амбасадора української пісні у просторі світової музичної культури (Канада). Його постать є важливою для розуміння особливостей розвитку українського хоролого мистецтва у ХХ столітті. В умовах сьогоденної соціокультурної ситуації виникає нагальна необхідність актуалізації творчих здобутків Нестора Городовенка, висвітлення його внеску у світову музичну спадщину й повернення імені видатного Митця в активи смислотворчих фондів сучасної культури.

Сучасне українське мистецтвознавство успішно реалізує питання повернення «забутих» імен та відновлення об'єктивного культурного ландшафту, однак шлях наукового пошуку має кілька перешкод. По-перше, джерелознавча база про митців української діаспори розпорошена по різних континентах і архівним фондам; по-друге, в колишньому СРСР документи про українську творчу еліту знищувалися, а досягнення її представників нівелювалися. Свідоме утворення «лакун

безпам'ятства» використовувалося імперською владою як ефективний інструмент впливу на культурний простір, спрямований на ізоляцію того чи іншого «поневоленого» народу від його кращих представників.

Попри джерелознавчі труднощі, сучасний науковий і публіцистичний дискурс містить чимало інформації про Н. Городовенка. Загальну канву його життєвого шляху стисло викладено в енциклопедичних виданнях («Енциклопедія сучасної України», «Українська музична енциклопедія») [1, с. 4]. Окремі біографічні сторінки розкривають спогади сучасників [2]. З'явилися дослідження творчого доробку Н. Городовенка, які ґрунтуються на аналізі аудіовізуальних записів, хронік концертної діяльності, відгуків на виступи хорових колективів [3; 7; 9; 10]. Більшість цих матеріалів знаходяться у медіа-архівах, приватних колекціях та періодичних виданнях діаспори. Важливою джерелознавчою скарбницею документів про еміграцію є архівні фонди Оттави (BAC-LAC) та Торонто (Українсько-Канадський Дослідно-Документаційний Центр – UCRDC).

Монографія Г. Шибанова змістовно висвітлює життєвий і творчий шлях Нестора Городовенка, як видатного українського хорового диригента, визнаного знавця та інтерпретатора народної пісні [9]. На основі великого фактологічного і документального матеріалу у виданні розкривається не лише нелегка доля талановитого митця-патріота, а й драматичні сторінки з історії національної музичної культури. Книга вийшла за сприяння Дослідної Фундації імені О. Ольжича (США) та Філії Українського Національного Об'єднання у Монреалі (Канада). Робота Г. Шибанова (2001) стала одним із перших масштабних кроків до повернення імені Нестора Городовенка в український культурний простір після десятиліть замовчування радянською владою.

Драматичні сторінки життя і творчості Н. Городовенка у Німеччині 1945-1947 років висвітлювались у спогадах братів Валентина та Тараса Кохнів. Сенсоутворювальні питання життя і смерті, людської гідності і відповідальності, усвідомлення місії Митця і його обов'язку перед Батьківщиною не залишають

читача байдужим. У тексті звучить відвертість життєвого досвіду, глибинна добропорядність людей, які прагнули працювати заради майбутнього, правди і справедливості [2].

Творчу діяльність Нестора Городовенка в Україні та за кордоном успішно узагальнила Л. Турчак [7] акцентуючи увагу на ролі Н. Городовенка як педагога, хормейстера та громадського діяча в контексті популяризації ним національно-пісенної спадщини та хорової музики українських композиторів. Авторка зазначає, що «попри відсутність спеціальної музичної освіти, маестро, опираючись на пісенну практику українського народу, власний таланти і музичну самоосвіту, зміг розвинути і презентувати українське хорове мистецтво як в Україні, так і за її межами. Його творча діяльність за кордоном допомагала зберегти національну і культурну ідентичність та познайомити світ із українською культурою та мистецтвом» [7, 80].

Хормейстерську діяльність Н. Городовенка в Канаді конкретизує Г. Шибанов [10]. Він висвітлює процес творчої адаптації митця, якому вдалося зберегти та примножити українські хорові традиції в умовах еміграції. У статті аналізується репертуарна політика та культурна місія хору «Україна» (Монреаль), який під керівництвом Городовенка став одним із кращих професійних колективів української діаспори.

Музично-педагогічну діяльність Нестора Городовенка аналізує І. Парфентьева [3]. Вона концентрує увагу на взаємозв'язку музично-педагогічної творчості видатного українського хормейстера з музикою українського композитора XVIII століття Артемія Веделя. У статті висвітлено роль хорової спадщини А. Веделя на становлення Н. Городовенка як музиканта, хормейстера та високоосвіченої людини.

Огляд інформаційного поля навколо імені Н. Городовенка підтверджує, що наукові дослідження концентруються у площинах життєвого, творчого, педагогічного та громадського шляху Митця. Для оцінки внеску Н. Городовенка в українську та світову музичну культуру науковці використовують пошукові, системно-аналітичні, біографічні та культурологічні методи. Заслугове схвалення наполегливість дослідницької думки, яка збирає, узагальнює та систематизує інформацію, сприяючи відновленню історичної справедливості щодо імені і творчої

спадщини видатного музиканта. У біографічних дослідженнях розглядаються умови та періоди професійного становлення Нестора Городовенка як музиканта: генеза його професійної майстерності, діяльність у добу національного відродження (1910-1920-ті роки), творча самоактуалізація у мистецькому середовищі української діаспори Канади (1950-1960-ті роки).

Відомо, що Н. Городовенко народився на Полтавщині (село Венслави Лохвицького повіту); навчався у Полтавській учительській семінарії (1903), Глухівському вчительському інституті (1907); вчителював у містах Лохвиця (Полтавщина), Переяслав (Київщина), селі Ольгопілля (Вінниччина) та згодом у Києві, повсюди організовуючи аматорські хорові колективи. Ці регіони традиційно були осередками розвиненої пісенної культури, що стало підґрунтям професійного становлення Майстра як диригента і хормейстера. Природні здібності, працелюбність, постійна самоосвіта та любов до народної музики дозволили Н. Городовенку досягти вагомих успіхів.

Період активної діяльності митця в Україні припав на добу національного відродження 1910–1920-х років. Хоча конкретні дані про його роботу з капелою «Думка» в сучасних джерелах не надаються, усталено презентуються висновки, що його діяльність заклала міцні основи для розвитку української хорової музики на професійному та державному рівнях. Н. Городовенко успішно працював над створенням високопрофесійних хорових колективів, впроваджуючи передові на той час виконавські стандарти. Його внесок у цей період був надзвичайно важливим для формування національної хорової школи, яка, розвиваючи досягнення попередників, прагнула поєднати високу академічну майстерність із глибоко народною співочою традицією. Це дозволило українському хоровому мистецтву стати повноцінною частиною світової музичної культури.

Політична ситуація кінця 1920-х – 1930-х років, що характеризувалася згортанням українізації та початком масових переслідувань інтелігенції, змусила багатьох видатних українських діячів, включаючи Н. Городовенка, шукати порятунку за кордоном. Його виїзд був вимушеним кроком, який, однак, став запорукою збереження української культурної традиції поза межами радянської цензури. Ключовим періодом

діяльності Н. Городовенка за кордоном стали 1950–1960-ті роки, коли він активно працював у мистецькому середовищі української діаспори Канади [2; 7; 9]. В еміграції він не припинив своєї місії, а навпаки, інституціоналізував її. Його робота у діаспорі виконувала соціально важливу функцію: допомагала зберегти національну і культурну ідентичність та знайомити світ із українською культурою та мистецтвом. Він став натхненником та організатором хорового руху, що об'єднував українців, підтримуючи їхній зв'язок із батьківщиною через музику, водночас ефективно виконуючи роль культурного посланця України у світі.

Окрім біографічної складової актуальною частиною сучасного дослідницького поля є творча спадщина митця: авторська методика роботи з хором, репертуарна політика, методи художньої інтерпретації музичного твору в діапазоні від народної пісні до європейсько духовної музики. Внесок Нестора Городовенка у хорове мистецтво не обмежується лише управлінням колективами; він створив унікальну виконавську школу, яка суттєво вплинула на традицію інтерпретації української музики. Авторська методика роботи з хором отримала назву «магії Городовенка». Констатовано, що цей підхід є вагомим внеском у розвиток та інтерпретацію української народної пісні [7, с. 10]. Суть його полягала у поєднанні автентичності народного багатоголосся, яке він засвоїв на Полтавщині, з високою професійною дисципліною та тембральною витонченістю, характерною для академічного виконавства. Стиль хорового співу, який культивував Н. Городовенко, дозволив перетворити народну пісню із суто фольклорного матеріалу на високопрофесійний концертний твір, зберігаючи при цьому її глибоку емоційність та автентичність.

Репертуар, який обирав Городовенко для своїх колективів, був стратегічно важливим для популяризації української культури у світі. Його безперечним пріоритетом була популяризація національно-пісенної спадщини та хорова музика українських композиторів. Він активно пропагував твори українських класиків, включаючи обробки народних пісень та великі хорові полотна. Хорові колективи під керівництвом Н. Городовенка виконували твори А. Веделя, М. Березовського, М. Лисенка,

М. Леонтовича [10]. Окреме місце посідало виконання європейської духовної музики. Включення до репертуару творів духовного спрямування, які в СРСР були фактично заборонені або суворо обмежені, мало важливе символічне та політичне значення. Виконання духовної музики підтверджувало професійну конкурентоспроможність і цивілізаційну приналежність українського хорового виконавства. Хор, який здатний якісно виконати складну духовну музику, автоматично позиціонувався не як «етнографічний» колектив, а як високопрофесійний мистецький осередок. Успішне виконання духовних музичних шедеврів слугувало вагомим доказом того, що українська культура є повноправною частиною європейської християнської традиції та доводило її здатність інтегруватися у світовий контекст.

Окрім диригентської роботи, заслуговують на пошану досягнення Н. Городовенка у сфері музичної педагогіки, адже він сформував мистецьке середовище та виховав покоління музикантів, які успішно продовжили його справу. Здатність не лише керувати, але й надихати та навчати, забезпечує усталеність традиції, довговічність впливу Митця. Його авторська методика роботи з народною піснею, що поєднує автентичність і професіоналізм, має стати об'єктом обов'язкового вивчення для молодих хормейстерів в Україні. Вона слугує зразком автентичної інтерпретації, яка не потребує зовнішньої академічної легітимації, адже ґрунтується на глибокому національному пісенному досвіді.

Український інститут національної пам'яті (УІНП) запропонував присвоїти ім'я Нестора Городовенка Лохвицькій дитячій музичній школі, яка донедавна носила ім'я Ісака Дунаєвського. На офіційному сайті УІНП оприлюднено фаховий висновок Експертної комісії, де зазначено: «Дунаєвський є особою, яка публічно, у тому числі в медіа, у літературних та інших мистецьких творах, підтримувала, глорифікувала або виправдовувала російську імперську політику. Об'єкти <...>, присвячені Дунаєвському Ісаку Осиповичу (справжнє ім'я Іцхак-Бер бен Бецалель-Йосеф Дунаєвський), відповідно до частини 1 статті 2 Закону „Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і

деколонізацію топонімії“ належать до символіки російської імперської політики, відтак підлягають перейменуванню та відповідно демонтажу» [8].

Авторитет І. Дунаєвського як прекрасного мелодиста, багаторічне захоплення його піснями, завадило міській громаді Лохвиччини одногосно сприйняти пропозицію щодо перейменування дитячої музичної школи. Запропоноване УНП ім'я Нестора Городовенка виявилось настільки «чужим» і «невідомим», що викликало заперечення. Хоча громадські діячі та експерти активно пропонували увічнити пам'ять уродженця Лохвиччини Нестора Городовенка, колектив музичної школи на зборах вирішив надати закладу статус «безіменного», щоб уникнути поспішних рішень. На виконання закону про деколонізацію Лохвицька міська рада Миргородського району у листопаді 2025 року вилучила з назви ДМШ ім'я І. Дунаєвського, але не проголосувала за ім'я Нестора Городовенка [5].

Сьогодні в Україні існує соціальний та політичний запит на заміщення ідеологічних символів особистостями, які боролися за честь і гідність українства. На честь 140-річного ювілею Нестора Городовенка було б доцільно офіційно закріпити його ім'я у національному пантеоні видатних діячів української культури. Обов'язок сучасного мистецтвознавства полягає у поверненні творчих досягнень видатних українців у національну духовну скарбницю. *Авторка статті, як випускниця Лохвицької дитячої музичної школи імені І. Дунаєвського, відчуває власну відповідальність щодо відновлення історичної справедливості та повернення імені і творчої спадщини видатного земляка Нестора Городовенка на його малу Батьківщину.

Життєвий і творчий шлях Н. Городовенка простелився через буремні роки становлення української державності, радянські репресії, вихор Другої світової війни та десятиліття еміграції. Цей шлях презентує не лише особисту долю Митця, але й долю української культури. Його життя символізує здатність української культури до виживання та світового тріумфу за кордонами України. Творчість Н. Городовенка – доказ неперервності української культурної традиції та її спроможності досягати світових висот.

Література:

1. Гамкало І. Д. Городовенко Нестор Феофанович. *Енциклопедія сучасної України* / Редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2006. URL: <https://esu.com.ua/article-31449>
2. Панченко О. «З лохвицької стежки – у далекі світи» – Нестор Городовенко у споминах Валентина й Тараса Кохнів. *Полтавщина* : інтернет -видання URL: <https://poltava.to/project/9942/>
3. Парфентьева І. П. Музично-педагогічна діяльність Нестора Городовенка (на прикладі концертів А. Веделя). *Педагогічні науки: науковий вісник МДУ імені В. О. Сухомлинського*. Вип. 1. (33). С. 143–146. URL: http://mdu.edu.ua/wp-content/uploads/files/35_2.pdf
4. Пархоменко Л. Городовенко Нестор Феофанович. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. Т. 1. С. 507–509. URL: https://musicinukrainian.wordpress.com/wp-content/uploads/2020/11/ukrainska_muzychna_entsyklopediia_tom_1.pdf
5. Представництво УІНП в Полтаві. У Лохвиці на Полтавщині з назви музичної школи прибрали ім'я автора гімну Москви, сталініста Дунаєвського. *Полтавщина*: інтернет-видання. URL: <https://poltava.to/project/10074/>
6. Сачура Є. Нестор Городовенко – легендарний український хоровий диригент із Лохвиччини. URL: <https://nashavira.com.ua/istoriia/nestor-gorodovenko-legendarnyj-ukrayinskyj-horovyj-dyrygent-iz-lohvychchyny/>
7. Турчак Л. І. Творча діяльність Нестора Городовенка в Україні та за кордоном. *Питання культурології*. Київ, 2021. Вип. 37. С. 80–92. URL: <https://doi.org/10.31866/2410-1311.37.2021.236002>
8. Фаховий висновок щодо належності об'єктів (географічних об'єктів, назв юридичних осіб та об'єктів права власності, пам'ятників і пам'ятних знаків), присвячених радянському композитору Дунаєвському Ісаку Осиповичу (1900–1955), до символіки російської імперської політики. *Український інститут національної пам'яті*: електронний ресурс. URL: <https://uinp.gov.ua/dekomunizaciya-ta-reabilitaciya/ekspertna-komisiya-uinp/fahovi-vysnovky-ekspertnovi-komisiyi/isak-dunayevskyy>
9. Шибанов Г. Нестор Городовенко. Життя і творчість. К: Вид-во ім. Олени Теліги, 2001. 248 с.
10. Шибанов Г. Хормейстерська діяльність Нестора Городовенка в Канаді. *Студії мистецтвознавчі* / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. 2007. № 2 (18), С.16–25. URL: <https://nasplib.isofts.kiev.ua/server/api/core/bitstreams/e4c34525-1887-45e0-a77a-6f9617577715/content>

РОЗДІЛ 3

КОМПОЗИТОРСЬКА Й ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА В УКРАЇНІ У ХХІ СТОЛІТТІ

Андрій БЕВЗА

РОЛЬ БАС-ГІТАРИ У СУЧАСНИХ ЕСТРАДНО-ДЖАЗОВИХ ФОРМАЦІЯХ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ГУРТІВ «ОКЕАН ЕЛЬЗИ» ТА «БУМБОКС»)

Сучасні естрадно-джазові формації характеризуються синтезом рок-, поп- та джазових елементів, де бас-гітара відіграє ключову роль у формуванні групу – ритмічної пульсації, що поєднує емоційну глибину з танцювальною динамікою. Яскравими прикладами цього синтезу в українській музиці є творчість естрадно-джазових гуртів «Океан Ельзи» та «Бумбокс», нині широко відомих в країні та у світі.

Метою статті є висвітлити роль бас-гітари в еволюції гуртів «Океан Ельзи» та «Бумбокс» та оцінити внесок басистів, які в них грали. Дослідження базується на аналізі бас-гітарних партій, інтерв'ю з виконавцями, вторинних джерел та табулатурах з платформ *Songsterr* і *Ultimate-Guitar*. Цей підхід дозволяє прослідкувати, як з простої ритмічної основи бас перетворюється на ключовий елемент ідентичності гурту в контексті сучасної української естрадно-джазової музики.

З'ясування ролі бас-гітари в творчості «Океана Ельзи» надає огляд історії групи та становлення її стилістики. Гурт «Океан Ельзи» пройшов кілька етапів еволюції стилю та змін складу. Спочатку, з 1994 – по 2004 рік, бас-гітаристом у ньому був Юрій Хусточка. Свої партії цей виконавець орієнтував на класичний рок: прямі лінії, акцент на «коренях» акордів та підтримку «драйву» (*Suspilne Media*, 2024). Це був ранній, «класичний» період гурту – від перших демо-записів та альбому «Будинок зі скла» (1996) до «Суперсиметрії» (2003). Саме в цей час бас-гітара виконувала типову для альтернативного/рокового звучання 1990-х – початку 2000-х років роль надійного, але невибагливого фундаменту.

Пісні цього гурту раннього періоду, такі як «Там, де нас нема» чи «911», демонструють бас як **фундаментальний елемент**, без значних імпровізацій. Отже, для бас-гітари характерним було виконання прямих, «кореневих» партій (*root notes*) – те, що називається «гра на першій і третій долях», восьмими або чвертями. За такої стилістики ніяких складних «ходових» ліній, хроматизмів чи синкоп майже не застосовується. Прикладами такого стилю є твори:

▣ «Там, де нас нема» – дуже лаконічний, рівний пульс, бас майже «не дихає», просто тримає нижній пласт музичної композиції.

▣ «911» – класичний роковий грув: бас грає разом з ударними на сильні доли, підкреслює ритм гітари.

▣ «Друг», «Квітка», «Вставай» – бас виконує функцію «якоря» для всієї гармонії, без зайвих прикрас.

Наступним етапом еволюції партії бас-гітари була **підтримка драйву та емоційного напору**. У швидких, енергійних треках бас працював разом з барабанами, створюючи відчуття руху вперед. Він не «качав» фанково і не імпровізував – натомість забезпечував **стабільність і динаміку**, що було дуже важливим для пісень з драматичним текстом і наростанням емоцій. Саме завдяки такій «непомітній» роботі басу вокал Святослава Вакарчука звучав максимально виразно – інструмент не відволікав, а створював міцну основу.

Характерними прийомами виконання на басу були в цей час **мінімалізм і «сирий» звук**. У записах 1998–2003 років бас звучав досить сухо, лаконічно і прямолінійно – без сильного *компресора*, без надмірного *овердабу*. Це відповідало загальній естетиці гурту того часу: альтернативний рок з елементами гранжу/брит-попу/пост-панку. Юрій Хусточка не намагався виділити свій інструмент, зробити бас «зіркою» в ансамблі він грав так, щоб пісня звучала цілісно, щоб звучав ансамбль, а не окремий інструмент.

Треба відзначити, що на практиці існувала відмінність у виконанні бас-гітарних партій під час студійного запису та у виступах «наживо». На концертах партії бас-гітари були простішими і стабільнішими, ніж під час запису в студії. Бас-гітарист Юрій Хусточка часто брав на себе роль «якоря» для всієї

команди: саме він тримав темп, коли інші могли уходити у більш різноманітну варіативність та обігрування своїх партій. Цікавий факт: на одному з перших телевізійних виступів (кінець 1990-х років) найбільше спілкувався з публікою саме Юрій Хусточка, а не Вакарчук – це теж свідчить про його роль провідного і «стабілізуючого» учасника в колективі.

В роки участі Юрія Хусточки у складі «Океана Ельзи» бас-гітара мала тут роль класичного рокового басу – надійного, потужного, хоча простого, не вибагливого. Бас-гітарист не перетягував на себе увагу, а грав так, щоб пісня звучала максимально емоційно і драматично, завдяки виразності вокалу та гітар. Така «скромна» роль басу допомогла гурту стати масовим феноменом кінця 1990-х – початку 2000-х років, коли слухачі в першу чергу очікували від пісні «сильний» текст і виразну мелодію, а не складні інструментальні партії.

У 2004 році, після розпаду першого складу, Святослав Вакарчук запросив до «Океану Ельзи» нових музикантів, серед яких був і нинішній басист Денис Дудко. Музикант приєднався до колективу будучи професійним контрабасистом у джазовому колективі «Схід-Side» та джазовому квартеті Давида Голощекина «Четверо». Саме з приходом Дениса звучання гурту стало збагачуватись джазовими відтінками, такими як техніки «ходових» ліній, синкопи та хроматизми, що додатково прикрасили звучання гурту. Як зазначив сам Д. Дудко в одному з інтерв'ю, у «Океані Ельзи» він знаходить баланс між простотою рокових структур і складністю джазових аранжувань: «Ми пробуємо різні варіанти – хтось пропонує акорд, темп» (*Rozmova*, 2015). Це призвело до стилістичної еволюції композицій альбомів від «*Gloria*» (2005) до «*Lighthouse*» (2023), де бас став емоційним «мостом» між ритмом і мелодією.

Поряд з цим, Д. Дудко також розвиває сольні проекти: альбом «*Sofia*» (2010), гурт *MARU* та електро-поп дует *Made* (з Марко Камарас), де бас-гітара часто виходить на передній план (*Marie Claire*, 2020; *Elle*, *n.d.*). Джазові корені цього бас-гітариста (як і татуювання на плечі, як у Майлза Девіса) впливають і на живі виступи «Океан Ельзи», де імпровізації басу додають значної динаміки виконанню гурта (*LB.ua*, 2024).

Яскраво виявляється еволюція стилістики партій бас-гітари у ключових композиціях «**Океана Ельзи**» завдяки аналізу доступних табулатур та аудіо-матеріалів, з акцентом на техніках, що демонструють джазові впливи (*Songsterr*, 2026).

1. «**Обійми**» (альбом «*Gloria*», 2005): Бас-лінія починається з лаконічних головних нот акордів (*G, Cm*), але в приспіві вводяться синкоповані фігури – офф-біт акценти та хроматичні переходи, типові для джазу. Грув пульсує на 80-90 *bpm*, створюючи емоційну напругу в куплетах (тиха динаміка) та розрядку в приспівах (потужний «килим»). Додаткові мелодійні лінії басу переплітаються з вокалом, додаючи ліричності; елементи фанку в слеп-техніці підкреслюють танцювальний характер (*Songsterr*, 2026).

2. «**Без бою**» (альбом «*Gloria*», 2005): Тут бас-гітара виконує «ходові» лінії, з'єднуючи акорди (*A-Dm-Bb-Em*). Синкопа в бриджі створює «кач», а в приспіві – мелодійні варіації з хроматизмами. Динаміка: «тихий» бас у куплетах створює напругу, потужний у приспівах підтримує драматизм. Джазовий вплив видно в імпровізаційних вставках у «живому» виконанні, де Д. Дудко додає слеп (*Songsterr*, 2026).

3. «**Все буде добре**» (альбом «*Dolce Vita*», 2010): У бас-гітари переважно фанковий грув з офф-біт акцентами та поп-техніками. Бас веде самостійну мелодію, взаємодіючи з гітарами; джазові елементи – хроматичні ходи та синкопи – додають глибини й виразності. У фіналі у басу звучить майже соло з варіаціями, що робить пісню динамічною.

4. «**Не твоя війна**» (альбом «*Земля*», 2013): Бас пульсує глибокими лініями з реггі-впливами, контрастуючи з джазовою мелодійністю в бриджі (у контрапункті з вокалом). Динамічні контрасти: «тихий» бас у куплетах, драйвовий у приспівах, з імпровізаціями у концертних виконаннях.

Ці приклади ілюструють як бас-гітарист Д. Дудка додає виконанню емоційної глибини, перетворюючи пісні на гібрид естради та джазу.

Характеризуючи загальне звучання гурту «**Бумбокс**», можна відзначити певний синтез естради, джазу, фанку та хіп-хопу. Фанкові ритми, вплив реггі та хіп-хопові елементи, де бас-гітара

не просто підтримує ритм, а визначає характер композицій, створюють неповторний «кач» і стиль групи.

Початковий стиль – суміш хіп-хопу, фанку та реггі («Ким ми були», 2006) – швидко здобув популярність завдяки дебютному альбому «Меломанія» (2005), записаному гуртом за 19 годин. Бас-гітара від початку була ключовим елементом, забезпечуючи глибокий ґрув, необхідний для танцювальних треків. Еволюція звучання «Бумбоксу» пов'язана зі змінами складу. Так, у композиціях з першого альбому «Меломанія» (2005) на бас-гітарі грав вокаліст Андрій Хливнюк, бо тоді гурт був у мінімальному складі: Хливнюк, Муха (гітара) і DJ Валік. Партії бас-гітари були записані просто й лаконічно. У композиціях другого альбому «*Family Бізнес*» (2006) партію бас-гітари виконував Олександр Люлякін (який пізніше став барабанщиком гурту). Саме він записав бас найвідоміших треків, типу «Вахтерам», «Та4то», «Поліна» тощо. У 2009-2010 роках до гурту приєднався Денис Левченко, який дебютував на альбомі «Все включено» (2010) – це вже третій студійний альбом гурту.

Саме з приходом Д. Левченка басовий ґрув став більш агресивним, «жирним» і впізнаваним у стилі, який асоціюють з «Бумбоксом» 2010–2018 років. Денис починав як сесійний музикант у джаз-бендах та гурті «Гудімов». У «Бумбокс» Д. Левченко приніс майстерність слеп- і поп-технік, натхненних класиками фанку (*Flea з Red Hot Chili Peppers, Les Claypool з Primus*). Його стиль – глибокий, «жирний» звук з акцентами на off-beat – визначив ґрув класичних хітів. Левченко ендорсував струни *Elixir*, наголошуючи на їхній довговічності для інтенсивних виступів. Внесок: сформував ідентичність гурту як фанкової формації, але у 2018 через бажання творчої свободи пішов з гурту.

У 2018 році, як і Левченко, через творчі конфлікти залишив колектив і гітарист Самойло. Це призвело до «перезавантаження» групи: у 2019 році до гурту приєдналися гітаристи Олег Аджикаєв і Дмитро Кувалін, а бас-гітаристкою стала Інна Невоїт – перша жінка в історії гурту. Її дебют відбувся 5 червня 2019 року на концерті в Києві з альбомом «Таємний код: Рубікон» (2019), записаним в Україні, Франції та США.

Прихід цих музикантів ознаменував нову еру у творчості «Бумбокса». Зміни складу вплинули на звучання: від агресивного фанку раннього періоду до більш мелодійного, з джазовими елементами після 2019 року. Бас-гітара залишилася основним носієм груву, й набула більшої динаміки в «живих» виступах, де імпровізації стали нормою. Це сталося завдяки участі Інни Невоїт – бас-гітаристка з Одеси, яка до «Бумбоксу» грала в інді-гурті «*Cheshires*» та джаз-бенді. Її приєднання було результатом пошуку Хливнюком музикантів зі «свіжим» підходом.

Стиль цієї басистки – поєднання слепу з пальцевою технікою, чистий звук (часто на інструменті моделі *Music Man Sting Ray*), джазові синкопи, хроматизми, імпровізації наживо. Внеском у стилістику групи стали мелодійність і динаміка (тихо в куплетах – потужний грув у приспівках), особливо в альбомі «Таємний код: Рубікон», де бас став емоційним контрапунктом основній мелодії. У кліпах (зокрема «Імперії впадуть») І. Невоїт дебютувала як візуальний елемент гурту. З «Бумбоксом» Інна Невоїт записала альбоми «Таємний код: Рубікон», «Живий» тощо. Її внесок – це більша емоційна глибина та сучасний відтінок. Її бас – це не просто ритмічний фундамент, а повноцінний «голос» у аранжуванні, особливо в поствоєнних релізах («Фіртка», «Імперії впадуть», «Безодня»).

Зазначені гурти є зовсім різними за основними жанрами своєї творчості, і хоча іноді в окремих композиціях прослідковуються певні стилістичні перетини, бас виконує у них різну роль, і формує різне відчуття взаємодії з іншими інструментами і вокалом. Бас-гітара в композиціях гурту «Океан Ельзи» еволюціонувала від ритмічної основи до ключового елементу естрадно-джазового синтезу завдяки Денису Дудці. Його джазовий фон увів мелодійність, синкопованість та динаміку, що, безумовно, збагатило творчість гурту. В «Бумбоксі» кожен басист залишив свій слід: від «простого» старту Д. Хливнюка через класичний фанковий «кач» О. Люлякіна і Д. Левченка до мелодійної еволюції І. Невоїт. Завдяки цій еволюції бас у «Бумбоксі» став одним із найяскравіших зразків грув-орієнтованої естрадно-джазової музики в Україні.

Порівнюючи еволюцію ролі бас-гітари у цих двох гуртах, можна помітити схожі етапи переходу від простіших й

фундаментальних партій, до серйозного впливу джазової школи. Це, безумовно, вплинуло на трансформацію самої творчості гуртів, та її сприйняття. Роль бас-гітари у даних колективах яскраво підкреслює гібридність сучасної української естрадно-джазової музики.

Література:

1. Fink, R. Goal-Directed Soul? Analyzing Rhythmic Teleology in African American Popular Music. *Journal of the American Musicological Society* (2011) 64 (1): 179–238. URL : <https://doi.org/10.1525/jams.2011.64.1.179>
2. «Бумбокс» Вікіпедія. URL : <https://uk.wikipedia.org/wiki/Бумбокс>
3. Інтерв'ю Дениса Дудка для Marie Claire (Україна (2020)). URL : <https://marieclaire.ua/ru/fashion/denis-dudko-pevets-bas-gitarist-okeana-elzi/>
4. Інтерв'ю Дениса Левченка (архівні, 2010–2018). URL : <https://hromadske.radio/podcasts/pora-roku/chorni-kyty-vid-hurtom-yura-samovilov-i-denys-levchenko-v-hostiakh-u-andriia-kulykova>
5. «Океан Ельзи». Вікіпедія. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Океан_Ельзи
6. «Океан Ельзи». Офіційний сайт : <https://okeanelzy.com/>
7. «Табулатура (пісні «Обійми», «Без бою», «Все буде добре», «911», «Там, де нас нема»). URL : <https://www.songsterr.com/a/wsa/bass-tab-s393440>
8. Хуточка Юрій Олегович. Вікіпедія. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Хуточка_Юрій_Олегович
9. «Як записували «Фіртку» : коментарі Інни Невойт про процес запису басу (2021). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=ji-bM9xPOII>
10. Ultimate-Guitar.com. URL : https://www.ultimate-guitar.com/search.php?search_type=title&value=%D0%9E%D0%BA%D0%B5%D0%B0%D0%BD%20%D0%95%D0%BB%D1%8C%D0%B7%D0%B8

Анастасія БЕЛОВА

ПОСТАЮДІЙНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА

XX століття в історії світової культури стало періодом новацій, відкриттів, що торкнулися, зокрема, і музичного мистецтва. З'явилися нові стильові течії, нові засоби виразності, нові техніки композиції, жанри, інструментарій. Постаюдійність, як жанрова ознака і як спосіб мистецького вираження, з'являється в музичному просторі середини XX століття, ставши одним із характерних новітніх явищ епохи, що проявилось не лише в музичних процесах, а й у певних тенденціях в естетиці, філософії, культурі в цілому.

Жанр постлюдії не є новим для мистецького світу. Початково постлюдія (від лат. *post* – після і *ludo* – граю) сформувалася в надрах музичного супроводу католицької служби, представляла собою інструментальну (як правило органну) п'єсу, що звучала в кінці служби після співу, виступаючи свого роду як «післямова» або епілог. Певною мірою формування постлюдії як самостійного жанру можна порівняти з аналогічним процесом, що відбувся століттям раніше із жанром прелюдії, яка виокремилася із циклічних форм, поступово змінивши свою функцію вступної п'єси на повністю самостійну й самодостатню, проте залишивши в собі характерну образність – певну незавершеність, виразну чуттєвість, відсутність сюжетності, а швидше емоційне налаштування на ситуацію чи дію. Постлюдія – свого роду емоційне осмислення того, що вже сталося, відгук на пережиті події, думки, почуття.

В умовах катастрофічного світовідчуття минулого століття з його складними реаліями й сенсами, які після проживання й усвідомлення часто вимагають ще додаткової емоційної рефлексії, ідея втілення «відлуння», відгомону чогось, натяку на те, що вже відбулося, відзвучало, стає дуже затребуваною. В цьому плані постлюдійність, як певна якість мистецького висловлювання, і, власне, постлюдія, як самостійний жанр, якнайкраще відповідає цим запитам, стають показовими для музики другої половини ХХ –початку ХХІ століть. Зокрема, одним із тих, хто послідовно впроваджує принцип постлюдійності у своїй композиторській творчості, є Валентин Сильвестров, для якого «постлюдія – це відповідь на текст, музичний чи історичний. Це – відлуння» [5, 145]. Про важливу роль і функції жанру постлюдії в його музиці свідчить неодноразове звернення композитора до нього, реалізацію його у різних масштабах, для різних виконавських складів, використання рис постлюдійності в інших жанрових втіленнях. На цьому аспекті наголошують різні дослідники, серед яких, наприклад, [1–4; 7–10] та інші.

«Постлюдія стала знаковим явищем у творчості В. Сильвестрова, підтвердженням чого є назви багатьох композицій митця: «Постлюдія для скрипки соло» (1981), «Постлюдія DСH для сопрано та фортепіанного тріо» (1981), «Постлюдія для віолончелі та фортепіано» (1982), «Постлюдія» для

фортепіано і симфонічного оркестру (1984), «Чотири постлюдії» *op.* 21 (2004), «Три постлюдії» *op.* 57 (2005), «Три постлюдії» *op.* 64 (2005), «Постлюдія» *op.* 5 (2005), «Три вальси і постлюдія» *op.* 3 (2005–2006) тощо. Спочатку композитор звернувся до постлюдії в заключних розділах циклічних творів після полістилістичних експериментів у 1970-х роках. А з початку 1980-х років В. Сильвестров почав трактувати постлюдію як цілком самостійний жанр, як музику «тиші» чи медитації» [7, 88].

«Постлюдія може з'являтися у Сильвестрова в якості заключних розділів форми (наприклад, остання з «Тихих пісень»; заключна частина 3-ої фортепіанної сонати) або, що дуже важливо, як самостійний жанр» [2, 20]. Виявити природу постлюдійності можна вже на прикладі «Трьох постлюдій» В. Сильвестрова (1981–1982), «розшифрованих миттєвостей», як говорить про них сам автор. Три мініатюри стали у творчості композитора першими зразками цього жанру. Об'єднані в цикл, ці невеликі п'єси сконцентрували в собі все найістотніше, що вкладав композитор у жанр постлюдії в подальшому, розвиваючи його і переосмислюючи.

Кожна із п'єс має конкретну присвяту: 1. «ПОСТЛЮДІЯ *DSCH*» для сопрано, скрипки, віолончелі та фортепіано (Присвята Лідії Стівун), 2. «ПОСТЛЮДІЯ» для соло скрипки (Присвята Тетяні Грінденко), 3. «ПОСТЛЮДІЯ» для віолончелі та фортепіано (Присвята Івану Монігетті). Водночас кожна стала символом однієї з трьох епох і, одночасно, втіленням їхньої плінності, уособленням прощання із ними: перша (на тему *DSCH*) – із сучасною авторів епохою; друга – з далекою епохою бароко; третя – із прекрасним світом романтизму. Змістовна ідея, яку сам Сильвестров визначає як «семантика прощання», стає, найважливішою якістю постлюдії, смисловою основою жанру, до якого так часто звертається композитор згодом.

Зазвичай постлюдія позбавлена яскравих барв, її типовою рисою можна вважати своєрідне динамічне *diminuendo*, яке значною мірою породжує відчуття невизначеності. Значущими для постлюдій стають такі риси завершальності, як переважання тихої звучності, повільних темпів. В. Сильвестров зводить ці, на перший погляд, маловиразні, другорядні музичні якості в ранг найголовніших елементів. Однією з характерних рис жанру

постлюдії стала ідея «відлуння», ефект звучання після завершення, коли психологічний час музичного твору завершується вже за межами реального акустичного звучання. Якщо розглядати зовнішні параметри руху форми в постлюдіях Сильвестрова, виявимо всі ознаки «затухання»: кадансування, гальмування, повторення, переважання повільних темпів і уповільнення темпу на мікрорівні (як, наприклад, у третій п'єсі), зупинки, зникнення тематизму тощо.

Музична тканина розвивається завдяки особливому синтетичному типу викладу, де дуже важливими стають фоніві педалі, паузи в звучанні. Завдяки ним, тиша починає бриніти, а простір наповнюється відгомонами, невисловленими мотивами. Слухачеві надається можливість проспівати всередині себе почуте, пропустити через себе щось дуже важливе для автора. «Смислова організація звукової структури у постлюдіях В. Сильвестрова побудована так, що кожний звук (тон-тембр) має свою темброво-акустичну ауру і тому повинен осмислюватися виконавцем по-різному. Це звуки-атоми, які народжуються і проростають з тиші, матеріалізуються у часопросторі і продовжує своє буття в момент переживання» [4, 132].

Досить часто в постлюдіях Сильвестрова на тлі звукової педалі виринають окремі алюзії – стильові або тематичні. Кожна інтонація звернена до пам'яті слухача, до пам'яті культури. Прообрази не подані прямо і відкрито, вони з'являються лише натяком, крізь шлейф спогадів, але вони повинні бути розгадані. Однією з визначальних рис постлюдій є їхня «медитативність». Важливе місце у «Постлюдіях» Сильвестрова мають зупинки, виразні паузи, що дають слухачеві час для додаткового осмислення, внутрішнього інтонування. Про це композитор пише: «Я став нащупувати свого роду естетику відголоску, якимось пов'язану з філософією дзену. Відбувається щось на кшталт такого процесу: мить спалахує і слідує відгомін» [6, 134].

Значущим фактором у створенні ефекту «рухомої статичності» є фактура, яка відіграє особливу роль у творчості Сильвестрова. Переосмислюючи ієрархію музичних засобів, історично найменш індивідуалізований елемент музичної мови стає певним кодом, одним із найважливіших носіїв сенсу. У всіх трьох постлюдіях фактура бере на себе функцію організатора музичного часу. Вона

то «застигає» (термін автора), коли звучання призупиняється, залишаючи за собою обертональний шлейф, то знову починає текти в його розмитих фігураційних коливаннях. Це ще одна риса почерку композитора, пов'язана з постлюдійністю: рух із зупинками, коли гармонічна фігурація вливається в акорд і замирає на ньому, поступово зникаючи.

Характерна для жанру постлюдії й підвищена увага до нюансування, агогіки, найтоншої динаміки – до всього того, що є візитівкою партитур В. Сильвестрова. Кількість динамічних, темпових градацій, які вловляє вухо композитора, нескінченна (він спеціально створює позначення для варіанту *rit.* як «незначного уповільнення» – *rit.*, або епізодичного *meno mosso* – *m. m.*). У кожному окремому випадку автор зважує кожен інтонацій, кожен нюанс, кожен ноту. Причому, всі авторські ремарки є повноправним текстом: «Для мене подібні позначення – не прикраси, а ті ж інтервали» [6]. Ці елементи додають кожній п'єсі вражаючої крихкості, тонкості та відчуття вистражданості.

В. Сильвестров називає це «метафоричним стилем», коли виконавські ознаки інтегруються в текст і стають його невід'ємною частиною. Метафоричність в його музиці полягає в тому, «щоб за допомогою тих чи інших виконавських, композиційних прийомів уникнути стилізації, тому що ця річ на межі стилізації», – зазначає композитор [6, 117]. Це свого роду редакція твору, або «іносказання», алегорія, що функціонує на недосконалому, «слабкому» матеріалі. Звідси й ретельна деталізація нотного тексту його творів (нюанси, агогіка і ін.), різноманіття градацій – *piano*, *crechendo*, *diminuendo* і ін.» [3, 39].

Отже, жанр постлюдії у творчості В. Сильвестрова має власне коло образів, пов'язаних із «семантикою прощання», «модусом спогаду». Він, безумовно, виріс із заключних розділів форми первинного жанру, зберігши їхні суттєві характеристики: принцип багаторазової повторюваності, повторення кадансової формули, невеликі за масштабом мелодичні обороти – мотиви, що нагадують про тему, тривалі педалі, паузи, розмитий, не розділений на функції голосів фактурний малюнок.

Важливо відзначити, що постлюдія (в інтерпретації В. Сильвестрова) є досить гнучким жанром, який може функціонувати й у варіанті складного синтезу, органічно

зливаючись з таким концептуальним і масштабним жанром, як симфонія (зразок – П'ята симфонія митця, що має авторське визначення «постсимфонія»). Інший варіант нового синтезу – Постлюдія для фортепіано з оркестром, де створюється оригінальний жанровий сплав концерту, поеми та постлюдії.

Крім того, жанр постлюдії виявився настільки гнучким і актуальним, що його закони діють і в творах, що не мають відповідного жанрового позначення. І не лише у творчості В. Сильвестрова, а й цілої плеяди композиторів ХХ - ХХІ століть (А. Пярт, Г. Канчелі та інші). Отже Валентин Сильвестров не тільки вдихнув нове життя у жанр постлюдії, розкривши його величезний потенціал, а й надав потужний імпульс стильовим та жанровим пошукам у композиторській творчості ХХІ століття.

Література:

1. Безбородько О. А. «Чому вони бояться?» (Інтерпретація пізньої фортепіанної творчості Валентина Сильвестрова). *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 131.
2. Ільїна А. Концептуальні та музично-мовні особливості творчості Валентина Сильвестрова у зв'язку з постмодерністською мистецькою парадигмою. *Наукові записки ТНПУ імені Володимира Гнатюка та НМАУ імені П. І. Чайковського*. Серія: Мистецтвознавство. Київ; 2005, С. 17–22.
3. Перещук К. Жанрово-стильові новації у творчості Валентина Сильвестрова. *Магістерський науковий вісник*. № 36. С. 37–39.
4. Рябуха Н. Звукообраз фортепіано у творчості В. Сильвестрова. *Вісник ХДАДМ*. Харків, 2012. № 3. С. 129–133.
5. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди: за матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим / Валентин Сильвестров. – К. : Дух і літера, 2011. – 376 с.
6. Сильвестров В. В. Музика - це спів світу про самого себе. Відверті розмови і погляд зі сторони: Бесіди, статті, листи / упорядник М. Нестьєва. Київ, 2004. 265 с/
7. Соланський С.С. Фортепіанний цикл «Два діалоги з післямовою» Валентина Сильвестрова у виконавському вимірі. *Слобожанські мистецькі студії*. 2024. Вип. 2 (05). С. 86–90.
8. Швець Н. Про фортепіанний стиль В. Сильвестрова. Деякі спостереження. *Українське музикознавство*. Київ, 1991. Вип. 26. С. 132–145.
9. Peter J. Schmelz. Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History. URL: <https://www.academia.edu/90954674>
10. Тукова І. Музичний універсум Валентина Сильвестрова. *Українські коридори*. 19 червня 2023. URL: <https://uc.glissando.pl/silvestrov>

**КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ШЛЯХ ВІТАЛІЯ САМОЛЮКА:
ДО 40-РІЧНОГО ЮВІЛЕЮ МИТЦЯ**

Протягом багатьох століть українська музична культура невинно розвивається попри різні несприятливі впливи та обставини. Вона представлена славетними іменами, які сьогодні знає весь світ, але багато з митців – наших сучасників – залишаються ще маловідомими для загалу. Серед Віталій Ігорович Самолюк, який у 2025 році відзначив свій сорокарічний ювілей. Його твори звучать в Україні та за кордоном, і з кожним роком набувають більшого поширення та визнання, але відомостей про життєвий шлях композитора обмаль, що обумовлює актуальність обраної теми.

Віталій Ігорович Самолюк народився 18 червня 1985 році у м. Держинськ Донецької області (нині – м. Торецьк), де зробив перші музичні кроки, але з цим містом пов'язані лише шість років його життя [1]. В мережі Інтернет можна натрапити на інформацію, що місцем народження композитора є селище Чорний острів Хмельницької області, проте в інтерв'ю він спростовує ці дані (тут і далі з особистої бесіди автора з В. С.) [2].

Батьки майбутнього композитора були творчими музичними особистостями, проте професійної мистецької освіти не мали. Батько – Ігор Петрович Самолюк, виконував обов'язки художнього керівника будинку культури та володів на початковому рівні кількома музичними інструментами (гітара, саксофон, фортепіано, ударні). Мати – Галина Федорівна Виноградська, з дитинства захоплювалась поезією, писала вірші та грала на гітарі. У шість років хлопчик пішов до музичної школи вчитись грати на баяні, але ця спроба не була успішною і через місяць було прийняте рішення припинити навчання.

У 1991 році молода сім'я переїхала в селище Чорний Острів Хмельницької області (звідки були родом батьки), а в 1997 році сталася трагічна подія – смерть Ігоря Петровича, яка кардинально змінила життя родини. Музичні інструменти залишились самотніми і найбільше Віталія хвилювала доля синтезатора, який був складений та стояв у коробці на шафі. Саме тому в дванадцять років було прийняте свідоме рішення опанувати гру на фортепіано. Із 1997 року майбутній композитор

навчається у Чорнострівській музичній школі по класу фортепіано (викладач – В'ячеслав Валерійович Суханюк), де відбулись і перші спроби написання невеликих творів («Спогад» *d-moll* та «Вальс» *a-moll*) та імпровізації. Митець згадує цей час з особливим теплом: *«Відігнати від інструменту було складно. Коли школа закривалась ввечері, то мені говорили про те, що вже варто йти додому, бо був трохи фанатичним і займався весь час»* [2]. Перший вчитель фортепіано був дуже лояльним і зацікавленим у роботі, тому з його допомогою за три роки Віталій опанував інструмент на належному рівні та, прислухавшись до рекомендацій викладача, у 2000 році вступив до Хмельницького музичного училища імені В. І. Заремби на вокально-хоровий відділ [3].

Основи хорового диригування йому викладала Анастасія Романівна Каморнік, але Віталій був більше зацікавлений загальним фортепіано (викладач – Людмила Гнатівна Радченко), аніж спеціальністю, тому за роки навчання в училищі його рівень помітно зріс і наприкінці 4 курсу студент вже виконував «Патетичну» сонату № 8 Л. ван Бетховена та «Револьюційний» етюд (№ 12 *c-moll*) Ф. Шопена. У цей період почалось захоплення й теорією та історією музики. Із великим ентузіазмом юнак розв'язував задачі з гармонії і читав книги про композиторів, *«випадаючи при цьому годин на п'ять із реального світу»* [2]. Віталій пам'ятає себе доволі замкнутою людиною, яка весь свій час приділяла навчанню та саморозвитку. В училищі продовжилось і захоплення композицією – на світ з'явилися серйозні твори: «Елегія» № 1, «Ноктюрн» *g-moll*, сім «Вальсів», «Осінній експромт» *f-moll*, «Гімн училища імені В. І. Заремби» для хору та духового оркестру, перший духовний твір «Отче наш» [4].

У 2004 році Віталій закінчив музичне училище, отримавши диплом із відзнакою, і того ж року став студентом Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової, продовжуючи навчання як хоровий диригент (викладач – Алла Петрівна Серебря) [3]. Вже з другого курсу перевівся на композиторський відділ, де його викладачем була Юлія Олександрівна Гомельська. Так почався свідомий шлях вивчення композиторської справи. Період навчання в академії характеризується пошуком власного стилю та розкриттям

особистості. У період із 2008 – по 2011 роки Віталій працював концертмейстером та викладачем у Одеській театральній школі, але робота забирала занадто багато сил і енергії, тому залишалось не так багато часу й натхнення для написання власних творів. Крім основної роботи, був ще один вид діяльності, якому приділялась значна увага, – спів у церковному хорі, що приносив задоволення та спокій.

За п'ять років навчання молодий митець створив чимало композицій, серед яких симфонічна поема «Вічність», соната для кларнета та фортепіано, вокальна кантата «Спогади бранки», духовні та камерно-інструментальні твори тощо. З 2011 року Віталій плідно працює у композиторській сфері, звертаючись до різних видів інструментів (симфонічні, народні, орган) та складів оркестру. Із симфонічним твором «Відлуння ХХ століття» він вступив до Національної спілки композиторів України [4]. Митець бере активну участь у конкурсах та концертах, де часто виконує власні твори. У 2008 році посів призове місце на Всеукраїнському конкурсі композиторів «Пентатон» (м. Миколаїв), у 2015 році став півфіналістом Міжнародного конкурсу імені Моріса Равеля (м. Бергамо, Італія). Серед інших відзнак – диплом джазового конкурсу пам'яті Р. Кобаченка, участь у Міжнародному фестивалі сучасної музики «Два дні і дві ночі» (м. Одеса) та фестивалі «Хмельницький КамерФест» [1].

В Одесі композитор познайомився зі своєю майбутньою дружиною Юлією, у шлюбі з якою народилась донька Елеонора. На жаль, подружнє життя тривало недовго і після розлучення та закінчення навчання Віталій переїхав у м. Хмельницький. Там він продовжив працювати викладачем та концертмейстером у Хмельницькій дитячій школі мистецтв (2012-2019), а паралельно у 2014-2018 роках працював художнім керівником народного аматорського колективу «Розмарин». Нині композитор проживає у селищі Чорний Острів на Хмельниччині та з 2017 року працює у Хмельницькому академічному муніципальному камерному хорі на посаді артиста [4]. У вільний від професійної діяльності час полюбляє тривалі велопогулянки і дослідження різних місць України; риболовлю, якою захоплюється не так давно; читає книги (переважно художню та професійну літературу) та грає в шахи (захоплення ще з часів навчання в училищі).

Сьогодні В. Самолюк є автором понад двохсот творів у різних жанрах та формах, які часто звучать у філармонійних концертних програмах, фестивалях та конкурсах і одержують схвальні відгуки. Зараз Віталій Ігорович працює над творами для органу та має безліч творчих задумів і планів, зокрема, почути наживо виконання власних концертів та сонати для віолончелі, які поки залишаються без уваги виконавців.

Отже, Віталій Самолюк – наш сучасник, особистість і творча діяльність якого творять історію української музичної культури в тяжких умовах сьогодення. Його твори звучать у навчальних закладах, концертних залах, поширюються за межами України й, безумовно, потребують подальшого дослідження, популяризації та систематизації.

Література:

1. Базалянська Д. За лаштунками конкурсу «Українська концертна увертюра»: 33 найкращі класичні композитори країни. URL: <https://jetsetter.ua/za-lashtunkamy-konkursu-ukrayinska-kontsertna-uvertyura-33-najkrashhyh-klasychnyh-kompozytoriv-krayiny> (дата звернення: 19 листопада 2025 р.)
2. Болховітіна І. Інтерв'ю із композитором В. Самолюком від 25.10.2025 р. Особистий архів.
3. Відомі випускники: Віталій Ігорович Самолюк. URL: <https://muz.km.ua/istoriia/vidomi-vipuskniki/89-vitalii-ihorovych-samoliuk> (дата звернення 19 листопада 2025 р.)
4. Творча характеристика з місця роботи. Ігор Цмур. Хмельницький академічний муніципальний камерний хор. (*Рукопис*)

Максим БУЛГАКОВ

МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТЕАТР ЯК ПРОСТІР ПАМ'ЯТІ: СЦЕНІЧНІ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ПІСЕННОЇ СПАДЩИНИ ІГОРЯ ШАМО В УКРАЇНІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ КОМПОЗИТОРА)

У 2025 році в Україні на загальнодержавному рівні відзначалось 100-річчя від дня народження видатного композитора Ігоря Наумовича Шамо (1925–1982) – автора широко відомих пісень, серед яких особливе місце посідає «Як тебе не любити, Києве мій», що набула статусу гімну столиці. Ювілей композитора активізував не лише концертно-виконавські практики (філармонічні й тематичні концерти, авторські вечори),

а спонукав до переосмислення його творчості в ширшому культурному контексті, зокрема в координатах сучасного українського музично-драматичного театру.

Метою цієї розвідки є аналіз пісенної спадщини Ігоря Шамо як важливого складника культурної пам'яті та з'ясування особливостей її сценічних інтерпретацій в українському музично-драматичному театрі початку ХХІ століття. Завданнями є: окреслити семантичні доміанти пісень композитора (образ міста, мотиви пам'яті, ностальгії, ідентичності); простежити їх використання в сучасних театральних та крос-жанрових формах; проаналізувати режисерські й хореографічні стратегії роботи з «канонічною» піснею на матеріалі вітчизняних сценічних практик.

Творчість Ігоря Шамо займає значне місце в українському музичному просторі другої половини ХХ століття. Композитор, вихованець Київської консерваторії, учень Б. Лятошинського, працював у різних жанрах, однак найширшого розголосу набула саме його пісенна спадщина. У цих творах поєднуються інтонації міського романсу, естрадної пісні, кіно й радіо музики, що забезпечило їм масову впізнаваність та тривалу побутову рецепцію.

Пісня «Як тебе не любити, Києве мій» стала одним із ключових «символічних текстів» української культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Її функціонування виходить далеко за межі естрадно-концертної практики: твір звучить у кіно й телепрограмах, у святкових міських подіях, на спортивних аренах, у меморіальних і громадських ритуалах. У такий спосіб пісня виконує роль своєрідного «звукового герба» міста, фіксуючи в колективній свідомості уявлення про Київ як емоційно забарвлений, персоніфікований простір.

У текстах та інтонаційній мові пісень І. Шамо простежуються кілька мотивів, які є принципово важливими для подальших сценічних інтерпретацій:

- образ міста як живий суб'єкт (Київ постає не лише як топографія, а як адресат любові, спогадів, вдячності);
- мотив дороги й повернення, що актуалізує тему еміграції, війни, вимушеного від'їзду та повернення до «свого» простору;

- ностальгія як форма пам'яті, що не лише фіксує минуле, а й мобілізує емоційний опір забуттю.

Таке семантичне навантаження робить пісні композитора придатними до драматургічного використання: вони не просто «ілюструють» подію, а здатні структурувати сценічний час, утворювати вузлові точки сюжету, виступати маркерами зміни станів персонажів та етапів їхнього життєвого шляху.

На початку ХХІ століття спостерігається тенденція до активного залучення пісенної класики другої половини ХХ століття до театральних форматів різного типу: документально-драматичних, ностальгійних, біографічних, мюзиклових, концертно-драматичних. Пісні Ігоря Шамо в цьому контексті функціонують у кількох основних режимах.

1) Пряма цитата в драматичній дії.

У низці вистав, пов'язаних з тематикою Києва, міської пам'яті, воєнних подій, пісня «Як тебе не любити, Києве мій» використовується як кульмінаційний або фінальний номер. У такому разі вона, як правило, з'являється в момент максимальної концентрації смислів – після пережитих героєм втрат, повернення до рідного міста, усвідомлення нерозривного зв'язку з «малою батьківщиною». Виконавський формат варіюється – від сольного номера до ансамблевого чи хорового звучання, що дозволяє підкреслити колективний вимір переживання.

2) Стилізація або інструментальне перекладення.

У мюзиклових та драматично-пластичних постановках поширеною практикою є використання інструментальних аранжувань пісень І. Шамо. У такому випадку мелодія може з'являтися в оркестровому вступі, у сценах, пов'язаних зі спогадами, сновидіннями, внутрішніми монологами персонажів. Інструментальна фактура при цьому часто зазнає сучасної обробки (джазові гармонії, ритмічні остинато, електронні тембри), що створює ефект «подвійного кодування»: впізнана мелодія співіснує з оновленою звуковою оболонкою.

3) Пісня як структурний мотив у концертно-драматичних формах.

У концертних програмах до ювілею композитора або до пам'ятних міських дат пісні І. Шамо можуть виступати своєрідними «рамками» дійства – відкривати і завершувати

програму, пов'язуючи окремі номери в цілісну драматургічну дугу. Ювілейні заходи 2025 року, зокрема концерти Національної філармонії України, спеціальні програми в Києві та інших містах, демонструють, що пісні композитора стають ядром таких подій, об'єднуючи різні покоління виконавців і слухачів навколо спільного культурного тексту. Усі ці форми функціонування пісень І. Шамо вказують на те, що сучасний музично-драматичний театр розглядає їх не лише як «ретро-матеріал», а як дієвий ресурс формування актуального висловлювання про місто, пам'ять і війну. Пісенна класика стає важливим інструментом артикуляції колективного досвіду, зокрема – в умовах повномасштабної російсько-української війни, коли тема втрати міського простору, руйнування та повернення до нього набуває особливої гостроти.

Залучення пісень Ігоря Шамо до театральної практики ставить перед режисером і хореографом низку методологічних та естетичних викликів. Ідеться насамперед про необхідність уникнути ілюстративності та прямолінійного «озвучення» дії, що перетворює пісню на фон, не задіяний у побудові конфлікту. В сучасних постановках можна виокремити кілька стратегій, які виявляються продуктивними.

1) Переозвучення міського простору через зміщення драматургічного фокусу.

У низці вистав режисер навмисно уникає прямого співвіднесення мелодії «Як тебе не любити, Києве мій» з «відкритими» видами міста. Натомість пісня може звучати в інтер'єрних сценах – у квартирі, бомбосховищі, лікарняній палаті – де Київ постає як віддалений, але символічно присутній простір. Такий прийом створює ефект контрапункту: замість «лице-міста» глядач має справу з його відбитком у внутрішньому світі героїв, що посилює відчуття втрати й водночас надії на повернення.

2) Конфлікт між звуковим та візуальним планами.

Ще однією важливою стратегією є навмисне напруження між оптимістично забарвленою мелодією пісні й драматичним візуальним рядом. У сценічних рішеннях воєнного часу, зокрема в музично-пластичних композиціях, мелодія Шамо може звучати на тлі документальних або стилізованих кадрів руйнувань, евакуації, фронтового побуту. Контраст між «теплою» ліричною

мелодією й трагічним зображенням підсилює катарсичний потенціал сцени, виводячи пісню за межі «свята міста» у площину глибинного екзистенційного переживання.

3) Хореографічна репрезентація пам'яті.

У балетних та драматично-пластичних епізодах пісні І. Шамо набувають просторового виміру через пластику виконавців. Хореографічна мова у таких випадках часто уникає прямої пантомімічної ілюстрації тексту. Натомість використовуються прийоми повтору, уповільнення, синкопованого руху, які образно фіксують роботу пам'яті: її ритм, фрагментарність, повернення до тих самих образів. Наприклад, лейтмуд (простий побутовий жест – дотик до стіни, погладжування перил, погляд угору) може багаторазово повторюватися в різних конфігураціях ансамблю, що створює «тілесний» слід Києва у персонажів.

4) Моделювання колективного суб'єкта через ансамблеве звучання.

У ряді постановок пісні І. Шамо свідомо виводяться з площини сольного висловлювання. Їх виконують ансамбль, хор, змішаний колектив акторів та музикантів. Така практика дозволяє сформуванню на сцені образ колективного «ми», в якому стираються межі між персонажами, групами, поколіннями. Хор у цьому випадку виступає не лише як традиційний носій «голосу народу», а як структура, що «утримує» пам'ять, забезпечуючи тяглість інтонаційної традиції.

5) Інтеграція пісень І. Шамо в авторську драматургію режисера.

У сучасних українських театрах не рідко пісні композитора стають не просто ілюстрацією, а органічним складником авторської драматургії. Режисер, працюючи з оригінальним сценарієм або композицією на документальному матеріалі, може вибудовувати сюжетні вузли навколо певних музичних номерів. У такій стратегії пісня «прописується» в структурі п'єси як ключова реперна точка: до неї веде попередня дія, і від неї «відраховуються» подальші сцени. Цей підхід особливо ефективний тоді, коли режисер поєднує пісенний матеріал І. Шамо з іншими шарами звукової драматургії (шумовими ефектами, електронною музикою, фрагментами радіохронік тощо), створюючи поліфонічне звукове поле вистави. У результаті

пісня виходить із режиму «ностальгійної вставки» та перетворюється на рівноправний структуротворчий елемент.

Ювілейні заходи 2025 року – концерти, пам'ятні зустрічі, спеціальні програми у філармоніях, музичних школах, закладах вищої освіти – створюють навколо імені Ігоря Шамо широкий культурний резонанс. У Києві, зокрема, програми, присвячені композиторові, були реалізовані на рівні міських інституцій культури: у Національній філармонії України та інших провідних майданчиках відбулись концерти до 100-річчя, де прозвучали камерні, вокальні й симфонічні твори митця.

Для музично-драматичного театру цей ювілейний контекст відкриває кілька можливостей. По-перше, він забезпечує додаткову увагу до творчості композитора з боку публіки, медіа, культурної спільноти, що створює сприятливе тло для прем'єрних постановок і спеціальних програм. По-друге, ювілей виступає легітимним приводом для переосмислення усталених сценічних практик: театр отримує можливість повернутися до пісень І. Шамо з новими інтерпретаційними смислами, зумовленими досвідом війни, втрат та боротьби за місто.

Нарешті, ювілейний рік посилює тенденцію до міжінституційної співпраці: театри, філармонії, музичні школи, університети реалізують спільні проєкти, в яких пісні І. Шамо звучать у різних форматах – від академічного концерту до мюзиклової постановки чи вуличної перформативної акції. У такому багатовимірному полі саме музично-драматичний театр здатен виконувати роль «мосту» між концертно-виконавською традицією і новими формами сценічного висловлювання.

Аналіз сценічних практик показує, що пісні І. Шамо функціонують сьогодні не лише як ілюстративний або ностальгійний елемент, а як повноцінний драматургічний ресурс. У різних формах – від прямої цитати до стилізації й інструментального переосмислення, вони структурують сценічний час, маркують ключові моменти дії, вибудовують образ колективного суб'єкта. Режисерські та хореографічні стратегії, засновані на контрапункті звукового й візуального, на хореографічній репрезентації пам'яті, ансамблевому виконанні, дозволяють залучати пісенну класику до осмислення актуального

історичного і соціокультурного досвіду, зокрема пов'язаного із війною та переосмисленням власного та міського простору.

Отже, пісенна спадщина Ігоря Шамо, зокрема пісня «Як тебе не любити, Києве мій», є важливим носієм культурної пам'яті та міфології українського міського простору другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Її інтонаційна впізнаваність, семантична насиченість образами міста, дороги, повернення та ностальгії роблять цей матеріал особливо придатним для залучення до сучасного музично-драматичного театру. Різноманітні проекти до 100-річчя Ігоря Шамо створюють сприятливий контекст для оновлених сценічних прочитань його спадщини. У таких умовах музично-драматичний театр постає як простір актуалізації культурної пам'яті, де пісні композитора віднаходять нові смисли й функції – від символічного озвучення міста до ключових драматургічних вузлів вистави.

Таким чином, сценічні інтерпретації пісенної спадщини Ігоря Шамо в Україні початку ХХІ століття не лише зберігають і репрезентують національну музичну традицію, а й сприяють формуванню сучасної моделі українського музично-драматичного театру, для якої характерні тісна взаємодія з колективною пам'яттю, відкритість до міжжанрових експериментів і здатність перетворювати «канонічні» тексти на інструмент осмислення сьогодення.

Література:

1. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті / пер. з нім. К. Дмитренко, Л. Доронічева, О. Юдіна ; наук. ред. О. Юдін. Київ : Ніка-Центр, 2012. 440 с.
2. Батовська О. Риси хорового стилю Ігоря Шамо (на матеріалі циклу «Летять журавлі»). *Вісник Львівського національного університету*. Серія мистецтвознавство. 2015. Вип. 16, ч. 2. С. 48–56.
3. Гао Ч. Жанровий контекст хорової творчості Ігоря Шамо. *Культура України*. 2022. Вип. 75. С. 109–114.
4. Невенчаная Т. С. Игорь Шамо : биография. Київ : Музична Україна, 1982. 87 с. : іл.
5. Я з вами був і буду кожна мить... : спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. Т. І. Шамо. Київ : Гроно, 2006. 248 с.

ВІТАЛІЙ СКАКУН. ДИРИГЕНТ І КОМПОЗИТОР

22 лютого 2025 року, у свій день народження, в Полтавському академічному обласному музично-драматичному театрі імені Миколи Гоголя, народний артист України і член НСКУ Віталій Скакун відзначив своє 75-річчя. Тут, за диригентським пультом він провів понад 30 років. Під орудою В. Скакуна у театрі звучали опери, оперети, мюзикли, концертні програми, драматичні спектаклі. Останні надихали його на композиторські спроби. Так з'явилася музика до вистав «Сорочинський ярмарок», «Енеїда», «Ніч перед Різдвом». За музику до вистави «Енеїда» композитор отримав дві мистецькі премії – І. Котляревського та П. Мирного. А 2012 року В. Скакун вступив до Національної спілки композиторів України.

Майбутній музикант народився на Слобожанській землі, у Роменському районі Сумщини. «Я з тих козацьких сіл, що розкинулися по річці Сулі: Андріяшівка, Перекопівка, Бобрик – і Анастасівка (хутір Новопетрівка), то моє село. Зараз там рівне поле, ліс. А тоді... діброва, панський ставок, степ, яри, трава пахуча – краса! [2, с. 88]. Це так міцно вплинуло на майбутнього музиканта, що він і досі постійно підкреслює свій нерозривний зв'язок із землею, природою, країною. «Батьки - колгоспники, виховували трьох синів. «Жили у глинобитній хаті. Тримали господарство. Не було ні радіо, ні світла. < ... > А ще я пас корови. Черета – кілька сотень голів, босий по стерні, з батогом, під дощем!» [там само].

Народна пісня увійшла у його свідомість від моменту народження: сільська «вулиця», бабуся Настя, звучання гармошки.... Хлопчина так прагнув до її звучання, що самотужки оволодів інструментом і пізніше грав на весіллях. У піонерському таборі він вперше почув про Гадяцьке училище культури (нині Гадяцький фаховий коледж культури і мистецтв імені І. П. Котляревського), і всупереч планам батьків, що воліли бачити сина муляром, став музикантом. 1964 року, без початкової музичної освіти він вступив до училища на відділення хорового диригування.

«Але сольфеджіо я не знав, я й нот не знав, а фортепіано тільки-но вперше побачив. Та мав велике бажання і впертість. На ніч ховався у класі, спав на столі, щоб зранку першим почати займатися на фортепіано» [2, с. 89]. Маєстро згадує, як важко давалася йому нотна грамота, якими терплячими і мудрими були його викладачі і як вони підтримували свого вихованця. Так, на державний іспит у консерваторії до Києва з Гадяча приїхала його викладачка з хорового диригування, «щоб надати йому моральної підтримки і поради його успіху» [2, с. 90]. Випадково побачене оголошення про набір до Київської консерваторії змінило його долю. Він ризикнув... і став студентом факультету хорового диригування вищого музичного закладу України. Попри слабку базу, Віталій швидко досяг потрібного рівня і з другого курсу став лідером у навчанні.

Після закінчення консерваторії (1973) Віталія Скакуна запросили на роботу викладачем хорового відділу та керівником хору Сєверодонецького музичного училища. «Робота ладилася, результати не забарилися. Коли з Києва приїхала комісія з перевірки якості роботи училища, мої здобутки високо оцінили. Компетентні фахівці дали зрозуміти, що мені варто було б продовжити навчання» [2, с. 92]. Ще навчаючись у Києві, він мріяв про оперно-симфонічне диригування, захоплювався творчістю видатних українських диригентів Н. Рахліна, В. Кожухаря, Ф. Глуценка, С. Турчака (учнем останнього вважає себе і досі). Тож на оперно-оркестровий факультет Київської консерваторії він вступив одразу на другий курс (клас НА України професора В. Гнедаша), який закінчив 1980 року.

Наступні 13 років Віталій Михайлович обіймав посаду диригента оркестру народних інструментів у Києві (нині – НАОНІ). Це були роки інтенсивної праці і професійного становлення. Оркестр співпрацював із зірками українського вокального мистецтва – А. Солов'яненком, Є. Мірошніченко, А. Мокренком, Дм. Гнатюком, М. Кондратюком, М. Стеф'юк, О. Басистюк, К. Огневим. Основою програм була народна інструментальна музика України. В концертах звучали оригінальні ансамблі сопілкарів, троїстих музик, бандуристів, дрімбарів, виконавців на зозульках, твори української і світової класики – Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Гулака-Артемовського,

М. Лисенка, М. Леонтовича, А. Дворжака, Й. Брамса, сучасних композиторів. Оркестр бував на гастролях в усіх куточках країни і за її межами, брав участь у багатьох мистецьких фестивалях і святах. Його звучання відрізняє оригінальний звуковий колорит, неповторні тембри близько 40 національних інструментів (басоля, ліра, телинки, зозульки, свиріль, козобас, сурма, козацька труба, бугай, флюяра, полтавський ріжок, дуда, дримба, рубель і качалка, береста тощо). «Це були прекрасні роки. Тоді я здобув великий досвід роботи з вокалістами. Створив десятки оркестрових обробок українських народних пісень. Навчився не боятися глядацької аудиторії. Але завжди боявся оркестрантів – боявся сказати музикантам щось не зважене, не переконливе і не усвідомлене мною самим» [2, с. 92].

Але у 40 років Віталій Скакун зрозумів, що рухається по замкненому колу: гастрольні концерти – репетиції – аранжування – концерти. Репертуар обмежувався українськими піснями і фантазіями, а спроби оновити репертуар зустрічали нерозуміння керівництва. Він мріяв про симфонічний оркестр, бажав змін, чекав на них – і дочекався. На той час Полтавський обласний музично-драматичний театр імені М.В. Гоголя, готувався до здобуття статусу академічного. Для театрального оркестру шукали диригента. Очільники Полтавського обласного управління культури створили максимально сприятливий режим для усієї родини Скакунів: квартира у центрі Полтави, посада викладача в музичному училищі для дружини диригента і влаштовані до полтавської школи № 10, та ДМШ № 1 діти.

А для самого диригента Полтава відкривала перспективи створення ВЛАСНОГО симфонічного оркестру. В. Скакун доклав до цього усі свої можливості, сили і зв'язки. За його енергії і бажання, ентузіазму і професіоналізму колись посередній музичний театральний колектив швидко перетворився у самостійний потужний симфонічний оркестр. Так він реалізував свою мрію і тримав її, як олімпійський факел, упродовж чверті століття.

Переїзд до Полтави і наступні 30 років діяльності змінили не тільки його долю, а й картину музичної культури Полтавщини. Численні гастролі, концерти, прем'єри суттєво оживили життя обласного міста і всієї області, адже симфонічний оркестр –

найдосконаліший із музичних інструментів, а справжній Майстер завжди виділяється власним почерком. Маєстро Віталій Михайлович Скакун проявив себе невтомним та наполегливим у роботі: вклав у оркестр душу і вдихнув у нього життя. Наполегливо відбираючи найкращих виконавців, диригент досяг високого рівня чистоти і злагодженості звучання. І його фраза: «Я завжди боявся сказати музикантам щось не зважене, не переконливе і не усвідомлене мною самим», – набуває особливого сенсу [2, с. 99].

Професійна діяльність у диригента була нерозривна із просвітницькою. Він щиро прагнув поділитися своїми знаннями і відкриттями і з оркестрантами, і з публікою. «На перших моїх концертах я завжди виходив зі словом до людей, – говорить Віталій Михайлович. – Не просто диригент, у нас це нібито якась таємнича особистість. Я – людина демократична, і хочу, щоб моя справа, те, що я несу людям, було їм доступне. На перших концертах так і казав: „Не бійтеся симфонічного оркестру”. Це просто інструмент музичний. Як баян, який все грає. Але більш досконалий, ніж баян. Тут багато інструментів, багато фарб. Зараз музика дуже складна. Якщо говорити про склад оркестру, то ми обходимося своїми музикантами. Звичайно, іноді запрошуємо декілька музикантів, щоб заграли ту чи іншу симфонію, але в основному обходимося своїми силами. Мені в цьому дуже допомагає Полтавське музичне училище імені М. В. Лисенка. Багато студентів, викладачів беруть участь у нашому оркестрі. Звичайно, місто невелике, простіше організувати оркестр у Дніпропетровську, Харкові, де є консерваторії, а у невеликому місті, як наше, складніше. Але Полтава не провінція, не дай Бог вам таке сказати! Полтавське училище потужне, і я вибираю гарних музикантів для поповнення симфонічного оркестру» [2, с. 100].

Глибоке селянське коріння Віталія Скакуна міцно тримає його на землі й завдяки цьому зросло і розквітло прекрасне дерево його самобутнього яскравого таланту. Митцю вистачило природнього розуму, сили духу й волі, щоб опанувати таку складну творчу професію, стати справжнім інтелектуалом, піднятися до висот духу й повести за собою інших. Це людина, про яких кажуть: він зробив себе сам. Простий селянський хлопець, син тракториста і

ланкової, без будь-якої підтримки, лише завдяки настирності й таланту став видатним диригентом, відомим не лише на теренах України. Він ніколи не боявся важкої роботи, не ходив манівцями, а працював задля досягнення своєї мети, заради служіння високому мистецтву й залучення до нього якнайбільшої кількості шанувальників. Понад тридцять років він займався популяризацією музичного мистецтва на Полтавщині, відродженням кращих традицій попередників і досягнув на цьому шляху вагомих результатів, за що всі полтавці щиро вдячні своєму Маестро.

Віталій Михайлович – лауреат обласних мистецьких премій імені Панаса Мирного та імені Івана Котляревського (2010), кавалер ордена Святого рівноапостольного князя Володимира Великого III ступеня (2021), нагороджений медаллю Богдана Хмельницького (2020), лауреат 4-го Міжнародного музичного фестивалю «Єврооркестр» (2010), лауреат Міжнародного Академічного Рейтингу популярності «Золота фортуна» (2005), нагороджений Грамотою Полтавської єпархії УПЦ за вагомий особистий внесок у справі відродження духовності та утвердження Українського Православ'я на Полтавщині (2015).

Головне кредо маестро: «Прожити, не опускаючи очей». Віталій Михайлович говорить просто, але кожне слово, як казали в давнину, – на вагу золота. Й воно потрапляє до скарбниці. Скарбниці мудрості – професійної і людської. Адже за плечима цієї Людини – складне, бурхливе, плодотворне життя. Талановита від батька-матері українська душа з дитинства тягнулася до творчості, до польоту і завдяки розуму, таланту та титанічній праці досягла омріяних висот, знайшла свою долю.

У професійній діяльності В. М. Скакуна значне місце посідає його робота як педагога. Знання, здобуті у консерваторії, він реалізував, викладаючи у Северодонецькому музичному училищі, згодом у КНУКіМ, Українському державному університеті імені М. Драгоманова, а вже працюючи диригентом Полтавського симфонічного оркестру, Віталій Михайлович передавав свій досвід молодим музикантам, викладав диригування у Полтавському музичному училищі імені М. В. Лисенка, ПНПУ імені В. Г. Короленка, а останнім часом у Луганському

Національному університеті імені Тараса Шевченка, переміщеного через війну до Полтави.

Нині неможливо уявити життя Полтави без симфонічного оркестру. І ніхто не замислюється, що «живої» оркестрової музики тут могло б і не бути, якби 1991 року до Полтави не приїхав Віталій Михайлович Скакун, і доля не подарувала би нам його самовідданого життєвого шляху.

У грудні 2025 року Полтавське видавництво «Дивосвіт» підготувало до видання багато ілюстровану книгу Ольги Чепіль і Ганни Грибан «Оркестр – мої крила. Віталій Скакун і Полтавський академічний симфонічний оркестр», присвячену подвійному ювілею: 75-річчю диригента і 25-й річниці оркестру. Її випуск стане ще однією вагомою відзнакою творчої діяльності видатного полтавського музиканта.

Література:

1. Васюхно В. Диригент – це стиль життя (творчість Віталія Скакуна). *Музичне краєзнавство Полтавщини: від витоків до сьогодення*. Полтава : ПОШПО, 2009. С. 336-338.
2. Грибан Г., Чепіль О. «Оркестр – мої крила». Віталій Скакун і Полтавський академічний симфонічний оркестр. Полтава : Дивосвіт. 2025. 240 с. + 32 с. кол. вкл.
3. Полянська Г. Професійні композитори Полтавщини. *Рідний край*. 2016. № 2 (35). С. 146–148.

**Світлана САДОВЕНКО,
Ірина ЦЕПУХ**

КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ МИТЦЯ ЧЕРНІГІВСЬКОГО РЕГІОНУ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА: ХОРОВА МОВА КРІЗЬ ПРИЗМУ ТВОРУ «КАЛИНОВЕ ЛИСТЯ»

Хорове мистецтво, як багаторівнева частина українського музичного простору кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття, в цілому, складає культурно-ціннісне ядро суспільства. Хоровий жанр, існуючи на теренах України ще до початку ХVІ століття, нині відіграє роль соціокультурного феномену та провідного напряму сучасної художньої культури [2, с. 49]. Розмаїття жанрової панорами хорового доробку сучасності, спостереження стосовно тенденцій, праксеологічних аспектів і оновлення в них,

вимагають аналітично-наукового вивчення стилістично-композиційних ознак хорового мистецтва, його генези, емоційного наповнення, іманентності, визначення місії митців, зокрема композиторів, у духовному житті суспільства.

Олександр Іванько (*див. рис. 1*) – один із стилістично впізнаваних сучасних українських композиторів, чия творчість займає значне місце в освітньому, концертному та науковому просторах України. Його твори міцно увійшли до репертуарів дитячих мистецьких шкіл, професійних коледжів та вищих навчальних закладів, виконуючи як педагогічні, так і концертні функції. Водночас музика О. Іванька дедалі більше привертає увагу музикознавців. Його твори часто обговорюються на науково-практичних конференціях, включаються до дискурсу та піддаються аналітичній демонстрації в рамках музично-теоретичних та інтерпретаційних досліджень. Численні твори композитора були опубліковані у збірниках і складають виконавський кейс музикантів від початківців до професіоналів. Деякі твори проаналізовано у наукових статтях. Це підтверджує актуальність та затребуваність творчості композитора в сучасній українській музичній культурі.



Рис. 1. Іванько Олександр Петрович (18.06.1955), український сучасний композитор, заслужений працівник культури України

Діапазон його творчої спадщини надзвичайно широкий. Він охоплює інструментальні, вокальні та хорові жанри, кожен з яких характеризується особливим гармонічним багатством та яскраво вираженим індивідуальним стилем. Чималий обсяг та стилістичне розмаїття його доробку неминуче призводять до того, що значна його частина залишається аналітично недослідженою. Ця обставина відкриває перспективне поле для подальших наукових досліджень і пропонує достатній матеріал, завдяки якому мистецька спільнота може поглибити знайомство з музикою сучасного композитора Олександра Іванька.

Серед численних творів композитора особливо цікаве місце займає хорова композиція «Калинове листя» на вірш Любові Антонівни Пшеничної. Поетеса, родом з Житомирської області, відома своєю емоційно концентрованою та символічно зарядженою поетичною мовою, яка сильно резонує з музичним чуттям композитора.

Протягом багатьох років О. Іванько був диригентом народного оркестру «Дивограй» у Бахмацькій школі мистецтв імені Андрія Розумовського, що на Чернігівщині. Ця тривала діяльність глибоко вплинула на його композиторські пріоритети, зосередивши його увагу переважно на концертному репертуарі та практичному виконавському контексті. «Калинове листя» спочатку задумувалося як сольний вокальний твір, написаний спеціально для Наталії Тищенко, солістки оркестру та професійної бандуристки. Звісно, вибір тональностей для вокальних творів був безпосередньо пов'язаний з вокальними характеристиками виконавиці, в яких мецо-сопрановий діапазон знаходив природний резонанс.

Інструментальний супровід було задумано для оркестрового виконання. Оригінальна версія «Калинового листя» існувала як партитура для народного оркестру, що складався зі струнної групи, домри, альтової домри, контрабаса, рояля, електропіаніно, баянів та акордеонів. Такий склад відображає глибоке розуміння композитором оркестрової рівноваги. Протягом тривалого часу твір мав значну популярність та залишався однією з улюблених композицій, що виконувалися на численних концертах, функціонуючи як яскравий емоційний центральний елемент у різних програмах.

Хорова версія твору «Калинове листя» з'явилася пізніше, під час підготовки першого видання хорової збірки, яку композитор самостійно опублікував як самодрук. Це видання ніколи не призначалося для широкого комерційного розповсюдження. Його радше дарували колегам-музикантам, друзям, студентам та членам мистецької спільноти. На жаль, ні це перше хорове видання, ні оригінальна оркестрова партитура не збереглися в сімейному архіві. Однак збереглася хорова партитура для жіночого хору, яка сьогодні є єдиною існуючою версією твору.

Представлене дослідження мотивоване бажанням познайомити з цим твором хорових диригентів, вокалістів та викладачів, які працюють у художніх школах та вищих навчальних закладах. Попри високу художню цінність, твір «Калинове листя» ніколи не виконувався публічно у хорovому виконанні. Ця відсутність на концертній сцені робить твір особливо переконливим для мистецтвознавчого аналізу, адже виступає підготовчим кроком до потенційного першого виконання. Маємо надію, що така прем'єра зрештою відбудеться і дозволить задокументувати твір та включити його до офіційного цифрового архіву композитора.

Відмінною рисою композиторської мови О. Іванька є виняткова гармонійна щільність та експресивна насиченість його інструментального письма. Акомпанемент ніколи не є лише функціональним. Він становить цілісну, драматургічно активну музичну фактуру. Ця характеристика безпосередньо пов'язана з досвідом композитора як блискучого концертного баяніста. Його глибоке знання інструментальної техніки та виразного потенціалу формує його підхід до гармонії, фактури та піаністичної творчості. Навіть у якості акомпанементу інструментальна партія вимагає високого рівня технічної майстерності та інтерпретаційної усвідомленості. Отже, в хорovій версії твору «Калинове листя» фортепіанна партія зберігає значну музичну автономію та виразне значення. Вона і підтримує хорovu фактуру, і активно формує гармонійний зміст, бере участь у тематичному розвитку та рішуче сприяє емоційній траєкторії твору. Таким чином, піаністу надаються широкі можливості для художнього самовираження, що підкреслює послідовне прагнення О. Іванька зробити інструменталіста рівноправним учасником музичного діалогу.

Аналітичний фокус цієї статті є подвійний, адже, з одного боку, вона має на меті висвітлити гармонічні, ладові та функціональні процеси, що лежать в основі композиції, з іншого – розмістити доробок «Калинове листя» в ширшому контексті творчої спадщини Олександра Іванка. Досліджуючи генезис твору, стилістичні особливості та нездійснену історію виконання, це дослідження прагне повернути несправедливо забутий, втім значущий твір до наукового та мистецького обігу.

Таким чином, цей аналіз сприятиме глибшому розумінню композиторської естетики О. Іванька та підкреслить важливість продовження досліджень сучасної української хорової музики – галузі, багатой на виразний потенціал, культурну символіку та художню індивідуальність, що потребує свого дослідника.

Хорова композиція «Калинове листя» написана у тональності сі мінор, розмір – чотири чверті. Як і у більшості хорових творів Олександра Іванька, на початку твору автор пише вступ у формі періоду, пронизаний ностальгією, щемливими інтонаціями та зворушливими експресивними нюансами (див. рис. 2).

Затакт до першої долі на початку твору вже оснащений незвичним оспівуванням: поєднання швидкоплинних медіанти (III ступінь), субдомінанти (IV) та A#, (як VII підвищений ступінь сі мінору, що одразу вказує на гармонічний лад). Особливий інтерес викликає низхідний інтервал, який утворюється між IV (мі) і VII підвищеним (ля#) ступенями сі мінору, які утворюють зменшену квінту (зм. 5), яка логічно переходить у тоніку на першій долі першого такту. Примітно, що розв'язання є нетиповим, бо I ступінь «h» композитор спрямовує у партію лівої руки піаніста, яка, своєю чергою, виконує акомпануючу функцію, тоді як права рука одночасно виконує до# (II ступінь сі мінору). Вертикальне дисонансне звучання I та II ступенів (інтервал великої секунди) породжує відчуття хиткості, стривоженості, нестабільності, підвищення напруги.

У другій половині першого такту активність гармонічної палітри посилюється. У партії лівої руки є хід від тоніки до підвищеної медіанти (ре #). Відбувається мажоризація III ступеня – запозичення з паралельного *H-dur*. Цей композиційний вибір слух сприймає як висвітлення тоніки, створюючи ефект подвійної ладової ідентичності: ніби мінор, але з мажорною

опорою. Такий альтераційний інтонаційний прийом є дуже експресивним, вносячи підвищену емоційну напругу.

Ще одну виразову сполуку чуємо у партії правої руки піаніста: на фоні альтерованого $re\sharp$, що у партії лівої руки, звучить до \natural у партії правої руки. Нестабільне та ефемерне розташування у звукоряді до \natural виключає звучання фригійського ладу. Понижений II ступінь набуває більш неаполітанського функціонального елементу, оскільки відчувається слухом як драматичне загострення і є епізодичним. Цей хроматично змінений II ступінь з'являється раптово і «проситься» в V ступінь у другому такті на третій долі. Загалом, перший такт запрошує слухача до вертикального, функціонально-аналітичного слухання.

Друга фраза, що об'єднує змістовою лігою третій та четвертий такти, починається з простого, пісенного мелодійного контуру. Двічі повторюється головний тон «сі», проте він не встановлює чіткого тонального центру. Натомість, вона гармонізується домінантним септакордом на «ля», створюючи неочікуване відхилення у *D-dur* у третьому такті. Олександр Іванько майстерно обходить передбачене розв'язання: у 4 такті маємо перехід у V ступінь головної тональності твору (*h-moll*). Звучить $F\sharp - A - C - E$, утворюючи напівзменшений септакорд, який може мати декілька видів позначень: $Fis\ m7(\natural 5)$ або $Fis\ \emptyset 7$. В мінорі такий акорд функціонує як такий, що гостро тяжіє до тоніки. Поєднання напівзменшеного септакорду ($Fis\ m7(\natural 5)$) та III ступені (*D-dur*), що звучала попередньо, дає романтичне хроматичне підсилення, що тримає напруження і створює цікаву колористику для мінору. Схема руху гармоній у 3 та половині 4 тактах: $III\ (D-dur) \rightarrow VII\ \emptyset 7/I\ (F\sharp - A - C - E) \rightarrow h-moll$.

Наприкінці четвертого такту артикулюються два синкоповані акорди. Привертає увагу перший з них. У партії лівої руки піаніста звучить $E - F\sharp - A\sharp - D$ з октавою $F\sharp$ (IV ступінь). Інтервальна наповненість цього звучання має напівзменшену і альтеровану структуру, яку можна розглядати як $F\sharp 7\ b9/E$. У партії лівої руки звучить октава на $F\sharp$, що є домінантою тональності *h-moll*, а у партії правої руки акорд $E-F\sharp-A\sharp-D$ формує альтеровану субдомінанту. Тобто відбувається трансформація субдомінанти у проміжну домінанту. Такий композиторський винахід підсилює рух

до тоніки, яка з'являється на першій долі 5 такту. П'ятий та шостий такти є повторенням тактів 1 та 2, за якими у такті 7 чуємо акорд $C\sharp$ (в басу)– H – $E\sharp$, що створює напруженість за рахунок підвищеної субдомінанти. За ним: $F\sharp$ (в басу)– D – E – $A\sharp$. Його можна позначити як акорд $V7\text{alt}$. із проміжним IV ступенем.

У восьмому такті з'являється довгоочікувана тоніка, хоча звучить вона зовсім дивно та експресивно несподівано. Шістнадцяті у партії правої руки мають забарвлення натурального мінору. Для слухового сприйняття із пасажу виокремлюється звук «ля», який створює стабільну, консонантну звучність. Музична тканина позбавляється тональної напруги, набуває м'якого, легкого звучання і ладової стабільності.

Хоровий твір «Калинове листя» демонструє збалансований та стилістично послідовний підхід композитора до форми, гармонії та вокальної фактури, одночасно розкриваючи тонкі внутрішні контрасти, що збагачують її виразну палітру. Твір побудовано на строфічній основі та складається з двох основних віршів, за якими йде приспів, що функціонує як розширене продовження попереднього матеріалу. Попри очевидну простоту зовнішнього оформлення, композиція демонструє вишукану гармонічну мову та вивірений розподіл вокальних функцій у хоровій фактурі, тим самим включаючи твір у лінійку сучасних хорових мініатюр, що кореняться в національних стилістичних традиціях.

На рівні фактури твір переважно структурований гомофонно-гармонійно. Основна мелодійна лінія послідовно віднесена до першого сопрано, тоді як друге сопрано, перший альт та другий альт разом утворюють гармонічну основу. Така вертикальна організація забезпечує чіткість музичного дискурсу та підсилює першість мелодійного голосу. Водночас гармонічний стиль письма помітно щільний та насичений, уникаючи схематичної акордової простоти на користь динамічно зміненого гармонічного поля (див. рис. 3).

Ключова гармонічна подія відбувається вже в такті 9, де введення $ля\sharp$ одразу перенаправляє тональний фокус у бік гармонічного h -*moll*. Ця хроматична зміна функціонує не просто як локальний колористичний прийом, а й як структурний маркер, що сповіщає про зміну експресивної напруги. Встановлення гармонічного мінору збагачує емоційний спектр твору, надає

мелодійній лінії підвищеного відчуття ліричної інтенсивності та інтроспективної глибини.

У цій гармонічній структурі альтові партії набувають особливого експресивного значення за рахунок підголоскових проведень. Приміром у т. т. 11–12 альтова лінія перегукується з матеріалом вступу, які ледь помітно відхиляються від суворої гармонічної вертикалі. Ці лінії не конкурують з основною мелодією, а натомість дають інтонаційні відлуння, створюючи плавний внутрішній контрапункт, який посилює текстурну глибину хорового звучання. Таке трактування характерне для української хорової творчості, де другорядні голоси часто несуть експресивну наративну функцію, а не служать виключно гармонічною підтримкою.

Гармонічний виклад хорових партій демонструє тісний взаємозв'язок з інструментальним вступом. Приміром, зустрічається до \flat і re \sharp , що мають для хору ті ж функції, що і в інструментальному супроводі, які були сформульовані раніше під час музичного аналізу акомпанементу. Ця навмисна відповідність сприяє структурній та семантичній єдності між інструментальною та вокальною сферами, дозволяючи хоровій гармонії резонувати як продовження вступного гармонічного дискурсу. Отримана безперервність посилює загальну драматургічну зв'язність композиції.

З виконавської та вокально-технічної точки зору розподіл матеріалу між голосовими партіями загалом добре продуманий. Альтові голоси та друге сопрано написані в зручній теситурі, з логічно сформованими та вільними від надмірних стрибків мелодичними лініями, які характеризуються природним вокальним потоком, запам'ятовуваністю, інтонаційною стабільністю, що робить їх особливо придатними для ансамблевого виконання як у професійних, так і в освітніх хорових умовах.

До першого сопрано пред'являються більші технічні та експресивні вимоги, його роль полягає в тому, щоб нести основний мелодійний наратив пісні: матеріал, який у попередніх виконавських контекстах міг асоціюватися з солістом. Ця мелодійна лінія вирізняється своєю ліричною красою, а також складнішим інтервальним профілем. Висхідні стрибки малої сексти (приміром, т. т. 9 та 13), як висхідні, так і низхідні ходи на

чисту кварту (приміром, т. т. 11 та 13), а також висхідна чиста квінта (т. 16) вимагають високого ступеня вокального контролю та інтонаційної точності. Найвищий тон, досягнутий першим сопрано, фа#, знаходиться в межах стандартного діапазону ліричного сопрано, проте його розміщення в мелодійному контурі вимагає експресивного формування, а не простого технічного виконання.

Зі структурної точки зору, композицію можна узагальнити за такою формальною схемою:

*Вступ (8 тактів) +A (8 тактів) +A1 (8 тактів)+
інструментальна інтерлюдія (8 тактів) +A2 (8 тактів)
+Приспів (10 тактів)*

Перший куплет має квадратну будову: перші чотири рядки поетичного тексту відповідають восьми тактам (т. т. 9–16 включно), тоді як наступні чотири рядки починаються із затакту та тривають також вісім тактів (т. т. 17–24). Хоча тематичний матеріал між двома восьмитактовими реченнями відрізняється, його викладення залишається послідовним, при тому гомофонно гармонійна текстура підтримується протягом усього твору.

Помітний експресивний та текстурний контраст виникає в другому реченні (т. т. 17–24), де хор співає із закритим ротом («mmm») на стійких акордах. Цей розділ тимчасово призупиняє словесну артикуляцію, зміщуючи увагу слухача на тембр, резонанс та гармонійний колір. З формально-аналітичної точки зору, перший та другий восьми тактові музичні будови разом утворюють музичний період, що складається з двох збалансованих фраз, кожна з яких охоплює вісім тактів.

Приспів, що складається з восьми тактів (т. т. 25–32), слідує одразу за першим куплетом та базується на музичному матеріалі другого речення. Хоча текстовий зміст залишається незмінним, музика зазнає варіювання. Ця техніка музичної варіації над інваріантним текстом вносить динамічний розвиток, зберігаючи формальну зв'язність. У тексті композитором виставлена реприза: отже, другий куплет виконується без змін в музичному розумінні, проте змінними є слова.

Із другої вольти розпочинається інструментальна інтерлюдія, що триває 8 тактів і є повною цитатою вступу. Це буквально повторення підсилює циклічний характер твору та підкреслює

тематичне значення вступного матеріалу. Третій куплет є повтором першого та другого куплетів, відображаючи їх структуру та музичну обробку. Цей розділ утворює ще один завершений період в архітектурній структурі твору.

Фінальне повернення приспіву має разючу інтерпретаційну трансформацію. Всупереч переважаючому швидкому темпу композиції, приспів представлений в темпі *Andante*, що супроводжується поступовим прискоренням, чітко зазначеним композитором через позначку *accelerando*. Ця темпова модуляція змінює сприйняття приспіву слухачем, перетворюючи його на віртуозну коду, що поєднує рефлексивну лірику з динамічним рухом. Ефект полягає в кумулятивному посиленні, що завершується риторично переконливим висновком.

Таким чином, хорова композиція Олександра Іванька «Калинове листя» є переконливим прикладом сучасної хорової творчості, яка синтезує традиційну строфічну форму з вишуканою гармонійною мовою та продуманою вокальною драматургією. Нюансоване використання композитором гармонічних мінорних інтонацій, хроматичного забарвлення та суголосного письма демонструє витончене розуміння хорової текстури та експресивного потенціалу. Ретельний баланс між мелодійною виразністю та гармонійною підтримкою забезпечує ясність музичного викладення і багатство звучності.

З мистецтвознавчої точки зору твір узгоджується з ширшою українською хоровою традицією, яка надає перевагу ліричній виразності, структурній ясності та виконавській доступності, одночасно залучаючи тонкі композиційні інновації. Інтеграція інструментальних гармонічних функцій у хорову тканину, стратегічне використання тембральних контрастів, зокрема таких, як спів із закритим ротом, та трансформаційне трактування темпу в фінальному приспіві виводять твір за межі простого аранжування, позиціонуючи його як продумано побудовану хорову мініатюру з виразною художньою цінністю.

Зауважимо, що композитор ретельно підходить до вибору тональностей, адже їх він сприймає в кольорі. Митець вважає, що тональне забарвлення його творів набуває сповнення виразової сили. Кольоровий слух, синестезія (музично-кольорова), викликаючи різні кольорово-музичні образи, є одним із важливих

аспектів композиторського мислення Олександра Іванька, що допомагає у його творчому пошуку знайти саме те тембральне забарвлення, яке у візуально-звуковому синтезі стає генератором новітнього художнього бачення [1].

Новітній стиль письма, складна фактура та самобутнє гармонічне наповнення хорових творів, а також сучасна композиторська техніка, що акумулює невичерпну евфонію, іманентну духовній українській спадщині, інтерпретує й осучаснює її творчими методами композиторської майстерності автора, віднайшла своє віддуння в напрямку романтичного постмодернізму. Ці особливості вирізняють творчі набутки митця, ставлять перед хоровами диригентами складні художні й технічні завдання і потребують певного об'єму знань в галузі теорії та практики хорового виконавства [4, с. 175].

«Через наповнену духовними потоками почуттів етносу народнопісенна культура, хорове мистецтво прокладають шлях до вершин найбагатшої класичної спадщини української національної та світової культур» [3, с. 42].

Література:

1. Садовенко С., Цепух І. Хоровий жанр як іманентність духовної спадщини України кінця ХХ – першої чверті ХХІ століття крізь призму творчості сучасного композитора Чернігівщини Олександра Іванька. *KELM (Knowledge, Education, Law, Management)*, № 8 (60), 2023. С. 31-37. DOI : <https://doi.org/10.51647/kelm.2023.8.5>.
2. Садовенко С. М. Хорове мистецтво України як багаторівневий соціокультурний феномен в контексті історичного процесу. *Культура і сучасність : альманах*. 2022. № 1. С. 48–55. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-0285.1.2022.262555>.
3. Садовенко С. М. Українське народне хорове мистецтво як динамічний соціокультурний феномен: культурологічні аспекти концептуалізації.. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 2. С. 40–47. DOI : <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2022.262204>
4. Цепух І. О. Творчість сучасних композиторів: селекція парадигми дисертаційної теми. *Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір*: матеріали VII Всеукр. наук. конф. молод. вч., асп. та магістран. (Київ, 02 листопада 2023 р.). Київ : НАКККиМ, 2023. С. 173–177. URL : https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5383/Tezy_02_11_023_2.pdf?sequence=1&isAllowed=y-page=173

Soprano

Alto

Piano

Allegretto

mf

mp

p

І.Кінь ка -

О.Іванько.Я молюсь за Україну.
Хоровий збірник.

Рис. 2. Вступ до хорового твору О. Іванька на слова Л. Пшеничної
«Калинове листя»

ли - но - ве лись - тя зби - ва - є, по - за - са - дом ти - хень - ко - ір -
 вей - ком вис - вис - ту - с ми - лий, пе - ре - гу - ку - ють - ся со - лов -
 то - юй, ко - за - че, ца ган - ку, че - кай па - да - рем - но ме -

Ка - ли - но - ве лис - тя. По - за са - - -
 Зис - вис - ту - с ми - лий. Пе - ре - гу -
 Ко - за - че - на ган - ку. Да - рем - - -

же. Ме - не ма - ти у сад не пус - ка - є, мо - і
 - і. От би ма - тін - ка две - рі від - кри - ла! А - ле
 - не. я сьо год - ні не вий - ду до ран - ку, чи, хі -

дом і - рже. Ма - - - тін - ти, мо - і
 ку - ю - ться. Ма - - - тін - ка. А - ле
 но ме - не. А... а... ка. чи, хі -

Рис. 3. Муз. О. Іванька, слова Л. Пшеничної «Калинове листя»: т. т. 9-11.

РОЗДІЛ 4

АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ НАУКИ ТА ПЕДАГОГІКИ

Андрій ВИСОВЕНЬ

ТУБА ЯК ГОЛОС: ВОКАЛЬНИЙ ПРИНЦИП У СОЛЬНОМУ ТА ОРКЕСТРОВОМУ РЕПЕРТУАРІ ДЛЯ ТУБИ ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

Самостійним об'єктом музикознавчих досліджень туба стала лише наприкінці ХХ століття. Увага більшості авторів зосереджується переважно на її оркестровій та ансамблевій ролі: аналізі функції мідного басу, специфіки фактури та тембрового балансу оркестру (В. Слупський), на формуванні жанру концерту для туби з оркестром (І. Палійчук), а також на осмисленні туби як сольного, нерідко віртуозного інструменту в камерному й сольному репертуарі (В. Громченко). Отже, дослідницький фокус коливається між двома полюсами: оркестрово-ансамблеві функції інструмента, з одного боку, та демонстрація його технічних можливостей у сольному виконавстві – з іншого.

Натомість кантиленне, «співоче» семантичне амплуа туби, її здатність бути носієм вокалізованого висловлювання, як у сольному, так і в оркестровому контексті, майже не стає предметом спеціальних досліджень ні в українському, ні в зарубіжному музикознавстві. Попри широку присутність поняття «вокального принципу» у працях, присвячених духовому виконавству, цілісного дослідження кантиленності саме у грі на тубі поки що не існує. Пропонована розвідка покликана частково заповнити цю лакуну, розглядаючи тубу як «голос» у історико-оркестровому, репертуарному, виконавсько-педагогічному та семантичному вимірах.

Отже, актуальність теми дослідження зумовлена:

1. потребою осмислити сучасний зсув від традиційної ієрархії оркестрових голосів до визнання туби як повноцінного носія мелодичної, драматургічної та семантичної інформації;
2. необхідністю системно проаналізувати специфіку вокалізації тубного звучання в сольному та оркестровому репертуарі ХХ – ХХІ століть;
3. порівняною «молодістю» туби як сольного інструмента й

потребою впорядкувати знання про інтенсивне, але ще недостатньо осмислене формування її репертуару від другої половини ХХ століття до сьогодення.

Мета статті – з'ясувати, як вокальний принцип у фразуванні й звукоутворенні трансформується в сольному та оркестровому репертуарі для туби й забезпечує їй статус індивідуалізованого тембрового голосу в новому семантичному амплуа.

Об'єкт – туба в системі академічного музичного виконавства ХХ–ХХІ століть.

Предмет – специфіка виявлення та переосмислення вокального принципу в сольних творах для туби, а також у її оркестрових партіях, що виходять за межі суто басової функції.

Упродовж ХІХ століття туба в оркестровій практиці виконувала насамперед роль опорного баса – свого роду «фундаменту» мідної групи. Дублюючи найнижчі голоси, вона забезпечувала вагомість гармонічного каркасу, підкреслювала кульмінації та формувала «гравітаційний центр» оркестрового звучання, залишаючись при цьому фактично анонімним тембром. Становлення туби як повноцінного оркестрового інструмента пов'язане з еволюцією мідного басу – від серпента, клапанних серпентів, «басових валторн» та офіклеїда до винайдення вентильної басової туби (К. В. Моріц, В. Ф. Віпрехт, 1835). У другій половині ХІХ століття туба поступово витісняє офіклеїд, а композитори цілеспрямовано використовують специфічний тембр та технічний потенціал інструменту, що готує ґрунт для його подальшої солізації.

Розвиток сольного репертуару для туби у ХХ столітті радикально змінює перспективу сприйняття інструмента. Поворотним моментом стає Концерт для бас-туби Р. Вогана Вільямса (1953–1954), який продемонстрував технічну гнучкість *F/E♭*-туби і стимулював її сприйняття як повноцінного сольного інструмента. Легша й маневровіша, порівняно з контрабас-тубою, конструкція розширила виконавські межі; для професійних тубістів нормою стає володіння щонайменше двома інструментами (бас- та контрабас-тубою), що закріплено й у сучасних навчальних програмах. Сформований таким чином сольний «пласт» репертуару створює сприятливі умови для впровадження вокального принципу в тубне виконавство.

У сольному тубному музикуванні вокальний принцип проявляється найвиразніше. У повільних частинах концертів, камерних творах для туби з фортепіано чи оркестром форма часто організується за моделлю вокальної арії: розгорнута мелодична лінія звучить у середньому й верхньому регістрах, фрази мають хвильову динаміку, партія супроводжується ремарками *cantabile*, *espressivo*, *dolce*. Вокальний принцип при цьому означає не лише загальну кантиленність, а й підпорядкування інтонації логіці дихання, трактування артикуляції як «дикції» уявного тексту.

Другий вимір вокального принципу становить речитативно-декламаційний тип письма. Змінні метри, розірвані фрази, паузи, раптові акценти й синкопи створюють ефект імпровізованого монологу чи діалогу, в якому туба постає як «розмовний» інструмент – коментатор, гротесковий персонаж або філософ-оповідач. Тут звучання сприймається як текст без слів, а ритмічні й темпові зрушення виконують роль розділових знаків. Така модель особливо виразна в новітньому репертуарі, де до неї додаються розширені техніки (мультифоніки, говоріння чи шепіт у мундштук, використання вдихів і видихів як ритмічного матеріалу), завдяки чому людський голос буквально «проростає» крізь тембр інструмента.

Теоретичним ключем до осмислення цих явищ виступає концепція інструментальної вокальності, розроблена В. Громченком щодо духових арій. Інструментальна вокальність визначається як стиль звуковедення, у якому плавність кантилени, перевага секундних і терцових інтервалів, безперервність дихання та фразування створюють ефект сповідального монологу. Перенесення цієї моделі на тубу дозволяє розглядати її сольні партії як різновиди інструментального «співу», а сам інструмент – як низький вокальний регістр у системі академічної музики, здатний передавати тонкі психологічні стани й семантичні нюанси.

Особливо показовими у цьому контексті є транскрипції вокальної лірики, які фактично виконують роль «лабораторії» формування співочого мислення тубіста. Цікавим прикладом є вокальний цикл Ф. Шуберта *op. 59*, який адаптується для бас-туби як перехідний навчальний репертуар. Збереження тональностей,

опускання вокальної лінії на дві октави, уникання крайніх зон діапазону *F*-туби та урахування інтонаційно «слабких» клапанних комбінацій створюють комфортні умови для виконавця, дозволяючи зосередитися на диханні, інтонації, плавності фразування. Ще одним прикладом транскрипції для туби вокального твору циклу «Пісні подорожі» (*Songs of Travel*) Р. Вона-Вільямса. Збереження оригінальних тональностей, опора на текстоцентричну драматургію, введення варіанта партії зі вписаним словесним текстом змушують тубіста мислити фразу як мовленнєву одиницю, де кожен звуковий жест має словесний підтекст. Таким чином, транскрипції стають не лише розширенням репертуару, а й дієвим інструментом інтеграції вокальної парадигми у тубне мистецтво.

Показовим прикладом інструментальної вокальності є транскрипція «*Ave Maria*» Франца Шуберта для туби. Тут інструмент фактично перебирає на себе функцію вокального соліста: оригінальна мелодична лінія, адаптована до зручного регістру *F*- чи *Es*-туби, звучить двома октавами нижче, перетворюючи тубу на умовний «бас-баритон», який веде молитву-сповідь на тлі плавного гармонічного супроводу. Вокальна логіка мелодії зумовлює особливі вимоги до дихання та фразування: місця дихання співвіднесені з «реченнями» латинського тексту, а не з формальними закінченнями тактів; кульмінації вибудовуються на одному диханні, без штучних розривів. Артикуляція підпорядкована створенню максимально плавного *legato*, де удари язика майже непомітні, а регістрові переходи згладжені настільки, щоб мелодія сприймалася як природний «спів без слів».

Ще одним важливим зразком кантиленного семантичного амплау туби є сучасний концерт для туби й духового оркестру (із варіантами з фортепіано / брас-бендом) «*Ataia*» іспанського композитора Рікардо Молла. Твір складається з трьох частин, із яких особливо виокремлюється друга – як виразне ліричне ядро. Попри концертний формат, у «*Ataia*» присутній потужний кантилений шар: композитор пише для туби довгі мелодичні фрази у співучому середньому й верхньому регістрах, які фактично функціонують як інструментальна арія. Версія з фортепіано сприймається як велика вокальна сцена для низького

«голосу», тоді як типова для Молла кінематографічна мелодика поєднується з високими технічними вимогами (контроль дихання, реєстрів, плавного *legato*, точних стрибків). У результаті туба постає як інструмент, здатний одночасно втілювати глибоку ліричну лінію й демонструвати найвищий рівень виконавської майстерності.

Окрему площину реалізації концепції «туби як голосу» становлять оркестрові «арії туби» у симфонічній музиці кінця ХХ – початку ХХІ століть. Показовим є приклад соло туби з Третьої симфонії Джеймса Барнса (1997 рік написання). Виконавець демонструє поєднання широкої кантилени й упевненого звуковедення в середньому та верхньому реєстрах, з м'яким, насиченим тембром і дуже контрольованим диханням. Фрази вибудовані за вокальним типом: довгі за обсягом, викладені штрихом легато, плавні динамічні наростання й спади, природні місця дихання, завдяки чому соло сприймається як емоційний монолог басового голосу. У ширшому колі симфонічних партитур кінця ХХ – початку ХХІ століття (В. Лютославський, Е. Боцца та інші нео- та постромантичні композитори, численні кінематографічні саундтреки) туба все частіше отримує короткі, але семантично навантажені сольні епізоди на прозорому тлі струнних і дерев'яних, де веде самостійну мелодичну лінію або характерну декламацію. Фактично йдеться про оркестрові «аріозо» та «речитативи» туби, коли інструмент виходить із тіні фактури й озвучує вузлові моменти драматургії.

Отже, здійснений аналіз засвідчує, що туба упродовж ХІХ – ХХІ століть пройшла шлях від амплау суто оркестрового «фундаменту» до повноцінного носія індивідуалізованого, вокалізованого висловлювання. Історична еволюція мідного басу, становлення сольного репертуару (зокрема роль Концерту для туби Р. Вогана Вільямса), поява оркестрових «арій туби», теоретична концепція інструментальної вокальності (за концепцією В. Громченка), транскрипції вокальних циклів Ф. Шуберта та Р. Вогана-Вільямса, сучасні концерти типу «*Ataia*» Рікардо Молла вказують на зростаючу динаміку композиторсько-виконавського інтересу до вокального принципу як провідної інтонаційної парадигми сучасного тубного мистецтва. У цій перспективі туба постає як своєрідний «низький голос культури»,

здатний у сольному просторі виконувати роль оповідача й ліричного героя, а в оркестровому – функцію семантично навантаженого тембру, що концентрує драматургічну енергію музичного твору.

Ольга ЄРЕМЕНКО

ЧЖОУ НІН – ПРЕДСТАВНИК СУЧАСНОЇ ФОРТЕПІАННОЇ ШКОЛИ КИТАЮ

Еволюційний шлях китайського фортепіанного виконавства в історичному вимірі за порівняно нетривалий час привів його до високого рівня професіоналізму та утвердження провідних позицій у світовій піаністичній культурі. Процес формування китайського піанізму включає низку визначальних етапів, серед яких – поширення фортепіанного мистецтва на початку ХХ століття, становлення системи фортепіанної освіти та активізація міжнародного обміну досвідом між різними виконавськими школами. Водночас розвиток фортепіанного мистецтва в Китаї відзначався нерівномірністю, адже періоди підйому та спаду значною мірою залежали від соціально-політичних й культурних трансформацій в державі. У цілому фортепіанне виконавство віддзеркалювало ключові етапи суспільного розвитку країни, що знаходило відображення в національній музичній культурі загалом. Саме тому періодизація еволюції музичного, зокрема фортепіанного мистецтва, стала підґрунтям формування китайського піанізму, який охоплює етапи: початковий (1915–1934), етап становлення (1934–1949), період стрімкого розвитку (1949–1966), кризу доби «культурної революції» (1966–1976), фазу відродження та розквіту (1976–1990), а також період творчих пошуків (від 1990-х років)[2].

Фортепіанна освіта та виконавська практика в Китаї є відносно новим явищем, адже їх активний розвиток розпочався лише на початку ХХ століття. Формування китайської фортепіанної школи значною мірою зумовлювалося концертною та педагогічною діяльністю європейських піаністів, які здобули професійну освіту в провідних європейських університетах, консерваторіях і приватних студіях. Працюючи в Китаї, кожен із них збагачував місцеву виконавську практику й освітню систему

цінним досвідом і традиціями, успадкованими від європейських музично-педагогічних шкіл.

У ході розвитку фортепіанного мистецтва в Китаї була вибудована цілісна система музичної освіти, що охоплює всі освітні щаблі: початковий (дошкільний і загальноосвітній), середній професійний (спеціалізовані музичні школи, училища, коледжі) та вищий рівень, представлений педагогічними інститутами й консерваторіями. Слід підкреслити, що досягнення найвищого рівня виконавської майстерності зумовлюється сукупністю чинників, серед яких досконала технічна підготовка, активна концертна практика, ґрунтовні теоретичні знання, розвинений слуховий досвід, а також діяльність у професійному музичному середовищі завдяки участі у конкурсах і фестивалях [1].

Розвиток китайського фортепіанного мистецтва, нерозривно пов'язаний із процесом професіоналізації виконавства, значною мірою забезпечується діяльністю провідних вищих музичних закладів країни – Пекінської, Шанхайської, Тяньцзинської, Сичуаньської, Харбінської, Шеньянської та Ксінхайської консерваторій. Багато китайських піаністів, які після навчання за кордоном повернулися на батьківщину, маючи цінний виконавський досвід, увійшли до професорсько-викладацького складу цих установ. Окремі музиканти, повернувшись із-за кордону, ініціювали створення нових освітніх закладів, зробивши вагомий внесок у розбудову освітньої інфраструктури держави. Визначальне значення у становленні національної піаністичної традиції належить пекінській фортепіанній школі, осередком якої стала Центральна консерваторія музики в Пекіні.

Саме творча й педагогічна діяльність перших викладачів – видатних китайських піаністів і педагогів Чжоу Гуанрена, Лі Ціфана, Ян Джуна та інших сформувала основні риси виконавської манери китайських музикантів. Представники молодшого покоління піаністів, серед яких Юнді Лі, Лан Лан, Шень Веньюй, Чжоу Нін, У Цянь, Нін-У Ду, Вей Цзиньцзянь, народилися у 1980–1990-х роках. Разом із такими відомими виконавцями, як Кун Сяодун, Юджа Ван, Чень Са, Чжан Хаочен, Чжан Шенлян та багатьма іншими, вони стали провідними постатями явища, відомого як китайський «фортепіанний бум».

Вагомим чинником інтеграції здобутків китайських піаністів у сучасний світовий музичний простір стало навчання багатьох із них у провідних і найбільш престижних консерваторіях світу. Значна частина виконавців, залишивши Китай, продовжила активну концертну та педагогічну діяльність у США, Канаді, Великій Британії, Франції та Італії. Своїми творчими досягненнями вони не лише засвідчували високий рівень професійної підготовки, здобутої в провідних навчальних закладах, а й репрезентували виконавський та педагогічний досвід своїх учителів.

Одним з них є Чжоу Нін – концертуючий піаніст, інженер звукозапису та викладач фортепіанного факультету Музичної консерваторії Чжецзяну. У попередні роки він обіймав посаду асистента на фортепіанних факультетах Музичної консерваторії Університету Північного Техасу та Консерваторії музики Сан-Франциско. У 2005 році Чжоу Нін вступив на факультет фортепіанного виконавства Шанхайської консерваторії, де навчався під керівництвом професора Цзян Чена й продемонстрував високий рівень професійної підготовки. Після здобуття ступеня бакалавра у 2009 році він продовжив освіту в цьому ж закладі, вступивши до магістратури за спеціальністю «фортепіано» [3]. У червні 2012 року Чжоу Нін успішно завершив навчання в магістратурі Шанхайської консерваторії, захистивши кваліфікаційну роботу з найвищою оцінкою, після чого продовжив професійне вдосконалення у Сполучених Штатах Америки.

Музикант здобув два ступені магістра зі спеціальності «сольне фортепіанне виконавство» та на сьогодні продовжує навчання в докторантурі за напрямом «фортепіано та музична педагогіка» у Північному університеті [2]. Проживаючи у США, він неодноразово отримував схвальні відгуки міжнародних музичних критиків за стилістично точну інтерпретацію творів різних епох, а також за емоційно насичену й віртуозну виконавську манеру. Маючи значний професійний досвід, Чжоу Нін гідно представляє Китай на міжнародній сцені та є володарем золотих медалей у сольних і ансамблевих конкурсах.

Чжоу Нін є лауреатом численних міжнародних конкурсів, зокрема Міжнародного конкурсу піаністів у Шеньчжені, Конкурсу королеви Єлизавети в Бельгії, Міжнародного конкурсу *IKOF*,

Міжнародного конкурсу піаністів у Західній Фригії, Міжнародного конкурсу в Південному гірському регіоні Австралії. Засноване ним камерне тріо «*Trio Audace*» вибороло першу премію на Міжнародному конкурсі камерної музики Котмана у США, де всю програму учасники грали на пам'ять. Чжоу Нін увійшов в історію як перший музикант, який запровадив виконання ансамблевого репертуару повністю напам'ять, започаткувавши новий етап розвитку камерного музикування та сформувавши власний унікальний виконавський стиль.

Його концертні виступи відбуваються у провідних залах США, Німеччини, Австралії, Нідерландів, Італії, Південної Кореї та Китаю. Починаючи з 2013 року, щорічна концертна активність піаніста перевищує 30 сольних і камерних виступів, репертуар яких охоплює творчість ключових композиторів класичної музичної традиції. У 2016 році Чжоу Ніна було запрошено відкрити концертний сезон виступом зі Стоктонським симфонічним оркестром у США, під час якого він виконав «Потрійний концерт» Л. ван Бетховена зі скрипалем Ю. Янхе та віолончелістом Дж. Джаффе. У подальшій діяльності піаніст співпрацював із Королівським оркестром Бельгії, Оркестром Техаського університету, Шеньчженьським і Шанхайським симфонічними оркестрами, Шанхайським філармонічним оркестром та з відомими диригентами, серед яких Бянь Цзушань, Фу Женьчан, Лінь Дай, Ян Ян і Чжан Гоюн.

Подальший етап його професійного становлення був пов'язаний із навчанням у Музичній консерваторії Сан-Франциско, де він увійшов в історію закладу як перший китаець, який здобув відповідний диплом. У 2017 році Чжоу Нін розпочав навчання за докторською програмою з фортепіанного виконавства та музичної педагогіки в Музичній школі Університету Північного Техасу [3]. У подальшому Чжоу Нін здобув низку дипломів та академічних кваліфікацій у галузі фортепіанного мистецтва, серед яких – диплом виконавця камерної музики Музичної консерваторії Сан-Франциско, а також подвійний магістерський ступінь із сольного фортепіанного виконавства, отриманий у Шанхайській консерваторії та Музичній консерваторії Сан-Франциско.

Сольне й ансамблеве виконавство Чжоу Нін удосконалював під керівництвом таких відомих педагогів, як Ге Вей, Се Лінь,

Цзян Чен, Мак Маккрей, Шерон Манн, Леон Флейшер і Памела Міа Пол. Перебуваючи за кордоном, музикант щосезону грав близько п'ятдесяти сольних і камерних концертів, виступаючи на провідних світових сценах, зокрема в Карнегі-холі в Нью-Йорку, Шанхайському концертному залі, Національному центрі виконавських мистецтв Китаю, Шанхайському центрі східного мистецтва та Великому театрі Шеньчженя.

Повернувшись до Китаю у 2020 році з метою викладацької діяльності, Чжоу Нін і надалі активно поєднує концертну практику з педагогічною роботою. Окрім базових курсів із фортепіано, він викладає спеціалізовані дисципліни «Камерна музика» та «Методика навчання гри на фортепіано» на фортепіанному факультеті Музичної консерваторії Чжецзян. Паралельно музикант ініціює та впроваджує нові навчальні курси, зокрема «Навички читання з аркуша на фортепіано» та «Фортепіанний ансамбль». Завдяки значному досвіду сольного й ансамблевого виконавства його регулярно запрошують із лекціями та майстер-класами до провідних університетів і на міжнародні музичні фестивалі.

Швидкий підйом рівня фортепіанного виконавства в Китаї став можливим завдяки систематичним зусиллям, спрямованим на подолання багатовікової культурної ізоляції та на цілеспрямоване освоєння провідних досягнень світової фортепіанної традиції. Ключовим чинником успіху китайського піанізму у ХХІ столітті стало прагнення досягти найвищих стандартів виконавської майстерності. Сучасна китайська піаністична школа демонструє значні досягнення та займає провідне місце у світовому фортепіанному виконавстві.

Література:

1. Антошко М. Фортепіанне мистецтво Китаю. *Молодий вчений*. 2019. № 10 (74). С. 50-52.
2. Бай Є. Китайська фортепіанна музика в контексті інтеграційних процесів світового музичного мистецтва : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 18 с.
3. Ма Сіньюань. Активізація творчої діяльності піаністів з Китаю в контексті світової виконавської культури. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти*. 2019. Вип. 27. С. 161-167.

МУЛЬТИКУЛЬТУРНІ СТРАТЕГІЇ ВИКОНАВСТВА НА КЛАРНЕТІ: ВІД ФОЛЬКЛОРНОЇ ІНТОНАЦІЇ ДО ЕСТРАДНОЇ СЦЕНІЧНОСТІ

В умовах сучасного музичного ринку, який вимагає від виконавця не вузької спеціалізації, а здатності вибудувувати так звану «портфоліо-кар'єру», поєднуючи академічне музикування з діяльністю в джазовій, естрадній, фольклорній, електронній та інших сферах, гостро стоїть проблема мультикультурної підготовки кларнетистів. **Актуальність** теми зумовлена тим, що для більшості випускників першого й другого рівнів вищої музичної освіти (бакалавр, магістр) кар'єрні траєкторії вже не обмежуються лише симфонічним оркестром або викладацькою роботою. Сучасні дослідження (*Beeching, Ford* та ін.) свідчать, що молоді музиканти часто поєднують кілька видів діяльності – від гри в оркестрах і ансамблях до студійної роботи, участі в кросовер-проектах, гри в рок- і поп-групах, *world-* та етно-колективах, створення й виконання електроакустичних творів.

Це вимагає високого рівня адаптивності й гнучкості, опанування різних стилів, а також базової технічної компетентності у сфері звукової техніки та електроніки. На цьому тлі *об'єктом* статті постає сучасне кларнетне виконавство в системі вищої музичної освіти, *предметом* – стилістичні, техніко-виконавські та технологічні стратегії підготовки кларнетистів до роботи з репертуаром, що виходить за межі суто академічної традиції, зокрема до виконання творів у домені *Unionique music*, *world music* та електроакустичної музики.

Мета статті – окреслити комплекс практичних підходів, які дозволяють інтегрувати мультикультурні й електроакустичні практики в навчальний процес, не руйнуючи академічного фундаменту, а розширюючи його.

Одним із ключових концептів, на які спирається пропонована модель підготовки, є поняття *Unionique music* (концепція І. Палій), під яким розуміється музичний домен, у якому відбувається органічне взаємопроникнення мовних елементів академічної та неакадемічної музики. Така взаємодія може проявлятися на всіх рівнях музичної структури –

інтонаційному, ладогармонічному, метроритмічному, фактурно-тембровому, композиційному та навіть соціокультурному. Для кларнетиста це означає необхідність вільно переходити від «чистого» класичного звучання до джазового свінгу, від фольклорної манери до естрадної «сценічності», від акустичного формату до співпраці з електронікою.

Сучасний ринок праці, орієнтований на мобільних, креативних, мультижанрових виконавців, висуває до кларнетиста вимогу володіти не лише академічною технікою й традиційним оркестрово-камерним репертуаром, а й базовими елементами джазового імпровізаційного мислення, стилістикою *world music*, умінням працювати з естрадними й поп-структурами, а також розумінням принципів побудови електроакустичного твору. Відтак постає завдання розробити такі методичні стратегії, які дозволяють поступово, системно й без перевантаження включати ці елементи в освітній процес.

Одним із найяскравіших прикладів практичної реалізації мультикультурного підходу є робота з репертуаром *world music* на основі збірки Роса Стефана «*Clarinet Globetrotters*». Сам автор розглядає її як введення кларнетиста в поле *World music*, пропонуючи цикл із дванадцяти п'єс, що репрезентують різні етнічні й регіональні стилі – від бразильської босса нови й південноафриканського тауншип-джазу до кубинського *cha-cha-cha*, арабських колискових, болгарських танців, китайської пентатоніки, грецького ребетіко, бретонських моряцьких пісень та швейцарських народних танців. Збірка розрахована на студентів із приблизно дворічним досвідом гри на кларнеті, містить партію солюючого інструмента й фортепіанний супровід з акордовими цифровками, а також дуети, що робить її зручною для використання як у класі, так і в камерному музикуванні. Важливо, що кожна п'єса супроводжується коротким коментарем щодо стилістики, ритмічних особливостей, артикуляції та дихання, тобто збірка виконує не лише репертуарну, а й методичну функцію.

У роботі з бразильською босса новою («*Guanabara Bay*») кларнетист стикається з потребою поєднувати спокійний, «розхитаний» пульс із чітким контролем синкопованого ритму, вмінні проводити довгі фрази «на одному диханні», уникати

дихальних пауз усередині музичних речень. Південноафриканський тауншип-джаз («*Greenmarket Square*») вимагає освоєння свінгової ритміки, відчуття «нерівних» восьмих, вміння мислити тріольним поділом та працювати із ритмічними патернами, де наголос припадає на слабку долю («*upbeat*»). Кубинський *cha-cha-cha* («*Havana Cha-cha-cha*») акцентує важливість артикуляції як носія ритмічного малюнку: чітке, водночас пластичне *tonguing* із нюансуванням динаміки наближає звучання кларнета до інтонаційної «мови» латиноамериканського танцю. Арабська колискова («*Cairo Cradle Song*») вводить студента в специфіку ладових структур типу макама (зокрема *Bayati Shuri* з його збільшеною секундою), наголошує на необхідності ретельно опрацьовувати апікатурні й інтонаційні нюанси нетипових для академічної школи звукорядів, а також працювати над глибоким, темним тембром у нижньому регістрі.

Болгарський танець («*Bulgarian Gallop*») знайомить із нерівномірними метрами (7/8, поділені на «повільний» і «швидкі» патерни), вимагає опанування складної ритмічної пульсації та орнаментики (мордентів, мелізмів), тоді як грецький ребетіко («*Acropolis Dance*») ставить завдання тембрової диференціації: контраст між «важким», насиченим і «солодким», *cantabile*-звучанням, який доцільно пов'язувати з колористичною уявою. Бретонська пісня моряків («*Breton Mariner's Song*») й швейцарський танець («*Alpine Schottische*») зосереджують увагу на якості інтонації, регістровому балансі, плавних переходах між регістрами, розвитку кантилени та вмінні витримувати баладний чи танцювальний характер. Таким чином, робота зі збіркою «*Clarinet Globetrotters*» стає своєрідною «лабораторією» формування мультикультурної компетентності кларнетиста: студент не лише розширює географію та стилістику свого репертуару, а й відпрацьовує конкретні технічні й інтонаційні завдання, пов'язані з різними етнічними моделями – від ладової специфіки до артикуляційних й метроритмічних схем.

Другим важливим блоком у контексті мультикультурних стратегій є опанування електронної та електроакустичної музики. Сучасні тенденції засвідчують, що кларнет дедалі частіше з'являється в творах із фіксованими медіа-доріжками,

інтерактивною електронікою, живою обробкою звуку. Однак в академічних програмах цей пласт музики представлений фрагментарно, а брак доступних, методично продуманих матеріалів ускладнює входження студентів у цей жанр. У цьому контексті показовим є проєкт електроакустичних етюдів для кларнета Джошуа Беннета, створених на основі відкритого програмного забезпечення *Pure Data (Pd)*. Автор пропонує низку коротких етюдів, кожен з яких зосереджений на окремій електроакустичній концепції (затримка, дисторшн, петлі, взаємодія з фіксованими доріжками тощо) й адаптований до різних рівнів виконавської підготовки. Структура кожного етюдю включає нотний текст для кларнета, *Pd*-патч для створення електронної партії та програмні примітки з поясненням мети, описом налаштування патча, порадами щодо практики й варіантів експериментування зі звуком. Використання програм з відкритим кодом істотно знижує фінансові бар'єри: студенту не потрібно купувати дорогі ліцензії, а базовим «обладнанням» стає власний ноутбук, аудіоінтерфейс, мікрофон і простий підсилювач або активні колонки.

Показовим прикладом є етюд «*Moving Through Space/Time*», де кларнетист працює в повільному темпі з тріольними фігураціями й довгими звуками, а *Pd*-патч реалізує складний ефект затримки фільтра, що перетворює кларнетовий звук на розмитий ембієнтний ландшафт із «пінг-понг»-просторовими відбиттями. У такому контексті артикуляція й динаміка набувають нового виміру: будь-який акцент чи нюанс безпосередньо впливає на характер електронного «відлуння», тому виконавець вчиться мислити одночасно акустично й електронно, уявляти, як його жест реалізується в обробленому звуці. В етюді «*System Delay*» акцент перенесено на ритмічну роботу із затримкою: темп фактично задається «відлунням», метрика змінюється (4/4 – 9/8 – 12/8), з'являються фрагменти *ad libitum* з елементами імпровізації, а сам патч моделює гітарну педаль дисторшн/делей, керовану простими фейдерами. У «*Distorted Reality*» студент знайомиться з ефектом дисторшн, поєднуючи його з експериментами над висотою звуку (зміна положення пальців, губ, щелепи) й динамікою; у творі «*Man from Mars*» кларнетист працює з фіксованою фонограмою в дусі хіп-хоп/тріп-хоп

естетики, де використовується невибаглива за технікою, але стилістично насичена мелодія на ре-мінорній пентатоніці з можливістю імпровізаційного соло. Таким чином електроакустичні етюди Беннета виконують роль «входу» в електронний світ: вони стисло й конкретно демонструють базові принципи роботи з ефектами, зв'язок між акустичним жестом і електронною трансформацією, формують у студента елементарну технологічну грамотність і знімають психологічний бар'єр перед електронікою.

Важливою складовою сучасних мультикультурних стратегій є й технічна компетентність кларнетиста в роботі з обладнанням – мікрофонами, аудіоінтерфейсами, динаміками, педалями ефектів, програмним забезпеченням (DAW). У посібнику Яна Беткера пропонується доступний вступ до електроакустичної практики, де роз'яснюються базові принципи вибору й розміщення мікрофонів (динамічні, конденсаторні, стрічкові; стаціонарні й контактні; варіанти кріплення до інструмента й розташування на стійці), особливості балансування між прямим і «зальним» звуком, відмінності між закритими й відкритими навушниками з погляду сценічного контролю. Значну увагу приділено й організації звукового простору: вибору й розташуванню акустичних систем, роботі з моно- та стереоформатом, налаштуванню систем моніторингу для виконавця. На цьому тлі актуалізується й тема доповнених інструментів, зокрема *Cyberinet*, який інтегрує в корпус кларнета низку сенсорів, що зчитують дані про рух виконавця й повітряний потік і передають їх у комп'ютер через *Bluetooth*. Це відкриває можливості не лише для інтерактивної електроакустичної взаємодії «тіло – інструмент – комп'ютер», а й для створення нових форматів сценічної виразності, де жести кларнетиста є повноцінними параметрами звукового дизайну.

Отже, мультикультурні стратегії підготовки кларнетистів, які поєднують роботу з *world music*, естрадно-джазовими стилями й електроакустичною музикою, відповідають реальним викликам сучасного музичного ринку та вимогам до «портфоліо-кар'єри» виконавця. Освоєння етнічних стилів на основі збірки «*Clarinet Globetrotters*» формує у студента ритмічну гнучкість, здатність працювати з нетиповими ладовими структурами й метроритмією,

розвиває темброву уяву й артикуляційну манеру, орієнтовану на мовно-інтонаційну природу музики. Звернення до електроакустичних етюдів Дж. Беннета на основі *Pure Data* сприяє поступовому й доступному входженню в сферу електронної музики, знімає фінансові й психологічні бар'єри, формує розуміння взаємозв'язку між акустичним звуком і його електронною трансформацією. Освоєння базових технічних знань щодо мікрофонів, аудіоінтерфейсів, акустичних систем, а також знайомство з доповненими інструментами на зразок *Cyberinet* інтегрує кларнетиста в ширший контекст технологічно орієнтованого музичного середовища. У підсумку такі стратегії спрямовані на підготовку універсального виконавця, здатного впевнено діяти в різних жанрових, культурних і технологічних просторах – від фольклорної сцени й джаз-клубу до академічної зали й електроакустичного фестивалю, що й становить основний вектор розвитку кларнетового мистецтва в умовах мультикультурної й технократичної реальності XXI століття.

Оксана ЦУРАНОВА

**ПОПУЛЯРИЗАЦІЯ ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ
ЯК НАПРЯМ ДІЯЛЬНОСТІ КАФЕДРИ ФОРТЕПІАНО
КОМУНАЛЬНОГО ЗАКЛАДУ «ХАРКІВСЬКА ГУМАНІТАРНО-
ПЕДАГОГІЧНА АКАДЕМІЯ» ХАРКІВСЬКОЇ ОБЛАСНОЇ РАДИ:
З НАГОДИ 105-РІЧЧЯ ЗАСНУВАННЯ ЗАКЛАДУ**

Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради – один із найстаріших педагогічних закладів вищої освіти України. Цього року він святкує своє 105-річчя. За цей час навчальний заклад виріс з 3-річних педагогічних курсів імені Григорія Савича Сковороди до сучасного потужного освітнього центру Слобожанщини, який готує висококваліфікованих, конкурентоспроможних професіоналів освітянської ниви.

В академії функціонують 16 кафедр, що здійснюють науково-методичну роботу на 4 факультетах. Серед них – кафедра фортепіано, що займає гідне місце у підготовці майбутніх учителів музичного мистецтва, викладачів фахових дисциплін закладів спеціалізованої мистецької освіти, керівників ансамблів, а також музичних керівників у закладах дошкільної освіти.

Сучасні досягнення кафедри – це результат натхненної, творчої праці багатьох поколінь фахівців. На кафедрі зберігаються кращі традиції музично-педагогічної освіти минулого та успішно втілюються мистецькі інновації.

Свою історію кафедра фортепіано веде з 1957 року. У різні роки кафедру очолювали І. Є. Бутирська (до 1974 р.), Л. В. Журавльова (1974-1989), Н. М. Орлова (1989-1990), Н. Ю. Федорова (1990-1991), О. С. Лосєва (1991-2006), І. І. Полубоярина (2007-2009). Із 2009 р. і по теперішній час завідувачкою кафедри є О. О. Цуранова, кандидат мистецтвознавства, доцент.

Навчально-виховна робота викладачів кафедри з перших років існування спрямована на підвищення рівня музично-інструментальної підготовки здобувачів освіти, поповнення програмового репертуару творами вітчизняних композиторів, забезпечення належної якості проведення практичних занять у дошкільних та загальноосвітніх навчальних закладах. У процесі викладання особлива увага приділяється професійно-педагогічній спрямованості навчального процесу, вихованню позитивного ставлення учнів до музично-творчої діяльності, розумінню ролі музичного мистецтва в їхньому розвитку.

Робота викладачів кафедри фортепіано зосереджена на підвищенні рівня виконавської майстерності здобувачів освіти. Специфіка майбутньої професії не передбачає сольну концертну діяльність, але виконавська майстерність учителя залишається невід'ємним компонентом його педагогічної діяльності. Адже неможливо переоцінити важливість та унікальність «живого» виконання музичних творів, яке завжди створює в класі позитивну емоційну атмосферу; дає змогу вчителю, за потреби, зупинитися в будь-який момент, повторити будь-який епізод, а за необхідністю, навіть окремий такт, повернутися до початку музичного твору тощо. І найголовнішим є те, що вчитель, який грає на музичному інструменті та вміє співати під власний акомпанемент, завжди слугує достойним прикладом для своїх учнів, демонструючи на практиці, як важливо і цікаво самому не лише чути й розуміти, а й уміти виконувати музичні твори. Виходячи з цього, музичне виконавство в рамках

інструментальної підготовки на кафедрі фортепіано є провідною формою навчальної роботи майбутнього фахівця.

Одним із ключових питань навчання гри на фортепіанного є вибір репертуару. Зважаючи на специфіку професійної спрямованості майбутніх фахівців, репертуарний список фортепіанних творів має містити значну кількість музики для дітей. Постійно стикаючись з цим, на кафедрі народилася ідея започаткування *Art*-проєкту під назвою «Антологія фортепіанної дитячої музики композиторів Європи та світу». Його концепція полягає у виконанні творів дитячої музики композиторів різних стильових напрямів і шкіл, не прив'язаних до часу й географічного положення, але поєднаних у цикл, що надає можливість більш детально познайомитися з творчістю автора. Особливістю проєкту є також те, що вибраний цикл або альбом з творів дитячої музики виконують і викладачі, і здобувачі освіти, що дозволяє зацікавити й долучити останніх до інтерпретації творів, побачити себе на уявній сцені разом із викладачами.

Першою «квіткою» проєкту¹⁰ (саме так можна назвати витончену музику композиторки) став запис фортепіанної музики французької композиторки Сесіль Шамінад (*Cécile Chaminade*, 1857-1944). Ця французька композиторка й піаністка, є однією з найталановитіших і маловивчених постатей у європейській музиці кінця XIX – початку XX століття. Творчий доробок митціні досить ґрунтовний й різнобарвний, він налічує близько 500 творів, серед яких балети, опера, симфонічна картина, концерти для флейти, фортепіано з оркестром, а також понад 200 фортепіанних і вокальних творів.

Творчість С. Шамінад відзначається поєднанням романтичного ліризму з елементами імпресіонізму, при цьому в її музиці часто використовуються звукообразальні прийоми, що сприяє створенню яскравої образності. Композиторка вільно використовує темброву палітру, метро-ритмічну організацію й класичну гармонічну основу, щоб підкреслити яскравість мелодичної лінії, що утворює надзвичайно емоційне враження від прослуховування, залишає в пам'яті зворушливі образи окремих епізодів. Твори французької мисткині відзначаються

¹⁰ Антологія (від грец. *ἀνθολογία*, букв. – збирання квітів.

надзвичайним ліризмом і багатством емоцій. Композиторка зосереджує увагу на виразних мелодіях, природа яких перетинається з її вокальними творами, відзначеними образністю й опуклістю вокальної партії.

Сесіль Шамінад – авторка двох «Дитячих альбомів», до яких увійшли мініатюри танцювальних жанрів, програмні п'єси, які мають зайняти гідне місце в педагогічному репертуарі піаністів-початківців. У виконанні здобувачів освіти представлений «Дитячий альбом» *op. 123*¹¹, викладачами кафедри проілюстрований «Дитячий альбом» *op. 126*¹². У кожному циклі по 12 характерних мініатюр, серед яких декілька творів танцювального жанру, як наприклад: Рондо, Гавот, Жига, Тарантела (*op. 123*), Ригодон, Скерцо-вальс, Вальс (*op. 126*), а також програмного змісту: Орієнталь, Арія з балету (*op. 123*) та Ідилія, Ранкова серенада, Еклога, Патруль, Віланела, Казка (*op. 126*). Слід зазначити, що твори цих циклів вимагають від виконавця не лише технічної майстерності, а й здатності передати тонкі нюанси задуму авторки. У своїй творчості С. Шамінад уникала спрощених або банальних формул, створюючи особливу, чуттєву музику, що поєднувала у собі впливи французького романтизму, народних мотивів та інколи – відголоси музики інших європейських композиторів того часу.

Продовжують проект записи творів для дітей американського композитора-педагога Вільяма Гіллока (*William Gillock, 1917-1993*). На відміну від творчості С. Шамінад, музика В. Гіллока є більш розповсюдженою й виконуваною. Вільям Гіллок – знаний педагог, який протягом двадцяти років успішно керував власною студією у Новому Орлеані (штат Луїзіана), а також плідний композитор, перу якого належить понад 300 фортепіанних творів, переважно педагогічного характеру, для учнів усіх рівнів. Вплив В. Гіллока на фортепіанну педагогіку Америки був величезним: його ім'я включено до *Dictionary of International Biography* та *International Who's Who of Musicians*, а Національна федерація музичних клубів (*NFMC*) п'ять разів відзначала його «Нагородою за заслуги перед американською музикою».

¹¹ Посилання на запис: <https://youtu.be/6IGSrIO3AP0?si=8Kf-Ods9YcvFHKuL>

¹² Посилання на запис: https://youtu.be/KxHHmN87NAc?si=ZBVRH3_2wN2BmQug

Завдяки надзвичайному мелодійному дару, В. Гіллока називали «Шубертом дитячих композиторів». Стиль його творів вирізняється новизною, ясністю, життєрадісністю та гумором, поєднуючи у собі риси різних музичних епох від бароко до романтизму і джазу. Музика американського композитора чудово поєднує художню якість із педагогічною цінністю, роблячи її бажаним репертуаром для виконавців будь-якого віку. У виконанні викладачів кафедри готується до запису цикл «Ліричні прелюдії у романтичному стилі: 24 короткі фортепіанні п'єси в усіх тональностях». Уперше збірник прелюдій був виданий у 1958 році, а згодом, у 1991 році – перевиданий.

Як свідчить назва циклу, включені до нього твори обіймають усі дієзні й бемольні тональності, що підкреслює його педагогічну спрямованість. Невеличкі за розміром прелюдії мають яскраво виражену жанрову приналежність, а також наповнені поетичним образним змістом. Тож перед виконавцем постає непроста задача – встигнути у короткий час передати запропонований образ, як от: Шепіт лісу, Морський пейзаж, Зів'ялий лист, Бабка, Місячний настрій, Нічна подорож, Пісня русалки, Літня гроза, Відьмина кішка тощо.

Своєю чергою, здобувачі освіти представляють слухачам запис збірки, яка об'єднала в собі найпопулярніші у виконавців і слухачів твори композитора під загальною назвою «*Gillock's Festival of Favorites: 21 Piano Solos*» (Фестиваль фаворитів Гіллока: 21 фортепіанне соло), опублікованої вже після смерті композитора, у 1998 р. Твори альбому представляють яскравий поетичний світ фортепіанної музики В. Гіллока, сповненого казковими образами загадкових героїв, як наприклад: Жонглер, Аріель, Лісовий привід, що існують поряд із світлими картинками природи й тваринного світу: Золота рибка, Лісова легенда, Фонтан під дощем. Крім суто характерних замальовок, композитор звертається й до інструктивно спрямованих творів, таких як, наприклад: Етюд мі мінор або Вальс-етюд, що підкреслює педагогічну основу матеріалу.

Отже, вважаємо, що започаткування представленого проєкту є вдалим прикладом можливості популяризації дитячої музики та збагачення репертуарного списку здобувачів освіти – майбутніх вчителів музичного мистецтва. А виконання циклів творів

обраних для реалізації проєкту зусиллями викладачів і здобувачів освіти, своєю чергу, є чудовою можливістю почути останнім інтерпретацію своїх наставників, набути досвіду спільного музикування, об'єднаного єдиною художньою метою й яскравим музичним матеріалом.

Лінь ЧЖЕН

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ В КОНТЕКСТІ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОГО ПРОЦЕСУ

Питання інтерпретації посідає ключове місце в багатьох гуманітарних галузях, зокрема в літературознавстві, культурології, музикознавстві та театрознавстві, адже воно пов'язане не тільки з відтворенням змісту художнього твору, але й з дієвим значенням інтерпретатора у створенні його цілісного художнього образу. У межах літературознавства інтерпретація постає як сукупність логічних і смислових способів осмислення дійсності за допомогою мови, що дає змогу читачеві наблизитися до авторського задуму в конкретному комунікативному форматі. Водночас музичний твір має свою специфіку: на етапі створення він існує переважно у формі нотного запису мелодії, ритмічної організації, гармонії, темпу і динаміки, в яких відображено композиторські уявлення про образ і характер створюваної ним музики.

Ознайомившись із нотним текстом, виконавець втілює його у звуковій формі, переносячи абстрактний запис у реальний акустичний простір. Характер інтерпретації визначається сукупністю чинників, серед яких особистий досвід музиканта, рівень його професійної підготовки, технічний потенціал, культурно-історичні умови та домінуючі виконавські традиції певної епохи. У зв'язку з цим у музикознавстві сформувався поняття «виконавська інтерпретація», що охоплює різні підходи й прийоми розкриття музичного змісту, які можуть істотно відрізнятися залежно від індивідуальних особливостей виконавця та соціокультурного контексту втілення музичного образу.

Етимологічний аналіз поняття «інтерпретація» засвідчує його походження від латинського слова *interpretatio*, яке означає пояснення, виклад, тлумачення або варіант розуміння. В українських тлумачних словниках інтерпретація трактується як

творче осмислення й розкриття художнього образу чи музичного твору виконавцем, а в ширшому значенні – як процес відтворення або перенесення однієї системи (тексту, твору, подій чи життєвих фактів) в іншу, структурно відповідну систему [4]. У сфері мистецтва інтерпретація функціонує як спосіб передання та відновлення художнього явища, що передбачає активну творчу роль виконавця у формуванні різноманітних варіантів втілення змісту твору. Отже, інтерпретація не обмежується репрезентацією авторського задуму, а створює простір для творчого діалогу, в якому взаємодіють історичні традиції, індивідуальна манера виконавця та загальний культурний контекст.

Інтерпретація посідає важливе місце й у сучасній науковій методології, адже саме вона уможливає створення систем об'єктів і понять, за допомогою яких здійснюється ізоморфне перенесення структури однієї системи на іншу, структурно узгоджену з нею, зі збереженням внутрішньої логіки та базових принципів першоджерела. У музичній сфері це проявляється в тому, що виконавець вибудовує власне втілення твору, спираючись на глибоке осмислення його композиційної будови, гармонії, ритміки й драматургії, одночасно беручи до уваги психологічні та естетичні характеристики слухацької аудиторії.

Питання виконавської інтерпретації й надалі залишається важливим для практикуючих музикантів, диригентів, продюсерів і музикознавців. Значний внесок у дослідження цієї проблематики зробили українські науковці, зокрема Л. Касьяненко, І. Котляревський, І. Ляшенко, В. Москаленко, О. Самойленко, В. Приходько, Т. Рощина, які зосереджують увагу на систематизації та аналізі різних складових інтерпретаційного процесу. У науковій традиції прийнято розрізняти три основні значення поняття «інтерпретація»: у широкому розумінні – як окрему сферу знань, що досліджує закономірності музичного виконавства; у середньому – як діяльність, спрямовану на розуміння й тлумачення художнього твору; у вузькому – як підсумок цієї діяльності, тобто конкретне виконавське втілення музичного твору.

Вузьке трактування інтерпретації є особливо релевантним для музичного мистецтва періоду, що передував появи

звукзапису, коли виконання твору могло бути зафіксоване лише за допомогою матеріальних носіїв. У ширшому розумінні інтерпретація включає всі можливі способи осмислення й прочитання музичного твору, спрямовані на розкриття його змістової та композиційної організації. В. Москаленко визначає інтерпретацію як цілеспрямовану творчу діяльність музичного мислення, структуровану інтелектом і зорієнтовану на виявлення образно-сислового потенціалу твору. Вчений запропонував класифікаційну модель виконавського процесу, до якої входять інтерпретація як процес, інтерпретування, інтерпретаційні версії, типи інтерпретацій та стиль музичної творчості, що зумовлює загальну спрямованість виконавської діяльності [2].

В. Москаленко розрізняє кілька типів інтерпретації, серед яких слухацька, редакторська, виконавська, композиторська, режисерська, технологічна та музикознавча, а також виконавське перекладення, що полягає в пристосуванні музичного твору до виконання на інструментах іншої природи. Слухацька інтерпретація виникає на рівні внутрішнього слухового сприйняття й слугує підґрунтям для подальших варіантів звукового втілення. Редакторська інтерпретація постає як результат синтезу текстологічних, виконавських і педагогічних підходів до осмислення твору. Виконавська інтерпретація забезпечує можливість створення нового звукового образу без руйнування композиційної цілісності твору, тоді як виконавське перекладення розширює межі інструментального втілення, відкриваючи простір для творчих пошуків і експериментів [2].

Функціонування інтерпретаційного процесу передбачає тісну взаємодію між автором і створеним ним твором – своєрідний комунікативний ланцюг «Автор – Твір – Автор», у межах якого твір виступає посередником, що втілює авторський задум, емоційний зміст і концептуальну ідею. Подальшим, більш складним етапом комунікації стає модель «Автор – Твір – Реципієнт», де реципієнтом може бути слухач, критик, інший виконавець або дослідник музики. При тому вагомого значення набуває вплив культурного середовища, часових і просторових чинників, що визначають формування інтерпретаційних підходів і особливості сприйняття музичного твору.

Українські дослідники у сфері культурології та музикознавства приділяють істотну увагу конструюванню моделей таких взаємозв'язків. Так, О. Колесник у своїх наукових розвідках зосереджується на аналізі культурологічних моделей інтерпретації, наголошуючи на важливості врахування як соціокультурних умов, так і індивідуальних особливостей суб'єкта інтерпретації [1]. Близькі за змістом ідеї трикомпонентної організації інтерпретаційного процесу розвиває Ю. Ніколаєвська, яка визначає його як взаємодію трьох взаємопов'язаних складових: «Твір – Виконавець – Інтерпретація». У подальших працях дослідниця розширює цю схему до моделі «Композитор – Виконавець – Слухач», акцентуючи на комунікативному характері музичного мистецтва, де взаємодія між усіма елементами забезпечує повноцінне осмислення й передачу художнього змісту твору. Отже, інтерпретаційні моделі дають змогу охопити весь спектр існування музичного твору – від його розуміння та вербалізації до активного творчого осмислення й індивідуального виконавського втілення, що виходить за межі нотного тексту [3].

Таким чином, інтерпретація – це складне, багатовекторне явище, що поєднує в собі технічні, психофізіологічні, естетичні й культурологічні складові та функціонує як провідний механізм передавання й осмислення художніх творів у різних сферах мистецтва. Водночас вона сприяє збереженню авторського задуму й формуванню нових смислів через індивідуальний досвід виконавця, що засвідчує її вирішальне значення для розвитку творчої діяльності та культурної практики, загалом.

Література:

1. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі : монографія Київ : НАКККиМ, 2014. 265 с.
2. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навчальний посібник. Київ, 2013. 134 с.
3. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : дис. ... докт. м-ва. Харків, 2020. 517 с.
4. Словник. Портал української мови та культури. URL: <https://slovnyk.ua/>

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бевза Андрій Володимирович – аспірант кафедри музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – д. мист., проф. О. Г. Стахевич), м. Суми.

Беренбейн Інесса Самійлівна – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри інструментально-виконавської майстерності Факультету музичного мистецтва і хореографії Київського столичного університету імені Бориса Грінченка, м. Київ

Белова Анастасія Андріївна – студентка 4 курсу ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – канд. мист. О. В. Гончаренко), м. Суми.

Болховітіна Інна Андріївна – студентка 4 ННІ мистецтв ДЗ «Луганський національний університет імені Тараса Шевченка» (науковий керівник – викладач Р. Ю. Підпалій), м. Полтава.

Борисенко Марія Юріївна – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка кафедри теорії музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків.

Бражко Галина Василівна – аспірантка кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – канд. мист., доц. О. Ю. Енська), м. Суми.

Булгаков Максим Олександрович – заслужений артист України, головний режисер Сумського національного академічного театру імені М. С. Щепкіна, аспірант кафедри музикознавства та культурології Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – канд. мист., доц. О. Ю. Енська), м. Суми.

Висовень Андрій Васильович – заслужений артист України, старший викладач кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків.

Гречанівська Тетяна Юріївна – аспірантка кафедри музикознавства та культурології ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – д. мист., проф. О. К. Зав'ялова), м. Суми.

Деменко Надія Михайлівна – викладачка-методистка, викладачка вищої категорії КЗ СОР "Лебединський педагогічний фаховий коледж", м. Лебедин.

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

Дорош Альона Сергіївна – магістрантка 1 курсу Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (науковий керівник – канд. мист., проф. О. Г. Таранченко), м. Київ.

Єременко Ольга Володимирівна - докторка педагогічних наук, професорка, професорка кафедри музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

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

Зінків Ірина Ярославівна – докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри теорії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, м. Львів.

Зосім Ольга Леонідівна – докторка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри музичного мистецтва Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ.

Краснощок Катерина Юріївна – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, доцентка Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків.

Палій Ірина Олегівна – кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри оркестрових духових та ударних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, м. Харків.

Полянська Галина Миколаївна – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, музикознавчиня, член НСКУ, м. Полтава.

Садовенко Світлана Миколаївна – докторка культурології, професорка, професорка кафедри музичного мистецтва, професорка кафедри режисури та акторської майстерності імені народної артистки України Лариси Хоролець ННІ перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, заслужена діячка мистецтв України, м. Київ.

Таранченко Олена Георгіївна – кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, м. Київ.

Тарапата-Більченко Лідія Григорівна – кандидатка філософських наук, доцентка, доцентка кафедри музичного мистецтва Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка, м. Суми.

Цепух Ірина Олександрівна - аспірантка кафедри музичного мистецтва ННІ перформативних мистецтв Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (науковий керівник – д. культурології, проф. С. М. Садовенко); викладач-методист, голова предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство», старший викладач кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)» КЗВО КОР «Академія мистецтв імені Павла Чубинського», м. Київ.

Цуранова Оксана Олексіївна – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, завідувачка кафедри фортепіано КЗ «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» ХОР, м. Харків

Червяк Олександр Олегович– студент 4 курсу КЗ СОР «Лебединський педагогічний фаховий коледж (науковий керівник – викладач-методист вищої категорії Деменко Н. М.), м. Лебедин

Чжен Лін – аспірант кафедри музичного мистецтва ННІ культури і мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (науковий керівник – д. пед. наук, проф. Єременко О. В.)

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

Наукове видання

**ЮВІЛЕЙНА ПАЛІТРА 2025.
Пам'ятні дати
української музичної культури**

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

5–6 грудня 2025 року

Підписано до друку 13.01.2026 р.
Формат 60×84/16. Гарнітура Bookman Old Style.
Папір офсетний. Друк офсетний. Ум. друк. арк. 8,84.
Ум. фарб.- відб. 8,84. Обл.-вид. арк. 7,55.
Тираж 50 пр. Вид № 11.

Видавець:

Суми: СумДПУ імені А.С. Макаренка
40002. м. Суми, вул. Роменська, 87
Свідоцтво ДК № 231 від 02.11.2000 р.

Виготовлювач:

ФОП Цьома С.П. 40002, м. Суми, вул. Роменська, 100.
Тел.: 066-293-34-29.

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:
Серія ДК, № 5050 від 23.02.2016