

ISSN 2519-4143

Міністерство культури та інформаційної політики України

**Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського**

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск XXII

ДО 95-РІЧЧЯ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ

Збірник наукових статей

**Харків
2021**

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 7 від 25 лютого 2021 року)

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 23370-13210ПР від 24.05.2018 р.

Видання індексується базами даних: Index Copernicus, Google Scholar, Бібліометрика української науки, розміщено на платформі «Наукова періодика України» в Національній бібліотеці України імені В. І. Вернадського НАН України та в Національному репозитарії академічних текстів.

Головний редактор

ПЕТРОВИЧ МІЛЕНА (Petrovic Milena), PhD, професор кафедри сольфеджіо та музичної освіти факультету музики Університету мистецтв, м. Белград, Сербія.

Редакційна колегія

ВАЙС ДЖЕРНЕЙ (Weiss Jernej), PhD, професор кафедри музикознавства, факультет мистецтв, Університет Любляни, Любляна, Slovenia; ГРОМЧЕНКО ВАЛЕРІЙ ВАСИЛЬОВИЧ (Hromchenko Valeriy), доктор мистецтвознавства, доцент, проректор з наукової роботи Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, Дніпро, Україна; КАБЛОВА ТЕТЯНА БОРИСІВНА (Kablova Tetiana), кандидат мистецтвознавства, доцент, учений секретар ректорату Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна; САНДУ-ДЕДІУ ВАЛЕНТИНА (Sandu-Dediu Valentina), доктор музикознавства, професор кафедри музикознавства Національного музичного університету в Бухаресті, ректор коледжу «Нова Європа», Інститут перспективних досліджень, Бухарест, Румунія; ШЬОНІНГ КАТЕРИНА (Schöning Kateryna), PhD, керівник наукових проєктів, лектор (історичне музикознавство), Інститут музикознавства Віденського університету, Відень, Австрія; РАКОЧІ ВАДИМ ОЛЕКСАНДРОВИЧ (Rakochi Vadim), кандидат мистецтвознавства, викладач циклової комісії «Музично-теоретичних дисциплін» Київської муніципальної академії імені Р. М. Глієра, Київ, Україна.

Редактор-упорядник – Романюк Ірина Анатоліївна, кандидат мистецтвознавства,
доцент

Тексти статей представлені у авторській редакції. Автори несуть повну відповідальність за зміст статей, а також добір, точність наведених фактів, цитат, власних імен та інших відомостей.

Статті пройшли внутрішнє та зовнішнє рецензування і перевірку на виявлення збігів/ідентичності/схожості в текстах засобами сервісу перевірки на плагіат Unicheck.

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXII: До 95-річчя кафедри народних інструментів України. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Романюк І. А. Харків, ХНУМ, 2021. 196 с.

ISSN 2519-4143

Основна тема наукової збірки – спадкоємність історичних традицій: від фундаторів академічного народно-інструментального мистецтва України до новітнього буття, з його концертно-виконавськими досягненнями. Наукові матеріали авторів (викладачів і випускників університету) висвітлюють сучасний стан музикування на народних інструментах.

УДК 78.03

ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2021

ISSN 2519-4143

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

**ASPECTS OF HISTORICAL
MUSICOLOGY**

Issue XXII

FOR 95TH ANNIVERSARY OF THE DEPARTMENT OF FOLK
INSTRUMENTS OF UKRAINE

Collection of Research Papers

Kharkiv
2021

UDC 78.03

A 90

Recommended for publication by the Academic Council of
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Minutes No. 7 of February 25, 2021)
Certificate of State Registration KB № 23370-13210ПП of 24.05.2018.

The journal is indexed in Index Copernicus, Google Scholar, Bibliometrics of Ukrainian Science; it is placed on the platform 'Scientific Periodicals of Ukraine' at V. I. Vernadsky National Library of Ukraine (National Academy of Sciences of Ukraine) and in the National Repository of Academic Texts.

Editor in Chief

PETROVIC MILENA, PhD, Professor, Department of Solfeggio and Music Education, Faculty of Music, University of the Arts, Belgrade, Serbia.

Editorial Board

WEISS JERNEJ, PhD, Professor, Department of musicology, Faculty of Arts, University of Ljubljana, Ljubljana, Slovenia; HROMCHENKO VALERIY, Doctor of Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Research of the Dnepropetrovsk Academy of Music. M. Glinka, Dnipro, Ukraine; KABLOVA TETIANA, PhD, Associate Professor, Scientific Secretary of the Rectorate of the Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine; SANDU-DEDIU VALENTINA, Doctor in Musicology, Professor of Musicology, National University of Music Bucharest, Rector of New Eeurope College, Institute for Advanced Study, Bucharest, Romania; SCHÖNING KATERYNA, PhD, Head of scientific projects (PostDoc, Senior), University Lecturer (historical Musicology), Institute of Musicology, University Vienna, Vienna, Austria; RAKOCHI VADIM, PhD, Lecturer of the cycle commission "Music-theoretical disciplines" of Kyiv R. M. Glier Municipal Academy, Kyiv, Ukraine.

Editor-compiler – Romaniuk Iryna, PhD in Art, Associate Professor

The texts of the articles are presented in the author's edition. The authors are fully responsible for the content of the articles, as well as the selection, accuracy of the facts, citations, proper names and other information. The articles have been reviewed internally and externally.

All the articles have been internally and externally reviewed and checked for overlaps / identities / similarities in texts by the Unicheck plagiarism check service.

Aspects of historical musicology: collection of scientific article. Issue XXII: For the 95th anniversary of the Department of Folk Instruments of Ukraine. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editor-compiler Romaniuk I. Kharkiv, KhNUA, 2021. 196 p.
A 90 ISSN 2519-4143

The main theme of the scientific collection is the continuity of historical traditions: from the founders of academic folk-instrumental art of Ukraine to modern life, with its concert-performing achievements. The scientific materials of the authors (teachers and graduates of the University) cover the current state of playing folk instruments.

ISSN 2519-4143

UDC 78.03

© Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 2021

ЗМІСТ

Розділ 1

Інструменти українського народу:
історичні шляхи культурної ідентифікації

<i>Стрілець А. М.</i> Концертно-педагогічний репертуар Харківської баянної школи в жанрово-стильовій динаміці	7
<i>Костенко Н. Є.</i> Педагогічні традиції виконавства на домрі в Харкові ХХІ століття	27
<i>Данилюк М. М., Данилюк Я. В.</i> Діяльність осередків музичної освіти на Слобожанщині у контексті культурно-освітнього розвитку регіону (друга половина ХІХ – початок ХХ ст.)	54
<i>Доценко В. І., Ткаченко В. М.</i> Творчі стратегії класу гітари ХНУМ імені І. П. Котляревського	72
<i>Костенко О. О.</i> Історія та сучасність класу цимбалів в ХНУМ імені І. П. Котляревського. До 30-річчя від дня заснування	86

Розділ 2

Феноменологія особистості музиканта

<i>Єршовенко А. Ю., Єршовенко Н. О.</i> Творчий шлях Анатолія Гайденка ...	101
<i>Дяченко Ю. С.</i> Французький мюзет у творчості А. Гайденка	121
<i>Кужба М. Д., Юрченко О. П.</i> Олена Костенко: фундатор харківської цимбальної школи	135
<i>Тряннов М. А.</i> Творчий портрет Володимира Доценка як увиразнення концепції універсалізму	150
<i>Слюсаренко Т. О.</i> Капела бандуристів «Сонце» ХНУМ імені І. П. Котляревського: становлення та специфіка розвитку (до 20-річчя творчої діяльності капели та 50-річчя з дня народження керівника Надії Мельник)	166
<i>Меліхова Ю. А.</i> Любов Мандзюк: феномен творчого буття особистості	179

TABLE OF CONTENTS

Section 1

The musical instruments of the Ukrainian people:
historical ways of cultural identification

<i>Strilets A.</i> The concert and pedagogical repertory of Kharkiv button accordion school in terms of the genre and style dynamics	7
<i>Kostenko N.</i> Pedagogical traditions of domra performance in Kharkiv in the 21st century	27
<i>Danyliuk M., Danyliuk Ya.</i> Activities of music education centers in Slobozhanshchyna in the context of cultural and educational development of the region (the second half of the 19th – early 20th century)	54
<i>Dotsenko V., Tkachenko V.</i> Creative strategies for the guitar class at I. P. Kotlyarevsky KhNUA	72
<i>Kostenko O.</i> History and modernity of the cimbalom class in I. P. Kotlyarevsky KhNUA. To the 30th anniversary of its foundation	86

Section 2

Phenomenology of musician's personality

<i>Yeromenko A., Yeromenko N.</i> The creative path of Anatolii Haidenko	101
<i>Dyachenko Yu.</i> French musette in the works of A. Haidenko	121
<i>Kuzhba M., Yurchenko O.</i> Olena Kostenko – the founder of the Kharkiv tsymbaly school	135
<i>Trianov M.</i> Creative portrait of Volodymyr Dotsenko as expression of the concept of universalism	150
<i>Slyusarenko T.</i> Bandurist Capella “The Sun” of I. P. Kotlyarevsky KhNUA: development and specifics of evolution (for the 20th anniversary of the artistic life of the capella and the 50th anniversary of its leader Nadezhda Melnik)	166
<i>Melikhova Yu.</i> The phenomenon of creative existence of the individual: Lubov Mandziuk	179

Розділ 1.

**ІНСТРУМЕНТИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ:
ІСТОРИЧНІ ШЛЯХИ КУЛЬТУРНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ**

УДК 780.647.2.071.5(477.54):78.03

DOI 10.34064/khnum2-2201

Стрілець Андрій Миколайович

старший викладач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;
e-mail: andryconductor@gmail.com
ORCID 0000-0002-4143-4403

**КОНЦЕРТНО-ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР ХАРКІВСЬКОЇ
БАЯННОЇ ШКОЛИ В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІЙ ДИНАМІЦІ**

Статтю присвячено вивченню історичних етапів формування сучасного репертуару баяністів (акордеоністів) на ґрунті аналізу жанрово-стильових моделей репертуару, що використовуються у процесі навчання студентів Харківської баянної школи.

Починаючи з кінця 60-х років, оригінальний педагогічний репертуар вирізнявся великою різноманітністю жанрово-стильових форм: концерт, соната, сюїта, партита, фантазія, невеликі цикли, скерцо, прелюдія, концертно, н'єса, обробка народної пісні, обробка популярного авторського твору, концертний етюд.

П'ять генерацій представників забезпечують наслідування традицій, що уособлюють творчий досвід харківської баянної школи і одночасно трансформують її відповідно до сучасних викликів.

У висновках підкреслено, що в процесі діяльності Харківської баянної школи затвердились історично усталені жанрові моделі виконавсько-педагогічного репертуару баяністів. Оригінальна музика для баяна нині настіль-

ки різноманітна, що представлена практично всіма існуючими жанрово-стильовими виконавськими напрямками. Саме висока культура виконавства харківських музикантів унаочнила статус академічного мистецтва гри на народних інструментах, як новий еталон звукообразного мислення.

■ **Ключові слова:** академічне народно-інструментальне музикування, баянне мистецтво, харківська школа, жанрово-стильові моделі, генеза.

Вступ. Наявність різноманітного і якісного оригінального репертуару є одним з засадничих факторів академізації будь-якого музичного інструмента, де визначення «академізм» трактується як найвища форма існування інструмента у просторі професійного виконавства. Формування концертно-педагогічного репертуару баяністів (акордеоністів) – студентів кафедри народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського – це тривалий процес, пов’язаний з генезою Харківської баянної школи. Академічні принципи навчання гри на баяні припускають використання у процесі викладання дисципліни широкої палітри оригінальних і неоригінальних жанрово-стильових моделей, доступних для коректного виконання на інструменті. *Актуалізація теми* пропонованого дослідження спричинила необхідність спиратися більшою мірою не на друковані джерела, а на свідчення очевидців – перших студентів-баяністів Харківської консерваторії, безпосередніх учасників процесу формування регіональної школи – професорів університету Олександра Івановича Назаренка, Анатолія Павловича Гайдена, Ігоря Івановича Снедкова та викладачів Харківського музичного училища Євгена Леонідовича Ващенка та Євгена Георгійовича Малихіна.

Огляд літератури. Історіографія баянного мистецтва України при досить великому науково-методичному висвітленні, як на загальному виконавському (М. Імханицький (2006), А. Семешко (2009), А. Сташевський (2007)), так і регіональному рівнях (І. Снедков (2015), А. Светов (2009)), залишається не повною з багатьох сучасних проблем академічного народно-інструментального музикування. Формування концертного репертуару як прагматичний вимір вивчення діяльності викладачів-баяністів харківської школи ще не було предметом спеціальної зацікавленості дослідників цього напрямку.

Мета дослідження – простежити етапи формування сучасного концертно-педагогічного репертуару баяністів (акордеоністів) на ґрунті аналізу жанрово-стильових моделей, що використовуються у процесі навчання студентів Харківської регіональної баянної школи.

Об'єкт статті – історичний досвід харківської баянної школи, як складової академічного народно-інструментального виконавства.

Методи дослідження зумовлені матеріалом та постановкою проблеми, зокрема: історичний – пояснює органічний зв'язок фактів, передумов та персоналій, які уособлюють історичний досвід харківської баянної школи, жанрово-стильовий – як втілення оригінальних творчих здобутків виконавців означеної сфери музикування.

Виклад основного матеріалу. Сучасні вимоги до переліку жанрово-стильових моделей, які повинен виконати кожний студент-баяніст кафедри народних інструментів України ХНУМ, і форми звітності, зафіксовані у навчальних програмах «Спеціальний інструмент. Баян» освітніх рівнів «Бакалавр» і «Магістр». Перелік жанрових моделей, як вимоги до рядового екзамену по спеціальності – поліфонія, крупна форма, п'єса – вже «давно» став прозивним. Але так було не завжди.

На формування концертно-педагогічного репертуару баяністів, студентів кафедри народних інструментів України ХНУМ впливали три основні чинники:

- виконавська школа та її генеза, в особі конкретних педагогів із їх власними репертуарними уподобаннями;
- удосконалення конструкції самого інструмента;
- обсяг і якість оригінального репертуару, а також кількість і продуктивність композиторів, які працюють над його вдосконаленням.

Харківська школа гри на баяні, ще на «старті» отримала найперспективніші установки. **Леонід Миронович Горенко** (професор, заслужений діяч мистецтв України, пропрацював на кафедрі до 1989 року), відкриваючи клас «баяна» у Харківській державній консерваторії 1951 року і музичній десятирічці 1952 року, вже пропагував абсолютно нову на той час п'ятипальцеву аплікатуру для правої руки виконавця на протигагу старій – «чотирипальцевої». Ще однією його заслугою є закріплення навички гри на інструменті з трьома ре-

менями, які надійно фіксували корпус баяна на обох плечах виконавця. (Зі слів А. Гайденка, який у 1964 році відвідав музичне училище імені Жовтневої Революції в Москві, там все ще продовжували грати «гармошечним» способом, на баянах з двома ременями). Що вже говорити про значення діяльності **Володимира Яковича Подгорного** (композитор, професор, заслужений діяч мистецтв України, працював на кафедрі з 1956 по 2008 роки), чий яскравий виконавський стиль, неповторна музична мова, вишукана гармонія і неймовірна експресія буквально підірвала сформовані підвалини баяністів-сучасників, наближаючись до найкращих зразків музичного мистецтва. Ще однією заслугою Володимира Яковича є суттєве підвищення вимог до якості перекладень неоригінальних творів. Його надзвичайні слухові здібності і музична пам'ять вимагали у кожному конкретному випадку відтворення оригіналу максимально коректно і змістовно.

Необхідно відзначити помітне значення діяльності ще одного випускника Харківської консерваторії, а пізніше викладача кафедри народних інструментів **Михайла Віталійовича Чекмарьова** (працював на кафедрі з 1962 по 1998 рік), невтомного пропагандиста і збирача нової оригінальної нотної літератури для баяна. Саме він у 1959 році, навчаючись на четвертому курсі консерваторії, вперше привіз до Харкова баян виборної системи. Це був інструмент «кустарного» виробництва – громіздкий і важкий, з великою кількістю конструктивних недоліків, на якому було досить важко грати. Але музикант бачив гігантські перспективи такого інструмента у можливостях залучення до репертуару баяністів величезного шару світової високохудожньої нотної літератури. Незважаючи на відсутність відповідної підтримки з боку викладацького складу, він опанував інструмент і, першим серед харків'ян, на державному іспиті зі спеціальності у 1960 році виконав «Зозулю» Л. К. Дакена по нотах для клавесина без будь-яких спотворень.

Відкриття класу баяна в Харківській консерваторії (1951) висунуло питання щодо налагодження системності і змістовності навчального процесу, формування переліку програмних вимог. Доволі формальне відношення до укладання типових і робочих програм навчання надавало викладачу велику свободу у доборі навчального ре-

пертуару. Разом з тим, він був обмежений надзвичайно мізерним переліком якісного оригінального репертуару. До 1951 року були створені такі оригінальні крупні форми для баяна: Соната *h-moll* (1944) і Концерт для баяна з симфонічним оркестром № 1 М. Чайкіна (1951), Концерт для баяна з оркестром народних інструментів Ю. Шишакова (1949), Сюїта для баяна № 1 О. Холмінова (1951). Коректне виконання імітаційної поліфонії (фуги), на зразках баянів готової системи того часу, було просто не можливим. Надруковані обробки народних пісень і танців, за рідкісним винятком, були досить примітивними, низьковартісними. Вони більшою мірою були спрямовані на популяризацію баяна в лавах аматорів, любителів музикування, а не на виховання професійних виконавців. Лише деякі роботи І. Паницького та М. Ризоля тією чи іншою мірою відповідали високому рівню вимог до концертно-педагогічного репертуару студентів консерваторії, які б формувалися спираючись на найкращі досягнення інших кафедр (струнної, фортепіанної), із розумінням найвищого рівня композиційної майстерності та художньої цінності музичних творів. Викладачі-баяністи *«першої генерації»* Л. Горенко і В. Подгорний чітко розуміли це. Єдиний можливий в такій ситуації вихід – використання в якості педагогічного репертуару нотної літератури всесвітньо визнаних авторів, створеної для інших інструментів, перед усім, скрипковою і фортепіанною. Для цього масово робилися перекладення музичних творів, більш-менш придатних (з точки зору фактури) для виконання на баяні. Перекладення робили як досвідчені педагоги і концертні виконавці, так і рядові студенти. Саме звідси бере початок певна універсальність музикантів-«народників», людей здатних самостійно зробити якісне перекладення, розписати голоси для ансамблю. Але треба відверто визнати, що в ті часи, на початку 50-х років минулого сторіччя, культура перекладення тільки формувалася. Так що ж грали студенти-баяністи?

Якщо поділити жанрово-стильові моделі навчального репертуару **періоду 1951–1960** років на жанрові групи, а саме – крупні і малі форми, то останні значно переважали. Доля оригінальної літератури для баяна була дуже малою – до 20%. З оригінальних малих форм грали народні пісні: «Ах ти, душечка» в обробці М. Ризоля; «Полосинька»

і «*Перепёлочка*» в обробці І. Паницького; «*Їхав козак на війноньку*» в обробці Акуленка, «*То не ветер ветку клонит*» та «*Перепёлочка*» в обробці В. Подгорного. Дуже популярними серед баяністів були перекладення музики І. Дунаєвського: Вальс з кінофільму «Світла по дорож», «Вихідний Марш» з кінофільму «Цирк», «Весняний марш», Вальс з кінофільму «*Донские казаки*» і т. ін. Виконавці зверталися до творчості Е. Гріга, а саме частин з сюїти «Пер Гюнт»: «Танець Анітри», «Хода гномів», «Смерть Озе». Часто виконували музику П. Чайковського: «Іспанський танець» з балету «Лебедине озеро»; Вальси з балетів «Лускунчик» і «Спляча красуня»; «Меланхолічну серенаду»; номери з фортепіанного циклу «Пори року» та інші. Серед віртуозних п'єс до педагогічного репертуару входили: Ф. Шуберт «Бджілка»; М. Римський-Корсаков «Політ джмеля».

Цікаво прослідкувати за репертуарними уподобаннями викладачів-баяністів. Якщо Л. Горенко схилився до перекладень фортепіанної музики, то В. Подгорний (працював з 1956 року) вважав за краще опановувати зразки скрипкової літератури. В його класі, наприклад, часто грали музику Г. Венявського: «Концертний полонез» *d-moll*; «Скерцо-тарантелу»; «Каприс» *a-moll*; «Легенду». Часто звучали перекладення популярних «Угорських танців» Й. Брамса і «Слов'янських танців» А. Дворжака. Серед малих форм переважали жанрові п'єси (пісні, танці, марші). Обов'язково виконувалися гами та етюди (в більшості – перекладення з фортепіанних нот, хоча були і оригінальні). Імітаційна поліфонія, а саме фуга, не виконувалась. Поодинокі спроби зробити перекладення фуг для готового баяна, які робились деякими виконавцями, не можна вважати коректними. Звучали лише окремі Прелюдії і Фантазії Й. С. Баха, нотний текст яких дозволяв обмежити функцію лівої руки виконанням басової лінії та гармонічних акордів, в той час як інший музичний матеріал звучав у партії правої руки без значних спотворень.

Розуміння значення крупної форми у вихованні професійного музиканта-баяніста відбилося у вимогах до абітурієнтів. Виконання крупної форми було обов'язковим під час вступних іспитів вже з моменту відкриття класу баяна (1951). В процесі навчання студентів, на етапі формування класу, виконання крупної форми не занадто ліміту-

валося і входило до переліку обов'язкових екзаменаційних жанрових форм, починаючи з третього курсу.

В подальшому програмні вимоги неодноразово корегувалися, і наприкінці 50-х – початку 60-х років всі студенти-баяністи зобов'язані були виконувати циклічні твори два рази на рік. Зважаючи на те, що оригінальних крупних форм на той час було тільки чотири, а виданих лише три (М. Чайкін Соната *h-moll*, Ю. Шишаков Концерт для баяна з оркестром народних інструментів та О. Холмінов Сюїта для баяна № 1), основу репертуару складали перекладення. Це були скрипкові концерти Й. С. Баха та А. Вівальді, деякі частини фортепіанних сонат В. А. Моцарта і Л. Бетховена. У репертуарі баяністів були присутні перекладення музики для симфонічного оркестру: Увертюра до опери М. Глінки «Руслан та Людмила», Ф. Мендельсон Увертюра «*Rui Blas*» і багато інших відомих і популярних творів світової музичної спадщини.

Зараз важко ґрунтовно обговорювати те, наскільки коректно передавався зміст цих творів. Складність дослідження полягає в тому, що переважна кількість таких перекладень робилися самими виконавцями-студентами та їх викладачами, не були видані і не збереглися навіть у вигляді «писаних» нот, у більшості випадків обмежуючись помітками олівцем у нотах оригіналу. Наприкінці 50-х під час технічних заліків виконувалися два етюдів і гама, а на академконцертах та іспитах циклічний твір і дві п'єси.

Розглядаючи загальний стан Харківської регіональної баянної школи 50-х років ХХ сторіччя, відзначимо перспективність базових настанов, закладених в її основу:

- формування переліку чітко регламентованих і систематизованих програмних вимог;
- неможливість повної відповідності «класичним канонам» вимог до виконання жанрових форм (відсутність в педагогічному репертуарі повноцінної імітаційної поліфонії);
- переважання малих форм над крупними, їх очевидна жанрова приналежність (пісні, танці, марші);
- значний дефіцит оригінальних творів, що спровокував формування навичок перекладення.

У 1960–1970 роки на кафедрі сформувалася друга генерація харківської баянної школи. Тут працювали відомі педагоги **Павло Кирилович Потапов (Черепеха)** з 1958 по 1964, **Микола Степанович Михальченко** з 1960 по 1966 роки. З 1962 почав працювати **Михайло Віталійович Чекмарьов**. З 1967 – **Олександр Іванович Назаренко** (випускник 1962 року) – професор, заслужений діяч мистецтв України, концертний виконавець, автор музики і великої кількості високохудожніх перекладень.

Кардинальні зміни відбулися у конструкції баяна. Починаючи з 1963 року, до Харкова почали надходити перші фабричні готово-виборні баяни «Рубин» (переважну кількість інструментів привіз особисто М. Чекмарьов). До кінця 60-х з'являються інструменти ще більш досконалої конструкції, і серед них, багатотемброві чотири і п'ятирядні (маються на увазі додаткові ряди у правій клавіатурі) готово-виборні баяни із можливістю вибору серед 12 регістрів на правій клавіатурі («Россія»). Ці інструменти дозволяли цілком достовірно виконувати більшість поліфонічних творів. Отже, до педагогічного репертуару харківської баянної школи міцно увійшли органні та клавірні твори Й. С. Баха, органні опуси Д. Букстехуде, та інших поліфоністів. І нарешті, баяністи відкрили для себе Сонати Д. Скарлатті та творчість французьких клавесиністів.

Значно зріс обсяг оригінального репертуару для баяна. Особливою новизною та сміливістю вирізнялись твори Владислава Золотарьова (Концерт для баяна з оркестром, Партита, перші «Дитячі сюїти», «Ферапонтів монастир»), Альбіна Репнікова («Капричіо», «Скерцо», «Басо-остінато», «Імпровізація», «Речитатив і токата», «Концерт-поема» для баяна з оркестром), Віктора Дікусарова (Концерти № 1 та № 2, «Скерцо», «Роздуми», «Прелюдія» та ін.), Віктора Власова (Концерти для баяна № 1 та № 2, «Експромт», «На ярмарку»), Георгія Шендєрьова («Російська сюїта», «Концертіно» для баяна з оркестром). Активно працюють Микола Чайкін («Концертна сюїта», Соната № 2) та Іван Яшкевич («Соната в старовинному стилі», десять поліритмічних етюдів, віртуозна обробка вальсу Й. Штрауса «Весняні голоси» та ін.).

Із закордонних композиторів особливо виділяють Г. Бреме з двома дуже популярними циклічними творами – «Паганініана» та

«Дивертисмент in F». У Харкові Володимир Подгорний створює свої відомі Фантазії на теми російських народних пісень «*Ноченька*» і «*Ах ты, душечка*», Фантазію на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Вкраїну». Саме ці композитори формують підвалини перспективного оригінального репертуару для баяна. І це далеко не весь перелік авторів і творів. При цьому, зі слів сучасників, в означений час обробки Г. Тишкевича, І. Паницького та М. Ризоля вже не входили до педагогічного репертуару студентів Харківської консерваторії.

Таким чином, вже до кінця 60-х оригінальний педагогічний репертуар вирізнявся великою різноманітністю жанрово-стильових форм: концерт, соната, сюїта, партита, фантазія, невеликі цикли, скерцо, прелюдія, концертно, п'єса, обробка народної пісні, віртуозна обробка популярного авторського твору, концертний етюд. Ще більший перелік жанрових форм виконується у вигляді перекладень. Наразі студенти мають змогу виконувати на екзаменах і академконцертах фіксований набір жанрово-стильових форм: поліфонію, крупну форму і п'єсу.

Новою важливою тенденцією того часу стає створення концертних ансамблів баяністів. У класі Подгорного – дует І. Кріцін і В. Протопопов, у Горенко – тріо О. Назаренко, М. Імханицький, Л. Горенко. Зростає кількість високохудожніх творів для ансамблів баянів (дуетів, тріо і квартетів). На цій ниві працюють виконавці-ансамблісти і композитори А. Шалаєв, М. Чайкін, М. Ризоль та інші. Серед творів для ансамблю переважають малі форми. Отже, 60-і роки ХХ сторіччя в харківській баянній школі позначені:

- введенням у навчальний процес інструментів готово-виборної системи;
- завершенням формування вимог до переліку жанрових форм, що використовуються в процесі навчання;
- значним чисельним і якісним зростанням оригінального репертуару різноманітних жанрово-стильових форм;
- створенням концертних ансамблів баяністів і появою зразків оригінального репертуару для них.

Роки 1970–1980. Це час інтенсивного розвитку баянного мистецтва. Зростає кількість і рівень підготовки студентів – вертикаль академічної освіти (школа – училище – консерваторія) дається в знаки.

З 1977 року на кафедрі починає працювати ще один представник *другої генерації* Харківської баянної школи (випускник 1963 року, на той час вже досвідчений) педагог і композитор **Анатолій Павлович Гайденко** – професор, заслужений діяч мистецтв України. З 1974 по 1978 роки на кафедрі пропрацював **Юрій Володимирович Авраменко** (випускник 1973 р.) – концертний виконавець, Лауреат III премії престижного міжнародного конкурсу професійних виконавців «Фогтландські дні музики», Німеччина, м. Клінгенталь (1969).

Баян стає популярним, визнаним і бажаним на концертній естраді. Велика кількість концертних виконавців-баяністів гастролюють по країні. З'являється найдосконаліший за конструкцією і звучанням багатотембровий готово-виборний концертний інструмент «*Юпитер*», а також інші менш розповсюджені зразки подібних інструментів – «*Аппасионата*», «*Спутник*», пізніше «*Мир*» – що мали незначні конструктивні відмінності.

Число авторів оригінальної музики для баяна постійно зростає. З'являються твори А. Кусякова, В. Семенова, П. Лондонова, О. На Юн Кіна, О. Нагаєва, В. Гридїна, О. Тимошенка, А. Білошицького, О. Журбіна. В ті роки вийшли у світ найкращі опуси Вл. Золотарьова (Сонати № 2 і № 3, «Іспаніада», «Камерна сюїта», «Концертна симфонія» для баяна з оркестром, 24 медитації та ін.), А. Репнікова, І. Яшкевича, В. Бонакова. Перше яскраве творіння В. Зубицького – «Карпатська сюїта». В. Подгорним написані «Ліричний вальс», «Імпровізація і токато», «Альбом для дітей і юнацтва» (25 п'єс). Все це активно виконується у Харкові. Жвавий інтерес до новинок проявляють і студенти і викладачі. Кількість перекладень у педагогічному репертуарі неухильно скорочується. Із репертуару майже повністю зникають твори композиторів-романтиків та імпресіоністів. Активно виконуються перекладення музики XVII–XVIII сторіччя.

Значну частина з того, що було написаного для баяна і виконувалось в ті роки, складала крупні форми – сонати, сюїти, концерти, варіації та інші циклічні твори. А це свідчить про зрілість, як композиторів, так і виконавців. Потреба у оригінальних крупних формах викликана, з одного боку, сталими програмними вимогами до студентів, з іншого – підвищеним інтересом до конкурсів і фестивалів виконав-

ців на баяні, чисельність яких значно зросла в ті роки. На будь-якому конкурсі виконавець зобов'язаний зіграти оригінальну крупну форму (в багатотурових конкурсах дві або додатковий циклічний твір повністю), поліфонію, віртуозний твір, іноді твір кантиленного характеру. Розвинених оригінальних фуг для баяна майже не було. Грали твори Й. С. Баха, Д. Букстехуде, Д. Шостаковича, С. Франка. Сформовані програмні вимоги передбачали виконання студентами поліфонії і крупної форми не менше двох разів протягом навчального року. Причому такі стандарти мала не тільки вища школа. Типова програма міністерства культури СРСР «Спеціальний клас баян, акордеон» для відділень народних інструментів музичних училищ від 1973 року (укладачі А. Мірек, М. Кравцов; під редактуванням М. Чайкіна), висувала ті ж самі вимоги для учнів музичних училищ. Отже, 70-ті роки ХХ сторіччя для харківської баянної школи ознаменовані:

- завершенням формування академічного підходу до виховання виконавців і педагогів-баяністів;
- появою якісних багатотембрових готово-виборних інструментів;
- зростанням кількості авторів оригінальної музики, чії твори виконуються;
- зменшенням питомої ваги перекладень у педагогічному і виконавському репертуарі студентів;
- збільшенням інтересу до конкурсів і фестивалів професійних виконавців на баяні.

Роки 1980–1990. Це роки розквіту баянного мистецтва. Баян, як професійний концертний інструмент, став невід'ємною складовою сфер академічного і естрадного виконавства. Він входить до «класичних» складів ансамблів народних інструментів, однорідних ансамблів (дуетів, тріо, квартетів), естрадних ансамблів, до складу оркестру народних інструментів і оркестру баянів. На кафедрі починають педагогічну діяльність представники *третьої генерації* Харківської баянної школи: з 1980 року **Олександр Володимирович Міщенко** (випускник 1980 року, пропрацював на кафедрі до квітня 2018) – концертний виконавець, відомий ансамбліст (в дуеті з І. Снедковим), автор великої кількості методичних публікацій, професор, заслужений артист

України; з 1981 року **Ігор Іванович Снедков** (випускник 1979 року, із 2008 завідує кафедрою народних інструментів України, заслужений діяч мистецтв України) – концертний виконавець, соліст, ансамбліст, людина, що створила відомі концертні ансамблі «Три плюс два» (діючий ансамбль Харківської обласної філармонії) та «Біс + X», які стали лауреатами багатьох міжнародних конкурсів, професор. В ці роки в Харкові одночасно співіснували два добре відомих в СРСР концертуючих дуети баяністів Олександр Міщенко – Ігор Снедков і Леонід Гура – Ігор Липницький.

Харківські баяністи знайомляться з концептуальними жанрами у творчості В. Зубицького, В. Балика, В. Рунчака, О. Нагаєва. До баяна звертаються визнані композитори – «не-баяністи» К. Волков, А. Журбін. С. Губайдуліна додає в репертуар виконавців «*Deprofundis*», сонату «*Et exspecto*», партиту «*Семь слов Христа*» (для баяна, віолончелі і струнного оркестру). Означені автори використовують у своїх опусах елементи додекафонії або серійної техніки, сонорику, перетворення музичного фольклору, що відображає тенденції сучасної світової композиції. В лавах виконавців швидко поширюються нові прийоми гри – рикошети різного типу, нетемпероване глісандо, кластери, тремоландо. З'являються якісні зразки імітаційної поліфонії. З іншого боку, все більшу популярність отримують віртуозні оригінальні твори естрадного напрямку. Така стилістика притаманна творчості В. Грідіна, В. Ковтуна, Б. Векслера, В. Власова, О. На Юн Кіна. З закордонних авторів на «піку» знаходяться А. Фосен, Ф. Мароко, Ч. Маньяне, П. Фросіні.

У Харкові в ті роки особливою популярністю користуються твори Вл. Золотарьова, А. Репнікова, В. Власова, В. Зубицького, Г. Шендєрьова, О. Тимошенка и, звісно, В. Подгорного. Саме в цей період він створює свої «шедеври» – «Циганську рапсодію» (пізніше варіант для дуету) і «Російську фантазію». Велику популярність отримують твори іншого харківського композитора А. Гайдєнка – «Вечір у горах» (для дуету баянів), «На святі Вербунк», Концерт для баяна з оркестром № 1, Соната № 1, «Весняна хора» та ін.

Програмні вимоги для звітності студентів-баяністів того часу вже повністю ідентичні до сучасних: в якості поліфонії зараховують фуґи

не менше 3-х голосів; крупні форми представлені сонатами і концертами (дозволяється окреме виконання першої частини або другої та третьої разом), сюїтами (не менше трьох частин), диптихами, триптихами, розвиненими об'ємними варіаціями; в якості п'єс граються віртуозні твори малих форм; виконуються гами і концертні етюди. Період 80-х років ХХ сторіччя для харківської баянної школи знаменується:

- закріпленням жанрово-стильових норм педагогічного репертуару;

- початком діяльності педагогів третьої генерації;

- великою популярністю ансамблів баянів і появою в репертуарі оригінальних віртуозних творів у естрадному стилі.

Таким чином блискучі баяністи стають професійними композиторами, які оновлюють оригінальний репертуар.

Роки 1990–2000. Роки важкої економічної і політичної ситуації в країні. І водночас – це роки бурхливого розвитку конкурсного і фестивального руху, як національного, так і міжнародного. Після розпаду СРСР і прориву цілеспрямованої ізоляції від «Заходу», міжнародне спілкування значно спростилося. Помітно виріс взаємообмін культурними досягненнями із баяністами та акордеоністами європейських країн. У зв'язку з цим у Харкові звучать твори Ф. Анжеліса (Сюїта для акордеона № 1), Ю. Ганзера («Фантазія 84»), Б. Преча (дві Сонати і дитячі сюїти). Твори цих авторів були обов'язковими для учасників престижних міжнародних конкурсів. Величезну популярність отримують танго А. П'яццолі.

На кафедрі народних інструментів України починають педагогічну діяльність представники *четвертої генерації* харківської баянної школи. З 1995 року **Андрій Анатолійович Гетьман** (випускник 1995 р., пропрацював до 2007 року) – концертний виконавець, лауреат міжнародних конкурсів (соло і у складі дуету з Д. Шаршонем). А з 1998 року – **Андрій Миколайович Стрілець** – виконавець (Лауреат I премії 32 міжнародного конкурсу виконавців на баяні/акордеоні «Фогтландські дні музики», Клінгенталь, Німеччина 1995), автор музики, диригент і аранжувальник.

Серед оригінальної музики найбільш затребуваними є твори В. Подгорного, Вл. Золотарьова, В. Семенова, В. Власова, В. Зубиць-

кого, В. Рунчака, А. Кусякова, Є. Дербенко, О. На Юн Кіна, В. Чернікова, В. Гридіна, В. Булавко, А. Белошицького. Характерною тенденцією є певне тяжіння до створення віртуозних п'єс малої форми, в тому числі, у естрадно-джазовій стилістиці. Обов'язковими є поліфонічні опуси Й. С. Баха та Сонати Д. Скарлатті. Часто програми містять перекладення віртуозних творів Ф. Ліста і Г. Венявського. Технічна досконалість і віртуозність, поряд із великою увагою до культури звуку та емоціональності виконання, є візитівкою тих років. Отже, 90-ті роки XX сторіччя для харківської баянної школи ознаменовані:

- початком діяльності педагогів четвертої генерації;
- активним входженням до міжнародного конкурсного руху;
- появою у репертуарі оригінальної музики європейських композиторів;
- зростаючою популярністю малих форм віртуозного характеру.

Роки 2000–2020. Швидкий розвиток комунікаційних технологій призводить до процесів глобалізації світової музичної культури. І баян, в даному випадку, виступає як одне з його явищ. Інтернет відкриває доступ до будь-яких світових досягнень музичного (в тому числі і баянного) мистецтва, поступово заміщуючи паперові нотні видання цифровими джерелами. Він дозволяє в режимі реального часу продивлятися будь-які концерти, порівнювати сучасні записи з їх аналогами, записаними на декілька десятирічь раніше. Безкоштовне спілкування в мережі, що не знає кордонів, дозволяє створювати і підтримувати контакти з провідними фахівцями в нашій царині, завжди бути у курсі світових подій. Відповідно, виникла можливість презентувати світові власні досягнення, викладаючи продукти своєї праці до інформаційного простору інтернету. У концертній практиці з'являються нові, більш досконалі, інструменти європейського виробництва (переважно італійські).

На кафедрі народних інструментів України ХНУМ з 2015 року починають педагогічну діяльність представники *п'ятої генерації* Харківської баянної школи: **Дмитро Володимирович Жаріков** (пропрацював до 2019 року) – концертний виконавець, лауреат міжнародного конкурсу, соліст Харківської обласної філармонії та **Юрій Ста-**

ніславович Дяченко – кандидат мистецтвознавства, виконавець, диригент.

Зміст навчального репертуару вирізняється великою жанрово-стильовою різноманітністю. Оригінальні твори стають все більш досконалими з точки зору розкриття виразних можливостей інструмента, вимагаючи від виконавця не тільки віртуозної техніки, а і гарної теоретичної підготовки. До педагогічного репертуару міцно увійшли оригінальні твори європейських авторів – П. Маконена, Ф. Анжеліса, Р. Гальяно, М. Боне та ін. Із співвітчизників популярністю користуються В. Зубицький, В. Рунчак, В. Власов, А. Белошицький, Ю. Шамо, Б. Мирончук, Я. Олексів, А. Сташевський. Часто звучать сонати, сюїти і партити В. Семенова, А. Кусякова, Вл. Золотарьова, А. Нижника. П'єси у естрадній стилістиці представлені наступними авторами: В. Зубицький, В. Новіков, В. Власов, О. На Юн Кін, В. Черников, В. Гридін, Р. Гальяно, Ф. Анжеліс. Звучать нові твори Харківських композиторів: В. Подгорного – «Ретро-сюїта», Концертні фантазії на тему Е. Куртіса «*Вернись в Соренто*», на тему Л. Дала «Присвята Карузо», на тему Б. Фоміна «*Дорогой длиною*»; А. Гайденко – Соната № 2, концерт для баяна з камерним оркестром № 2 «З предковічних часів», цикл вальсів «Паризькі таємниці»; А. Стрільця – «Соната-фантазія», «Ностальгія», «Стилізація пова», «Веснянка», «Фуга на українську тему», «Гарний настрій».

Зміна орієнтирів на європейські зразки, із акцентом на зростання значущості особистості студента і його самостійної роботи, призвела до певної демократизації в доборі навчального репертуару. Деякі студенти, виконуючи вимоги до жанрових форм звітності, орієнтуються переважно на зразки «легкої музики» і бачать себе у майбутньому виконавцями саме в цьому стилі. Інші віддають перевагу творам епохи бароко. Треті мають схильність до ансамблевого виконавства, вибираючи в якості пріоритету саме такий вид діяльності. Таким чином, формується тенденція до диференціації за виконавськими стилями. При цьому вимоги до жанрово-стильових норм вивчення дисципліни «Спеціальний інструмент. Баян» лишаються незмінними, а от її фактичне наповнення помітно оновилося. До індивідуального фахового комплексу підготовки баяністів (акордеоністів) додано дисципліни

«Обробка народної пісні», «Інструментування, Аранжування» (для ансамблю), які допомагають опанувати професійні навички, затребувані у майбутній діяльності сучасного молодого спеціаліста. XXI сторіччя для харківської баянної школи ознаменоване:

- початком діяльності педагогів п'ятої генерації;
- переорієнтуванням на європейські норми навчання;
- наявністю у навчальному репертуарі значної кількості оригінальних творів для баяна європейських композиторів;
- надзвичайно широким діапазоном творів що виконуються;
- відчутним зростанням ролі комунікаційних ресурсів у навчальному процесі.

Висновки. На прикладі діяльності Харківської регіональної баянної школи, що сформувалася на базі кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського, простежено еволюцію жанрово-стильових форм виконавсько-педагогічного репертуару: від перекладень до оригінальної музики; від малих жанрів до крупних; від оригінальної музики на ґрунті класичної традиції, – до авангардної; від досягнень вітчизняної традиції до світових зразків баянної музики; від універсальності до диференціації виконавських стилів. Проте, це аж ніяким чином не свідчить про відмову від перекладень у процесі виховання професійного виконавця-баяніста (акордеоніста).

Сучасний концертно-педагогічний репертуар являє собою компендіум оригінальної баянної літератури і перекладень, в якому доля останніх не перевищує третини від загальної кількості, але є важливою його складовою. Основний обсяг перекладень являє собою музику XVII–XVIII століть для органа і клавіру: поліфонічні опуси (з фуґою), концерти, сюїти, сонати. Ці твори міцно увійшли до навчального процесу і є обов'язковими для учасників абсолютної більшості міжнародних і національних конкурсів виконавців на баяні (акордеоні). Оригінальна музика для баяна нині настільки різноманітна, що представлена практично всіма існуючими жанрово-стильовими виконавськими напрямками. Саме висока культура виконавства харківських музикантів унаочнила *статус академічного мистецтва гри на народних інструментах, як новий еталон звукообразного мислення* в цій царині.

В умовах глобалізації музичної культури і, зокрема, баянного мистецтва, навчальний процес потребує перебудови і модернізації з метою відповідності світовим стандартам виховання музиканта-виконавця і педагога. Завдання сучасного викладача по класу «баян/акордеон» – сформувати у студента комплекс універсальних виконавських навичок. До його складу входять не тільки практичні навички володіння інструментом, а і знання закономірностей стилів і жанрів музичного мистецтва, різних сучасних виконавських напрямків, знання основ інструментування та аранжування. Це допоможе молодому фахівцю (магістру або бакалавру) знайти гідне місце в сучасному світі і повною мірою реалізувати свій творчий потенціал.

ЛІТЕРАТУРА

- Басурманов, А. П. (1986). *Справочник баяниста*. Москва: Совет. композитор, 424.
- Давидов, М. А. (1998). *Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва* (Посібник). Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 224.
- Давидов, М. (2003). Основні принципи музичної педагогіки академічного народно-інструментального мистецтва в Україні, започатковані професором М. М. Гелісом. *Академічне народно-інструментальне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть*: матеріали міжнар. наук.-практ. конф. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003, 4–10.
- Имханицкий, М. И. (2006). *История баянного и аккордеонного искусства*. (Учеб. пособие). Москва: РАМ им. Гнесиных, 520.
- Светов, А. (2009). Харківська баянна школа та її видатні представники. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. (Зб. наук. пр. Харків. нац. ун-та мистецтв ім. І. П. Котляревського). Харків, 25, 90–99.
- Семешко, А. (2009). *Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть*. (Довідник). Тернополь: Богдан, 244.
- Снедков, І. І. (2015). *Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та краці імена*. (Навч. посіб). Харків: Шейніна О. В., 68.
- Шашевський, А. (2007). *Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона. Тенденції розвитку в останні чверті ХХ на початку ХХІ ст.* Луганськ: Поліграфресурс, 158.

Сташевський, А. (2010). Українська оригінальна баянно-акордеонна література (до аналізу процесу еволюції). *Проблеми історії й теорії академічного народно-інструментального виконавства*. (Матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. до 80-річчя від дня народження М. А. Давидова). Луцьк, 119–129.

Andriy Strilets

Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine,
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: andryconductor@gmail.com
ORCID 0000-0002-4143-4403

THE CONCERT AND PEDAGOGICAL REPERTORY OF KHARKIV BUTTON ACCORDION SCHOOL IN TERMS OF THE GENRE AND STYLE DYNAMIC

Introduction. *The article is devoted to the study of the historical stages of the modern button accordion repertoire formation based on the genre and stylistic analysis of the repertoire models used in the process of teaching the students in the Kharkiv button accordion school. The actualization of the current research topic has set up a need for relying to a greater extent not on the printed sources, but on the reports of the witnesses, the first button accordion students of Kharkiv Conservatory, such as University professors Alexander Ivanovich Nazarenko, Anatoly Pavlovich Haydenko, Igor Ivanovich Kharkiv, as well as college professors Yevhen Leonidovych Vashchenko and Yevhen Heorhiyovych Malykhin, who were the first-hand participants in the process of the regional school formation.*

Theoretical background. *Although the historiography of the Ukrainian button accordion art contains a fairly large amount of scientific and methodological studies (M. Imkhanitsky, V. Semeshko, A. Stashevsky, I. Snedkov, A. Svetov), many problems of the modern academic folk instrumental music remain unresolved. In particular, the concert repertoire formation in terms of a pragmatic dimension of the button accordion teachers approaches study within the Kharkiv school has not been the subject of a special interest of researchers in this area yet.*

The purpose of the research *is to trace the stages of formation of the button accordionists' modern concert and pedagogical repertoire on the basis of the*

genre and stylistic models' analysis used in the process of teaching in the Kharkiv regional button accordion school.

The object of the article is historical experience of the Kharkiv button accordion school as a component of academic folk and instrumental performance.

Methods of research are conditioned by the material and formulation of the problem itself, in particular, a historical method is used to explain the organic connection of the facts, preconditions and personalities that brings together the historical experience of the Kharkiv button accordion school, a genre and stylistic method provides the embodiment of the performers original creative achievements.

Results and Discussion. There are three main factors which have influenced the formation of the concert and pedagogical repertoire of the button accordion students of the Ukrainian Folk Instruments Department in KhNUA:

- the performing school and its genesis represented by particular teachers with their own repertoire preferences;
- improving the design of the instrument itself;
- the volume and quality of the original repertoire, as well as the productivity level and number of the composers working to develop it.

Considering the general condition of the Kharkiv regional button accordion school of the 1950s, we can point out the prospects of the core guidelines underlying its basis: the formation of a list of clearly regulated and systematized program requirements; the impossibility of the requirements for the performance of genre forms (the absence of full-fledged imitation polyphony in the pedagogical repertoire) in full compliance with the "classical canons"; the predominance of small forms over large ones, as well as their obvious genre affiliation (songs, dances, marches); a significant shortage of the original works inciting the adaptation skills formation.

Since the late 1960s the original pedagogical repertoire has been characterized by a great variety of genre and stylistic forms, such as a concert, a sonata, a suite, a partita, a fantasy, small cycles, a scherzo, a prelude, a concertino, a play, an arrangement of folk songs, arrangements of popular works, a concert etude.

The representatives of five generations provide an inheritance of the traditions that represent the Kharkiv button accordion school creative experience and simultaneously transform it in accordance with the modern challenges.

Conclusions. The conclusions emphasize the fact that the historically settled genre models of the performing and pedagogical repertoire of accordionists

were established in the process of the Kharkiv button accordion school activity. The diversity of the original music for a button accordion is now represented by almost all existing genres and stylistic performance directions. It was the high culture of the Kharkiv musicians' performance that brought the status of the academic art of playing folk instruments into a scientific level, as a new standard of sound and creative thinking. ■ **Key words:** academic folk and instrumental music-making, button accordion performing art, the Kharkiv school, genre and stylistic models, genesis.

REFERENCES

- Basurmanov, A. P. (1986). *Spravochnik bayanista [Bayan player's guide]*. Moskva: Sovet. kompozitor, 424 [in Russian].
- Davydov, M. A. (1998). *Kyivska akademichna shkola narodno-instrumentalnoho mystetstva [Kyiv Academic School of Folk Instrumental Art]*. (Posibnyk). Kyiv: NMAU im. P. Chaikovskoho, 224 [in Ukrainian].
- Davydov, M. (2003). Osnovni pryntsyipy muzychnoi pedahohiky akademichnoho narodno-instrumentalnoho mystetstva v Ukraini, zapochatkovani profesorom M. M. Helisom. *Akademichne narodno-instrumentalne mystetstvo Ukrainy na zlami XX–XXI stolit [Academic folk-instrumental art of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries]*. (Materialy mizhnar. nauk.-prakt. konf. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho). Kyiv, 2003, 4–10 [in Ukrainian].
- Imhanitskiy, M. I. (2006). *Istoriya bayannogo i akordeonnogo iskusstva [The history of bayan and accordion art]*. (Ucheb. posobie). Moskva: RAM im. Gnesinyih, 520 [in Russian].
- Svietov, A. (2009). Kharkivska baianna shkola ta yii vydatni predstavnyky [Kharkiv Bayan School and its outstanding representatives]. *Problemy vzaemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. (Zb. nauk. pr. Kharkiv. nats. un-ta mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho). Kharkiv, 25, 90–99 [in Ukrainian].
- Semeshko, A. (2009). *Bayanno-akordeonne mistetstvo UkraYini na zlami XX–XXI st. [Accordion and accordion art of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries]*. (Dovidnik). Ternopol: Bogdan, 244 [in Russian].
- Smiedkov, I. I. (2015). *Kharkivska shkola baianno-akordeonnoho mystetstva: geneza stanovlennia ta krashchi imena [Kharkiv School of Accordion and Accordion Art: Genesis of Formation and Best Names]*. (Navch. posib). Kharkiv: Sheinina O. V., 68 [in Ukrainian].

- Stashevskiy, A. (2007). *Velyki zhanry v ukrainskii muzytsi dlia baiana ta akordeona. Tendentsii rozvytku v ostanni chverti XX na pochatku XXI st. [Great genres in Ukrainian music for accordion and accordion. Development trends in recent quarters XX–XXI century]*. Luhansk: Polihrafresurs, 158 [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. (2010). *Ukrainska oryhinalna baianno-akordeonna literatura (do analizu protsesu evoliutsii) [Ukrainian original accordion literature]. Problemy istorii y teorii akademichnoho narodno-instrumentalnoho vykonavstva. (Materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf. do 80-richchia vid dnia narodzhennia M. A. Davydova)*. Lutsk, 119–129 [in Ukrainian].

Стаття надійшла в редакцію 1 вересня 2020 року.

УДК 780.614.1:78.03 (477.54) «20»

DOI 10.34064/khnum2-2202

Костенко Наталія Євгенівна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів
України Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського, член Національної всеукраїнської
музичної спілки, лауреат міжнародних конкурсів;
e-mail: kostenkonatalia1@gmail.com
ORCID 0000-0002-8065-7023

ПЕДАГОГІЧНІ ТРАДИЦІЇ ВИКОНАВСТВА НА ДОМРІ В ХАРКОВІ XXI СТОЛІТТЯ

З нагоди 95-річчя кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського запропоновано нарис сучасної історії пов'язаної з домрою початку XXI століття. Висвітлено сучасний стан виконавства на домрі, зокрема, конкурсні і фестивалі, методично-педагогічний ресурс, надбання і досягнення останніх двадцяти років домрового мистецтва та освіти. Систематизовано дані про

*видатних випускників-домристів кафедри минулих років і сучасності, виконавців з Харкова, які мали і мають вплив на розвиток домрового виконавства і освіти в Україні. Диференційовано три етапи розвитку домри в системі вищої освіти України. Надано характеристики сучасних педагогів-домристів кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Наведені статистичні дані щодо кількості викладачі і здобувачів освіти станом на 2020 рік. ■ **Ключові слова:** чотирьохструнна домра, педагоги-домристи, домрова школа, сучасні виконавці-домристи, домрова освіта, домрове виконавство, домрова творчість.*

Вступ. Харків – історична столиця домрового мистецтва України, де формувалися усі етапи професіоналізації та академізації цього різновиду музикування на народних інструментах. У 2021 році відбувається завершення кола вікової історії з початку створення першої у світі кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Напередодні видатної події, а саме 95-річного ювілею, маємо підвести підсумки щодо сучасного стану домрового товариства у соціокультурному просторі Харкова і України.

Історичні події, пов'язані з розвитком домрового мистецтва початку і середини ХХ ст., всебічно представлені в працях видатних діячів минулих років О. Фамінцина (1891), Г. Хоткевича (2002), про події пов'язані з розвитком домрового мистецтва Харкова і України того ж періоду, дізнаємось з праць Є. Бортника (1974; 1982), а також сучасних дослідників Ю. Лошкова (2002), В. Зеленюка (2005), Н. Костенко (2005; 2009; 2010; 2012; 2014; 2017) та багатьох інших. У сучасному світі новітніх технологій, стрімкого розгортання подій у соціокультурному середовищі, всесвітньою комунікаційною системою у сфері освіти, науки, культури виникають нагальні питання щодо освоєння інформативного простору, осмислення місця в ньому домри – одного з найулюбленішого, історично усталеного інструмента українського народу на Слобожанщині. Системний розгляд колективного досвіду носіїв академічного народно-інструментального мистецтва гри на домрі за новітній період двох останніх десятиліть складає *актуальність теми* пропонованої статті.

Мета статті – надати оцінку сучасному стану домрового мистецтва в Харкові на підставі систематизації науково-методичних матеріалів. Серед завдань дослідження – характеристика діяльності сучасних педагогів-домристів, які уособлюють харківську домрову школу; систематизувати історичні періоди та надати узагальнення подіям сучасної історії домрового виконавства.

Об’єктом дослідження є академічне народно-інструментальне виконавство; **предметом** – домрове мистецтво в культурному часопросторі Харкова, історичному центрі слобожанської музичної культури.

Матеріалом статті слугують науково-дослідницькі джерела та особистий досвід концертно-виконавської та педагогічної діяльності автора.

Методологія дослідження. Виклад основного матеріалу потребує залучення історіографічного, біографічного та системного методів.

Огляд літератури. На початку ХХІ століття активізувався розвиток наукового доробку домристів. Якщо у ХХ столітті можна назвати тільки дві дисертації серед домристів на здобуття наукового ступеню кандидат мистецтвознавства, а саме М. Т. Лисенко (1955) і Є. О. Бортника (1982) то з початком нового тисячоліття вже масо як мінімум шість дисертацій захищених виконавцями-домристами: В. П. Білоус (2005), В. В. Петрик (2009), Н. Є. Костенко (2009), Н. В. Башмакова (2010) Т. А. Литвинець, (2013), О. Л. Олійник (2016).

Виклад основного матеріалу. Так сталося, що Харків набув слави історичної столиці професійного українського домрового виконавства.

Розподіл етапів становлення домрового мистецтва у вищій освіті України, у Харкові на три періоди: 1) Історична генеза (1924–1947); 2) Становлення домрової школи (1948–1999); 3) Новітній період (2000–2021). Якщо перші два періоди досліджені та вивчені досить ретельно, то сучасний період потребує окремої уваги з боку науковців. Назвемо прізвища викладачів класу домри у кожному з періодів:

1. *Етап історичної генези (1924–1947).* З 1924 року клас домри викладає Володимир Андрійович Комаренко (з 1924 по 1969). Відомо,

що спочатку існування класів в Харківському музично-драматичному інституті серед народних інструментів викладалась тільки домра і балалайка. З організацією у 1926 року кафедри народних інструментів завідуючий кафедрою стає В. Комаренко, який продовжує викладати домру для численних її прихильників серед молоді.

2. *Становлення домрової школи та її розквіт (1948–1999).* Цей період характеризується появою декількох «Шкіл гри на домрі». Клас домри викладали такі відомі музиканти: Микола Тимофійович Лисенко (з 1947 по 1963 рр.); Віктор Іванович Міхеліс (з 1951 по 1992 рр.); Віктор Олександрович Гризодуб (з 1961 по 2001 рр.); Федір Гнатович Коровай (1963 по 1989 рр.); Борис Олександрович Міхеев (з 1961 року і по нині); Матряшин Валерій Олександрович (з 1997–2000).

3. *Новітній період (2000–2021)* репрезентує «жіноча генерація» академічного традиції домрового виконавства **Ліна Степанівна Колуканова** (з 1993 по 2019); **Наталія Вікторівна Башмакова** (з 2000 по 2015); **Яна Владиславівна Данилюк** (з 2003 і по нині); **Наталія Євгенівна Костенко** (з 2004 і по нині).

Станом на 2021 рік на кафедрі народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського викладають клас домри заслужений діяч мистецтв України, професор Міхеев Борис Олександрович, кандидат мистецтвознавства, доцент Костенко Наталія Євгенівна і старший викладач Данилюк Яна Владиславівна. Викладачі кафедри здійснюють запис аудіо-дисків та відеозаписів. Також вони ведуть активну творчу діяльність у якості членів Національної всеукраїнської музичної спілки України.

Особистість Бориса Міхеева розглянуто у монографічному дослідженні Н. Костенко у 2012 р. (перша редакція) і 2017 р. (друга редакція) «Борис Олександрович Міхеев».

Більш детально зупинимось саме на третьому періоді. Завдяки Є. Бортнику маємо історичні свідчення про розвиток домрового мистецтва минулого. Незайвим буде розповісти про сучасний стан домрового виконавства в Україні в цілому. Так, українські музиканти-домристи гідно представляють народно-інструментальне мис-

тецтво в країнах далекого зарубіжжя. Найбільш відомими є конкурси та фестивалі: «Кубок Європи» м. Париж (Франція), «FIMU» м. Бельфор (Франція), «Октава культур» м. Белосток (Польща), «Розмай» м. Реджіо Емілія (Італія), «Тамбуриці» м. Баня Лука (Боснія і Герцеговина), «Кубок Півночі» м. Череповець (Росія), міжнародний конкурс в м. Клінгенталь (Німеччина), «Фестиваль трьох кордонів» м. Герліц (Німеччина), міжнародний конкурс в м. Санок (Польща), «Кубок Білогір'я» м. Белгород (Росія), «Творча спадщина В. В. Андреева» м. Вишній Волоцьок (Росія) та ін.

В Україні конкурси та фестивалі проводяться практично в кожному регіоні. Аналіз концертно-конкурсних програм і буклетів засвідчив, що вітчизняні інструменталісти представляють різні ансамблеві жанри: дуети, тріо, квартети тощо. Про це свідчить перелік з урахуванням рейтингу: міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича (м. Харків), міжнародний дитячо-юнацький творчий конкурс «Срібний Дзвін» (м. Ужгород), міжнародний конкурс-фестиваль дитячого та юнацького мистецтва «Акорди Хортиці» (м. Запоріжжя), Міжнародний фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах «Золота струна» (м. Миколаїв), міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта», всеукраїнський фестиваль-конкурс виконавців на народних інструментах «Провесінь» (м. Кропивницький), всеукраїнський музичний конкурс «Класичний меридіан» (м. Київ).

Численні міські і обласні конкурси, що проводить Обласний навчально-методичний центр підвищення кваліфікації працівників культосвітніх закладів – «Радість Відкриття», Перший обласний конкурс юних виконавців на домрі, балалайці, цимбалах та ансамблевого музикування імені Миколи Тимофійовича Лисенка «Чарівні звуки народних інструментів».

На дитячих конкурсах з'являється вимоги до гри соліста-домриста з оркестром народних інструментів і номінації «Соліста з симфонічним оркестром». Так, на міжнародному конкурс-фестивалі дитячого та юнацького мистецтва «Акорди Хортиці» (м. Запоріжжя) в номінації «соліст з симфонічним оркестром» була представлена домра нарівні з іншими інструментами симфонічного оркестру. Журі для

цієї номінації збирається разом (як правило, викладачі вишів України і зарубіжжя, народні артисти України). Конкурсні виступи в номінації «Соліст з симфонічним оркестром» відбуваються у Великій залі Запоріжської обласної філармонії і проходять у форматі концерту. Учасниця Катерина Тищенко (м. Алушта), виборола лауреатське звання виконавши з оркестром твір М. Будашкіна «Концерт для домри з оркестром» (1 частина); Ганна Юган (м. Запоріжжя) стала лауреатом за виконання «Концерту для домри» А. Лоскутова. Оксана Харламенко (м. Харків) виконувала твір Б. Міхєєва «Концерт для домри № 1» (друга та третя частини).

Члени журі грають на відкритті конкурсу «Акорди Хортиці» з симфонічним оркестром під управління народного артиста України В'ячеслава Реді. Так було здійснено низку прем'єр творів для домри з симфонічним оркестром членом журі доцентом Наталією Костенко: Б. Міхєєв Дві концертні п'єси «Протяжна та Весела» (2008), Б. Міхєєв «Концерт-билина» (2010), Б. Міхєєв «Три п'єси» («Жартівливе підношення», «Тараторка», «Пустотливий награвш» 2011), Б. Міхєєв «Забавна» з Концерту-сюїти (2017), С. Федоров «Македонська сюїта» (2018).

У 2018 році був проведений міський конкурс виконавців на народних інструментах «Народник.ua» на базі ДМШ № 12 імені К. І. Шульженко. На другому турі юні домристи виконували з оркестром народних інструментів обов'язкові твори Б. Міхєєва «Суворий марш» і «Веселу польку» (у середній і старшій віковій номінації відповідно). Інструментовки і аранжування творів були створені спеціально для цього конкурсу. Все це свідчить про високий рівень підготовки юних домристів і добрий старт у велике професійне життя.

У Харківському національному університеті кафедрою народних інструментів було проведено фестиваль «Харків-фест» (2019), на якому учні музичних шкіл і училищ грали соло (у тому числі і учні-домристи) у супроводі оркестру народних інструментів. Були виконані інструментовки і аранжування творів саме для цього фестивалю.

Серед тенденцій, характерних для розвитку домрового виконавства новітнього етапу, слід відзначити організацію та проведення конкурсу імені Г. Хоткевича. Серед його номінацій стабільне місце

займала чотириохструнна домра. На жаль, у 2010 році, цей конкурс відбувся останній раз, більше він не проводився жодного разу.

Викладачі кафедри систематично взаємодіють з дитячими музичними школами і училищами, проводять лекції, майстер-класи і семінарські заняття, що, безумовно, підштовхує до вищого рівня навчання на початковому етапі. Так, авторка дослідження викладає у трьох рівнях освіти – музична школа, музичне училище і університет.

Виразна історична дистанція наукового зростання серед музикантів-виконавців: 27 років відстані між двома дисертаціями корифеїв домрового вітчизняного мистецтва: М. Т. Лисенка (1955) та Є. О. Бортника (1982). І так само, через 27 років – до молодшої генерації домристів Харкова. Вже у XXI столітті було захищено кандидатські дисертації Н. Є. Костенко (2009) та Н. В. Башмакової (2010). За їх матеріалами вийшло друком дві монографії: Н. Костенко «Борис Олександрович Міхеєв» та Н. Башмакової «Мандолина. Етапи еволюції різновидностей».

Кожен рік, починаючи з 2011 року, у Великій залі ХНУМ імені І. П. Котляревського проводиться тематичний концерт «Звучить домра», на якому презентують своє мистецтво молоді виконавці, студенти вишів Харкова і України, музичних училищ, учні дитячих шкіл.

Основу репертуару традиційно складають оригінальні твори харківських композиторів. В оновленні репертуару домриста XXI століття відзначаємо твори крупної форми у супроводі симфонічного оркестру та оркестру народних інструментів, оригінальні твори та перекладання з репертуару інших інструментів (флейта, скрипка, саксофон).

Наведемо короткі нариси, присвячені персоналіям домристів – сучасних викладачів, які є наступниками видатних діячів домрового мистецтва минулого. Характерною рисою новітнього періоду в історії домрового класу є залучення до роботи на кафедрі молодих перспективних викладачів. Вимоги до особистості як у творчій, так і в науковій площині, а також організаційно-просвітницькій діяльності досить високі.

За останні двадцять років на кафедру прийшли випускники класу Бориса Олександровича Міхеєва, асистенти-стажисти кафе-

дри народних інструментів України, лауреати міжнародних конкурсів Н. Башмакова, Я. Данилюк, Н. Костенко, Ю. Яковенко. Станом на 2020–2021 навчальні роки працюють Я. Данилюк і Н. Костенко. Зупинимось більш детально на їх діяльності.

ДАНИЛЮК Яна Владиславівна (19.І.1979, м. Харків) – концертний виконавець, викладач класу «домра»; член Національного всеукраїнської музичної спілки (2014). Навчалась у Харківській ДМШ № 9 ім. В. Сокальського в класі Бондаревої Г. О. Закінчила Харківське музичне училище ім. Б. Лятошинського у викладача-методиста Мельникової Л. М. (1994–1998). З відзнакою закінчила Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського, оркестровий факультет, «кафедра народних інструментів України» (1998–2003). Клас домри заслужений діяч мистецтв України, професора Б. О. Міхеєва, клас диригування професора В. І. Ніколаєв, закінчила асистентуру-стажування при Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського (2003–2006, клас професора заслужений діяч мистецтв України Б. О. Міхеєва). З 2003–2006 – викладач кафедри народних інструментів України Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, з 2008 р. і по нині – старший викладач Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Займається науковою діяльністю. Здобувач кафедри теорії музики ХНУМ ім. І. П. Котляревського. Лауреатські звання: II премія на II міжнародному конкурсі виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича (м. Харків, 2001), I премія на III міжнародному конкурсі виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича (м. Харків, 2004).

Данилюк Я. В. є лауреатом багатьох всеукраїнських та міжнародних фестивалів (Україна, Литва, Польща, Росія). Нагороджена Дипломом за високу майстерність та гідний внесок у розвиток національних музичних інструментів на VIII міжнародному фестивалі «Сузір'я майстрів» (Москва, РАМ імені Гнесіних, 2011).

У концертно-виконавській біографії Данилюк Я. В. численні сольні виступи у рамках престижних конкурсів, фестивалів, форумів, знакових мистецьких заходах, серед яких: виступ у концерті з нагоди 125-річчя від дня народження Г. Хоткевича (ХНУМ, 2002); виступ

у супроводі молодіжного симфонічного оркестру «Слобожанський» у концерті присвяченому 350-річчю м. Харкова (Харків, 2004); виступ у концерті з нагоди «80-річчя кафедри народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського» (Харківська обласна філармонія); виступ на церемонії відкриття IV Міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах імені Г. Хоткевича (Харків, 2007); виступ у супроводі оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського у концерті присвяченому 80-річному ювілею професора, заслуженого діяча мистецтв України В. Я. Подгорного (Харків, 2008); виступ у рамках проведення XVIII міжнародного конкурсу виконавців «Срібний дзвін» (Ужгород, 2008); виступ на VIII міжнародному фестивалі «Сузір'я майстрів» (РАМ імені Гнесіних, Москва, 2011); виступ у концерті з нагоди 125-річчя від дня народження В. Комаренка (Харків, 2012); виступ у супроводі камерного оркестру ХНУМ імені І. П. Котляревського на міжнародному фестивалі класичної музики «Харківські асамблеї» (Харків, 2013); виступ у супроводі оркестру народних інструментів Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки на Форумі виконавців на народних інструментах у рамках Міжнародного фестивалю «Музика без меж» (Дніпро, 2017);

З 1999 р. Я. В. Данилюк веде активну концертну діяльність у складі ансамблю народних інструментів «Гротеск». У 2003 та 2008 р. з метою популяризації народно-інструментального мистецтва (домри зокрема) Яною Данилюк було записано два компакт-диски, до яких увійшли одні з найкращих зразків оригінальної домрової музики. Концертно-виконавську діяльність вона успішно поєднує з педагогічною: студенти класу та ансамблі під керівництвом Я. В. Данилюк є лауреатами численних конкурсів і фестивалів національного та міжнародного рівня. Данилюк Я. В. бере активну участь у якості організатора, члена журі національних і міжнародних конкурсів та фестивалів. Вагомою є її діяльність як заступника директора міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта».

Отже, всі випускники кафедри по класу домри є невід'ємною частиною великої домрової родини. Всі вони креативні особистості, талановиті, мають успіхи у роботі за спеціальністю (і навіть ті хто ви-

рішив поміняти діяльність, досягли блискучих результатів на новому поприщі).

Назвемо імена випускників класу домри, якими пишається кафедра народних інструментів України ХНУМ ім. І. П. Котляревського, які уславили її ім'я і продовжують традиції та розвивають виконавство і педагогіку у нашій країні і світі. За хронологічним порядком випуску з кафедри:

ЛІСЕНКО Микола Тимофійович (8.V.1918, с. Юрченків на Харківщині – 3.I.2007, Київ). Випускник 1947 року, клас професора В. А. Комаренка. Один з корифеїв і методистів домрового мистецтва в Україні. Професор кафедри народних інструментів Харківської консерваторії. З 1947 по 1963 у Харківській консерваторії викладав домру, гітару, балалайку, диригування, методіку викладання гри на народних інструментах. 1947–1963 – завідуючий кафедрою народних інструментів Харківській консерваторії. 1970–1976 – завідуючий кафедрою народних інструментів Київської консерваторії. Лауреат Першого Всесоюзного огляду виконавців на народних інструментах (м. Москва, 1939).

МІХЄЛІС Віктор Іванович (1913, с. Зарожне, Харківської області, – 1992, Харків). Випускник 1950 року, клас домри М. Т. Лисенка. Соліст оркестру народних інструментів Харківської державної філармонії. З 1950–1951 – викладав у Харківському музичному училищі, з 1951–1992 – викладав клас домри і диригування у Харківській державній консерваторії. Доцент (1973).

КАЛАБУХІН Анатолій Васильович. (21.VI.1930, м. Луганськ). Випускник 1953 року, клас домри М. Т. Лисенка. Український диригент, педагог. Народний артист України, професор. Заслужений діяч мистецтв УРСР (1976), Народний артист УРСР (1991), Почесний громадянин Харкова (2010).

САВІНИХ Володимир Федорович (1929–2002 м. Харків). Випускник 1953 року, клас домри М. Т. Лисенка, В. І. Міхеліса. Професор. З 1956–2002 рр. – працював на кафедрі народних інструментів України Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Викладав диригування, ансамбль, читання партитур, оркестровий клас, читав лекційні курси. В. Ф. Савіних завідував кафедрою на-

родних інструментів України Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського протягом 12 років (1973–1985). З 1960 по 1986 рр. очолював студентський оркестр народних інструментів.

БОРТНИК Євген Олександрович (1929–1999, м. Харків). Випускник 1956 року, клас домри професора М. Т. Лисенка. Домрист, диригент, методист. Заслужений працівник культури України (1979); кандидат мистецтвознавства (1982). Кандидатська дисертація «Формування та розвиток домрового мистецтва в російсько-українських музичних зв'язках» (1982).

ГРИЗОДУБ Віктор Олександрович (1922–2001 м. Харків). Випускник 1958 року, клас домри В. Міхеліса, Вів клас домри і диригування в Харківському інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського.

ІВАНОВ Валентин Гаврилович (1936, м. Часів Яр – 2008, м. Харків). Випускник 1958 року, клас домри професора М. Т. Лисенка. Український композитор, домрист, педагог, президент Харківського караїмського національно-культурного товариства «Карай» (1994); заслужений працівник культури України (2004). Член Національної Спілки композиторів України (1991); заслужений працівник культури України (2004).

КОРОВАЙ Федір Гнатович (26.VII.1927, м. Суми – 6.II.1998, м. Харків). Випускник 1958 року, клас професора М. Т. Лисенка. Український домрист і педагог, заслужений діяч мистецтв УРСР (з 1979). З 1963–1998 викладав у Харківському інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського. Декан виконавського факультету (1977–1981), доцент (1973), професор (1982), завідуючий кафедрою народних інструментів (1985–1989). В 1951–1959 – соліст оркестру нар. інструментів Харків. обл. філармонії, 1960–1963 – соліст Укрконцерту.

ВАСИЛЬЄВ Михайло Сергійович. (1936, с. Пересічне, Дергачівського району Харківської області). Випускник 1960 року, клас домри В. Міхеліса. Лауреат і володар золотої медалі на VII всесвітньому фестивалі молоді і студентів у Відні (1959).

МІХЄЄВ Борис Олександрович (9.I.1937, м. Саранськ Мордовської АССР, Росія). Випускник 1961 року, клас домри М. Т. Лисенка. Професор, заслужений діяч мистецтв України, Член Спілки композиторів України. Видатний діяч професійного народно-інструментального мистецтва, уславлений домрист-віртуоз, талановитий ком-

позитор, диригент, педагог, методист. З 1963–1975, 1989 і на даний момент – художній керівник і диригент студентського оркестру народних інструментів Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського, викладач класу домри. Очолював кафедру народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського протягом 19 років (1989–2008).

ПЕТР'ОВ Віталій Костянтинович (17.І.1938, с. Сергіївка, Харківської обл., – 21.ІІ.2004, м. Харків). Випускник 1962 року, клас домри В. І. Міхеліса. Соліст-домрист ансамблю народних інструментів Харківської обласної філармонії. Український радянський музикант (домрист, гітарист), талановитий музичний педагог, що виховав десятки гітаристів-професіоналів. Відкрив клас гітари в Харківському музичному училищі ім. Б. Лятошинського і став його першим викладачем.

БЕЛЕНОВ Іван Митрофанович (27.06.1940, с. Андріївка Воронезької області – 17.10.2003, місто Воронеж). Випускник 1964 року, клас домри М. Т. Лисенка. Домрист, диригент оркестру народних інструментів, заслужений артист РРФСР (1989). Працював керівником оркестру народних інструментів Воронезького державного академічного російського народного хору імені К. І. Масалітінова (1967–2001, з перервою в 1976–1978).

НИКОЛАЄВ Володимир Іванович (06.ІІІ.1939, м. Полтава – 22.Х.2008, м. Харків). Випускник 1963 року, клас домри М. Т. Лисенка. Професор кафедри народних інструментів Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Очолював секцію диригування на кафедрі. Диригент Харківського театру музичної комедії, очолював студентські симфонічні і народні оркестри ХМУ, ХДУМ та ХДПУ.

ОСТАПЕНКО Дмитро Іванович. (3.ХІ.1946, с. Новачиха Хорольського району Полтавської області). Випускник 1968 року, клас домри професора Ф. Г. Коровая. Народний артист України (2003), професор (1998). Міністр культури і мистецтв України (1995–1999 рр.), Генеральний директор Національної філармонії України; професор кафедри народних інструментів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

СТЕЦІОН Микола Григорович (28.УІ.1942, м. Бахмут, Донецької області). Випускник 1969 року, клас домри В. Міхеліса. Заслужений

діяч мистецтв України, композитор, твори якого широко відомі. Член національної спілки композиторів України (1976). Голова Харківської обласної організації національної спілки композиторів України. Викладав інструментовку на кафедрі народних інструментів України в Харківському держаному університеті мистецтв ім. І. П. Котляревського.

НЕСТЕРЕНКО Віталій (1953–2014). Випускник 1976 року, клас домри Б. О. Міхеєва. Працював артистом у державному академічному руському народному ансамблі «Росія» імені народної артистки СРСР Л. Г. Зикіної. Згодом організував ансамбль народних інструментів «Уголок Росии» з яким виступав як соліст в Росії і за кордоном.

СОЛОМІН Віктор Георгійович (4.X.1962, Махачкала). Випускник 1988 року, клас домри професора Ф. Г. Коровая. Домрист, композитор, імпровізатор. Лідер гуртів *Solominband* и ДомРа, Член Спілки композиторів Нідерландів. Був солістом Московського державного ансамблю російських народних інструментів «Росія», під керівництвом Людмили Зиґіної (1989–1992). Лауреат міжнародних конкурсів.

КОЛУКАНОВА (Гудіма) Ліна Степанівна (29.XII.1968, м. Кривий Ріг Дніпропетровської області). Випускниця 1993 року, клас домри Б. О. Міхеєва. Старший викладач класу домри і ансамблю Харківського фахового коледжу мистецтв. Викладала клас домри і диригування Харківського національного університету мистецтв з 1993 по 2019 р. Лауреат міжнародних конкурсів.

МАТРЯШИН Валерій Олександрович (7.V.1973, м. Єсентуки, Ставропольському краю). Випускник 1997 року, клас домри професора Б. О. Міхеєва. З 1997–2000 викладав клас домри у Харківському інституті мистецтв, у цих же роках працює в Харківській обласній філармонії в ансамблі народних інструментів «Розмай». З 2000 року і на даний момент є солістом і концертмейстером групи малих домр, членом художньої ради державного ансамблю народних інструментів «Росія» ім. народної артистки СРСР Л. Г. Зикіної. Лауреат міжнародних конкурсів.

ТІЩИК (Башакòва) Світлана Іванівна (18.XII.1972 р, м. Полтава). Випускниця 1997 року, клас домри Л.С. Колуканової. Артистка Полтавської обласної філармонії, солістка українського народного оркестру. Викладач Полтавського музичного училища ім. М. В. Лисенко.

БАШИМАКОВА Наталія Вікторівна (7.II.1976, м. Дніпропетровськ). Випускниця 2000 року, клас домри професора Б. О. Міхєєва. Кандидат мистецтвознавства, доцент, завідуюча кафедрою народних інструментів Дніпропетровської академії музики імені М. Глінки, викладач домри. Доцент (2013). Кандидат мистецтвознавства (2010). Кандидатська дисертація «Мандоліна в історико-художньому процесі» (2010). Лауреат міжнародних конкурсів.

ШАРШОНЬ (Іслаєва) Юлія Ігорівна (1976, с. Високий Харківської області). Випускниця 2000 року, клас домри старшого викладача Л. С. Колуканової. Викладала диригування на кафедрі народних інструментів Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Солістка ансамблю «3+2» Харківської обласної філармонії (2000–2007), диригент вищої категорії Харківського академічного театру музичної комедії (з 2007 року і по нині). Лауреат міжнародних конкурсів.

ЯКОВЕНОКО Юрій Олександрович (1.V.1978, м. Харків). Випускник 2002 року, клас домри професора Б. О. Міхєєва. Заслужений діяч мистецтв України (2016). Диригент Харківського національного академічного театру опери і балету ім. М. Лисенка. Лауреат міжнародних конкурсів.

КОНОНОВА Ірина Вікторівна. (25.XI.1980 р., м. Дніпропетровськ). Випускниця 2002 року, клас домри професора Б. О. Міхєєва. Старший викладач Харківської державної академії культури. Лауреат міжнародних конкурсів.

ДАНИЛЮК Яна Владиславівна (19.I.1979, м. Харків). Випускниця 2003 року, клас домри професора Б. О. Міхєєва. Член Національного Всеукраїнської музичної спілки (2014). Старший викладач Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Лауреат міжнародних конкурсів.

КОСТЕНОКО Наталія Євгенівна (6.XI.1980, м. Полтава). Випускниця 2004 року, клас домри професора Б. О. Міхєєва. Доцент (2014). Кандидат мистецтвознавства (2010). Канд. дис. «Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України» (2009). Доцент Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського. Член національної всеукраїнської музичної спілки (2011). Лауреат міжнародних конкурсів, в тому числі і володар

Гран-прі Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Гната Хоткевича (2001).

КІКАС Вікторія Петрівна (17.X.1986, м. Кривий Ріг). Випускниця 2010 року, клас домри старшого викладача Я. В. Данилюк. Викладач класу домри і диригування Дніпропетровської консерваторії (академії музики) ім. М. Глінки. Керівник оркестру народних інструментів Дніпропетровській академії музики ім. М. Глінки. Лауреат міжнародних конкурсів.

ШУМНІА Ксенія Вікторівна (07.VIII.1990, м. Полтава). Випускниця 2015 року, клас домри доцента Н. Є. Костенко. Артистка ансамблю «Узори» Миколаївської обласної філармонії. Лауреат міжнародних конкурсів.

Успіху роботи класу домра сприяють висококваліфіковані музиканти – концертмейстери-піаністи. В класі Лисенко М. Т. працювала Крамаренко Надія Сергіївна; в класі Міхеліса В. І. і Гризодуба В. І. – Приходько Віра Іванівна; в класі Коровая Ф. Г. – Герасименко Галина Миколаївна, Скловська Клара Абрамівна; в класі Колуканової Л. С. – Бескорвайна Інна Григорівна, Гнатовська Наталія Іванівна, Калашнікова Ольга Михайлівна, Єфімова Тетяна Борисівна; в класі Міхєєва Б. О. – Журавльова Людмила Володимирівна, Скворцова Галина Миколаївна, Герасименко Галина Миколаївна, Ткаченко Наталія Миколаївна, Міленіна Тетяна Вікторівна.

Зараз в класі домри педагогів Міхєєва Б. О., Данилюк Я. В. і Костенко Н. Є працює дипломант міжнародних конкурсів, ведучий концертмейстер кафедри, блискуча піаністка – **Міленіна Тетяна Вікторівна**. Вплив на розвиток новітньої історії розвитку домрового мистецтва цієї особистості значущий. Тому зупинимось на творчій біографії Т. Міленіної детальніше.

МІЛЕНІНА Тетяна Вікторівна (31.VII.1968). Працює на кафедрі народних інструментів з 1990 р., провідний концертмейстер з 1993 року. У 1986 році закінчила Харківську середню спеціальну музичну школу в класі Гун М. Л. і заслуженого артиста України, професора С. С. Полусмяк.

З 1986 по 1991 рр. навчалася в Харківському інституті мистецтв ім. І. П. Котляревського по класу спеціального фортепіано у заслуженого артиста України, професора С. С. Полусмяк; по класу концерт-

мейстерського майстерності у доцента Є. С. Серебряннікова; по класу камерного ансамблю у професора І. Ф. Гайди.

Для виконання Міленіної Т. В. характерні справжній піанізм, висока загальна та музична культура, артистизм, тонке відчуття ансамблю. Її численні виступи на багатьох конкурсах відзначенні присудженням звання дипломанта міжнародних та всеукраїнських конкурсів.

Міленіна Т. В. активно концертує в Україні, країнах СНД, Німеччині, Росії, Польщі, Чехії, де її виступи отримують високі відгуки музичної громадськості. Партнерами Міленіної Т. В. в концертах є не тільки відомі музиканти-народники (Міхеєв Б. О., Доценко В. І., Матряшин В. О., Костенко Н. Є., Данілюк Я. В.) але й вокалісти (Старікова О., Белкіна О. – солістка Лейпцігської опери), виконавці-інструменталісти (Уісам Бустані – флейта, Велика Британія) та інші.

Вона надійний сценічний партнер для виконавців та вихователь для студентів. За цей час Тетяна Вікторівна підготувала та виховала багатьох лауреатів міжнародних та всеукраїнських конкурсів. Зі студентами кафедри постійно приймає участь у концертах Університету мистецтв та у концертних залах Харкова і України.

Вплив інтернету на розвиток жанру. З активним розвитком мережі інтернет все більш доступним є записи виступів домристів від досить юних до майстрів-професіоналів. Особливого розмаху набирає ця тенденція з 2019 року коли було введено карантинні обмеження у зв'язку з розповсюдженням захворювання «*Covid-19*». За відсутності можливості виступати наживо – виконавці шукають нові форми комунікації зі слухачем: записуються як концерти, так і окремі концертні твори. Особливо цікавою є форма концертів-онлайн, коли в нагоді стають досягнення сучасних інформаційних технологій. Конкурси виконавського мистецтва також переходять в дистанційний режим. Тому всі конкурсні виступи учасники записують і надсилають для прослуховування журі онлайн. Завдяки такої комунікації стає можливим розширити географію всеукраїнських і міжнародних конкурсів, адже не всім учасникам є змога приїхати. Це можливість переглянути, переслухати учасників, більш детально сконцентруватись на технічних, аплікатурних, виконавських можливостях конкурсантів. У зв'язку з цим, постають нові вимоги до виконавців – відео-запис це вибагливий аспект для гри, повинні

бути особливі умови у психоемоційному стані виконавця, стан більш сконцентрований на відміну від «адреналіну» під час виходу до публіки у концертному залі і обміну енергіями між слухачем і виконавцем. Якщо у XX столітті вислів «граємо на запис» був майже абстрактним, то вже у XXI столітті стає наявним і повсякчасним.

Світлана Грицаєнко, випускниця Харківського інституту мистецтв (з 2004 року університету) – талановита педагог-методист класу домри, композитор з м. Черкаси, створила у мережі інтернет об'єднання домристів «Асоціацію домристів України», яка вже налічує майже 600 осіб. Контенту у групі вже досить багато. Запропоновані матеріали стали важливою підтримкою всім домристам. Можна отримати методична та нотну допомогу, переглянуту відео майстер-класів, конференцій, семінарів, відео-виступів майстрів домри, колективів, учасників групи і їх учнів, отримати інформацію про конкурсні заходи, замовити партитуру чи переклад, купити або продати інструмент.

28 січня 2021 року відбувся всеукраїнський вебінар для викладачів закладів мистецької освіти «Сучасні тенденції в мистецькій освіті: українське домрове виконавство», були присутні більше 300 учасників.

Численність студентів-домристів на початку існування кафедри (20-х – 30-х рр. XX ст.) становила три студента; викладав домру тільки один педагог – Комаренко В. А.

Наведемо статистичні данні за 2020–2021 навчальний рік щодо кількості педагогів-домристів, учнів і студентів, які навчаються грі на домрі у вищих навчальних музичних закладах Харкова (а також на інших ланках – музичних коледжах, дитячих музичних школах та школах естетичного виховання).

У ХНУМ ім. І. П. Котляревського станом на 2020–2021 рік працюють три викладача класу домри (Міхєєв Б. О., Костенко Н. Є., Данилюк Я. В.). Кількість студентів денної і заочної форми – 15 осіб; 1 асистент-стажист та 1 аспірант.

У Харківській академії культури клас домри очолює старший викладач Кононова І. В., студентів – 2 особи.

Харківський педагогічний університет ім. Г. С. Сковороди – Ревенко І. В., студентів – 1 особа.

Музичне училище імені Б. Лятошинського: викладачі – чотири (Клименко Г. Г., Мельникова Л. М., Ковенєва О. Г., Костенко Н. Є. (за сумісництвом)), студентів – 8 осіб.

У складі Харківського фахового коледжу мистецтв – два викладача класу домри Колуканова Л. С., Бойко О. А.

У місті Харкові в музичних школах і школах естетичного виховання викладають музичний інструмент «домра» 26 викладачів, учнів – 148 осіб, в Харківській області викладачів 13 осіб, учнів – 52.

Висновки. Викладачі класу «домра» прийняли естафету від великих музикантів-попередників і продовжують тримати і розвивати у багатьох напрямках виконавство на домрі, оновлювати науково-методичну базу. Нові форми роботи в умовах змін у світі надали перспективні формати буття домри як для виконавців, так і для спілкування домристів зі своєю публікою. Надано нариси про сучасних викладачів, які є наступниками видатних діячів домрового мистецтва кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського; вкажемо, що найбільш повний перелік даних за останні 20 років раніше не виходив друком.

Характерною рисою новітнього періоду в історії домрового класу є залучення до роботи перспективної молоді. Її досягнення у творчій, науковій та організаційно-просвітницькій площині є досить значущими. Вважаємо, що за ними – майбутнє професійного буття домри, її невимруща слава!

ЛІТЕРАТУРА

- Башмакова, Н. В. (2010). *Мандоліна в історико-художньому процесі*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: ХДУМ ім. І. П. Котляревського, 16.
- Башмакова, Н. В. (2016). *Мандоліна. Етапи еволюції різновидностей* [монографія]. Днепропетровск: Лира, 119.
- Білоус, В. П. (2005). *Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ, 16.
- Бортник, Є. О. (1974). *Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України*. Харків, 57.
- Бортник, Е. А. (1982). *Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей*. (Автореф. дис. ... канд. искусствоведения). Киев, 25.

- Васильев, Ю. & Широков, А. (1986). *Рассказы о русских народных инструментах*. Москва: Советский Композитор, 88.
- Гриздуб, В. & Михелис, В. (1978). *Школа игры на четырехструнной домре*. Киев: Muzykalna Ukraine, 75.
- Зеленюк, В. (2005). Харківська академічна школа народно-інструментально-го мистецтва. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*, 123–136.
- Комаренко, В. А. (1961). *Методика навчання гри на чотириструнній домрі*. Київ: Радянська школа, 132.
- Костенко Н. Є. (2005). Композиторська творчість Бориса Міхеєва. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*, 245–250.
- Костенко, Н. Є. (2005). Творчість Бориса Міхеєва в контексті сучасного домрового мистецтва. *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*, 307–309.
- Костенко, Н. Е. (2009). *Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. 270 с.
- Костенко, Н. Е. (2009). Украинской четырехструнной домре – 100 лет. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 2, 43–46.
- Костенко, Н. Е. (2010). Принципы домрового інструменталізму: опыт харьковской школы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство*, 29, 492–503.
- Костенко, Н. Е. (2012). Харьковская домровая школа в пространстве интеграции славянских культур. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 13, 146–149.
- Костенко, Н. Є. (2012). *Борис Александрович Михеев* [монографія]. Харків: С. А. М., 180.
- Костенко, Н. (2014). *Домра и ансамблевое музицирование в Харькове*. (Методичні рекомендації). Харків: ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 24.
- Костенко, Н. Е. (2014). Поэтика домрового искусства. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*, 4, 5, 60–63.
- Костенко, Н. Е. (2014). Современная теория и практика домрового исполни-

- тельства в Україні. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 2, 33–37.
- Костенко, Н. Є. (2017). *Борис Олександрович Міхєєв* [монографія]. Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі, 180.
- Литвинець, Т. А. (2013). *Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Львів: Національна музична академія ім. М. В. Лисенка, 20.
- Лошков, Ю. І. (2002). *Володимир Андрійович Комаренко* [монографія]. Харків: ХДАК, 113.
- Лысенко, Н. Т. (1990). *Методика обучения игре на домре*. Київ: Музична Україна, 88.
- Лысенко, Н. & Михеев, Б. (1989). *Школа игры на четырёхструнной домре*. Київ: Музична Україна, 252.
- Михеев, Б. А. (1990). *Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением*. Харьков, 24.
- Михелис, В. & Калинин, А. (1963). *Начальная школа игры на 4-х струнной домре*. Київ: Мистецтво, 295.
- Пересада, А. (1993). *Справочник домриста*. Краснодар: КИППП, 400.
- Фаминцын, А. (1891). *Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. Балалайка. – Кобза. – Бандура. – Торбан. – Гитара. Исторический очерк с рис. и нотн. примерами*. Санкт-Петербург, 218.
- Хоткевич, Г. (2002). *Музичні інструменти українського народу*. Харків, 288.

Kostenko Nataliia

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Member of the National All-Ukrainian Music Union, Laureate of international competitions;
e-mail: kostenkonatalia1@gmail.com
ORCID 0000-0002-8065-7023

PEDAGOGICAL TRADITIONS OF DOMRA PERFORMANCE INKHARKIV IN THE 21ST CENTURY

An essay on the modern history related to the domra has been offered in the light of the jubilee event – the 95th anniversary of the Department of Folk

Instruments of Ukraine of Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

The aim of the research is to assess the current state of the domra art in Kharkiv on the basis of systematization of scholarly and methodological materials. Among the tasks of the research there is a description of the activities of modern teachers-domrists, who represent the Kharkiv Domra School; to systematize historical periods and provide a generalization of the events of the modern history of the domra performance.

The presentation of the main material requires the involvement of historiographical, biographical and systematic *methods* of modelling.

The object of the research is academic folk-instrumental art; **the subject** is domra art in the cultural spacetime of Kharkiv.

The material is the historiography of the modern domra research and the experience of concert-performing and pedagogical activities of the staff of the Department of Folk Instruments of Ukraine at Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky.

The presentation of the main material. On the basis of historiography and systematization, an assessment of the events that have taken place in the domra performance and science over the past 20 years is provided. Historical periods in the system of higher education of Ukraine and personalities of domrists who played a significant role in the cultural life of Ukraine are identified. The current state of the domra performance, competition and festival events, methodological and pedagogical resources are highlighted. In the process of updating the repertoire of the domra players of the 21st century an important role belongs to the compositions of a large form accompanied by a symphony or folk orchestra, arrangements from the repertoire of other instruments (the flute, the violin, and the saxophone). The repertoire is traditionally based on original compositions by Kharkiv composers.

Conclusions. We have provided essays on modern teachers who are the successors of prominent figures of the domra art of the Department of Folk Instruments of Ukraine at KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky. The most complete list of recent data has not previously been provided. A characteristic feature of the new period in the history of the domra class is the involvement of promising young people in the work. Their achievements in the creative, scientific and organizational-educational plane are quite significant and form the foundation

for the future glory of the domra performance. ■ **Key words:** *four-stringed domra, teachers-domrists, domra school, modern domra performers, domra education, domra performance, domra creativity.*

REFERENCES

- Bashmakova, N. V. (2010). *Mandolina v istoryko-khudozhnomu protsesi [The mandolin in the historical-creative process]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 16 [in Ukrainian].
- Bashmakova, N. V. (2016). *Mandolina. Etapy evolyutsii raznovidnostey [The mandolin. The stages of the evolution of kinds]* [monograph]. Dnepropetrovsk: Lira, 119 [in Russian].
- Bilous, V. P. (2005). *Psykhologichni aspekty formuvannia vykonavskoi khudozhnoi maisternosti [Psychological aspects of the formation of performing creative skills]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kiev, 16 [in Ukrainian].
- Bortnyk, Ye. O. (1974). *Domra v samodiialnomu mystetstvi Radianskoi Ukrainy [The domra in amateur art of the Soviet Ukraine]*. Kharkiv, 57 [in Ukrainian].
- Bortnik, Ye. A. (1982). *Formirovanie i razvitie domrovogo iskusstva na Ukraine v aspekte russko-ukrainskikh muzykalnykh svyazey [Formation and development of the domra art in Ukraine in the aspect of Russian-Ukrainian musical connections]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kiev, 25 [in Russian].
- Vasilev, Yu. & Shirokov, A. (1986). *Rasskazy o russkikh narodnykh instrumentakh [Stories on Russian folk instruments]*. Moscow: Sovetskiy Kompozitor, 88 [in Russian].
- Grizodub, V. & Mikhelis, V. (1978). *Shkola igry na chetyrekhstrunnoy domre [The school of playing the four-stringed domra]*. Kiev: Muzychna Ukraina, 75 [in Russian].
- Zeleniuk, V. (2005). Kharkivska akademichna shkola narodno-instrumentalnoho mystetstva. [Kharkiv Academic School of Folk and Instrumental Art]. *History of performing on folk instruments (Ukrainian academic school)*, 123–136 [in Ukrainian].
- Komarenko, V. A. (1961). *Metodyka navchannia hry na chotyrystrunnoi domri [The methodic of teaching how to play the domra]*. Kiev: Radianska shkola, 132 [in Ukrainian].

- Kostenko, N. Ye. (2005). Kompozytorska tvorchist Borysa Mikhieieva [The composing creativity of Boris Mikheyev]. *History of performing on folk instruments (Ukrainian academic school)*, 245–250 [in Ukrainian].
- Kostenko, N. Ye. (2005). Tvorchist Borysa Mikheieva v konteksti suchasnoho domrovoho mystetstva [The creativity of Boris Mikheyev in the context of the modern domra art]. *History of performing on folk instruments (Ukrainian academic school)*, 307–309 [in Ukrainian].
- Kostenko, N. Ye. (2009). *Kharkovskaya domrovaya shkola v kontekste muzykalno-ispolnitelskoy kultury Ukrainy [Kharkiv Domra School in the context of music and performing culture of Ukraine]*. (Candidate's thesis). Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky National University of Art [in Russian].
- Kostenko, N. Ye. (2009). Ukrainskoy chetyrekhstrunnoy domre – 100 let [100 years to Ukrainian four-stringed domra]. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*, 1, 2, 43–46 [in Russian].
- Kostenko, N. Ye. (2010). Printsipy domrovogo instrumentalizma: opyt kharkovskoy shkoly [The principles of domra instrumentalism: the experience of the Kharkiv School]. *Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education. Cognitive musicology*, 29, 492–503 [in Russian].
- Kostenko, N. Ye. (2012). Kharkovskaya domrovaya shkola v prostranstve integratsii slavyanskikh kultur [Kharkiv Domra School in the space of integration of Slavic cultures]. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 13, 146–149 [in Russian].
- Kostenko, N. Ye. (2012). *Boris Oleksandrovich Mikheev [Boris Oleksandrovych Mikheyev]* [monograph]. Kharkiv: S. A. M., 180 [in Russian].
- Kostenko, N. (2014). *Domra i ansamblevoe muzitsirovanie v Kharkove [The domra and ensemble music-making in Kharkiv]*. Guidelines. Kharkiv: I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 24 [in Russian].
- Kostenko, N. Ye. (2014). Poetika domrovogo iskusstva [Poetics of the domra art]. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 4, 5, 60–63 [in Russian].
- Kostenko, N. Ye. (2014). Sovremennaya teoriya i praktika domrovogo ispolnitelstva v Ukraine [Modern theory and practice of the domra performance in Ukraine]. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education*, 2, 33–37 [in Russian].

- Kostenko, N. Ye. (2017). *Boris Oleksandrovich Mikheev [Boris Oleksandrovych Mikheyev]* [monograph]. Kharkiv: Vodniy spektr Dzhi-Yem-Pi, 180 [in Russian].
- Lytvynets, T. A. (2013). *Suchasne domrove vykonavstvo: aspekty vdoskonalennia profesiinoi maisternosti [Modern domra performance: the aspects of improving the professional skills]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Lviv: M. V. Lysenka National Music Academy, 20 [in Ukrainian].
- Loshkov, Yu. I. (2002). *Volodymyr Andriiovych Komarenko [Volodymyr Andriiovych Komarenko]* [monograph]. Kharkiv: KhDAK, 113 [in Ukrainian].
- Lysenko, N. T. (1990). *Metodika obucheniya igre na domre [The methodic of teaching how to play the domra]*. Kiev: Muzychna Ukraina, 88 [in Russian].
- Lysenko, N. & Mikheev, B. (1989). *Shkola igry na chetyrehstrunnoy domre [The school of playing the four-stringed domra]*. Kiev: Muzychna Ukraina, 252 [in Russian].
- Mikheev, B. A. (1990). *Akusticheskie zakonomernosti zvukoobrazovaniya na domre i ikh ispolzovanie v rabote nad zvukoizvlecheniem [Acoustic patterns of sound formation on the domra and their use in work on sound-making]*. Kharkov, 24 [in Russian].
- Mikhelis, V. & Kalinin, A. (1963). *Nachalnaya shkola igry na 4-kh strunnoy domre [The school for beginners in playing the four-stringed domra]*. Kharkov: Mystetstvo, 295 [in Russian].
- Peresada, A. (1993). *Spravochnik domrista [Handbook for the domrist]*. Krasnodar: KIPPP, 400 [in Russian].
- Famintsyn, A. (1891). *Domra i srodnye ey muzykalnye instrumenty russkogo naroda. Balalayka. – Kobza. – Bandura. – Torban. – Gitara. [The domra and musical instruments similar to it. Balalaika, kobza, bandura, turban, guitar] Istoricheskiy ocherk s ris. i notn. Primerami [Historical essay with pictures and note examples]*. St. Petersburg, 218 [in Russian].
- Khotkevych, H. (2002). *Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu [Musical instruments of the Ukrainian people]*. Kharkov, 288 [in Ukrainian]

Стаття надійшла в редакцію 30 вересня 2020 року

Додаток



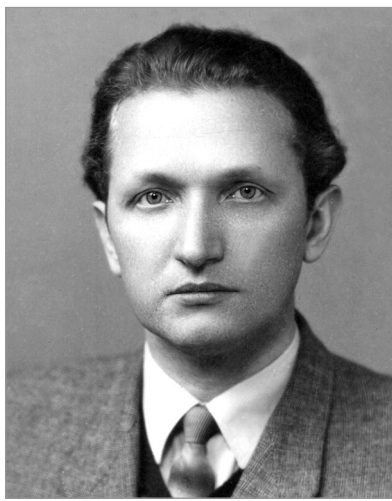
Володимир Андрійович Комаренко



Микола Тимофійович Лисенко



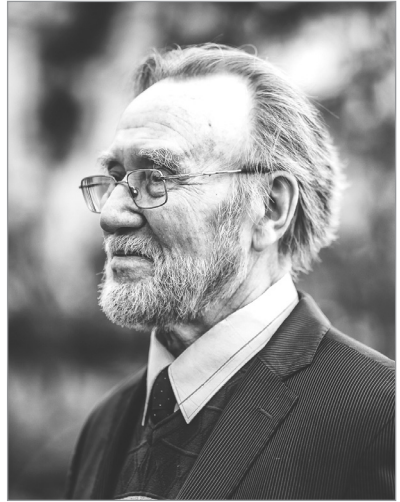
Віктор Іванович Міхеліс



Віктор Олександрович Гризодуб



Федір Гнатович Коровай



Борис Олександрович Міхеєв



Валерій Олександрович Матряшин



Ліна Степанівна Колкунова



Наталія Вікторівна Башмакова



Яна Владиславівна Данилюк



Наталія Євгеніївна Костенко

УДК 78.071.5(477-89Сло) «18/19»

DOI 10.34064/khnum2-2203

Данилюк Микола Миколайович

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри
музично-інструментальної підготовки вчителя Харківського
національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди;
e-mail: grotesk@ukr.net
ORCID 0000-0002-6322-7080

Данилюк Яна Владиславівна

старший викладач кафедри народних інструментів України Харківського
національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;
e-mail: yanadan@ukr.net
ORCID 0000-0001-6173-1040

**ДІЯЛЬНІСТЬ ОСЕРЕДКІВ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ
НА СЛОБОЖАНЩИНИ У КОНТЕКСТІ КУЛЬТУРНО-ОСВІТНЬОГО
РОЗВИТКУ РЕГІОНУ (друга половина XIX – початок XX століть)**

У статті висвітлено проблеми становлення музичної освіти на Слобожанщині у другій половині XIX – на початку XX століть. Виходячи з аналізу результатів попередніх студій доведено, що питання розвитку музичної освіти в Україні вказаного періоду знайшли досить ґрунтовне розкриття у наукових публікаціях. Разом з цим, встановлено, що проблема висвітлення основних віх та шляхів інституціоналізації музичної освіти у Слобожанському регіоні шляхом створення спеціальних закладів освіти професійно-музичного спрямування, як і обґрунтування можливостей використання набутого на зламі століть культурно-виховного досвіду, визначення перспектив його включення у процеси навчання та виховання дітей у сучасній системі освіти, потребує подальшої наукової розробки та практичної реалізації. Розкрито основні віхи розгортання процесу інституційного оформлення музичної освіти, визначено розмаїття форм освіти у регіоні (музичні класи, приватні музичні заняття, музичні лекції, курси для співаків, виконавців та регентів); проаналізовано досвід створення на Слобожанщині

першого закладу музичної освіти – музичного училища як найважливішого осередку музичної освіти молоді у регіоні. ■ **Ключові слова:** професійна музична освіта, музичні класи, музичне училище, музичне просвітництво, громадські товариства, Слобожанщина.

Вступ. В умовах зростання суспільної потреби у різнобічному і гармонійному розвитку особистості, збагаченні її духовного світу, актуалізації творчих сил людини, стимулюванні культуротворчої активності дітей та молоді, особливо актуальними стають питання спрямування діяльності освітніх закладів на збереження й вдосконалення духовних надбань нації шляхом залучення молодого покоління до аматорської та професійної мистецької діяльності.

Звернемо увагу, що використання унікальних можливостей мистецтва у напрямі позитивного впливу на людину, досягнення високого рівня її художньо-естетичного виховання і культурного розвитку багато у чому визначається ефективним функціонуванням системи мистецької освіти дітей та молоді. У державних документах наголошується, що освітні заклади мають стати осередками виховання справжньої духовності, плекання творчої особистості, виховання людини, що характеризується високою емоційно-естетичною культурою (Концепція художньо-естетичного виховання учнів, 2004). У Законах України «Про освіту», «Про загальну середню освіту», «Національній програмі патріотичного виховання громадян, формування здорового способу життя, розвитку духовності та зміцнення моральних засад суспільства» також підкреслюється необхідність розвитку музичної освіти дітей та молоді як важливого шляху національно-культурного відновлення суспільства, необхідність якого у сучасних умовах стає все більш очевидною.

Важливим шляхом духовно-культурного відродження нації є опрацювання вітчизняного історико-педагогічного досвіду, в якому акумульовані мистецькі національно-культурні традиції українського народу й досягнення науки щодо музичної освіти дітей та молоді. Так, заслуговує на увагу суттєвий досвід становлення музичної освіти на Слобожанщині у другій половині XIX – на початку XX століть – період, коли у регіоні відбувалася інституціоналізація підготовки му-

зикантів-професіоналів, вдосконалювався процес викладання співу і музикування учням, здійснювався пошук та апробація нових форм музичної підготовки майбутніх фахівців тощо.

Відзначимо, що сьогодні важливим пошуковим викликом стає висвітлення специфіки розвитку професійної освіти у межах самобутнього Слобідського краю, що існував протягом століть як культурно-історичний осередок, де зберігалися духовні, національні та регіональні культурні цінності, сформувалися самобутні художньо-мистецькі етнокультурні традиції, створювався місцевий фольклор, накопичувалися селянські та міські музичні звичаї, що за своїми формами, жанрами, видами мали регіональні етнографічні особливості й були тісно взаємопов'язані з побутом слобожан. Підкреслимо, що самобутність культурних традицій слобожанського етносу зумовила й специфіку розвитку музичної освіти краю.

Огляд літератури. Проблема розвитку музичної освіти у контексті культурно-освітнього розвитку країни та її регіонів завжди викликала інтерес дослідників. Так, у працях відомих вітчизняних педагогів, методистів (Апраксина, 1983; Ростовський, 1993; Щолокова, 1996; Якімчук, 2003 та ін.) визначено сутність музичної освіти, розглянуто її специфіку.

Проблему становлення музичного мистецтва в Україні досліджували В. Богданов (2007), Л. Корній (1996), Г. Святненко (1996) та інші вчені. Сучасними науковцями в історико-педагогічному аспекті порушувалися проблеми розвитку вітчизняної музично-виконавської практики, висвітлювались спеціально-методичні питання музичної освіти (Баренбойм, 1974; Куришев, 1989 та ін.).

У роботах вчених (Ткач & Данилевська, 1995 та ін.) висвітлюються давньослов'янські культурні коріння музично-співочої, святкової та танцювальної традицій Слобожанщини. В історико-етнографічній літературі (Астахова, 2004; Воропай, 1991) вказується, що слобожанам властива особлива музичність, що зумовило розвиток у регіоні різних форм музичного мистецтва.

Питання вивчення різних аспектів розвитку музичної освіти у Слобожанському регіоні порушувалися у дослідженнях О. Кононової (2004), Й. Миклашевського (1967), Л. Посохової (1995). Особливий

інтерес становлять наукові дослідження О. Васильєвої (2005), В. Попової (2004), О. Шумської (2007), в яких автори торкаються проблем розвитку музичної освіти дітей та молоді на Слобожанщині безпосередньо у досліджуваний період.

Незважаючи на те, що питання розвитку музичної освіти в Україні у другій половині XIX – на початку XX ст. знайшли досить ґрунтовне розкриття у наукових публікаціях, проблема дослідження процесу інституціоналізації музичної освіти у Слобожанському регіоні шляхом створення спеціальних закладів освіти професійно-музичного спрямування, як і обґрунтування можливостей використання набутого на зламі століть культурно-виховного досвіду, визначення перспектив його включення у процеси навчання та виховання дітей у сучасній системі освіти, потребує подальшої наукової розробки та практичної реалізації.

Мета статті полягає у розкритті досвіду становлення та розвитку системи музичної освіти на Слобожанщині у другій половині XIX – на початку XX століть в аспекті аналізу діяльності осередків музичної освіти та визначенні шляхів його сучасного використання.

Мета реалізується через такі **завдання**:

– розглянути культурно-музичне життя у Слобідському краї, поширення приватного музичного навчання, діяльність громадських товариств, розвиток музичного просвітництва як основне культурно-історичне тло, на якому відбувалася інституалізація музичної освіти;

– розкрити значення для інституційного оформлення музичної освіти в регіоні діяльності створених під патронатом громадських товариств музичних класів, вечірніх класів хорового співу при музичних класах, недільних курсах;

– у контексті визначення регіональних проблем і труднощів розвитку музичної освіти, зокрема щодо створення роботи Харківського музичного училища у досліджуваний період, визначити роль музичних діячів, викладачів і натхненників процесу інституалізації музичної освіти на Слобожанщині;

– на основі аналізу історико-педагогічної літератури та архівних джерел проаналізувати організаційні умови діяльності музичного училища як осередку музичної освіти молоді у регіоні, розкри-

ти тенденції розвитку форм музичної освіти майбутніх музикантів і виконавців.

Методологічним підґрунтям дослідження є культурологічний підхід, що передбачає бачення змін, які відбулися в музичній освіті Слобожанщині у другій половині XIX – на початку XX ст. й забезпечує розгляд осередків музичної освіти як загального культурного феномену, у якому відобразилися культурні інтереси та прагнення слобожан. У процесі наукового пошуку використано комплекс методів дослідження, а саме: *системно-структурний й історико-генетичний методи*, застосування яких забезпечило обґрунтовану оцінку культурної ситуації в регіоні; *загальнонаукові* (аналіз, синтез, порівняння, узагальнення, систематизація науково-історичних фактів) – для упорядкування й узагальнення теоретичних поглядів вітчизняних педагогів на обрану проблему в конкретний історичний період, з'ясування проблеми у динаміці, обґрунтування основних віх щодо поступової інституалізації музичної освіти у досліджуваній період; *вивчення історичної літератури, статистичних, нормативних документів* – для узагальнення практичного досвіду музичної освіти у навчальних закладах регіону.

Виклад основного матеріалу. Досліджуючи проблему становлення професійної музичної освіти на Слобожанщині, передусім, слід зазначити, що з другої половини XIX століття у регіоні спостерігалися розквіт культурно-музичного життя та музичного просвітництва, зростання інтересу місцевого населення до музичного мистецтва, його широка популяризація серед дітей та молоді. Відповідно загострювалася суспільна потреба у професійно-підготовлених музикантах, співаках, композиторах як суб'єктах музично-мистецької діяльності у регіоні.

Важливим чинником інституціоналізації професійної музичної освіти на Слобожанщині був розвиток приватного музичного навчання, що отримало широке розповсюдження завдяки наявності у регіоні досить значного прошарку заможного населення, яке прагнуло надати дітям ґрунтовне естетичне виховання. І якщо у середині XIX ст. до приватних занять з музики запрошувалися, в основному, іноземні або столичні фахівці, то наприкінці, й особливо на початку XX століт-

тя, до різного роду музичної діяльності стали залучатися вітчизняні педагоги. Як правило, це були викладачі вищих та середніх закладів освіти м. Харкова (Імператорського університету, Інституту шляхетних дівчат, гімназій тощо).

Разом із цим, дієвим чинником інституціоналізації професійної музично-мистецької освіти у регіоні була також і діяльність громадських товариств та творчих об'єднань, зокрема музичних, яких на Слобожанщині було чимало: Харківське товариство шанувальників хорового співу, Музично-благодійне товариство «Харківський музичний гурток», Церковно-співоче товариство, Харківське Товариство поширення в народі грамотності. Завдяки ініціативній діяльності подібних товариств та їх плідній діяльності у Слобідському краї апробувалися різні форми музичної освіти, як-то: оперні класи для дорослих, короткотермінові співацькі курси, курси нотної грамоти тощо.

Найбільш впливовим у Слобожанському регіоні було Харківське відділення Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ), діяльність якого безпосередньо сприяла розгортанню процесу поступового інституційного оформлення професійної музичної освіти: відкриттю музичних класів й перетворенню їх на музичне училище, подальшому розширенню діяльності училища та створенню на його базі консерваторії.

Аналізуючи процес становлення музично-професійної освіти, відзначимо, що саме Харківське відділення ІРМТ плідно діяло у напрямі об'єднання музичних колективів, творчих фахівців-педагогів та аматорів, які працювали на Слобожанщині, створення єдиної узгодженої освітньої системи, яка мала забезпечити підготовку професійних музикантів, сприяти популяризації музичної освіти у регіоні (Отчет Харьковского отделения ИРМО, 1882: 4). У другій половині XIX ст. необхідність реалізації зазначених завдань зумовила створення під патронатом товариства осередків музичної освіти – музичних класів, вечірніх класів хорового співу при музичних класах, недільних курсів.

Вечірні класи та недільні курси мали на меті просвітницько-педагогічну діяльність серед представників сільського населення та малозабезпечених громадян. Навчання в них було безкоштовним і спрямованим, в основному, на підготовку співаків церковного хору й сіль-

ських учителів музики, ніж на навчання професіоналів-музикантів високого гатунку (Авескулова, 2010: 10).

Натомість, діяльність музичних класів була зорієнтована на більш заможні верстви населення й передбачала поглиблену музично-професійну підготовку слухачів. На нашу думку, музичні класи були новою формою музичної освіти, що позначала перехід від аматорської музично-просвітницької діяльності до виникнення нових ефективних форм професійної музичної освіти у регіоні. Умови прийому слухачів до музичних класів відділення ІРМТ регламентувались «Правилами та умовами вступу до музичних класів відділення Імператорського Російського Музичного товариства». Перелік предметів та зміст навчальних програм також відповідали програмам дисциплін, що були розроблені для викладання в музичних класах. Слід зазначити, що засвоєння їх слухачами цілком забезпечувало набуття ними необхідних музично-теоретичних знань; опанування грою на різних музичних інструментах; отримання сольної, ансамблевої та оркестрової виконавської практики; оволодіння вокально-хоровими навичками.

Проте, становлення діяльності музичних класів Харківського відділення ІРМТ відбувалося у досить складних та суперечливих умовах: бракувало фінансування, інтерес слобожанського населення до отримання професійної музичної освіти не був достатньо стійким. Аналізуючи процес організації роботи музичних класів, із посиланням на дані, наведені у роботі І. Авескулової, зазначимо, що серед цілої низки проблем, які виникали у перші роки їх діяльності, чи не найбільшою була нестача вітчизняних викладачів-професіоналів для забезпечення якісної музичної освіти слухачів. Тому часто педагоги-музиканти запрошувались із-за кордону (Авескулова, 2010: 10).

Аналіз слобожанського досвіду показує, що й серед місцевих педагогів були такі, які відзначалися високою музичною професійністю та ентузіазмом. Наприклад, відомий музичний діяч і викладач І. Слатін, очолюючи Харківське відділення товариства та будучи ініціатором створення музичних класів, зробив суттєвий внесок у розвиток музично-професійної освіти на Слобожанщині.

Незважаючи на зусилля І. Слатіна, через недостатню кількість бажаних навчатися, матеріальну та кадрову незабезпеченість навчаль-

ного процесу, у перші роки існування діяльність музичних класів можна характеризувати як регресивну. Так, якщо у перший рік заснування музичних класів в них навчалось 200 осіб, то з кожним роком їхня кількість знижувалась (за 11 років кількість слухачів зменшилася у 10 разів), а в 1866 р. музичні класи взагалі призупинили свою діяльність (Васильєва, 2005: 156).

Відновлення роботи курсів відбулося у 1871 р. й з цього часу вони діяли систематично, постійно удосконалювалися, сприяючи накопиченню у регіоні досвіду інституціоналізованої музичної освіти. Вже у 1881 р. з класу вокалу, фортепіано, скрипки й віолончелі в музичних класах навчалось 199 осіб. Про високий рівень їхньої підготовки свідчить активна концертна діяльність учнів. Зокрема, у 1881 р. було проведено 6 учнівських концертів, репертуар яких включав твори вітчизняних композиторів (М. Балакірева, М. Глінки, О. Даргомижського, М. Римського-Корсакова, А. Рубінштейна, П. Чайковського та ін.) (Отчет Харьковского отделения ИРМО, 1882: 6, 8–19).

У цей час для занять зі слухачами почали залучатися найкращі педагогічні кадри як місцеві, так і з усієї Російської імперії. Приміром, вечірні хорові класи очолив високопрофесійний диригент та викладач В. Бірюков, хоровий спів викладав відомий харківський регент О. Літинський. Він же викладав дисципліни музично-теоретичного циклу, які довгий час залишалися без постійного викладача. У 1881 р. викладачами фортепіано до роботи у музичних класах були запрошені: випускниця Санкт-Петербурзької консерваторії, учениця Г. Лешетицького А. Галяміна, вихованка Московської консерваторії, учениця Г. Лангера – М. Прімо, по класу віолончелі і сольфеджіо – викладач Московської консерваторії П. Данільченко (Отчет Харьковского отделения ИРМО, 1882: 6).

Важливою віхою інституціоналізації музичної освіти у регіоні стало створення у 1884 р. на базі музичних класів музичного училища. На відміну від музичних класів, де слухачі здобували лише музичну освіту, училище являло собою повноцінний освітній заклад, де учні поряд з музично-професійною підготовкою отримували і загальну освіту. Діяльність музичного училища відбувалася під егідою ІРМТ й визначалася цілою низкою нормативних документів, зокре-

ма: «Статут музичних училищ Імператорського Російського музичного товариства», «Умови прийому до музичного училища відділення Імператорського Російського Музичного товариства і програма викладання наукових предметів», «Положення про регентський клас при Музичних училищах Імператорського Російського Музичного товариства та їх музично-навчальна програма».

Виходячи з цього, можемо стверджувати, що музичне училище було першою офіційно оформленою освітньою інституцією музичної освіти на Слобожанщині. Вже на початку створення до навчання в училищі вдалося залучити досить велику кількість учнів. У чисельному розподілі учнівського складу за навчальними роками простежувалася невелика позитивна динаміка: так, у 1884–1885 н. р. учнів було: у першому семестрі – 164, у другому – 170 (Отчет Харьковского отделения ИРМО, 1886: 40). У 1893–1894 н. р. в училищі навчалось 249 учнів (Отчет Харьковского отделения ИРМО, 1895: 41). Слід зазначити, що не зважаючи на досить високу платню, кількість слухачів в училищі не зменшувалася, розвивалася також система стипендіальної підтримки обдарованих учнів, що уможливило навчання в училищі здібних дітей незаможних верств населення.

Оскільки училище було закладом, що надавав учням, окрім музичної, середню освіту, навчальний план вміщував два цикли дисциплін: «художній» (цикл музичної освіти) та «науковий» (загальноосвітній цикл). У процесі опанування циклу художніх дисциплін учні навчалися грі на одному з музичних інструментів: струнних, духових, ударних, фортепіано та органі, ансамблевій грі; співу, теорії та історії музики, основам хорового співу. У процесі засвоєння загальноосвітнього циклу – вивчали російську мову, арифметику, географію, загальну та російську історію, французьку, німецьку, італійську мови, краснопис (Отчет Харьковского отделения ИРМО, 1895: 46).

Характеризуючи діяльність училища як першого освітнього інституту Слобожанщини, в якому відбувалася підготовка музикантів-професіоналів, відзначимо досить високий рівень матеріально-технічного забезпечення навчально-виховного процесу, що є показником значної турботи адміністрації закладу про організацію музичного навчання учнів, створення умов для отримання ними по-

вноцінного виконавського досвіду. Так, за даними звітів, в училищі було шість роялів фірми Беккер й один Шрейдера; велика кількість духових і струнних інструментів. Для послуг викладачів та навчання учнів у бібліотеці училища було зібрано багату нотну бібліотеку, значний внесок у створення та поповнення якої робили місцеві благодійники та меценати.

Завдяки наполегливості, активності та ентузіазму директора музичного училища І. Слатіна, у цьому навчальному закладі було зібрано високопрофесійний педагогічний колектив. Для викладання різних музичних предметів були запрошені «вільні художники» Санкт-Петербурзької консерваторії фон-Глен (викладач гри на віолончелі), Бенш (викладач гри на фортепіано); московської консерваторії С. Дочевський (викладач гри на скрипці, альті, теорії та історії музики). Відбувалося й постійне розширення викладацького складу училища. Наприклад, у зв'язку з відкриттям у 1893–1894 н. р. класу гри на арфі, до штату було включено посаду відповідного викладача, яку посів І. Шоллар. У роботі училища також була започаткована практика залучення до викладання учням музичних дисциплін концертуючих музикантів та співаків. Так, викладачем співу для чоловічих голосів було запрошено артиста російської опери Р. Фюрера (Отчет Харьковского отделения ИРМО, 1886: 14; Отчет Харьковского отделения ИРМО, 1895: 40).

Високий рівень кадрового та методичного забезпечення навчально-виховного процесу училища зумовлював підвищення якості музичної освіти учнів, що, у свою чергу, сприяло значному зростанню статусу цього навчального закладу у регіоні. Піклуючись про поширення музичних знань, викладачі зверталися до нових форм публічної музичної діяльності. Так, на увагу, оновлення та сучасне використання заслуговує практика організації публічної позанавчальної діяльності майбутніх музикантів, проведення викладачами разом з учнями широкої музично-просвітницької роботи з населенням, залучення талановитих, музично-обдарованих учнів до участі в різноманітних музичних заходах разом із професійними музикантами тощо.

Завдяки розвитку та урізноманітненню форм музичної освіти учнів популярність музичного училища серед місцевого населення

краю зростала, рівень освіти в ньому набув високої якості, що зумовило необхідність розширення його роботи. У 1917 р. на базі училища було створено консерваторію, діяльністю якої було відкрито нову сторінку у розвитку музичної освіти краю.

Консерваторія, як і музичне училище, надавала загальну освіту в тому ж обсязі, однак зміст музичних дисциплін було суттєво збільшено і збагачено. Зазначений музичний заклад готував віртуозних виконавців з гри на різних музичних інструментах, здатних, окрім роботи в оркестрах і хорах, до сольної музичної кар'єри, а також композиторів, теоретиків та оперних співаків. Чимало випускників консерваторії залишалися в ній після закінчення навчання в якості викладачів, а також ставали засновниками нових відділень ІРМТ у різних містах України (Авескулова, 2010: 12). Славетні музичні традиції проведення публічних концертів зберігалися у діяльності консерваторії ще тривалий час.

Висновки з даного дослідження і **перспективи подальших** розвідок у даному напрямку. У цілому, проведений історико-педагогічний аналіз дає підстави для висновку про те, що у другій половині XIX ст. на Слобожанщині утворилися умови для інституціоналізації професійної музичної освіти, зокрема відбувався розвиток приватного музичного навчання, активізувалася музично-популяризаторська діяльність громадських товариств та творчих об'єднань, серед місцевого населення набули широкої популярності музична освіта та різні форми музичного мистецтва (концерти, бали, оперні вистави) тощо. Процес інституціоналізації музичної освіти розгортався протягом досліджуваного періоду від організації музичних класів, з подальшим їх оформленням в музичне училище, до створення консерваторії, яка продовжує плідну музично-професійну та музично-педагогічну діяльність донині.

Аналізуючи досвід діяльності першого у регіоні закладу професійно-музичної підготовки співаків, інструменталістів, композиторів, диригентів – музичного училища, відзначимо, що сьогодні значний науково-практичний інтерес становлять накопичені у його роботі ґрунтовні музично-культурні традиції і здобутки щодо налагодження плідної співпраці між музикантами професіоналами, талановитою молоддю та широкими колами громадськості.

Порівняльний аналіз особливостей становлення та розвитку музичної освіти у різних регіонах України та у різних країнах світу у досліджуваній період є перспективним напрямом подальшого розвитку порушеної проблеми.

ЛІТЕРАТУРА

- Авескулова, І. В. (2010). *Просвітницько-педагогічна діяльність в Україні Імператорського російського музичного товариства (друга половина XIX – початок XX ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. пед. наук). Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 20.
- Апраксина, О. А. (1983). *Методика музикального виховання в школі*. (Учебн. пособие). М.: Просвещение, 224.
- Астахова, О. В. (2004). *Свята та побут Слобожанщини*. Харків: Колорит, 124.
- Баренбойм, Л. А. (1974). *Музыкальная педагогика и исполнительство*. М.: Музыка, 336.
- Богданов, В. О. (2007). *Історія духового музичного мистецтва України (від витоків до початку XX ст.)*. (Монографія). Харків, 350.
- Васильєва, О. В. (2005). *Формування морально-естетичної культури учнівської молоді засобами хорового мистецтва на Слобожанщині (кінець XIX – початок XX ст.)*. (Дис. ... канд. пед. наук). Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 228.
- Воропай, О. (1991). *Звичаї нашого народу: етнографічний нарис*. Київ, 462.
- Кононова, О. В. (2004). *Музична культура Харкова кінця XVIII – початку XX ст.* Харків: Основа, 175.
- Концепція художньо-естетичного виховання учнів у загальноосвітніх навчальних закладах / Наказ Міністерство освіти і науки України 25.02.2004 № 151/11. https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v1_11290-04#Text
- Корній, Л. (1996). *Історія української музики (від найдавніших часів до середини XVIII ст.)*. Ч. 1. Нью-Йорк, 314.
- Миклашевський, Й. (1967). *Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII – першої половини XIX ст.* Київ: Наукова думка, 160.
- Куришев, С. В. (1989). *Виконавська практика як форма професійної підготовки вчителя музики*. (Навчальний посібник для студентів). К.: КДПІ, 76.

- Отчет Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1881–1882 год* (1882). Харьков: Тип. М. Зильберберга, 45.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1896–1897 год* (1898). Харьков: Тип. Харьковского губернского правления, 88.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества за 1884–1885 год* (1886). Харьков: Тип. Харьковского губернского правления, 35.
- Отчет Харьковского отделения Императорского русского музыкального общества и состоящего при нем музыкального училища за 1893–1894 год* (1895). Харьков: Тип. Харьковского губернского правления, 74.
- Попова, В. Л. (2004). *Естетична підготовка вчителів у діяльності педагогічних курсів Слобожанщини (кінець XIX – початок XX ст.)* (Дис. ... канд. пед. наук). Харків: ХДПУ імені Г. С. Сковороди, 204 с.
- Посохова, Л. Ю. (1995). *Харківський колегіум та його просвітницька роль (XVIII – перша половина XIX ст.)*. (Автореф. дис. ... канд. іст. наук). Харків: ХДПУ імені Г. С. Сковороди, 24.
- Ростовський, О. Я. (1993). *Педагогічні основи керування процесом музичного сприймання школярів*. (Дис. ... доктора педагогічних наук). АПН України, 444.
- Святненко, Г. В. (1996). *Становлення і розвиток вузів культури і мистецтв в Україні в радянський період*. (Дис. ... канд. іст. наук). Київ: Київський державний інститут культури, 220.
- Ткач, М., & Данилевська, Н. (1995). *Ключальний міст: джерела української міфології*. Київ: Сніва, 128.
- Щолокова, О. П. (1996). *Система професійної підготовки студентів педагогічних вузів до художньо-естетичної освіти школярів*. (Дис... доктора пед. наук). Київ, 489.
- Шумська, О. О. (2007). *Теорія і практика естетичної підготовки майбутніх учителів у Харківському університеті друга половина XIX – початок XX століття*. (Дис. ... канд. пед. наук). Харків: ХНПУ імені Г. С. Сковороди, 287.
- Якімчук, С. (2003). *Методика музичного виховання*. (Навч. посібник). Рівне, 160.

Mykola Danyiuk

PhD in Pedagogy, Associate Professor at the Department of Music-Instrumental Training for Teachers, H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University;
e-mail: grotesk@ukr.net
ORCID 0000-0001-6173-1040

Yana Danyiuk

Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: yanadan@ukr.net
ORCID 0000-0001-6173-1040

**ACTIVITIES OF MUSIC EDUCATION CENTERS
IN SLOBOZHANSCHYNA IN THE CONTEXT OF CULTURAL
AND EDUCATIONAL DEVELOPMENT OF THE REGION
(the second half of the 19th – early 20th century)**

The article highlights the problem of the formation of music education in Slobozhanshchyna in the second half of the 19th – early 20th centuries in the context of studying the general trends of cultural and educational development of the region.

Based on the analysis of the results of previous studies, it has been proved that the development of music education in Ukraine in the second half of the 19th – early 20th centuries has been revealed in scientific publications. At the same time, it has been established that the problem of highlighting the main milestones and ways of institutionalization of music education in Slobozhanshchyna (Sloboda region) through the creation of special educational institutions of vocational music, as well as substantiation of opportunities to use cultural and educational experience at the turn of the century and raising children in the modern education system, requires further research and practical implementation.

The aim of the article is to reveal the experience of formation and development of the system of music education in Slobozhanshchyna in the second half of the 19th – early 20th centuries in terms of analyzing the activities of music education centers and identifying ways of its modern use.

The authors have used a set of research methods: system-structural and historical-genetic methods to assess the cultural situation in the region; general research methods to organize and generalize theoretical views of historical facts, clarify the problem in the dynamics, substantiate the main historical milestones; study of historical literature, archival, statistical, normative documents in order to generalize the practical experience of music education in educational institutions of the region.

It has been found that the identity of cultural traditions of ethnic groups of Slobozhanshchyna has determined the specifics of the development of music education in the region, revealed the features of cultural and musical life in the region, the spread of private music education, public associations and creative associations (Kharkiv Society of Choral Singers, Music and Charity Kharkiv Music Group, Church Singing Society), the development of music education, which proved to be an important basis for the development and institutionalization of music education.

The activity of music classes, evening classes at music classes, Sunday courses, the work of which was aimed at training church choir singers and music teachers, created under the auspices of public societies, is essential for the institutionalization of music education in Slobozhanshchyna.

In the context of research of regional problems and difficulties of music education development, in particular concerning primary stage of work of Kharkiv music school in the studied period, the big role of the known music figure, teacher and the inspirer of process of institutionalization of music education in Slobozhanshchyna I. Slatin has been allocated.

Based on the analysis of historical and pedagogical literature we have revealed the main milestones in the process of institutionalization of music education, identified a variety of forms of such education in the region (music classes, private music lessons, music lectures, courses for singers, performers and regents); the experience of creation of the first institution of music education in Slobozhanshchyna – music school has been analyzed, its activity has been characterized, the organizational conditions of activity of music school as the most important center of music education of youth in the region have been analyzed.

■ **Key words:** *professional music education, music classes, music school, music education, public associations, Slobozhanshchyna.*

REFERENCES

- Aveskulova, I. V. (2010). *Prosvitnytsjko-pedagoghichna dijajlnistj v Ukrajinі Imperatorsjkogho rosijjskogho muzychnogho tovarystva (drughа polovyna XIX – pochatok XX st.) [Educational and pedagogical activity in Ukraine of the Imperial Russian Music Society (second half of the XIX – beginning of the XX century)]*. (Extended abstract of Candidate's thesis). H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, 20 [in Ukrainian].
- Apraksina, O. A. (1983). *Metodika muzyikalnogo vospitaniya v shkole. (Uchebn. posobie) [Methods of musical education at school]*. M.: Prosveschenie, 224 [in Russian].
- Astakhova, O. V. (2004). *Svjata ta pobut Slobozhanshhyny [Holidays and life of Slobozhanschyna]*. Kharkiv: Koloryt, 124 [in Ukrainian].
- Barenbojm, L. A. (1974). *Muzykal'naja pedagoghyka y yspolnytel'stvo [Musical pedagogy and performance]*. M.: Musyika, 336 [in Russian].
- Boghdanov, V. O. (2007). *Istorija dukhovogho muzychnogho mystectva Ukrajinі (vid vyotokiv do pochatku XX st.) [History of brass music of Ukraine (from the origins to the beginning of the XX century)]*. Kharkiv, 350 [in Ukrainian].
- Jakimchuk, S. (2003). *Metodyka muzychnogho vykhovannja. (Navch. posibnyk) [Methods of music education]*. Rivne, 160 [in Ukrainian].
- Kononova, O. V. (2004). *Muzychna kuljtura Kharkova kincja XVIII – pochatku XX st. [Musical culture of Kharkiv in the late XVIII – early XX centuries]*. Kharkiv: Osнова, 175 [in Ukrainian].
- Koncepcija khudozhnjo-estetychnogho vykhovannja uchniv u zaghaljnoosvitnikh navchalnykh zakladakh / Nakaz Ministerstvo osvity i nauky Ukrajinі 25.02.2004 № 151/11 [The concept of artistic and aesthetic education of students in secondary schools / Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine 25.02.2004 № 151/11]* [in Ukrainian] https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v1_11290-04#Text
- Kornij, L. (1996). *Istorija ukrajinsjkoji muzyky (vid najdavnishykh chasiv do seredyny XVIII st.) [History of Ukrainian music (from ancient times to the middle of the XVIII century)]*. Part 1. New York, 314 [in Ukrainian].
- Kuryshhev, Je. V. (1989). *Vykonavsjka praktyka jak forma profesijnoji pidghotovky vchytelja muzyky : navchalnyj posibnyk dlja studentiv [Performing practice as a form of professional training of a music teacher: a textbook for students]*. K.: KDPI, 76 [in Ukrainian].

- Myklashevsjkyj, J. (1967). *Muzychna i teatraljna kuljtura Kharkova kincja XVIII – pershoji polovyny XIX st.* [Musical and theatrical culture of Kharkiv in the XVIII – first half of the XIX century]. Kyiv: Naukova dumka, 160 [in Ukrainian].
- Otchet Kharkovskogho otdeleniia Imperatorskogo russkogho muzykalnogo obshchestva za 1881–1882 god* (1882). [Report of the Kharkov branch of the Imperial Russian Musical Society for 1881–1882]. Kharkov: Type. M. Zilberberg, 45 [in Russian].
- Otchet Kharkovskogho otdeleniia Imperatorskogo russkogho muzykalnogo obshchestva za 1896–1897 god* (1898). [Report of the Kharkov branch of the Imperial Russian Musical Society for 1896–1897]. Kharkov: Tip. Kharkovskogo gubernskogo pravleniya, 88 [in Russian].
- Otchet Kharkovskogho otdeleniia Imperatorskogo russkogho muzykalnogo obshchestva za 1884–1885 god* (1886). [Report of the Kharkov branch of the Imperial Russian Musical Society for 1884–1885]. Kharkov: Tip. Kharkovskogo gubernskogo pravleniya, 35 [in Russian].
- Otchet Kharkovskogho otdeleniia Imperatorskogo russkogho muzykalnogo obshchestva za 1893–1894 god* (1895). [Report of the Kharkov branch of the Imperial Russian Musical Society for 1893–1894]. Kharkov: Tip. Kharkovskogo gubernskogo pravleniya, 74 [in Russian].
- Popova, V. L. (2004). *Estetychna pidghotovka vchyteliv u dijajlnosti pedaghoghichnykh kursiv Slobozhanshhyny (kinecj XIX – pochatok XX st.)* [Aesthetic training of teachers in the activity of pedagogical courses of Slobozhanshhyna (end of XIX – beginning of XX century)]. (Candidate's thesis). Kharkiv: H. S. Skovoroda KhDPU, 204 [in Ukrainian].
- Posokhova L. Ju. (1995). *Kharkivsjkyj koleghium ta jogho prosvitnycjka rolj (XVIII – persha polovyna XIX st.)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv: H. S. Skovoroda KhDPU, 24 [in Ukrainian].
- Rostovsjkyj, O. Ja. (1993). *Pedaghoghichni osnovy keruvannja procesom muzychnogho spryjmannja shkoljariv* [Pedagogical bases of management of process of musical perception of schoolboys]. (Doctor's thesis). Kyiv, 444 [in Ukrainian].
- Shholokova, O. P. (1996). *Systema profesijnoi pidghotovky studentiv pedaghoghichnykh vuziv do khudozhnjo-estetychnoji osvity shkoljariv* [System of professional training of students of pedagogical high schools to art and

- aesthetic education of schoolchildren*]. (Doctor's thesis). Kyiv, 489 [in Ukrainian].
- Shumsjka, O. O. (2007). *Teorija i praktyka estetychnoji pidghotovky majbutnikh uchyteliv u Kharkivskomu universyteti druga polovyna XIX – pochatok XX stolittja* [Theory and practice of aesthetic training of future teachers in Kharkiv University in the second half of the XIX – beginning of the XX century]. (Candidate's thesis). H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, 287 [in Ukrainian].
- Svjatnenko, Gh. V. (1996). *Stanovlennja i rozvytok vuziv kuljтуры i mystectv v Ukrajinі v radjanskyj period* [Formation and development of universities of culture and arts in Ukraine in the Soviet period]. (Candidate's thesis). Kyiv: Kyiv State Institute of Culture, 220 [in Ukrainian].
- Tkach, M., & Danylevs'jka, N. (1995). *Klechalnyj mist: dzhherela ukrajins'jkoji mifologiji* [Kneeling bridge: sources of Ukrainian mythology]. Kyjiv: Snyva, 128 [in Ukrainian].
- Vasyljjeva, O. V. (2005). *Formuvannja moraljno-estetychnoji kuljтуры uchniv's'jkoji molodi zasobamy khorovogho mystectva na Slobozhanshchyni (kinecj XIX – pochatok XX st.)* [Formation of moral and aesthetic culture of student youth by means of choral art in Slobozhanshchyna (end of XIX – beginning of XX century)]. (Candidate's thesis). H. S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, 228 [in Ukrainian].
- Voropaj, O. (1991). *Zvyčaji nashogho narodu: etnografichnyj narys* [Customs of our people: ethnographic essay]. Kyiv, 462 [in Ukrainian].

Стаття надійшла в редакцію 30 листопада 2020 року.

УДК 378.6:78(477.54):780.614.131

DOI 10.34064/khnum2-2204

Доценко Володимир Ігорович

заслужений артист України, професор кафедри народних інструментів

України Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського;

e-mail: vladimirdotsenko1962@gmail.com

ORCID 0000-0002-1350-9119

Ткаченко Вікторія Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів

України Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського;

e-mail: viktoriya2001guitar@gmail.com

ORCID 0000-0003-2558-2863

**ТВОРЧІ СТРАТЕГІЇ КЛАСУ ГІТАРИ ХНУМ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Вивчення харківської гітарної школи та класу гітари ХНУМ від формування до сьогодення дозволяє виявити провідні вектори та ключові риси їх діяльності, серед яких пропонується виділити два: інноваційність та багатовекторність. Вже на етапі формування харківська гітарна школа заявила про себе інноваційністю – саме в Харкові було відкрито перші в Україні та СРСР гітарний клуб, в межах якого невдовзі з'явився перший в СРСР гітарний квартет, завдяки плідні співпраці із кафедрою аналізу та інтерпретології в 2008 році проводиться перша в Україні наукова конференція, присвячена гітарному мистецтву, одними з перших в ХНУМ гітаристи долучаються до діяльності міжнародної навчальної програми Erasmus+ та включаються в процес діджиталізації, проводячи online-виступи та успішно представляючи гітарний оркестр на міжнародному рівні, результатом чого стали два Гран-Прі в 2020 році. Вже в межах діяльності гітарного клубу про себе заявила інша провідна риса діяльності харківської гітарної школи – багатовекторність. Зібравши однодумців для обміну досвідом та

знайомством із зразками сучасного гітарного мистецтва, клуб «виплекав» і викладачів, майстрів інструментів, і музикантів-ансамблістів. Всі започатковані в минулому столітті напрямки поглиблюються і продовжують розгалужуватися в XXI столітті в діяльності класу гітари ХНУМ: просвітницька доповнюється науковою (конференції, захисти кандидатських дисертацій), педагогічна – методичним комплексом (методичні праці В. Доценка), виконавська та конкурсна – організаційною (журі, організатори конкурсів), сольне та ансамблеве виконавство – діяльністю оркестру. ■ **Ключові слова:** харківська гітарна школа, клас гітари ХНУМ, інноваційність, багатовекторність, діджиталізація.

Вступ. Історія харківської гітарної школи на сьогоднішній день охоплює вже більше 80-ті роки, починаючи від діяльності Б. Шопена, О. Мамона, І. Балана, С. Москаленка, В. Петрова, до її представників на сучасному етапі – викладачів класу гітари ХНУМ імені І. П. Котляревського – професора, заслуженого артиста України В. Доценка та кандидата мистецтвознавства, доцента В. Ткаченко і їх учнями, що вже репрезентують харківську гітарну школу за межами України. Одним з таких видатних випускників класу В. Доценка є всесвітньо відомий гітарист, лауреат безліч міжнародних конкурсів Марк Топчій, який виступає із сольними програмами на найпрестижніших концертних майданчиках і навіть дав сольний концерт в Карнегі-хол. Відомими в Україні та за кордоном стали випускники ХНУМ Ференц Бернат (Угорщина), Ігор Кордюк, Арсен Асанов, Станіслав Стешенко (Німеччина), Денис Панченко, Борис Бельський, Олександр Кулик, Михайло Тущенко, Вікторія Ткаченко, Ірина Шевчук, Олександр Кригін, Амалія Мартем'янова, Харківський гітарний квартет у складі Максима Трянова, Ірини Половинки, Сергія Горкуші, Андрія Брагіна (Україна).

Нещодавно відсвяткував свій 30-річний ювілей клас гітари, відкритий В. Доценко в 1989 р., що подарував університету безліч лауреатів міжнародних конкурсів, ансамблевих колективів та нові наукові дискурси. Вкупі з постійними змінами вимог суспільства до академічної освіти і діяльності музиканта це побуджує до осмислення її надбань і перспектив на сучасному етапі.

В сучасному гіперінформаційному просторі культури з мультиканальними потоками інформації, що тиснуть на слухача із різних джерел, повністю змінюються вимоги до музиканта в незалежності від типу його освіти і професійної підготовки. Вони вимагають мобільності мислення і постійної переоцінки специфіки діяльності цілої школи.

Сучасного музиканта, який прагне гідної оцінки результатів своєї діяльності, повинне визначати не тільки досконале володіння грою на інструменті, але й опанування різноманітними шляхами репрезентації свого мистецтва в сучасному культурному просторі, починаючи від концертних майданчиків до соціальних мереж і стрімінгових сервісів, закінчуючи лекціями, науковими конференціями та ґрунтовними дисертаційними дослідженнями і методичними працями. Виховання такого музиканта є питанням відповідного оточуючого контексту, і саме такий контекст пропонує на сьогоднішній день харківська гітарна школа, що тяжіє до постійного розширення векторів діяльності, починаючи від її розбудови і закінчуючи сучасністю. Саме інноваційність та багатовекторність дозволяють їй завойовувати нову аудиторію та бути конкурентоспроможною на національному та міжнародному рівнях.

Огляд літератури. Вивченням традицій харківської гітарної школи та класу гітари ХНУМ в окремих її аспектах займаються Ф. Бернат (2019), О. Кригін (2015), В. Ткаченко (2015), Л. Шаповалова (2008). Наймасштабнішою працею на сьогоднішній день є монографія Ю. Ніколаєвської «Харківська гітарна школа: таланти і час» (2017). Вивчаючи гітарну школу від її становлення до 2017 року, дослідниця висвітлює різні напрямки діяльності. Втім, її розвиток продовжується і на сучасному етапі, і тенденція багатовекторності набуває подальшого розгалуження, що й зумовлює актуальність заявленої теми статті.

Метою статті є визначення провідних стратегій діяльності класу гітари ХНУМ імені І. П. Котляревського. У відповідності до мети обрано такі методи, як історичний, що дозволяє виявити динаміку розвитку харківської гітарної школи в період її формування до сучасності; типологічний – для виявлення ключових напрямків діяльності та установок класу гітари ХНУМ на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу. На думку дослідників (Коваленко, 2019: 98), саме Харків став один з міст, де почалася розбудова професійної гітарної освіти. Після відкриття гітарного класу в Харківському музичному училищі 1939 року, цей процес охопив і інші українські заклади освіти, але був перерваний в 1948 році, оскільки гітара підпала під категорію інструментів, що «пропагували іноземну культуру» (Постанова ЦК, ВКП(б) «Про оперу В. Мураделі “Велика дружба”»). Після зняття обмежень на здобуття гітарної освіти, Харків також став одним з перших, де відкрився клас гітари – на початку 70-х – в Харківському інституті культури та пізніше – в училищі (1976) та Державному інституті мистецтв (1989).

«Заборонені роки» стали одним з важливих стимулів для пошуку музикантів альтернативних способів здобуття гітарної освіти та поширення досвіду між колегами, що й зумовило зародження багатовекторності харківської гітарної школи. Поява гітарного клубу на початку 1960-х років за ініціативи І. М. Балана стала не тільки щаблем на цьому шляху, але й одним з перших векторів діяльності, що виділив харківську гітарну школу з-поміж інших (він став першим не тільки в Україні, але й в Радянському союзі). На час, коли гітарні класи по всій країні було заборонено, клуб виконував функцію закладу «позаакадемічної» освіти, і, не зважаючи на назву, за думкою дослідників (Ніколаєвська, 2017: 11) був далеким від аматорства. Окрім популяризації сучасного гітарного репертуару та видатних гітаристів, в рамках клубу виник своєрідний гітарний «цех» в особі В. Олейніченко, який працював над виготовленням та реставрацією гітар (Ніколаєвська, 2017: 12). Діяльність гітарного клубу не обмежилася часом, коли музиканти не могли здобувати гітарну освіту у вишах, і була відновлена наприкінці 1980-х. Саме в ньому зародився унікальний колектив – квартет під орудою Ю. Стайка із двома терц-гітарами та бас-гітарою (Ніколаєвська, 2017: 17), що не мав аналогів у СРСР. Квартетне музикування стане в майбутньому одним з важливих відгалужень діяльності харківської гітарної школи. Отже можна говорити, що гітарний клуб став своєрідною творчою лабораторією харківської гітарної школи, в якій визначилася одна з найважливіших її установок – багатовекторність.

Педагогічний напрям харківської гітарної школи, починаючи з відкриття класу гітари в ХДІМ ім. І. П. Котляревського в 1989 році, стає тісно пов'язаний з іменем В. І. Доценка – учня Б. Шопена та В. Петрова, автора оригінальної методики викладання та активно концертуючого гітариста. На сьогодні вже можна говорити не тільки про клас викладача, але й про його власну гітарну школу. З 2000 року педагогічну діяльність класу гітари представляє також Вікторія Ткаченко. На думку засновника класу гітари, Вікторія має свій власний метод роботи, зокрема, в сфері барокового репертуару, що дозволило збагатити репертуарну палітру учнів класу (Ніколаєвська, 2017: 20). В діяльності гітарного класу, починаючи із його заснування, простежується стабільна тенденція до підготовки кадрів, що можуть представляти школу на міжнародному рівні. За період існування класу гітари ХНУМ ім. І. П. Котляревського студенти становились більше 100 разів лауреатами міжнародних конкурсів, давали концерти класу, виступали в Україні, Болгарії, Польщі, Німеччині, Угорщині, Іспанії, Португалії і т. д. Не зупиняється підготовка до конкурсів і на час самоізоляції в 2020 році. Так, студенти класу В. Доценка в котрий раз приносять перемогу: Р. Голубов завойовує I місце на міжнародному конкурсі в Петрері (Іспанія, травень 2020) та I місце на «Гітарних днях у Веленсі» (Угорщина, серпень 2020), І. Тарновецький здобуває I премію на міжнародному конкурсі «*World Art Games*» (Іспанія, листопад 2020), Гітарний оркестр під керівництвом В. Доценка виграє Гран-прі на XV Міжнародному конкурсі «Ренесанс гітари» (Білорусь, травень 2020), дует – Р. Голубов та К. Коновал (флейта) I місце II міжнародного конкурсу ансамблів та оркестрів «Велика гітара» (Білорусь, лютий 2020). Студенти класу В. Ткаченко також стають лауреатами на «Гітарних днях у Веленсі» (Угорщина, серпень 2020): Р. Мельничук отримує II місце, а О. Бойко та Д. Могільов III місця.

Розвиваючись в ногу з європейськими тенденціями освіти, клас гітари долучається до освітньої міжнародної програми *Erasmus*. Так, одним із перших, поряд із чотирьома студентами ХНУМ інших спеціалізацій (флейта, кларнет, фагот, віолончель), до участі в програмі було запрошено гітариста Р. Голубова, який пройшов річне стажування в Консерваторії міста Віго, Іспанія (*Conservatorio Superior*

de Musica de Vigo). Роком пізніше, у вересні 2018 року, в програмі Erasmus взяла участь А. Шнирьова. Навчаючись в Іспанії, студенти активно представляють клас гітари на міжнародних конкурсах і здобувають призові місця.

Не обмежуючись практичною роботою, педагогічні принципи класу гітари ХНУМ знаходять відбиття в теоретичних працях, зокрема В. Доценку належать навчальні посібники «Школа техніки гітариста» (1995), «Подолання технічних труднощів у виконавчій практиці гітариста» (2005), «Методика підготовки гітариста виконавця» (2005), стаття «Фізіологічні та психічні основи керування моторикою музичного виконавця». В комплексі вони утворюють міцне методичне підґрунтя для виховання сучасного музиканта – гітариста та свідчать про фазу систематизації принципів школи, яка наступає на межі ХХ – початку ХХІ століття, що підсумовує її практичні здобутки.

Незважаючи на активну педагогічну діяльність, В. Доценко залишається концертуючим гітаристом, який дає сольні виступи. Його репертуар охоплює стилістичний діапазон від бароко до сучасності, однак особливу перевагу музикант віддає музиці Л. Бауера («Хвала танцю», «Чорний декамерон», «Кубинський пейзаж», етюд), Е. Вілла-Лобоса («П'ять прелюдій», «Дванадцять етюдів») та Р. Дьенса. Деякі з творів були виконані ним в Україні вперше, зокрема Концерт № 3 «Елегійний» для гітари з оркестром Л. Бауера, який прозвучав в 2004 році (диригент – Богодар Которович). Прагнучи розширити темброво-технічні горизонти гітарного виконавства, В. Доценко першим в Україні (2010–2013) застосував при виконанні сучасної авангардної та джазової музики, поряд із акустичною гітарою, електрогітару *Multiac Grand Concert* і гітарний процесор *Roland VG-99*, який дозволив динамічно моделювати, нашаровувати та довільно комбінувати різні моделі гітар та підсилювачів.

Окремим відгалуженням виконавської діяльності класу гітари ХНУМ стає ансамблеве музикування. Поряд із студентським дуєтом О. Шеляженко та А. Кривенко, які стали лауреатами конкурсів у Польщі, Німеччині та Болгарії (1999–2000), також з успіхом давали концерти в Україні, Білорусі, Польщі, Угорщині, Німеччині дует Володимира Доценка та Вікторії Ткаченко (1997–2003), а згодом і фі-

лармонічний дует «Фієста» у складі В. Ткаченко та А. Мартем'янова (2004–2014). Серед провідних ансамблів на сучасному етапі виділяється «*Kharkiv Guitar Quartet*» (2008–2021). В його складі – учні В. Доценка, випускники ХНУМ – С. Горкуша, М. Трянов, І. Половинка, А. Брагін. Пропагуючи переважно сучасну музику, музиканти мають багатий досвід співпраці із композиторами музикантами і та представили вже більше 20 світових прем'єр (*Kharkiv Guiutar Quartet*, 2021). Діяльність цих ансамблів послужила зміцненню традицій харківської гітарної школи та їх подальшого розвитку в творчості музикантів молодших поколінь.

Окрім участі у концертних заходах, В. Доценка та В. Ткаченко проявляють себе як члени журі та організатори конкурсів та фестивалів. Так, в професійній скарбниці В. Доценка та В. Ткаченко – членство в складі журі понад 30 різних конкурсів. Серед останніх – Міжнародний гітарний конкурс «ГітArt» (2017), Міжнародний конкурс гітарного мистецтва «ГітAc» (Київ, В. Доценка – голова журі), Міжнародний конкурс та фестиваль «Гітарні дні у Веленсі» (Угорщина), Міжнародний конкурс «Ренесанс гітари» (Гомель, Білорусь). У 2019 на базі ХНУМ імені І. П. Котляревського був проведений перший міжнародний конкурс виконавців на класичній гітарі в межах IV Міжнародного конкурсу музичного мистецтва «Харківські асамблеї».

Продовжуючи розвиватись в сфері педагогіки та виконавства, харківський клас гітари водночас активно розробляє теоретично-наукові питання гітарного мистецтва. Саме в Харкові у квітні 2008 відбулася перша в Україні міжнародна науково-творча конференція «Гітара як образ світу: виконавське мистецтво і наука», організована разом із кафедрою інтерпретології та аналізу ХНУІ імені І. П. Котляревського. Ідея конференції викликала резонанс не тільки в Україні, але й за її межами, що стимулювало продовження цієї ідеї, і вже в 2010 році відбулася друга конференція «Лео Брауер і музичне мистецтво ХХ століття». Значний науковий потенціал кафедри був підтверджений серією успішних захистів гітаристами кандидатських дисертації, зокрема О. Жердзєва, В. Ткаченко, А. Тихонравова, О. Кригіна, Ф. Берната. Особливу увагу привертає праця В. Ткаченко (2013), присвячена уні-

версалізму музичного мислення в гітарному мистецтві, що своєрідно віддзеркалює основну установку всієї харківської гітарної школи на сучасному етапі. О. Кригін (2015) та Ф. Бернат (2019), в свою чергу, осмислюють співвідношення загальноєвропейських засад гітарного виконавства та їх національних втілень, тим самим розглядаючи харківську школу в контексті європейського мистецтва. Окрім конференцій, в Харкові відбувся перший в Україні семінар гітарних майстрів (2010), де були представлені 30 інструментів з різних країн світу.

Ілюструючи плідну наукову працю, клас гітари ХНУМ, разом із тим, не полишає просвітницької діяльності, започаткованої ще гітарним клубом. Серед заходів, спрямованих на популяризацію гітарного мистецтва, слід виділити щорічні концерти класу, присвячені пам'яті Віталія Петрова, які проводяться, починаючи з 2004 року.

Останнім з векторів діяльності класу гітари, що зародився нещодавно – в 2016 році, стало формування гітарного оркестру за ініціативи В. Доценка. Спираючись на світовий досвід, він створив унікальний студентський колектив, який відкрив перед студентами-гітаристами нові можливості та нові завдання. Водночас, залучення оркестрових аранжувань дозволяє урізноманітнити палітру звучання концертного репертуару і посилює автономність гітари як не тільки сольо-ансамблевого, але й оркестрового інструмента.

Реалізуючи ідею гітарного оркестру, насправді В. Доценко відкриває не один, а відразу декілька напрямків діяльності. По-перше, це організація виїзних виступів, професійних відео- та аудіозаписів. По-друге, це робота над створенням репертуару, що передбачає опанування специфікою аранжування для гітарного оркестру. І, третє, це власне, підготовка до концертних виступів, яка вимагає особливої уваги, оскільки гітарний оркестр є достатньо вибагливим до акустичного простору залу.

На відміну від зарубіжних оркестрів, харківський поки що не має можливості придбати видові інструменти, які розширять його звукову палітру (як, наприклад, гітарроне в японському гітарному оркестрі). Втім, започаткування такого колективу свідчить про рух в сторону загальноєвропейських та світових стандартів гітарної освіти та мистецьких тенденцій.

Перед оркестром повстають досить складні завдання. Серед основних виконавсько-акустичних проблем, що повстають перед гітарним оркестром, є обмеженість барв крайніх регістрів (особливо за умов відсутності видових, як то 7-ми 12-струнні гітари, терц- та кварт-гітари), значна залежність інструментів від акустичних параметрів приміщення. Деякі питання щодо якості звуку доводиться корегувати в процесі підготовки до виступів зміною артикуляції і застосуванням електроапаратури. І в той час, як в залах ХНУМ імені І. П. Котляревського гітарний оркестр може звучати достатньо переконливо, при виступі на інших концертних майданчиках доводиться використовувати значне посилення звучання за допомогою мікрофонів.

Репертуар для гітарного оркестру знаходиться в фазі розбудови і представлений *квартетною* музикою (Л. Брауер: «Кубинський пейзаж з дощем» та «Кубинський пейзаж з румбою», Р. Дієнс; «Туніс, Туніс» з сюїти «Хамса», Е. Йорк: «Lotus Eaters», Ш. Рак: номери з сюїти «Ієронім Босх» та інші), *перекладеннями* творів старовинної, класичної та сучасної музики (як, наприклад, Жига із «Сюїти св. Павла» Г. Холста та «Інтродукція і Фанданго» Л. Боккеріні, «Лібертанго» А. П'яццолли та «Місіма» Ф. Гласса), а також творами, *написаними для оркестру ХНУМ* та присвяченими В. Доценко («Доторкнутись натхнення» Д. Павлович, Угорщина; «Танок нічних хвиль» О. Кулика). Сьогодні цей репертуар активно поповнюється зразками перекладень, створених студентами, що грають в гітарному оркестрі, зокрема П. Васильковським («*El Vita*» Х. Ніна), М. Стрельніковим («Gregullion» Т. Крегульона), І. Червінським («Арія» із Бахіани № 5 Е. Вілла-Лобоса, «Щедрик» М. Леонтовича).

В умовах вимушеної самоізоляції музикантів в період карантину харківський гітарний оркестр одним з перших долучається до процесу діджиталізації концертної і конкурсної діяльності, результатом чого стають успішні *online*-виступи із здобуттям Гран-прі XV міжнародного конкурсу «Ренесанс гітари – 2020» (квітень 2020, Гомель, Білорусь) та Гран-прі II міжнародного конкурсу ансамблів та оркестрів «Велика Гітара» (лютий 2021, Білорусь).

Висновки. Отже харківська гітарна школа являє собою унікальне явище на теренах українського гітарного мистецтва, що визначається

новаторською винахідливістю, інноваційністю. Першим її оригінальним винаходом стає діяльність гітарного клубу в «заборонені» роки та часи, що передував відкриттю класів гітари у різних навчальних ланках. Саме в цей період зароджується багатовекторна установка школи, що включає не тільки популяризацію сучасної музики, але й діяльність гітарних майстрів, тенденцію до створення унікальних ансамблів, здібних представляти школу на гітарному рівні та тяжіння до активної комунікації – взаємо-обміну досвідом. Ці ідеї продовжують свій розвиток і на початку XXI століття.

Іншим унікальним здобутком класу гітари стала наукова діяльність, що виникла на основі тісної співпраці класу гітари із кафедрою інтерпретології та аналізу музики. Так, саме в Харкові проводяться перші в Україні наукові конференції, присвячені гітарному мистецтву (2008, 2010, 2012) та майстер-клас гітарних майстрів (2010). Ансамблеве музикування розвивається в різних напрямках – від дуетів до гітарного оркестру, а Харківський гітарний квартет, що своєрідно продовжує традицію квартету, започаткованого в 80-ті рр. XX століття, активно популяризує сучасну музику і представляє школу на міжнародному рівні. Ансамблеве музикування розвивається в кількох напрямках – дуетне, квартетне, а в останні роки доповнюється діяльністю гітарного оркестру, який вже гучно заявив про себе двома Гран-прі на міжнародних конкурсах, що проводились в *online*-форматі.

Таким чином, інноваційність та багатовекторність виступають провідними рисами діяльності класу гітари на сучасному етапі. Кожен з векторів знаходить подальше відгалуження і поглиблює зміст традиції школи. Так, виконавська діяльність супроводжується організаційною (конкурси, фестивалі, міжнародні стажування), педагогічна – розробкою питань методики навчання гітарі. Не обмежуючись просвітництвом, гітаристи активно розробляють наукові питання гітарного мистецтва (конференції, майстер-класи, захист дисертацій). В останні роки діяльність школи доповнюється такими векторами, як формування гітарного оркестру (2016–2017), співпраця із європейськими закладами вищої музичної освіти (в межах програми *Erasmus+*), активне занурення у процес діджиталізації, зокрема, у роботу *online*-конкурсів та *online*-трансляцій концертних заходів,

що вписує її діяльність в новітні тенденції розвитку музичного виконавства та освіти та свідчить про залучення до загальноєвропейських стандартів мистецької діяльності.

ЛІТЕРАТУРА

- Бернат, Ф. Ф. (2019). *Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень*. (Дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво). Харків, 205.
- Бойко, С. (2007). Гитарный оркестр. Retrieved from: <https://guitarmag.net/orchestra/>
- Гриненко, С. М. (2018). Гітарний оркестр: історія формування та сучасний стан. *Мистецтвознавчі записки*, 34, 302–309.
- Иванников, Т. (2014). Тенденции развития современных гитарных школ: североамериканские и кубинские проекции. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. (Когнітивне музикознавство: збірник наукових статей ХНУМ імені І. П. Котляревського). Харків, 40, 692–702.
- Коваленко, А. С. (2019) *Тенденції розвитку вітчизняної інструментальної гітарної освіти у другій половині ХХ століття*. (Дис. канд. педагогічних наук. 13.00.01 – загальна педагогіка та історія педагогіки). Умань, 265.
- Кригін, О. І. (2015). *Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 18.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). *Харківська гітарна школа: таланти і час*. (Монографічний нарис). Харків, 108.
- Ткаченко, В. М. (2015). Володимир Доценко і його гітарна школа (до 25-річчя класу гітари Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського). *Культура України*, 51, 118–127.
- Шаповалова, Л. В. (2008) Володимир Доценко – НОМО MUSICUS. Інтерпретологічний коментар. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*. (Зб. наук.пр. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського). Харків, 23, 157–164.

Volodymyr Dotsenko

Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: vladimirdotsenko1962@gmail.com
ORCID 0000-0002-1350-9119

Viktoria Tkachenko

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: viktoriya2001guitar@gmail.com
ORCID 0000-0003-2558-2863

**CREATIVE STRATEGIES FOR THE GUITAR CLASS
AT I. P. KOTLYAREVSKY KHNUA**

Introduction. *The guitar class, opened by V. Dotsenko in 1989, recently celebrated its 30th anniversary and presented the university with many winners of international competitions, ensemble groups and new scholarly discourses. Together with the constant changes in society's requirements for academic education and musician's activities, this encourages us to estimate its achievements and prospects at the present stage.*

*The aim of the article is to identify the key vectors of the guitar class of Kharkiv National University of Arts at the present stage. In accordance with the goal, such **methods** are chosen as historical, which allows to reveal the dynamics of development of the Kharkiv guitar school in the period of its formation to the present; typological – to identify key areas of activity of the guitar class at the present stage.*

Results and Discussion. *The study of the Kharkiv guitar school and guitar class of KhNUA from its formation to the present day allows us to identify the leading vectors and key features of their activities, among which it is proposed to distinguish two main ones: innovation and multivectority. Already at the stage of formation, the Kharkiv guitar school proved to be innovative – it was in Kharkiv where the first guitar club in Ukraine and the USSR was opened, within which the first guitar quartet in the USSR soon appeared, the first in Ukraine scholarly conference dedicated to guitar art, it was one of the first to join the digitalization*

process, conducting online performances and successfully presenting the guitar orchestra at the international level, resulting in two Grand Prix in 2020. Already within the activities of the guitar club, another leading feature of the Kharkiv guitar school – multivectority – has declared itself. Gathering like-minded people to share experiences and get acquainted with samples of modern guitar art, the club “nurtured” teachers, masters of instruments, and musicians-ensembles. All the directions initiated in the last century deepen and continue to branch out in the XXI century in the activities of the guitar class KhNUA: educational one is supplemented by scientific (conferences, defense of PhD theses), pedagogical one – by methodical complex (methodical works of V. Dotsenko), solo and ensemble performance – by the orchestra.

Conclusions. Innovativeness and multivectority become leading features of the guitar class of KhNUA at the present stage. In recent years, the school's activities are supplemented by such vectors as the formation of a guitar orchestra (2016), cooperation with European institutions of higher music education (Erasmus), active immersion in the digitalization process, in particular, online competitions and online broadcasts of the concerts, which fit its activity into the latest trends in the development of musical performance and education and shows the involvement in the European standards of artistic activity. ■ **Key words:** Kharkiv guitar school, innovation, multi-vector activity, digitalization.

REFERENCES

- Bernat, F. F. (2019). *Zahalnoievropeyskyi etalon hitarnoho vykonavstva ta spetsyfika yoho natsionalnykh vtelen [The common European standard of the guitar performance and the specifics of its national incarnations]*. (Dys. kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 – Muzychne mystetstvo). Kharkiv, 205. [in Ukrainian].
- Boiko, S. (2007). *Gitarnyy orkestr [Guitar orchestra]*. Retrieved from: <https://guitarmag.net/orchestra/> [in Russian].
- Hrynenko, S. M. (2018) *Hitarnyi orkestr: istoriia formuvannia ta suchasnyi stan [Guitar orchestra: history of formation and current state]*. *Mystetstvoznavchi zapysky*, 34, 302–309 [in Ukrainian].
- Yvanyukov, T. (2014). *Tendentsii razvitiya sovremennykh gitarnykh shkol: severoamerikanskii i kubinskii proektsii [The trend of modern guitar school: North American and Cuban projections]*. *Problemy vzaiemodii mystetstva*,

pedahohiky ta teorii i praktyky osvity. (Kohnityvne muzykoznavstvo: zbirnyk naukovykh statei KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho). Kharkiv, 40, 692–702 [in Russian].

Kovalenko, A. S. (2019). *Tendentsii rozvytku vitchyznianoï instrumentalnoi hitarnoi osvity u druhii polovyni XX stolittia [Tendencies in the Development of National Instrumental Guitar Education in the Second Half of the 20th century]*. (Dys. kand. pedahohichnykh nauk. 13.00.01 – zahalna pedahohika ta istoriia pedahohiky). Uman, 265 [in Ukrainian].

Kryhin, O. I. (2015). *Universalizm tvorchosti Andresa Sehovii ta yoho vplyv na stanovlennia vitchyznianoï hitarnoi shkoly [Universalism of Andres Segovia's work and its influence on the formation of the national guitar school]*. (Extended abstracts of candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 18 [in Ukrainian].

Nikolaievska, Yu. V. (2017). *Kharkivska hitarna shkola: talanty i chas*. (Monohrafichnyi narys). Kharkiv, 108 [in Ukrainian].

Tkachenko, V. M. (2015). Volodymyr Dotsenko i yoho hitarna shkola (do 25-richchia klasu hitary Kharkivskoho natsionalnoho universytetu mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho) [Volodymyr Dotsenko and his guitar school (to the 25-th anniversary of the guitar class at Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts)]. *Kultura Ukrainy*, 51, 118–127 [in Ukrainian].

Shapovalova, L. V. (2008) Volodymyr Dotsenko – HOMO MUSICUS. Interpretolohichni komentar [Volodymyr Dotsenko – HOMO MUSICUS. Interpretological commentary]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii praktyky osvity* (Zb. nauk. pr. Khark. derzh. un-t mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho). Kharkiv, 23, 157–164 [in Ukrainian].

Стаття надійшла в редакцію 19 грудня 2020 року.

УДК 78.071.2(477.54)(092):780.635

DOI 10.34064/khnum2-2205

Костенко Олена Опанасівна

заслужений діяч мистецтв України, доцент кафедри народних інструментів України Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: lenakostenko47@gmail.com

ORCID 0000-0002-7737-4524

**ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ КЛАСУ ЦИМБАЛІВ В ХНУМ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО.
ДО 30-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ ЗАСНУВАННЯ**

В історичному аспекті висвітлено передумови та перші кроки на шляху розвитку цимбального виконавства в вишах Харкова. Розкрито необхідність підготовки кваліфікованих фахівців для навчання музикантів високого рівня і обґрунтовано напрямок розвитку педагогічного процесу. Засвідчено першочерговість проблеми підготовки фахівців для установ передвищої освіти. Метою дослідження обрано висвітлення ролі класу цимбалів ХНУМ імені І. П. Котляревського в контексті становлення і розвитку харківської цимбальної школи починаючи з останньої третини ХХ – початку ХХІ століть. У статті виокремлено окремі сторони розвитку класу цимбалів кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. За тридцять років існування класу цимбалів була реалізована ідея професійного навчання на трьох рівнях – від музичної школи до консерваторії, було виховано чимало лауреатів міжнародних, всеукраїнських та регіональних конкурсів, фестивалів, випускників класу відрізняє високий рівень інструментальної, виконавської, професійної підготовки. При цьому розвиток академічного напрямлення у виконавстві на народних інструментах, зокрема на цимбалах, значно розвинуло межі традиційного народно-інструментального жанру. Засвідчено, що становлення класу цимбалів у ХНУМ протягом 30 років існування завершило формування харківської цимбальної школи, а її майбутнє буде вдосконалюватися та наповнюватися новими перемогами та ідеями на новому, більш досконалому

рівні. ■ **Ключові слова:** цимбальна школа, клас цимбалів, виконавська майстерність, репертуар, композитори, мистецька освіта.

Вступ. Поштовхом до розвитку цимбального виконавства у Харкові можна вважати перші гастролі оркестру народних інструментів Білоруської РСР під керівництвом народного артиста СРСР, професора Й. Жиновича у 1966–1968 роках. Ці візити стають своєрідним поштовхом до ідеї професійного навчання на інструменті. Під час них у Харківському інституті культури відбулася зустріч місцевих музикантів з солістом оркестру В. Бурковичем. Внаслідок цієї зустрічі завідувач кафедри народних інструментів В. Заболотний зі своїми однодумцями О. Дроботаєм і Є. Бортником були захоплені ідеєю організації цимбального класу і придбали повний комплект українських цимбалів – прима, альт, тенор і бас. У 1970 р. у цьому інституті В. Петров (викладач по класу домри та гітари) нарешті втілює ідею вивчення цимбалів як сольного інструмента. Одночасно з викладачів інституту було сформовано ансамбль, у складі якого на цимбалах теж грав В. Петров. Ансамбль користався великою популярністю і успішно гастролював у Франції. У 1980 р. при Палаці культури Харківського тракторного заводу в оркестрі народної музики при танцювальному колективі «Буревісник» були введені концертні цимбали, а першим виконавцем був В. Пайман – баяніст і сопілкар. У 1982–1997 роках в ансамблі працював сподвижник-цимбаліст Ю. Назаренко, випускник Харківського державного інституту культури, з 1998 року Харківської державної академії культури (ХДАК) та Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (ХДІМ), з 2011 року – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (ХНУМ). У складі цього оркестру Ю. Назаренко неодноразово гастролював у Франції, Бельгії, Люксембурзі, Німеччині, США, Кіпрі. Означимо, що всі ці спроби навчання гри на цимбалах були досить епізодичні та не тривали, і не склалися у триєдину систему мистецької освіти.

Проте підготовка музикантів високого рівня передбачає створення ієрархічної системи навчання при наявності кваліфікованих фахівців на всіх рівнях педагогічного процесу. Оновлення державних

стандартів в мистецької освіті диктує принципово нові умови науково-методичної роботи, для якої зміна характеру традиційних функцій методичної діяльності від нормативно-виконавської до дослідницької та інноваційної стають визначальними. Звичайно, першочерговою стала проблема підготовки спеціалістів для закладів початкової та передвищої освіти.

Мета статті – висвітлити роль класу цимбалів ХНУМ в контексті становлення і розвитку харківської цимбальної школи починаючи з останньої третини ХХ – початку ХХІ століть.

Виклад основного матеріалу. У 1990 році за ініціативою заслуженого діяча мистецтв України, професора Б. О. Міхеєва, який в той час керував кафедрою народних інструментів України ХДІМ, було відкрито клас цимбалів.

Очоловати клас цимбалів була запрошена О.О. Костенко, яка в період 1980–1990 рр. реалізувала ідею професійного навчання на цимбалах спочатку у дитячій музичній школі № 9 Харкова, а потім, з 1986 року, у Харківському музичному училищі імені Б. М. Лятошинського (ХМУ). Власне це стало фундаментом майбутнього професійного навчання на цьому інструменті у нашому місті. Через 4 роки відбувся перший випуск студентів цимбального класу ХМУ (І. Великих та О. Польова), які вперше поповнили ряди ХДІМ. Саме в одному з найстаріших мистецьких вишів України, вперше на теренах східної України тридцять років тому почали готувати кваліфікованих спеціалістів класу цимбалів для передвищої освіти.

Цей період стає вирішальним в формуванні харківської цимбальної школи як самостійного творчого суб'єкта, яку відрізняє самобутність і оригінальність репертуару, пошук нових форм вираження, використання нетрадиційних прийомів гри на інструменті. У реєстрі виникнення цимбальних шкіл України харківська є наймолодшою, але водночас й одною з найпрогресивніших виконавських шкіл.

Суттєвим фактором у розвитку харківської цимбальної школи стало прагнення О.О. Костенко до постійного професійного саморозвитку; вона безперервно розширяла свої пізнання про інструмент, специфіку гри, методологію та особливості індивідуальних рис виконавства інших шкіл України. Вона відвідувала майстер-класи народного

артиста України, професора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Георгія Агратіни, професора Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенко, народного артиста України Тараса Барана, викладача Київського музичного училища (з 2008 р. – Київський інститут музики ім. Р. М. Глієра) Павла Теуту. Вкрай важливо, що накопичені знання, досвід, враження були творчо осмислені, перероблені і втілені О. Костенко в своєму професійному, суто індивідуальному підході до вирішення як методологічних, так і педагогічних й творчих завдань. Згодом була налагоджена науково-методична робота, написані програмні вимоги: «Програма для музичних училищ по класу цимбалів» (2005) і навчальні програми з дисципліни «Спеціальний клас цимбалів» для студентів ВНЗ «Бакалавр», «Спеціаліст», «Магістр» (2012), для студентів НВЗ «Бакалавр» (2016) та для студентів «Бакалавр», «Магістр» (2018).

Науково-методична робота ведеться за кількома напрямками:

- вдосконалення методики викладання;
- науково-методичні основи організації самостійної роботи студентів;
- взаємозв'язок вищої та передвищої освіти;
- забезпечення загальних та спеціальних компетентностей за спеціальністю.

Підсумки науково-методичної роботи доповідаються на всеукраїнських конференціях, методичних семінарах, присвячених питанням підвищення якості підготовки фахівців вищої школи. Паралельно з роботою в класі проводяться лекції, практичні заняття на курсах підвищення кваліфікації викладачів мистецьких шкіл Слобожанщини.

У зв'язку з нестатком спеціальної літератури для цимбалів ведеться постійна робота над перекладеннями творів різних стилів та жанрів. Деякі з цих творів були внесені до навчальних посібників, які згодом були надруковані [1–4, 9]. Важливо підкреслити, що цей власний професійний підхід у творчості харківської «цимбальної майстерні» творчо перероблявся підростаючою талановитою молоддю. За 30 років існування класу цимбалів на кафедрі народних інструментів України ХНУМ було виховано цілу когорту молодих цимбалістів, які внесли й продовжують вносити суттєвий внесок у розвиток цим-

бального музичного мистецтва в Україні. Випускників класу відрізняє високий рівень професійної та виконавської підготовки, що дозволяє їм успішно конкурувати на ринку праці серед таких же випускників мистецьких вишів України. Більшість з них сьогодні очолюють роботу з музично-художнього виховання в мистецьких школах, успішно працюють в передвищих та вищих навчальних мистецьких закладах.

Багато з них після навчання в ХНУМ продовжують методично-наукову та творчу роботу. В. Дмитренко, О. Савицька, Т. Стрілець, О. Юрченко, М. Кужба та інші видають збірки, працюють як викладачі, керівники колективів та солісти. Цей етап розвитку харківської цимбального школи описаний в наукових оглядах і історичних статтях [5–8].

Однією із яскравих подій для харківських цимбалістів стали п'ятий та шостий Світові конгреси цимбалістів (Кишинів, 1998 та Львів, 2001), що проводився під егідою Світової асоціації цимбалістів, членом якої є О. Костенко. У Львові виступ студентів ХМУ та ХНУМ з програмою творів українських, серед яких була низька творів саме харківських композиторів був відзначений ювілейною медаллю Всесвітньої асоціації цимбалістів та став значною подією утвердження цимбального професіоналізму в Україні.

Важливою ланкою роботи класу цимбалів є матеріальне забезпечення освітнього процесу та збереження стану інструментарію та фонду нотної бібліотеки, який за тридцять років існування класу поповнився безцінними екземплярами. У концертному та навчальному репертуарі харківських цимбалістів за останнє десятиріччя також з'явилися яскраві і самобутні твори. Завдяки проведенню у Харкові міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Гната Хоткевича харківськими композиторами було створено низьку творів, редагування яких проходило у співтворчості з О. Костенко та студентами її цимбального класу: А. Гайденко – Концерт для цимбалів з оркестром «Циганіада» та «Триптих» для цимбалів соло, І. Гайденко – Концерт для цимбалів з оркестром «Сонячне коло», Л. Донник – «Сонат-епітафію» пам'яті Гната Хоткевича та «Слобожанська фантазія № 2», М. Стецюн – Рапсодію для цимбалів з оркестром. В тісній співдружності О. Костенко з Л. Донник пра-

цювала над багатьма творами (редагування сольних творів). Згодом збірка сольних творів Л. Донник була видана С. Мельничуком як навчальний посібник «Слобожанський оберіг». В процесі редагування нових творів під керівництвом О. Костенко традиційно були задіяні студенти класу цимбалів. Це сприяло переходу на нову якісну ступінь знання інструменту та створювало творчий поштовх до нових методів виконання, глибинного проникнення в композиторський задум, з подальшим, обов'язковим виконанням цих нових творів.

Харківські композитори звернули увагу на багаті можливості інструменту: віртуозність, тембральну красу та динамічну виразність. Розширення образної, інтонаційної та стилістичної сфер в репертуарі цимбалістів, вихід за рамки відображення вузького кола етномузичної дійсності поступово виводять цимбальне мистецтво на академічний напрям розвитку.

В класі цимбалів постійно проводиться активна творча робота, студенти класу ведуть насичену концертну діяльність. Участь у звітних концертах кафедри, сольні концерти, ансамблеві виступи стали невід'ємною частиною навчального процесу студентів. Випускники ХНУМ протягом навчання отримують спеціальність викладача по класу цимбалів та працюють в різних навчальних закладах – від школи до вишів.

З точки зору методичних розробок, побудови педагогічного процесу і зростання технічної підготовки та майстерності студентів, подальшого розвитку школи, підвищення її авторитету має велике значення участь майбутніх музикантів в музичних конкурсах. Починаючи з 1991 року протягом 30 років студенти класу цимбалів кафедри народних інструментів України ХНУМ брали активну участь в музичних конкурсах вітчизняного та міжнародного рівня, неодноразово отримували звання лауреатів:

- Республіканський конкурс виконавців на народних інструментах, Донецьк, 1991 – О. Польова;
- Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах, Хмельницький, 1995 – О. Савицька (Литвиненко);
- Фестиваль виконавців на народних інструментах, присвяченого 120-річчю Г. Хоткевича, Харків, 1997 – О. Савицька;

- Міжнародний конкурс фольклорних ансамблів «Балатон», Веспрем, Угорщина, 1998 – О. Савицька;
- Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах ім. Є. Кока, Кишинів, Молдова, 1998 – Л. Тюкова;
- I Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича, Харків, 1998 – О. Савицька, Л. Тюкова;
- III Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича, Харків, 2004 – М. Кислова (Попович), О. Юрченко;
- V Міжнародний конкурс виконавців на українських народних інструментах ім. Г. Хоткевича, Харків, 2007 – О. Юрченко;
- I Всеукраїнський конкурс цимбалістів та сопілкарів «Волинська гуковиця», Луцьк, 2010 – О. Заїка;
- III Всеукраїнський конкурс цимбалістів та сопілкарів «Волинська гуковиця», Луцьк, 2013 – О. Логвиненко;
- XII Міжнародний музичний конкурс «FORTISSIMO» Харків, 2015 – О. Логвиненко
- III Всеукраїнський музичний конкурс-фестиваль «АРТ-ДОМІНАНТА», Харків, 2015 – О. Логвиненко, О. Власенко;
- IV Всеукраїнський конкурс цимбалістів та сопілкарів «Волинська гуковиця», Луцьк, 2015 – О. Логвиненко, О. Власенко;
- Відкритий міжнародний конкурс – фестиваль мистецтв «Співограй», Харків, 2015 – А. Аулова, О. Логвиненко;
- Міжнародний конкурс-фестиваль «Джаз Фіеста», Харків, 2015 – О. Власенко;
- Відкритий міжнародний конкурс – фестиваль мистецтв «Співограй», Харків, 2016 – А. Аулова, А. Шморгун;
- V Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «АРТ-ДОМІНАНТА», Харків, 2017 – А. Аулова, А. Шморгун;
- V Всеукраїнський конкурс цимбалістів та сопілкарів «Волинська гуковиця», Луцьк, 2017 – А. Аулова, А. Шморгун;
- VI Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «АРТ-ДОМІНАНТА», Харків, 2018 – А. Аулова, А. Шморгун;

- VII Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «АРТ-ДОМІНАНТА», Харків, 2019 – А. Куш, А. Шморгун;
- VI Всеукраїнський конкурс цимбалістів та сопілкарів «Волинська гуковиця», Луцьк, 2019 – А. Аулова, А. Куш, А. Шморгун.

Харківська цимбальна школа сьогодні в розквіті, вона завоювала заслужене визнання в Україні та за її межами. Активна робота О. Костенко та її учнів О. Савицької, Т. Стрілець, В. Дмитренко, О. Юрченко, А. Аулової у журі конкурсів та фестивалів різного рівня є показником компетентності та професійного оцінювання цимбального виконавства, це конкурси:

- Всеукраїнський конкурс «Волинська гуковиця», Луцьк;
- Міжнародний конкурс «Синяя птица», Симферополь;
- Міжнародний фестиваль-конкурс мистецтв «Яскраві таланти весни», Київ;
- Міжнародний та Всеукраїнський конкурси «Арт-Домінанта», Харків;
- Міжнародний музичний конкурс «FORTISSIMO», Харків;
- Відкритий міжнародний конкурсу-фестиваль мистецтв «Співограй», Харків;
- Конкурс-фестиваль «Dan song fest», Харків та багато інших.

Однією з основних подій було створення і втілення в дію ідеї проведення яскравих цимбальних проєктів які привернули увагу громадськості та музикантів Харкова до нашої діяльності. Це були збірні концерти, на яких пропагувалися українські народні інструменти (цимбали, бандури і сопілки), де грали як солісти так і ансамблі самих різних складів за участю учнів шкіл естетичного виховання та студентів ХМУ, ХНУМ. Ідея автор проєктів Олена Костенко отримала підтримку та була втілена в життя на довгий період, удосконалювати та розвивати її було нашою метою:

- «Цимбали від “А” до “Я”» (2005);
- «Вечір музики українських народних інструментів», присвячений 90-річчю ХДУМ, (2007);
- «Світ цимбалів від “А” до “Я”» (2008, 2012);
- «Фестиваль ансамблів українських народних інструментів» (2009);

- «Цимбальна малеча» (2010, 2014, 2016, 2017, 2019);
- «Слобожанська малеча» (2011, 2013);
- «Світ цимбалів» (2013) – проєкт М. Кужбою у співавторстві з О. Костнеко за участю народного артиста України, кандидата мистецтвознавства, професора Т. Барана
- «Грають цимбали» (2013, 2014);
- «Цимбали на Слобожанщині – ансамблева музика» (2015);
- «Цимбальне сузір'я Слобожанщини» (2017);
- «Інтерпретуймо музику Бориса Міхеєва на цимбалах» (2018);
- Дистанційний марафон «Цимбальна Слобожанщина» до 30-річчя класу цимбалів ХНУМ імені І. П. Котляревського (2020–2021).

Дистанційний марафон «Цимбальна Слобожанщина» проходив майже 3 місяці (01.12.20–20.02.21). В мережі *YouTube* були представлені унікальні відеозаписи виконавців Харківської школи починаючи з 1998 року до сьогодення. Таким чином був підведений підсумок діяльності молоді, але прогресивної та продуктивної виконавської школи за 30 років.

Висновки. За тридцять років існування класу цимбалів ХНУМ успішно реалізована ідея професійного навчання на трьох освітніх рівнях – від музичної школи до закладу вищої освіти. Було виховано чимало лауреатів міжнародних, всеукраїнських та регіональних конкурсів, фестивалів. Їх відрізняє високий рівень професійної та виконавської підготовки, що дозволяє їм бути висококонкурентними на ринку праці не тільки мистецького професійного середовища, а й за його межами. В результаті цього сформувався високий рейтинг класу цимбалів університету, що зобов'язує зберігати та примножувати традиції, що склалися впродовж цього тридцятиріччя.

Розвиток академічного напрямлення у виконавстві на народних інструментах, зокрема на цимбалах, значно розвинуло межі традиційного народно-інструментального жанру. Становлення класу цимбалів у ХНУМ протягом 30 років його існування завершило формування Харківської цимбальної школи, яка завжди залишається відкритою до пошуку нових форм та жанрів. На нашу думку, її чекає цікаве майбутнє, наповнене новими перемогами та ідеями.

ЛІТЕРАТУРА

- Інтерпретуємо твори Бориса Міхєєва. Перекладення для цимбалів.* (Навчальний посібник). (2021). Укладачі О. О. Костенко, О. П. Юрченко. Харків: Факт, 92.
- Концертні твори для цимбалів.* (Навчальний посібник). (2007). Перекладення та редакція О. О. Костенко. Харків: ОНМЦПК, 121.
- Концертні твори для цимбалів.* (Навчальний посібник). (2016). Перекладення та редакція О. О. Костенко. Харків : ОНМЦПК, 2, 145.
- Костенко, О. О. (2001). Деякі тенденції використання технічних та виразних можливостей цимбалів у творчості харківських композиторів. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва.* (Збірка матеріалів міжвузівської наук.-метод. конференції проф.-викл. складу). Харків: Стіль, 3, 68–78.
- Костенко, О. О. (2008). Історична довідка про розвиток цимбалів у Харкові. *З музично-педагогічного досвіду.* (Збірка статей). Харків: Сага, 1, 45–49.
- Костенко, О. О., Назаренко, Л. П. (2008). Історія відділу народних інструментів Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського. *З музично-педагогічного досвіду.* (Зб. статей). Харків: Сага, 2, 191–298.
- Костенко, О. (2001). Короткий огляд розвитку цимбального мистецтва у Харкові. *Довідник VI Світового конгресу цимбалістів.* Львів: Кобзар, 6, 45–50.
- Произведения харковских композиторов для цимбал* (1999). Вводная статья Е. Костенко. Харков, (рукопись), 1–4.
- Цимбальна веселка.* (Збірка інструментальних ансамблів). (2016). Укладачі О. О. Костенко, О. П. Юрченко, М. Д. Кужба. Київ: ДМЦНЗКМУ, 79.

Olena Kostenko

Honored Artist of Ukraine, Associate Professor at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: lenakostenko47@gmail.com
ORCID 0000-0002-7737-4524

**HISTORY AND MODERNITY OF THE CIMBALOM CLASS
IN I. P. KOTLYAREVSKY KHNUA. TO THE 30TH ANNIVERSARY
OF ITS FOUNDATION**

Introduction. The prerequisites and the first steps towards the development of cimbalom performance in Kharkiv universities are shown in the historical aspect. The necessity of training the qualified specialists for teaching high-level musicians is revealed and the direction of development of the pedagogical process is justified.

Objectives is to highlight the role of the class of cymbals KhNUA in the context of the formation and development of the Kharkiv cimbalom school since the last third of XX – early XXI centuries.

Results and Discussion. Different sides of the development of the cymbal class of the Department of Folk Instruments of Ukraine of the I. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts (KhNUA). The research and methodological principles, features of work on the original repertoire and fruitful cooperation with Kharkiv composers, forms of instrumental, performing professional training, participation in methodological seminars, practical classes in advanced training courses, concerts, festivals, competitions, conferences and projects of various levels are considered. Lists of students-laureates of competitions and names of all significant concert projects are given. Attention is drawn to the pedagogical sphere of activity as an integral part of creative work in music schools, as well as in higher educational institutions of the arts. This allows us to speak of the Kharkiv cimbalom school as of independent creative subject, which is distinguished by the originality of the repertoire, the search for new forms of expression, the use of non-traditional techniques of playing the instrument. According to the register, Kharkiv cimbalom school is the youngest, but at the same time one of the most progressive performing schools in Ukraine.

Conclusions. It is shown that for thirty years of existence of the cimbalom class of KhNUA the idea of professional training at three educational levels – from music school to institution of higher education has been successfully realized. Many laureates of international, all-Ukrainian and regional competitions, festivals, graduates of the class are brought up. The high level of instrumental, performing, professional training is distinguished. At the same time, the development of the academic direction in performance on folk instruments, in particular on cimbalom, has significantly broaden the boundaries of the traditional folk instrumental genre. It is shown that the formation of the cymbal class in KhNUA during the 30 years of its existence completed the formation of the Kharkiv cimbalom school, and its future will be improved and filled with new victories and ideas at a new, more advanced level. ■ **Key words:** *cimbalom school, cimbalom class, performing skills, repertoire, composers, art education.*

REFERENCES

- Interpretujemo tvory Borysa Mikhhejeva. Perekladennja dlja cymbaliv.* (Navchaljnyj posibnyk) [*We interpret the works of Boris Mikheev. Arrangement for dulcimer*]. (2021). Ukladachi O. O. Kostenko, O. P. Jurchenko. Kharkiv: Fakt, 92 [in Ukrainian].
- Koncertni tvory dlja cymbaliv.* (Navchaljnyj posibnyk) [*Concert works for dulcimer*]. (2007). Perekladennja ta redakcija O. O. Kostenko. Kharkiv: ONMCPK, 121 [in Ukrainian].
- Koncertni tvory dlja cymbaliv.* (Navchaljnyj posibnyk) [*Concert works for dulcimer*]. (2016). Perekladennja ta redakcija O. O. Kostenko. Kharkiv: ONMCPK, 2, 145 [in Ukrainian].
- Kostenko, O. O. (2001). Dejaki tendenciji vykorystannja tekhnichnykh ta vyraznykh mozhlyvostej cymbaliv u tvorchosti kharkivsjkykh kompozytoriv [Some tendencies of using technical and expressive possibilities of dulcimer in the works of Kharkiv composers]. *Aktualjni problemy muzychnogho i teatraljnogho mystectva.* (Zbirka materialiv mizhvuzivsjkoji nauk.-metod. konferenciji prof.-vykl. skladu). Kharkiv: Stilj, 3, 68–78 [in Ukrainian].
- Kostenko, O. O. (2008). Istorychna dovidka pro rozvytok cymbaliv u Kharkovi [Historical information about the development of dulcimer in Kharkiv]. *Z muzychno-pedagoghichnogho dosvidu.* (Zbirka statej). Kharkiv: Sagha, 1, 45–49 [in Ukrainian].

- Kostenko, O. O., Nazarenko L. P. (2008). Istorija viddilu narodnykh instrumentiv Kharkivskogho muzychnogho uchylyshha im. B. M. Ljatoshynskogho [History of the department of folk instruments of Kharkiv Music School named after B. M. Lyatoshynsky]. *Z muzychno-pedagoghichnogho dosvidu*. (Zb. statej). Kharkiv: Sagha, 2, 191–298 [in Ukrainian].
- Kostenko, O. (2001). Korotkyj oghljad rozvytku cymbaljnogho mystectva u Kharkovi [A brief overview of the development of dulcimer art in Kharkiv]. *Dovidnyk VI Svitovogho konghresu cymbalistiv*. Ljviv: Kobzar, 6, 45–50 [in Ukrainian].
- Proizvedeniya kharkovskikh kompozitorov dlya tsimbal [Works of Kharkov composers for dulcimer]*. (1999). Vvodnaya statya Ye. Kostenko. Kharkov, (rukopis), 1–4 [in Russian].
- Cymbaljna veselka. (Zbirka instrumentaljnykh ansambliv) [Dulcimer rainbow]*. (2016). Ukladachi O. O. Kostenko, O. P. Jurchenko, M. D. Kuzhba. Kyjiv: DMCNZKMU, 79 [in Ukrainian].

Стаття надійшла в редакцію 15 листопада 2020 року.

Додаток



Тарас Баран (Львів), Анатолій Гайденко (Харків), Олена Костенко (Харків),
Георгій Агратіна (Київ) і Євген Гладков (Мінськ)



Харківські композитори Микола Стецюн, Борис Міхеєв
і Анатолій Гайденко



Зведений ансамбль цимбалістів Харкова та Харківської області
(керівник – О. Юрченко, концертмейстер – С. Гречанок)



Септет цимбалістів випускників та студентів ХНУМ,
ансамбль «Весела банда» (творчій керівник – О. Костенко)

Розділ 2.

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ОСОБИСТОСТІ МУЗИКАНТА

УДК 78.071.1(477.54)(092)
DOI 10.34064/khnum2-2206

Єрьоменко Андрій Юрійович

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка;

e-mail: yeremenko.acco@gmail.com

ORCID 0000-0002-4349-4288

Єрьоменко Наталія Олександрівна

старший викладач кафедри хореографії та музично-інструментального виконавства Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка;

e-mail: migylevanatasha@gmail.com

ORCID 0000-0001-6038-5940

THE CREATIVE PATH OF ANATOLII HAIDENKO

Творчий шлях Анатолія Гайдєнка триває близько шістдесяти років, протягом яких цей видатний музикант плідно працює як композитор, виконавець, викладач, науковець, методист, музично-громадський діяч. Багатогранність його особистості, різноплановість обдарування, неустанні пошуки нових ідей чи засобів виразності, інтерес до широкого кола актуальних проблем сучасності повною мірою проявилися у кожній з названих сфер діяльності. Бажання все встигнути, не упустити жодної можливості зробити щось для людей і при цьому знайти час на «творіння» музики в тиші

кабінету привело до справедливого визнання досягнень Анатолія Павловича, який сьогодні є заслуженим діячем мистецтв України, професором, лауреатом численних престижних премій та нагород, незмінним членом журі всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів. ■ **Ключові слова:** творчість А. Гайденка, українська баянна музика, сучасні українські композитори, харківська баянна школа.

Вступ. Постать і творчість Анатолія Павловича Гайденка доволі часто привертала увагу представників музичної науки. У поле зору дослідників потрапляли, перш за все, питання біографічного та естетичного характеру, що становлять необхідний фундамент ґрунтового вивчення творчості митця. Жанрові пошуки та стильові засади творчості – ще один важливий вектор дослідницьких розвідок, основою яких є аналітичні спостереження музики А. Гайденка. Однак спеціальних праць, присвячених творчому доробку харківського композитора, на жаль, небагато. Розрізнена інформація стосовно окремих його опусів, як правило, міститься у роботах, спрямованих на висвітлення тих чи інших тенденцій сучасної української, насамперед, баянної музики. Отже, для встановлення світоглядних позицій композитора, його творчих та естетичних принципів є нагально необхідним огляд наявних у вітчизняному музикознавстві розвідок про А. Гайденка та його музику.

Огляд літератури. Аналізуючи наукові джерела, в яких висвітлюється діяльність видатного митця А. Гайденка, варто виокремити змістовну роботу монографічного типу А. Семешка (2010) із серії «Портрети сучасних українських композиторів-баяністів» про життєвий і творчий шлях А. Гайденка. Навчальний посібник Т. Большакової (2007) «Концертні твори для баяна А. Гайденка» фактично, являє собою розгорнуту передмову до публікації нотних текстів баянних творів композитора, що раніше не видавалися. Науковець акцентує увагу на притаманному митцю синтезі сучасного композиторського письма й української народно-музичної традиції, підкреслюючи їх підпорядкованість симфонічному мисленню майстра. Важливою є думка Т. Большакової й стосовно «неопантеїстичної концепції буття», маніфестантами якої в творах А. Гайденка виступають «образний

зміст та семантика музичної мови його творів» (Большакова, 2007). Ґрунтовно досліджує творчий шлях і баянний доробок автор статті в кандидатській дисертації «Баянна творчість Анатолія Гайденка: естетичні та жанрово-стильові аспекти» (Єрмоєнко, 2019) захищеної в 2019 р. м. Суми. У фундаментальній праці «Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль» (Сташевський, 2013) творчість композитора розглядається у підрозділі, присвяченому одному із магістральних векторів розвитку баянної музики сьогодення – фольклоризму та неофольклоризму.

Мета статті – висвітлити постать митця Анатолія Гайденка та його внесок в українське академічне музичне мистецтво.

Методологія дослідження заснована на базових принципах теорії пізнання, таких як: об'єктивність, науковість, історизм, цілісність, взаємозв'язок і взаємозумовленість явищ і процесів дійсності, а також концептуальних положеннях теорії професійної майстерності, тощо.

Виклад основного матеріалу. Анатолій Павлович Гайденко – заслужений діяч мистецтв України, лауреат премії ім. Б. М. Лятошинського (1996), міжнародного конкурсу композиторів у Торонто (Канада, 2001), муніципальної творчої премії імені І. І. Слатіна (2002), професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Твори митця вже понад сорок років звучать у концертних залах та навчальних аудиторіях. Як представник харківської школи баяністів та композиторів, продовжуючи традиції своїх вчителів – В. М. Золотухіна, П. П. Калашника, В. Я. Підгорного, П. К. Потапова, митець не втрачає при цьому самотності висловлення.

Творчий шлях А. Гайденка триває близько шістдесяти років, протягом яких цей видатний музикант плідно працює як композитор, виконавець, викладач, науковець, методист, музично-громадський діяч. Багатогранність його особистості, різноплановість обдарування, неустанні пошуки нових ідей чи засобів виразності, інтерес до широкого кола актуальних проблем сучасності повною мірою проявилися у кожній з названих сфер діяльності. Бажання все встигнути, не упустити жодної можливості зробити щось для людей і при цьому знайти

час на «творіння» музики в тиші кабінету привело до справедливого визнання досягнень Анатолія Павловича, який сьогодні є заслуженим діячем мистецтв України, професором, лауреатом численних престижних премій та нагород, незмінним членом журі всеукраїнських та міжнародних фестивалів і конкурсів.

Шлях до цих висот не був простим. Він розпочався з навчання у Харківському авіаційному технікумі, який згодом було залишено заради музики: спочатку Вечірня музична школа, потім музично-педагогічний факультет Харківської консерваторії, де крім баяна митець опанував також вокал та хорове диригування, нарешті, історико-теоретичний та композиторський факультети Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського¹. Творити музику митець почав ще за часи навчання у Вечірній школі, продовжив робити це у Сумах, однак лише після закінчення третього за рахунком факультету Харківської консерваторії у 1974 році, за його власними словами, «здійснив свою давню мрію і став професійним композитором, скинувши з себе ма-

¹ Наведемо основні факти біографії А. П. Гайденка. Він народився 24 грудня 1937 року в селищі Хорошеве Харківської області. З 1945 по 1952 роки навчався в Безлюдівській та Хорошівській середніх школах, а з 1952 по 1955 – в Нікельській середній школі Мурманської області. З 1955 до 1958 роки навчався й закінчив Харківський авіаційний технікум та Вечірню музичну школу по класу баяна М. В. Пономарьова. З 1958 по 1963 роки навчався в Харківській консерваторії по класу баяна В. Я. Підгорного та П. К. Потапова. Після закінчення консерваторії з 1963 по 1973 роки працював у Сумському музичному училищі, де викладав спеціальний інструмент (баян), диригування, оркестр баянів, інструментовку, гармонію, фортепіанний ансамбль. Пізніше став завідуючим відділом народних інструментів та заступником директора по навчальній частині. У 1968 році знов вступив до Харківської консерваторії (тепер вже Інституту мистецтв імені І. П. Котляревського) і навчався одночасно на історико-теоретичному (клас П. П. Калашника) та композиторському (клас В. М. Золотухіна) факультетах, які закінчив у 1973 та 1974 роках відповідно. В 1973–1977 роках працював у Харківському інституті культури (баян, диригування, оркестровка). З 1977 року – старший викладач, доцент (1991), професор (1995) Харківського інституту (нині університету) мистецтв імені І. П. Котляревського. В 1976 році вступив до Спілки композиторів України, де обіймав посади заступника Голови та відповідального секретаря Харківської організації, члена правління та ревізійної комісії СКУ, голови Музфонду. Є членом Національної Всеукраїнської музичної спілки, членом Наглядової ради Українського фонду культури.

лопривабливе і навіть принизливе прізвисько “самодіяльний автор”» (Семешко, 2010: 61).

З часів навчання в консерваторії розпочинається і виконавська діяльність А. Гайденка. Кожного року він їздить по різних містах України в складі концертних бригад, виступаючи як соліст, ансамбліст та акомпаніатор. У роки роботи в Сумах (1963–1973) Анатолій Павлович постійно бере участь в концертах, яскраво заявляючи про себе не тільки як соліст-баяніст, але і як учасник дуету з Лідією Колесніковою. Виконавська діяльність продовжується і надалі, але поступово акцент все більше зміщується в бік композиторської та педагогічної діяльності.

Педагогічна сфера – це те, з чим безпосередньо пов’язане життя Анатолія Павловича Гайденка вже понад п’ятдесят п’яти років: десять років роботи у Сумському музичному училищі, чотири роки – у Харківському інституті культури і вже більш сорока років кропіткої праці на кафедрі народних інструментів у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського. Впродовж усіх цих років митець викладав спеціальний інструмент – баян та акордеон, вів диригування, інструментування, читання партитур. Серед його учнів – Ю. Алжнев, В. Гейко, А. Жуков, С. Іванов, С. Колодяжний. У роботі зі студентами Анатолій Павлович не обмежується тільки виконавськими питаннями, намагаючись прищепити їм інтерес до життя в усіх його різноманітних проявах, навчити насолоджуватися красою, цінувати людські стосунки, дорожити кожною миттю: «Іншими словами, нічого не втрачати в житті, відчувати матінку Природу, милуватися заходом і сходом сонця, подорожувати. Вірю, що рано чи пізно, це схвилює та розкриє їхні душевно-творчі тайники, а це неодмінно відобразиться і в їхній творчості» (Семешко, 2010: 76).

Так само неординарно підходить А. Гайденко і до пояснення образно-стилістичних особливостей виконуваної музики. У бесіді з А. Семешком Анатолій Павлович вказує на дуже цікавий приклад з життя швейцарського піаніста Едвіна Фішера, який він наводить студентам, котрі грають музику В. А. Моцарта: «одного разу піднявши пташеня, що випало з гнізда, і відчувши у своїй руці легке, трепет-

не биття його серденька, він (Фішер) несподівано зрозумів, як треба виконувати Моцарта...» (Семешко, 2010: 76).

З педагогічною діяльністю тісно пов'язана науково-методична робота митця. Результатом багаторічного досвіду викладання курсу інструментування стало видання у 2010 році підручника «Інструментознавство та основи теорії інструментування»² (Гайденко, 2010), адресованого викладачам і студентам факультетів народних інструментів вищих музичних навчальних закладів.

Дуже змістовна стаття А. Гайденка (2001), присвячена історії харківської композиторської школи, а точніше, музиці харківських композиторів, створеній для народних інструментів. Почавши з корифеїв харківської школи – Гната Хоткевича та Семена Богатирьова, митець поступово просувається до сучасності. Він докладно характеризує творчість Леоніда Горенка – першого дипломованого викладача консерваторії, котрий написав твір для баяна соло – Варіації на тему української народної пісні «Їхав козак за Дунай», далі зупиняється на творчій діяльності Володимира Підгорного – першого професійного композитора на кафедрі народних інструментів.

Основну увагу приділено композиторам, які працювали на кафедрі народних інструментів Харківського державного інституту мистецтв імені П. І. Котляревського на момент написання статті – у 2001 році: О. І. Назаренку, Ю. Б. Алжневу, Б. О. Міхеєву. А. Гайденко висвітлює найзначущі аспекти їхньої творчості, надає перелік творів, написаних для народних інструментів – баяна, сопілки, домри. В статті подано також стислу інформацію і про власну творчість у зазначеній галузі, яку автор систематизує за темброво-інструментальним параметром: твори для баяна; твори для бандури, цимбалів, гітари, домри; використання баяна як солуючого інструмента в симфонічних опусах; композиції для оркестру українських народних інструментів.

Одну з останніх статей А. Гайденко присвятив до 60-річчя від дня народження свого колеги по кафедрі, професора, заслуженого артиста

² Значно скромніша робота аналогічного спрямування була написана А. Гайденком ще на початку його педагогічної діяльності – навчальний посібник «Інструментовка для оркестрів народних інструментів» (1974).

України, лауреата міжнародних конкурсів, відомого виконавця, педагога, методиста Олександра Міщенка (Гайденко, 2017). У ній докладно викладено біографію О. Міщенка, охарактеризовано види його діяльності, метафорично названо видатного майстра «провокатором», який «спокусив» багатьох композиторів, в тому числі і самого А. Гайденка, написати для баяна нові твори. «Родзинкою» стали відповіді ювіляра на питання, поставлені автором, стосовно основ його методичних принципів та етичних підвалин викладання, естетичних поглядів. Зокрема, зацентровується на ролі, яку повинний відігравати у заняттях зі студентами аналіз виконуваного твору, на секретах втілення образного змісту тощо. У результаті, питання, що обговорювались, розкривають педагогічні засади не тільки «героя» статті, а і його інтерв'юера.

Та головна сфера прояву А. Гайденка – композиторська – включає твори різних жанрів: симфонічного, хорового, камерно-інструментального та камерно-вокального. Окреме місце в ній належить великому пласту баянної музики, який є найзначнішим і, мабуть, найяскравішим у його доробку. Для визначення особливостей індивідуального стилю композитора вважаємо за необхідне надати стисло характеристику досягнень майстра у інших тембрових сферах.

Вище зазначалося, що перші твори А. Гайденка відносяться ще до часів його навчання у Вечірній школі. Саме тоді були написані Етюд для баяна та Пісня (на власний текст), присвячена коханій дівчині. Як згадує сам Анатолій Павлович, у роки навчання на музично-педагогічному факультеті Харківської консерваторії пріоритетним для нього був пісенний жанр. Так, для самодіяльного хорового колективу, яким він у той час керував, був написаний цикл пісень на слова Володимира Анісімова. Однак перші публічно виконані твори були створені під час його перебування в Сумах, де А. Гайденкові довелось також робити чимало перекладень для концертних виступів. Роботу з перекладень митець вважає дуже корисною, на його думку, вона навчила «самостійно оцінювати матеріал, його придатність для аранжування, робити якісь відхилення від першоджерела на користь його наступного виконання на баяні» (Семешко, 2010: 20).

Саме величезний досвід перекладень став фундаментом для написання першого крупного твору композитора – Увертюри-фантазії

на теми сучасних українських композиторів для ансамблю народних інструментів. Написаний на замовлення Сумської філармонії цей твір увійшов до програми, з якою філармонічний ансамбль дав понад 350 концертів, гастролюючи по теренах колишнього СРСР. Серед творів, що виникли ще до вступу на композиторський факультет Харківської консерваторії, слід назвати також пісню для жіночого хору «Сумські зорі» на слова Михайла Дудченка, яка швидко стала візитівкою Сум, а також декілька п'єс для баяна соло, в тому числі й донині популярну п'єсу «Вечір у горах».

За роки навчання на композиторському факультеті А. Гайденко створив чимало опусів: камерну симфонію, струнний квартет, пісні, хори, п'єси для різних ансамблів народних інструментів та для баяна. Серед останніх сам композитор виокремлює п'єсу для баяна «Карпатський ескіз», яка згодом перетворилася на «Весняні ігрища» для оркестру народних інструментів, та «Вечір у горах» – тепер вже у вигляді баянного дуету. На випускний іспит було представлено Концерт для баяна та симфонічного оркестру – етапний твір у розвитку українського баянного концерту загалом.

А. Гайденко із щирою вдячністю згадує свого консерваторсько-го викладача з композиції Володимира Максовича Золотухіна, який, не жалкуючи часу, приділяв своєму учневі майже увесь світовий день замість 45 хвилин³. Ось як пригадує Анатолій Павлович уроки з вчителем: «Крім розбору моїх робіт та прослуховувань записів різної музики, сюди входило обговорення літературних творів, актуальних питань, пов'язаних з роботою, життям тощо. Ми знімали аматорські кінофільми, слайди, рибалили і багато, багато іншого. Словом, мені і тут пощастило з педагогом» (Семешко, 2010: 22). Митець вдячний своєму вчителю за те, що той не «ламав» його, а шукав те, що варто було розвивати.

В 1976 році А. Гайденко вступив до Спілки композиторів України, подавши чотири твори: баянний концерт, кантату «Чотири дійства»,

³ Працюючи в Сумах, А. Гайденко міг відвідувати заняття лише у вихідні. Композицією із В. М. Золотухіним він займався по суботах, прокидаючись близько третьої ночі, щоб встигнути на ранковий потяг до Харкова, та повертаючись до Сум нічним потягом, щоб зранку встигнути на роботу.

вокальний цикл «Мелодії» на вірші Лесі Українки та симфонічну поему «Монумент пам'яті героїв». Символічно, що ці твори фактично визначили основні напрямки композиторської діяльності митця у подальші роки: це – симфонічна музика, народно-інструментальні жанри, хорові та камерно-вокальні твори.

Цікавою складовою творчості композитора є його камерно-вокальний доробок, що складається з романсів, солоспівів та пісень. Чотири романси для сопрано з фортепіано на слова Лесі Українки з її поетичного циклу «Мелодії» (1974) та «Чотири солоспиви» на вірші Г. Сковороди (1993) презентують пошуки композитора у сфері академічної вокальної традиції. Пісенна ж лінія відображує втілення актуальних для свого часу образно-тематичних та стилістичних тенденцій крізь призму індивідуального бачення сучасного митця. Прикладом пісенної лірики митця слугує «Дума про поле» на слова М. Томенка. В цій мініатюрі чутні відгомони і українського народного мелосу, і так званої, радянської естради, однак окремі деталі, як то метричне стискання останнього рядка строфи при його повторенні, мелодичний контрапункт хору, що контрастує з мелодією соліста, свідчать про творче ставлення композитора до жанрової традиції. Кращі зразки вокальної музики митця увійшли до збірки «Пісні Анатолія Гайденка», випущеної у 1989 році видавництвом «Музична Україна». З поетів, до творчості яких звертається митець, крім М. Томенка, слід назвати В. Анісімова, В. Бровченка, М. Дорізо, М. Дудченка, В. Забаштанського, Б. Олійника, І. Шелепова.

Хорова творчість А. Гайденка дуже різноманітна за тематикою. Тут є духовні композиції, в тому числі на канонічні тексти («Достойно есть», «Богородице Діво, радуйся»), є такі, що відображують образи, характерні для архаїчних народних обрядів («Щедрий вечір», «Ніч перед Водохрещем», «Колядники»), є сучасні за тематикою опуси («Україно, молюся за тебе», «Мій Харків», «Край мій наснився мені»). Ця група творів демонструє обізнаність композитора у галузі хорового письма, властиве йому тонке відчуття тембрової специфіки звучання мішаного, народного або дитячого хору. З масштабніших композицій необхідно виокремити хорову сюїту на слова Джона Грасена Брауна «Чотири сонети з чотирма епіграфами» («*Four*

sonnets with four epigraphs») та вже згадану кантату для хору, солістів та симфонічного оркестру «Чотири дійства».

В основу кантати «Чотири дійства» покладений ритуальний образ давніх слов'ян, пов'язаний із святом літнього сонцевороту. Запозичивши автентичні народні тексти зі збірок «Купальські пісні» та «Веснянки», композитор озвучив їх по-своєму, зробивши акцент на ствердженні гармонії Людини і Природи. Оригінальний авторський тематизм чотирьох частин кантати збагачений народними інтонаціями, де привертає увагу ладогармонічна та темброва колористичність звучання. Театралізована форма «дійства» підкреслена не тільки назвою, а й підзаголовком «кантата-балет», що буквально вимагає присутність візуального ряду хореографічної пластики. Аналогічний сплав національної архаїки, театральності та колористичності через понад двадцять років проявиться в Другому концерті для баяна з оркестром.

А музика для народних інструментів утворює ледь не основний масив гайденківських творів. Крім музики, призначеної для баяна та акордеона композитор багато творів написав для інших народних інструментів. У його доробку є твори для бандури, домри, цимбалів. Так, для бандури ним написані концертна п'єса «Срібло червневого місяця» (1992), Шість концертних етюдів (1994), концерт з оркестром «Перебендя» (2003), для домри (кобзи) – Концертіно «*Quasi buffa*» (1994), для цимбалів – концертний триптих «Коляда – Петрівка – Триндичка» (1991–1994), концерти з оркестром «Циганіада» (2001) та «*DE VISU*» (2005).

Зі слів самого композитора відомо, що до написання цимбальних творів його залучив відомий виконавець на народних інструментах Дмитро Попічук, а сучасним популяризатором цимбальної музики композитора є учень Д. Попічука Георгій Агратіна. Слід відзначити, що твори А. Гайденка для цимбалів дуже затребувані серед виконавців. Вони звучать як в Україні, так і за її межами, входять до обов'язкових програм на виконавських конкурсах. Зокрема, «Триптих» був обов'язковим твором на I міжнародному конкурсі імені Г. Хоткевича, а «Циганіада» створена спеціально для виконання у третьому турі II конкурсу.

Триптих «Коляда – Петрівка – Триндичка» є черговим зверненням композитора до улюбленої архаїчної теми. Сам А. Гайденко охарактеризував образний зміст «Триптиха» як «старовинні поганські, язичницькі ритуальні сцени» (Мельничук, 2007: 138), а С. Мельничук конкретизував ідею твору як «власне бачення буття людини серед вічної природи та зміни пір року» (2007: 138). У двох перших частинах циклу протиставлено об'єктивну реальність у полярних природних формах – зима («Коляда») та літо («Петрівка»), третя ж частина «передає суб'єктивні переживання зі змінами настроїв людини, яка живе не завжди серед дружніх до неї природних явищ» (Мельничук, 2007: 138). Головна драматургічна ідея «Триптиху» – вільне розгортання музичної думки, що відтворює імпровізаційність інструментального народного музикування. Тут майже немає розгорнутих, рельєфних в інтонаційному відношенні музичних тем, натомість переважають віртуозні фігурації та пасажі, серед яких час від часу миготять «уламки» знайомих народних наспівів.

Концерт-рапсодія «Циганіада» для цимбалів та симфонічного оркестру заснований на автентичних циганських наспівах та «наскрізь пронизаний динамізмом циганської необузданої безшабашності, яка водночас яскраво відтіняється такою званою і часто вживаною у побуті лірикою циганського романсу» (Мельничук, 2007: 142). Драматургічними акцентами в одночастинному творі постають блискучі концертні каденції: перша, початкова, задає піднесений настрій, а друга стає кульмінаційною точкою розвитку, виводячи на передній план постать соліста – Музиканта, Віртуоза, Творця, Артиста.

Крім творів для окремих народних інструментів, А. Гайденко написав чимало музики для оркестру українських народних інструментів. Ініціатором її створення виступив Віктор Гуцал – художній керівник Національного академічного оркестру народних інструментів України. Саме він замовив композитору концертну п'єсу «Весняні ігрища» (1980), симфонічні фрески «Українські майоліки» (1981), «Українські візерунки» (1985), сюїту «Українські сюжетні танці» (1988), симфонію-сюїту «Рідні джерела» (1993). Іншим популяризатором музики А. Гайденка сьогодні є оркестр українських народних

інструментів Радіокомпанії України під керівництвом С. Литвиненка. Твори композитора для оркестру українських народних інструментів демонструють не тільки міцний зв'язок з традиціями національної культури, а й досконале знання специфіки народних інструментів та загострене почуття тембрового колориту.

Четверта жанрова сфера творчості митця – музика для симфонічного та камерного оркестрів. Першим твором цієї групи стала симфонічна поема «Монумент пам'яті героїв» (1976), після якої композитор створив ще низку оркестрових полотен: концерт «Курські карагоди» (1979), Симфонію (1983, у 4-х частинах), драматичний вальс «Голос Пам'яті» (1984), а також зробив перекладення «Рідних джерел» та «Вечора у горах». Для камерного оркестру написано *Concerto grosso* (1991) та *Concerto Lamentoso* «Недоспіване» для скрипки, фортепіано та оркестру (1994)⁴.

Творча робота в А. Гайденка завжди нерозривно була пов'язана із музично-громадською діяльністю, що займає значне місце у його житті. Так, Анатолій Павлович бере активну участь у роботі Спілки композиторів України з моменту вступу до неї у 1976 році і по сьогоднішній день. У різні періоди він обіймав посади заступника Голови та відповідального секретаря Харківської організації, члена правління та ревізійної комісії СКУ, голови Музфонду. У рамках роботи у Спілці композиторів неодноразово відвідував міста України, республіки СРСР та зарубіжні країни: брав участь у з'їздах, фестивалях, симпозиумах. Робота у Спілці надала митцеві можливість познайомитися та спілкуватися з багатьма вітчизняними та зарубіжними музикантами, серед яких – Л. Дичко, І. Карабиць, Л. Колодуб, В. Кучера, К. Лендвай, В. Лютославський, К. Пендерецький, М. Скорик, С. Слонімський, Є. Станкович, О. Тактакішвілі, Е. Тамберг, Т. Хренников, М. Черкашина, Б. Чайковський, Р. Щедрін на ін.

Сьогодні А. Гайденко є членом не тільки Національної спілки композиторів України, а й Національної Всеукраїнської музичної

⁴ Різні склади оркестру – симфонічний, камерний, струнний, оркестр народних інструментів – застосовано також у кантаті «Чотири дійства» та сольних інструментальних концертах – для баяна, акордеона, бандури, цимбалів.

спілки та Наглядової ради Українського фонду культури. Кожного року Анатолій Павлович входить в журі конкурсу «Нові імена», що проводиться під егідою фонду, до того ж його часто запрошують в журі інших конкурсів та фестивалів. Такий щільний графік практично не залишає вільного часу, однак маестро, за його власними словами, звик до такого розпорядку і, якщо у роботі виникають вимушені паузи, відчуває себе «неповноцінною людиною» (Семешко, 2010: 69). А. Семешко теж підкреслює властиву А. Гайденку потребу знаходитися у вирі життя – суспільного, культурного, студентсько-викладацького, творчого. У статті до 80-річчя композитора він зазначає: «Такі митці [як А. П. Гайденко – А. С.] не можуть ані жити, ані творити, ані святкувати без відчуття живого пульсу та подиху людської спільноти, яка його оточує. У свою чергу та сама спільнота теж не може повноцінно існувати без таких художників-меценатів, без їхньої інтелектуальної та духовної шляхетності та благочинності, без їхніх ювілейних дат» (Семешко, 2017: 12).

Висновки. Впродовж шістдесяти років свого творчого шляху А. Гайденко плідно працює у різних сферах діяльності: композиторській, виконавській, педагогічній, науковій, методичній, музично-громадській. Виконавська діяльність, що розпочалася із подорожей у складі концертних студентських бригад та продовжилася під час роботи в Сумах, продемонструвала талант митця як баяніста-соліста та ансамбліста. Однак у подальшому провідну роль відіграють композиторський та педагогічний напрямки діяльності.

Як композитор А. Гайденко пройшов непростий шлях від статусу «самодіяльного автора» до визнаного майстра крупних форм та вишуканих мініатюр. Чотири твори, подані ним до вступу у Спілку композиторів України, визначили основні напрямки його подальшої творчої діяльності: симфонічна музика, музика для народних інструментів, хорова та камерно-вокальна музика.

Викладацька діяльність А. Гайденка – десять років роботи у Сумському музичному училищі, чотири роки у Харківському інституті культури і понад сорок років кропіткою праці на кафедрі народних інструментів у Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського – сприяла формуванню власних педагогіч-

них принципів, ефективність яких довели учні митця: Ю. Алжнев, В. Гейко, А. Жуков, Є. Іванов, С. Колодяжний.

Наукові інтереси А. Гайденка пов'язані з історією харківської композиторської школи та інструментознавством. Підручник «Інструментознавство та основи теорії інструментування», виданий у 2010 році та адресований викладачам і студентам факультетів народних інструментів вищих музичних навчальних закладів, став результатом багаторічного досвіду викладання відповідного курсу в ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Значне місце у житті митця займає музично-громадська діяльність. У Національній спілці композиторів України він обіймав посади заступника Голови та відповідального секретаря Харківської організації, члена правління та ревізійної комісії СКУ, голови Музфонду. Також Анатолій Павлович є членом Національної Всеукраїнської музичної спілки, Наглядової ради Українського фонду культури, постійно бере участь в роботі журі різноманітних конкурсів та фестивалів.

ЛІТЕРАТУРА

- Большакова, Т. (2007). *Концертні твори для баяна А. Гайденка*. (Посібник для студентів та викладачів вищих музичних навчальних закладів). Харків: ХДАК, 119.
- Гайденко, А. П. (2010). *Інструментознавство та основи теорії інструментування*. (Підручник). Харків: Майдан, 156.
- Гайденко, А. П. (2001). Народні інструменти в творчості митців харківської композиторської школи. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*. (Матеріали міжвузівської науково-методичної конференції професорсько-викладацького складу 19–20 грудня 2001 року). Вип. 3. Харків: ТОВ «Стиль», 49–55.
- Гайденко, А. П. (2017). Штрихи до портрета Олександра Мішенка (до 60-річчя від дня народження). *Виконавське музикознавство* редакція М. А. Давидова. (Науковий вісник). Київ, НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 23. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 26–35.
- Єрмоєнко, А. Ю. (2019). *Баянна творчість Анатолія Гайденка: естетичні та жанрово-стильові аспекти*. (Дис...канд. мистецтвознавства). Сум-

- ський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка. Суми, 210.
- Мельничук, С. (2007). *Концертні твори для цимбалів*. (Навчальний посібник). Рівне: РДГУ, 160.
- Міщенко, О. В. (2005). *Анатолій Гайденко. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. (Підручник для вищих та середніх муз. навч. закладів). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 236–237.
- Муха, А. (2018, 2 серп.). Національна спілка композиторів України (історико-аналітичний нарис). Retrieved from <https://composersukraine.org/index.php?id=115>.
- Олексів, Я. В. (2006). Академізація неофольклористичних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ століття. *Творчість композиторів України для народних інструментів*. (Зб. матеріалів наук.-практ. конф). Дрогобич: Посвіт, 60–66.
- Семешко, А. А. (2010). *Анатолій Гайденко: Портрети сучасних українських композиторів-баяністів (в формі діалогів)*. Харків: Майдан, 82.
- Семешко, А. А. (2017). Анатолію Гайденку – 80! *Українська музична газета*, № 4 (106), 12.
- Семешко, А. (2009). *Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ–ХХІ століть*. (Довідник). Тернопіль: Богдан, 244.
- Сташевський, А. Я. (2013). *Сучасна українська музика для баяна: виразальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль*. (Монографія). Луганськ: Янтар, 328.

Andrii Yeromenko

PhD in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Choreography and Music-Instrumental Performance, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko;
e-mail: yeremenko.acco@gmail.com
ORCID 0000-0002-4349-4288

Nataliya Yeromenko

Senior Lecturer at the Department of Choreography and Music-Instrumental Performance, Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko;
e-mail: yeremenko.acco@gmail.com
ORCID 0000-0001-6038-5940

**CREATIVE PATH OF THE OUTSTANDING ARTIST
ANATOLIY HAIDENKO**

Anatoliy Haidenko's creative path lasts for about sixty years, during which this outstanding musician has been working fruitfully as a composer, performer, teacher, scientist, methodologist, music and public figure. The versatility of his personality, the diversity of talents, the relentless search for new ideas or means of expression, interest in a wide range of current issues of today are fully manifested in each of these areas. The desire to keep up, not to miss any opportunity to do something for people and at the same time to find time to «create» music in the silence of the cabinet led to a fair recognition of the achievements of Anatoliy Haidenko, currently an honored artist of Ukraine, professor, winner of numerous prestigious awards, permanent member of the jury of national and international festivals and competitions.

Background. *The figure and work of Anatoly Haidenko often attracts the attention of music scholars. In the field of view of researchers there were, above all, the issues of biographical and aesthetic nature, which are the necessary foundation for a thorough study of the artist's work. Genre searches and stylistic principles of creativity are another important vector of research, based on analytical observations of Anatoliy Haidenko's music. However, unfortunately, there are few special works dedicated to the creative work of the Kharkiv composer. Separate pieces of information about some of his opuses, as a rule, are contained in works*

aimed at highlighting certain trends in modern Ukrainian, especially accordion music. Thus, in order to establish the worldview of the composer, his creative and aesthetic principles, it is necessary to review the available in domestic musicology knowledge about Anatoliy Haidenko and his music.

The purpose of the article is to highlight the figure of the artist and his contribution to the Ukrainian academic music art.

The material of this research. Analyzing the scientific sources that cover the figure of the outstanding artist A. Haidenko, it is necessary to single out the meaningful work of the monographic type by A. Semeshko (2010) from the series "Portraits of modern Ukrainian composers" about the life and career of A. Haidenko. T. Bolshakova's textbook (2007) "Concert works for accordion by A. Haidenko" is, in fact, a detailed preface to the publication of musical texts of accordion works of the composer, which had not been published before. The scholar focuses on the artist's inherent synthesis of modern compositional writing and Ukrainian folk music tradition, emphasizing their subordination to the symphonic thinking of the master. T. Bolshakova's opinion is also important regarding the "neo-panteistic concept of existence", the manifestos of which in A. Haidenko's works are "the figurative content and semantics of the musical language of his works" (Bolshakova, 2007). The author of the candidate's dissertation on the topic: "Bayan creativity of Anatoliy Haidenko: aesthetic and genre-style aspects" (Yeromenko, 2019) of Sumy, defended in 2019, thoroughly researches the creative way and accordion work of A. Haidenko. Tracing the evolution of the artist's compositional path, the researcher A. Stashevsky (2013) identifies the most significant works from his point of view, briefly characterizing them. This opinion is asserted by A. Stashevsky in fundamental work "Modern Ukrainian music for accordion: means of expression, compositional technologies, instrumental style" (2013). In this work, the composer's work is considered in the section devoted to one of the main vectors of development of modern accordion music – folklore and neo-folklore.

Conclusions. During the sixty years of his creative path A. Haidenko has been fruitfully working in various spheres of activity: composition, performance, pedagogical, scientific, methodical, musical and public ones. Performing activities began with a trip as part of a student concert. The activity, which began with travels as part of concert student brigades and continued during the work in Sumy,

demonstrated the talent of A. Haidenko as a bayan soloist and ensemble player. However, later the leading role was played by the compositional and pedagogical areas of activity.

As a composer, A. Haidenko went through a difficult path from the status of “amateur author” to a recognized master of large forms and exquisite miniatures. Four works, submitted by him before joining the Union of Composers of Ukraine, identified the main directions of his further creative activity: symphonic music, music for folk instruments, choral and chamber and vocal music.

A. Haidenko’s teaching activity – ten years of work at the Sumy Music School, four years at the Kharkiv Institute of Culture and more than forty years of hard work at the Department of Folk Instruments at the Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts – contributed to the formation of their own pedagogical principles, proved by the students of A. Haidenko: Y. Alzhnev, V. Geiko, A. Zhukov, E. Ivanov, S. Kolodyazhny.

A. Haidenko’s research interests are connected with the history of the Kharkiv school of composition and instrument science. The textbook “Instrumentology and Fundamentals of Instrumentation Theory”, published in 2010 and addressed to teachers and students of folk instruments departments of higher musical educational institutions, is the result of many years of experience teaching the relevant course at KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky.

*A significant place in the life of A. Haidenko is occupied by musical and public activities. In the National Union of Composers of Ukraine, he has served as Deputy Chairman and Executive Secretary of the Kharkiv Organization, a member of the UWC Board and Audit Committee, and Chairman of the Music Fund. Anatolii Pavlovych Haidenko is also a member of the National All-Ukrainian Music Union, the Supervisory Board of the Ukrainian Cultural Foundation, and regularly participates in the jury of various competitions and festivals. ■ **Key words:** works of A. Haidenko, Ukrainian accordion music, contemporary Ukrainian composers, Kharkiv accordion school.*

REFERENCES

- Bolshakova, T. (2007) *Concertni tvory dlya baiana A. Haidenka* (Posibnyk) [Concert works for bayan of Anatolii Haydenko]. Kharkiv: KHDAK, 119 [in Ukrainian].

- Haidenko, A. (2010). *Instrumentoznavstvo ta osnovy teorii instrumentuvannia*. (Pidruchnyk) [*Instrumentology and basics of instrumentation theory*]. Kharkiv: Maidan, 156 [in Ukrainian].
- Haidenko, A. (2001). Narodni instrumenty v tvorchosti myttsiv kharkivskoi kompozytorskoi shkoly [Folk instruments in the works of artists of the Kharkiv school of composition]. *Aktualni problemy muzychnoho i teatralnoho mystetstva: mystetstvoznavstvo, pedahohika ta vykonavstvo. (Materialy mizhvuzivskoi naukovo-metodychnoi konferentsii profesorsko-vykladatskoho skladu 19–20 hrudnia 2001 roku)*. Vyp. 3 [*Actual problems of musical and theatrical art: art history, pedagogy and performance: Proceedings of the interuniversity scientific-methodical conference of the teaching staff December 19–20, 2001.*] Vyp. 3. Kharkiv: TOV «Styl», 49–55 [in Ukrainian].
- Haidenko, A. (2017). Shtrykhy do portreta Oleksandra Myshchenka (do 60-richchia vid dnia narodzhennia) [Touches to the portrait of Alexander Myshchenko (to the 60th anniversary of his birth)]. *Vykonavske muzykoznavstvo redaktsiia M. A. Davydova*. (Naukovyi visnyk). Kyiv NMAU im. P. I. Chaikovskoho . Vyp. 23. 26–35. [*Performing musicology edited by M. A. Davydov*]. (Scientific Bulletin). Kyiv NMAU named after P. I. Tchaikovsky. Vyp. 23. Nizhyn: Vydavets PP Lysenko M. M. [in Ukrainian].
- Yeromenko, A. (2019). *Baianna tvorchist Anatoliia Haidenka: estetychni ta zhanrovo-stylovi aspekty* [Bayan creative work of Anatolii Haydenko: aesthetic genre and stylistic aspects]. (Dys....kand. mystetstvoznavstva) [Dissertation for Candidate of Art History]. Sumskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni A. S. Makarenka. Sumy, 210 [in Ukrainian].
- Melnychuk, S. (2007). *Kontsertni tvory dlia tsymbaliv* [Concert works for cymbals]. (Navchalnyi posibnyk). Rivne: RDHU, 160 [in Ukrainian].
- Mishchenko, O. (2005). *Anatolii Haidenko. Davydov M. A. Istoriiia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola)* [Anatolii Haidenko. Davydov M. A. History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)]. (Pidruchnyk dlia vyshchych ta serednykh muz. navch. zakladiv). Kyiv: NMAU im. P. I. Tchaikovskoho, 236–237 [in Ukrainian].
- Mukha, A. (2018, 2 serp.). Natsionalna spilka kompozytoriv Ukrainy (istoryko-analitychni narys) [National Union of Composers of Ukraine (historical

- and analytical essay)]. Retrieved from <https://composersukraine.org/index.php?id=115> [in Ukrainian].
- Oleksiv, Y. (2006). Akademizatsiia neofolklorystychnykh tvoriv dlia baiana-akordeona ukrainskykh kompozytoriv druhoi polovyny XX stolittia [Academization of neo-folklore works for accordion by Ukrainian composers of the second half of the twentieth century] *Tvorchist kompozytoriv Ukrainy dlia narodnykh instrumentiv. (Zb. materialiv nauk.-prakt. konf.) [Creativity of Ukrainian composers for folk instruments].* (Coll. materials scientific-practical. conf.). Drohobych: Posvit, 60–66 [in Ukrainian].
- Semeshko, A. (2010). *Anatoliy Haidenko: Portretu sovremennukh ukraynskykh kompozytorov-baianystov (v forme dyalohov) [Anatoliy Haidenko: Portraits of Contemporary Ukrainian Bayanist Composers (in the Form of Dialogues)].* Kharkov: Maidan, 82 [in Russian].
- Semeshko, A. A. (2017). Anatoliu Haidenku – 80! [Anatoliy Haidenko – 80!] *Ukrainska muzychna hazeta [Ukrainian music newspaper],* № 4 (106), 12 [in Ukrainian].
- Semeshko, A. (2009). *Baianno-akordeonne mystetstvo Ukrainy na zlami XX–XI stolitt [Accordion and accordion art of Ukraine at the turn of the XX–XXI centuries].* (Dovidnyk). Ternopil: Bohdan, 244 [in Ukrainian].
- Stashevskiy, A. (2013). *Suchasna ukrainska muzyka dlia baiana: vyrazhalni zasoby, kompozytsiini tekhnolohii, instrumentalnyi styl [Contemporary Ukrainian music for accordion: means of expression, compositional technologies, instrumental styl].* (Monohrafiia). Luhansk: Yantar, 328 [in Ukrainian].

Стаття надійшла в редакцію 15 листопада 2020 року.

УДК 78.071.1(477)(092):780.647.2

DOI 10.34064/khnum2-2207

Дяченко Юрій Станіславович

кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету

мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: yuriyd_@ukr.net

ORCID 0000-0002-9522-137X

ФРАНЦУЗЬКИЙ МЮЗЕТ У ТВОРЧОСТІ А. ГАЙДЕНКА

*Статтю присвячено сучасному процесу баянно-акордеонного композиторського і виконавського мистецтва та естрадно-джазовому напрямку, зокрема. Аналізуючи етап зародження та становлення світового естрадно-джазового баянно-акордеонного виконавства, виявлено основні стильові риси естрадно-джазового напрямку. Виокремлено жанрові пріоритети в композиторській творчості, виконавській практиці, та національне тяжіння до певних жанрів. Проаналізовано цикл вальсів у стилі французьких мюзетів для акордеона «Паризькі тайни» А. Гайденка в ракурсі втілення стилістичних рис оригінальних французьких вальсів-мюзетів. У процесі дослідження виявлено основні рівні втілення естрадності в циклі вальсів у стилі французьких мюзетів для акордеона «Паризькі тайни» А. Гайденка. ■ **Ключові слова:** баянно-акордеонне мистецтво, естрадно-джазовий напрям, мюзет, творчість А. Гайденка.*

Вступ. На сучасному етапі розвитку світового музичного мистецтва баян та акордеон займають одну з провідних позицій. Становлення інструментів на професійній концертній естраді є невід'ємним явищем як світової, так і української музичної культури, підтвердженням чого слугує композиторська творчість, велика кількість виконавських конкурсів та фестивалів, що відбуваються не тільки на теренах України, а й в країнах Європи, Азії, Америки та Австралії. Знаковим явищем новітньої хвилі розвитку баянно-акордеонного мистецтва є кристалізація естрадно-джазового напрямку в творчості композито-

рів і виконавців. Починаючи з другої половини ХХ століття, популярність естрадно-джазової музики серед виконавців і слухачів (через яскравість та доступність) відкрила нові обрії, створивши ґрунтовний плацдарм для композиторів; жанрово-стилістичні пошуки котрих значною мірою відбилися на тенденціях розвитку світового баянно-акордеонного мистецтва, в тому числі – естрадно-джазової спрямованості.

Новітній етап естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва характеризується наявністю нових форм виконавської практики, що надає змогу виконавцям представити свої програми, як учасникам багатьох міжнародних конкурсів. Категорії «*variete*» запроваджені в таких престижних конкурсах виконавців на баяні (акордеоні) як «*Citta di Castelfidardo*» (Італія), «*Internationaler Akkordeonwettbewerb Klingenthal*» (Німеччина), «*CIA Coupe Mondiale*», що проходить кожного року в одній із країн (Китай, США, Велика Британія, Італія, Португалія, Франція тощо), «*CMA Trophée Mondial De L'accordéon*» (проходить в різних країнах, починаючи з 1951 р.). Поява електронних видів баяна (акордеона), широке впровадження їх у виконавстві, зумовило появу категорій для виконавців на цифрових інструментах міжнародних мистецьких форумів, таких як «*V-Accordion Festival*» (Італія), «*Coupe Mondiale*». Та, незважаючи на таку різноманітність виконавських напрямів, сфера естрадно-джазової музики в теперішній час є одним з самих пріоритетних напрямків розвитку світового баянно-акордеонного мистецтва.

Огляд літератури. Звісно, що даний процес становлення та розвитку відносно нового напрямку викликав певний інтерес не тільки у композиторів і виконавців, а й у науковців. Проблематиці вітчизняного естрадного, естрадно-джазового баянно-акордеонного виконавства приділили свою увагу М. Булда (2007), О. Немцева (2014), В. Власов (2008), Ю. Дяченко (2017).

Розвиваючи окремі положення своїх наукових пошуків, мистецтвознавці зробили значний внесок у процес обґрунтування теорії естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва. Однак, науковим розвідкам передувала композиторська і виконавська діяльність митців в галузі естрадно-джазового баянно-акордеонного мистецтва.

Розповсюдженням явищем сучасного естрадно-джазового баянно-акордеонного руху стає композиторська діяльність провідних виконавців. Серед таких відзначимо В. Подгорного, В. Зубицького, В. Власова, А. Гайденка, О. Назаренка, Б. Мирончука, А. Сташевського та інших. Прекрасно знаючи специфіку техніко-виражальних, акустичних та фактурних можливостей сучасного баяна та акордеона, вітчизняні композитори-баяністи створили велику кількість яскравих творів естрадно-джазового напрямку. Отже, активізація композиторської творчості та поява нових творів естрадно-джазового напрямку у баянно-акордеонному мистецтві Новітнього часу зумовили актуальність теми даної статті.

Мета статті полягає у виявленні основних стилістичних та жанрових рис французького мюзету у творчості А. Гайденка.

Методологія. Методологічною основою праці слугує комплекс спеціальних музикознавчих методів, що застосовуються для характеристики аналізованих композицій естрадно-джазової стилістики: структурно-функціональний, необхідний в процесі аналітичного опису композиційної структури обраних творів та метод жанрово-стильового аналізу, що дозволив розкрити загальні та індивідуальні особливості творів.

Виклад основного матеріалу. Вивчаючи процес зародження естрадно-джазового баянно-акордеонного напрямку, відзначимо процес інтеграції джазової культури у баянно-акордеонне виконавство. Так, протягом всього ХХ століття в музичній культурі світу простежується вплив джазу. З'являються нові напрямки і стилі, але й сам джаз розвивався й перетворювався внаслідок асиміляції з іншими музичними напрямками. Пошуки нового змісту та форми приводили джазменів до традицій академічного, фольклорного та експериментального мистецтва. Внаслідок такого синтезу з'явилися нові напрямки та стилі в музичному мистецтві як «симфонічний джаз», «прогресивний джаз», «інтелектуальний джаз», «барочний джаз», а також «авангардний джаз».

На початку ХХ століття в європейській музичній культурі все виразніше виявляється внутрішнє розшарування: значний розвиток академічного мистецтва та практика масово-розважального мистецтва.

Однак, попри таке розшарування, відбувається феномен музичного мистецтва у вигляді взаємодії між собою стилістичних ознак джазової і естрадної музики, що призвело до нових тенденцій: оновлення музичної мови, прагнення до експерименту, посилення виконавського артистизму, появу нових стильових напрямків і течій.

Відзначимо також активне впровадження баяну та акордеону в процесі естрадно-джазового виконавства. Так, одними з перших виконавців стали брати П'єтро та Гуідо Дейро, що здобули у США значну популярність серед слухачів. Вагомий внесок П. та Г. Дейро вклали в розвиток оригінального репертуару. Серед творів з'являються два концерти для акордеона з оркестром П. Дейро (записаними на грамплатівки), транскрипції оперних увертюр, перекладення естрадних мініатюр, оригінальні твори. *Творчу діяльність П. та Г. Дейро слід вважати своєрідним стартом професійного естрадно-джазового акордеонного мистецтва.*

Становлення європейського баянно-акордеонного естрадно-джазового напрямку пов'язане, здебільшого, з жанровою орієнтацією творів певного регіону. Так, у Німеччині розвиток популярної музики для баяна та акордеона відбувся паралельно зі становленням академічного баянно-акордеонного мистецтва, що зумовило створення і подальше широкі поширення в концертному репертуарі баяністів і акордеоністів розгорнутих естрадних творів. Серед таких творів – віртуозні фантазії, варіації на теми популярних пісенних і танцювальних мелодій, вальсів. Разом з тим слід відзначити також значну популярність і естрадних мініатюр, що виконувались як соло, та і в супроводі різноманітних колективів. Популярною стає композиторська та виконавська творчість Р. Вюртнера та А. Фоссена.

Більша частина творчості Р. Вюртнера пов'язана з оркестром акордеонів фабрики Hohner, в складі якого він дебютував як виконавець (1931 р.), з 1947 року виступав як диригент, а з 1968 р. був його художнім керівником. За період творчої співпраці Р. Вюртнером створено: «Варіації» на оригінальну тему для акордеона з оркестром, «Фестивальну увертюру», «Мюнхенську рапсодію» для акордеона з оркестром, «Тірольську рапсодію» для акордеона з оркестром, «Сентиментальне танго». Також заслуговують уваги естрадні твори

Р. Вюртнера для акордеона соло: Фантазія на тему концертного етюдю «Кампанелла» Н. Паганіні, варіації на тему циганської пісні «Очі чорні», «Кармен-фантазія».

Популярними творами в доробку А. Фоссена стають: «Мелодія Бродвею», «Листя, що летить». «*Flick-Flack*» (що пізніше стане популярною і в СРСР під назвою «Карусель» в обробці Ю. Шахнова). Композиторська спрямованість творчості А. Фоссена була направлена на створення естрадних мініатюр та аранжувань різних жанрів танцювальної музики. Автором було створено ряд естрадних композицій які не втратили своєї популярності і сьогодні: «*Flick-flack*», «Мимохідь», «Танцюючі ноти», «Листя, що летить», «Набережна Рейну», «Мій ритм», «Вічність», «Синє море», «Зачекайте», «Я та Ви», «Сонячний удар». Окремої уваги заслуговують вальси-мюзети: «*Brüsseler Spitzen*» («Брюссельські мережива»), «*Der kleine Walzer*» («Маленький вальс»), «*Rheinpromenade*» («Набережна Рейну»), «*Valse musette*» («Вальс-мюзет»), «*Graciella*» («Грацієлла»), «*Grisette*» («Гризетта»), «*Am Montparnasse*» («На Монтпарнасі»).

В Італії перші значні оригінальні твори з'являються після закінчення Другої світової війни. Одними з основних жанрових орієнтирів в Італії стають тарантела, самба, танго. Серед відомих італійських композиторів слід відзначити В. Бельтрамі, Д. Маркосіньорі.

У Франції етап зародження естрадно-джазового напрямку значною мірою пов'язаний баянно-акордеонним стилем мюзет, що є уособленням духу самої Франції та Парижу, зокрема. Походження мюзету пов'язане зі стародавнім духовим інструментом, що отримав назву «мюзети» у Франції (з французької *Musette* – волинка). В середині XIX століття у Франції розповсюдження набуває «бал-мюзет» – танцювальне дійство під супровід саме мюзети, іноді зі скрипкою. Однак, пізніше (в кінці XIX століття) мюзету починає витісняти баян (рідше акордеон).

Конструктивні особливості баяна та акордеона дозволяли виконавцям використовувати альтеровані звуки, за бажанням легко змінювати тональність, розширити свої техніко-виражальні можливості. Відбувається процес трансформації жанру, що знаходить великий інтерес у слухачів. Тому, на початку XX століття баян, та акордеон

стають повноправними господарями нещодавно нового жанру «*мюзет*». Зміна інструментарію позитивно також вплинула на процес розповсюдження мюзету у великих та малих містах Франції.

За словами М. Імханицького (2014: 332), першим автором салонних п'єс в стилі мюзет є Ш. Пегурі. Популяризаторами мюзетів виступили також відомі виконавці К. Койя, Н. Декорну, Д. Гал'ярді, М. Азола. Характерні особливості форми (завжди тричастинна), легка мелодика і характерна мелізматика мюзету, що виявляється у виконавській практиці й композиторської діяльності Е. Ваше, робить його засновником даного баянно-акордеонного стилю в тому вигляді, в якому ми знаємо його зараз. Характерною ознакою виконання даних творів є використання інструментів з «французьким розливом¹».

Для виконання творів Е. Ваше використовував ансамблюву форму музикування, проте пріоритетним інструментом завжди залишався баян.

Окрім колективної, розповсюдження також отримала практика сольного виконання мюзетів на баяні та акордеоні. Значного розвитку стилю мюзет в 40-ві – 50-ті рр. ХХ століття, надає «творча співпраця» з видатними французькими вокалістами-шансон'є. Серед відомих, в подальшому, виконавців та композиторів даного стилю слід виділити Ж. Коломбо, Ш. Базена, Т. Мюрену, А. Аст'є, А. Музикіні, М. Азола та ін.

Творчість французьких митців отримала своє визнання не тільки на батьківщині, а й у всьому світі. Свою увагу популярному жанру приділили відомі композитори і виконавці, серед яких відзначимо А. Фоссена, Ф. Марокко, В. Ковтуна, Б. Тихонова.

Окремо, в процесі розвитку жанру мюзет, нашої уваги заслуговує композиторська творчість Анатолія Павловича Гайденка². Творчий доробок композитора, в галузі баянно-акордеонної музики, стано-

¹ Регістр інструмента з трьома унісонними голосами та характерною звуковисотною неточністю.

² Анатолій Павлович Гайденко – український композитор, баяніст, аранжувальник, науковець, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

віль: два Концерти для баяна з оркестром, дві Сонати, значна кількість концертних мініатюр, цикл вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона «Паризькі таїни». Як стало відомо під час особистого інтерв'ю з автором, цикл був створений на замовлення відомого баяніста Йосипа Пуріца як яскраві концертні мініатюри для баяна (акордеона) соло.

За образністю мюзети пов'язані з авторськими назвами – «замальовками» кожного з вальсів:



- «Дош в Парижі»;
- «Єлісейські поля»;
- «Травень в Парижі»;
- «Паризькі таїни»;
- «Над Сеною».

Розглянемо більш детально кожен із вальсів циклу з точки зору втілення стилістики французьких мюзетів в творчості А. Гайденка.

Приклад 1.

The image shows a musical score for a waltz. The tempo is marked as quarter note = 160. The score is in 3/4 time. It begins with a piano introduction marked with a forte (f) dynamic. The first system shows a piano introduction with a forte (f) dynamic, followed by a piano (p) section. The second system shows a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a mezzo-forte (M) dynamic. The score includes various musical notations such as chords, melodic lines, and fingering (7, M).

Розпочинається цикл вальсом «Дош в Парижі». Короткий чотиритактовий акордовий вступ, побудований простій на ритміч-

ній  та T – S – D співвідношенні. Використання акордеонного регістру *tutti*, динамічний нюанс *f*, пульсуючий ритм вступу, слугує яскравим контрастом основній темі, в якій автор залучає акордеонний регістр з розливом , використовує кантиленну мелодію з підголосками у нижньому голосі на загальному динамічному нюансі *p*.

Вальс написаний в двочастинній репризній формі. Основна кульмінація припадає на останній розділ форми твору. В процесі розгортання музичного матеріалу, автор залишається у рамках простого гармонічного співвідношення (T-S-D) з відхиленням у тональність VI ступеня.

Наступним номером циклу є вальс «Елісейські поля». Меланхолійна основна тема має всі ознаки оригінальних французьких вальсів-мюзетів:

- пунктирна ритміка мелодики;
- залучення коротких мотивів;
- секвентність розвитку фраз;
- типовий басо-акордовий супровід;
- яскравість фраз та речень;
- чергування контрастних штрихів;
- типове T-S-D гармонічне співвідношення;
- віртуозність музичного матеріалу.

Приклад 2.



В даному творі автор використовує типову складну три частинну форму вальсу-мюзету з середнім розділом «trio» та відхиленням у паралельну тональність.

У цьому вальсі композитор застосовує більш складні елементи виконавської техніки баяністів (акордеоністів), концентрованість фактури, штрихову та артикуляційну різноманітність.

Центром всього циклу є вальс «Травень в Парижі». Центром в багатьох значеннях – вальс розташований буквально в центрі всього циклу; «тональний» центр – *C-dur*, єдина мажорна тональність з-поміж всіх вальсів. Характер музики життєрадісний, яскравий.

Однією з особливостей даного вальсу є щільне використання довгих висхідних та низхідних форшлагів (типових саме французьким вальсам-мюзетам), що надають легкість, політність музичних фраз; неповторний колорит оригінального паризького мюзету (приклад 3).

В даному вальсі автор продовжує використовувати спектр характерних рис мелодики, ритміки, гармонії, що властиві традиційному французькому вальсу-мюзету. Бісерність та яскравість коротких мотивів секвентного розвитку є ще одним елементом стилістики оригінальних французьких вальсів-мюзетів, що впроваджує А. Гайденко саме у вальсі «Травень в Парижі».

Приклад 3.



«Паризькі таїни», наступний вальс циклу, є «кульмінаційною» точкою всього опусу. Автор надає твору однакову назву разом із циклом в цілому, що лише підкреслює значимість вальсу. Твір концентрує в собі практично всі стилістичні риси французьких вальсів мюзетів, що були залучені композитором у попередніх частинах циклу – пунктирна ритміка, використання коротких мотивів, секвентність розвитку фраз, залучення довгих та коротких форшлагів, трелей, гомофонно-гармонічний тип фактури, яскравість фраз та речень, чергування контрастних штрихів, віртуозність музичного матеріалу, пальцьове тремоло, використання дрібних тривалостей.

Остання частина циклу – «Над Сеною». Ліричний, дещо мрійливий характер основної теми, підкреслений стійкою тридольною

структурою супроводу, надають відчуття внутрішньої емоційної пружини. Мотивним елементом теми є повторення у вигляді оспівування V ступеня.

Приклад 4.

Приклад 5.

В даному вальсу композитор залучає новий виконавський елемент – діатонічне акордове *glissando* (суто акордеонний прийом), що надає оригінальний темброво-виражальний ефект. Взагалі, зі слів композитора, цикл вальсів у стилі французьких мюзетів «Паризькі тайни» спочатку створювався саме для акордеона. Саме тому автор досить часто застосовує позиційні фактурні і гармонічні сполуки типові для мануала акордеона.

Композитор використовує складну тричастинну форму з елементами варіаційності, дещо змінений варіант типової для вальсу-мюзету складної тричастинної форми. «Над Сеною» можна сміливо вважати яскравою кодою всього циклу.

Висновки. Аналізуючи етап зародження естрадно-джазового баянно-акордеонного напрямку, маємо відзначити синтезуючі тенденції народно-побутового, естрадного, джазового, академічного музичного мистецтва. Цей період характеризується започаткуванням у світово-

му мистецтві перших проявів естрадності та джазовості у творчості баяністів та акордеоністів та розкриваються основні тенденції розвитку баянно-акордеонного естрадно-джазового виконавства. Такі тенденцію мали свій розвиток в творчості композиторів послідовників. Так, за словами А. Гайденка, на його естрадно-джазову творчість мала великий вплив композиторська і виконавська діяльність перших митців естрадно-джазового напрямку. Радіотрансляції записів провідних митців баянно-акордеонного естрадно-джазового мистецтва значною мірою вплинули на подальший розвиток композиторського стилю А. Гайденка в галузі естрадно-джазового напрямку. Так, одним із знакових є цикл «Паризькі таємниці» п'ять вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона митця. Такий вид творів як «мюзет» ще не був опанований ніким з вітчизняних композиторів, тим паче у формі циклу. Композитор переосмислив основи французького народно-інструментального жанру з точки зору професійного баянно-акордеонного виконавства. Такий синтез трансформує жанр мюзету, перевтілює естрадний жанр з точки зору академічного мистецтва.

Використання професійних виконавських можливостей, вирізняють твори митця з поміж інших композицій даного стилю, при загальній доступності музичного матеріалу широкому колу слухачів. Типова мелізматика французьких мюзетів якісно та професійно впроваджена композитором у всьому циклі. Основою такої мелізматики є: довгі висхідні або низхідні форшлагги по звукам акорду, форшлаггові оспівування окремих звуків, хроматичні форшлаггові ходи (імітація «під'їздів» до звуку), морденти, короткі форшлагги.

Для мюзетів митця типовими є раптові динамічні контрасти, зміщення сильних долей такту, акордовий вступ, віртуозність, яскравість фраз та речень. Цикл «Паризькі таємниці» п'ять вальсів в стилі французьких мюзетів для акордеона А. Гайденка є унікальним надбанням не тільки вітчизняного, але й світового оригінального репертуару.

З особистого інтерв'ю з Анатолієм Павловичем стало відомо, що композиторський інтерес митця до жанру вальсу-мюзету не зник. Отже, чекаємо на нові перлини баянно-акордеонного естрадно-джазового репертуару!

ЛІТЕРАТУРА

- Булда, М. В. (2007). *Естрадно-джазова музика в акордеонно-баянному мистецтві України другої половини XX – початку XXI століття: композиторська творчість і виконавство*. (Автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства). ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 19.
- Власов, В. (2008). *Школа джаза на баяне и аккордеоне*. Одесса, Астропринт, 160.
- Дяченко, Ю. (2017). *Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва XX – початку XXI століть: композиторські та виконавські виміри*. (Дис. ...канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 208.
- Имханицкий, М. (2006). *История баянного и аккордеонного искусства*. Москва: РАМ им. Гнесиных, 520.
- Немцева, О. (2014). *Популярная музыка для баяна и аккордеона в контексте развития белорусской и мировой художественной культуры XX–XXI вв.* (Автореф. дис. ...канд. искусствоведения). Белорусский государственный ун-т культуры и искусств. Минск, 26.

Yuriy Dyachenko

PhD in Art Studies, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;
e-mail: yuriyd_@ukr.net
ORCID 0000-0002-9522-137X

FRENCH MUSETTE IN THE WORKS OF A. HAIDENKO

At the present stage of development of world music, the accordion and button accordion occupy one of the leading positions. Formation of instruments on the professional concert stage is an integral part of both world and Ukrainian musical culture, as evidenced by the composition, a large number of performing competitions and festivals that take place not only in Ukraine but also in Europe, Asia and America, and Australia. A significant phenomenon of the latest wave of development of accordion and button accordion art is the crystallization of pop and jazz in the works of composers and performers. From the second half of the twentieth century, the popularity of pop and jazz music among performers and

listeners (due to its brightness and accessibility) opened new horizons, genre and stylistic searches which have largely affected the trends in the development of world accordion and button accordion art, including pop and jazz.

The composer's activity of leading performers is becoming a widespread phenomenon of modern pop-jazz accordion movement. Among them we note V. Podgorny, V. Zubytsky, V. Vlasov, A. Haidenko, O. Nazarenko, B. Myronchuk, A. Stashevsky and others. Well aware of the specifics of technical-expressive, acoustic and textural capabilities of modern accordion and button accordion, domestic composers-accordionists have created a large number of bright works of pop and jazz direction. Thus, the intensification of composer's work and the emergence of new works of pop and jazz in the accordion and button accordion art of modern times have determined the relevance of the topic of this article.

The purpose of the article is to identify the main stylistic and genre features of the French musette in the works of A. Haidenko.

One of the most significant examples of this genre is the series «Paris Secrets» of five waltzes in the style of French musettes for accordion by A. Haidenko. Such a work as a «musette» has not yet been mastered by any of the domestic composers, especially in the form of a cycle. The composer rethought the basics of the French folk instrumental genre in terms of professional accordion performance. This synthesis transforms the genre of the musette, embodies the pop genre in terms of academic art.

The use of professional performance capabilities distinguishes the artist's works from other compositions of this style, with the general availability of musical material to a wide range of listeners. Typical melismatics of French musettes is organically and professionally implemented by A. Haidenko in the whole cycle. The melismatics is based on beamed ascending and descending grace notes on chord tones, "singing" grace notes on separate notes, chromatic grace notes (imitations of "transitions" to the sound), mordents.

*Sudden dynamic contrasts, shift of strong bars, chord introduction, virtuosity, brightness of phrases and sentences are typical for A. Haidenko's musettes. The series of five waltzes for accordion "Paris Secrets" in the style of French musettes by A. Haidenko is a unique heritage not only of the domestic, but also of the world original repertoire. ■ **Key words:** accordion and button accordion art, pop-jazz direction, musette, creativity of A. Haidenko.*

REFERENCES

- Bulda, M. V. (2007). *Estradno-dzhazova muzyka vakordeonno-bajannomu mystectvi Ukrainy drughoji polovyny XX – pochatku XXI stolittja: kompozytorsjka tvorčistj i vykonavstvo*. (Avtoref. dys. ...kand. mystectvoznavstva). KhDUM im. I. P. Kotljarevsjkogho. Kharkiv, 19.
- Vlasov, V. (2008). *Shkola dzhaza na bajane y akkordeone*. Odessa, Astroprynt, 160.
- Djachenko, Ju. (2017). *Estradno-dzhazovyj naprjam bajanno-akordeonnogho mystectva KhKh-pochatku KhKhI stolitj: kompozytorsjki ta vykonavsjski vymiry*. (Dys. ...kand. mystectvoznavstva). Kharkivsjskij nacionaljnij universytet mystectv imeni I. P. Kotljarevsjkogho. Kharkiv, 208.
- Ymkhanyckij, M. (2006). *Ystoryja bajannogho y akkordeonnogho yskusstva*. Moskva: RAM im. Ghnesynikh, 520.
- Nemceva, O. (2014). *Populjarnaja muzyka dlja bajana y akkordeona v kontekste razvytija belorusskoj y myrovoj khudozhestvennoj kuljture XX–XXI vv*. (Avtoref. dys. ...kand. yskusstvovedenyja). Belorusskij ghosudarstvennij un-t kuljture i yskusstv. Mynsk, 26.

Стаття надійшла в редакцію 21 листопада 2020 року.

УДК 78.071.2(477.54)(092):780.635

DOI 10.34064/khnum2-2208

Кужба Михайло Дмитрович

викладач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського;

e-mail: kuzhba@ukr.net

ORCID 0000-0002-5762-8574

Юрченко Ольга Петрівна

кандидат мистецтвознавства, методист Харківського музичного училища імені Б. М. Лятошинського;

e-mail: yurchenkocimb@ukr.net

ORCID 0000-0003-1282-4595

ОЛЕНА КОСТЕНКО: ФУНДАТОР ХАРКІВСЬКОЇ ЦИМБАЛЬНОЇ ШКОЛИ

*В рамках дослідження розглядається внесок Олени Костенко та вплив її творчої діяльності в процесі становлення харківської школи виконавства на цимбалах. Підкреслено та висвітлено багатогранну творчу діяльність: фундатор, викладач, методист, науковець, редактор, упорядник, громадський діяч. Означенні педагогічні та особистісні принципи лідера цимбальної школи Слобожанщини. Окремо розглянуті творчі та матеріальні надбання О. Костенко на ниві академічного народно-виконавського мистецтва: цимбальна школа з ієрархією навчання, учні-лауреати, відомі музиканти, історико-дослідницькі та навчально-методичні видання, нотні видання, музичні проекти. Окреслено тематику, особливість та значимість кожного окремого творчого проекту в контексті виконавської школи та музичного мистецтва взагалі. ■ **Ключові слова:** творча особистість, творча діяльність, цимбальне мистецтво, виконавська школа, творчі проекти.*

Вступ. 2020 рік став знаковим та суттєво переломним роком для всього людства. Його події дали поштовх до переосмислення багатьох аспектів життєдіяльності людини, яке, з одного боку, стало генерато-

ром до пошуків нових шляхів та рішень, а з іншого, – зайвий раз підкреслило важливість подій та процесів минулого, нагадало про цінність вже існуючих надбань. Все це, звичайно, не оминуло мистецької сфери, в якій в силу карантинних обмежень «звичні» мистецькі заходи (концерти, вистави, виставки, конференції, інше) знайшли свої нові перевтілення завдяки можливостям цифрових технологій.

Зазначений вище процес переосмислення (в нашому випадку напевно що творчого) можливо окреслити на особистому прикладі авторів статті як безпосередніх активних учасників святкування 30-річчя класу цимбалів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, яке пройшло в онлайн форматі. Це був майже тримісячний дистанційний марафон «Цимбальна Слобожанщина», який складався із архівних та сьогоденних записів представників харківської цимбальної школи: від малечі – учнів шкіл естетичного виховання до вже відомих українських музикантів – випускників класу цимбалів ХНУМ. Нові умови та шляхи реалізації надали можливість цілісно подивитися на творчий потенціал та потужний розвиток однієї виконавської школи. Рефлексією стало бажання не просто надати творчу біографію основоположниці цимбальної школи Слобожанщини Олени Опанасівни Костенко, а підкреслити універсалізм її творчої особистості та розкрити всі грані її творчої діяльності, що стали, на нашу думку, тими «ключами», які відкрили світу сьогодні відому харківську цимбальну школу.

Огляд літератури. На сьогодні творча постать Олени Костенко ще не поставала предметом спеціального дослідження. Окремі аспекти творчої діяльності було розглянуто в дослідженнях О. Юрченко (2012; 2015).

Отже, **мета статті** – познайомити світ з творчою особистістю Олени Костенко, виокремити та висвітлити сфери її творчої діяльності, сукупність яких стала основою для формування сучасної харківської цимбальної школи виконавства.

Методологія дослідження. Для досягнення поставленої мети дослідження використовуються наступні методи: історичний, який уможливорює висвітлення процесу становлення харківської цимбальної школи; комплексний, який дозволяє увиразнити різні грані твор-

чої особистості митця; аналітичний для класифікації та систематизації окремих аспектів творчої діяльності Олени Костенко.

Виклад основного матеріалу. Олена Опанасівна Костенко – заслужений діяч мистецтв України, доцент, фундатор та лідер харківської цимбальної школи, відомий викладач, методист, автор багатьох концертних перекладень для цимбалів та ансамблів за участю цимбалів, творчих проєктів. Саме всі ці аспекти творчої діяльності розглянемо більш детально та в контексті історії становлення виконавської школи.

Фундатор. Формування регіональних цимбальних виконавських шкіл України, серед яких найбільш фундаментальними вважають київську, львівську та харківську, бере свій початок з середини ХХ століття. Історично склалося, що процес становлення ми пов'язуємо, по-перше, з відкриттям класів в навчальних закладах різних рівнів, по-друге, формуванням науково-методичної бази, по-третє, з появою в якості педагога яскравого музиканта.

У Харкові становлення виконавської цимбальної школи, якій на сьогодні вже понад 40 років, пов'язано саме з діяльністю Олени Опанасівни Костенко. У 1979 році за підтримки директора Дитячої музичної школи № 9 імені В. І. Сокальського Л. М. Тесленко було відкрито перший клас навчання гри на цимбалах у ланці початкової мистецької освіти. 1986 рік – за ініціативою завідуючого відділу народних інструментів О. П. Ярового відкрито клас навчання гри на цимбалах у Харківському музичному училищі імені Б. М. Лятошинського, а у 1990 році за ініціативою заслуженого діяча мистецтв України, професора Б. О. Міхєєва відкрито і в Харківському інституті мистецтв імені І. П. Котляревського.

Так у Харкові майже за одне десятиріччя ХХ століття утворюється вся ієрархія навчання гри на цимбалах: школа – училище – консерваторія (початкова – середня – вища мистецька освіта), біля витоків формування якої стоїть одна людина – Олена Костенко.

Викладач. Синтез багатьох аспектів, таких, як багатолітня плідна педагогічна робота, любов до справи життя та цимбалам, вірність своїм людським принципам та гнучкість до нових реалій, постійний творчий пошук, невичерпний ентузіазм та особисті якості

Олени Опанасівни є тим «магнітом», на нашу думку, який притягує до себе творців-однодумців, учнів-послідовників. Її вихованці – лауреати престижних музичних конкурсів, серед яких слід згадати Міжнародний конкурс молодих виконавців «Єужен Кока» (1998, Кишинів, Молдова), Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах (1995, Хмельницький), Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах імені Гната Хоткевича (1998, 2001, 2004, 2007, Харків), Міжнародний конкурс виконавців на народних інструментах «Арт-Домінанта» (2015–2020, Харків), Всеукраїнський фестиваль конкурс виконавців на народних музичних інструментах «Провесінь» (1998–2019, Кропивницький), Всеукраїнський конкурс виконавців на сопілці та цимбалах (2010, 2012, 2014, 2016, 2018, Луцьк) та інші. Результат активної участі – чисельні лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів: О. Польова, Ю. Назаренко, В. Дмитренко, О. Савицька, Л. Тюкова, О. Лебединська, О. Юрченко, М. Попович, М. Кужба, О. Остапчук, О. Власенко, А. Аулова, А. Шморгун, А. Куш, М. Зорова та інші.

Випускники Олени Опанасівни успішно працюють на викладацькій ниві в багатьох школах естетичного виховання Харкова, Києва та Луцька, Інституті мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського, Харківській державній академії культури, Харківському музичному училищі імені Б. М. Лятошинського та Харківському вищому коледжі мистецтв. Є солістами професійних колективів м. Харкова: театру народної музики «Обереги», Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю. Представники харківської цимбальної школи брали участь в V Світовому конгресі цимбалістів у Кишиневі (1999, Молдова) та яскраво репрезентували традиції народно-академічного виконавства на VI-м Світовому конгресі цимбалістів у Львові (2001, Україна). В рамках останнього Олена Опанасівна та її учні (студенти музичного училища та університету мистецтв) познайомили цимбальне світове товариство з творчістю українських митців. Навіть більше, домінуючу частину програми блоку харківських цимбалістів склали оригінальні твори та перекладення музики саме представників харківської композиторської

школи: А. Гайденка, Л. Донник, Б. Міхєєва. Цей виступ був відзначено пам'ятною медаллю і визнанням харківської цимбального школи усіма країнами учасниками конгресу.

На нашу думку, цікавим та важливим стане спроба розкрити деякі педагогічні принципи Олени Опанасівни Костенко в рамках означеної публікації. Звичайно це дещо суб'єктивна частина дослідження, тобто такий собі погляд зі сторони двох її учнів з різними історіями знайомства з вчителем: від початку опанування цимбального мистецтва та знайомство вже на етапі майже зрілого музиканта.

Так які ж це педагогічні принципи вчителя Костенко О. О., які звичайно йдуть завжди в парі з особистісними принципами людини Олени Костенко?

Творчість та продуктивність. Саме вони на всіх рівнях і кожну мить. По-перше, це стосується вибору навчального та концертного репертуару, тобто постійний пошук нових творів для цимбального мистецтва, активне залучення композиторів для розширення оригінального репертуару, залучення інших музикантів до співтворчості, постійне планування та проведення різних цікавих, креативних та тематичних проєктів, активна участь студентів класу у різних концертних програмах, фестивалях тощо.

Свобода та повага. Найцінніша установка – свобода та повага до людини-творця, учня-цимбаліста, які проявляються у виборі музичного матеріалу та зовнішнього вигляду концертуючого цимбаліста, вмінні чути та почути бажання, ідеї та пропозиції менш досвідчених творців. С технологічного боку – це завжди фізична свобода та природність за інструментом.

Доступність та особливість. Це стосується саме психологічних сторін людини у навчальному процесі. Тобто, викладач не ідол, не кумир, він така сама жива людина зі своїми бажаннями, цілями, установками та звичайно, помилками. Він доступний, але не варто забувати і про його свободу та повагу. Ще одна така собі звичайна річ – особливість та унікальність кожної людини. Чому важливо це означити? Нажаль, ми часто стикаємося з протилежним відношенням у викладацькій практиці, коли учнів «ламають» під своє розуміння правильності та доцільності. В нашому випадку працює принцип –

підтримка характерних особливостей творчої особистості учнів з коректним та тонким корегуванням та розвитком «слабких» сторін. Виконавська школа одна, але кожний її представник є унікальним та не схожий на іншого.

Методист-науковець. О. Костенко – автор багатьох публікацій, які можна поділити на історико-дослідницькі та навчально-методичні видання. Серед історико-дослідницьких слід згадати вагому працю «Історія відділу народних інструментів Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського» у співавторстві з Л. Назаренко (2010), в якій розкрито шлях народного відділу училища від заснування окремих класів до II світової війни, крізь відновлення та збагачення відділу в післявоєнні роки відкриттям нових класів та розквітом народно-академічного мистецтва в кінці XX – початку XXI століть. Це також окремі публікації стосовно питань історії розвитку цимбального мистецтва Харкова (Львів, 2001; Харків, 2008), закономірностей використання технічних та виразних можливостей цимбалів у творчості сучасних харківських композиторів (Харків, 2001).

Оленою Опанасівною було складено низьку навчальних програм: «Методико-виконавський аналіз педагогічного репертуару ДМШ для цимбалів» для музичних училищ (2000; 2016), «Спеціальний клас цимбалів» для музичних училищ (2005; 2016) та для вищих навчальних закладів культури і мистецтв (2012).

О. Костенко є постійним доповідачем методичних семінарів та майстер-класів, організованих Обласним навчально-методичним центром підвищення кваліфікації працівників культосвітніх закладів Харківської області та міста Харкова, на яких порушує проблемні та актуальні питання початкової мистецької освіти, а саме цимбальної.

Редактор та упорядник. Не менш ціним, навіть більш значимим внеском для цимбального виконавського мистецтва стали нотні видання під редакцією О. Костенко. Це рукопис творів харківських композиторів, у який увійшла цимбальна творчість А. Гайденка, Л. Донник та Л. Котохіна (Харків, 1999; мал. 1); дві частини перекладень творів світової класики та музики сучасних композиторів для цимбалів (Харків, 2007; 2016; мал. 2, 3); два варіанти збірки ансамблів «Цимбальна веселка» у співавторстві з М. Кужбою та О. Юрченко,

в якій представлені твори для різних ансамблевих складів та різних навчальних рівнів: учнів шкіл естетичного виховання, студентів середньої та вищої навчальної ланки, концертних виконавців (Харків, 2016; мал. 4; Київ, 2018; мал. 5).

Саме під час написання даної статті мистецький світ зміг познайомитися з останнім виданням О. Костенко у співавторстві з О. Юрченко, яке складається з перекладень творів харківського митця «Інтерпретуємо твори Бориса Міхеєва» (Харків, 2021; мал. 6). Цей навчальний посібник став відголоском та «графічним резюме» на творчий проєкт під співзвучною назвою «Інтерпретуємо музику Бориса Міхеєва на цимбалах», який відбувся у великій залі ХНУМ у листопаді 2018 року. На нашу думку, завдяки запропонованим перекладенням творів для цимбалів соло, цимбалів з фортепіано та дуету цимбалістів, крім розширення концертного репертуару, ще один вагомий пласт українського, і навіть ширше – міжнародного народно-інструментального виконавства відкрив для себе самотутню та глибинну музичну творчість Бориса Міхеєва.

Таку активну редакторську діяльність Олена Опанасівна стимулює і серед своїх учнів, аргументуючи її важливість і потрібність для розширення та оновлення цимбального репертуару, зацікавлення в пошуку нових прочитань музичної творчості, збагачені та урізноманітненні концертних програм тощо.

Громадський діяч. Знаменними подіями для музичного світу Харкова стали проєкти О. Костенко циклу концертів в залах Харківської філармонії, Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та Харківського музичного училища імені М. Б. Котляревського під назвою «Цимбали від А до Я» (2005), «Вечір музики українських народних інструментів» (2007), «Світ цимбалів від А до Я» (2008, 2012), «Фестиваль ансамблів українських народних інструментів» (2009), «Світ цимбалів» у співавторстві з М. Кужбою (2013), «Грають цимбали» (2013, 2014), «Цимбали на Слобожанщині» – ансамблева музика (2015), «Цимбальне сузір'я Слобожанщини» (2017), «Інтерпретуймо музику Бориса Міхеєва на цимбалах» (2018).

Основною ідеєю першого проєкту було зведення на одній сцені початківців цимбалістів, тобто учнів музичних шкіл, середньої лан-

ки – студентів училища та університету мистецтв, а також відомих музикантів. У проєкті «Світ цимбалів від А до Я» брали участь не тільки харківські цимбалісти всіх рівнів, а й представники київської та львівської шкіл, лауреати міжнародних та всеукраїнських конкурсів. Це була музична феєрія солістів-цимбалістів, їх різноманітних та неочікуваних творчих об'єднань. Основною метою проєкту «Вечір музики українських народних інструментів» стала участь виконавців на цимбалах, бандурі та сопілці та ансамблів різних складів. Цікавим фактом стало поєднання на сцені традиційного та неакадемічного напрямків виконавства на цих інструментах.

Яскравою подією концертного життя міста Харкова став так само проєкт «Світ цимбалів» (2013) асистента-стажиста кафедри народних інструментів ХНУМ ім. І. П. Котляревського М. Кужби, за сприянням заслуженого діяча мистецтв України, доцента О. Костенко, головним гостем якого став народний артист України, кандидат мистецтвознавства, професор Т. Баран. У концерті брали участь цимбалісти харківської та львівської виконавських шкіл, були представлені як сольні номери, так і в супроводі фортепіано та камерного оркестру, а також величезна кількість ансамблів самих різних складів: дуети, квартет і секстет цимбалістів. У програмі концерту прозвучала старовинна музика, світова та українська класика, народна музика, оригінальні твори для цимбалів композиторів харківської, київської і львівської школи.

Вже протягом кількох років традицією стало проведення в залі Харківського музичного училища ім. Б. М. Лятошинського концерту під назвою «Цимбальна малеча» чи «Слобожанська малеча» (2010, 2011, 2014, 2016, 2018, 2019), в якому беруть участь учні шкіл естетичного виховання міста та області. Ідейним натхненником і організатором даного проєкту стала так само О. Костенко. Це завжди справжнє свято дитячої творчості та цимбального мистецтва, в якому беруть участь солісти та ансамблі. Завжди в таких концертах задіяні студенти училища або консерваторії, концертні виконавці міста, для того щоб дати можливість публіці та юним цимбалістам почути інструмент в повній реалізації його можливостей, доторкнутися до великого і оригінального світу цимбального мистецтва.

«Цимбали на Слобожанщині» – ансамблева музика (2015) та «Цимбальне сузір'я Слобожанщини» (2017) стали незабутніми вечорами ансамблевого музикування у різних його проявах, але завжди з присутністю самобутнього тембру цимбалів. Широкої публіці була представлена музика від епохи бароко до сучасних опусів в ансамблевому виконанні юних та зрілих музикантів, низка стильових напрямків виконавства (традиційний, академічний та неакадемічний).

Вище ми вже згадували проєкт «Інтерпретуймо музику Бориса Міхеєва на цимбалах» (2018). Він став своєрідним підсумком творчого спілкування композитора та харківських цимбалістів. Підготовка до музичного вечора була самим цінним часом для виконавців. Це були окремі творчі зустрічі з композитором, на яких цимбалісти харківської школи з перших вуст почули історії написання та вербальні сюжетні замальовки окремих творів, що часто спонукало на пошук та вибір нових технологічних та виражальних засобів при адаптації музичного матеріалу для цимбалів. Сам вечір, крім музичних цимбальних версій, складався з вербального діалогу харківського композитора та ведучої Юлії Ніколаєвської, в якому прозвучало, що «поєднання в одне ціле двох виконавських світів: виконавських принципів домристів з виконавськими принципами цимбалістів, є однозначно незвичайним явищем»¹.

Останнім на сьогодні став майже тримісячний проєкт до 30-річчя класу цимбалів ХНУМ імені І. П. Котляревського, який відбувся у новому форматі – дистанційний марафон «Цимбальна Слобожанщина» на просторах *YouTube* каналу та соціальних мереж. Він складався з п'яти тематичних блоків, де чотири – це відеозаписи минулих концертних виступів і один висвітлював сьогодення: ансамблеве музикування, солісти-випускники та студенти ХНУМ, соло з оркестром випускників та студентів ХНУМ, цимбальне сьогодення (від малечі до професіоналів) та цимбальна малеча. Окремо підкреслимо постійну участь Олени Опанасівни у складі журі відомих та професійних міжнародних, всеукраїнських та обласних конкурсів.

¹ Пряма мова взята з відеозапису концерту.

Висновки. Безумовно, все вищесказане свідчить про активний процес становлення та розквіту наймолодшої цимбальної школи України – харківської, який відбувається ось уже протягом більше 40 років і на чолі якої стоїть яскрава творча особистість (з її індивідуальним стилем, особистісними якостями). Констатуємо факт, що саме завдяки багатогранності творчої діяльності Олени Костенко (фундатор, викладач, методист-науковець, редактор-упорядник, громадський діяч) вже неможливо уявити систему народно-інструментального мистецтва Слобожанщини на сучасному етапі без включення в неї цимбалів та цимбальної виконавської школи. Постійна творча активність та відкритість до нових форм останньої характеризує її як продуктивну, сучасну та оригінальну.

ЛІТЕРАТУРА

- Баран, Т. (2008). *Цимбали та музичний професіоналізм*. Львів: Афіша, 224.
- Давидов, М. (2005). *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. (Підручник для вищ. та серед. навч. закладів). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 594.
- Костенко, О. (2001). Деякі тенденції використання цимбалів у творчості харківських композиторів. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*, 3, 68–78.
- Костенко, О. (2001). Короткий огляд розвитку цимбального мистецтва у Харкові. *Наук. зб. VI Світового конгресу цимбалістів*, 6, 45–50.
- Юрченко, О. П. (2015). *Жанрово-стильові засади професійного цимбального мистецтва України*. (Дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харківський національний університет імені І. П. Котляревського, 222.
- Юрченко, О. (2012). Роль класу цимбал ХНУИ ім. І. П. Котляревського в розвитку інструментального исполнительства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 36, 101–111.
- Юрченко, О. (2014). Стилевые направления исполнительства на цимбалах системы Шунды конца XX – начала XXI веков. *Исполнительство на народных инструментах: теория, история, практика*, 183–195.

Mykhailo Kuzhba

Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv

I. P. Kotlyarevsky National University of Arts;

e-mail: kuzhba@ukr.net

ORCID 0000-0002-5762-8574

Olha Yurchenko

PhD in Art Studies, Methodologist at B. M. Liatoshynskyi

Kharkiv Music College;

e-mail: yurchenkocimb@ukr.net

ORCID 0000-0003-1282-4595

**OLENA KOSTENKO – THE FOUNDER OF THE KHARKIV
TSYMBALY SCHOOL**

***Introduction.** 2020 became an iconic and significantly groundbreaking year for all mankind. Its events made us change our view on many aspects of our life, which from one side has become a generator to search of new ways and solutions and from another one – emphasized once again the importance of events and processes of the past, reminded of the value of existing assets. All that, of course, didn't pass by the artistic sphere, in which usual events (concerts, performances, exhibitions, conferences, etc) found their new transformation thanks to opportunities of digital technologies and due to quarantine restrictions.*

It is possible to outline the process of reflection (an artistic one in our case) on a personal example of the authors of the article as direct active participants in the celebration of the 30th anniversary of the cimbalom class of Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky, which took place online. It was almost a 3-month long remote marathon “Cimbalom Slobozhanshchyna”, which consisted of archival and current records of representatives of Kharkiv cimbalom school: from toddlers – students of schools of aesthetic education to already famous Ukrainian musicians – graduates of the cimbalom class of KhNUA. New conditions and ways of realization provided an opportunity to look holistically at the creative potential and powerful development of one performing school. The desire was not just to provide a creative biography of the founder of the cimbalom school of

Slobozhanshchyna Olena Opanasivna Kostenko, but to emphasize the versatility of her creative personality and reveal all aspects of her creative work, which from our point of view became the key that opened famous Kharkiv cimbalom school.

Objectives. *The objectives of this article are to acquaint the world with the creative personality of Olena Kostenko, to single out and highlight the spheres of her creative activity, the set of which became the basis for the formation of a modern Kharkiv cimbalom school.*

Results and Discussion. *Olena Opanasivna Kostenko is an Honored Artist of Ukraine, Associate Professor, Founder, and Leader of the Kharkiv Cimbalom School, a well-known teacher, methodologist, author of many concert arrangements for cimbalom and ensembles with the participation of cimbalom and creative projects. All these aspects of creative activity will be considered in more detail and in the context of the history of the performing school.*

Founder. Almost in one decade of the XX century, the whole hierarchy of cimbalom education was formed in Kharkiv: school – specialized school – conservatory (primary – secondary – higher art education), at the origins of which stands one person – Olena Kostenko.

Lecturer. The synthesis of many aspects, such as many years of fruitful pedagogical work, love for work of life and cimbalom, fidelity to human principles and flexibility to new realities, constant creative search, inexhaustible enthusiasm, and personal qualities of Olena Opanasivna are the “magnet”, in our opinion, that attract like-minded creators, students-followers. Her pupils are numerous winners of international and national competitions. Olena Opanasivna’s graduates successfully work in the teaching field in Kharkiv, Kyiv, and Lutsk, they are soloists of professional groups of Kharkiv.

Pedagogical and personal principles of O. Kostenko are: creativity and productivity, freedom and respect, accessibility and peculiarity.

Methodist-researcher. O. Kostenko is the author of numerous publications, which can be divided into historical-research and educational-methodical publications. She is a regular speaker of methodological seminars and workshops organized by the Regional Training Center for Cult Education of Kharkiv region and the city of Kharkiv, which addresses problematic and topical issues of primary art education, namely cimbalom.

Editor and compiler. Music editions by O. Kostenko became no less valuable, even more significant contribution to the cimbalom art. Olena Opanasivna stimulates

active editorial activity among her students, arguing its importance and need for expanding and updating the cymbal repertoire, interest in finding new readings of musical creativity, enriched and diversified concert programs, and more.

Social activist. O. Kostenko's projects of a series of concerts became significant events for the music world of Kharkiv. They were held in the halls of the Kharkiv Philharmonic, Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky and Kharkiv Music College named after B. M. Lyatoshinsky called "Cimbalom from A to Z" (2005), "Evening of Ukrainian folk instruments music" (2007), "The world of cimbalom from A to Z" (2008, 2012), "Festival of ensembles of Ukrainian folk instruments" (2009), "The world of cimbalom" co-authored with M. Kuzhba (2013), "Cimbalom playing" (2013, 2014), "Cimbalom in Slobozhanshchyna" – ensemble music (2015), "The cimbalom constellation of Slobozhanshchyna" (2017), "Let's interpret Boris Mikheev's music on cimbalom" (2018), Remote marathon to the 30th anniversary of the cimbalom class of KhNUA "Cimbalom Slobozhanshchyna" (2020–2021).

We would like to emphasize the constant participation of Olena Opanasivna in the jury of well-known and professional international, all-Ukrainian and regional competitions.

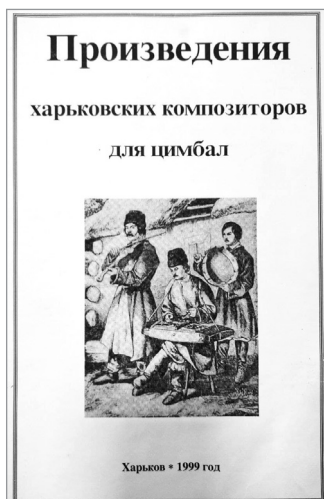
Conclusions. Undoubtedly, all the stated above proves the active process of formation and flourishing of the youngest cimbalom school in Ukraine – Kharkiv one, which has been going on for more than 40 years and is headed by a bright creative personality (with its individual style, personal qualities). We state the fact that due to the versatility of Olena Kostenko's creative activity (founder, teacher, methodologist-researcher, editor-compiler, public figure) it is impossible to imagine the system of folk instrumental art of Slobozhanshchyna at the present stage without cimbalom and cimbalom performing school. Constant creative activity and openness to new forms of the latter characterize it as productive, modern, and original. ■ **Key words:** creative personality, creative activity, cimbalom art, performing school, creative projects.

REFERENCES

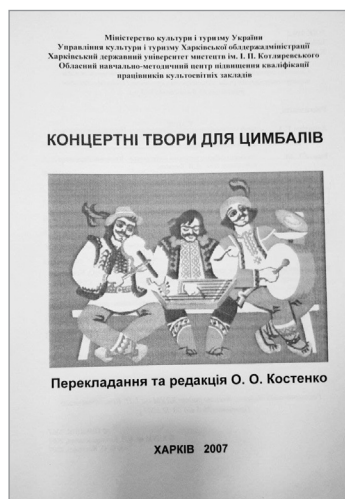
- Baran, T. (2008). *Tsymbaly ta muzychnyi profesionalizm [Dulcimer and musical professionalism]*. Lviv: Afisha, 224 [in Ukrainian].
- Davydov, M. (2005). *Istoriia vykonavstva na narodnykh instrumentakh (Ukrainska akademichna shkola)*. (Pidruchnyk dlia vyshch. ta sered. navch. zakladiv

- [History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)].* (A textbook for higher and secondary educational institutions). Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho, 594 [in Ukrainian].
- Kostenko, O. (2001). Deiaki tendentsii vykorystannia tsymbaliv u tvorchosti kharkivskykh kompozytoriv [Some tendencies of using dulcimer in the works of Kharkiv composers]. *Aktualni problemy muzychnoho i teatralnoho mystetstva: mystetstvoznavstvo, pedahohika ta vykonavstvo*, 3, 68–78 [in Ukrainian].
- Kostenko, O. (2001). Korotkyi ohliad rozvytku tsymbalnoho mystetstva u Kharkovi [A brief overview of the development of dulcimer art in Kharkiv]. *Nauk. zb. VI Svitovoho konhresu tsymbalativ*, 6, 45–50 [in Ukrainian].
- Yurchenko, O. P. (2015). *Zhanrovo-stylovi zasady profesiinoho tsymbalnoho mystetstva Ukrainy [Genre and style principles of professional dulcimer art of Ukraine]*. (Candidate's thesis). Kharkiv: Kharkivskiy natsionalnyi universytet imeni I. P. Kotliarevskoho, 222 [in Ukrainian].
- Yurchenko, O. (2012). Rol klassa tsymbal KhNUI im. I. P. Kotlyarevskogo v razvitii instrumentalnogo ispolnitelstva [The role of the class dulcimer of KhNUI name I. P. Kotlyarevsky in the development of instrumental performance]. *Problemi vzaemodii mistetstva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti*, 36, 101–111 [in Russian].
- Yurchenko, O. (2014). Stilevye napravleniya ispolnitelstva na tsymbalakh systemy Shundy kontsa XX – nachala XXI vekov [Style directions of performing on dulcimer of the Shunda system of the late XX – early XXI centuries]. *Ispolnitelstvo na narodnykh instrumentakh: teoriya, istoriya, praktika*, 183–195 [in Russian].

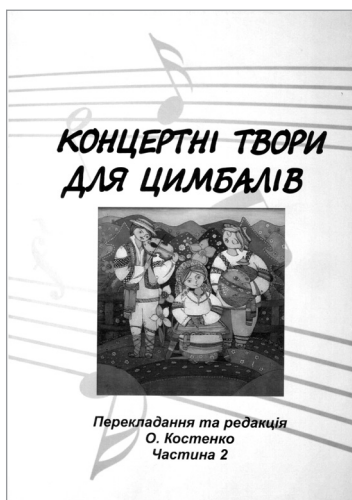
Стаття надійшла в редакцію 12 грудня 2020 року.



Мал. 1



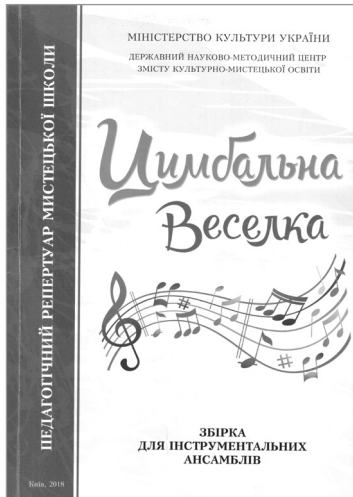
Мал. 2



Мал. 3



Мал. 4



Мал. 5



Мал. 6

УДК 78.071.2(477.54)(092):780.614.131]:78.03

DOI 10.34064/khnum2-2209

Тряннов Максим Анатолійович

викладач кафедри народних інструментів

Харківської державної академії культури;

e-mail: trianovimprov@gmail.com

ORCID 0000-0002-7586-6963

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ВОЛОДИМИРА ДОЦЕНКА ЯК УВИРАЗНЕННЯ КОНЦЕПЦІЇ УНІВЕРСАЛІЗМУ

Сучасне національне гітарне мистецтво знаходиться у стані активно-го розвитку. В останні десятиліття воно переживає справжній злет. Одна з актуальних задач сучасної музичної науки – всебічно дослідити феномен

українського гітарного мистецтва, зокрема у контексті регіоніки. Питання становлення регіональних гітарних шкіл та дослідження творчості їх видатних представників – актуальні наукові проблеми, що заслуговують на детальну розробку. В статті розглядається багатогранна творча постать Володимира Доценка – фундатора харківської професійної школи гри на класичній гітарі. Вперше його мистецький образ розглядається у світлі концепції універсалізму. Проаналізовано та виділено основні напрями творчих інтересів митця, такі як: гітарне виконавство, диригентське мистецтво, педагогічна практика, наукова та громадсько-просвітницька діяльність, які знаходяться у тісній взаємодії між собою та окреслюють універсалістичний образ сучасного музиканта. В. Доценко є яскравим представником української творчої еліти, самобутнім музикантом, педагогом, науковцем, громадським діячем. Універсалістичні риси, що притаманні мистецькому образу В. Доценка, проявляються у кожному окремому напрямку його творчості та являються головною якісною характеристикою його особистості.

■ **Ключові слова:** творчість Володимира Доценка, гітарне мистецтво, харківська гітарна школа, універсалізм творчої особистості, педагогічна діяльність, виконавство на класичній гітарі.

Вступ. Питання творчого універсалізму достатньо плідно розроблене у зарубіжному та вітчизняному музикознавстві. Багатогранність таланту найвидатніших музикантів є предметом інтересу науковців. За визначенням О. Коенди універсальна творча особистість – «це творча особистість, для якої характерне поєднання не менше трьох видів діяльності ... серед яких розрізняють провідні й допоміжні, і конфігурація яких на різних стадіях розвитку універсальної особистості та з врахуванням усього творчого шляху й визначає її загальний профіль або тип» (Коенда, 2020: 92–93). Починаючи від описаного в праці Є. Герцмана (1995) «Музика Давньої Греції та Риму» універсалізму античного співця Орфея і до XXI століття таланти непересічних особистостей не можуть бути зведені до одного роду творчих занять. В українському музикознавстві питаннями творчого універсалізму займалися О. Коенда (2020), О. Кригін (2015), В. Ткаченко (2015) та багато інших, але універсалізм музиканта-виконавця, на відміну від універсалізму композиторського, розглядався не часто. Не виглядає

у цьому контексті дивним і той факт, що різнонаправлена творчість провідного гітариста та педагога, фундатора харківської гітарної школи Володимира Доценка у світлі концепції універсалізму досі розглянута не була.

Актуальність теми визначається необхідністю всебічного аналізу творчого доробку одного з найяскравіших представників національного гітарного мистецтва В. Доценка.

Огляд літератури. Одним з найважливіших документів, що оцінює роль В. Доценка у становленні харківської гітарної школи є монографія Ю. Ніколаєвської (2017) «Харківська гітарна школа: таланти і час», видана з нагоди 100-річчя ХНУМ ім І. П. Котляревського. Важливими є статті Л. Шаповалової (2008) та В. Ткаченко (2015), що направлені на розкриття аспектів виконавського стилю В. Доценка. Творчий метод митця не раз був висвітлений у інтерв'ю та статтях періодичних видань. В контекст заявленої теми актуальним стало залучення матеріалів дисертації О. Коменди «Універсальна творча особистість в українській культурі», що була захищена в НМАУ ім. П. І. Чайковського у 2020 році.

Мета статті – визначити універсалістичні якості творчих інтенцій В. Доценка, зокрема дослідити витоки універсалізму на ранньому етапі формування особистості та скласти уявлення про цілісний образ митця через співставлення різних напрямів творчої діяльності, виявити ознаки універсалізму в кожному з цих напрямів.

Методи дослідження. У дослідженні застосовано такі методи:

- 1) біографістики – у зв'язку з оглядом творчого шляху В. Доценка;
- 2) стильовий – при формулюванні настанов його творчості;
- 3) діяльнісно-структурний, що є основним при дослідженні універсальної творчої особистості.

Виклад основного матеріалу. Творча діяльність гітариста, професора, заслуженого артиста України Володимира Доценка вже більше тридцяти років є вектороспрямовуючою та модулюючою силою у розвитку музичної культури України та вітчизняного гітарного мистецтва. Його виконавський стиль – предмет інтересу як практиків, так і науковців, а концертні виконання світових шедеврів гітарного репертуару стали зразками інтерпретації та набули еталонної якості. Кожен

новий твір у репертуарі В. Доценка задає тренд в українських гітарних колах, формує смаки та естетичні вподобання різних генерацій гітаристів. Дослідженням феномену творчості Володимира Доценка займалися такі знані науковці як Л. Шаповалова, Ю. Ніколаєвська, а також В. Ткаченко, О. Кригін та ін. Ці праці, блискуче висвітлюючи зокрема виконавську діяльність митця, формують якісне підґрунтя для необхідних подальших системних досліджень. Так Л. Шаповалова (2008) у статті «Володимир Доценка – Homo Musicus. Інтерпретологічний коментар», пропонуючи наукове обґрунтування авторського виконавського стилю, визначає новий тип інтерпретатора – **універсальний**, в якому природньо поєднуються різноманітні, навіть часом на перший погляд діаметрально протилежні естетики. Але ж надважливим буде зазначити, що універсалізм є притаманним проявом цільної особистості В. Доценка, більше того, оперуючи поняттями універсалізму як естетико-філософської категорії, можна ефективно дослідити підходи до творчості (яка завжди більше, ніж просто вид діяльності, та охоплює всі прояви життя), наблизившись до розуміння природи феномену фундатора харківської гітарної школи.

Цілісність *Я-образу* Володимира Доценка сформована нерозривно поєднаними професійними іпостасями: **інструменталіст, диригент, педагог, науковець, громадський діяч**. Перші два типи можна умовно поєднати словом «**артист**», що безумовно є провідною та найбільш яскравою стороною творчості. Але тільки приділяючи увагу вагомому науковому доробку, яскравим організаторським проектам та унікальним педагогічним методикам, що нерозривно пов'язані зі сценічними виступами, можемо дослідити та виявити загальні риси універсалізму, характерні для справжнього художника Нового Часу.

Для розуміння витоків універсалізму В. Доценка вкрай важливо звернутись до соціокультурного контексту, відстежити визначальні події та обставини дитинства, провести первинний онтологічний аналіз стану, в якому формувалась особистість майбутнього майстра.

Перше – це місце і обставини. В. Доценка народився у Харкові в 1962 році. Взагалі, на той час репутація міста як своєрідної наукової та творчої «Мекки» була беззаперечною – кожен сьомий вчений України працював у Харкові, а кількість театрів, музеїв та інших культурних

установ була вражаючою. Батьки Володимира Ігоровича – поважні педагоги. Мати – доцентка ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, відома в місті своїми лекціями про виховання, – володіла грою на фортепіано. Батько – професор того ж навчального закладу, галузь його наукових інтересів – класична російська література, історія. Беззаперечно, В. Доценко розвивався в атмосфері високих моральних засад, інтелектуальності, творчості. Любов до класичної музики, що була притаманна батькам, передалась й сину. Спочатку були заняття на скрипці, освоєння фортепіано, пізніше – гітарні класи під орудою Б. Шопена. Почутий у підлітковому віці концерт для скрипки з оркестром П. Чайковського справив на юного Володимира таке сильне враження, що сумнівів не залишалося – він буде музикантом! Первинне всебічне музичне виховання відіграло важливу роль у формуванні рис універсалізму молодого музиканта, які знайшли своє втілення у подальшій професійній діяльності. Наприклад, чистота та висока якість інтонування на фортепіано, яку педагог демонструє на заняттях зі студентами, часто допомагає сприйняти фактуру гітарного твору, не відволікаючись на суто гітарні технологічні труднощі. А знання тонкощів гри на струнно-смичкових інструментах, зокрема аспектів, що стосуються лівої руки та аплікатури загалом, дозволило успішно інтегрувати ці технічні особливості у гітарне виконавство (наприклад, принципи позиційного переходу, вібрато і т. ін.). Енциклопедична ерудованість, відмінне знання історії, літератури, зокрема поезії, живопису, театру, архітектури – це все прояви універсального типу художника, що формувались з самого дитинства. Гуманізм та демократичність, яскравий інтелект та акторська харизма – Богом дане зерно, що міцно зросло на плідному ґрунті творчого виховання та правильного оточення.

Бути першим – риса притаманна видатним митцям. Саме з В. Доценка, як першого студента, почалась історія класу гітари у Харківському музичному училищі ім. Б. М. Лятошинського. Педагогом по класу гітари тоді став талановитий музикант Віталій Костянтинович Петров – самовідданий популяризатор гітарного мистецтва Харківщини. У класі В. Петрова приділялась велика увага як технічним аспектам виконавства, так і інтерпретаційним особливостям, формувався концертний репертуар, що було надзвичайно

важливим для майбутнього виконавця. «Людина, нескінченно закохана у свою справу і своїх учнів, він створив ту атмосферу, готував те підґрунтя, на якому й зростали таланти» (Островська, 2008: 30), – тепло згадує Володимир Доценко свого вчителя. Вже в той час проявляються універсалістичні якості Доценка-інтерпретатора. Перш за все це освоєння великого обсягу різноманітного гітарного репертуару, який у майбутньому став базисом для більше ніж на 10-ти концертних програм, що охоплюють чи не всю історію музики: від ренесансу та бароко до сучасного авангарду. Цікаво, що таке паритетне відношення до репертуару, на думку гітариста-науковця О. Кригіна (2015) є результатом еволюційної спадкоємності методики Андреса Сеговії, універсалізм творчості якого став науковим предметом для дисертації, що була захищена автором в Харкові та поклала початок науковому дослідженню універсалізму гітаристів-інтерпретаторів.

Подальше творче зростання Володимира Доценка проходило в Російській академії музики ім. Гнесіних (м. Москва, 1981–1986 рр., та 1990–1992 очна асистентура-стажування) під керівництвом одного з найкращих гітаристів свого часу – професора Олександра Камілловича Фраучі. В його класі, знаходячись поряд з такими видатними у майбутньому гітаристами, як В. Хлоповський, М. Кошкін, А. Бардіна, В. Кузнецов та ін., В. Доценко перебуває в стані активного творчого пошуку та постійного самовдосконалення. Така робота принесла свої плоди у вигляді перемоги на II Всеросійському конкурсі (м. Тула, 1986 рік). І знову ж сама атмосфера столичного міста, відвідані концерти найвидатніших майстрів академічної музики, багатогодинні заняття з натхненними викладачами на гітарі та фортепіано, пристрасне захоплення диригуванням – все це продовжує формувати той універсалістичний підхід до улюбленої справи, який згодом перетворить В. Доценка на одну з ключових фігур українського гітарного музичного мистецтва.

Універсалістичні якості інструменталізму В. Доценка проявляються не тільки в широкій репертуарній палітрі, а й у самому способі інтерпретації, який завжди відрізнявся бездоганністю стилю та технологічним перфекціонізмом. Немов у дзеркалі, у кожному виконаному творі відбивається величність інтелектуального та чуттєво-емоційно-

го бекграундів, що вінчає між собою зразковий баланс між суворою академічністю та розкутою, майже естрадною манерою виконання. І завжди стиль виконання вражає точністю потрапляння як у сам образ, так і у контекст, що немов ледь видимий німб формується над твором у процесі інтерпретації. Іспанія та її культура звучать крізь інтерпретацію «Астурії» І. Альбеніса, невимушеність та інтонаційна свобода зачаровують в джазових мініатюрах О. Віницького, а абстрактні, часом макабричні образи творів М. Кошкіна викликають майже синестетичні відчуття у слухача. Колористичне тембральне розмаїття – важлива ознака виконавської універсалістичності Доценка-інтерпретатора. Абсолютна відповідність типу туше, характеру звуковидобування до композиторського задуму та стилю твору в цілому, не залишає байдужим ані професіонала, ані пересічного поціновувача. Виконання творів Лео Брауера та Ейтора Вілла Лобоса – візитна картка маестро. Більшість виконань – справжні еталони інтерпретації, які не раз беруться як зразки для наслідування учнями, в чому можна переконалися, зокрема, на конкурсах та фестивалях гітарного мистецтва. Аналізуючи взаємодію інтерпретатора з композиторським текстом («механізми психічного спілкування з автором», за висловом Л. Шаповалової (2008)) відмічаємо цікавий факт: там, де інші відомі виконавці допускають свободу у трактовці, В. Доценко виконує вказівки автора з прискіпливою точністю. І разом з тим, можливо парадоксально, індивідуалізм проступає більш рельєфно, а творчий задум немов виходить з розфокуса і проявляється у всій своїй глибині.

Неможливо не відмітити наскільки важливим для гітариста-виконавця є інструмент. Історично гітара – чи не єдиний академічний інструмент, органологічний образ якого знаходиться у процесі постійного удосконалення і в наш час. Тож варто зазначити, що своєрідним новітнім етапом у виконавській творчості Володимира Доценка може бути знайомство з майстром Ігорем Буданцевим, на інноваційних гітарах якого маестро почав грати з 2010 року. Інструменти І. Буданцева завдяки своїм унікальним тембрально-динамічним можливостям вдало підкреслили сильні сторони виконавця.

Та не тільки гітарне виконавство знаходиться у полі інтересів Володимира Доценка. Його диригентський шлях є унікальним.

Ще за часів навчання у РАМ ім. Гнесіних він опановував диригентську техніку в класі Павла Борисовича Ландо, учня легендарного Іллі Олександровича Мусіна. На уроках диригування молоді студенти академії мали змогу практикувати з оркестром оперної студії, де диригували уривками з опер. Такий досвід був безцінним та дозволив сформувати диригентське мислення. Пізніше, у 2003 р., філармонічний оркестр м. Чернівці під керівництвом В. Доценка виконав П'яту симфонію Д. Шостаковича. Наступним надважливим диригентським та організаційним здобутком є створення у 2016 році на базі Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського студентського гітарного оркестру, де Володимир Доценка зайняв посаду головного диригента та художнього керівника. За словами музиканта, ідея створення такого колективу у Харкові виникла досить давно, тим паче що сьогодні це загальносвітова практика. Так гітарний оркестр існує в академії Ф. Ліста в Будапешті, в Мінській академії музики, в академії музики імені Гнесіних. Однак у вітчизняній практиці це один з перших випадків творчої діяльності подібного колективу. Потрібно зауважити, що монотембральний оркестр – явище дуже екзотичне та примхливе. На подолання деяких труднощів та вирішення проблем акустичного, динамічного, тембрального характеру була направлена вся потужність інтелекту В. Доценка. Варіанти розсадки на сцені, взаємодія зі звукорежисерами та ампліфікаційною апаратурою, особлива робота над штрихами та аплікатурою, використання специфічних колористичних можливостей гітари – ось далеко не повний список «ноу хау», які задіяв диригент та художній керівник у процесі становлення нового колективу. За п'ять років існування оркестру сформував унікальний репертуар, що регулярно оновлюється новими творами, частина з яких написана спеціально для харківського гітарного оркестру та присвячена В. Доценку особисто (наприклад: Токата «Доторкнутись до натхнення» Д. Павловича, «Танок нічних хвиль» О. Кулика).

Педагогічний доробок В. Доценка ще має бути ретельно осмислений у майбутньому. У рамках даної статті можна лише дотично проаналізувати певні особливості педагогіки, що проявляються в межах універсалістичності творчої діяльності. Все почалося у 1989 році, коли

саме В. Доценко став першим педагогом класу гітари у Харківському державному інституті мистецтв (зараз Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського). З тих пір слава про Доценка-педагога лунає далеко за межами України та колишнього СРСР. Факти говорять самі за себе – «його учні більше семидесяти разів ставали лауреатами престижних національних та міжнародних конкурсів, а випускник університету – уже доволі відомий гітарист Марк Топчій – грав сольний концерт у всесвітньо відомому концертному залі Карнегі-Хол» (Ткаченко, 2015: 119). У 1995 році В. Доценко отримав звання доцента, а у 2008 – професора (ВАК).

З усіх регіонів України молоді виконавці плинуть до Харкова вчитись гітарному мистецтву у знаного майстра своєї справи, людини яка вміє, та знає як навчити. Показово є, наприклад, географія походження учасників діючого складу Харківського гітарного квартету, що був створений студентами класу Доценка за його особистим сприянням у 2008 році. Це вихідці з різних областей України: Сергій Горкуша (Вінницька обл.), Максим Трянов (Миколаївська обл.), Ірина Половинка (Закарпатська обл.) та Андрій Брагін (Донецька обл.). Тобто, можна сміливо стверджувати, що молоді музиканти з максимально віддалених регіонів України стікаються до Харкова з конкретною метою – бути частиною харківської гітарної школи, *школи Володимира Доценка*. Які ж характерні риси притаманні цій школі, та педагогічним установам самого Володимира Ігоровича? По-перше, це творча ситуація, атмосфера мистецької лабораторії, коли бажання творити ніби тонким ароматом плине у повітрі. По-друге – унікальна методика викладання, що включає гітару в світовий культурний контекст, повертає інструмент, що часто асоціюється з низькими жанрами, у лоно високодуховного, гуманістичного мистецтва. Це зближення музичного виконавства з іншими художніми практиками. Ну спитайте бодай у когось зі студентів: «До якого твору у Володимира Ігоровича немає слушно згаданої поезії, чи точно підібраного за настроєм та стилем шедевра світового живопису»? Не пригадають жодного! В авторській педагогічній системі, загальні положення якої викладені у хрестоматійній праці «Методика підготовки гітариста-виконавця» (2005), концепції універсаліз-

му творчої особистості відіграють дуже важливу роль. С. Ріхтер та Е. Гілельс, Є. Мравінський та Т. Докшицер – титани академічного виконавського мистецтва, до творчості яких у Москві був дотичним сам Володимир Доценко, стають темами для обговорення, предметами творчих полемік, а найкращі їхні записи пропонуються студентам для прослуховування та інтерпретаційного аналізу. Письмові твори Н. Арнонкура, В. Ландовської, Г. Гульда пропонуються студентам як блискучий взірць інтерпретаторського мислення. Кожне заняття стає визначальним та надважливим – ось що значить вчитись у класі В. Доценка. Універсалізм педагогічного мислення жодною мірою не призводить до стандартизації підходу до кожного окремого студента. Навпаки, педагог проявляє свій психологічний хист, виявляє шляхи розвитку студента, підказує та направляє, але чи не найголовніше – дає привід замислитись над тим хто ти дійсно є і ким ти можеш бути, як суто в гітарному мистецтві так і в соціумі загалом. Один з головних принципів виховання молодого покоління гітаристів – навчатись на кращих зразках світової культури, безумовно, стимулює до праці над собою, не замикає на суто гітарних, технологічних проблемах, а спонукає до напрацювання гарного смаку та грамотного естетико-виконавського підходу. У той же час проблеми гітарної технології – предмет живого інтересу педагога. Левову частку занять відводиться на корегування постановки, знаходження індивідуально правильного способу інтонування, роботу з дидактичним матеріалом. Відчуваючи прогалину у технічному розвитку гітарних шкіл радянського періоду, В. Доценко знаходиться у постійному інформаційному пошуку, стежачи за усіма європейськими здобутками на ниві гітарного технологізму. Неперевершений музичний слух та відчуття інтонації дозволяють педагогові знаходити єдино правильні рішення у складних інтерпретаційних ситуаціях, а досконале володіння інформацією про роботу виконавського апарату – корегувати аспекти звуковидобування студентів на рівні фізіологічному та анатомічному. Кожен майстер-клас В. Доценка – це своєрідний перфоманс та феєрверк педагогічних можливостей. Публічний захват від подібних форм занять, які часто трапляються у рамках фестивального формату, є не менш сильним, ніж від концертних виступів маестро. Фактологічним дока-

зом є низка відео у мережі інтернет з різноманітними майстер-класами музиканта.

Природньо, що такий багатий досвід на виконавських та педагогічних теренах вилився у низку культових для вітчизняної гітарної спільноти наукових робіт – посібників, наукових та популярних статей, інтерв'ю та доповідей. Серед них: навчальні посібники «Подолання технічних труднощів у виконавській практиці гітариста (на прикладі Концерту для гітари з оркестром № 3 “Елегійний” Лео Брауера)», «Школа техніки гітариста /50 етюдів на різні види техніки», «Дидактичні основи музичного розвитку студентів класу гітари у мистецьких вищих навчальних закладах», статті «Деякі особливості постановки виконавського апарату та звуковидобування гітариста на сучасному етапі розвитку гітарного мистецтва», «Роль музичної класики у становленні духовності молоді», «Класична гітара у Харкові», «Андрес Сеговія та композитори ХХ сторіччя» та багато іншого.

Письмові роботи В. Доценка вирізняє чітка і водночас літературно багата мова, стиль викладення – зрозумілий та елегантний. Наявність відсилок на суміжні види мистецтва (наприклад стаття «Біблія в творчому світі І. С. Тургенєва»), досконале знання класичного корпусу художньої літератури та вправне володіння словом дозволяють донести суть своїх концепцій як до наукової спільноти, так і до широкого загалу. Все, про що пише В. Доценко, перевірено власною практикою та підтверджено фактами. Про це свідчать його виконавські та педагогічні здобутки.

Якщо намагатись виділити магістральну лінію наукового інтересу Володимира Ігоровича, то з одного боку вона буде слідувати за актуальною для нього інтерпретаторською проблематикою, а з іншого – домінувати тема укріплення гітари в академічному музичному пантеоні. Перелічені вище особливості можуть свідчити про риси універсальності і в науковій діяльності.

Громадська робота музиканта універсального типу обдарованості зазвичай має знаходитися у субординаційному типі взаємодії з іншими, провідними видами творчої діяльності. Це логічно, адже завдання митця, його Божественне покликання, як правило, має бути певною мірою дистанційоване від соціально-громадських обов'язків.

Але, у зв'язку зі складними обставинами розвитку вітчизняних мистецьких інституцій, так історично склалося, що саме творці, наділені талантом універсальної якості беруть на себе не завжди легку відповідальність організатора. Тож не викликає подиву чималий об'єм такого типу роботи, яку виконав В. Доценко. Серед найяскравіших проєктів виділяються: проведення у 2008 році спільно з кафедрою інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського першої в Україні міжнародної науково-творчої конференції «Гітара як музичний образ світу: виконавське мистецтво і наука». Також у 2008 році було надруковано перший тираж журналу «Гітара.ua», співзасновником якого був В. Доценко. У 2010 році було організовано та проведено на базі ХНУМ ім. І. П. Котляревського перший в Україні міжнародний семінар гітарних майстрів. Понад 30 інструментів з різних куточків світу було представлено на семінарі. В. Доценко є одним з організаторів Міжнародного конкурсу та фестивалю гітарного виконавства «Дніпровські Сузір'я» (Київ – Українка, 2004–2008). У 2019 році у рамках IV міжнародного конкурсу музичного мистецтва «Харківські асамблеї» на базі ХНУМ ім. І. П. Котляревського було проведено I-й міжнародний конкурс виконавців на класичній гітарі. Знаходячись у постійній взаємодії з міжнародною та національною гітарною спільнотою, В. Доценко бере участь у найпрестижніших конкурсах України та зарубіжжя в якості члена журі. Акумулюючи цей досвід, В. Доценко стає ідейним натхненником проведення низки конкурсів виконавців на класичній гітарі, що у свою чергу сприяє стабільному зростанню рівня розвитку українського гітарного мистецтва. В. Доценко – невтомний популяризатор гітари в Україні.

Висновки. Підсумовуючи усе викладене вище слід зауважити, що це усього лише спроба вихопити зображення об'єкта в його динамічному стані неспокою. Немов загадкова силуета, що знаходиться у постійному русі – творча натура митця завжди здатна видозмінювати простір навколо себе, оновлювати смисли, дивувати. Рельєфні риси універсалізму, що являються глибинною суттю творчості В. Доценка проступають у всьому, за що береться майстер, і усюди ці риси проявляються через почуття любові. Любові до справи життя, до людей, що оточують, до інструмента, якому присвятив життя.

Перспективи подальших досліджень теми пов'язані з подальшим вивченням творчості В. Доценка та науково-систематизованим аналізом кожного напрямку діяльності (інструментального, диригентського, педагогічного, наукового, організаційного) окремо, зокрема у світлі універсалістичної концепції. Дана стаття є лише узагальнюючою та окреслює подальше коло досліджень, актуальних для національного та світового гітарного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

- Буланов, В. (2005). *Гітарист Володимир Доценко. М. Давидов (Ред.). Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. (Підручник для середніх та вищих навчальних закладів). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 291–292.
- Герцман, Е. В. (1995). *Музыка Древней Греции и Рима*. Санкт-Петербург: Алетейя, 336.
- Доценко, В. І. (2020). Гітарний оркестр ХНУМ імені І. П. Котляревського: методологічний та виконавський аспекти (фрагмент). *Гітара в Україні*, 13. 11–12.
- Доценко, В. І. (2005). *Методика підготовки гітариста-виконавця*. Харків: СПДФО Мосякін В. М., 164.
- Коменда, О. І. (2020). *Універсальна творча особистість в українській музичній культурі*. (Дис. ... доктора мистецтвознавства). Київ: Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, 519.
- Кригін, О. І. (2015). *Універсалізм творчості Андреса Сеговії та його вплив на становлення вітчизняної гітарної школи*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського, 18.
- Мачнева, У. Владимир Игоревич Доценко. Retrieved from <http://www.abcguitar.narod.ru/pages/dozenco.htm>
- Ніколаєвська, Ю. В. (2017). *Харківська гітарна школа: таланти і час*. (Монографічний нарис). Харків: Факт, 101.
- Островская, С. (2008). Виталий Петров. К 70-летию со дня рождения. *Гітара.ua*, 1, 29–32.
- Ткаченко, В. М. (2015). Володимир Доценко і його гітарна школа (до 25-ти річ-

ця класу гітари Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського). *Культура України*, 51, 118–127.

Шаповалова, Л. В. (2008). Володимир Доценко – НОМО MUSICUS. Інтерпретологічний коментар. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії практики освіти*, 23, 157–164.

Maksym Trianov

Lecturer at the Department of Folk Instruments,

Kharkiv State Academy of Culture;

e-mail: trianovimprov@gmail.com

ORCID 0000-0002-7586-6963

CREATIVE PORTRAIT OF VOLODYMYR DOTSENKO AS EXPRESSION OF THE CONCEPT OF UNIVERSALISM

The contemporary national Ukrainian art of guitar performance is actively growing. In the latest decades it is experiencing a veritable takeoff. One of the primary objectives of modern musicology is to extensively study the phenomenon of Ukrainian guitar art, specifically its regional variations. The establishment of regional schools of guitar and study of prominent artists deserve detailed research. The article examines the multifaceted creative individuality of Volodymyr Dotsenko, the founder of professional school of classical guitar in Kharkiv. His artistic image is firstly pondered in the light of universalism. Such major areas of the artist's interest are explored as conducting, teaching practice, research and socio-educational activity, which all lie in close conjunction with each other and contribute to the universalistic image of a modern musician. A specific focus is made on the early development of artistic universalism in Dotsenko, which begins in the early days of his professional activity. The article shows how the quality of education and upbringing contributes to shaping a multifaceted creative individuality. The analysis of Dotsenko's performance style displays such universalistic features as a deep understanding of the interpretative idea core, stylistic and technical immaculacy in performance of guitar pieces from diverse styles, exquisite taste in selection of conceptual concert programs. A fresh approach to the teaching of guitar performance and years of experience in training first-class performer laid groundwork to a corpus of academic methodical literature,

which fully conveys the principles of comprehensive universalist development of a musician. Dotsenko's teaching and scholarly activities are characterized by deep understanding of the technical aspects of classical guitar performance, a highly academic approach, extensive knowledge, precise turn of phrase, and colorful imagery. Meanwhile, Dotsenko's organization skills brought about the creation of a unique ensemble: the Kharkiv guitar orchestra, as well as a number of academic and practical conferences and classical guitar contests. All of these events heavily contributed to further development of Ukrainian guitar art. Dotsenko is an example of Ukrainian creative elite, a unique musician, professor, academic, and social activist. The universalist traits characteristic of his artistic individuality, can be observed in every field of his creative output and are the main qualitative feature of his personality. ■ **Key words:** Creativity of Volodymyr Dotsenko, guitar art, Kharkiv school of guitar, creative personality universalism, teaching practice, classical guitar performance.

REFERENCES

- Bylanov, V. (2005). *Hitaryst Volodymyr Dotsenko [Guitarist Volodymyr Dotsenko] Davydov M. (Ed.), History of performance on folk instruments (Ukrainian academic school)*. Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 291–292 [in Ukrainian].
- Gertsman, Ye. V. (1995). *Muzyka Drevney Gretsii i Rima [Music of Ancient Greece and Rome]*. Sankt-Peterburg: Aletyya, 336 [in Russian].
- Dotsenko, V. I. (2020). Hitarnyi orkestr KhNUM imeni I. P. Kotliarevskoho: metodolohichniy ta vykonavskiy aspekty (frahment). [Guitar orchestra of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art: methodological and performance aspects]. *Guitar in Ukraine*. 13, 11–12 [in Ukrainian].
- Dotsenko, V. I. (2005). *Metodyka pidhotovky hitarysta-vykonavtsia [Method of training a guitarist-performer]*. Kharkiv: SPDFO Mosiakyn V. M., 164 [in Ukrainian].
- Komenda, O. I. (2020). *Universalna tvorcha osobystist v ukrainskii muzychnii kulturi [Universal Creative Personality in Ukrainian Musical Culture]*. (Doctor's thesis). Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, 519 [in Ukrainian].
- Kryhin, O. I. (2015). *Universalizm tvorchosti Andresa Sehovii ta yoho vplyv na stanovlennia vitchyznianoї hitarnoi shkoly [Universalism of Andres Segovia's*

- work and its influence on the formation of the national guitar school]* (Extended abstracts of candidate's thesis). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Art, 18 [in Ukrainian].
- Machneva, U. Vladymyr Yhorevych Dotsenko. Retrieved from <http://www.abc-guitar.narod.ru/pages/dozenco.htm> [in Russian].
- Nikolaievska, Yu. V. (2017). Kharkivska hitarna shkola: talanty i chas [*Kharkiv Guitar School: Talents and Time*]. (Monohrafichnyi narys). Kharkiv: Fakt, 101 [in Ukrainian].
- Ostrovskaya, S. (2008). Vitaliy Petrov. K 70-letiyu so dnya rozhdeniya [Vitaly Petrov. On the occasion of the 70th birthday]. *Gitar. ua*, 1. 29–32 [in Russian].
- Tkachenko, V. M. (2015). Volodymyr Dotsenko i yoho hitarna shkola (do 25-tyrichchia klasu hitary Kharkivskoho natsionalnoho universytetu mystetstv im. I. P. Kotliarevskoho) [Volodymyr Dotsenko and his guitar school (to the 25th anniversary of the guitar class of the Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts)]. *The Culture of Ukraine*, 51, 118–127 [in Ukrainian].
- Shapovalova, L. V. (2008). Volodymyr Dotsenko – HOMO MUSICUS. Interpretolohichni komentar [Vladimir Dotsenko – HOMO MUSICUS. Interpretological commentary]. *The problems of interaction of art, pedagogic science, theory and practice of education*, 23, 157–164. [in Russian].

Стаття надійшла в редакцію 10 листопада 2020 року.

УДК 780.614.13 (477.54)

DOI 10.34064/khnum2-2210

Слюсаренко Тетяна Олександрівна

народна артистка України, кандидат мистецтвознавства, асистент

кафедри культурології Національного юридичного

університету імені Ярослава Мудрого;

e-mail: tana1108@ukr.net

ORCID 0000-0002-8322-0900

**КАПЕЛА БАНДУРИСТІВ «СОНЦЕ» ХНУМ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО: СТАНОВЛЕННЯ ТА СПЕЦИФІКА
РОЗВИТКУ
(до 20-річчя творчої діяльності капели та 50-річчя з дня народження
керівника Надії Мельник)**

*Визначення основних етапів становлення та специфічних рис розвитку капели бандуристів «Сонце» відбувається в контексті аналізу концертних виступів колективу в місті Харкові за 20 років його існування. В статті використовується метод інтерв'ювання, з метою глибокого вивчення виконавських та жанрово-стильових особливостей студентського об'єднання, в основі яких втілено педагогічні та мистецькі ідеї керівника капели. Виявлено, що на сучасному етапі капела є єдиним великим колективом, який представляє бандурне виконавство не тільки Харкова, а й всього Слобідського регіону. Відзначено знакові події в мистецькому житті учасниць, які характеризують основні віхи в історії становлення та розвитку капели бандуристів «Сонце»: період започаткування колективу, перший державний іспит бандуристів з диригування як професійне мистецьке випробування, створення вперше в Харкові зведеної капели бандуристів для участі у звіті творчих колективів Харкова у Києві, здобуття лауреатського звання (I місце на всеукраїнському конкурсі «Дзвени, бандуро» (Дніпропетровськ, 2004 р.). Специфічним у творчості мистецького колективу постає синтез традиційних виконавських форм із сучасними елементами музикування, естрадизація вокально-інструментального матеріалу та театралізація, мелодекламація, мистецькі експерименти тощо. ■ **Ключові слова:** ака-*

демічний народний інструментарій, капела бандуристів, бандурне виконавство, виконавські особливості, концертна діяльність.

Вступ. Сьогодення музичної культури України характеризується своєрідним синтезом наслідування споконвічних народно-інструментальних традицій з новітніми ідеологічними моделями та виконавськими засобами. Належне місце в розвії академічного народного інструментарію України займає і мистецтво бандуристів.

Бандурне виконавство Харкова XXI століття розвивається досить інтенсивно: класи бандури існують на всіх рівнях музичної освіти, музиканти беруть активну участь у різноманітних заходах міського та обласного рівнів – в концертних програмах міста (на прикладі мистецького проекту Л. Панової «Вечори бандурної музики»), міжнародних та всеукраїнських конкурсах (всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Гната Хоткевича (ініціатор та організатор Л. Мандзюк), «Арт-Домінанта» (ХНПУ), «Харківські асамблеї» (ХНУМ).

Провідним та популярним напрямом в мистецтві бандуристів залишається ансамблевий різновид, який представлено розмаїттям великих та малих форм, до яких належать такі відомі колективи як тріо бандуристок «Купава» (у складі Народних артисток України Т. Слюсаренко, Ю. Меліхової та О. Гізімчук) Палацу студентів НЮУ імені Ярослава Мудрого, тріо бандуристок «Zoredana» Великого академічного Слобожанського ансамблю пісні і танцю, тріо бандуристок «Моремиті» (випускниці ХНПУ імені Г. Сковороди) квартет бандуристок ХМУ ім. Б. Лятошинського та ін.

Чільне місце в різнобарв'ї ансамблевих колективів великих форм займає капела бандуристів «Сонце» Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, художнім керівником та диригентом якої є відома талановита бандуристка, старший викладач кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського **Надія Валентинівна Мельник**. Колектив має своєрідний виконавський портрет, достатньо довгий творчий шлях та власну жанрово-стильову специфіку розвитку. Нині капела є єдиним великим навчальним бандурним

колективом Харкова, який презентує виконавські традиції Слобідської України. На жаль, в музикознавчому дискурсі відсутні дослідження щодо творчої діяльності цього мистецького об'єднання, аналізу специфіки розвитку та визначення його ролі в розвої капельного бандурного виконавства України, що і обумовлює *актуальність теми* пропонуваної статті.

Огляд літератури. До вивчення питань розвитку великих бандурних колективів в Україні, етапів становлення та специфіки їх діяльності зверталось чимало науковців: Л. Яценко (1970), В. Уманець (1997), М. Давидов (2005), Р. Береза (2005), В. Дутчак (1996). Основна увага музикознавців та практиків бандурного виконавства приділяється діяльності провідних великих ансамблів та капел бандуристів. Серед них – Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. І. Майбороди, капела бандуристів «Чарівниці» Дніпровської академії музики імені М. Глінки, капела бандуристів «Любава» Полтавського коледжу мистецтв імені М. В. Лисенка та ін. Однак поза увагою музикознавців залишається дослідження творчої діяльності капели бандуристів «Сонце» ХНУМ імені І. П. Котляревського під керівництвом Н. В. Мельник, яка на сьогодні має потужний потенціал та яскраво представляє бандурне виконавство не тільки Харкова, але й України в цілому.

Мета статті полягає у висвітленні основних етапів становлення та специфіки розвитку творчої діяльності капели бандуристів «Сонце» як яскравого представника сучасного бандурного виконавства Харкова.

Для досягнення поставленої мети передбачено вирішення таких завдань:

- виявити основні етапи становлення капели бандуристів «Сонце»;
- проаналізувати виконавську діяльність та репертуар капели бандуристів «Сонце»;
- визначити специфіку розвитку творчої діяльності капели бандуристів «Сонце».

Методологія. Для досягнення поставленої мети і вирішення основних завдань статті застосовано метод мистецтвознавчого до-

слідження, який полягає в аналізі жанрових особливостей музичних творів капели та виявленні застосування виконавських підходів під час їх виконання.

Виклад основного матеріалу. До найстаріших професійних капел бандуристів України належить Національна заслужена капела бандуристів України ім. Г. І. Майбороди, яка в 2018 р. відсвяткувала свій 100-річний ювілей. Також серед провідних великих мистецьких колективів можна виділити: капела бандуристів «Чарівниці» Дніпровської академії музики ім. М. Глінки, яка в 2021 р. буде відзначати 65-річний ювілей, капела бандуристів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, майже з 60-річною історією існування, капела бандуристів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, капела бандуристів «Любава» Полтавського музичного коледжу ім. М. Лисенка тощо. Кожен мистецький колектив має своє неповторне виконавське «обличчя» і власну творчу біографію.

Серед розмаїття великих бандурних колективів чільне місце займає і капела бандуристів «Сонце» Національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського з також власним своєрідним мистецьким «обличчям», жанрово-стильовими особливостями та виконавсько-драматургічними підходами. У 1997 р. з метою підготовки кваліфікованих бандуристів-диригентів, за ініціативою проф. В. І. Ніколаєва, Л. С. Мандзюк – на той час старшого викладача (нині доцент, очолює клас бандури в ХНУМ) та за підтримкою проф. Б. О. Міхєєва була і створена капела під керівництвом випускниці Харківського інституту мистецтв, молодого талановитого викладача, лауреата Міжнародних та Всеукраїнських конкурсів Надії Валентинівни Мельник.

1997–1998 рр. пов'язані з першим мистецьким випробуванням для капели – підготовка в бандуристів-диригентів до державного іспиту з «диригування», який згодом пройшов з успіхом. Програма державного іспиту була складною і водночас, концертною за змістом. У виконанні капели звучали твори відомих українських та російських композиторів: Мусоргського, Бородіна, відомі українські народні пісні а капела та ін. Першою випускницею-диригентом була талановита

бандуристка, учасниця тріо бандуристок «Купава», а нині Народна артистка України Тетяна Слюсаренко, яка і зараз представляє ансамблеве виконавство Харкова і України.

В 2001 р. вперше в виконавській практиці Харкова, з метою популяризації творчості бандуристів серед молоді, було створено на базі капели бандуристів ХНУМ імені І. П. Котляревського зведену капелу, в якій взяли участь студенти-бандуристи Харківської державної академії культури (ХДАК), Харківського педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (ХПУ), Харківського музичного училища імені Б. Лятошинського (ХМУ), Харківського вищого коледжу мистецтв (ХВКМ) та ін. У такому складі капела представляла ансамблеве бандурне виконавство Слобідської України на звітні творчих колективів Харківської області «Симфонія землі Слобожанської» (м. Київ). За ініціативою провідного, на той час, харківського режисера Ф. Чемеровського, вперше на головній сцені України (палац «Україна») у супроводі зведеної капели зазвучала на старосвітській бандурі старовинна «Балада про Бондарівну» у виконанні талановитого студента-бандуриста – лауреата міжнародних та національних конкурсів (єдиного в історії капели хлопця), а нині соліста Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. І. Майбороди Сергія Захарця. Ця мистецька подія була високо оцінена музичною громадськістю та закарбувалася в творчому житті колективу знаковою віхою в його становленні й продемонструвала високий професіоналізм та потужність капели не тільки на регіональному, а й на всеукраїнському рівні (інтерв'ю).

З початку 2000-х років студентська капела бандуристів активно приймає участь в різноманітних урочистих заходах, презентуючи ансамблеве бандурне виконавство Харкова й Слобідської України як на місцевому, регіональному (м. Дніпро, Київ, Северодонецьк та ін.), так і на міжнародному рівні (Польща, Росія, Чехія тощо). «Сонце» бере активну участь у культурному житті міста, фестивалях та конкурсних змаганнях, є постійним учасником «Харківських асамблей» тощо. Лауреатське звання капели свідчить про високий професійний виконавський рівень колективу – I місце на всеукраїнському конкурсі «Дзвени, бандуро» (м. Дніпропетровськ, 2004 р.) та здобуття високої

нагороди – Гран-прі на Міжнародному конкурсі-фестивалі виконавців на народних інструментах «Самородки-2009» (м. Севастополь).

Специфічним у творчості мистецького колективу виступає синтез традиційних виконавських форм із сучасними елементами музикування, які втілюються завдяки ідеям та задумам керівника колективу. За висловленням Н. Мельник, важливим в підході до репертуару є врахування вокальних даних та технічних можливостей учасниць капели, що і виступає вирішальним в підборі музичних творів та побудові драматургії. Тому, саме нестандартні жанрово-стильові рішення і характеризують специфічність її звучання. Так, відома лірична українська народна пісня «Порізала пальчик» у виконанні колективу набула жартівливого характеру (інтерв'ю).

Важлива роль в створенні художнього образу вокально-інструментального твору надається і інструментальній групі. За визначенням керівника, склад капели має «демократичну» основу. Окрім бандур, входять всі інструменти, які представлені на кафедрі народних інструментів України: цимбали, домри, баяни, балалаєчний контрабас та ударні інструменти. Тепле матове домрове тремоло додає об'ємності звучання, що в свою чергу, допомагає бандурам подовжити власну мелодійно-інструментальну лінію, підкреслює Надія Валентинівна (інтерв'ю).

Специфічною рисою репертуарної політики капели є написання Н. Мельник власних аранжувань переважної частки творів. Так, загальновідомі твори в бандурному репертуарі концертних виконавців Г. Хоткевича «Невільничий ринок» та «Байда» вперше прозвучали в інструментальній версії капели в аранжуванні Н. Мельник. В концертних програмах, з метою збереження національної духовної музичної спадщини, невід'ємною складовою залишаються твори патріотичного спрямування: «Хочу жити без війни» (сл. та муз. С. Тарабарової, аранжув. Н. Мельник), «Ми – українці» (з репертуару Н. Бучинської), «Свіча» (муз. М. Скорика, сл. Б. Стельмаха, аранжування Н. Мельник), «Біля тополі» (сл. і муз. братів Павла та Петра Солодухи), козацькі пісні «Козачка» (укр. нар. пісня, аранжув. Н. Мельник), «За кордон» (з репертуару А. Матвійчука). Яскраво представлений і ліричний жанр: «Ой, у вишневому саду». «Країна мрій» (сл. і муз. О. Скрипки),

«Мить» (сл. і муз. С. Вакарчука). Всі вищезазначені твори написані у власному аранжуванні Н. Мельник. Чимало в доробку колективу відомих українських народних пісень жартівливого та ліричного характеру в аранжуванні керівника капели, що також характеризує специфічність розвитку колективу. Також, ще одна з специфічних рис діяльності капели полягає в тому, що керівник колективу виступає не тільки диригентом, аранжувальником, а й активним учасником у відтворенні художньо-образного задуму – нерідко Н. Мельник бере участь у ролі читця віршів відомих українських поетів у супроводі капели.

Оригінальним в звучанні капели є виконавська стилістика – естрадизація вокально-інструментального матеріалу та його театралізація, використання мелодекламації, втілення новітніх мистецьких експериментів (вихід за межі стилістики загальновідомих творів, нестандартні підходи в метроритмічній побудові творів). Усі перелічені виконавські підходи гармонійно знайшли своє вираження в загальновідомому вокально-інструментальному творі А. Мухи «Взяв би я бандуру», в якому трансформувались класична форма викладу матеріалу з сучасним джазовим стилем.

Специфічним в мистецькому обличчі колективу є і поєднання двох історично сформованих вокальних напрямів – народного співу та академічного. Так, капела тривалий час активно співпрацює з студентським фольклорним колективом «Фарби» Харківської державної академії культури (керівник Г. Бреславець), з яким створено чимало цікавих яскравих концертних номерів «Зберемося роди» та ін.

З 2009 р. «Сонце» здійснило чимало великих концертних програм, які презентувало університетській публіці та громадськості міста, що пройшли з величезним успіхом. Серед них: «Спасибі Вам, мамо!», «Зберемося роди!», «Коли настане день, закінчиться війна...», «Приходьте друзі, приводьте друзів!» та ін. За визначенням керівника колективу, метою створення цих програм було зацікавлення власне, учасників-бандуристів до активної участі в зазначених мистецьких проєктах, що в свою чергу, сприяє зростанню професійної підготовки виконавців та усвідомленню важливості проведення таких заходів [3]. Концертні виступи капели були високо оцінені відомими музикознав-

цями та провідними бандуристами України: М. Давидов, Л. Посікіра, С. Овчарова та ін. За словами Н. Мельник, професор М. Давидов, підсумувавши виступ «Сонце» в великій залі Національної музичної академії імені П. Чайковського, підкреслив яким важливим є «наслідування та продовження капелою традицій Слобожанського вертепу» (інтерв'ю).

Чимало творів в доробку колективу створено, завдяки тривалій плідній співпраці з харківськими композиторами: А. Гайденко («Українські візерунки» та «Свято лісорубів»), І. Гайденко («Дощик», обр. нар. пісні написана в стилізації рок-музики), Л. Донник (поема «Епітафія. Пам'яті Хоткевича» для цимбалів та капели), М. Стецюн («Різдвяна»), Ю. Грицун («Елегія» та «Пастуші награвання») та ін. Свідченням набутої популярності та визнання в українському бандурному колі творчої діяльності капели бандуристів «Сонце» є виконання їх творів іншими мистецькими студентськими капелами (Київ, Дніпро, Львів, Тернопіль, Полтава та ін.).

Важливу роль в розвитку вищої бандурної освіти відіграє і викладацька діяльність талановитої бандуристки-інструменталістки. Постать Н. Мельник неординарна та багатогранна. Так, більше 20 років Надія Валентинівна займається науково-педагогічною діяльністю на посаді старшого викладача кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури, успішно поєднує педагогічну роботу з плідною виконавською діяльністю. Як солістка в 1995 р. стала лауреатом II премії I-го міжнародного конкурсу молодих виконавців на народних інструментах (м. Хмельницький). З 1994 р. входила до складу тріо бандуристок (Л. Мандзюк, Н. Мельник, М. Ляшенко), яке в 1996–2000 рр. провадило творчу діяльність на базі Харківської обласної філармонії. В 1998 р. тріо здобуло перемогу у I-му міжнародному конкурсі виконавців на народних інструментах імені Г. Хоткевича (м. Харків) в двох номінаціях – «ансамблі бандуристів» – отримало звання лауреатів III премії та диплом за «краще виконання творів Гната Хоткевича» (інтерв'ю).

На початку 2000-х р. Н. Мельник була учасницею ансамблю «БІС плюс Ікс» (керівник доц. І. Снедков) Харківської обласної філармонії, який в 2002 р. став лауреатом I премії міжнародного конкурсу артистів естради (м. Київ).

З 2006 р. й дотепер відома бандуристка входить до складу відомого інструментального ансамблю «ЦимБанДо», який представляють талановиті викладачі Харківської державної академії культури: Н. Мельник, О. Савицька та В. Хитушко. За 15 років існування колектив став лауреатом престижних міжнародних змагань. Ансамбль брав участь у творчих звітах Харківської області в м. Києві, у концертній програмі у фан-зоні на Євро-2012 з футболу, має записи на обласному радіо та телебаченні, приймає активну участь в урочистих заходах академії, міста та області.

Під час роботи в Харківському державному педагогічному університеті імені Г. С. Сковороди Н. Мельник створила капелу бандуристів і квартет бандуристок «Надія», з якими проводила активну концертну діяльність та здійснила записи на Харківському і Київському радіо.

За роки роботи в ХДАК були створені ансамблі бандуристів «Дебют», «Чудасія», «Полум'я», «Лілея», ансамбль народних інструментів «Посіпаки», які стали лауреатами різноманітних конкурсів та фестивалів. Нею виховано чимало талановитих бандуристів-лауреатів (О. Хуторна, С. Ілляшенко, Ю. Федосенко, О. Голубєва, Я. Кунченко, Ю. Іванська).

З 2011 р. Н. Мельник очолює оркестр народних інструментів «*Vivo*» ХДАК, який в 2017 р. став лауреатом ХХІХ фестивалю народної музики та пісні «Райдужний світ народних мелодій» і володарем Гран-прі VI міжнародного конкурсу-фестивалю «*DanceSongFest-2017*».

Останні п'ять років капела бандуристів ХНУМ імені І. П. Котляревського щорічно виступає з сольним концертом в великому залі Університету мистецтв. Концертні програми мають різноманітну жанрово-стильову палітру музичних творів: від патріотичних, ліричних до жартівливих. Виступи «Сонце» завжди супроводжуються активним залученням слухацької аудиторії до співочого діалогу (глядачі з великим задоволенням виконують разом з учасницями капели відомі українські улюблені пісні), що викликає багато позитивних емоцій та почуттів.

В 2019 р. відбувся великий концерт капели, присвячений ювілейній даті керівника колективу – 50-річчя від дня народження Надії Валентинівни Мельник. Учасниці капели з великою любов'ю,

натхненням та жагою працюють, заради виходу на сцену, і в цьому величезна заслуга талановитого керівника, Надії Мельник, яка вже понад 20-ти років очолює колектив. В роботі зі студентами, вона реалізовує власне творче «кредо»: «бандура – це круто і сучасно!», своє завдання вбачає в створенні певної творчої атмосфери, в якій у бандуристок пробуджується почуття гордості до інструменту, до власної культури і історії (інтерв'ю).

Висновки. Отже, підсумовуючи вищенаведене, можна стверджувати, що капела бандуристів «Сонце» є потужним високопрофесійним колективом з власним виконавським та драматургічним підходом, жанрово-стильовими особливостями та специфічними рисами розвитку: естрадизація вокально-інструментального матеріалу та театралізація, мелодекламація, мистецькі експерименти тощо. Висока оцінка творчої діяльності бандуристів провідними музикознавцями України та популярність відомого мистецького колективу свідчить про його визнання в музикознавчому колі, серед шанувальників бандурного виконавства Харкова та в цілому України.

ЛІТЕРАТУРА

- Берега, Р. П. (2005). *Ансамблеве виконавство Львівщини як форма популяризації бандурного мистецтва*. Кобзарство в контексті становлення української професійної музичної культури, 74–77.
- Давидов, М. А. (2005). *Українське струнно-ципкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку*. Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України, 72–78.
- Дутчак, В. Г. (1996). *Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років: творчість і виконавство*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 25.
- Уманець, В. (1997). Відродження державної капели бандуристів України. *Бандура*, 4. 4–8.
- Ященко, Л. І. (1970). *Державна заслужена капела бандуристів Української РСР*. Київ: Музична Україна, 84.

Tetyana Slyusarenko

People's Artist of Ukraine, PhD in Art Studies, Assistant Professor at the Department of Cultural Studies, Yaroslav Mudryi National Law University;
e-mail: tana1108@ukr.net
ORCID 0000-0002-8322-0900

**BANDURIST CAPELLA “THE SUN” OF I. P. KOTLYAREVSKY KhNUA:
DEVELOPMENT AND SPECIFICS OF EVOLUTION
(for the 20th anniversary of the artistic life of the capella
and the 50th anniversary of its leader Nadezhda Melnik)**

Background. *The present of the national musical culture is characterized by a kind of synthesis between imitation of the original folk-instrumental traditions with the latest ideological models and performing means. The art of bandura players also occupies a proper place in the development of academic folk instruments of Ukraine. A prominent place in the diversity of ensemble groups of large forms is occupied by the bandura band “Sun” of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, whose artistic director and conductor is a famous and talented bandura player, senior lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv National University of Arts Nadiya Melnik. The band has a unique performance portrait, relatively long creative path and its own genre and style specifics of development. Today the band is the only large educational bandura ensemble in Kharkiv, which presents the performing traditions of Sloboda Ukraine but, unfortunately, in the musicological discourse there are no studies on the creative activity of this artistic association, analysis of development specifics and its role in the development of bandura performance of Ukraine, which determines the relevance of the article.*

Many scholars such as: L. Yashchenko, V. Umanets, R. Kiyanovska, A. Ivanysh, T. Cherneta and others studied the development, the stages of formation and the specifics of activities of large bandura groups in Ukraine. The main attention of musicologists and bandura practitioners is devoted to the activities of powerful and leading large ensembles and bandura groups. Among them there are National Honored Bandura Band of Ukraine named after G. I. Mayboroda, bandura choir “Magician” of the Dnipro Academy of Music named after M. Glinka, bandura choir “Lyubava” of Poltava College of Arts named after M. V. Lysenko and others.

However, the study of the creative activity of the bandura band “Sun” of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts under the direction of N. V. Melnyk, which today has a strong potential and vividly represents the bandura performance not only of Kharkiv, but of Ukraine as a whole remains unnoticed.

The purpose and objectives of the article are to highlight the main stages of formation and specifics of the creative activity of the bandore band “Sun” as a bright representative of modern bandura performance in Kharkov.

To achieve this goal, the following tasks must be completed:

- to identify the main stages of development of the bandura band “Sun”;
- to analyze the performance and repertoire of the bandura band “Sun”;
- to determine the specifics of the development of creative activity of the bandura band “Sun”.

Methods. To achieve this goal and solve the main tasks of the article, the method of artistic and scientific research was used.

Results. Basing on the method of art research, it was found that at the present stage the band is the only large group that represents the bandura performance not only of Kharkiv but also in the Sloboda region. Significant events in the artistic life of the participants are marked, which characterize the main milestones in the history of formation and development of the band: the period of the band, the first state recognition of bandura conductors as a professional artists, creation of a bandore band for the first time, winning the laureate title (I place at the all-Ukrainian competition which is called “Ring, bandura” (Dnepropetrovsk, 2004)).

The synthesis of traditional performance forms with modern elements of music, combination of vocal and instrumental material and dramatization, melodic recitation, artistic experiments etc. is characteristic for the work of the artistic team.

Conclusions. Summarizing all what is written above, we can say that the bandura band “Sun” is a powerful highly professional team with its own performance and drama approach, genre and style features and specific development features: combination of vocal-instrumental material and theatrical performance, melodic, etc.

The high appreciation of the bandura players’ creative activity by the leading musicologists of Ukraine and the popularity of the famous artistic group testifies to its recognition in the musicological circle and among the fans of bandura

performance in Kharkiv and in Ukraine as a whole. ■ **Key words:** academic folk instruments, bandura band, bandura performance, performance features, concert activity.

REFERENCES

- Bereza, R. P. (2005). *Ansambleve vykonavstvo L'vivshchyny yak forma populyaryzatsiyi bandurnoho mystetstva [Ensemble performance of Lviv region as a form of popularization of bandore art]*. Kobzarism in the context of the formation of Ukrainian professional musical culture. 74–77 [in Ukrainian].
- Davydov, M. A. (2005). *Ukrayins'ke strunno-shchypkove akademichne mystetstvo: funktsionuvannya, problemy zberezheniya ta rozvytku [Ukrainian string-plucked academic art: functioning, problems of preservation and development]*. Academic art of orchestras of folk instruments and bands of bandore players of special music universities of Ukraine, 72–78 [in Ukrainian].
- Dutchak, V. G. (1996). *Rozvytok profesiynykh zasad bandurnoho mystetstva [The development of professional principles of bandore art of 1970–1990: creativity and performance]*. (Dissertation abstract of art history). National Musical Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky, 25 [in Ukrainian].
- Umanets, V. (1997). *Vidrozhennya derzhavnoyi kapely bandurystiv Ukrayiny [Revival of the state bandore band of Ukraine]*. *Bandore*, 4, 4–8 [in Ukrainian].
- Yashchenko, L. I. (1970). *Derzhavna zasluhena kapela bandurystiv Ukrayins'koyi RSR [State Honored Bandore Band of the Ukrainian SSR]*. Kyiv: Musical Ukraine, 84 [in Ukrainian].

Стаття надійшла в редакцію 1 жовтня 2020 року.

УДК 780.614.13:17.021.2.-056.45

DOI 10.34064/khnum2-2211

Меліхова Юлія Анатоліївна

народна артистка України, кандидат юридичних наук, старший викладач кафедри культурології Національного юридичного університету імені Ярослава Мудрого;
e-mail: melikhova7778@gmail.com
ORCID 0000-0002-5327-8597

**ЛЮБОВ МАНДЗЮК: ФЕНОМЕН ТВОРЧОГО БУТТЯ
ОСОБИСТОСТІ**

*Доводиться, що в академічному народно-інструментальному мистецтві України особистість Л. Мандзюк є знаковою. Про це свідчить її активна концертно-виконавська діяльність, високий рівень викладацької майстерності у підготовці бандуристів, самобутність наукових розвідок, організаторські таланти у справі популяризації бандурного виконавства. Багатогранність особистості мисткині розкривається в різних вимірах (ціннісні орієнтації, архітектоніка музичного мислення, культура почуттів, працелюбність, воля). Життєтворчість Л. Мандзюк визначається через самоздійснення. Осмислення інтенційності творчого буття виявляється не лише через демонстрацію власних віртуозних виконавсько-технічних та художніх здібностей, викладацької креативності та мудрості, наукової оригінальності, але й через ентелехію соціально-психологічних настанов діяльності. Особистісне ставлення до буття в творчості усвідомлюється як реалізація покликання, що має імперативно-оцінювальний характер. ■ **Ключові слова:** особистість, творчість, творче буття особистості, самоздійснення особистості, духовний потенціал особистості, бандурне виконавство.*

Вступ. Феномен особистості митця та його буття у творчості постає перед сучасним дослідником на двохосновному п'єдесталі. По-перше, на класичному метафізичному розмірковуванні, де буття майже не відрізняється від сущого і, по-друге, на екзистенційній динаміці, яка визначає буття в контексті людської свободи і відповідаль-

ності (Бурова, 2018). Багатозначність концепту «буття особистості в творчості» не потрапляє під лещата метафізики відмінності саме тому, що тільки балансує на межі між значеннями, формується унікальна онтологічна нетотожність, яка стає кодом до континуально-безмежного осмислення досліджуваного феномену.

Для людини буття – попередник сутності. За Ж.-П. Сартром (2000), вона його «отримує», а згодом вибирає, *як бути в цьому бутті?* Отже, спроба осмислити феномен буття в творчості особистості Любові Мандзюк у такому ракурсі – це результат інтерпретації поліфонічного досвіду різних науковців у парадигмі безумовної суб'єктивності. Така спроба фіксує «вплетеність» світогляду в часопросторовий контекст, руйнуючи претензії логоцентризму, які безумовно з'являться у читача, оскільки це дослідження схоже на «мандрування» за потоком свідомості по смислових модуляціях філософських абстракцій. Утім, це привід для актуалізації творчого буття особистості сучасниці, яким неможливо не скористатися.

Огляд літератури. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі на особливу увагу заслуговують праці Т. О. Слюсаренко (2015, 2018), О. Ю. Бобечко (2014) та І. В. Панасюка (2005), в яких висвітлено значення творчої діяльності Л. Мандзюк у розвитку академічного бандурного мистецтва в Україні, проаналізовано особливості різноплановості її обдарування, що підтверджується наявністю комплексу професійних і особистісних якостей: здібностей, знань, умінь та навичок. Визнаючи наукову цінність здобутків попередників, зауважимо, що системного осмислення феномену особистості Л. Мандзюк, її життєтворчості наразі немає. Фрагментарний характер вивчення зазначеної проблеми й відсутність детального підходу до особистості містички як уособлення генотипу виконавиці в контексті сучасного бандурного мистецтва України обумовлюють *актуальність теми*.

Мета виявити та осмислити особливості феномену буття в творчості особистості Л. Мандзюк. Проаналізувати аспекти її творчого самоздійснення як реалізацію духовного потенціалу.

Методи дослідження засновані на сукупності наукових підходів до вивчення запропонованої проблематики. Основою є комплексний підхід, що поєднує принципи системності, детермінізму, функціо-

нально-структурного та діяльнісно-ціннісного методів аналізу мистецького явища.

Виклад основного матеріалу. Багатогранність музиканта завжди є особливістю, яка вирізняла представників цієї професії з-поміж фахівців інших галузей. В уяві дослідника, сучасний «образ» особистості музиканта формується в ціннісно-змістовному ракурсі на основі органічного поєднання традиційної системи ціннісних естетичних критеріїв і осмислення нових реалій та умов творчого буття. Саме це визначає результати діяльності митця неповторними та унікальними, оскільки досягається надважлива для людини творчої професії мета – «знайти своє обличчя». Зрозуміло, що Любов Мандзюк цілеспрямовано і щоденно не займається пошуком «свого обличчя» в творчості, однак видається, що самоосмисленням (як спрямованістю на власне творче буття) – постійно. За М. Гайдегером (1997), «алгоритм» формування і розгортання-розкриття творчих інтенцій її особистості можна уявити як «шлях від себе» (засвоєння досвіду, формування високого рівня фахових умінь і навичок) – «шлях до себе» (усвідомлення своєї неповторності, мобілізація духовного потенціалу) і пошук збалансованої співвіднесеності «світу в собі» і «себе в світі»? Однозначної відповіді на це питання не знайти. Але вочевидь, кожний етап її буття в творчості – сходинка на новий онтологічний рівень, якому притаманні якісні зміни свідомості та ієрархії цінностей. Наприклад, від студентки Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського до фундатора сучасної академічної професійної школи гри на бандурі Слобожанщини. Тут не до епістемологічних колізій, коли всього за декілька років кардинально змінюються умови діяльності, статус, функції і, найголовніше, рівень особистісної відповідальності. Напевно, це спонукало до неабиякої рефлексії, адже будь-яка «висота здаватиметься пустою, якщо не буде відтінена глибиною» (Слотердаjk, 2001: 139).

Як правило, в науковому дискурсі відповідальність інтерпретується як ознака духовної зрілості особистості, зворотній бік свободи, а творчість одночасно як акт свободи і відповідальності. Саме тут доречно згадати М. Гайдегера (1997): «свобода – це якраз те “ніщо”, яке міститься в серці людини і змушує людську реальність робити себе,

замість того, щоб просто бути» (88). Отже, йдеться про самоздійснення особистості як про спосіб її буття в творчості.

За своєю сутністю самоздійснення (синонім терміна «досконалість») є одночасно керованим нескінченим процесом і метою – найвищою формою саморозвитку. Воно характеризується не окремими рисами особистості, можливостями, аспектами її буття, його загальною повнотою і «не може бути ані предметом похвали, ані предметом порівняння, а лише предметом безумовного визнання» (Лозовий & Сідак: 98). Якщо самоздійснення – це спосіб буття через творення подій (або станів), то зупинка цього процесу обов'язково призводить до самозгортання буття особистості. Тому – це складний шлях, який долають не всі, але Л. Мандзюк це вдається, оскільки їй притаманне постійне устремління на новизну й її об'єктивацію, тобто на перевершення власних особистісних меж. Це буття такої особистості, «яка досягає, коли вже все досягнуто і пізнає, коли вже багато пізнано» (Яновський, 2008: 67).

Якби дослідникам нарешті вдалося виявити способи за допомогою яких особистість митця перетворює себе на об'єкта у своїх безкінечних роздумах-пошуках про мистецтво і в мистецтві, намагаючись позбавитися постійної зануреності в турботи про власну самість, то, мабуть, вони б дійшли висновку, що не тільки заради власного занурення у щось невиразне й імперсональне (Гайдегер, 1997). А за В. Яновським (2008) щоб пережити «захоплюючий досвід наближення до справжньої краси, істини, заради яких особистість здатна творити і пізнати себе в якості “самобуття”» (152). Зауважимо, що знані митці, осмислюючи своє буття в професії, зізнаються, що воно схоже на безкінечні мандри лабіринтами творчості: сумніви стосовно добору репертуару, проникнення в естетику, стильові особливості твору, пошуки найбільш оптимального для втілення художнього образу звуковидобування, яке б відтворювало композиторський задум. Здається, що для Л. Мандзюк не існує подібних лабіринтів. Це схоже на бачення «входу-виходу» в одній смисловій точці над якою панує ціннісна висота.

Можливо, Л. Мандзюк і була колись «творцем в мандрах», але ніколи не була і не буде «духовним блукачем». Так, вона шукає, але її

пошуки не мають нічого спільного з блуканням. У неї чіткі (раз і назавжди) сформовані дороговкази, оскільки немає звички сприймати хвилинке (модне) за вічне. Її свідомість позбавлена аберації ближнього чи дальнього. Вона «тут і зараз». Відтак, мистецтво для неї – не аскетичний екзерсис (комплекс різних тренувань), не спосіб задоволення амбіцій і, зрозуміло, не комерційний проект. Хай і патетично, але основа її особистісного творчого буття в служінні, по-жіночому безумовній любові, що виливається у прагненні зберегти від руйнації світ навколо себе і гармонізувати його на основі здобутків історично-мистецької епохи.

Яскравим свідченням цього стали авторські проекти Л. Мандзюк: всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича (девіз конкурсу «Ми – діти свого народу! Ми – діти XXI століття!»), всеукраїнський конкурс композиторів імені Г. Хоткевича, всеукраїнський фестиваль бандурного мистецтва «Пісня славить Кобзаря!» з нагоди 200-літнього ювілею Т. Шевченка, всеукраїнський конкурс виконавців на бандурі імені Г. Хоткевича (професіонал), святкові концерти до ювілеїв Г. Хоткевича, О. Білаша та 90-річчя класу бандури в академічній школі за участі провідних митців регіональних шкіл бандури Києва, Дніпра, Запоріжжя, Львова, Одеси, Полтави, Тернополя, Харкова.

Л. Мандзюк не погоджується із загальновідомою тезою, що мистецтво вимагає жертви. Її життєва позиція полягає в тому, що **мистецтво потребує таланту, зусиль і любові**, адже у жертвовному, скнілому просторі справжнє мистецтво не живе (Мандзюк, 2003). Безумовно – це світовідчуття особистості, яка сприймає своє буття як унікальне явище і докладає значних зусиль для оволодіння складним мистецтвом бути в творчості. Вражає не стільки фундаментальність і багатогранність особистості Л. Мандзюк, скільки талант, сміливість і наполегливість. Наважимося стверджувати, що в сучасному українському бандурному виконавстві схожих постатей немає.

Як бачимо, проблема творчого самоздійснення особистості в контексті буття – це широке коло питань, пов'язаних з осмисленням і переосмисленням специфіки формування творчої особистості, критеріями і оцінками трансформаційних стратегій спрямованих на її становлення тощо (Бурлука, 2020), (Кузнецова, 2009).

Особистість музиканта з цих позицій – результат «об’єктивації в ній як духовній нескінченності трансцендентних ідей та образів» (Лозовой & Сідак, 2006: 151) Отже, буття в творчості особистості Л. Мандзюк – це завжди актуалізація і якісна характеристика її духовного потенціалу, що об’єктивується в усіх напрямках діяльності.

Л. Мандзюк-виконавиці притаманний високий рівень професійної майстерності. Вона завжди наполягає, що немає справжнього мистецтва без високої мети, а тому формування досконалого рівня виконавської культури властиве тільки тим музикантам, які здатні до наполегливого творчого пізнання, постійного самовдосконалення, саморегуляції, образно-неповторної інтерпретації творів, які виконуються. Ще в дев’яностих роках минулого століття, працюючи солісткою у створеному Л. Гайдамакою першому оркестрі українських народних інструментів при ансамблі народного танцю «Промінь» (БК «Металіст»), а згодом у Харківській обласній філармонії в складі тріо бандуристок, лауреатів міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Г. Хоткевича Л. Мандзюк, Н. Мельник та М. Заїченко (1998), місткinya усвідомила, що жити чужими творчими ідеями – це імплантувати себе у простір виконавської периферійності, з якою вона завжди вела і продовжує вести непримиренну боротьбу. Тому її власний концертний репертуар уособлює багатомірність художнього простору через діалог культур та творчомодифікованого зв’язку традицій і новацій українського національного музичного мистецтва. Це твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, М. Глінки, М. Лисенка, М. Дремлюги, К. М’яскова та українських народних дум, пісень, авторських творів. Це сприяло тому, що виконавську майстерність Л. Мандзюк демонструвала на сценічних майданчиках України, Німеччини, Польщі, Росії, Латвії, Литви, Грузії.

Серед музикантів побутує думка про те, що виконавець-віртуоз, який з часом долучається до викладацької діяльності не завжди здатний навчити професійній майстерності іншого, адже його творче становлення завдяки надталановитості було стрімким і не вимагало надзусиль. Чи не доводиться говорити схоже про Л. Мандзюк – одну з найкращих представниць виконавської школи бандуриста-віртуоза, народного артиста України С. В. Баштана, якому вдавалося протягом

тривалого часу ефективно поєднувати концертну діяльність із викладацькою? Чи «успадкувала» вона крім виконавської і його викладацьку майстерність?

На ці питання автору статті відповісти не дуже складно, оскільки є вихованкою Л. Мандзюк (1995–2000).

Передусім, її викладацька метода базується на конституванні персоналістськи-екзистенційного підходу до студента, що стимулює розгортання ще незадіяних потенційних творчих сил останнього. Л. Мандзюк удасться об'єктивно оцінювати рівень природних здібностей і можливостей кожного свого студента, які вона крок за кроком розвиває, вибудовуючи для кожного персональну стратегію оволодіння виконавською майстерністю, що сприяє формуванню технічно досконалого апарату, слухового контролю тощо. Робота над звуковидобуванням і музичною фразою завершує цей процес аналізом художньої концепції музичного твору, його естетичної цінності. Такий індивідуальний підхід начебто є загальноновизнаним, але в реальній практиці, на жаль, не завжди і не всіма викладачами застосовується.

Крім цього, Л. Мандзюк завжди цікаво і в доступній формі пояснює як зіграти той чи інший складний пасаж, знайти відповідну аплікатуру тощо. Все ж важливим є те, що завдяки прекрасній виконавській формі вона може сама продемонструвати як долаються фактурні незручності музичного полотна твору будь-якої технічної складності.

Справжній викладач завжди моральносно відповідає за тих, кого, чому та як навчив. Альтернативи цьому немає. Усвідомлюючи, що конкретне суб'єктивне сприйняття нового у кожного людини має свої фази як єдність індивідуального іманентного протікання в часі, кожна з яких вимагає аналітичної уваги з боку викладача та детального вивчення творчих, фізичних і психологічних можливостей студента, Л. Мандзюк не очікує (за невеликим винятком) від студентів першого і другого років навчання швидкої результативності, а насамперед орієнтує їх на самовіддане ставлення до роботи над твором, докладання значних зусиль, виховує естетичні смаки та відчуття стилістики, спрямовує на вивчення історії інструменту. Без сумніву визнаємо, що за тридцять років безперервної викладацької діяльності її досвідче-

ний і прискіпливий погляд часом виходить за ustalені горизонти теоретичних міркувань деяких методистів.

Слід наголосити і на тому, що Л. Мандзюк притаманне справжнє мистецтво комунікації-взаємодії як процесу взаємозбагачення між викладачем і студентом в процесі спілкування. Їй вдається чітко окреслити мету роботи, сфокусуватися на засобах її досягнення. Крім цього, Л. Мандзюк володіє потужним вольовим механізмом самоконтролю і саморегуляції та високим рівнем мовленнєвої культури, що не може не справляти враження та викликати повагу і довіру до неї.

Зрозуміло, що весь наведений комплекс особистісних якостей викладача сформувався не відразу і неодномоментно. Цьому передувала кропітка і тривала праця над собою – приклад самоздійснення через усвідомлення інтерсуб'єктивності як світу іншої людини, професійне зростання якої залежить від особистісного рівня викладача, характеру спрямованості соціально-психологічних настанов його діяльності.

Отже, викладацька діяльність Л. Мандзюк стала, без перебільшення, є визначальною для бандурного виконавства України. Як стверджує І. В. Панасюк, «... Любові Мандзюк удалося створити великий клас бандури, виховати яскравих молодих музикантів, виконавців, педагогів» (2005: 137). Результати очевидні: серед учнів Л. Мандзюк натепер три народні артистки України, два заслужених артисти України, три заслужених працівника культури України, тридцять п'ять лауреатів міжнародних конкурсів, вісімдесят п'ять лауреатів всеукраїнських конкурсів, п'ять кандидатів наук.

До речі, багато її випускниць займаються популяризацією бандурного виконавства за межами України. Географія вражає: від США (С. Кулішова-Созанська та О. Дерев'яно), Ізраїлю (Т. Очерет), до Іспанії (Т. Медвідь) і Австрії (М. Бухало-Арестова) та ін. Отож не завжди прийнятною видається ідея класичної філософії про «незацікавленість» мистецтва суспільним життям, його відстороненість. Адже вочевидь, що музичне мистецтво знаходиться у нерозривному взаємозв'язку з суспільними процесами, оскільки воно здатне формувати міжособистісні зв'язки і впливати на процес наближення культур у глобалізованому світі, шляхом усвідомлення їхньої національної самобутності. Це й доводять учні Любові Мандзюк, які крім секретів

фахової майстерності перейняли у свого викладача любов до українського мистецтва і рідної культури.

Для Л. Мандзюк бандура – не просто народний інструмент, а об'єктивований символ української національної культури, якому властиві свої неповторні архетипічно-ментальні ознаки. Тому вона завжди безкомпромісна, коли йдеться про роль інструмента в процесі формування українського національного культурного простору і, навіть, державотворення, що з дитинства суголосне найсокровеннішим інтенціям її душі. Інакше бути не могло, адже народжена на Луганщині, вихована палкою прихильницею бандури на Донбасі Л. О. Гончаровою, Любов Мандзюк відчуває майже іманентну відданість народному інструменту та українському національному мистецтву. Можливо тому її часто «переслідувало» перманентне переживання духовної ситуації «на межі», коли особистісне буття розпадалося на антиномії, потрапивши в простір інакшого мислення і несприйняття.

Власне вона постійно опинялася «на межі»: і коли приїхала до тоді ще російськомовного Харкова розвивати клас бандури; і тоді, коли, напружуючи всі свої сили, починала організовувати перші конкурси; і тепер, коли відчуває натиск, а то й відверту протидію мас-культурного, кросоверно-поп-музичного конгломерату стилів і режисерських уподобань.

Л. Мандзюк треба віддати належне. Вона навчилася долати «межове», скориставшись народною мудрістю : на межі треба поводитися тихо і чисто. І якщо «тихо» – це не про неї, то «чисто» – це її. Відтак, Л. Мандзюк завжди уникає радикальності, розмірковуючи про історичну долю бандури, її поступову трансформацію з «символу спасіння» в «символ свободи». У неї своя місія: зберегти, удосконалити, і представити бандуру як надбання світової загальнолюдської культури, вирвавши з полону шароварщини і провінціалізму.

Свого роду об'єктивацією цих ідей, які відбивають закономірності буття в творчості особистості Л. Мандзюк, є її наукова творчість, детермінована ціннісним ставленням до тієї чи іншої реальності чи явища. Багаторівнева стереоскопічність наукових розвідок Мандзюк виростає з її багатогранної натури виконавиці та неабиякого викла-

дацького досвіду. Їй вдалося «притягнути» у своє дослідницьке поле зору теоретичні напрацювання, присвячені розвитку бандури, нотні тексти, висновки істориків музики тощо. Саме завдяки власній методології опрацювання різного матеріалу (чим більше вона знає, тим наполегливіше дошукується) де, між іншим, вектор пошуків джерел, фактів і напрямів постійно розширюється і підіймається до рівня глибокого аналізу, узагальнення, систематизації, викривання неправдивих історичних містифікацій тощо, постать Л. Мандзюк є яскравою і оригінальною в українському сучасному мистецтвознавстві, з вражаючим діапазоном бачення і способами вирішення проблем (Бобечко, 2014).

Звичайно різні періоди її наукової творчості позначаються неоднаковою активністю. Саме в цьому проблема багатогранної особистості, яка концертує, викладає, досліджує і лавірує між цими гранями своєї багатопланової діяльності, віддаючи перевагу тому, що на часі, переживаючи всю гостроту моменту між ідеями, які потребують втілення і постійним браком можливостей для цього.

Крім ґрунтовних праць з історії та методики бандурного виконавства, технічного та інструктивного матеріалів Л. Мандзюк також займається публікацією нотних видань, приділяючи велику увагу оновленню концертного та педагогічного репертуару бандуристів. (Мандзюк, 2011). Можливо це помилкове суб'єктивне спостереження, але здається така енергійна ентелехія її діяльності не завжди отримує належну увагу з боку колег-музикантів, захоплених власними вузько-професійними пошуками. В цьому простежується певна парадоксальність: особистість публічна, а професія самотності й самоті. З іншого боку тільки наодинці з собою вдається «просунути голову крізь небесну твердиню і побачити зубчаті колеса, які змушують рухатися планетні сфери!» – чи не в цьому справжня мета буття особистості в творчості? (Франкл, 2000: 463).

Все це і формує мотиваційно-ціннісний, морально-психологічний *генотип* особистості Л. Мандзюк. Звідси відкритість, яка виявляється у вмінні визнавати свої недоліки, боротися з ними, а не приховувати їх, відстоювати власні переконання і принципи та постійно вчитися самій і навчати інших.

Висновки. Багатогранна постать Любові Мандзюк – музиканта-віртуоза, досвідченого викладача, дослідника – безумовно заслуговує на особливу увагу науковців. Адже її творче буття постійний саморух від часткового певного самоподолання, постійного саморозвитку до самоздійснення як досягнення повноти особистісної життєдіяльності. Воно (буття) цікаве багаторівневою філософічністю життєвої і професійної позиції особистості, яка передбачає мобілізацію духовного потенціалу, всіх інтелектуальних, психологічних, фізичних ресурсів, що зрештою і формують життєве кредо Любові Мандзюк. Безумовно, це досягнення особистості, яка сприймає своє буття як унікальне явище і докладає значних зусиль для оволодіння складним мистецтвом «бути» в творчості.

Саме такі особистості з високим рівнем професійної майстерності, вражаючим діапазоном світобачення і оригінальними стратегіями вирішення фахових проблем здатні сприяти подоланню духовної кризи сучасного суспільства, яке потребує формування і відстоювання духовних цінностей, скерованих на національне культурно-історичне творення, глибинну духовність. Відсутність таких устремлінь призводить до духовної недосконалості та збіднення, екзистенційної пустки. Отже, Любов Мандзюк – унікальна особистість, яку хочеться наслідувати. Переконані, що цим дослідженням не вичерпується осмислення проблематики феномену її особистісного буття, а тільки розпочинається.

ЛІТЕРАТУРА

- Бобечко, О. (2014). Мистецька діяльність Любові Мандзюк в контексті розвитку бандурного мистецтва (з нагоди ювілею). *Вісник прикарпатського Університету. Мистецтвознавство*. Вип. 28–29. Ч. 1, 168–174.
- Бурлука, О. (2020). Самообразование как условие развития социокультурного потенциала личности. *Проблемы эффективного управления государством*, 36, 72–74.
- Бурова, О. (2018). *Пространство культуры. Философские рефлексии: избранные произведения и неопубликованные рукописи*. Харьков: Право, 304.
- Кузнецова, М. (2009). *Творчество как атрибут человеческого бытия*. Москва: Глобус, 192.

- Лозовой, В. & Сідак, Л. (2006). *Саморозвиток особистості у філософській рефлексії та соціальній практиці*. Харків: Право, 256.
- Мандзюк, Л. (2003). Психологічний погляд на розвиток творчої особистості бандуриста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 11, 182–189.
- Мандзюк, Л. (2011). Проблема самостійності в процесі виховання творчої особистості бандуриста. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка*, 16, 147–155.
- Панасюк, І. (2005). *Київська школа професійно-академічного бандурництва. Творча діяльність її фундатора С. В. Баитана*. (Автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства). Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 13.
- Сартр, Ж.-П. (2000). *Бытие и ничто. Опыт феноменологической онтологии*. Москва: Республика, 639.
- Слотердайк, П. (2001). *Критика Цинического разума*. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 584.
- Слюсаренко, Т. (2018). *Бандурне мистецтво в українському культурному просторі (на прикладі бандурного виконавства Слобідського регіону ХХ–ХХІ ст.)*. Харків: Право, 224.
- Слюсаренко, Т. (2015). Значення творчої діяльності Любові Сергіївни Мандзюк в розвитку академічної бандурної освіти на Слобідській Україні (до 25-річчя викладацької діяльності в Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського). *Друга Світова війна в пам'яті українського народу. С. Рахманінов: та культура України (С. Рахманінов: на зламі століть)*. 12, 354–364.
- Сохань Л. (2010). *Искусство жизнетворчества. Предназначение. Жизнетворчество. Судьба*. Киев: Издательский Дом Дмитрия Бурого, 565.
- Франк, С. (2000). *Непостижимое*. Москва: АСТ, 800.
- Хайдеггер, М. (1997). *Бытие и время*. Москва: Ad Marginem, 452.
- Яновский, В. (2008). *«Буриме» Утопия Ван Гога*. Харьков: Фактор, 344.

Yuliia Melikhova

People's Artist of Ukraine, PhD in Juridical Sciences, Associate Professor at the Department of Cultural Studies, Yaroslav Mudryi National Law University;
e-mail: melikhova7778@gmail.com
ORCID 0000-0002-5327-8597

**THE PHENOMENON OF CREATIVE EXISTENCE
OF THE INDIVIDUAL: LUBOV MANDZIUK**

The article proves that in the academic folk-instrumental art of Ukraine the personality of Lubov Mandziuk is significant. This is evidenced by her active concert and performance activities, a high level of teaching skills in the training of future bandura specialists, the identity of scholarly intelligence, organizational talents and the promotion of bandura performance in the world. It is understood that in the modern conditions of development of Ukrainian culture in general and musical art in particular, the versatility of Lubov Mandziuk's personality is revealed in various manifestations.

And it's not just talents, skills, abilities, beliefs, value orientations, a kind of architectonics of musical thinking, a culture of feelings, diligence, will etc. It is emphasized that, first of all, the existence of Lubov Mandziuk's personality in creativity is determined by the fact that she is self-fulfilling, because the existential release of creative energy and its direction to the development of the essence of spiritual potential depends on the level of actualization of personal self-realization. Not everyone succeeds, because it requires a lot of effort.

A special reason for the author's thoughts is the comprehension of the intentional space of the creative life of Lubov Mandziuk, which is manifested not only through the demonstration of her own virtuoso performance and artistic abilities, teaching creativity and wisdom, scientific originality, etc., but also through entelechical (movement that embodies the goal in itself) orientation on universal values in life.

It is postulated that the personal attitude to one's existence in the work of Lubov Mandziuk is perceived as the realization of a vocation that has an imperative and evaluative character, is formed on stable moral, psychological and social values, and hence the ability to deal with their own shortcomings, not hide them, uphold beliefs, constantly educate themselves and teach others.

***The purpose and task** of the article is to identify and comprehend the features of the phenomenon of being in the work of personality Lubov Mandziuk. Analyze aspects of her creative self-realization as the realization of spiritual potential.*

***The methodology** is based on a set of research approaches to the study of the proposed issues. The basis is a comprehensive approach that combines the principles of systematic, determinism, functional-structural and activity-value methods of analysis.*

***Conclusions** The multifaceted figure of Lubov Mandziuk – a musician-virtuoso, an experienced teacher, researcher certainly deserves special attention of scholars. After all, her creative existence is a transcended movement from a certain self-overcoming, constant self-development to self-realization as the achievement of the fullness of personal life. It (being) is interesting for the multilevel stereoscopicity of the life and professional position of the individual, which involves the mobilization of spiritual potential, all intellectual, psychological, physical resources, which ultimately form the life credo of Lubov Mandziuk. Of course, this is the achievement of a person who perceives his existence as a unique phenomenon and makes significant efforts to master the complex art of “being” in art. Thus, such individuals with a high level of professionalism, an impressive range of worldviews and original strategies for solving professional problems can help overcome the spiritual crisis of modern society, which requires the formation and upholding of spiritual values aimed at national cultural and historical creation. ■ **Key words:** personality, creativity, creative being of personality, self – realization of personality, spiritual potential of personality, bandura performance.*

REFERENCES

- Bobechko, O. (2014). Mystets'ka diyal'nist' Lyubovi Mandzyuk v konteksti rozvytku bandurnoho mystetstva (z nahody yuvileyu). *Visnyk prykarpats'koho Universytetu. Mystetstvoznavstvo* [The art of Lyubov Mandzyuk in the context of the development of the bandore art (in honor of the anniversary)]. *Reporter of the Carpathian University. Art. Vip.* 28–29. Part 1, 168–174.
- Burluka, O. (2020). Samoobrazovaniye kak usloviye razvitiya sotsiokul'turnogo potentsiala lichnosti. *Problemy effektivnogo upravleniya gosudarstvom* [Self-education as a condition for the development of socio-cultural potential of the individual. *Problems of effective government*], 36, 72–74 [Georgia].

- Burova, O. (2018). *Prostranstvo kul'tury. Filosofskiye refleksi: izbrannyye proizvedeniya i neopublikovannyye rukopisi. [The space of culture. Philosophical Reflexes: Selected Works and Unpublished Manuscripts]*. Kharkov: Right, 304.
- Kuznetsova, M. (2009). *Tvorchestvo kak atribut chelovecheskogo bytiya [Creativity as an attribute of human existence]*. Moscow: Globus, 192.
- Lozovoy, V. and Sidak, L. (2006). *Samorozvytok osobystosti u filosofs'kiy refleksiyyi ta sotsial'niy praktytsi [Self-development of specialty of philosophical reflection and social practice]*. Kharkiv: Law, 256.
- Mandzyuk, L. (2003). Psykholohichnyy pohlyad na rozvytok tvorchoyi osobystosti bandurysta [Psychological view on the development of the creative personality of the bandore player]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity [Problems of interaction of art, pedagogy and theory and practice of education]*, 11, 182–189
- Mandzyuk, L. (2011). Problema samostiynosti v protsesi vykhovannya tvorchoyi osobystosti bandurysta. [The problem of independence in the process of educating the creative personality of a bandore player]. *Problemy suchasnosti: mystetstvo, kul'tura, pedahohika [Problems of modernity: art, culture, pedagogy]*, 16, 147–155.
- Panasjuk, I. (2005). *Kyyivs'ka shkola profesiyno-akademichnoho bandurnytstva. Tvorchy diyal'nist' yiyi fundatora S. V. Bashtana [Kyiv School of Professional-Academic Bandore. Creative activity of its founder S. V. Bashtan]*. (Author's abstract ... Art Studies Candidate). Kyiv: NMAU named after P. I. Tchaikovsky, 13.
- Sartre, J-P. (2000). *Bytiye i nichto. Opyt fenomenologicheskoy ontologii [Being and Nothing. Experience of phenomenological ontology]*. Moscow.: Republic, 639
- Sloterdijk, P. (2001). *Kritika Tsinicheskogo razuma [Criticism of the Cynical Reason]*. Yekaterinburg: Publishing house of the Ural University, 584.
- Slyusarenko, T (2018). *Bandurne mystetstvo v ukrayins'komu kul'turnomu prostori (na prykladi bandurnoho vykonavstva Slobids'koho rehionu XX–XXI st. [Bandore mystery in the Ukrainian cultural space (on the butt of bandore performance of the Sloboda region XX – XXI centuries)]*. Kharkiv: Law, 224
- Slyusarenko, T. (2015). Znachennya tvorchoyi diyal'nosti Lyubovi Serhiyivny Mandzyuk v rozvytku akademichnoyi bandurnoyi osvity na Slobids'kiy

- Ukrayini (do 25-riчchya vykladats'koyi diyal'nosti v Kharkivs'komu natsional'nomu universyteti mystetstv imeni I. P. Kotlyarevs'koho) [The significance of Lyubov Serhiivna Mandziuk's creative activity in the development of academic bandore education in Slobidska Ukraine (to the 25th anniversary of teaching at the I.P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts)]. *Druha Svitova viyna v pam'yati ukrayins'koho narodu. S. Rakhmaninov: ta kul'tura Ukrayiny (S. Rakhmaninov: na zlami stolit') . [World War II in the memory of the Ukrainian people. S. Rachmaninoff: and the culture of Ukraine (S. Rachmaninoff: at the turn of the century)]*. 12, 354–364.
- Sokhan L. (2010). *Iskusstvo zhiznetvorchestva. Prednaznacheneye. Zhiznetvorchestvo. Sud'ba [The art of life creation. Purpose. Life creation. Fate]*. Kiev: Dmitry Burago Publishing House, 565.
- Frank, S. (2000). *Nepostizhimoye [The Incomprehensible]*. Moscow: AST, 800.
- Heidegger, M. (1997). *Bytiye i vremya [Being and Time]*. Moscow. Ad Marginem, 452
- Yanovsky, V. (2008). *Burime. Utopiya Van Goga [Bouts-rimes Van Gogh's Utopia]*. Kharkiv: Factor, 344.

Стаття надійшла в редакцію 21 грудня 2020 року.

Для нотаток

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXII

ДО 95-РІЧЧЯ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ УКРАЇНИ

Збірник наукових статей

Відповідальний за випуск – Ждасько Андрій Миколайович,
кандидат мистецтвознавства, професор

Редактор-упорядник – Романюк Ірина Анатоліївна,
кандидат мистецтвознавства, доцент

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 2.03.2021 р. Формат 60 x 84 1/16.
Умов. др. арк. 11,2. Об. вид арк. 11,3.
Зам. № ЕП-09/03/1-21. Тираж 100 прим.

*Віддруковано у друкарні ТОВ «Естет Прінт»
Україна, 61002, м. Харків, вул. Рилєєва, 60*