ISSN 2519-4143

Міністерство культури та інформаційної політики України

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

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

Випуск XXX

Збірник наукових статей

Харків
2023

УДК 78.03
А 90

Рекомендовано до друку Вченою радою
Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського
(Протокол № 8 від 30 березня 2023 року)
Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 23370-13210ПР від 24.05.2018 р.

Видання включене до категорії «Б» Переліку наукових фахових видань України в галузі мистецтвознавства (спеціальність – 025), Наказ МОН України № 420 від 19 квітня 2021 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: ► *Чернявська Маріанна Станіславівна (Chernyavska Marianna)* – кандидат мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків, Україна.

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

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

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

А 90

Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. Вип. XXX. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Я. О. Сердюк. Харків, ХНУМ, 2023. 156 с.
ISSN 2519-4143

Пропоновані музикознавчі праці згруповані за двома основними дослідницькими напрямами: творчість харківських митців, звернення до якої актуалізувала щойно минула 105 річниця заснування ХНУМ імені І. П. Котляревського (І розділ), та особливості втілення релігійної тематики в різних музичних культурах: західноєвропейській, українській, грузинській (ІІ розділ).

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

УДК 78.03

ISSN 2519-4143

© Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, 2023

ISSN 2519-4143

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

ASPECTS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

Issue XXX

Collection of Research Papers

Kharkiv
2023

UDC 78.03
A 90

Recommended for publication by the Academic Council of Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts
(Minutes No. 8 of March 30, 2023)
Certificate of State Registration КВ № 23370-13210ПР of 24.05.2018.

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

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

Editors-compilers: Larysa Rusakova, Yaroslava Serdiuk

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

A 90

Aspects of historical musicology: collection of scientific articles. Issue XXX. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editors-compilers L. Rusakova & Ya. Serdiuk. Kharkiv, KhNUA, 2023. 156 p.
ISSN 2519-4143

The proposed musicological works are grouped in two main research directions: the work of Kharkiv artists actualized in connections with the just passed 105th anniversary of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts (Section I), and the peculiarities of embodying the religious themes in various musical cultures: Western European, Ukrainian, Georgian (Section II).

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

UDC 78.03

ISSN 2519-4143

© Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, 2023

ЗМІСТ

Розділ 1.
Харківські контексти

Підпорінова К. В. Мистецькі «талісмани» Харкова: символи і рефлексії. *Пам'яті Тетяни Вєркіної та Володимира Птушкіна* ……. 7
Руденко Н. І. Особливості педагогічного процесу у фортепіанному класі Н. О. Єщенко ……... 30
Богатирьов В. О. Педагогічні принципи композитора Сергія Турнєєва ……... 55

Розділ 2.
Християнська духовність у музичних інтерпретаціях

Бурцев М. В. Християнські образи в оперній творчості європейських композиторів XIX століття …… 69
Іванова Ю. М. Образ Богородиці в кантаті В. Птушкіна «Salve Regina» ……. 87
Яструб О. М. Духовні хорові твори українських композиторів першої третини XX століття: жанрово-стильові та виконавські принципи … 105
Гвінджілія Гванца Подвійна російська анексія та питання релігійної свідомості в пострадянській грузинській музиці ……..134

TABLE OF CONTENTS

Section 1.
Kharkiv Contexts

Kateryna Pidporinova Art "talismans" of Kharkiv: symbols and thoughts. *In memory of Tetyana Vyerkina and Volodymyr Ptushkin* ……... 7
Nina Rudenko Peculiarities of the pedagogical process in Natalia Yeshchenko's piano class ……. 30
Volodymyr Bohatyriov Pedagogical principles of the composer Serhii Turneev …….. 55

Section 2.
Christian spirituality in musical interpretations

Mykyta Burtsev Christian images in the operas by the European composers of the nineteenth century 69
Yuliia Ivanova The image of the Virgin Mary in V. Ptushkin's cantata «Salve Regina» …… 87
Olena Yastrub Spiritual choral compositions of the Ukrainian composers of the first third of the 20th century: genre-stylistic and performance principles ….. 105
Gvantsa Ghvinjilia Russian double annexation and the issue of religious consciousness in post-soviet Georgian music ……134

Розділ 1.

ХАРКІВСЬКІ КОНТЕКСТИ

УДК780.616.432.071.2+78.071.1](477.54)(092)
DOI 10.34064/khnum2-3001

Підпорінова Катерина Вікторівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
кафедра концертмейстерської майстерності
e-mail: katerynapidporinova@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-2217-9286

МИСТЕЦЬКІ «ТАЛІСМАНИ» ХАРКОВА: СИМВОЛИ І РЕФЛЕКСІЇ. *ПАМ'ЯТІ ТЕТЯНИ ВЄРКІНОЇ ТА ВОЛОДИМИРА ПТУШКІНА*

Ювілейний для Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського 2022 рік виявився затьмареним втратами видатних митців, вшанування пам'яті яких є актуальним завданням сьогодення. Мета статті – осмислення внеску Т. Вєркіної та В. Птушкіна у розвиток творчих традицій ХНУМ. Представлено композиційно-драматургічний та виконавсько-інтерпретаційний аналіз романсу «Талісман» В. Птушкіна, що постійно виконувався Т. Вєркіною в дуеті з композитором. Інноваційним у розкритті теми є запропонований культурологічно-гносеологічний підхід, в основі якого – екзистенційна рефлексія, що дозволяє побачити у просторово-часовій системі координат культури «концентричні кола» впливу мистецької особистості, який метафорично уподібнюється дії «талісману», наповнюючи це поняття символічним значенням. Інтерпретація творчого доробку Т. Вєркіної та В. Птушкіна, подана у статті, виявляє значення педагогічної діяльності митців як «викладачів-талісманів», носіїв здобутків

«школи», та розкриває символіку метафори «талісман» в системі «композитор – виконавець – слухач». В символічному ключі трактовано і роль фестивалю «Харківські асамблеї», заснованого Т. Вєркіною, та історію розвитку Університету мистецтв – своєрідних «талісманів» міста.

Ключові слова: *піаніст; співачка; педагог; Тетяна Вєркіна; композитор; Володимир Птушкін; романс; талісман; концепт-символ; мистецька школа; фестиваль «Харківські асамблеї»; 105-річчя ХНУМ.*

Ars longa, vita brevis
Мистецтво вічне, життя коротке
Гіппократ

Постановка проблеми.

Культурне життя Харкова й України нерозривно пов'язане з багатовекторною діяльністю визнаного творчого вишу – Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (ХНУМ), який у 2022 році, незважаючи на воєнний стан, обстріли, ушкодження будівлі та вимушену дистанційність навчального процесу, відсвяткував 105-річчя від дня свого заснування, продовжуючи розвиток та створення власних традицій, шкіл, методів. Адаптуючись до реалій сьогодення і перебуваючи у постійному пошуку інноваційних освітніх стратегій, Alma Mater вшановує пам'ять видатних митців, котрі пішли з життя у 2022 році та чия творча спадщина постає як визначний здобуток національного музичного мистецтва, те «коріння», завдяки якому забезпечується безперервність традиції. Адже лише осягнення досвіду попередніх поколінь дозволяє вибудовувати шляхи подальшого успішного розвитку Університету, і це зумовлює ***актуальність*** запропонованої теми. ***Новизна*** її висвітлення обумовлена розширенням проблемного поля дослідження завдяки концептуалізації поняття «талісман» як культурологічного символу.

Останні дослідження та публікації. Життєтворчість народних артистів України, професорів Тетяни Вєркіної та Володимира Птушкіна цілком пов'язана з Alma Mater. Як книга-портрет сприймається видання «Тетяна Вєркіна: мистецтвом змінювати

світ» (2016), де з мозаїки привітань, есе, спогадів, нарисів, інтерв'ю, наукових статей, різного роду публіцистики та записів майстер-класів складається образ цілісної Особистості, сильної і талановитої Жінки, яка пройшла власний творчий шлях. Естетична позиція Т. Вєркіної, що спиралася на концепцію «актуального інтонування», залишалася незмінною, про що свідчить як її кандидатська дисертація (2008), так і публікації останніх років (Verkina et al., 2020; Шубіна, 2019).

Багатогранна творчість В. Птушкіна знайшла відбиття у низці наукових досліджень, де висвічуються різні складові його композиторського доробку: фортепіанні твори, як сольні (Бондаренко, 2014), так і ансамблеві (Седюк, 2017); хорові композиції – «Український реквієм» (Вербицька-Шокот, 2007) і кантата «Весняні пасторалі» (Криченкова, 2015), камерно-вокальні цикли (Драч, 2009; Деркач, 2015) і жанр інструментального концерту (Савченко, 2018), дитячі опери (Кузьміна, 2019) і музика для театру (розділ монографії; Ніколаєвська, 2020: 311–319).

Питанням інтерпретування символів у мистецтві присвячені праці О. Свиридова (2011), І. Гажевої (2021), М. Дмитренка (2015), Ю. Ніколаєвської та Л. Шаповалової (Ніколаєвська, 2004; Nikolaievska & Shapovalova, 2021). Символіка поняття «талісман» у зв'язку із життєтворчістю Т. Вєркіної та В. Птушкіна *не розглядалася.*

Мета статті **–** осмислити індивідуальний внесок народних артистів України, професорів Тетяни Вєркіної та Володимира Птушкіна у розвиток творчих традицій ХНУМ шляхом концептуалізації у процесі філософсько-культурологічної рефлексії символу «талісман» (на підґрунті композиційно-драматургічного та виконавсько-інтерпретаційного аналізу однойменного романсу), та здійснити відповідні естетичні, екзистенційні, історичні проєкції.

Методологія дослідження. При розгляді мистецьких процесів як феноменів культури та осмисленні категорії символу застосовуються принцип історизму та комплексний підхід із залученням культурологічного та гносеологічного методів, а також використовуються прийоми інтерпретаційного і жанрово-стильового аналізу художніх явищ, що постають як предмет дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

2022 рік, що розкроїв життя нашої держави на «до» та «після», забрав життя видатних діячів мистецтв, знакових постатей музичного Олімпу – Тетяни Вєркіної[1] (18.09.1946 – 04.07.2022) та Володимира Птушкіна[2] (29.01.1949 – 13.04.2022). Цих митців з'єднували довгі роки творчої співпраці та особистих дружніх стосунків, котрі тривали ще зі студентських часів. Серед значної кількості сумісних успішних художніх проєктів особливе місце посідає виконання романсу «Рятуй мене, мій талісман» (на вірші О. Пушкіна[3]), який вже давно неофіційно змінив свою титульну назву на більш коротку, ємну та всім знайому – «Талісман». Цей твір для Т. Вєркіної був дуже важливим через певну духовну близькість, він немов метафорично втілював важливу складову її життєвої позиції, відігравав роль її своєрідного сценічного «оберегу» і, водночас, її вокальної «візитної картки».

Звернемося до етимології слова «талісман», котре набуло широкого розповсюдження. Воно походить чи то від грецького слова «τέλεσμα», за яким закріпилися значення «посвята», «чари» чи «заклинання», чи то від арабського «talisam», що перекладається як «створити магічний знак». Зазвичай талісманами називають предмети, які мають приносити своєму господарю удачу та оберігати від бід і негараздів, тобто є магічними за своїм походженням та функціонуванням. Близьким значенням наділені й поняття «оберег» та «амулет». Магічна сила талісманів пов'язується з багатошаровістю їхньої сим-

[1] Народна артистка України, професор, талановита піаністка, камерна співачка, видатний громадський діяч, Почесний громадянин Харкова, організатор, художній керівник та Муза фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї» (1991–2020), ректор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (2003–2020); завідувачка кафедри спеціального фортепіано впродовж тривалого часу; володарка великої кількості різних нагород, відзнак тощо. Мій Педагог.

[2] Народний артист України, професор, відомий композитор, піаніст, завідувач кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, володар багатьох престижних премій та нагород.

[3] На сьогодні існує прекрасний український переклад цього віршу Олександром Грязновим, що зберігає ритміку оригіналу і чудово лягає на музику. Наведена назва романсу українською мовою відповідає саме цьому перекладу.

воліки, переплетінням множинних енергій, вірувань тощо. У цій статті поняття «талісман» використовується як *метафора і символ*, поза будь-яких можливих марновірних чи потойбічних смислів. Водночас, погодимося з думкою М. Дмитренка про те, що «слово “символ” у сучасної людини викликає не тільки ряд абстрактних чи конкретних уявлень, асоціацій, образів, а й відчуття магічного, таємничого, загадкового, а ще – відчуття безмежного в пізнанні макрокосмосу, довкілля і мікрокосмосу, внутрішнього світу» (Дмитренко, 2015: 22).

На сьогодні нової хвилі наукового інтересу, який реалізується у царині гуманітаристики, зокрема лінгвокультурології, набула проблема співвідношення понять «символ» та «концепт» як ефективних інструментів пізнання та інтерпретації. В контексті цієї статті цінними є здобутки українських дослідників. На важливість розуміння самого фактору здатності до символізування вказує О. Свиридов: «концепту може приписуватися декілька символів на вербальному рівні або слово як одиниця вербального рівня може ставати символом різних концептів» (Свиридов, 2011: 334). Говорячи про потенціал символу, який надає можливість зчитувати як найближчу (інтертекстуальну) інформацію, так і найвіддаленішу, І. Гажева підкреслює плідність ідеї «трактування позначуваного символу як концепту, адже саме концепт у сучасній науці розуміють як одиницю свідомості (колективної або індивідуальної), яка акумулює в собі інформацію різного виду і різного ступеня узагальнення. Окрім того, в концепті важлива його відкритість для зовнішніх зв’язків з іншими, дещо абстрактнішими концептами, що, зрештою, часто стикаються зі сферою трансцендентального» (Гажева, 2021: 58). Отже, сказане дає підстави називати «талісман» *не лише символом, але й концептом-символом*, в залежності від контексту.

У той же час, акцентуючи увагу на тому, що нехтування символами, зокрема в освіті, «призводить до занепаду суспільства, етики, моралі колективної та індивідуальної, до краху ідеалів загальнолюдських, національних, особистісних, до руйнування, а не створення», М. Дмитренко (2015: 22) стверджує, що саме символ в його синкретизмі, синтетизмі та тоталогії виступає незамінною і потужною *категорією культури*. Саме символ, як знак, що має множинність смислів,

та, відповідно, тлумачень, постає однією з домінант міжлюдської багаторівневої розгалуженої *комунікації*, моделює різні вектори пізнання та розширює таким чином проблемне поле культури у бік як можливих подальших перспектив, так і необхідної рефлексії.

Значуща творча спадщина, яка належить визнаним харківським митцям та акумулює енергію руху-натхнення всупереч зупинці сердець, *продовжує лінію комунікації* крізь часовий розрив, що постійно зростає, й тому сприймається як маркер «людиною, що інтерпретує». Адже, за Ю. Ніколаєвською (2020: 471), *Homo Interpretatus* – це «суб'єкт, який розкриває когнітивний потенціал, конституює комунікативний простір сучасного мистецтва та дозволяє всім, хто до нього долучається, змінювати мистецький простір, як зовнішній, об'єктивний, так і внутрішній, власний».

Сьогодні романс В. Птушкина «Талісман», у контексті історії його сценічного життя, може бути інтерпретований як творче Credo Т. Вєркіної, що за своїм змістом корелює з гаслом «Противлення злу мистецтвом» відомого в Україні та за її межами міжнародного фестивалю класичної музики «Харківські асамблеї», художнім керівником та Музою якого упродовж багатьох років була Т. Вєркіна.

Романс «Рятуй мене, мій талісман» увійшов до збірки В. Птушкіна «Два романси на вірші Олександра Пушкіна» (2003) разом із твором «Передчуття». У передмові К. Штрифанової зазначається, що спочатку «Талісман» не був самостійною композицією, а як один з вокальних номерів входив до музичного оформлення молодіжної театральної вистави «Проводимо експеримент» (1980 роки). Лише пізніше він отримав власне сценічне життя, на відміну від вокальної мініатюри «Передчуття» (2000), котра одразу була написана як концертний опус (Птушкін, 2003: 2). Як уточнює сам композитор, таке перетворення романсу «Талісман» (з «пісні в кадрі» під гітару на повноцінний концертний твір) сталося завдяки саме Т. Вєркіній, яка «відкрила в ньому таку смислову глибину, такі відтінки емоційного переживання, що віддавати романс в "інші руки" мені здавалося неможливим» (Птушкін, 2016: 126).

В. Птушкін скоротив оригінальний текст, залишивши чотири чотирирядкових строфи з п'яти (прибрав серединну третю строфу).

Це дозволило створити типову куплетну форму з квадратною будовою та відповідною повторністю. За інтонаційно-мелодичним складом «Талісман» продовжує традицію романсової лірики. Про це свідчать особливості:

– ладогармонічного плану (тяжіння до тоніко-домінантових звучань, гри мажорно-мінорними фарбами);

– метроритмічної організації (квадратність музичних побудов, регулярна тридольна пульсація з усталеним ритмічним малюнком та затактовий зачин фрази, що включає три восьмі);

– інтонаційного рельєфу (широке використання секстових ходів із наступним їх заповненням);

– фортепіанної фактури (рух по звуках акордів, звернення до типових формул акомпанементу);

– драматургічного розвитку (наявність фортепіанного вступу та каденційної інтерлюдії на матеріалі вокальної партії, динамізація засобами фактури другого куплету, введення втори супроводу).

Втім, індивідуальність композиторського почерку, яка спирається на ігровий принцип художнього мислення, позначається у низці характерних рис. Так, не змінюючи вокальну мелодію двох куплетів (дві строфи + дві строфи), у кожному з них композитор реалізує ідею дзеркальності, яка уособлює принцип життєвої рівноваги: добро – лихо, спокій – боротьба, зовнішні обставини – внутрішній світ (особисте ставлення). У вокальній партії це відбивається у логіці співвідношення стрибків та їх заповнення. Перша половина куплету будується на висхідному широкому ході (на сексту, септиму, квінту) та його низхідному поступовому заповненні. Інтонаційно інакше оформлена друга половина куплету. Це висхідний трихорд (переважно) із наступним стрибком униз на квінту, октаву, септиму, що компенсує висхідний рух. Авторську присутність підкреслює й характерна для музики В. Птушкіна гармонічна терпкість, що проявляється у вертикальних секундових звучаннях. Такі гармонічні нашарування є досить частими між вокальною та фортепіанною партіями, вони створюють особливий звуковий колорит, який збагачується «незручними» широкими вокальними ходами. Другий куплет динамізується висхідними пасажами шістнадцятих у фортепіанній партії. Вони є, з одного боку, алюзією на швидкоплин-

ність часу й створюють відчуття невловимості образу, який одразу зникає, з другого боку – відтіняють зміст тексту, посилюючи епітети «священний», «чарівний», тобто недосяжний, той, що є поза реальним доступом. Інтимність, камерність, особлива щирість, що розкривають внутрішній світ людини, підкреслюються в музиці динамічною амплітудою, яка не виходить за межі ***mf*** навіть у найвищому «градусі»; звучність утримана у градаціях *piano* та завершується на *morendo* ***pp***. Згадаємо, що у творчості поета цей вірш посідає особливе місце, адже він за часів життя автора зберігався у рукописі, тобто свідомо не був оприлюднений як «твір для себе» (навіть «про себе»). Це є ознакою «негучності» висловлювання, що тонко вловив композитор.

У виконанні Т. Вєркіної[4] романс «Талісман» отримує проникливе сповідальне звучання із багатою палітрою смислових та емоційних відтінків[5]. Цьому сприяють не лише камерна манера співу та невеликий голос, а, насамперед, специфіка індивідуалізованого інтонування[6]. Саме через це Т. Вєркіна як партнерка-вокалістка залишається «незручною» для піаніста-концертмейстера. Умовність нотного запису як шифру художнього змісту обертається у вєркінській інтерпретації особливим агогічним візерунком, який є не спонтанним, а, навпаки, обумовленим змістовними акцентами, що визначаються особливостями власного внутрішнього світу виконавиці, пропущені

[4] Як влучно зазначає Л. Шубіна, Т. Вєркіна, презентуючи твори харківських композиторів слухацькій аудиторії, нерідко «створювала їх “еталонні” інтерпретації, на які орієнтувалися вже наступні виконавці» (Шубіна, 2019: 15).

[5] Інтерпретація аналізується за відеозаписом виступу дуету Т. Вєркіна – В. Птушкін у телевізійній програмі «Акценти» від 30 вересня 2006 року (див. Т. Веркина в «Акцентах», 2006). Зазначимо, що обраний Т. Вєркіною план інтерпретації залишався в цілому незмінним, що обумовлено усталеною позицією виконавиці щодо актуального інтонування та відповідною продуманістю всієї палітри засобів художньої виразності.

[6] Т. Вєркіну називали, за свідоцтвом Л. Шубіної, володаркою надзвичайно красивого сопрано, виконавицею, котра вирізняється самобутньою манерою співу, «інтелектуальною співачкою» (вислів М. Кармінського) (Шубіна, 2019: 14, 15). У своїх інтерпретаціях камерно-вокальних творів В. Птушкіна, як зазначає І. Драч (2009: 24), Т. Вєркіна для кожного циклу знаходить власні «музично-культурні ідентичності» – виконавські засоби.

«крізь Себе», забарвлені неповторними особистісними кольорами душі. Великого значення набуває Слово, його місце у музичній фразі відповідно до пунктуації. Саме вкладений смисл, що розкривається завдяки темповим, динамічним, артикуляційним, тембровим засобам виразності, постає центром інтерпретаційних пошуків, результат яких – успадкування «Талісманом» статусу музичного символу.

І цьому сприяла виконавська діяльність Т. Вєркіної, що безпосередньо впливала на музичне життя Харкова, відіграючи, за думкою Г. Ганзбурга (2016), потрійну роль. Це збереження традиції аристократичного салону як противаги суцільному безкультур'ю, відкритість до виконання сучасних творів вітчизняних, зокрема харківських, композиторів та увага до рідко виконуваної або несправедливо забутої музики минулого.

У мистецтві на різних рівнях (освітньому, навчальному, творчому тощо) талісманами нерідко стають самі митці, їхні твори, ідеї, школи, принципи, виконання, тобто та творча дивовижна енергія, яка за моделлю концентричних кругів охоплює різні шари культурного життя. Нерідко викладача порівнюють із провідником (згадаємо етимологію слова «педагог» як «той, що веде дитину»). Водночас існує всім знайомий вислів «знайти СВОГО педагога», тобто такого, з яким налагоджується особливий зв'язок, що сприяє динамічному розвитку та становленню особистості. Згідно універсальній концепції школи, запропонованої С. Кучеренком (2019: 26), такий зв'язок вбачається в «системі *енергоінформаційного обміну»,* котра «функціонує у формі складної динамічної цілісної ієрархічної структури в конкретних просторово-часових умовах та націлена на пізнання вищих смислів тієї чи іншої професійної спеціалізації». У той же час, знайти свого педагога вдається не кожному, отже, якщо цей пошук стає успішним, то з'являється «символ талісману», функцію якого виконують викладач і його школа. Талант, творча енергія, харизма, професіоналізм і особистісна цілісність зумовлюють появу «викладача-талісмана». Актуальною в цьому плані постає саме енергетична складова школи як системи обміну, адже її вплив на реципієнта (отримувача, адресата) продовжується незалежно від наявності чи відсутності прямого контакту з викладачем. Навіть у разі смерті засновника його школа про-

довжує існування і розвиток (і в цьому, між іншим, її особлива магія), проростаючи у наступні покоління і започатковуючи нові традиції.

Поза сумнівами, і Т. Вєркіна, і В. Птушкін є митцями-«талісманами» для вищої школи музичного мистецтва України. Про це свідчать не лише вагомий список досягнень та нагород, масштабна виконавська чи композиторська діяльність, кількість випускників, а, насамперед, створення «школи як творчої системи енергоінформаційного обміну» (за С. Кучеренком), що, «продукована кожним художником індивідуально, починає працювати автономно як породжувальна модель з головуючою надсвідомістю» (Кучеренко, 2019: 28). І це є важливим внеском в освітньо-творчі традиції Alma Mater, які забезпечують подальший безперервний гармонійний розвиток Університету, постійне оновлення в умовах сучасності зі збереженням «резонансного зв'язку»[7] між минулим та майбутнім.

Тож якими були для своїх студентів Т. Вєркіна та В. Птушкін?

Т. Вєркіна була складною, багатогранною, харизматичною і дуже талановитою особистістю. Про таких кажуть – Людина-епоха[8].

---

[7] Запропонований вислів базується на принципі «резонансного ланцюжка», обґрунтованого в концепції школи С. Кучеренка (2019).

[8] На концерті з нагоди 50-річчя творчої діяльності Т. Вєркіної, який відбувся у рамках XXVI фестивалю «Харківські асамблеї» (2019), прозвучала поетична присвята (вірші належать авторці цієї статті), що вимальовує образ Педагога:

Коли рояля чутні дивовижні звуки,
І музика лунає крізь століття,
Мов крила пурхають над клавішами руки,
Уносячи незгоди й лихоліття.

«Противлення мистецтвом злу» – палкий цей заклик
Належить Жінці сильній і натхненній,
То сенс життя, девіз, педагогічний поклик,
Якому тісно в сірості буденній.

Творіть й надалі: то є Ваша власна школа,
З традиціями, стилем і… думками.
Хай зірка Щастя світить Вашій долі!
З любов'ю, Ми – Ваш клас, що завжди з Вами.

Вчитися в її класі було непросто, і вона це знала. Музика була не лише її життям, але й можливістю змінити реальність, повернути людям самих себе і збудувати гармонійне висококультурне майбутнє, реалізувати мрію. Ці ідеї незмінно фігурують у чисельних інтерв'ю, статтях, промовах та відеовиступах Т. Вєркіної. Музичний твір завжди мислився нею як метапослання: від композитора через виконавця до слухача, від минулого через сучасність до майбутнього. Саме це і робить мистецтво здатним моделювати нові стратегії культурного розвитку.

В. Птушкіна, на думку Марини Птушкіної[9], доньки композитора, відзначали, перш за все, щирість, оптимізм і професіоналізм. Наведемо фрагмент спогадів однієї з перших випускниць В. Птушкіна по класу фортепіано – Тетяни Козлової[10] (адже маестро викладав і композицію, і спеціальне фортепіано):

– Яким запам'ятався Вам Володимир Птушкін?

– Насамперед, життєрадісною людиною, яка дуже любила музику, і писати, і виконувати. Ще він був доброзичливим, як з колегами, так і зі студентами. І звісно, Володимир Михайлович був незвичайним. Він вирізнявся тим, що запалював усередині студента якийсь вогник, з ним хотілося співпрацювати, хотілося у нього вчитися і з ним спілкуватися. Він міг і поради спитати щодо своїх творів. Був у спілкуванні дуже легкою людиною. Ось таким він і запам'ятався – дуже життєрадісним. Друг з великої літери.

Показово, що по закінченні Університету Т. Козлова почала активно писати музику. На сьогодні вона є автором трьох друкованих збірок музичних творів: «"Те, що малює уява" та інші», інструментальні п'єси для дітей (2019), «Музичний зоопарк», вокально-інструментальний цикл (2020), «Райдужні крила танцю», музичний супровід уроку класичного танцю (2021). Наразі це сприймається як прояв «резонансного ланцюжка» (за С. Кучеренком), що акумулює енергію «викладача-талісмана» та продукує її через творчість його учнів.

---

[9] Думки і спогади М. Птушкіної та Т. Козлової були озвучені у приватних бесідах з авторкою цієї статті.

[10] Тетяна Козлова – піаністка, випускниця ХНУМ імені І. П. Котляревського, клас фортепіано В. Птушкіна; працює концертмейстером у ХНАТОБ імені М. Лисенка, пише музику.

У мистецтві дуже важливо, коли Вчитель поєднує теорію й практику. І Т. Вєркіна, і В. Птушкін були сценічними людьми. Свої художні принципи вони випробовували, відповідно, у виконавстві та композиції. Для обох музикантів велике значення мала інтонація. Актуальне інтонування виконавця – ця проблема завжди була центральною на уроках Т. Вєркіної. Вона здобула наукове втілення в її кандидатській дисертації з відповідною назвою «Актуальне інтонування як виконавська проблема» (2008) та була у фокусі останніх публікацій, зокрема статті «The Performing Art as a Practice of Actual Intoning» (2020), написаної нею у співавторстві зі своїми випускницями. Інтонування осмислюється Т. Вєркіною як особливий процес комунікативних стосунків у складній виконавсько-стильовій системі на прикладі фортепіанного мистецтва. Вєркінський постулат «Ми маємо знати, у яких "інтимних" стосунках між собою перебувають всі звуки твору», – у різних інтерпретаціях постійно був присутній на її заняттях у класі, спрямованих на осмислення смислових акцентів. Як зазначала сама професорка, «... це спроби розгорнути "прямування смислу" від зовнішнього, поверхневого, до більш глибокого, навіть глибинного» (Татьяна Веркина в гостях, 2016: 329). Стрижневий принцип школи Т. Вєркіної – це характерний для виконавця як учасника мистецької комунікації художній синтез індивідуального актуального інтонування, осягнення глибинних змістовно-смислових домінант виконуваного твору та колосальної особистої бінарної відповідальності перед відправником (композитором) та адресатом (слухачем)[11].

Особливою хара́ктерною інтонацією, що завжди впізнається, відзначається і звуковий світ творів В. Птушкіна. Театральність, калейдоскопічність, образна загостреність та яскравість – такою постає, зокрема, його музика для дітей. Це особлива сторінка творчості композитора, яка дозволяє назвати його «талісманом дитинства», «чарівна» дія якого проявляється через численні сольні і ансамблеві твори,

[11] На цих засадах грунтується успішність різноманітних масштабних творчих проєктів. Доречно згадати виконання Т. Вєркіною разом зі студентами і випускниками її класу всіх клавірних концертів (для 2-х, 3-х і 4-х інструментів) І. С. Баха на фестивалі «Харківські асамблеї – 2013» як знакову подію музичної України.

зокрема сюїти «Гулівер», «Віндзорські пустушки», «Театральний калейдоскоп», «Міщанин-шляхтич», «Сторінками “Дитячого альбому” П. Чайковського» тощо. Нерідко композитор кодує в музиці своєрідне метапослання від «Себе-Дорослого» до «Себе-Дитини» через різноманітні асоціативні зв’язки[12].

Символ талісмана просвічує і в комунікативній системі «композитор – виконавець – слухач». Важливість для композитора знаходження СВОГО виконавця підкреслював у одному зі своїх інтерв’ю сучасний піаніст і композитор М.-А. Амлен. У контексті розмови щодо рідко виконуваних фортепіанних творів, зокрема етюдів, маестро (завзятий колекціонер нот), підкреслює, що існує чимало прекрасної музики, яка цілком задовольняє запити тих, кого хвилює піаністична техніка, алесправа в тому, що потрібні *правильні люди*, які могли би її поширювати. Якби найвідоміші виконавці сьогодення почали грати таку маловідому музику, – зауважує піаніст, – то вона мала би більше шансів на виживання (Interview with Marc-André Hamelin, 2016). Отже, виконавець може *стати або не стати* для композитора своєрідним талісманом, що притягує до себе слухачів. Інший бік цього питання розкриває Ю. Ніколаєвська (2020: 321), говорячи про виконавські стратегії як важливу ознаку сучасного творчого процесу: «завдяки особливим комунікативним механізмам Людина, що інтерпретує, здатна змінити поле смислів у системі “текст-твір”». Для харківських композиторів, зокрема В. Птушкіна, М. Кармінського і В. Бібіка, таким СВОЇМ виконавцем-«талісманом», а нерідко й першим інтерпретатором, була Т. Вєркіна. Доречно згадати її виконання твору В. Бібіка «Найзаповітніше», позначеного автором як «Пісні на вірші Анни Ахматової», який був створений «під» Т. Вєркіну – вона мала одночасно співати і грати на роялі. Зі спогадів І. Кармінської (2016) дізнаємося, що для М. Кармінського Т. Вєркіна була не просто виконавицею, а й співавторкою. «У моєму архіві, – згадує І. Кармінська, – збереглася фотографія авторського концерту Кармінського. На сцені Марк Веніамінович у поклоні цілує руку Тетяни Борисівни з такою повагою, вдячністю, любов’ю…» (Кармінська, 2016: 138).

[12] Більш детально про це можна дізнатися: Подпоринова, 2017.

Теплі дружні та творчі стосунки зв'язували Т. Вєркіну з В. Птушкіним довгі роки. Це не тільки вокальний дует (крім зазначеного «Талісману», було кілька вокальних циклів – «Опівнічні пісні» за А. Ахматовою, «Вірую» на слова С. Сапеляка, «У тиші вечірній» на вірші О. Романовського, а також моносимфонія «Сповідь» на текст Б. Чичибабіна) (Птушкін, 2016: 124–125), але й спільні творчі проєкти за участю студентів їхніх класів. Згадується, наприклад, ансамблеве виконання у вісім рук студентами класу Т. Вєркіної транскрипції «Кончерто гроссо» А. Шнітке, виконаної К. Штрифановою у класі В. Птушкіна: такий складний творчий ланцюжок.

Якщо розширювати позначені «концентричні кола», то для широкої слухацької аудиторії протягом багатьох років своєрідним музичним «талісманом» був фестиваль класичної музики «Харківські асамблеї», який не тільки давав можливість доторкнутися в режимі реального часу до творчості видатних музикантів, як зарубіжних, так і вітчизняних, але й ставав артистичним трампліном для талановитої мистецької молоді. В центрі фестивалю завжди стояла Людина як творча особистість, а його тематика охоплювала різні епохи (від Бароко до сучасності), різні стилі, традиції, національні школи тощо. Підкреслимо, що виконання творів українського мистецтва з метою їх популяризації було однією з домінант фестивальної стратегії. Про це свідчить, зокрема, тематика музичних заходів різних років: «Шуберт та український романтизм» (1993), «Ілля Слатін. До 135-річчя професійної музичної освіти на Слобожанщині» (2006), «Від Мендельсона до Лисенка: резонанс культур» (2008), «Гайдн та Котляревський: мистецтво оптимізму» (2009), «Котляревський-250: особистість на перехресті культур» (2019). Крім того, три масштабні музичні фестивалі були присвячені святкуванню ювілеїв нашої Alma Mater: до 90-річчя (2007), «Граємо разом» (95-річчя, 2012), «100 років ХНУМ імені І. П. Котляревського: традиції, інновації, майбутнє» (2017). Саме мистецтво й, ширше – культура, за незламною впевненістю Т. Вєркіної, здатні врятувати людство, сприяти розквіту держави чи навіть цивілізації. Культура потребує необхідної підтримки, вважала професорка, оскільки вона формує майбутній розвиток суспільства, отже має насамперед не тактичні, а стратегічні цілі.

Висновки.

В історії Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського доленосність дати його заснування (1917 рік) наразі сприймається як певний «кармічний шлейф», що стягує у свій енергетичний потік і революційні злами минулого, і крах ідеалів, і політичні, соціальні, культурні зміни (не говорячи вже й про такі «унаочнення кармічної енергії», як декілька пожеж, що у різні роки знищили цінні архівні документи). Таке закладене «датою народження» нестримне бурління відбивається навіть у процесі реструктуризації вишу: Консерваторія (1917), Академія (1920), Музичний інститут (1921), Музично-драматичний інститут (1923), Державна консерваторія (1934), Державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського (1963), Державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (2004) і, нарешті, Національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського (2011). Вірогідно, звідси беруть свій початок й невгамовність та постійний творчий пошук, відкритість новаціям, поєднання науки і творчості, теорії та художньої практики як ключові засади мистецького життя Alma Mater, що стали традицією, котра формувалася багатьма поколіннями талановитих митців. Хочеться вірити, що, попри всі труднощі й негаразди, і сьогодні Університет мистецтв залишається сильним могутнім талісманом нашого міста і нашої країни, і є символом непереборного світла, краси, добра і людяності. «Рятуй мене, мій талісмане!» ...

Осмислення традицій вишу та шляхів їх спадкоємності, дослідження особливостей функціонування та проявів чисельних «резонансних ланцюжків» у постійному потоці енергоінформаційного обміну, що ґрунтується на феномені університету як осередку знань, і вдячна пам'ять про харківських митців – це *невичерпна перспектива* подальших науково-дослідницьких розвідок, котрі будуть постійно виявляти «концентричні кола» впливу їхнього творчого доробку на розвиток вітчизняного музичного мистецтва[13].

[13] Замість Епілогу: при написанні статті, гортаючи сторінки публікацій, присвячених Тетяні Вєркіній, я зупинялась подумки на тому, що розмовляю з Нею, своїм Вчителем – сумую, сміюсь, розмірковую. Отже, діалог триває, і не власні над ним ані час, ані смерть. Це магія Людини-талісману…

ЛІТЕРАТУРА

Бондаренко, Е. Н. (2014). «Интродукция и токката» Владимира Птушкина: композиторский замысел и его воплощение. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* 39, 245–254.

Вербицька-Шокот, І. В. (2007). *Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть*. (Дис. …канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Вєркіна, Т. Б. (2008). *Актуальне інтонування як виконавська проблема.* (Автореф. дис. … канд. мистецтвознавства). Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.

Гажева, І. Д. (2021). Концепт і символ у сучасній філологічній науці. *Львівський філологічний часопис*, 9, 56–62, https://doi.org/10.32447/2663-340X-2021-9.8

Ганзбург, Г. І. (2016). Роздуми про виконавський стиль Тетяни Вєркіної. У зб. Шубіна Л. І. (ред.-упоряд.). *Тетяна Вєркіна: мистецтвом змінювати світ,* сс. 211–214. Харків: Фактор.

Деркач, Л. А. (2015). Функционирование ролевого принципа при исполнении вокального цикла Владимира Птушкина «Забавные картинки». *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 29–33.

Дмитренко, М. (2015). Символ. Символіка. Фольклор. *Україна в етнокультурному вимірі століть*, 5, 21–33.

Драч, И. (2009). Аура города в камерно-вокальных сочинениях В. Птушкина на стихи харьковских поэтов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 25, 19–26.

Кармінська, І. М. (2016). Штрихи. У зб. Шубіна Л. І. (ред.-упоряд.). *Тетяна Вєркіна: мистецтвом змінювати світ,* сс. 137–138. Харків: Фактор.

Криченкова, А. С. (2015). Актуализация ренессансного образа мира в хоровой кантате «Весенние пасторали» В. М. Птушкина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 208–217.

Кузьміна, О. А. (2019). *Жанрова своєрідність дитячої опери в композиторській практиці XX – початку XXI століття*. (Дис. … канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Кучеренко, С. І. (2019). Прояв феномена «особиста школа» у творчій діяльності митця (на прикладі різновекторної практики А. Лещинського). *Аспекти історичного музикознавства*, 15, 22–43.

Ніколаєвська, Ю. В. (2004). *Символ Дзеркала в музиці: від метафори до метафізики образу.* (Дис. .... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.

Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть.* Харків: Факт.

Подпоринова, Е. (2017). Преломление художественного диалога в сюите В. Птушкина «По страницам детского альбома» П. Чайковского. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського,* 118: *Композиційно-драматургічна організація музичного твору*, 204–215.

Птушкін, В. М. (2003). *Два романси на вірші Олександра Пушкіна*. В. Красовський (упоряд.), К. Штрифанова (передм.). Київ: Мелосвіт; Ніжин: Аспект-Поліграф.

Птушкін, В. М. (2016). Союз однодумців. У зб. Шубіна Л. І. (ред.-упоряд.). *Тетяна Вєркіна: мистецтвом змінювати світ,* сс. 124–127. Харків: Фактор.

Савченко, Г. С. (2018). Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*, 1, 79–83.

Свиридов, О. (2011). Вербально-акціональні символи у лінгвокультурологічному та перекладацькому аспектах. *Науковий вісник Херсонського державного університету: Серія «Лінгвістика»*, 15, 333–336.

Седюк, І. О. (2017). Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*, 2(9), 250–255.

Т. Веркина в «Акцентах». (2006, 30.09), [відео], https://www.youtube.com/watch?v=wMFDSITIvdY

Татьяна Веркина в гостях у автора и ведущей телепрограммы «Диалоги», доктора философских наук Лидии Стародубцевой (7 канал, март, 2015). (2016). У зб. Шубіна Л. І. (ред.-упоряд.). *Тетяна Вєркіна: мистецтвом змінювати світ,* сс. 324–334. Харків: Фактор.

Тетяна Вєркіна: мистецтвом змінювати світ (2016). Л. І. Шубіна (ред.-упоряд.). Харків: Фактор.

Шубіна, Л. І. (2019). «Актуальне інтонування» у вокально-виконавській практиці Тетяни Вєркіної (на матеріалі романсового репертуару). *Аспекти історичного музикознавства*, 17, 9–33, DOI 10.34064/khnum2-1701

Interview with Marc-André Hamelin. (2016), https://youtu.be/9aI8XFNalRI

Nikolaievska, Yu. V. & Shapovalova, L. V. (2021). Пізнаваність символу в музиці: інтерпретативний аналіз. In *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*, pp. 126–143. Riga, Latvia: Baltija Publishing, https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7

Verkina, T. & Bondarenko, M. & Sagalova, A., & Timofeyeva, K. (2020). The Performing Art as a Practice of Actual Intoning. *Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi – Journal of history culture and art research*, 9 (3), 17–28, DOI 10.7596/taksad.v9i3.2656

REFERENCES

Bondarenko, E. N. (2014). «Introduction and Toccata» by Vladimir Ptushkin: composing concept and its realization. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education,* 39, 245–254 [in Russian].

Derkach, L. A. (2015). The functioning of the role principle in the performance of the vocal cycle “Funny Pictures” by Vladimir Ptushkin. *Traditions and novations of the higher architectonic and art education,* 1, 29–33 [in Russian].

Dmytrenko, M. (2015). Symbol. Symbolics. Folklore. *Ukraine in the ethnocultural dimension of the centuries*, 5, 21–33 [in Ukrainian].

Drach, I. (2009). The aura of the city in V. Ptushkin’s chamber-vocal compositions based on the verses of Kharkiv poets. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education,* 25, 19–26 [in Russian].

Gazheva, I. D. (2021). Concept and symbol in modern philology. *Scientific journal of the Lviv State University of Life Safety “Philological Periodical of Lviv”,* 9, 56–62 [in Ukrainian].

Hanzburg, G. I. (2016). Reflections on Tetiana Vierkina’s performing style. In L. I. Shubina (ed.). *Tetiana Vierkina: to Change the World by Art*, pp. 211–214 Kharkiv: Faktor [in Ukrainian].

Interview with Marc-André Hamelin. (2016), https://youtu.be/9aI8XFNalRI [in English].

Karminska, I. M. (2016). Strokes. In L. I. Shubina (ed.). *Tetiana Vierkina: to Change the World by Art*, pp. 137–138. Kharkiv: Faktor [in Ukrainian].

Krichenkova, A. S. (2015). Actualization of the world's renaissance image in V. M. Ptushkin's choral cantata Spring Pastorales. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education,* 44, 208–217 [in Russian].

Kucherenko, S. I. (2019). Manifestation of the "personal school" phenomenon in the creative activity of an artist (on the example of A. Leshchynsky's multi-vector practice). *Aspects of historical musicology*, 15, 22–43 [in Ukrainian].

Kuzmina, O. A. (2019). *Genre distinctiveness of children's opera in composer's practice of 20th – early 21st century*. (Extended abstract of Candidate's diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Nikolaievska, Yu. V. & Shapovalova, L. V. (2021). Recognizability of a symbol in music: an interpretative analysis. In *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*, pp. 126–143. Riga, Latvia: Baltija Publishing, https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-7 [in Ukrainian].

Nikolaievska, Yu. V. (2004). *The symbol of the Mirror in music: from metaphor to metaphysics of the image.* (Candidate's diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

Nikolaievska, Yu. V. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th and early 21st centuries.* Kharkiv: Fact [in Ukrainian].

Podporinova, E. (2017). Interpretation of the artistic dialogue in V. Ptushkin's suite "Through the Pages of the 'Children's Album' by P. Tchaikovsky". *Scientific Bulletin of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 118: Compositional and dramatic organization of musical work, 204–215 [in Russian].

Ptushkin, V. (2003). *Two romances based on the poems of Alexander Pushkin*. (Sheet music edition). V. Krasovskyi (compil.), K. Shtryfanova (preface). Kyiv: Melosvit; Nizhyn: Aspect-Polygraph [in Ukrainian; in Russian].

Ptushkin, V. M. (2016). Union of like-minded people. In L. I. Shubina (ed.). *Tetiana Vierkina: to Change the World by Art*, pp. 124–127 Kharkiv: Faktor [in Ukrainian].

Savchenko, H. S. (2018). Instrumental Concert Genre in the Work of Vladimir Mikhailovich Ptushkin. *Traditions and novations of the higher architectonic and art education,* 1, 79–83 [in Ukrainian].

Sediuk, I. O. (2017). Game Logic in Piano Duets by V. Ptushkin. *International journal: Culturology. Philology. Musicology*, 2(9), 250–255 [in Ukrainian].

Shubina, L. I. (2019). «Actual intoning» in the vocal performing practice of Tetiana Vierkina (based on the romance repertory). *Aspects of Historical Musicology*, 17, 9–33 [in Ukrainian].

Shubina, L. I. (ed.). *Tetiana Vierkina: to Change the World by Art*. Kharkiv: Faktor [in Ukrainian, in Russian].

Svyrydov, O. (2011). Verbal and actional symbols in lingua-cultural and translation aspects. *Scientific Bulletin of Kherson State University. Series "Linguistics"*, 15, 333–336 [in Ukrainian].

T. Verkina in "Accents". (2006, Sept. 30), [video], https://www.youtube.com/watch?v=wMFDSITIvdY [in Russian].

Tatyana Verkina is a guest of the author and host of the TV program "Dialogues", doctor of philosophy Lydia Starodubtseva (Channel 7, March, 2015). (2016). In L. I. Shubina (ed.). *Tetiana Vierkina: to Change the World by Art*, pp. 324–334. Kharkiv: Faktor [in Russian].

Verbytska-Shokot, I. V. (2007). *The Requiem genre in choral work of Ukrainian composers of millenniums frontier*. (Extended abstract of Candidate's diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Verkina, T. & Bondarenko, M. & Sagalova, A., & Timofeyeva, K. (2020). The Performing Art as a Practice of Actual Intoning. – *Journal of history culture and art research [Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi]*, 9 (3), 17–28, DOI 10.7596/taksad.v9i3.2656 [in English].

Vierkina, T. B. (2008). *Actual intonation as a performance problem.* (Extended abstract of Candidate (Ph.D) diss.). Odesa A. V. Nezhdanova State Music Academy. Odesa [in Ukrainian].

Kateryna Pidporinova
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Piano Accompaniment
e-mail: katerynapidporinova@gmail.com
ORCID iD: 0000-0003-2217-9286

ART "TALISMANS" OF KHARKIV: SYMBOLS AND THOUGHTS. *IN MEMORY OF TETYANA VYERKINA AND VOLODYMYR PTUSHKIN*[14]

Statement of the problem.

In 2022, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts celebrates the 105th anniversary of its foundation and, despite the difficult conditions of wartime, it honours the memory of its outstanding artists – T. Vyerkina and V. Ptushkin. Continuing the national tradition, their creative legacy is a remarkable achievement of Ukrainian musical art. The creative experience of these prominent artists reveals the ways for the further successful development of the University and the domestic musical art, and its comprehending becomes one of the urgent research tasks.

Recent research and publications.

The life and creativity of T. Vyerkina and V. Ptushkin were reflected in the modern musicology studies (portrait-book "Tetiana Vierkina: to Change the World by Art", 2016; Shubina, 2019; Verbitska-Shokot, 2007; Drach, 2009; Bondarenko, 2014; Derkach, 2015; Krichenkova, 2015; Sediuk, 2017; Savchenko, 2018; Kuzmina, 2019; Nikolaievska, 2020). In the context of the article the linguistic-cultural and musicological works on the theory of symbols and concepts were important (Svyrydov, 2011; Dmytrenko, 2015; Gazheva, 2021; Nikolaievska & Shapovalova, 2021). In connection with T. Vyerkina's and V. Ptushkin's creativity the symbolism of the concept as "talisman" was not considered.

---

[14] Написання імен та прізвищ англійською мовою надається відповідно до паспортних даних. / The writing of names and surnames in English is presented in accordance with the passport data.

Objectives, methods, novelty of the research.

The purpose of the study is to consider the individual contribution of People's Artists of Ukraine, Professors T. Vyerkina and V. Ptushkin, to the development of creative traditions of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts.

The proposed cultural-epistemological approach, based on existential reflection, is innovative in the disclosure of the topic, which makes it possible to see the "concentric circles" of the influence of an artistic personality in the spatial and temporal coordinate system of culture. Metaphorically likening such an influence to the action of a "talisman", we fill this concept with a symbolic meaning.

Research results.

A compositional-dramaturgical, genre-style and performing-interpretative analysis of V. Ptushkin's romance "Talisman", which was constantly performed by T. Vyerkina in a duet with the composer, is presented; her performance of the vocal part became "exemplary" from the composer's viewpoint, which allowed this musical piece to "inherit" the status of a kind of stage talisman for both artists.

The circles of influence of the concept-symbol "talisman" have been revealed: in art, at various levels, artists themselves, their works, ideas, , principles, schools, performance versions, i.e., that creative energy, which according to the model of concentric circles covers different layers of cultural life, often become "talismans".

The interpretation of the creative work by T. Vyerkina and V. Ptushkin, presented in the article, reveals the significance of the pedagogical activity of artists as "teachers-talismans", bearers of the achievements of the "school", and reveals the symbolism of the "talisman" metaphor in the "composer – performer – listener" system. So, not every student manages to find "his" teacher, that is, one with whom a special internal "energy-informational" connection is established, however, if this search becomes successful, then a "talisman symbol" appears, the function of which is performed by the teacher and his school. Talent, creative energy, charisma, professionalism contribute to the appearance of such a "teacher-talisman". In the same way, the performer may or may not become a kind of "talisman" for the composer to attract listeners to him. The idea of "actual performing intoning" (T. Vyerkina) and personal characteristic composer's intonation (V. Ptushkin) were tested on the concert stage, demonstrating the unity of theory and practice.

The role of the festival "Kharkiv Assemblies", founded by T. Vyerkina, and the history of the development of the University of Arts – a kind of "talismans" of the city – are also interpreted in a symbolic way. At the centre of the Festival, which took place within the walls of the University, has always been a Human as a creative personality, and this theme covers different eras. Popularization of the Ukrainian art, in particular works by Kharkiv composers, for which T. Vyerkina often was became the first interpreter, was one of the dominant festival strategies. So, the musical composition appears as a meta-message from the Past through the Present to the Future, and this makes art able to model new strategies of cultural development.

Conclusion.

The comprehension of the traditions of the Alma Mater and the ways of their continuity in the system of "resonant connections", which is based on the phenomenon of the university as a centre of knowledge, and the grateful memory of Kharkiv artists open up an inexhaustible prospect of further researching the "concentric circles" of their influence on the development of domestic musical art.

Keywords: *pianist; singer; teacher; Tetyana Vyerkina; composer; Volodymyr Ptushkin; romance; talisman; concept-symbol; art school; "Kharkiv Assemblies" festival; 105th anniversary of Kharkiv National University of Arts.*

Стаття надійшла до редакції 1 березня 2023 року

УДК 78.071.2(477.54)(092):780.616.432
DOI 10.34064/khnum2-3002

Руденко Ніна Іванівна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
заслужена артистка України, доцент,
кафедра спеціального фортепіано
e-mail: rudenkoninapiano@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-7971-6575

ОСОБЛИВОСТІ ПЕДАГОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ У ФОРТЕПІАННОМУ КЛАСІ Н. О. ЄЩЕНКО

Заслужена діячка мистецтв України, блискуча піаністка й педагог, професорка ХНУМ імені І. П. Котляревського, Наталія Олександрівна Єщенко (1926–2015) залишила помітний слід в історії культури Харкова, а понад 90 її вихованців працюють в Україні та поза її межами. Аналіз матеріалів щодо її педагогічної діяльності свідчить, що методи організації навчального процесу в її спеціальному класі, тим не менш, досі вивчені недостатньо. У статті розглянуто педагогічну діяльність Н. О. Єщенко та висвітлені особливості організації нею процесу навчання. Простежені основні етапи накопичення педагогічного досвіду піаністки, процес її роботи у класі, завдяки вмілій організації якого відбувались численні сольні концерти студентів зі складними програмами, розширювався їхній кругозір, виховувалися необхідні риси характеру виконавця: працьовитість, воля, наполегливість. Отже, Н. О. Єщенко вважала, що найважливішим законом педагогіки є індивідуальний підхід до учня. Вона широко застосовувала методику розвиваючого навчання, підтримувала учнів у виконанні творчих завдань, слідкувала за професійним зростанням кожного, піклувалася про гармонійний розвиток особистості студента, важливим вважала виховання професійної та психологічної готовності його до самостійної діяльності. Навчання в її класі постає як двобічний процес спільної праці педагога і студента, його можна розглядати як один із засобів формування особистості шляхом педагогічного спілкування. У цьому сенсі численні сольні концерти студентів Н. О. Єщенко – це творча майстерня учня і педагога, в якій організація пе-

дагогічного процесу спрямована на виховання самостійності та ініціативності студента, розвиток його мислення і творчої індивідуальності, мотивацію навчання, коли педагог, використовуючи свою досконалу професійну майстерність та психологічні важелі, успішно веде учня до обраної мети. Така двостороння насичена робота дійсно виявляє спільні цінності та встановлює взаєморозуміння між учнем і вчителем.

Ключові слова: *Наталія Олександрівна Єщенко; піаністка; фортепіанна педагогіка; організація педагогічного процесу; розвиток творчої особистості; індивідуальний підхід; вмотивованість; сольний концерт; психологічна складова.*

Постановка проблеми.

Стаття присвячена педагогічній діяльності Наталії Олександрівни Єщенко (1926–2015), заслуженої діячки мистецтв України, професорки кафедри спеціального фортепіано Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Майже 60 років вона працювала в цьому славетному навчальному закладі. Її концертна діяльність була вагомою: нею виконано більше 400 сольних програм, серед них найскладніші цикли Ф. Ліста та С. Рахманінова; запам'яталися й численні виступи з оркестром та у складі фортепіанного дуету. Не менш помітним був її творчий внесок у фортепіанну педагогіку: близько 90 випускників її класу успішно продовжують її справу як в Україні, так і за кордоном. Своїм багаторічним досвідом Наталія Олександрівна ділилася в доповідях з питань методики викладання гри на фортепіано та музичної педагогіки, на майстер-класах, методичних обговореннях, у статтях, на консультаціях, працюючи у журі численних конкурсів, головуючи в Державних екзаменаційних комісіях Сумського, Запорізького, Дніпродзержинського музичних училищ.

Рецензії на концертні виступи піаністки, які часто з'являлися у періодичних виданнях – газетах «Вечірній Харків», «Культура і життя», «Слобідський край», «Соціалістична Харківщина», журналі «Музика» та інших – зберігаються в колекції особистих документів Н. О. Єщенко. Їх автори – музикознавці, композитори, колеги-піаніс-

ти – відзначали виконавські досягнення артистки, розглядали її інтерпретації музичних творів, особливості її блискучого піанізму та найвищого професіоналізму. Її *педагогіці* як одній зі складових творчої діяльності в цих публікаціях *уваги не приділялося*, й це зрозуміло, тому що рецензія – безпосередній відгук, що занотовує перші враження від виконання, і такий формат не передбачає розгляду інших питань. Тому доцільним видається виявити підґрунтя значних успіхів піаністки у вихованні учнів, *зосередившись на особливостях її педагогіки*.

Аналіз публікацій та джерельна база дослідження. До матеріалів, що дають уявлення про педагогічний почерк Н. О. Єщенко, можна віднести дві глави монографії, що належить авторці статті: «Наталія Олександрівна Єщенко. Життя і творчість» (Руденко, 2021: 55–66, 86–99); спогади Ігоря Гайденка «Як я вчився грі на фортепіано в класі Наталії Олександрівни Єщенко» (2022), стаття Лариси Радомської «Педагогічна та виконавська діяльність Марії та Наталії Єщенко» (1998), а також Олександри Журавльової (1977) «Чарівні клавіші». Цей список може доповнити радіопередача Інни Коломойцевої (1981)[1] та листи учнів до Наталії Олександрівни[2]. Аналіз матеріалів, пов'язаних із педагогічною діяльністю Н. О. Єщенко, з'ясував, що недостатньо розкритим і таким, що потребує подальшого дослідження, лишається питання щодо впливу методів організації процесу навчання на його результати.

Отже, ***мета цієї статті*** – розглянути педагогічну діяльність Н. О. Єщенко та висвітлити особливості організації нею процесу навчання. *Об'єктом* дослідження в такому контексті постає педагогічна робота піаністки, *предметом* – її організаційна складова.

Наукова новизна дослідження. Досягнення окресленої мети потребувало аналізу низки архівних матеріалів з колекції особистих документів видатної артистки, серед них – концертних афіш, листів

[1] Записана на диск для фонотеки ХНУМ і супроводжується виконанням піаністкою творів Бетховена, Шуберта і Рахманінова (див. Коломойцева, 1981)

[2] Рукописи, зберігаються в архівній колекції особистих документів Н. О. Єщенко. Наведені далі фрагменти з листів цитувались в ефірі Харківського радіо (Коломойцева, 1981) і були записані авторкою статті.

студентів та їхніх батьків до Н. О. Єщенко, та інших. Отже, у процесі роботи над статтею до наукового обігу були *введені маловідомі джерела* – додаткові афіші студентських концертів, недостатньо вивчені матеріали щодо репертуарних уподобань студентів-виконавців, а також зовсім *нові*: особисті записи авторкою статті уроків-консультацій майстрині (стосовно творів Шумана, Ліста, Бетховена) та записи бесід з нею протягом 1995–2015 років.

Також у процесі опрацювання матеріалів виявилось, що існують питання, які довелося порушувати *вперше*: коли саме почалася педагогічна діяльність піаністки; на які етапи вона розподіляється; як реалізуються особливості педагогічного процесу у вихованні учнів; як пояснити феномен неймовірно частих регулярних виступів студентів класу Н. О. Єщенко з сольними концертними програмами.

Завдання дослідження. Звідси, у статті вирішуються такі завдання: а) визначити основні етапи педагогічної діяльності Н. О. Єщенко; б) розглянути педагогічний процес у її класі крізь призму організаційних питань і дослідити, як організаційні моменти впливають на якість підготовки студентів; в) виявити, які фактори сприяли насиченості концертного життя студентів; г) з'ясувати, яким чином виховувалася їхня сценічна витримка; д) проаналізувати феномен нестримного потягу до виступу з сольним концертом у більшості студентів Н. О. Єщенко (що засвідчують збережені афіші).

Методологія дослідження. Виявлення особливостей педагогічного процесу у класі Н. О. Єщенко потребувало застосування комплексу дослідницьких методів:

– *джерелознавчого* при відборі та аналізі матеріалів з архіву ХНУМ імені І. П. Котляревського (Особова справа Єщенко Н. О.), колекції особистих документів піаністки (рецензії колег на виступи учнів, характеристики Н. О. Єщенко, афіші виступів її студентів у 1963–1991 роках, листування), власного архіву (записи консультацій артистки та бесід з нею, нотатки в нотах);

– *біографічного та культурно-історичного* для визначення етапів становлення педагогічної майстерності піаністки та осягнення значення її педагогічної діяльності у вихованні нового покоління музичних вчителів;

– *порівняльного* при зіставленні педагогічних принципів Н. О. Єщенко та її старших колег (М. С. Хазановського, С. Є. Фейнберга) і виявленні особливостей її власного педагогічного почерку;

– *герменевтичного*, сфокусованого на особливостях інтерпретаційного мислення Н. О. Єщенко як блискучого педагога, чиї студенти завжди привертали увагу досконалістю своїх концертних виступів, що свідчить про високий рівень організації навчального процесу в її класі;

– *виконавсько-педагогічного* для розкриття комунікативної і духовної складових педагогічного процесу, покликаних поглибити виконавське мислення студента через виявлення змістовної драматургії твору й реконструкцію процесу народження його цілісної концепції, допомагаючи досягти найкращого результату (коли складне стає звичним, звичне – легким, легке – прекрасним).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Авторці цих рядків пощастило дуже довгий час – протягом майже півстоліття (1968–2015) – тісно спілкуватися з Наталією Олександрівною Єщенко як колегою-педагогом, виконавицею і науковцем, працювати з нею в комісіях на вступних, переводних, дипломних іспитах та обговореннях, відвідувати концерти піаністки та її учнів, виступати поруч з нею в залах Консерваторії та Філармонії, спостерігаючи за її психологічним «налаштуванням» перед виходом на сцену.

Отже, звернемось до історії. Першою вчителькою Наталії Олександрівни була бабуся. Заняття з Олександрою Євгенівною Ястремською дівчинка сприймала серйозно. Вона із вдячністю згадувала, що основи піаністичної техніки були закладені бабусею. До уроків музики Наталія ставилася дуже відповідально, із зацікавленістю. У розмовах вона зізнавалась, що навіть у дитинстві уявляла себе вчителькою (!). Її врівноваженість, ґрунтовність вже тоді нібито натякали на покликання до педагогічної діяльності. Умови життя, обставини, устрій, а може, насправді, гени; але потрохи у свідомість проникала думка, що педагогіка, безперечно, – вірний шлях на майбутнє. Якщо ми спробуємо «відокремити» педагогічну діяльність та прослідкувати «стосунки» Наталії з нею, то відчуємо, що значення її для молодої піаністки з кожним періодом життя зростало.

Вступивши в групу обдарованих дітей, Наталія потрапила до класу М. С. Хазановського, в якого вчилася і в консерваторії. Він був людиною розумною, обізнаною, хорошим музикантом: закінчив Муздрамін (консерваторію) у Харкові у класі Л. Фаненштіля, стажувався у Л. Ніколаєва в Петербурзі протягом двох років.

Таким шляхом Наталія отримала надійну професійну школу, і одразу по закінченні вишу почала працювати в якості асистента кафедри спеціального фортепіано. Застосування своїх знань у спеціальному класі – це велика удача, це можливість розвивати свої педагогічні навички. Так тривало близько трьох років. У наступному періоді свого життя, під час навчання в аспірантурі, коли піаністка опанувала дуже складні твори, суттєво поповнивши свій репертуар, вона не розлучалася з педагогікою. Підтвердження цьому знаходимо в характеристиці, що була надана молодій піаністці народною артисткою РРФСР, професоркою МДК Н. Ємельяновою: «Н. О. Єщенко – вдумливий і ерудований музикант, вона відмінно себе зарекомендувала і як талановитий викладач…» (Ємельянова, 1954). До чого ці слова професорки, що вони означають? Справа в тому, що Наталія, навчаючись в аспірантурі у класі С. Є. Фейнберга, за його дорученням інколи мала вести заняття з молодшими студентами його класу. Він знав, що їй можна доручити таку справу. Для Наталії це були справжні «мої університети», як вона називала цей період свого життя. Вже тоді вона рік у рік зростала як педагог. І серйозно в той час вивчала й методичну літературу, створюючи для себе міцну наукову базу, щоб сміливо і результативно поєднувати її з практикою.

Отже, ми простежили за розвитком педагогічних знань і умінь мисткині в горизонтальній площині – від дитячих уявлень учениці-початківки до набуття нею майстерності досвідченого шановного професіонала. За нашими спостереженнями, на цьому шляху можна вирізнити певні етапи, які, в цілому, хронологічно збігаються із періодами становлення і шліфування виконавської майстерності піаністки:

1. *Початковий етап* (1933–1939) – «перші кроки», систематичні, чітко організовані, обґрунтовані та цілеспрямовані заняття з бабусею та мамою в ранньому дитинстві виховують дорогоцінні якості музиканта нарівні з оволодінням необхідними навичками гри на ін-

струменті. Досвідченими педагогами дитині прищеплювались любов до музики, працелюбність, терпіння, посидючість, зацікавленість в заняттях, зосередженість, серйозність, відповідальність, вольові якості. Таким чином, на первісному рівні закладались основи майбутньої професії піаністки і педагога.

2. *Період творчого зростання* (1939–1950) – навчання у групі обдарованих дітей, у школі та консерваторії, результатом якого є набуття артистичного досвіду та накопичення репертуару. Робота асистентом на кафедрі спеціального фортепіано стала важливою ознакою *початку педагогічної кар'єри* (1947).

3. *Період стрімкого сходження* – навчання в аспірантурі (1950–1954), коли вдосконалюються піаністична майстерність артистки у роботі над творами вищої виконавської складності та її навички дослідника-науковця, позначений також осягненням ґрунтовних положень методики викладання гри на фортепіано та примноженням педагогічного досвіду на заняттях зі студентами молодших курсів класу С. Є. Фейнберга.

4. Нарешті, наступним еволюційним етапом на творчому шляху Н. О. Єщенко стає *період творчої зрілості* – робота в ХНУМ імені І. П. Котляревського (1954–2006), на який припадає її інтенсивна концертна діяльність (численні монографічні програми, виконання надскладних циклів фортепіанної літератури). У ці часи стабільні успіхи студентів-виконавців класу Н. О. Єщенко, особливо від середини 1960 років, стають надійним свідченням розквіту її педагогічного таланту.

Так на чому ж «стоїть» педагогіка Н. О. Єщенко? Можна сказати, майже у буквальному сенсі, «на трьох китах»: це заняття з трьома педагогами, кожний з яких додав до її педагогічного обличчя щось суттєве, своє. Це Олександра Євгенівна Ястремська, Михайло Самойлович Хазановський та Самуїл Євгенович Фейнберг. З'єднавши і акумулювавши те, що пропонував кожний з них, Наталія Олександрівна сформувала свій педагогічний почерк, у якому домінуючими стали методичні принципи С. Є. Фейнберга. Тому цілком природно знаходити спільні риси у підходах до цілої низки навчальних методів і прийомів у наставника та його учениці.

Дотримування основних положень традиційної фортепіанної педагогіки щодо звуковидобування, вдосконалення технічних навичок, педалізації, аплікатури, артикуляції, агогіки, було пов'язане з бажанням Наталії Олександрівни зміцнити відчуття спадковості. Теплу доброзичливу творчу атмосферу класу Самуїла Євгеновича вона перенесла до Харкова. Її клас був дружнім, всіх об'єднувала любов до музики, зацікавленість у навчанні. «Наталія Олександрівна багато зробила для формування корпоративного духу. Були виїзди класу на спільні концерти в Полтаву, Суми та інші міста, були виїзди на природу або спільні неформальні зібрання у квартирі Наталії Олександрівни», – згадував І. Гайденко (2022, 114–115). На думку цього відомого тепер композитора, все це ще більш об'єднувало студентів, зміцнювало стосунки між ними і навіть допомагало творчості, оскільки «педагогічна робота проводилась системно, ретельно, тому академічні програми здавалися вчасно, без особливих проблем» (Гайденко, 2022: 115).

Концерти, конкурси, іспити – це результат роботи досвідченого музиканта. А як же реалізовувався щоденний педагогічний процес у класі Наталії Єщенко? Авторці статті пощастило неодноразово відвідувати уроки піаністки, бувати на її майстер-класах. Довготривалі спостереження за її творчим процесом, тісне спілкування, бесіди з професійних питань призводять до обізнаності та дозволяють аналізувати її педагогічні настанови. Нерідко до неї за консультацією, за порадою приходили різні педагоги кафедри та музичних училищ. Поради Наталії Олександрівни були дуже цікаві, глибоко професійні, хотілося їх занотувати, що й було зроблено (Руденко, 1995–2015). Привертала увагу її мова, неквапліва, переконлива, добра, з влучними порівняннями, цікавими асоціаціями. Її змістовні зауваження, які сприяли точній якісній реалізації завдань, надавали поштовх до самостійних пошуків, демонструючи сутність вербальної педагогіки. Цей метод, яким вона володіла бездоганно, підтримувався дійсно незрівняним показом за роялем.

«Сама Наталія Олександрівна була відкритою, комунікативною людиною: для неї теж було нормою радитися з колегами щодо цієї чи іншої студентської роботи. <…> Це відбувалось не тільки при обговоренні результатів академічного концерту чи іспиту, а й у процесі

повсякденної роботи над твором. Наталія Олександрівна запрошувала колег висловлюватися щодо виконання студента і давати поради, а такі речі не є звичайними у переповненому професійними ревнощами музичному середовищі», – згадує І. Гайденко (2022: 117). Здається, Наталія Єщенко ніколи не відмовляла, якщо у викладача виникала необхідність звернутися до неї.

Розглянемо, якими були уроки Н. О. Єщенко, щоб дізнатися про її педагогічний процес. Отже, урок починався, за традицією, з прослуховування всього твору. Наталія Олександрівна слухала уважно, могла, якщо було треба, робити якісь позначки для учня, щоб нагадати йому, що треба відпрацювати, та для себе, щоб не пропустити чогось важливого, потрібного для подальшої докладної роботи. Потім вона вже «долучалась» до студента та, сідаючи за рояль, вказувала на його помилки, застосовуючи метод показу, щоб чітко пояснити, що і як повинно звучати, які задачі постають перед виконавцем.

«Головним завданням стає навчитися слухати, що ти зіграв, і як зіграти те, що ти хочеш почути», – говорила Наталія Олександрівна (Руденко, 1995–2015). Метод показу розкривав перед учнем таємниці осягнення прийомів, здобуті протягом тривалої успішної виконавської діяльності педагога. Уроки Н. О. Єщенко були різних типів: комбіновані, проблемні, контрольні. Комбінований урок, що охоплював різні розділи програми – технічний (етюди) та художній (п'єси, сонати та інше) – наближався до формату прослуховування чи репетиції – програвання об'ємної програми на перевірку витримки.

Були й проблемні уроки, коли Наталія Олександрівна загострювала увагу на одному з професійних питань, актуальних для студента у певний період роботи над твором. Тоді, немов «не помічаючи» супроводжуючих недоліків, працювали над артикуляцією чи педаллю, чи агогікою тощо. Це мало сенс: докладне опрацювання дає результат. Але, як вважала Наталія Олександрівна, «це більш підходить для відкритого уроку. Тому що у класі рідко вдається проводити урок, розглядаючи твір саме під тим чи іншим кутом зору» (Руденко, 1995–2015: запис бесіди 2010 р.). Проблемним також можна вважати «урок-пошук», коли, працюючи над твором, студент переконувався, що є різні варіанти досягнення потрібних результатів. У кожному конкретному

випадку визначальною є переконливість трактовки. Добір засобів художньої виразності має безпосереднє відношення до проблемного погляду на вивчення / виконання твору. Педагог, який має певне уявлення щодо концепції твору, пропонує студентові свій варіант його тлумачення як один з можливих. У той же час, постійний пошук, заснований на методі порівняльного аналізу, дає можливість відібрати серед багатьох варіантів найбільш придатний для конкретного учня та конкретного твору. Різні варіанти штрихів, аплікатури, динаміки, темпу збуджують творчу ініціативу, додають майже імпровізаційності, сприяють розвитку слухового сприйняття.

Були й контрольні уроки, такі як перевірка виконання певного об'єму роботи, схожі на свого роду «звіт», часто у присутності слухачів, учнів класу. Призначення такого уроку – привчати студента до відповідальності в роботі, загострювати увагу на якості домашніх занять. Комбінований та контрольний уроки можна планувати, проблемний – не завжди. Іноді проблема, над якою варто було б замислитися, виникає у процесі самого уроку (частіше на його початку). Звісно, крім тих випадків, коли тема проблемного уроку була озвучена як тема майстер-класу. Контрольними можна назвати й ті заняття, на яких робили записи на магнітофон, із подальшим обговоренням твору. До речі, сама Наталія Олександрівна у період підготовки своїх виступів користувалася ним.

Головне завдання процесу навчання – виховання творчої особистості студента – було ґрунтовним положенням і для Н. О. Єщенко. Вона намагалася всебічно розвивати учня, старалася розкрити таємниці різноманітних технічних і художніх виконавських прийомів, щоби створити непохитну основу його професіоналізму, зробити так, щоби «стати не потрібним учневі» (згідно з Г. Нейгаузом (Neuhaus, 1971)), тобто виховати в ньому самостійність мислення.

Н. О. Єщенко вдало використовувала різні форми організації процесу навчання, вважаючи «сценарій» проведення уроку самим захоплюючим і цікавим моментом у педагогіці, в якому задіяні дві особи: учень та педагог. І до кожного з учнів треба знайти свій «ключ» – особливий підхід. Урок для неї – це творчість. І, мабуть, через те педагогіка приваблювала Наталію Олександрівну з часом все більше і біль-

ше. Вона відчувала, що захопленість педагога сприяє посиленню тяжіння учня до знань. Входячи до класу, вона залишала за дверима свої негаразди, негативні думки та ситуації, і наповнювала аудиторію своєю щиросердістю, впевненістю та невимушеною посмішкою, яка зігрівала всіх присутніх. Вона не замислювалася спеціально, якою їй потрібно з'являтися перед учнями. Розкута психологічна обстановка складалася сама по собі, створюючи сприятливу атмосферу для спілкування. Такою вона була людиною: жіноча, стримана, врівноважена і мудра. Ці риси характеру доповнювалися щирістю, впевненістю, залізною волею та самовідданістю у роботі.

Заняття в класі Н. О. Єщенко були чітко організовані. Вона ніколи на них не запізнювалась, тобто повною мірою використовувала весь час уроку. Завжди мала його чіткий план, але залишала для себе можливість долучити фантазію, не виключала застосування імпровізаційних моментів. Успішно використовувала всі типи уроків.

Аналізуючи уроки Наталії Олександрівни, можна сказати, що вона виховувала художньо-стильове мислення учня та, формуючи його логіку, поступово розвивала його самостійність. Розглядаючи навчання як співдружність учня і викладача, вона вважала цю обставину головним стимулом для формування творчої особистості. Усвідомлюючи величезну роль, яку відіграють здібності учня до навчання, вона не зменшувала ролі та участі в цьому процесі педагога, який повинен ретельно готуватися до кожного уроку та обов'язково щось нове додавати протягом занять.

Доцільно нагадати, що, оскільки Наталія Олександрівна головним завданням педагогіки вважала максимальний розвиток індивідуальності учня, вона завжди намагалася зрозуміти його інтереси та схильності, спосіб мислення, з огляду на його захопленість та бажання інтелектуально розвиватися, чуйно ставилася до психічного стану та настрою учня. Вона, звичайно, замислювалася над тим, якою мірою, у якій формі та коли саме має надавати допомогу вихованцю, а яке завдання він може виконати сам, та одне з головних питань, яке вона вирішувала – це підібрати темп розвитку саме для цього учня. Отже, педагогічний процес розглядався нею, насамперед, як процес спілкування, під час якого думки, та, якщо ширше – досвід педагога,

передавались учневі не нав'язливо, а як порада. Цей досвід педагога-виконавця, зокрема, допомагав студентові у сольних концертах, які є однією з найбільш складних форм музикування на сцені.

Ігор Гайденко (2022: 116) згадує, що «Наталія Олександрівна перед студентами ставила завдання м'яко, але невідступно: кожному – грати раз на рік сольний концерт у 2-х відділеннях чи один на двох (по одному відділенню)… Ми ставились до цього, як до неминучого: готували, грали, набували концертної практики і поступово позбувалися сценічного страху перед аудиторією».

Тому у класі панувала здорова чесна конкуренція: ніхто не хотів відставати, і концертів було багато (більшість з них відбувалася у другому семестрі). Звісно, не кожному було під силу охопити величезний об'єм сольної програми, куди входили п'єси, етюди, два великих твори (одним з яких найчастіше був концерт). Враховуючи складність творів та необхідність підготовки до конкурсних виступів, де потрібна велика різностильова програма, доцільно було готуватись заздалегідь, що і відбувалося під наглядом Наталії Олександрівни. До того ж, програма сольного концерту була не тільки складною, а й вимагала від виконавця бездоганної якості. Багато учнів досягали успіху. Так, розповідаючи про свою вихованку Т. Уляніч, Наталія Олександрівна з гордістю підкреслювала, що студентка за роки навчання зіграла 9 різних сольних програм (виходить, без перебільшень, нова програма – у кожному семестрі (!)). Двічі за рік змогла виступити студентка О. Попова у березні й травні 1984 року. Такі студенти-лідери, звісно, набували більш ґрунтовного артистичного досвіду, зміцнювали сценічну витримку, поширювали свій кругозір завдяки вивченню великої кількості творів, удосконалювали майстерність. Готуючись до виступу, виконавці обов'язково «обігравали» програму концерту, найчастіше у ДМШ Харкова чи інших міст. Ось такі творчі принципи були в цьому класі.

Користь від цих виступів була різноманітною: студенти дарували слухачам в тих навчальних закладах, куди приїжджали, радість зустрічі з живою музикою, отримували такий необхідний у творчому житті музиканта-піаніста досвід виконання складної сольної програми, як і досвід «приборкування» незнайомого інструменту, який часто бував доволі специфічним.

Студенти, які пройшли крізь такі випробування в період підготовки сольного концерту, набувши значно більше досвіду, ніж інші, невдовзі могли вже передавати свої знання у самостійній практичній роботі з учнями. Отже, вони близько підходили до ситуації, коли вчитель стає зайвим. Не дивно, що в колекції особистих документів Н. О. Єщенко є чимало позитивних відгуків про роботу її учениць у різних музичних коледжах України (в Сумах, Полтаві, Житомирі, Запоріжжі).

П'ять альбомів студентських афіш є особливою гордістю педагога. Всі афіші сфотографовані, охайно зібрані, розташовані у хронологічному порядку. І відчувається, наскільки успіхи учнів були дорогі та пам'ятні педагогові. Розглянемо програми деяких з цих концертів (1960–1980 роки).

✓ Моцарт. Соната Ми-бемоль-мажор; Бетховен. 15 варіацій з фугою Мі-бемоль-мажор; Прокоф'єв. Соната № 9 **(Н. Скрепцова,** 1963).

✓ Бетховен. Соната № 17; Шуман. Соната № 1; Шуман. «Віденський Карнавал» (**В. Жолудєв**, 1969).

✓ Гайдн. Соната До-мажор; Бетховен. Соната № 23; Шопен. Фантазія фа-мінор; Прокоф'єв. Соната № 3 (**В. Жолудєв**, 1970).

✓ Гайдн. Соната Мі-бемоль-мажор; Брамс. Варіації на тему Паганіні (II ч.); Шуберт. Фантазія «Блукач»; Римський-Корсаков. Концерт (**Т. Маслова**, 1981).

Твори композиторів-класиків, романтиків, сучасна музика. Всі вони дуже складні. Від 1980 років майже всі виконавці додають до програми, крім інших п'єс, фортепіанний концерт, що ускладнює її. Концерти, які грають учні, теж дуже складні та об'ємні: Моцарт, Концерт до-мінор; Бетховен, Концерти № 4, № 5; Ліст, Концерт № 1; Шопен, Концерт № 1; Прокоф'єв, Концерт № 1; Римський-Корсаков, Концерт; Рахманінов, «Рапсодія на тему Паганіні»; Чайковський, Концерт № 2; Лятошинський «Слов'янський концерт» та інші. Студентка І. Спірідонова-Омельченко (1974) навіть відважно долучила до програми два концерти (!): Перший Прокоф'єва та «Рапсодію на тему Паганіні» Рахманінова. До того ж, дівчина виконувала в той вечір Прелюдію та Фугу Баха (ДТК) та Сонату Шо-

пена № 2. Концерт був дуже вдалим. Студентка з честю подолала перевантаженість своєї програми. Акомпанувала всі концерти, звичайно, Наталія Олександрівна. Партія оркестру у її виконанні, яка завжди була яскравою, емоційною, забарвленою майже «по-оркестровому», насиченою фактурно, справляла таке враження, що саме зараз, на сцені, досконалість майстрині передається виконавцеві нового покоління! Це було символічно.

Звернемо увагу на те, як часто відбувалися концерти. Неймовірна кількість студентських виступів – свідоцтво самовідданої напруженої роботи педагога і учня. Вибірково наведемо програми концертів (тільки тих, що відбулися навесні) та перелік студентів-виконавців:

1983 рік

✓ *11 березня*, **О. Попова:** Рахманінов, Варіації на тему Кореллі; Рахманінов, Соната № 2, П'єси.

✓ *5 травня*, **І. Гайденко:** Бетховен, Концерт № 4; Стравінський, «Петрушка»; Шопен, Скрябін, Ліст, Рахманінов – Етюди.

1984 рік

✓ 30 березня, **О. Попова:** Бетховен, Соната № 30; Бетховен, Концерт № 4; Шопен, Ліст, Шуман, Скрябін – Етюди.

✓ 18 квітня, **О. Проскуріна:** Бетховен, Концерт № 5; Брамс, Балада; Лядов, Варіації на тему Глинки.

✓ 26 квітня, **І. Гайденко:** Бетховен, Соната № 22; Шуман, Соната № 2; Стравінський, «Петрушка».

✓ 5 травня, **О. Попова:** Шуман, Фантазія; Лисенко, Рапсодія № 2; Лятошинський. «Слов'янський концерт».

✓ 3 червня, **О. Ігнатьєва:** Моцарт, Соната; Брамс, Варіації на тему Паганіні; Шопен, Скрябін, Дебюссі – Етюди; Римський-Корсаков, Концерт.

1985 рік

✓ 11 квітня, **Г. Саламатова**;

✓ 27 квітня, **О. Попова та І. Гайденко**;

✓ 5 травня, **О. Ігнатьєва**;

1986 рік

✓ 10 квітня, **Г. Саламатова**;

✓ 26 квітня, **Л. Неділько.**

Аналіз альбомів студентських афіш свідчить про те, що студенти серйозно ставились до «завдання», яке Наталія Олександрівна давала на початку навчального року: зіграти один сольний концерт на рік. В. Жолудєв грає у 1969, 1970 роках; І. Гайденко – у 1983, 1984, 1985-му; Г. Саламатова – у 1985, 1986 -му; О. Ігнатьєва – у 1984, 1985-му; О. Попова – у 1983, 1984 (двічі), 1985 роках. Отже, переважна більшість студентів охоче виконує наказ / пропозицію свого наставника, і це – показник дисципліни у класі, ознака налаштованості учнів якомога більш отримати у професійному плані за період навчання. Це ситуація, в якій студент перебуває протягом року.

А якщо поглянути на це з точки зору педагога? У класі Н. О. Єщенко було 7–8 студентів різних курсів. І всі заряджені ідеєю грати щорічно (а деякі – й частіше). Це доволі багато. Напружений графік концертів спостерігаємо у 1983–1986 роках. Рекордним був 1984-й: протягом майже двох місяців відбулося п'ять концертів. А 1985 року за три з половиною тижня – три концерти! (див. Афіші концертів студентів класу Н. О. Єщенко, 1963–1991).

Таким чином, можна стверджувати, що у 1960–1980 роках серед тих, хто виступав у Великому залі Інституту мистецтв із сольною програмою, більшість становили студенти класу Наталії Єщенко! Отже, двобічна напружена робота, яка дійсно демонструвала співдружність та взаєморозуміння між учнями та педагогом, характеризує цей період.

І все ж таки, в чому причини такої вражаючої кількості виступів студентів з сольними концертами? Чим корисні вони були учням? Спробуємо розібратися. Отримуючи артистичний досвід виконання тривалих розгорнутих програм, учні опановували практику швидкого запам'ятовування нотного тексту, загартовували виконавську волю. Наслідуючи педагога, долучалися до просвітницької місії музиканта: створювали лекції до своїх концертів, вивчали стилі та епохи, до яких належали виконувані твори. Опановували принципи складання концертних програм з різноманітними комбінаціями жанрів і форм. Вчилися наполегливо працювати та долати психологічне навантаження.

Безперечно, у класі Н. О. Єщенко навчались здібні та працездатні студенти. Більшість з них швидко вчила твори, навіть і доволі склад-

ні. Почувши непростий заклик свого педагога підготувати програму сольного концерту у двох відділеннях, кожен розумів, що це завдання серйозне і почесне! І не просто завдання, а виклик, шанс спробувати подолати себе через багатогодинні заняття, скористатися можливістю доторкнутися до складних творів великих композиторів, покращити своє вміння опрацьовувати значну кількість творів, набути артистичної витримки. Але всі розуміли, що головне – не отримати завдання, відчуваючи вольову направленість педагога, а успішно виконати його. І ніхто не уникав цього завдання професорки. Таким чином, старт був наданий всім студентам. І кожен бажав бути причетним до цього проєкту, прагнув хоча б спробувати виконати його. Згадаємо слова Г. Нейгауза: «Кожен педагог зі свого досвіду знає, як найсильніші учні "підтягують" більш слабких, це змагання виникає безпосередньо та стихійно, але разом з тим – завдяки честолюбству – свідомо» (Neuhaus, 1971: 27).

Отже, на початку виконання цього завдання всі учасники, і рішучі, і не дуже впевненні, мали вмотивованість. Кожний казав собі: «Я хочу зіграти сольний концерт». На старт виходили всі, та до цілі теж всі доходили, однак прямим або трохи крученим шляхом. Треба було дуже сильно бажати, навіть підпорядковуючи собі певні життєві обставини, кожного дня перемагати себе, бути впевненим у досягненні мети, яка спочатку була поставлена педагогом, а згодом ставала твоєю. Менш рішучі казали: «Мені хочеться зіграти сольний концерт». Немов би за змістом висловлені схожі наміри, але здається, що виконавець трохи «відпускає» від себе ціль. Ще більше послаблення відчувається, якщо висловлення формулюється в умовний спосіб: «Мені б хотілося зіграти сольний концерт». Такі відхилення могли бути й тимчасові, і гіпотетичний виконавець, зібравшись з силами та виявивши волю, міг «випередити» іншого. Тобто прагнення виконати почесне завдання педагога породжувало здорову конкуренцію серед учнів класу. А ще така ситуація виявляла певну амбітність виконавців – «прикласти всі зусилля, щоб бути першим» – риса характеру зовсім непогана, головне, щоб було чим заповнити цю саму амбітність (змістовність, якість виконання, різноманітність звукових уявлень та інше).

Відгукувалися і ті, які бажали спробувати: «чи зможу я»? Такі питання міг ставити собі учень, ще не дуже досвідчений, але зацікавлений своєю спеціальністю, власне процесом її опанування. І, глядячи на інших, він теж долучався до справи. В такому випадку «масовість» навіть грала певну роль.

Слід також враховувати приклад самого педагога. Н. О. Єщенко доволі часто з'являлась на сцені зі складними програмами, грала чудово, і студентам *хотілося* наслідувати її. У багатьох було чітко сформульоване прагнення: набувати артистичної витримки, що зміцнить волю, допоможе подолати невпевненість та здобути почуття розкутості на сцені.

У процесі підготовки програми сольного концерту Наталія Олександрівна виявляла мудрість і досвідченість та знаходила потрібні слова для тих, хто трохи загальмував на шляху до цілі, давала їм такі настанови, які здатні були усунути тимчасову слабкість, і своєю підтримкою допомагала досягати бажаного. Вона чітко організовувала процес навчання: ставила конкретні завдання, контролювала процес осмислення учнями зроблених нею зауважень, до того ж, не обтяжувала студентів їх кількістю. Відчувалась щирість підходу до аналізу досягнень та недоліків учня, яка виявлялась у завжди об'єктивних оцінках рівня його розвитку. Вона не любила повторювати одне й те саме, вважаючи, що це неприпустиме тупцювання на місці, закликала зберігати уважність під час уроку, й таким шляхом безперервно стимулювала розвиток навичок самостійної роботи учня. І кожен з них, виховуючи власну волю та уважність, проявляв більше ініціативи у повсякденних заняттях, поступово «дорослішав». Вона завжди бачила, що, кому, і в якій момент потрібно – у такий спосіб виявлялась її психологічна чуйність.

Отже, вирішення проблем, з якими стикався ще дуже молодий вихованець, було під контролем педагога, хоча до цілі учні йшли по-різному, залежно від своїх психологічних, фізичних, вольових якостей. Йшла велика професійна робота, яка надавала необхідні музиканту знання та об'єднувала студентів класу. Відчувалося, що завданням педагога стає навіть не тільки те, як навчити учня професії, а й те, як сформувати його особистість. Саме на це й спрямовувався педагогічний процес.

На вищенаведених афішах студентських сольних концертів бачимо ім'я І. Гайденко і твір Стравінського «Петрушка». Цю історію згадує сам виконавець. Уподобання Наталії Олександрівни більш тяжили до кола авторів-класиків та романтиків. Але молодому виконавцеві хотілося зовсім іншої музики, з ясною, майже театральною, драматургією, більш сучасною музичною мовою. Наталія Олександрівна дозволила Ігорю вибрати самому. Він вибрав Сонату № 17 Бетховена, потім Етюд Ліста «Мазепа», Сонату «Після прочитання Данте». Це вже було ближче до душі: експеримент продовжувався. Найбільш вдалим вибором виконавця, зрештоюі, виявилися Прелюдія та Фуга Шостаковича Ре-бемоль-мажор, Соната Щедрина та «Петрушка» Стравінського. Підтвердженням цього стали успішні, яскраві виступи з цими творами, навіть неодноразово (див. Гайденко, 2022: 114–116). Це приклад того, як у своїй репертуарній політиці педагог змогла відмовитися від власних уподобань, хоча б частково, та стати на позиції студента, заради того, щоб досягнути найкращого для нього результату, не оминаючи, однак, класичного та суто романтичного репертуару.

Були у студентів складні, неординарні та дуже цікаві програми. Наприклад, Т. Башкатова присвятила свій виступ жанру варіацій та виконала кілька варіаційних циклів: Моцарта, Бетховена, Шопена, Франка. Були підготовлені й монографічні концерти: з творів Шопена (Т. Маслова, 1965, М. Науменко, 1981, І. Сорокіна, 1989); Чайковського (З. Кривцун, 1980); Рахманінова (О. Попова, 1989); Моцарта (І. Поклонська, 1991) (Афіші концертів студентів класу Н. О. Єщенко, 1963–1991). У цьому студенти наслідували свого педагога – у виконавському доробку Наталії Олександрівни було чимало концертів подібного монографічного формату.

У колекції особистих документів піаністки збереглася рецензія відомого композитора і піаніста М. Сильванського на пам'ятний концерт класу Н. О. Єщенко в залі Київської консерваторії у 1974 році, який відбувся в межах програми творчих обмінів та мав значний успіх у публіки. Три студентки її класу представляли Харківський інститут мистецтв. На той час в залі Київської консерваторії вже виступили студенти Лейпцігської, Братиславської вищих музичних шкіл, Московської та Ленінградської консерваторій. На цьому відповідальному концерті

харківські студентки виконали показову складну програму: Сонату Шумана соль-мінор (Н. Романова), Сонату Шопена № 2 (І. Спірідонова), Сонату Рахманінова № 2 (Т. Улянич). «Сам добір творів потребував від виконавців високого рівня професійної майстерності та артистичної зрілості, і виконавці впоралися з надзвичайним завданням. Цікаво, переконливо, технічно вільно були виконані найскладніші твори, водночас кожна виконавиця змогла яскраво виявити свою індивідуальність» (Сильванський, 1974). Цей позитивний висновок підтверджував вірність спрямованості добре налаштованого педагогічного процесу.

Наталія Олександрівна завжди сердечно ставилась до своїх студентів, допомагала їм, любила їх, любила свою роботу. Тому не дивно, що вона отримувала багато листів від студентів та їх батьків. Рядки з них передають атмосферу уроків, дозволяють уявити, з якою ретельністю й натхненням вона працювала. Наведемо фрагменти цих листів.

З листа Н. Іванової від 18.05.1991 року:

«У консерваторії мені пощастило бути студенткою класу Н. О. Єщенко. Правду кажучи, я не одразу, а набагато пізніше зрозуміла це “пощастило”. Наталія Олександрівна здавалась мені звичайним педагогом, може, занадто вже вимогливим. Раптом примушує в Сонаті Бетховена зіграти голоси без теми. Я дивувалась: це ж не поліфонічний твір, де як мереживо переплітаються теми в розвитку, а гомофонно-гармонічний твір, де є тема і її акомпанемент. Але, граючи акомпанемент, я з подивом бачила, що це теж геніальна, чудова музика! Або так: на уроці Наталія Олександрівна категорично заявляє мені, що вдома я зовсім не працювала. Мені стає прикро; я напередодні грала багато годин. “Ну то й що? – зауважила мені викладачка, – Виходить, що грала ти без жодної думки. А така гра нічого піаністові не дає”. Усе це примусило мене замислитися: а як же стати справжньою піаністкою? Як підкорити собі фортепіано? Уже з більшою і більшою цікавістю я приходила на уроки свого педагога, стала постійною слухачкою її численних концертів…» (цит за: Коломойцева, 1981).

З листа В. Животової від 21.03.1992 року:

«Ви були для мене зразком чарівності, жіночості. Усі мої досягнення в роботі – це результати виключно Вашого високого мистецтва і терпіння» (цит за: Коломойцева, 1981).

З листа матері Л. Зайцевої від 07.04.1962 року:

«… Мені багато розповідала про Вас Лора, як про чудового педагога і Людини з великої літери. Не знаю інших причин, однак, те, що вона не захотіла переводитися до Києва, вона пояснила тим, що не хоче йти від Вас. Шановна Наталія Олександрівна, прошу не відмовити прийняти від мене материнський уклін. Велике спасибі Вам за вашу безкорисливу, кропітку роботу з молодими кадрами, за все добре і велике, що Ви зробили для моєї доньки – дали їй спеціальність.

Бажаю нових успіхів у Вашій почесній роботі педагога та у вихованні нашого молодого покоління. Сподіваюсь, що до мене приєднається багато матерів…» (цит за: Коломойцева, 1981).

Наведені фрагменти листів «діючих осіб» педагогічного процесу, що відбувався у класі Н. О. Єщенко, підтверджують значущість її кропіткої праці як педагога-професіонала, який спрямовував виконавця на вірний шлях, зберігаючи інтригу внутрішньої зацікавленості учня в досягненні якнайкращого результату.

Висновки.

Підсумовуючи висловлене раніше, перейдемо до висновків.

- Педагогічний процес, що відбувався у класі Н. О. Єщенко, характеризується природнім поєднанням з виконавським, у сфері не лише фортепіанного мистецтва, а й в суміжних галузях музикування («вокальне» інтонування, «смичкова» артикуляція, «оркестрові» темброві фарби). Робота Н. О. Єщенко концертмейстером, хоч і не була тривалою, однак значно збагатила її слухові уявлення та вплинула й на її педагогічні настанови.
- Цілком природно вважати особливістю педагогічного процесу також ту обставину, що педагогічний досвід Наталії Олександрівни накопичувався безперервно, протягом всього її свідомого творчого життя (1933–2006) – паралельно з виконавством: від початкового періоду до завершального, від мрії до вершини.
- Звісно, найважливішим законом педагогіки є індивідуальний підхід до навчання. Та головним питанням при цьому лишається те, чи можемо ми зрозуміти образ мислення учня настільки, щоб вірно та ефективно впливати на його музичний розвиток. Використовуючи розвиваючі методики (принципи проблемного навчання, вербальної

педагогіки, порівняльного аналіз та дієвого показу за інструментом тощо), Н. О. Єщенко підтримувала інтерес своїх учнів до виконання творчого завдання: грати сольний концерт раз на рік, яке пропонувала «м'яко та невідступно», що згодом поступово приводило студентів до свідомого самостійного опанування необхідних знань і навичок.

Завдяки природному педагогічному такту, Наталія Олександрівна впливала на учнів непомітно, але результативно, трансформуючи енергію свого заклику «Сольний концерт раз на рік!» в їхнє усвідомлене бажання працювати в цьому напрямку, що дозволило їй разом зі своїми студентами побудувати справжню «фабрику сольних концертів». Вона стежила за особистим розвитком кожного з них, його пошуками при опрацюванні нового матеріалу, піклувалася про гармонійне зростання учня як музиканта, єдність «художнього» та «технічного» в його виконавському арсеналі, про виховання професійної та психологічної готовності до самостійної діяльності.

Отже, узагальнимо. Оскільки навчання – це двобічний процес спільної діяльності учня і педагога, його можна розглядати як один із засобів формування особистості шляхом педагогічного спілкування. У цьому сенсі численні сольні концерти студентів Н. О. Єщенко – це творча майстерня учня і педагога, в якій організація педагогічного процесу спрямована на виховання самостійності та ініціативності студента, розвиток його мислення і творчої індивідуальності, мотивацію навчання, коли педагог, використовуючи свою досконалу професійну майстерність та психологічні важелі, успішно веде учня до обраної мети.

Перспективи дослідження.

Продовженням цього дослідження може стати реалізація задуму підготувати публікацію в жанрі «Інтерв'ю з майстринею» на основі наших численних бесід з Наталією Олександрівною в період створення присвяченій їй монографії, та проаналізувати науково-творчу складову її діяльності (дисертація, стаття), а також сформулювати лаконічне вдале визначення її виконавського стилю.

Додамо, що матеріали цієї статті можуть використовуватися в курсі лекцій з історії фортепіанного виконавства та методики на-

вчання гри на фортепіано, а також в педагогічній практиці та самостійній роботі студентів.

ЛІТЕРАТУРА

Афіші концертів студентів класу Н. О. Єщенко (1963–1991). Особистий архів Н. І. Руденко, [б. н.]. Харків.

Гайденко, І. А. (2022). Як я вчився гри на фортепіано у класі Наталії Олександрівни Єщенко. У зб. Черненко, В. & Руденко, Н. & Литовський, В. *Гуманістична наука XXI століття: концепти і діскурси. Філософські, культурологічні, психологічні, музикознавчі та педагогічні аспекти*, сс. 114–119. [Saarbrücken]: Globe Edit, ISBN: 978-613-8-24152-2

Ємельянова, Н. (1954). Характеристика Н. О. Єщенко. Особистий архів Н. І. Руденко, [б. н.]. Харків.

Журавльова, О. О. (1977, 3 серп.). Чарівні клавіші. *Соціалістична Харківщина*, с. 4.

Коломойцева, І. (1981). Аудіозапис передачі Харківського радіо, присвяченої фортепіанному мистецтву Н. О. Єщенко: Бетховен, 32 варіації; Шуберт, три Експромти; Рахманінов, дві Прелюдії. Фонд фонотеки Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, од. зб. 2468.

Особова справа Н. О. Єщенко. Архів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Радомська, Л. Л. (1998). Педагогічна та виконавська діяльність піаністів Марії Олександрівни та Наталії Олександрівни Єщенко. У зб. *Теоретико-методичні питання педагогіки, культурології і мистецтвознавства*. Г. Є. Гребенюк (Ред.), сс. 61–67. Київ: [б. в.]. (Проблеми сучасного мистецтва і культури).

Руденко, Н. (1995–2015). Записи бесід та уроків-консультацій Н. О. Єщенко. [Рукопис]. Особистий архів Н. І. Руденко, [б. н.]. Харків.

Руденко, Н. І. (2021). *Наталія Олександрівна Єщенко. Життя і творчість.* Харків: Мачулін.

Сильванський, М. (1974). Рецензія на концерт класу Н. Єщенко в Київській консерваторії. [Рукопис]. Особистий архів Н. І. Руденко, [б. н.]. Харків.

Neuhaus, H. (1971). L'Art du piano: notes d'un professeur. (Traduit par O. Pavlov et P. Kalinine). Tours; Paris: Éditions Van de Velde. ISBN ‍9782858680139

REFERENCES

Concert posters of students of N. O. Yeshchenko's class (1963–1991). Stored in N. I. Rudenko's personal archive, [no numbered]. Kharkiv [in Ukrainian, in Russian].

Haidenko, I. A. (2022). How I learned to play the piano in Natalia Oleksandrivna Yeshchenko's class. In Chernenko, V. & Rudenko, N., & Lytovskyi, V. *Humanistic science of the 21st century: concepts and discourses. Philosophical, cultural, psychological, musicological and pedagogical aspects*, pp. 114–119. [Saarbrücken]: Globe Edit, ISBN: 978-613-8-24152-2

Kolomoitseva, I. (1981). Audio recording of the Kharkiv Radio program dedicated to the piano art of N. O. Yeshchenko: Beethoven, 32 Variations; Schubert, three Impromptu; Rachmaninov, two Preludes. Fund of the Phono library of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, storage unit 2468 [in Ukrainian].

Neuhaus, H. (1971). L'Art du piano: notes d'un professeur. (Translated by O. Pavlova and P. Kalinin). Tours; Paris: Éditions Van de Velde. ISBN 9782858680139 [in French].

Personal case of N. O. Yeshchenko. Stored at the Archive of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian, in Russian].

Radomska, L. L. (1998). Pedagogical and performing activity of pianists Maria Oleksandrivna and Natalia Oleksandrivna Yeshchenko. In *Theoretical and methodological issues of pedagogy, culturology and art history*. H. Ye. Hrebeniuk (Ed.), pp. 61–67. Kyiv: [no ed.]. (Problems of modern art and culture) [in Ukrainian].

Rudenko, N. (1995–2015). Notations of conversations and lessons-consultations of N. O. Yeschenko. [Manuscript]. Stored in N. I. Rudenko's personal archive, [no numbered]. Kharkiv [in Ukrainian].

Rudenko, N. I. (2021). *Nataliia Oleksandrivna Yeshchenko. Life and work.* Kharkiv: Machulin [in Ukrainian].

Sylvanskyi, M. (1974). Review of the concert of N. Yeshchenko's class at the Kyiv Conservatory. [Manuscript]. Stored in N. I. Rudenko's personal archive, [no numbered]. Kharkiv [in Ukrainian].

Yemelyanova, N. (1954). Characteristics of N. O. Yeschenko. Stored in N. I. Rudenko's personal archive, [no numbered]. Kharkiv [in Russian].

Zhuravliova, O. O. (1977, August 3). Magic keys. *Socialistic Kharkiv region*, p. 4 [in Ukrainian].

Nina Rudenko
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
Honored Artist of Ukraine, Associate Professor,
Department of Special Piano
e-mail: rudenkoninapiano@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-7971-6575

PECULIARITIES OF THE PEDAGOGICAL PROCESS IN NATALIA YESHCHENKO'S PIANO CLASS

Statement of the problem.

The article is dedicated to the Honored Worker of Arts of Ukraine, Professor of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts Natalia Oleksandrivna Yeshchenko (1926–2015). Brilliant pianist, teacher, artist, she left a noticeable mark in the cultural history of Kharkiv, and more than 90 her graduates work in Ukraine and in various parts of the world. Nevertheless, the analysis of materials related to her pedagogical activity, shows that the methods of organizing the educational process in her special piano class, have not been studied enough.

***The purpose of the research paper** is to examine the pedagogical activity of Natalia Yeshchenko and to reveal the peculiarities of the organizational process in it.*

Research results.

The main stages of pedagogical experience accumulation of the pianist, the process of her teaching, thanks to which numerous solo concerts of her students with complex programs took place, were considered. It was found that her attitude to work was helped to expand students' horizons, and cultivate the necessary character traits: hard work, will, perseverance.

So, Natalia Yeshchenko believed that the most important law of pedagogy is an individual approach to education. She widely used the method of developmental education, supported her students to solve creative tasks, followed the personal professional progress of everyone, took care of their harmonious growth as

individuals. She considered it an important pedagogical task to make ready the students, professionally and psychologically, for independent activities.

Conclusion.

We define that learning is a two-sided process of collective activity of the student and the teacher. It can be considered as one of the means of personality formation through pedagogical communication. In such a way, the numerous solo concerts of Natalia Yeshchenko's students are a creative workshop for students and teachers, where the organization of the pedagogical process is aimed at the education of the student's independence and initiative, the development of his thinking and creative individuality, the motivation of learning, when the teacher, using his perfect professional skill and psychological levers, successfully leads the student to the chosen goal. Such two-sided intense work really reveals the common values and sets mutual understanding between the student and the teacher.

Keywords: *Natalia Yeshchenko; pianist; pedagogical process; piano education; motivation; competitiveness; psychological component; individual learning.*

Стаття надійшла до редакції 27 січня 2023 року

УДК 378.013:78.071.1(477)
DOI 10.34064/khnum2-3003

Богатирьов Володимир Олександрович
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант кафедри теорії музики, викладач
кафедри композиції та інструментування
e-mail: izzbva@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6946-0636

ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ КОМПОЗИТОРА СЕРГІЯ ТУРНЄЄВА

Педагогічна діяльність композитора є не менш важливою за творчу, оскільки його власні художні принципи (під якими слід розуміти естетичні і світоглядні цінності, перевагу одних технологічних засобів над іншими) у процесі викладання трансформуються у навчальні настанови, що впливають на формування музичного мислення учня. Сергій Петрович Турнєєв, окрім активної композиторської діяльності, довгий час займався викладанням, з його класу вийшло багато яскравих митців, що своєю творчістю формують сучасний музичний простір України. Вперше у науковій літературі у статті сформульовано та систематизовано педагогічні принципи С. Турнєєва, такі як: необхідність розуміння учнем синкретичної сутності професії композитора, свідомого оперування emotio та ratio у творчому процесі, ґрунтовність, регулярність занять, чесність і доброзичливість у відносинах з учнем та інші; також диференційовано поняття «композиторські принципи» та «педагогічні принципи». Відзначено й риси особистості митця, які індивідуалізують його педагогічну діяльність: неповторна харизма, почуття гумору, невтомність у роботі, доброта, врівноваженість, комунікабельність.

Ключові слова: *український композитор-педагог; композиторські принципи; педагогічні принципи; композиція; Сергій Турнєєв.*

Постановка проблеми.

У мистецтві створення музики вкрай важливим є механізм спадкоємності, який забезпечує існування традиції. Передача досвіду є однією із задач педагогічної діяльності, яку слід вважати рівноцінною із виконавською і науково-дослідницькою.

Якщо вивчення різноманітних аспектів викладання у виконавців завжди перебувало в активі інтересів науковців, то питання методики викладання композиції є маловисвітленою сферою досліджень. Як правило, основним предметом вивчення постають, передусім, музичні твори композитора. У той же час, осягнення доробку митця і його діяльності як цілісності, в єдності усіх складників, передбачає систематизацію його педагогічних принципів. У свою чергу, подібне дослідження може допомогти по-новому оцінити творчість композитора, особливо, якщо вона належить сучасному музичному простору. Вищезазначене зумовлює ***актуальність*** цієї розвідки.

Дослідження та публікацій за обраною темою. Стаття спирається на праці, присвячені фіксації і передачі композиторського досвіду: Ж. Ф. Рамо (Rameau, 1971), Й. Й. Фукса (Mann, 1971), М. Дилецького (Дилецький, 1970/1723), Г. Рімана (Riemann, 1902), П. Гіндеміта (Hindemith, 1984), О. Мессіана (Messiaen, 1956), А. Шенберґа (Schoenberg, 1999). Не менш важливими є спогади учнів про своїх учителів-композиторів: В. Грабовського (Галась, 2020), М. Бевз (2021), О. Щетинського (Леонід Грабовський і Олександр Щетинський: Бесіди, 2017) або науково-довідкова література, як-от «Мала енциклопедія» ХНУМ (Борисенко, та ін., 2017). Також теоретичне підґрунтя нашого дослідження склали праці, які розкривають поняття «композиція», «школа»: О. Дмитрієвої (2018), 2018), Б. Сюти (2008), С. Кучеренка (2019).

Метою статті є систематизація педагогічних принципів С. Турнєєва, композитора, педагога, музичного і громадського діяча, який зробив значний внесок у розвиток композиторської діяльності у Луганську та Харкові[1].

[1] Протягом 2015–2021 років автор статті мав за честь навчатись у класі композиції професора С. Турнєєва. Систематизація педагогічних принципів здійснена у результаті осмислення власного учнівського досвіду і на основі діалогів зі своїм шановним вчителем.

Для досягнення мети у статті вирішуються такі ***завдання***: 1) висвітліти відмінності між поняттями композиторських і педагогічних принципів митця; 2) систематизувати педагогічні принципи С. Турнєєва.

У комплексі ***методів дослідження –*** *історичний,* що дозволяє з'ясувати зв'язок фактів і подій, *історико-теоретичний* – для дослідження функціонування певних понять і категорій в науковому дискурсі, *контекстно-біографічний* – спрямований на вивчення особливостей життєвого шляху митця в певному макро- та мікросоціальному контексті.

Новизна отриманих результатів обумовлена тим, що педагогічні принципи С. Турнєєва досліджуються у науковій літературі вперше.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Існує певна кількість визначень поняття «музична композиція», які окреслюють різні його аспекти. У контексті цієї статті акцентуємо увагу на таких: 1) музичний твір як результат творчого акту композитора; 2) структура музичного твору; 3) розділ музичної педагогіки й навчальна дисципліна в освітніх закладах мистецького спрямування (Сюта, 2008: 520). Передача знань та вмінь з композиції в останньому розумінні цього слова є до кінця не визначеним у всіх своїх аспектах явищем.

Безумовно, між вчителем та учнем має бути встановлений тісний емоційно-психологічний взаємозв'язок, оскільки вчитель має суттєвий вплив на особистість учня. Так, у виконавських спеціальностях педагог, передусім, навчає студента самостійному пошуку основної ідеї твору з подальшою її реалізацією, усвідомленню взаємодії складових ігрового апарату (Кучеренко, 2019: 7). Але головна відмінність навчального процесу в композиції як освітній дисципліні від такого в інших мистецьких спеціальностях полягає у сутності педагогічного впливу: вчитель-композитор перебуває в постійній взаємодії з духовним світом свого вихованця, намагається вибудувати його внутрішнє «Я» в різноманітних аспектах і сформувати інтенцію до особистісного волевиявлення, яке прямо впливає на процес творення.

Крім власне духовного аспекту спілкування викладача з учнем, існує певна його матеріалізація в навчальному процесі. По-перше, вона має відбуватися завдяки курсу «Методика викладання спеціальних дисциплін» для здобувачів-композиторів, присутньому в навчальних планах вищих закладів музичної освіти, і, по-друге, на заняттях з фаху, на яких необхідні в роботі композитора практичні компоненти засвоюються більш-менш спонтанно і несвідомо. Також фіксація педагогічного досвіду відбувається завдяки теоретичним працям, в яких композитори досліджують особливості індивідуальної музичної мови (Messiaen, 1956; Schoenberg, 1999) або мови епохальної (Mann, 1971; Rameau, 1971), дають рекомендації щодо створення музики (Дилецький, 1970/1723), наводять інструктивні або художні приклади (Riemann, 1902). Ці праці, з одного боку, є узагальненням власного композиторського досвіду митців, а з іншого – спрямовані на передачу його учням. У деяких з них прямо чи завуальовано викладаються естетичні погляди композитора (Дилецький, 1970/1723; Messiaen, 1956; Schoenberg, 1999), його художні вподобання й настанови, якими продиктовані переваги застосування одних методів створення музики перед іншими, що можна віднести до категорії «композиторських принципів».

Композиторські принципи не ідентичні педагогічним. Останні виражаються в результатах педагогічної роботи й простежуються у творах учнів. Тоді як композиторські принципи *a priori* втілюються у творчості самого композитора, а не його вихованців. Необхідно взяти до уваги той факт, що не кожен композитор є педагогом. У останньому випадку передача композиторського досвіду відбувається пасивним «непрямим шляхом» – не у процесі педагогічного спілкування, тобто власне *на*вчання, а у процесі самостійного *ви*вчення учнем творів майстра. Коли ж композитор *здійснює* викладацьку діяльність, важливу роль відіграють його педагогічні принципи, які є каналом передачі учневі у тому числі і його композиторських настанов.

Отже, *педагогічні принципи композитора – це творчі настанови, які сприймаються учнем і сприяють формуванню його особистості, естетичних уподобань, скерованостей, композиторського мислення, власних принципів і, за сприятливих умов, – композиторського стилю.*

Таким чином, можна констатувати факт тісного переплетіння композиторських та педагогічних принципів у викладацькій діяльності.

Якщо визначення і фіксація композиторських принципів можливі на основі аналізу творів автора, то реконструкція педагогічних принципів композитора (особливо постфактум) є складним завданням, оскільки вони не завжди потрапляють у фокус уваги дослідників і вимагають систематизації. Велику роль у цьому процесі відіграють свідчення учнів про особистість вчителя, його педагогічні настанови, культурно-історичний контекст часу. Наприклад, у спогадах Л. Грабовського про Б. Лятошинського, у класі якого він навчався, згадується про рівноправність відносин між викладачем та студентом, у котрих досвідчений митець був уважним до деталей радником. Він скрупульозно розглядав роботи студента, підказуючи вірний вектор руху, але не тиснув на нього, заохочуючи до творчих пошуків. У окремих випадках міг вносити власні правки у студентський твір, за умови відкритої згоди автора. Авторитет Б. Лятошинського не стільки тяжів над його студентами, скільки був своєрідним щитом від зовнішніх негативних впливів. Л. Грабовський згадує, як під час критики його твору «Симфонічні фрески» вчитель рішуче став на бік студента: «...він почав страшенно захищати мене, особливо, з боку партійників, кар'єристів, які почали накидуватися на мій твір, що він абсолютно антинародний, атональний і т. д. Лятошинський тут, як орел, захищав своє пташеня» (цит за: Галась, 2020).

Приклад Б. Лятошинського ілюструє наставницький підхід викладача-композитора до роботи зі студентом. Спогади учнів і колег про професора Харківського музично-драматичного інституту (нині ХНУМ імені І. П. Котляревського) С. Богатирьова теж відтворюють образ фундатора харківської теоретико-композиторської школи як наставника. Окрім «вільного творення» (фахової композиції), він, як професіонал універсального складу, заразом викладав усі дисципліни музично-теоретичного циклу: гармонію, контрапункт, фугу, аналіз музичних форм, історію музики, інструментознавство, оркестрування, читання партитур. Така різновекторна професійно-освітня робота непомітно формувала у студентів міцну музично-естетичну базу

(Борисенко та ін., 2017: 73). Ще однією відмінною рисою педагогіки С. Богатирьова був демократичний підхід до викладання: уроки з композиції завжди проходили у присутності всіх учнів класу, що дозволяло здобувати знання не тільки від викладача, а й навчатися один в одного (Л. Грабовський згадує протилежний – індивідуальний – підхід до навчання у класі Б. Лятошинського (Грабовський, Щетинський, 2017: 35)). Крім власне розгляду студентських робіт, аналізувалися партитури класичних та сучасних творів – отже, студенти мали змогу перебувати у контексті музичних процесів своєї епохи.

Спадкоємцем і послідовником цих традицій є учень С. Богатирьова – митець і педагог В. Борисов. На відміну від свого вчителя, у власній викладацькій діяльності він зосереджувався на фахових дисциплінах – композиції, практичному інструментуванні та читанні симфонічних партитур. Попри це, вплив теоретичної школи С. Богатирьова простежується, по-перше, у ґрунтовності і ясності викладення навчального матеріалу, по-друге, у тісному зв'язку теорії із музичною практикою, по-третє – глибокому зануренню в естетичні та стильові проблеми музичного мистецтва. Ці риси можна вважати головними у педагогічних принципах В. Борисова (Бевз, 2021: 11).

У площині особистісних відносин «вчитель–учень» В. Борисов вибудовував не стільки наставницькі, скільки дружні взаємини зі своїми вихованцями, на чому наголошує його учень – С. Турнєєв. На всіх заняттях митець фокусувався, у першу чергу, на внутрішньому стані учня, оскільки значна кількість професійних проблем постає саме через психологічні бар'єри. Зосереджувався не тільки на написаному на папері, а і брав до уваги особистісні мотиви, які ставали поштовхом до написання того чи іншого твору. Зрозуміло, що у такому випадку приватні справи і переживання учня перебували у полі зору педагога постійно. В. Борисов своєю цінною порадою міг допомогти у вирішенні цих колізій. М. Бевз наголошує, що її досвід спілкування з Валентином Тихоновичем був «не тільки "школою професійного зростання", але і "школою людяності"», за яку піаністка і педагог безмежно вдячна (Бевз, 2021: 11).

С. Турнєєв у своїй педагогічній діяльності втілює і продовжує розвивати педагогічні принципи В. Борисова. У той же час, індиві-

дуальний досвід композитора накладає відбиток на його викладацьку роботу. Творча доля С. Турнєва склалася таким чином, що його діяльність була різновекторною. Він працював редактором Луганської філармонії, викладачем музично-теоретичних та композиторських дисциплін у Луганському музичному училищі, Луганському коледжі мистецтв, Луганській академії культури та мистецтв, Харківському національному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського (сполучаючи це із роботою декана у останніх двох мистецьких вишах), Харківському вищому коледжі мистецтв, Харківському фаховому музичному коледжі імені Б. М. Лятошинського. Як композитор, він писав музику на замовлення Луганського драматичного театру та відомих виконавців, серед яких – альтист Ю. Тканов, кларнетист Г. Швімберґ. Крім того, маючи стійку громадянську позицію, він сприяв заснуванню Луганського осередку Національної спілки композиторів України, відкриттю спеціалізації «композиція» у Луганській академії культури та мистецтв (Борисенко, 2016).

Отже, систематизуємо педагогічні принципи С. Турнєєва. Напевно, перший з цих принципів випливає з усвідомлення ним синкретичної сутності професії композитора. Професор наголошує, що композитор не лише людина, яка пише музику. Він водночас є і автором, і інтерпретатором, і музикознавцем, і менеджером. Тому важливим чинником формування майбутнього митця є *широкопрофільна освіта*, яка, окрім поглибленого курсу музично-теоретичних дисциплін (з провідною роллю історії музики, аналізу, поліфонії і гармонії), передбачає вивчення філософії, культурології, менеджменту. Тільки за умов різнобічного розвитку особистості в єдності емоційного та інтелектуального начал створюється можливість народження нового композитора.

Другим принципом є свідомий підхід до оперування емоційним і раціональним началами при створенні музики. Дуже бажано, щоб її написанню передували якісь свіжі враження, котрі викликають сильний емоційний відгук, на кшталт знайомства з новим літературним твором, відвідування концерту чи вистави, зустрічі з друзями, прогулянки у лісі тощо. Тоді можна ставати до роботи, яка починається зі складання плану майбутньої композиції. План може бути як дета-

лізований і містити приблизні програму, тематизм, структуру, інструментовку, так і менш конкретизований, але з обов'язковим базуванням на певній загальній концепції твору. Під час написання музики загальний процес підштовхується і живиться попереднім емоційним впливом, а наступна робота з написаним передбачає його раціональне осмислення і наповнення. Наприклад, спочатку створюється низка музичних тем з ескізами фактури. По завершенні цього етапу написаний матеріал опрацьовується: розробляється, насичується гармонічними і поліфонічними голосами, втілюється темброво. Сергій Петрович послуговується правилом, згідно з яким у музиці сорок відсотків віддається *ratio*, а решта шістдесят – *emotio*. У такому випадку звучання твору буде органічним і цілісним.

Третім принципом є ґрунтовність, з якою композитор ставиться до вивчення існуючих музичних традицій. Вона втілюється у детальному цілісному аналізі різноманітних партитур минулого і сьогодення. Акцент при цьому робиться на творах того жанру, до якого звертається учень, для розуміння його типологічних закономірностей і еволюції. Тому часто заняття з фаху розпочиналися з рекомендацій щодо прослуховування нових композицій або обговорення досліджених. Цей метод дозволяє охопити три педагогічні аспекти: усвідомлення учнем еволюції музичного мистецтва, заглиблення його у європейську музичну традицію і ознайомлення з різноманітними стилями, жанрами, композиторськими техніками.

Четвертим принципом можна назвати поступовий розвиток взаємовідносин викладача і учня за моделлю «від ментора до колеги / друга». На початку навчання педагог більшою мірою втручається у творчий процес свого підопічного, скеровуючи його до конкретних ідей. Це може бути як пряме редагування написаного нотного тексту, так і спілкування на музично-теоретичні чи філософські, мистецтвознавчі теми, що безпосередньо впливають на вибудовування концепції. Поступово з кожним роком це втручання зменшується. Віддається перевага більш живій бесіді, в якій через нібито побутові розмови відбуваються передача досвіду, взаємообмін думками і поглядами. Таким чином, на кінець навчання учень формується як самостійна творча особистість, що відчуває свій статус як рівний статусу свого

викладача. Здобувши диплом, учень перетворюється на колегу – повноцінного творця.

П'ятим принципом є регулярність в роботі і чесність. Композиторська справа так само є «ремеслом», як і виконавська. Постійна підготовча або власне творча робота є запорукою написання вдалого за усіма параметрами твору. При цьому не варто ховати своє поверхневе ставлення до роботи за «ідеєю» чи «концепцією». Добре написана музика не потребує додаткових пояснень. Цю думку С. Турнєєв перейняв від свого вчителя В. Борисова. Організована і регулярна робота учня (як у класі з викладачем, так і самостійна) дає результат і має бути позитивно оцінена.

Шостим і останнім принципом є комунікабельність і дружність. Через специфіку композиторської діяльності завжди існує гостра необхідність у постійному спілкуванні композиторів між собою для обміну досвідом, із музикантами-виконавцями, диригентами і режисерами-постановниками, із музикознавцями – критиками, лекторами тощо. Таке професійне спілкування є важливим, адже без виконавців композитор не почує свій твір, без лектора для слухача залишаться нерозкритими усі рівні композиторської концепції, без критика і музикознавця твір не буде осмислений у професійній площині. Тому потрібно намагатися підтримувати ці професійні відносини і зберігати теплі, чесні, людяні стосунки з усіма учасниками творчого процесу.

Висновки.

Отже, підсумуємо викладені вище спостереження.

1. Педагогічні принципи митця не тотожні композиторським. Відмінності між ними можна сформулювати таким чином:

а) до категорії композиторських принципів належать естетичні погляди митця, його художні вподобання й настанови, які обумовлюють вибір тих чи інших методів і технік композиції; у свою чергу, педагогічні принципи композитора – це творчі настанови, завдяки яким формується композиторське мислення учня;

б) композиторські принципи втілюються митцем у власній творчості, тоді як педагогічні впливають на результат його роботи з учнями;

в) визначення композиторських принципів можливе у процесі вивчення творів автора, тоді як педагогічні принципи вимагають огляду значної кількості джерел (авторських педагогічних настанов, спогадів учнів про вчителя та ін.).

2. Систематизовані педагогічні принципи С. Турнєєва складаються в модель, яку багато митців можуть покласти в основу власної викладацької діяльності. Що ж надає цим принципам індивідуальної забарвленості? Як учень Сергія Петровича, ризикну навести власну думку: це – неповторна особистість митця з сильною харизмою, почуттям гумору, невтомного у роботі, доброзичливого у спілкуванні з учнями. А також – особливе ставлення його до постаті композитора як універсального фахівця, здатного реалізувати себе у різних сферах. Та найбільш привабливим виявився його принцип рівноваги емоційного і раціонального начал у творчості. Саме цим С. Турнєєв привернув мене до композиції.

У перспективі ця розвідка може бути продовжена дослідженням традицій викладання в харківській композиторській школі.

ЛІТЕРАТУРА

Бевз, М. (2021). Композитор Валентин Борисов. Симфонія життя. *Аспекти історичного музикознавства*, 23, 27–41.

Борисенко, М. Ю., Очеретовська, Н. Л., Русакова, Л. В. (2017). Богатирьов Семен Семенович. У кн. Л. Русакова (ред.). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. Мала енциклопедія.* (Тт. 1–2). Т. 1, сс. 71–77). Харків: Водний спектр Джі-Ем-Пі.

Галась, С. (2020). Писати музику і вчити інших, попри війну та цензуру – композитор Грабовський згадує вчителя – українського класика Бориса Лятошинського. Retrieved from http://nrcu.gov.ua/news.html?newsID=93026

Дилецький, М. (1970/1723). *Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 р.* О. Цалай-Якименко, М. Гордійчук та ін.(Ред.). Київ: Музична Україна.

Дмитрієва, О. (2018). Композиторська школа у дискурсі музичної культури. *Мистецтвознавство України*, 18, 46–52б doi: 10.31500/2309-8155.18.2018.152368

Кучеренко, С. (2019). Прояв феномена «особиста школа» у творчій діяльності митця (на прикладі різновекторної практики А. Лещинського). *Аспекти історичного музикознавства*, 15, 22–43.

Леонід Грабовський і Олександр Щетинський: Бесіди. (2017). У кн. О. Щетинський (ред.). *Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський: бесіди, статті, матеріали*, 15–305. Харків: Акта.

Скірта-Борисенко, М. (2016). Точніше, аніж точно: Сергій Турнєєв – Людина і Музикант. *Музика: Український Інтернет-журнал*. Retrieved from http://mus.art.co.ua/tochnishe-anizh-tochno-serhij-turnjejev-lyudyna-muzykant/

Сюта, Б. (2008). Композиція. У кн. Г. Скрипник (ред.). *Українська музична енциклопедія.* Т. 2. «Е» – «К». Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України.

Hindemith, P. (1984). *Unterweisung im Tonsatz: Theoretischer Teil.* Band 1. Mainz: Schott Music.

Mann, A. (1971). *The Study of Counterpoint: From Johann Joseph Fux's Gradus Ad Parnassum*. New York: W. W. Norton & Company.

Messiaen, O. (1956). *The technique of my musical language.* (Translated by J. Satterfield). Paris: A. Leduc.

Rameau, J. P. (1971). *Treatise on harmony.* (Translated by P. Gossett). New York: Dover Publications.

Riemann, H. (1902). *Grosse Kompositionslehre*. Berlin: W. Spemann.

Schoenberg, A. (1999). *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber.

REFERENCES

Bevz, M. (2021). Composer Valentin Borysov. Symphony of live. *Aspects of historical musicology*, 23, 27–41 [in Ukrainian].

Borysenko, M., & Ocheretovska, N., & Rusakova, L. (2017). Bohatyriov Semen Semenovych. In L. Rusakova (ed.). *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. 1917–2017. Brief encyclopaedia.* (Vols. 1–2). Vol. 1, pp. 71–77. Kharkiv: "Vodnyi Spectr GMP" [in Ukrainian].

Dmytriyeva, O. (2018). The school of composition in the discourse of musical culture. *Art research of Ukraine*, 18, 46–52, doi:10.31500/2309-8155.18.2018.152368 [in Ukrainian].

Dyletsky, M. (1970/1723). *Musical grammar: Photocopy of the manuscript from 1723*. O. Tsalay-Yakimenko (Compiler), M. Gordiychuk (Chief Ed.). Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].

Galas, S. (2020). To write music and teach others, despite the war and censorship – the composer Hrabovsky remembers his teacher – the Ukrainian classicist Borys Lyatoshynskyi. Retrieved from http://nrcu.gov.ua/news.html?newsID=93026 [in Ukrainian].

Hindemith, P. (1984). *A Guidance in composition: Theory part [Unterweisung im Tonsatz: Theoretischer Teil]*. Vol. 1. Mainz: Schott Music [in German].

Kucherenko, S. (2019). Manifestation of the "personal school" phenomenon in the creative activity of an artist (on the example of A. Leshchynsky's multi-vector practice). *Aspects of historical musicology*, 15, 22–43 [in Ukrainian].

Leonid Hrabovsky & Oleksandr Shchetynsky: Conversations. (2017). In O. Shchetynsky (ed.). *Lines. Crossing. Accents. Composer Leonid Hrabovsky: conversations, articles, materials*, 15–305. Kharkiv: Akta [in Ukrainian].

Mann, A. (1971). *The Study of Counterpoint: From Johann Joseph Fux's Gradus Ad Parnassum*. New York: W. W. Norton & Company [in English].

Messiaen, O. (1956). *The technique of my musical language.* (Translated by J. Satterfield). Paris: A. Leduc [in English].

Rameau, J. P. (1971). *Treatise on harmony.* (Translated by P. Gossett). New York: Dover Publications [in English].

Riemann, H. (1902). *A Large Treatise on composition [Grosse Kompositionslehre]*. Berlin: W. Spemann [in German].

Schoenberg, A. (1999). *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber [in English].

Skirta-Borysenko, M. (2016). More precisely than precisely: Serhiy Turnieiev – Man and Musician. Retrieved from http://mus.art.co.ua/tochnishe-anizh-tochno-serhij-turnjejev-lyudyna-muzykant/ [in Ukrainian].

Syuta, B. (2008). Composition. In H. Skrypnyk (ed.), *Ukrainian musical encyclopaedia.* Vol. 2. Letters "E" – "K". Kyiv: M. T. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

Volodymyr Bohatyrov
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Music theory department,
teacher, the Department of Composition and Instrumentation
e-mail: izzbva@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-6946-0636

PEDAGOGICAL PRINCIPLES OF THE COMPOSER SERHII TURNIEIEV

Statement of the problem.

If the study of various aspects of teaching by musicians-performers has always been under consideration of scientists, then the question of the method of teaching composition is a poorly covered area. As a rule, the main subject of research is primarily the composer's musical works. However, understanding the composer's work and his activity as a whole, in the unity of all components, requires the systematization of his pedagogical principles. In turn, such research can help to evaluate the composer's work in a new way, especially if it belongs to the modern musical space.

Research and publications.

The article is based on the works devoted to fixation and transmission of the composer's experience (Rameau, 1971; Mann, 1971; Dyletsky, 1970/1723; Riemann, 1902; Hindemith, 1984; Messiaen, 1956; Schoenberg, 1999), the memories about composers-teachers (Galas, 2020; Bevz, 2021; Hrabovsky & Shchetynsky, 2017), scientific reference literature (Borysenko et al., 2017). Also, the theoretical basis was created by the works that reveal the concepts of "composition", "school" (Dmytriyeva, 2018; Siuta, 2008; Kucherenko, 2019).

Objectives, methods, novelty of the research.

The purpose of the study – a systematization of the pedagogical principles of S. Turnieiev, a composer, teacher, musical and social activist, who made a significant contribution to the development of compositional activity in Luhansk and Kharkiv. The article uses historical, historical-theoretical and biographical research methods. The scientific novelty of the study is that S. Turnieiev pedagogical principles are investigated in the scientific literature for the first time.

Results.

There are difference between composer and pedagogical principles. If the composer principles are the aesthetic views and technological techniques of the composer himself, so the pedagogical ones are the transformation of the first into creative instructions for the student. In determining the composer's principles, one can rely on the composer's works, but the pedagogical principles of the composer can be fined in the works of his students and their memories of his teacher. Different composers prefer the distinct roles of a composition teacher: teacher-mentor, teacher-friend, teacher-colleague. These roles dictate work approaches.

Serhii Turnieiev formulated his own creative guidelines, which defined his pedagogical principles based on a gradual change in role: from the teacher-mentor to the colleague-composer or even a friend. During this time, the student becomes aware of the composer's profession syncretic essence, the importance of regular work, and studying traditions and innovations. After graduation, the student becomes a member of the musical community, in which professional and friendly relations should prevail.

Conclusion.

So, the following S. Turnieiev's pedagogic principles are revealed and systematized:

a) composer is an universal artist; therefore, his education should be broad-based – in addition to special classes, to include in-depth courses in musical and theoretical disciplines (music history, musical analysis, polyphony and harmony), philosophy, cultural studies, and management; b) emotional-rational approach to creating music; c) appeal to heritage and modernity; d) the model "from mentor to colleague / friend" in student-teacher relationships; e) regular and honesty work; e) sociability and friendship within the musical community.

Keywords: *composer-teacher; composer principles; pedagogical principles; composition; S. Turnieiev.*

Стаття надійшла до редакції 5 липня 2023 року

Розділ 2.

ХРИСТИЯНСЬКА ДУХОВНІСТЬ У МУЗИЧНИХ ІНТЕРПРЕТАЦІЯХ

УДК 782.036(4)“18”:78.046.3
DOI 10.34064/khnum2-3004

Бурцев Микита Вікторович
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського
аспірант кафедри інтерпретології та аналізу музики
e-mail: padalica01@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-0371-8720

ХРИСТИЯНСЬКІ ОБРАЗИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ XIX СТОЛІТТЯ

Стаття має на меті простежити зв’язки вокально-сценічних образів романтичної опери з християнською релігійною тематикою, тлумачення якої нерідко складає виконавську проблему для сучасних інтерпретаторів-вокалістів. Спроба розкриття християнських впливів на вокально-сценічні образи оперних творів здійснюється на платформі духовно-семантичного аналізу (Александрова, 2018) з урахуванням жанрової та стильової специфіки творів Дж. Россіні, Дж. Верді, Ф. Галеві, Дж. Меєрбера.

Спостереження над втіленням релігійної тематики (сюжетні мотиви, що сходять до християнської історії, характери персонажів, пов’язаних з церковним життям, ідеї та символи християнства, жанрова семантика, трактовка знакових образів відомими співаками) в опері романтичної доби дозволили дійти певних висновків щодо специфіки вокально-сценічного відтворення образів християнської традиції.

– Вокальне інтонування є похідним від способу мислення й світогляду. Тому належна увага до розуміння виконавцем християнської образності та

сюжетики важлива для вірного застосування вокально-сценічних прийомів, що сприяють адекватній інтерпретації образу і твору в цілому.

– Якщо інтерпретація артистом вокального-сценічного образу відповідає духовно-релігійному змісту твору, то в цьому випадку вона втілює і презентує глядачеві певні сторони духовного ідеалу – християнського образу людини.

Отже, розкриття зв'язків опери як світського жанру з християнською системою цінностей на ґрунті духовно-семантичного аналізу оперного образу сприяє самовдосконалення виконавців, зростанню їхньої духовної зрілості, загальної ерудиції та культури.

Ключові слова: *опера; християнські образи; християнській світогляд; духовно-релігійний зміст; вокальне інтонування; молитва в опері; інтерпретація.*

Постановка проблеми.

Оперні твори Дж. Россіні, Дж. Верді, Ф. Галеві, Дж. Меєрбера з'явились на світ у романтичну добу; отже, належать до світської культури. Однак вони містять сюжети або мотиви, пов'язані з релігійним досвідом віруючої людини (Homo Credens), осмислення якого є однією з наскрізних тем новоєвропейського мистецтва. Отже, перед дослідниками та виконавцями оперної музики постає проблема осягнення релігійно-духовної компоненти оперного жанру через засвоєння образно-сюжетної специфіки та жанрової символіки музичної мови, що сходить до християнських богослужінь. Виявлення християнських впливів допомагає осягнути глибину духовного змісту оперного твору, через музичну символіку відчути релігійно-етичні «резонанси» буття новоєвропейської людини, яка осмислює свою історію, що невід'ємна від християнської культури. Це дає можливість відтворення як об'єктивних чинників християнського життя і його ідеалів, закладених у сюжеті, так і прихованих смислів духовного змісту оперного твору.

Констатуємо наявність, по-перше, проблеми співвідношення світського та релігійного (християнського) світоспоглядання, яка з ідеологічних причин довгий час ігнорувалася теоретиками вітчиз-

няного мистецтва; по-друге, проблеми адекватної інтерпретації оперної партії артистом-вокалістом відповідно до музично-стильового та історичного контексту втілення християнських образів. Отже, ***актуальність пропонованої теми*** зумовлена нагальною потребою як сучасної науки, так і діячів-практиків оперного театру систематизувати уявлення про ціннісну семантику християнської картини світу, до якої належать сюжети Старого Заповіту як невід'ємна частина християнської історії. Зокрема, переосмислення творів доби Романтизму постає як стратегічне завдання для сучасного виконавця. ***Практичним результатом*** такої систематизації та переосмислення має стати створення вокально-сценічних інтерпретацій, адекватних не лише задуму композитора та постановників сучасної оперної вистави, але й християнському ідеалу людини як «Божого образу та подоби» (за богословським визначенням).

Мета статті – простежити зв'язки вокально-сценічних образів романтичної опери з християнською релігійною тематикою, тлумачення якої нерідко складає виконавську проблему для сучасних інтерпретаторів-вокалістів.

Об'єкт дослідження – оперні твори європейських композиторів XIX століття на релігійні сюжети; **предмет –** християнські образи у вокально-сценічній драматургії опер та специфіка їх виконавського втілення. ***Матеріалом*** дослідження є оперні твори Дж. Россіні, Дж. Верді, Ф. Галеві, Дж. Меєрбера.

Останні дослідження та публікації за темою. Християнські образи в опері в останні часи привертали певну увагу музикознавців: у статті Олени Енської (Энская, 2011) розглянуто втілення релігійної теми та християнських духовних цінностей в оперному жанрі на матеріалі творчості трьох «китів» французької опери XIX століття – Ш. Гуно, Дж. Меєрбера, Ф. Галеві. Статті Катерини Немченко (2014; 2017; 2019) присвячені вивченню християнської символіки в опері XIX–XXI століть. Авторка впровадила методику аналізу оперних творів на основі систематизації рівнів прояву християнської символіки в музичній драматургії сценічної композиції. Серед більш ранніх досліджень обрану нами тему найближче зачіпають статті Ф. Носке (Noske, 1973), що розглядає сцени з опер Верді, пов'язані

з християнським церковним ритуалом; М. Черкашиної (1981) щодо опер Дж. Россіні.

Виконавський аспект проблеми присутності християнського змісту в оперних творах ще ***не потрапляв у «фокус» зору дослідників*** цієї теми.

Методологія дослідження. Вибір методів наукового дослідження обумовлює, як правило, специфіка матеріалу. Спроба розкриття християнських впливів на вокально-сценічні образи оперних творів у цій статті здійснюється на платформі духовно-семантичного аналізу (Александрова, 2018) з урахуванням жанрової та стильової специфіки творів Дж. Россіні, Дж. Верді, Ф. Галеві, Дж. Меєрбера.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Опера у творчості західноєвропейських романтиків збагачується релігійною семантикою завдяки опорі на сюжети християнського походження. В історії оперної музики XIX століття можна знайти багато композиторів, котрі зверталися до християнських сюжетів та мотивів. Чи не найвідоміший з них – ***Дж. Верді***. Його відношення до релігії було доволі суперечливим, незважаючи на те, що він працював у церкві як органіст. Тим не менш, великий композитор обирав для своїх опер персонажів, які були глибоко релігійними. В одній лише «Силі долі» таких четверо: Падре Гуардіано – суворий, але милосердний голова монастиря; Фра Мелітон – один з ченців, персонаж комічний (що є доволі рідкісним у Верді); Альваро, який шукає захисту у церкві, служачи Богу; нарешті, Леонора – героїня, яка переживає стільки неприємностей, що знаходить притулок у монастирі, а потім вдягає облачення монахині. Уся спільнота присягається захищати її, співаючи одну з найбільш піднесених молитов, написаних Дж. Верді («La Vergine degli angeli»).

Оскільки в операх Дж. Верді присутні різні релігійні персонажі, глядачі не обов'язково розуміли, що його власна точка зору на віру у Бога в деяких випадках може не збігатися з позицією ортодоксального християнства. Це найбільш очевидно в опері «Дон Карлос», де діє Великий Інквізитор, сліпий кардинал, одягнений в червоні мантії, – єдина людина, яка може протистояти королю Іспанії Філіпу II і справді залякати його. Отже, Верді «уособлює» католицьку інквізи-

цію, розкриває її вплив на події суспільного життя. Пошук ідентичності Бога – доброзичливого Творця або навпаки, здається, лежить в основі опери. З одного боку, ченці та Єлизавета неодноразово звертаються по допомогу до Бога; однак ці персонажі також є найбільш пасивними в опері. З другого – інші дійові особи здійснюють найжорстокіші злочини в ім'я Бога (король Філіп, Великий Інквізитор та всі ті люди, які святкують жахливе аутодафе).

«Набукко» є однією з трьох опер Верді, де відбувається справжнє Божественне чудо (інші опери – «Жанна д'Арк» та «Ломбардці у першому хрестовому поході», що належать до раннього творчого періоду). У випадку з «Набукко» титульний персонаж нарікає на Бога і кається. Але його прохання щодо прощення винагороджується, коли він отримує шанс на викуп. Молитви єврейського народу також не залишаються без відповіді.

Тим не менш, у операх Верді ми неодноразово зустрічаємо вокально-сценічні образи героїв, які моляться Богові, і здебільшого, марно. Луїза Міллер та Дездемона звертаються до Бога перед тим, як зустріти передчасну кончину. У «Балі-маскараді» Амелія молиться про захист, перш ніж, у кінцевому підсумку, буде морально протиставлена своєму чоловікові. Віолетта з «Травіати» благає Бога помилувати її душу за хвилини до смерті. Раз за разом набожні персонажі Верді моляться Богові, який все більше їх ігнорує. У Верді, з огляду на його атеїстичний світогляд, молитви часто Богом не почуті; отже, він намагається певною мірою донести до нас свої погляди, що важливо розуміти при вивченні його опер.

Таким чином, в операх Дж. Верді можна виокремити вокально-сценічні образи, які уособлюють релігійну складову життя суспільства (священики різного рангу – від ченців до Великого Інквізитора). Крім того, персонажі опер Дж. Верді часто звертаються до Бога з молитвою, яка, як правило, виконує ситуативну функцію в сюжеті. У той же час, як частина Богослужіння, молитва несе відбиток музичної стилістики церковного співу та сприймається як символ Богоспілкування. Отже, світській жанр романтичної опери збагачується досвідом Людини Віруючої через залучення знакових персонажів та музичної символіки.

Звернемося до оперних творів ***Ф. Галеві*** та ***Дж. Меєрбера*** на християнські сюжети. Протягом 1835–1836 років у Франції було написано одразу дві опери на лібрето Е. Скріба – «Жидівка» Ф. Галеві та «Гугеноти» Дж. Меєрбера. Обидві мали грандіозний успіх, як на батьківщині, так і за кордоном. При першому ознайомленні з їхніми сюжетами впадає в очі однотипність *сюжетної ситуації* – протистояння на релігійному ґрунті. Основу лібрето «Гугенотів» складають події Варфоломіївської ночі, що відбулися за часів кривавих війн між католиками та протестантами у Франції. Їхня війна перервалася 1752 року завдяки одруженню Маргарити Валуа з Генріхом Бурбонським, яке поєднало католицькі та протестантські родини. Але кривава Варфоломіївська ніч повністю знищила надії гугенотів на верховенство. В опері показано поступове визрівання конфлікту, спроби королеви Маргарити примирити ворогуючих (зговір католиків і вчинені ними розправи над протестантами), в результаті чого гине закохана пара – Рауль і Валентина.

Дія опери «Жидівка» відбувається 1414 року, на початку Констанцького Собору, знаменної події в історії католицизму, що поклала край Великому розколу і об'єднала церкву під владою новообраного папи. Єврейський ювелір Елеазар не визнає встановленого містом християнського свята та продовжує працювати, чим викликає гнів місцевих мешканців. Тільки прибуття кардинала де Броньї запобігає самосуду. Дочка ювеліра Рахіль закохується в єврейського художника Самуїла, не підозрюючи, що насправді він – принц Леопольд, герой, який привів військо Священної Римської Імперії до перемоги над гуситами. Закоханим загрожує серйозна небезпека: згідно з місцевими законами, шлюби між іудеями та християнами суворо заборонені і караються відлученням від церкви та смертю.

Отже, в обох операх тема релігійного протистояння розкривається в двох суміжних площинах – історичній та особистісній. Релігійний конфлікт негативно впливає на розвиток відносин двох персонажів, що перебувають по різні «сторони барикади», що в результаті стає головною трагедією обох сюжетів.

Перейдемо до короткого огляду творчості видатного італійського композитора ***Дж. Россіні*** у світлі християнської образності. Народження опери «Мойсей в Єгипті» стало значною подією не тіль-

ки у творчій біографії митця, але й в історії італійської опери: на зміну опері-*seria* йшла героїко-патріотична опера, яка буде домінувати у творчості Дж. Верді. Тріумфальна прем'єра «трагічної священнодії» (як визначив автор жанр свого твору) відбулася у березні 1818 року в Неаполі, у «Театрі Сан Карло» – найбільшому в місті. «Мойсей в Єгипті» є одним з найяскравіших творів, заснованих на біблійному сюжеті і з прямими посиланнями на нього. Наприклад, в опері розповідається про три з десяти кар єгипетських, представлених у книзі «Вихід». Перша дія відкривається дев'ятою карою – «Темрява» (Вихід, 10: 22–23). Після розсіювання темряви Мойсеєм фараон віддає наказ про звільнення євреїв, потім скасовує його, що приводить до наступної кари «Грім, блискавки і вогняний град» (Вихід, 9: 23–25), яка і завершує першу дію. Останнє покарання для єгиптян (десяте за Біблією) – «Страта первістків» (Вихід, 12: 29) – містить шоста сцена другої дії. Отже, центральним персонажем опери є старозаповітний пророк, чия постать є основоположною у християнстві, а також показані пов'язані з ним події біблійної історії, що дає певні підстави визначити жанр твору як «християнську оперу».

Сюжети на тлі християнської історії (хрестові походи, релігійні війни, історії ново- та старозаповітних героїв та святих) постають як найбільш цілісне відображення в оперному мистецтві онтологічного зв'язку людини з Богом. В подібних оперних творах символічного значення набуває використання християнських молитов та гімнів: наприклад, у «Гугенотах» Дж. Меєрбера лейтмотивом усієї опери є лютеранський гімн «Господь – наш меч, оплот і щит».

Наявність християнської тематики висуває ***проблему адекватної виконавської інтерпретації*** вокально-сценічного образу. Вважаємо цю тезу стратегічно важливою в аспекті розуміння змістовної складової вокальної партії, її вірного інтонаційно-вербального втілення. Духовно-семантичний аналіз вокально-сценічного образу сприятиме досягненню потрібного сценічного ефекту, який не залишить байдужою душу жодного глядача.

Нестачу уваги до духовного змісту образу, що несе в собі християнську символіку, можна побачити, аналізуючи виконання згаданих вище оперних партій навіть відомими вокалістами. Показовою

є партія Падре Гуардіано в опері «Сила долі» Дж. Верді, хоча він і не є головним героєм. Але саме цей образ пов'язаний з ключовим моментом драматургії опери: через нього переплітаються сюжетні лінії головних героїв і розкривається зміст подій. У трактовці образу Падре Гуардіано першочергову роль має відігравати християнський ідеал людини, оскільки, за сюжетом, він втілює комплекс морально-етичних якостей християнина: мудрий монах є прикладом для інших, його вчинки відповідають біблійній моралі і окреслюють лінію правди, спротиву злу.

Співак-виконавець ролі Падре, в першу чергу, має відтворити образ скромної, майже святої, людини, але разом з цим – владної, здатної приймати важливі рішення, що визначають хід сюжету. Складність полягає в тому, щоб не «перегнути палицю» в ту чи іншу сторону: зробити персонаж занадто безхребетним і лагідним, або, навпаки, створити «картинний»» образ «кардинала», який керує всім і часом забуває про те, що має бути прикладом для своїх духовних чад. За голосовими даними для цієї партії найбільше підходить центральний бас зі світлим, високим звукоутворенням. Саме такий голос може найкраще донести обидві складові образу і викликати у глядача правильні асоціації. Якщо бас буде нижчим, із переважанням грудного звуку, то піднесену чистоту і «святість» образу відтворити буде набагато складніше, що може зруйнувати концепцію твору.

Віднайти вірний внутрішній стан і динамічне наповнення цього образу може допомогти врахування стилістичних особливостей григоріанського хоралу, музичної стилістики меси, що сприятиме зануренню в аскетизм традиційного світосприйняття католицького монаха-францисканця. Специфіка григоріанського співу ставить завдання показу, з одного боку, дикційної близькості, а з іншого – відмінностей італійської мови і латини. Інакше кажучи, якщо співак буде робити певну паралель в прочитанні голосних з вимовою латини, партія буде звучати ще більш переконливо.

Серед виконавців партії Падре Гуардіано виокремимо Ферруччо Фурланетто, представника італійської школи[1]. На нашу

[1] Див. (Verdi – La Forza del Destino, 2019).

думку, його м'яка, *не*силова манера, глибокий і, разом з тим, світлий басовий тембр, переважання верхньої співацької форманти найбільш переконливо втілюють тонкощі образу, формують сприйняття його глядачем як образу «зразковогоченця». Тому стиль інтерпретації партії Падре Гуардіано італійським співаком можна вважати наближеним до «звукового ідеалу».

Ключові сцени за участю цього героя – це його *дует з Леонорою з II акту і фінальний терцет*. Музика сценічного діалогу з Леонорою передає контраст у поведінці персонажів: Падре Гуардіано залишається внутрішньо стійким, а мінливі почуття охоплюють головну героїню, яка намагається «вписатися» в оточення абата. Фраза «*Come un povero frate lo può*?» («*Як бідний монах може зробити це*?») у відповідь на благання Леонори про допомогу позначає головну життєву позицію Падре Гуардіано: він зі смиренням ставиться до своєї значущості і підкреслює своє скромне становище. Така моральна спрямованість має відбитися у виконавській стилістиці: м'яка звукова атака і динаміка середньої гучності, без зайвого акценту, що міг би виявити здивування проханнями незнайомої жінки. І це добре вдається Фурланетто: тема співається ним з правильним наповненням і потрібною динамікою, хоча й виникає бажання ще більше наголосити на словах «*бідний монах*», підкреслити християнський аскетизм персонажа. Далі звучить фраза «*No, venite fidente alla croce, Là del cielo v'ispiri la voce*» («*Підійди, віруючи, до Хреста, нехай голос неба надихне тебе*»), в якій Падре Гуардіано виказує глибоку віру: закликає Леонору до молитви. Темп оповіді сповільнюється, музика стає схожою на церковний спів; отже, виконавець має виголосити цю репліку благоговійно, з опуклим акцентом на слові «*хрест*», щоб проявити своє шанобливе ставлення до святині; тембр голосу має бути чистим, у дусі григоріанського співу, без зайвого вібрато.

Попри недостатній, на наш погляд, наголос на згадці в тексті головного християнського символу, чистота тембру, досягнута Фурланетто, дійсно відтворює благоговійну молитовність. Реплікою «*Sempre indarno qui rivolto Fu di Satana l'ardir*» («*Сатана безсилий в цьому місці*)» абат рішуче виказує віру у Благодать, що захищає його обитель. Тому ця фраза має прозвучати потужно, переконливо,

перетворитись на символ Божої перемоги над пеклом, і Фурланетто це добре вдається. Від фрази співака «кидає у дрож»: знайдена потрібна динаміка із правильним грудним резонуванням на середньому регістрі. Ще одним християнським символом у дуеті є молитва, що повторюється кілька разів: «*A te sia gloria, o Dio clemente, Padre dei miseri onnipossente. A cui sgabello sono le sfere! Il tuo volere si compirà*!» («*Слава Тобі, о милостивий Бог, всемогутній Батько нещасних, які біля підніжжя ніг Твоїх! Хай буде воля Твоя!*»). Текст прямо перегукується з рядками славословних псалмів і християнською молитвою «Отче наш». Співакові важливо в цій момент (після діалогу) переключитись на зовсім іншу, ще більш світлу голосову подачу і збавити гучність до ***p***, щоб додати молитовної інтимності у звертанні до Бога. Однак у виконанні Ф. Фурланетто саме тембрового контрасту цій фразі не вистачає: голос звучить так само, як у попередніх репліках, що, на нашу думку, заважає відтворенню молебного тексту.

У фіналі опери Падре Гуардіано постає як носій «морального кредо» (висновку). З його вуст звучать слова «*Santa del suo martirio, ella al Signor ascenda, e il suo morir t'apprenda, a fede e la pietà!*» («*Святою в її мучеництві, вона сходить до Господа, та її смерть вчить нас милосердю!*»), смисл яких перегукується із заповіддю «Блаженні милосердні, бо будуть помилувані» та які в певному сенсі є кульмінаційними у драмі. Фразу потрібно подати на кшталт «проповіді», а саме – стверджувальною інтонацією, акцентуючи кожне слово, динамічно рівно, але не втрачаючи смиренного духу. В інтерпретації Фурланетто наголошування на тексті не вистачає. Слухач повністю захоплений тим, що відбувається з головною героїнею і, напевно, зневажає на сенс слів Падре Гуардіано, хоча в драматургії опери його роль надзвичайна і має вирізнятися серед інших.

Крапкою у фіналі опери є фраза «*Salita a Dio!*» («*Відійшла до Господа*»). Оскільки у християнстві смерть не є чимось страшним і, навпаки, наближає людину до Бога, то образ такої глибоко віруючої людини, як Падре Гуардіано, потребує втілення без нальоту скорботи – з надією на порятунок багатостраждальної душі на небесах, що обумовлює і переосмислення фіналу з фатального на просвітлений. Однак у Ф. Фурланетто спостерігаємо, навпаки, надлишок драматиз-

му і «темного» тембру, що робить фінал опери занадто жалібним, безповоротно гірким. Отже, *християнський зміст образу потребує дещо іншого: більш доречними видаються оптимістичний тонус звучання і світліше забарвлення голосу, які більш відповідають поведінці та світогляду церковного діяча.*

Головний герой опери Дж. Россіні *«Мойсей в Єгипті»* представлений відповідно до Старого Заповіту як носій Божого одкровення, обранець, лідер, що виконує місію спасіння свого народу. Тому виконавець ролі Мойсея має передати титанічний масштаб особистості пророка. В той же час, в розкритті образу монументальність не повинна домінувати, тобто слід виключити відтінки аморфного благородства і невиправданої грізності. Герой, в першу чергу, має бути живим і щирим, таким, якому зміг повірити цілий народ, але, водночас, з сильним характером і залізною волею, з огляду на протистояння єгипетському фараонові. Саме ця «золота середина» має забарвлювати інтонації і тембр голосу при виконанні основних реплік персонажа, особливо діалогів з фараоном, народом і молитовних текстів. Для партії Мойсея найбільше підходить центральний бас з великим, добре сфокусованим голосом, мінімальним вібрато і чіткою дикцією, але в той же час з достатньою гнучкістю, щоб висвітлити в інтерпретації не тільки масштаб особистості персонажа як носія Божої Благодаті, а й багатогранність його внутрішнього світу.

Серед відомих виконавців партії Мойсея вирізнімо великого майстра – володаря баса, представника італійської школи Руджеро Раймонді. Широкий діапазон, сила, летючість, красивий тембр голосу та емоційність виконання дають йому можливість втілити образ біблійного пророка максимально точно, з усіма тонкощами вирішити сюжетні і постановочні завдання.

На матеріалі вистави Баварської опери (Rossini, 1988) розглянемо ключові інтерпретаційні моменти в партії Мойсея, пов'язані з християнською ідеєю Богоспілкування.

Найважливішим у першій дії є момент, коли Мойсей, звертаючись до Бога, потрясає жезлом і розсіює темряву. Його арія-молитва починається зі слів *«Eterno! Immenso! Incomprensibil Dio! Ah tu, che vegli ognora de 'tuoi servi allo scampo, e'l popolo tuo colmi di benefizi!»*

(«Вічний! Всемогутній! Незбагненний Господь! О, Ти, який зберігає рабів твоїх, чия рука виливає рясні милості!»), зміст яких ставить співакові завдання не йти за фанфарною урочистістю музики, а зберегти молитовну спрямованість, особливо в перших словах фрази. За сюжетом, ця молитва лякає єгиптян, які дивуються мощі іудейського Бога. Тому перше звернення слід співати потужно, округлим звуком, з жорстким диханням і сильною звуковою атакою, однак без драматизму, щоб зберегти стриманість і благоговіння. У другому ж реченні слід до кінця фрази робити крещендо, із захопленою інтонацією, як у хвалебних псалмах і богослужбових величаннях. У виконанні Раймонді ця фраза вибудувана правильно, прекрасно підведена до взяття нижнього тону на слові «*Dio*», але все ж таки дещо не вистачає хвалебної урочистості наприкінці другого речення, що послаблює сценічний ефект.

Численні хвалебні звернення, на кшталт Давидових псалмів: «*Ah tu, che in giustalance delle opre nostre osservi il peso! Ah tu, che sei il santo, il giusto, il forte, che l'oppressor del popol tuo punisci*» («*Ти, хто бачить, що в наших серцях, і знає, чого варті наші справи, Ти, Святий, Єдиний, Сильний, чий гнів обрушився на гнобителів народу Твого*»), що йдуть далі, мають звучати монументально, особливо у другій частині. На це вказує музичне рішення: теситура підвищується, і композитором проставлені смислові акценти на словах «святий», «єдиний», «сильний», що мають звучати максимально динамічно, але в межах молитовного стану. Отже, слід пам'ятати про «міць у спокої»; необхідно витримати й правильні паузи між вигуками та знайти вірну гучність фрази в цілому. За логікою музичного наповнення, ця фраза виходить у Руджеро Раймонді добре; правильна постановка голосу дозволяє максимально легко і потужно взяти верхні звуки й передати момент величі Мойсея.

Сенс молитви розкриває її остання фраза: *«Glorifica il tuo nome, fa' pompa di clemenza, e dell'Egitto a nuova meraviglia, il lume, che sparì, rendi alle ciglia» («Тепер прослав ім'я Своє та прояви милосердя, покажи чудо Єгипту, що покаявся, поверни зникле світло назад!»).* Вона вимагає контрасту у тембрі і подачі звуку: тон молитви змінився з хвалебного на прохальний, що має бути відчутно і досягатися ви-

користанням прикритого звуку і нижньої форманти, за рахунок чого створюється відчуття більшої стриманості, смиренності, необхідних для втілення сценічного образу. Раймонді досяг цього тільки в останніх двох словах фрази; решта звучить в тому ж тембрі та динаміці, що заважає перекинути арку до початку арії, який задає її загальний молитовний тон.

Один з найвідоміших номерів опери – молитва Мойсея з III акту *«Dal tuo stellato soglio, signor, ti volgi a noi: pietà de 'figli tuoi del popol tuo pietà!» («З висот твоїх небесних, з престолу вічної слави, поглянь, о Боже правий, на бідний твій народ»)* згодом стала гімном італійських патріотів. Це кульмінаційна точка у розгортанні образу героя, його духовне кредо. На наш погляд, доречно було б співати цю молитву близько до стилістики *давньовізантійських розспівів,* оскільки останні історично найбільш наближені до того, що, можливо, лунало за часів Мойсея. До цього висновку нас підштовхнуло дослідження відомого вченого, спеціаліста з проблем давньоєврейської культури Абрагама Ідельсона, який у переліку найбільш характерних елементів давньої іудейської музики називає монодичність вокального походження, імпровізаційність на основі певних типових мелодичних паттернів, величезну роль орнаментації, пов'язані з усною передачею наспівів (Idelsohn, 1992: 26–27), та стверджує, що ці «елементи та риси можна знайти в релігійній та світській музиці магометан та східних християнських церков» (там само: 27). Дійсно, наведена характеристика цілковито відповідає атрибутам візантійського розспіву в сучасній церковній практиці. Отже, виконавцеві можна запозичити певні риси цієї традиції, такі як *максимальна співучість, спокійна подача звуку та рівна динамічна лінія*.

У Р. Раймонді фраза проспівана молитовно і з відповідними фарбами тембру (об'ємне *piano*), з правильним фокусуванням. І все ж таки прохання Мойсея виходить занадто стриманим, дещо «скляним», ближче до римсько-католицької традиції, що не зовсім доречне: адже в католицтві відношення до Бога трохи інше, більш відсторонене, ніж в Старому Заповіті. Тому співак у своєму прочитанні вокально-сценічного образу має чітко простежувати супутні історичні реалії з метою точного передання духовного змісту оперного сюжету.

Висновки.

Оперні твори західноєвропейських композиторів XIX століття демонструють сталу наявність образів, пов'язаних з християнською релігійною традицією, зокрема біблійних. Це введення *персонажів*, які пов'язані з церковним життям, або *сюжетних ліній та мотивів*, що розгортаються на тлі християнської історії. В опері Дж. Россіні «Мойсей в Єгипті» зустрічаємо випадок найбільш повного наближення лібрето до історії зі Старого Заповіту. Окремий знак присутності християнської образності в семантичному ряді світського оперного твору – це *жанр молитви, представлений аріями або хорами*.

Спостереження над втіленням релігійної семантики (сюжетними ситуаціями, характерами, поведінкою героїв, ідеями та образами, інтерпретаціями знакових персонажів відомими співаками) в опері романтичної доби дозволили дійти певних висновків і щодо особливостей вокального інтонування у процесі втілення образів християнської традиції.

– Вокальне інтонування є похідним від способу мислення й світогляду. Тому належна увага до розуміння виконавцем християнської образності та сюжетики є дуже важливою для доцільного інтонування та правильного використання вокально-сценічних прийомів, що допомагає адекватній інтерпретації того чи іншого образу.

– Коли вокаліст починає розбирати партію, він має одразу зробити духовно-семантичний аналіз музичного тексту, тобто зрозуміти, чи є у лібрето певний релігійний вплив, чи перегукується його зміст із сакральними сюжетами, мотивами, символами.

– Як наслідок, загальний стиль інтерпретації набуває опуклої характерності, психологічної та історичної правди, музичної досконалості, а професійна майстерність співаків підвищується завдяки виконанню оперних творів, що потребують духовної зрілості та культури.

– Якщо інтерпретація артистом вокального-сценічного образу відповідає духовно-релігійному змісту твору, то в цьому випадку вона втілює і презентує глядачеві певні сторони духовного ідеалу – християнського образу людини.

Отже, у дослідженні розкрито зв'язок опери як світського жанру з християнської системою цінностей Людини Віруючої на ґрунті духовно-семантичного аналізу оперного образу.

Перспективи дослідження.

Подальший розвиток обрана тема може набути у дослідженні камерних вокальних творів, чиї поетичні образи містять християнську символіку (цикли «Шість пісень на вірші Геллерта», Л. Бетховена, «Десять біблійних пісень» А. Дворжака, «Чотири серйозних пісні» Й. Брамса та інші), правильне висвітлення духовного змісту яких допоможе виконавцеві у вірному інтонуванні поетичного тексту та створенні адекватної художньої інтерпретації.

ЛІТЕРАТУРА

Александрова, О. (2018). Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 49, 4–18.

Немченко, К. В. (2019). Проявлення елементів православної культури в оперній творчості Л. Дичко (на прикладі хорової опери «Різдвяне дійство»). *Музичне мистецтво і культура,* 28 (1), 72–89.

Немченко, Е. (2017). Жанрово-композиционные и семантические особенности опер-мистерий в творчестве композиторов XX–XXI веков. *Europäische Fachhochschule / European applied sciences*, 3, 77–81. Stuttgart, Deutschland: ORT Publishing.

Немченко, К. В. (2014). Втілення елементів православних таїнств і богослужбових послідувань у оперному мистецтві (на прикладі «Сказання про невидимий град Кітеж і діву Февронію» М. Римського-Корсакова). *Музичне мистецтво та культура*, 20, 223–231.

Черкашина, М. Р. (1981). Національно-патріотична тема в оперній творчості Россіні. *Українське музикознавство*, 16, 129–141.

Энская, Е. (2011). Христианская тематика во французской опере XIX столетия. У зб. *Світогляд. – Філософія. – Релігія*, вип. 1, сс. 122–132. Суми: ДВНЗ «УАБС НБУ».

Idelsohn, A. Z. (1992). *Jewish music: Its Historical Development*. New York: Dover Publications.

Noske, F. (1973). Ritual scenes in Verdi's operas. *Music & Letters*, 5 (4), 415–439.

Rossini, G. (1988). "Mosè". W. Sawallisch (conductor). Bayerische Staatsoper – Nationaltheater. Monaco di Baviera. Available at https://www.youtube.com/watch?v=4g9pnMzwgCQ

Verdi – La Forza del Destino (2019). A. Pappano (conductor). Royal Opera House. Available at https://www.youtube.com/watch?v=e-Z94uIo6bo

REFERENCES

Aleksandrova, O. (2018). Spiritual and semantic approach to studying a musical composition. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education,* 49, 4–18 [in Ukrainian].

Cherkashyna, M. R. (1981). National-patriotic theme in Rossini's opera work. *Ukrainian Musicology*, 16, 129–141 [in Ukrainian].

Enskaya, E. (2011). Christian themes in French opera of the 19th century. In *Worldview – Philosophy – Religion*, iss. 1, pp. 122–132. Sumy: DVNZ "UABS NBU" [in Russian].

Idelsohn, A. Z. (1992). *Jewish music: Its Historical Development*. New York: Dover Publications [in English].

Nemchenko, E. (2017). Genre-compositional and semantic features of mystery operas in the works of composers of the 20th–21st centuries. *Europäische Fachhochschule / European applied sciences*, 3, 77–81. Stuttgart, Deutschland: ORT Publishing [in Russian].

Nemchenko, K. V. (2014). Implementation of elements of Orthodox sacraments and liturgical inheritance in opera (as an example, "The Legend of the Invisible Kitezh City and the Virgin Fevronia" by Rimsky-Korsakov). *Music Art and Culture*, 20, 223–231, https://doi.org/10.31723/2524-0447-2014-20 [in Ukrainian].

Nemchenko, K. V. (2019). The expression of the elements of Orthodox culture in the opera works of L. Dychko (illustrated by the example of the choral opera "Rizdviane Diistvo" – "Christmas event"). *Music Art and Culture*, 28 (1), 72–89, https://doi.org/10.31723/2524–0447–2019–28–1-72-89 [in Ukrainian].

Noske, F. (1973). Ritual scenes in Verdi's operas. *Music & Letters*, 5 (4), 415–439 [in English].

Rossini, G. (1988). "Mosè". W. Sawallisch (conductor). Bayerische Staatsoper – Nationaltheater. Monaco di Baviera. Available at https://www.youtube.com/watch?v=4g9pnMzwgCQ [in Italian].

Verdi – La Forza del Destino (2019). A. Pappano (conductor). Royal Opera House. Available at https://www.youtube.com/watch?v=e-Z94uIo6bo [in English, Italian].

Mykyta Burtsev
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student,
the Department of Interpretation and Music Analysis,
e-mail: padalica01@gmail.com
ORCID iD: 0009-0003-0371-8720

CHRISTIAN IMAGES IN THE OPERAS BY THE EUROPEAN COMPOSERS OF THE NINETEENTH CENTURY

Statement of the problem.

Undoubtedly, the operas by G. Rossini, G. Verdi, F. Halévy, and G. Meyerbeer, which appeared in the Romantic era, belong to secular culture. However, all of them, in one way or another, used plots and motifs from the religious experience of people, delineating the image of a man of faith (Homo Credens) as a cross-cutting theme of art, the "crossing point" of the secular and religious worlds. Therefore, researchers and performers of opera music face the problem of understanding the religious and spiritual component of the opera genre through the assimilation of the imagery and plot specificity and genre symbolism of the musical language, which goes back to Christian services. The identification of Christian influences helps to understand the depth of the spiritual content of the opera work, through musical symbolism to feel the religious and ethical "resonances" of the existence of a new European person who makes sense of his history, which is inseparable from Christian culture. This makes it possible to reproduce both the objective factors of the Christian worldview embedded in the plot, as well as the hidden meanings of the spiritual content of the opera work, its musical and linguistic resources.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the article is to trace the connections between the vocal and stage images of romantic opera with Christian religious themes, the interpretation of which is often a performance problem for modern artists-vocalists. The performance aspect of the problem of the presence of Christian content in opera works has not yet come under the "focus" of the researchers of this topic.

The attempt to reveal Christian influences on the vocal and scenic images of opera works in this article is carried out on the platform of spiritual-semantic

analysis (Aleksandrova, 2018) of genre and stylistic specificity of the operas by G. Rossini, G. Verdi, F. Halévy, and G. Meyerbeer.

Results and conclusion.

The opera works of Western European composers of the 19th century demonstrate the constant presence of images related to the Christian religious tradition, in particular biblical ones. This is the introducing of characters that are connected to Church life, or plot lines and motifs that unfold against the background of Christian history. In G. Rossini's opera "Moses in Egypt" we meet the case of the most complete approximation of the libretto to the story from the Old Testament. A sign of the presence of Christian imagery in the semantic range of a secular opera work is the prayer genre represented by arias or choruses.

Observations on the embodiment of religious themes (plot motifs that go back to Christian history, characters of personages related to church life, ideas and symbols of Christianity, genre semantics, interpretation of iconic figures by famous singers F. Furlanetto and R. Raimondi) in the operas of the Romantic era led us to certain conclusions about the specifics of vocal-stage reproduction of figurativeness of the Christian tradition.

- *Vocal intonation is derived from the way of thinking and worldview. Therefore, due attention to the performer's understanding of Christian imagery and plot is important for the correct use of vocal and stage techniques that contribute to an adequate interpretation of the image and the work as a whole.*
- *If the artist's interpretation of the vocal and stage image corresponds to the spiritual and religious content of the work, then in this case it embodies and presents to the viewer certain aspects of the spiritual ideal – the Christian image of a person, Homo Credens.*

Therefore, revealing the connections between opera as a secular genre and the Christian value system on the basis of the spiritual-semantic analysis of the opera image contributes to the self-improvement of performers, the growth of their spiritual maturity, general erudition and culture.

Keywords: *opera; Christian images; Christian worldview; spiritual and religious content; vocal intonation; prayer in opera; interpretation.*

Стаття надійшла до редакції 27 грудня 2022 року

УДК 78.071.1(477.54)(092):783.3]:781.68
DOI 10.34064/khnum2-3005

Іванова Юлія Миколаївна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
e-mail: ivochkajulia843@gmail.com
ORCID iD: 0000-0001-5529-5713

ОБРАЗ БОГОРОДИЦІ В КАНТАТІ В. ПТУШКІНА «SALVE REGINA»

Широке визнання музики В. Птушкіна, зокрема, виконання його творів багатьма сучасними хоровими колективами України, актуалізує вивчення його спадку, де хорова музика представлена значною мірою. На сьогодні хорова творчість В. Птушкіна ґрунтовно не досліджена. У статті вперше у вітчизняному музикознавстві здійснюється аналіз особливостей втілення образу Богородиці в кантаті В. Птушкіна «Salve Regina». Розкрито художньо-філософську концепцію кантати, виявлено особливості відтворення її головного образу, виявлено специфіку інтонаційної та гармонічної мови, драматургії та форми твору. Підсумовано, що кантата синтезує риси барочної музичної стилістики та сучасної музичної мови, а канонічний церковний текст не заважає її яскравій театральності. Мелодія постає як найбільш чуттєвий та емоційний компонент інтонаційності, тоді як гармонічна вертикаль орієнтована на фонічну експресію яскравих нетерцієвих співзвуч, великих септакордів та нонакордів; залучено й семантику тонального розвитку. Інтонаційні арки, лейтакорди, принцип наскрізної драматургії, контрастне зіставлення епізодів та частин цілого у кантаті, незважаючи на камерність форми, свідчать про симфонічність мислення композитора. Музика кантати значно розширила рамки молитовного тексту і вивела його на рівень філософського узагальнення. Образ Діви Марії стає носієм прихованого смислу, символом духовного становлення людини. Крізь образ Богородиці у творі висвітлюються різні етапи духовного шляху людини до пізнання Бога. Кожна з шести частин кантати є музичним від-

творенням певного періоду її духовного життя: народження – страждання – відчай – протест – просвітлення – відродження.

Ключові слова: *Образ Богородиці; композиторська інтерпретація; семантика; художньо-філософська концепція.*

Постановка проблеми.

Одним з найбільш помітних представників харківської композиторської школи другої половини XX – початку XXI століть є Володимир Птушкін. Тематичне та жанрове розмаїття його творчості повною мірою відображає широту художніх поглядів, відкритість митця віянням часу: композитор нерідко порушує найбільш гострі питання, у тому числі патріотичні. Безмежна любов митця до Батьківщини змусила його під час бойових дій залишитись у Харкові, попри страшні бомбардування та обстріли міста. У квітні 2022 року В. Птушкін пішов із життя.

У творчій спадщині композитора хорова музика представлена значущим пластом, що пов'язано з його багаторічною співпрацею з різноманітними хоровими колективами. *Актуальність теми* цієї статті зумовлена широким визнанням музики композитора у професійному та аматорському середовищах. Магнетична сила, якою наділені твори В. Птушкіна, сприяє їх поширенню та появі у репертуарах багатьох сучасних хорових колективів України.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На сьогодні хорова спадщина В. Птушкіна ґрунтовно не досліджена. Є поодинокі статті окремих музикознавців про дитячу музику, музику до театральних вистав, камерні вокальні та інструментальні твори, зокрема фортепіанні. Фортепіанна складова творчого доробку харківського митця в останні часи висвітлювалась Е. Бондаренко (2014), І. Седюком (2017), Т. Гердовою (2019), І. Жуковською (2022); камерно-вокальну творчість розглянуто у статтях І. Драч (2009), А. Кравченко (2018), Н. Інюточкіної (1996), інструментально-оркестрову – у статтях Г. Купермана (2002), І. П'ятницької-Позднякової (2016), Г. Савченко (2018). Деякі роздуми про театральну музику В. Птушкіна знаходимо у М. Черкашиної-Губаренко (2002), Н. Михайлової (2009).

На розгляді духовних (релігійних) тем і жанрів в українській музиці межі XX–XXI століть сфокусувала увагу О. Коменда (2006). Зв'язки світоглядних засад, філософської позиції композитора з особливостями техніки написання музичних творів є предметом дослідження у статті колективу відомих українських музикознавців (Aleksandrova & Samoilenko & Osadcha & Grybynenko, & Nosulya, 2021).

Духовної складової хорової творчості В. Птушкіна безпосередньо стосується дисертація І. Вербицької-Шокот (2007), де було розглянуто «Український реквієм» пам'яті жертв трагедій XX століття (1999) на слова С. Сапеляка та визначено роль твору в розвитку жанру реквієму у XX столітті. Характерною ознакою цієї композиції В. Птушкіна є опора на фольклорні джерела, а поєднання образів, притаманних українському світу, із західноєвропейською традицією жанру сприяє ствердженню у творі ідеї всесвітньої єдності та скорботи.

Як символ українського Відродження, об'єднуючи різноманітні художні смисли, постає кантата В. Птушкіна «Весняні пасторалі». Розглядаючи цей твір, написаний на вірші поетів епох Середньовіччя та Відродження, А. Криченкова зазначає, що у ньому ідея відродження сполучається з ідилічністю та пасторальністю, реалізуючись у концепції як циклічності світобудови, так і розімкнення її у вічність (Криченкова; 2015: 215).

Як можна побачити, тяжіння до розкриття складних символічних образів є однією з тих рис, що характеризують хорову творчість В. Птушкіна. Саме таким, «розімкнутим у вічність», є образ Діви Марії, до якого композитор звернувся в кантаті «Salve Regina».

Мета цієї статті – розглянути особливості втілення образу Богородиці в хоровій кантаті В. Птушкіна «Salve Regina», що потребує виконання низки ***завдань***: розкрити художньо-філософську концепцію кантати, виявити особливості відтворення образу Божої Матері в кантаті; виявити специфіку інтонаційної та гармонічної мови, драматургії та форми твору.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що аналіз особливостей втілення образу Богородиці в кантаті В. Птушкіна «Salve Regina» здійснюється *вперше* у вітчизняному музикознавстві.

Методологія дослідження. Застосовані: *історичний метод*, впроваджений задля розгляду духовної творчості В. Птушкіна в контексті художніх тенденцій епохи; *системний метод,* що дозволяє аналізувати музичний твір за всіма рівнями музично-естетичної цілісності, від окремих елементів музичного тексту до реалізації виконавської концепції; *жанрово-стильовий підхід*, з метою встановлення жанрових та стильових рис кантати «Salve Regina»; *герменевтичний метод* – задля розумінням смислових особливостей трактування образу твору; *інтонаційний аналіз,* уведений з метою розкриття художнього змісту кантати «Salve Regina».

Виклад основного матеріалу.

Богородиця є однією з центральних постатей духовної культури світу, яка найбільш вшанована у християнській культурній спадщині. У XX столітті трактування образу Богородиці набуває синтетичного характеру, поєднує східну та західну християнські традиції. Існує велика кількість канонізованих молитовних звертань до Діви Марії, які, незважаючи на певну різницю у розумінні цього образу, майже не змінюють його сутність: Матір Божа, Преславна Приснодіва, Пресвята Богородиця, Свята Марія (Sancta Maria), Цариця Небесна (Regina Caeli), Salve Regina, Ave Regina caelorum, Ave Maria, Alma Redemptoris mater, та інші. У музичному втіленні маріанська (тобто присвячена Діві Марії, Богородична) тематика незмінно постає як носій головуючих основ людської духовності, ідеалу. Тому саме маріанські духовні тексти найчастіше використовуються композиторами. До них зверталися Л. Вітторіа, Дж. Палестрина, М.-А. Шарпантьє, А. Скарлатті, А. Вівальді, Г. Гендель, Ф. Ліст. Ф. Шуберт та багато інших майстрів; у більш пізні часи – Ф. Пуленк, А. Пярт, О. Латрі та інші.

Твори духовного напряму посідають важливе місце і у творчій спадщині провідних українських митців: Л. Дичко, Г. Гаврилець, Є. Станковича, В. Сильвестрова, Л. Грабовського, А. Караманова, В. Камінського, В. Рунчака, І. Щербакова, серед харківських композиторів – О. Щетинського та В. Птушкіна. Духовна композиція В. Птушкіна – камерна кантата «Salve Regina» – стала значним внеском у скарбницю національної музичної культури України.

«Salve Regina» – один з чотирьох гімнів, присвячених Діві Марії, що виконуються у рамках християнського літургічного календаря католицької церкви. Гімн було записано у XII столітті в Абатстві Клюні. Ця молитва була популярна у середньовічних університетах як вечірня пісня. Також вона стала частиною ритуалу благословення корабля, тому її дуже шанують моряки. З XVIII століття молитва «Salve Regina» починає використовуватися у церковних службах.

До тексту цієї молитви і звернувся В. Птушкін у своїй духовній кантаті. Цей твір має дві редакції: для дитячого хору та симфонічного оркестру (1996) і для мішаного хору та симфонічного оркестру (2004). Невеликий за обсягом текст молитви В. Птушкін розгортає у досить великий за розміром твір – камерну кантату.

Композитор високо цінує зміст молитви і прагне підкреслити його значення музичними засобами. Образно-філософський зміст кантати набагато ширше, ніж канонічний текст «Salve Regina». Завдяки музично-драматичній концепції твору молитва набуває глибинних зв'язків із філософською темою взаємовідносин людини та Бога, яка хвилює людство протягом багатьох століть та надихає митців на створення шедеврів.

Відчуваючи гостру актуальність цього твору, кантатою В. Птушкіна зацікавились провідні хормейстери України. Твір був виконаний Великим дитячим хором Національної радіокомпанії України (під керівництвом Т. Копилової), хором «Скворушка» – Народним художнім колективом Харківського обласного Палацу дитячої та юнацької творчості (під керуванням Ю. Іванової). Пізніше кантату в редакції для мішаного хору виконував хор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (керівник – С. Прокопов).

Молитва має всього десять строф, які композитор розподіляє між шістьма частинами твору. Тобто кожна частина має одну-дві строфи, які повторюються декілька разів, завдяки чому автор має змогу музичними засобами розширити семантичне наповнення образу. Починається кантата невеликим оркестровим вступом, що вводить слухачів в атмосферу спокою, медитації. Усі засоби музичної виразності спрямовані на створення образу Цариці Небесної в її чистоті та непорочності. Тональність B-dur першої частини, семантика якої,

у розумінні, наприклад, К. Шубарта, – «радісна любов, чисте сумління, надія, прагнення до кращого світу» (Schubart, 1806: 377), асоціюється з народженням нового життя, що ще не знає ані болю, ані страждань. На фоні оркестрового звучання в унісон на ***p*** вступає жіноча група хору. Наступне поступове нашарування голосів виростає у прозорий консонантний акорд, створюючи «ефект світанку». Зміст цієї частини наслідує ідею свята Благовіщення: у цей день люди мріють про щасливу долю та розмірковують про своє місце і призначення у світі. Сяйво, яке випромінює лик Цариці Небесної, ніби опускається з небес та окутує Землю. Композитор тричі повторює текст із різною гармонізацією, ніби висвітлює лик Богородиці з різних боків. На словах «misericordiae» (милосердя) виникає перша кульмінація частини, підкреслена використанням дисонантного акорду нетерцієвої структури.

Наступний епізод повертає слухачів у первісний стан спокою та споглядальності. Автор використовує більш щільну фактуру, насичує її дисонансами. Завдяки арпеджованим акордам шістнадцятками в оркестрі образ стає більш схвильованим та емоційним. Напруження виливається у невеликому оркестровому розділі, що передає атмосферу неспокою, сум'яття (пунктирний ритм, секстолі), ніби попереджає про наступні перепони, що ставить життя. Надалі музика немов несе відбитки цього оркестрового епізоду. Хорова фактура насичується напруженими акордами, а оркестрова партія стає більш драматичною, навіть екзальтованою.

Закінчується частина невеликою кодою, де автор використовує перші два слова молитви. Кода побудована на стислому викладі матеріалу першого епізоду і повертає слухачів у споглядально-піднесений стан гармонії та спокою. Таким чином, у перший частині, що складається з чотирьох епізодів та коди, представлено образ Богородиці у динамічному розвитку, відповідно до душевно-емоційного сприйняття його людиною. Незважаючи на кількість, на перший погляд, розрізнених епізодів, драматургія частини природна та врівноважена. Влучно охарактеризувала особливості драматургічного розвитку творів композитора І. Жуковська: «…пропорційність і міра у викладенні матеріалу – як у вертикальному вимірі (рівновага у співвідношенні

ділянок щільної та прозорої фактури), так і в горизонтальному (розвиток музичної ідеї завжди пов'язаний з напрочуд природним плином музичного часу). Кульмінаційна зона розгортання музичної дієвості настає, як правило, у відповідності з традиційними класичними моделями: момент найвищої напруги збігається або з точкою золотого перетину, або формує яскравий "знак оклику" у фінальній зоні твору» (Жуковська, 2022).

Друга частина кантати (Andante) «Ad te clamamus, exsules filii Hevae» («До Тебе взиваємо, вигнанці, потомки Єви») втілює образ страждання, тяжких роздумів людини. Короткі низхідні інтонації оркестрової теми з рівномірним рухом у басах нагадують траурну ходу. Хорова тема викладена в унісон у низькій теситурі, що посилює асоціації з образами душевних мук та страждань. Автор використовує тут прийом нашарування фактури, що вже з'являвся раніше, декілька разів повторюючи окремі слова та словосполучення молитви, розсвічуючи їх новими тембровими барвами. Короткі, гнучкі за мелодією та динамікою хорові фрази ніби переплітаються у паузах з оркестровою тканиною, нагадуючи своєрідний діалог між людиною та Милосердою Заступницею Небесною. Наступний епізод частини не контрастує тематично, тут автор використовує гармонічні зіставлення далеких тональностей. Завдяки появі *as-moll*'ного тризвука музика просвітлюється – з'являється надія на краще. Поступове теситурне підвищення зіставлень, накопичення емоційної напруги призводить до кульмінації частини – це розгорнутий хоровий вокаліз, він виконує функцію середини форми. Широка за діапазоном енергійна мелодія, що розподіляється між сопрано та альтами (чоловічі голоси підтримують гармонію), оркестром із тріольним ритмічним малюнком, загальне темпове зрушення (*con moto*) виявляють нові грані образу твору. Можливо, це благання людини, крик її понівеченої душі. Відбиток душевних страждань (поява в оркестрі тріолей) несе в собі і скорочена реприза частини. У ній автор стискає форму завдяки використанню коротких мотивів на повторенні слова «clamamus» (взиваємо). Важливим виразним елементом, що відбиває образний зміст музики, є використання складно-мішаних розмірів у крайніх розділах частини. Саме нерівномірність руху споріднює мелодичну

інтонацію з живою людською мовою. Поглиблює образ страждання і тональність *gis-moll*, нерідка в реквіємах, барвисто схарактеризована К. Шубартом: «Gis-moll – безлюдько, розчавлене до задухи серце; голосіння, що стогне на подвійному хресті; важка боротьба, одним словом, все, що тяжко пронизає, є фарбою цієї тональності» (Schubart, 1806: 379).

Третя частина (Largo) «Ad te suspiramus gementes et flentes in hac lacrimarum valle» («До тебе зітхаємо, стогнемо і плачемо у цій долині сліз») ще глибше занурює у стан відчаю та душевного болю. Композитор створює відчуття повного знесилення, безнадійності та страху. Асоціація з траурною ходою, що зародилась у попередній частині, тут отримує продовження та набуває більш явного втілення. Глибини драматизму додає тональна мінливість. Семантичні якості мінливості *a-moll – d-moll* (остання теж притаманна плачам і реквіємам) передають глибину відчаю душі, емоційне знесилення. Завдяки зіставленню цих двох тональностей виникає ефект коливання настрою, невизначеності людських почуттів, метань між надією та розпачем. Оркестровий вступ, побудований на кластерах, завдяки повільному темпу (Largo) та використанню довгих тривалостей доводить емоційне напруження до максимуму. Інтонації низхідного підголоску, що звучить у високому регістрі, нагадують плач. Хорова тема скидається на тяжкий стогін людини, що опинилася у пастці життєвих негараздів. Смислові акценти – багатократні повторення особливо значущих слів, відокремлені паузами, що розділяють текст частини, немов зупиняють музичний рух – рух колеса життя. При цьому безперервність руху забезпечує оркестрова партія. Схвильований настрій підкреслює гнучка динаміка. Музичний образ стає втіленням звучання голосу віри, який, попри все, спонукає людину продовжувати рух тернистим життєвим шляхом.

Тематичний матеріал цієї частини містить інтонації, схожі з тематизмом другої частини. Особливо це відчувається на початку хорової теми, де збігаються перші слова «Ad te» («До тебе»). Якщо у першому випадку тема опускається на секунду, то у другому – ніби «провалюється», гублячись у безодні відчаю – людина не має сил боротися. У кульмінації на словах «lacrimarum valle» (долина сліз), вирішеної

з використанням хорового унісону та акордового складу, горе та відчай досягають найбільшої глибини. Оркестр та хор тісно взаємодіють, доповнюючи одне одного. Коли у хорі автор використовує довгі тривалості, оркестрова партія насичується рухом, що надає музиці динамізму. Останні такти повертають первісний характер образу, тричі повторене слово «gementes» («стогін») символізує безвихіддя. Гармонічна мова частини теж сприяє відтворенню мінливості почуттів людини: з'являються несподівані акорди, альтерації. Яскравий виразний смисл має останній хоровий акорд – секстакорд *fis-moll*, який несподівано з'являється у тональності *a-moll*. Акорд зависає у просторі як невирішене питання, а соло гобоя в останньому такті звучить як мерехтливе світло надії, що завжди залишається попри всі життєві випробування.

У гнітючу «звукову тишу» наприкінці третьої частини тривожним вихором вривається музика **четвертої частини,** «Eja ergo advocata nostra» («Отже, наша захисниця, зверни на нас свої милосердні очі»). Вона стає переломною у художній концепції кантати, бо надалі образи стають оптимістичніше, наповнюються світлом та любов'ю, а музика вражає своєю міццю. Фактура цієї частини поліфонізується, оркестрова партія, сповнена енергії та напруження, розгортається безперервним рухом шістнадцятками на кшталт *perpetuum mobile*, з'являються хроматичні пасажі. На барочні витоки вказує моторика основного музичного матеріалу частини, що асоціюється із концертно-віртуозним стилем тієї епохи. Рельєфно на фоні супроводу оркестру звучить тема хору, побудована на коротких фразах зі швидкими динамічними зрушеннями від ***p*** до ***f***, що сприймаються як стріли блискавки у нічному небі. Її рішучий, наполегливий характер підкреслюється пунктирами висхідних квартових ходів. За засобами музичної виразності частина дещо нагадує «Dies irae» з «Реквієму» В. Моцарта. Композитор вільно використовує Шоста й сьома строфи молитви використані вільно, виокремлено певні слова та словосполучення. Частина складається з трьох епізодів, що розвиваються варіаційно. У другому епізоді виникає своєрідний канон-«змагання»: основна тема проводиться в оркестрі та хорі. Завдяки фактурним змінам накопичується драматизм, досягається динамічний розвиток частини. Наступний епізод харак-

теризується поліфонізацією фактури, саме на нього припадає кульмінація. Тут змінюється тематизм, який, однак, не вносить суттєвих змін в образний стрій частини, хоча й додає рішучості та енергії звучанню музики. Тональність четвертої частини, *g-moll*, у порівнянні з попередніми частинами, «висвітлює» музичний образ, що викликає відчуття надії, прагнення до подолання труднощів. Зіставлення далеких тональностей (*g-moll – des-moll – ges-moll – Ges-dur – a-moll*) підкреслює рішучий характер музики. Своєрідною є її гармонічна мова частини, основана на використанні великої кількості альтерацій, септакордів та нонакордів, акордів нетерцієвої структури.

Вершиною мелодичного натхнення композитора можна вважати **п'яту частину** на слова «Et Jesum, benedictum fructum ventris tui, nobis post hoc exsilium ostende» – «Й Ісуса, благословенний плід утроби Твоєї, нам по цім вигнанні покажи». Музика частини є ліричною кульмінацією кантати. Образний характер її споглядальний, внутрішньо зосереджений, відсторонений від всього буденного. Це своєрідний тихий гімн Богородиці, що тяжіє до духовного та піднесеного і приводить до катарсису. Частина написана у тональності *D-dur*, виразні якості якої – блиск, яскравість та енергія – сприяють відтворенню чистого образу Богородиці як втілення світлої надії, мрії, любові, добра. Ця частина несе в собі просвітлення, сприяє усвідомлення величі Божественного, його провідної ролі у житті людини та Всесвіту.

Основна тема, що тонко передає образний зміст частини – «Et Jesum, benedictum» – вирізняється проникливістю, внутрішньою експресією. Мелодичні лінії складаються з коротких низхідних поспівок, характерних інтонаційних зворотів, що повторюються або вільно варіюються. Широкий діапазон мелодії, стрибки у хорових партіях створюють ефект простору, де поєднується земне та Божественне. У музиці використано прийом звукопису: рухливі вісімки в оркестрі нагадують про потік білого світла, що нібито ллється з небес і окутує простір. Особливе значення композитор надає слову «benedictum» («благословенного»), підкреслюючи його провідне для цієї частини виразне значення. В останніх тактах слово ніби розчиняється у повітрі, сповнюючи простір Божественною енергією.

Наступна, **шоста частина** «O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria» («О, милосердна, о, благочестива, о, солодка Діва Маріє») є філософським осмисленням образу Богородиці як символу відродження. Це вже зріле прийняття віри. Віри, коли людина відроджується на новому рівні, коли вона усвідомлює своє місце на землі, сенс свого буття. Можливо, це своєрідне переосмислення однієї з центральних молитов християнського богослужіння – «Символу віри» («Credo»), що уособлює усю глибину єднання людини та Бога. Частина написана у тональності *F-dur*, семантичні якості якої додають музиці піднесення, що символізує тріумф перемоги світла над темрявою. Відтворенню стану умиротворення та блаженства сприяє й темп частини – *moderato con moto*. Особливого значення набуває гармонічна вертикаль хору: вона представлена здебільшого консонантними акордами та великими септакордами, завдяки фонічному колориту яких музика немовби долає просторові межі, підноситься до Божественних висей, створюючи зв'язки між земним та піднесеним. Виникає відчуття єдності Всесвіту, природи, людини і Бога.

Бурхливий оркестровий вступ частини має певну спорідненість з інтонаціями кантати «Весняні пасторалі» і символізує відродження віри, пробудження як природи, так і людської свідомості. Хорова тема побудована на коротких висхідних інтонаціях, що сприяють відчуттю зростання, розквіту, руху до чогось нового. У номері використовується двочастинна структура, де друга частина збагачена поліфонічним розвитком, що додає музиці піднесеного настрою та емоційної схвильованості.

Незважаючи на відсутність лейтмотивів, частина має певні зв'язки з іншими номерами кантати. Поступове фактурне нашарування та динамічний підйом мелодичної хвилі, що викликає відчуття катарсису, споріднюють її з першою частиною. Оркестрова партія, сповнена бурхливих шістнадцятих, нагадує четверту частину, хоча ладовий колорит та загальний настрій частин різняться. Завершується остання частина кантати вже відомим прийомом «розчинення» звуку у просторі як символом переходу від земного до Божественного. На фоні септакорду першого щаблю в партії хору звучить бурхлива оркестрова тема, що поступово затихає. Вона стає

ознакою-символом пробудження, відродження людської душі, повернення її до Бога.

Отже, у тексті антифону «Salve Regina» Богородиця постає не тільки як втілення скорботності, а й в образі Заступниці та Втішниці. Тому важливими стають як настрої смутку, так і радості, вдячності, яка призводить до щирого славлення Божої Матері. Відтворення цього спектру душевних станів дозволило композиторові з короткого ємного молитовного тексту створити досить розгорнутий твір. Музика розширила рамки молитви і вивела композицію на рівень філософського узагальнення.

У кантаті В. Птушкіна синтезовано риси барочної естетики та сучасного музичного мовлення. Музика «Salve Regina» вражає вмінням автора показати різні грані одного цілого. Незважаючи на церковний текст, твору притаманна яскрава театральність, що стала відмітною рисою творчості композитора.

У кантаті композитор виявив себе як прекрасний мелодист, всі її теми виразні та рельєфні. В. Птушкін виокремлює мелодію як найбільш чуттєвий та емоційний компонент інтонаційності. Цим можна пояснити наявність соло в партіях хору та хорових унісонів. Особливістю звуковисотної організації музики є значущість фонізму, енергії, напруженості кожного інтервалу. Завдяки цьому музика кантати експресивна, динамічна, насичена несподіваними поворотами. Гармонічна вертикаль твору містить септакорди, нонакорди та акорди нетерцієвої структури. При цьому музика не втрачає ладової основи і зберігає зв'язок із класичними традиціями. Також у повільних частинах спостерігається тяжіння до колористичної гармонії: наприклад, використання великого мажорного септакорду на тонічному басі (наприкінці I частини).

Між частинами наявні інтонаційні та драматургічні зв'язки. Перша частина виступає як «квінтесенція» наступних. Вона містить інтонації IV та V частин. У VI частині відбувається трансформація окремих інтонацій з I, IV та V частин. Символічного значення набувають деякі ритмофактурні та гармонічні прийоми: безперервний рух шістнадцятками у мажорному ладі втілює внутрішню боротьбу людини, а нонакорди в партії хору, які є лейтакордами кантати, створюють

ефект просторовості – символ прозріння, пробудження, піднесення душі. Так виникає своєрідна арочна драматургія кантати, що врівноважує загальну побудову твору.

До драматургічного розвитку залучено і тональності у творі. Композитор велике значення надає індивідуальному семантичному відчуттю тональностей, що створює особливий тембровий колорит, пов'язаний зі зміною різних емоційних станів. Відмітимо, що у частинах, які передають душевні переживання, композитор використовує тональності, характерні для реквіємів. Світлі, сповнені надії та віри у провідну Божу силу частини кантати вирішені у мажорних тональностях. Характерним є постійне підвищення теситури у частинах кантати за рахунок зіставлення тональностей B-dur – D-dur – F-dur. Завдяки використанню поступової зміни тембрового забарвлення музичної тканини посилюється напруження, виникає ефект наростання радісного хвилювання.

Інтонаційні арки, принцип наскрізної драматургії, контрастне зіставлення епізодів та частин цілого у кантаті, незважаючи на камерність форми, дозволяють говорити про ознаки симфонічного мислення композитора.

Висновки.

Таким чином, образ Богородиці у кантаті «Salve Regina» несе у собі прихований смисл і постає як інтегрований образ духовного становлення людини. Крізь образ Богородиці у творі відображені різні етапи духовного шляху людини до пізнання Бога. Кожна частина кантати є музичним відтворенням певного періоду її духовного життя: народження – страждання – відчай – протест – просвітлення – відродження. Отже, художньо-філософська концепція кантати відображає відродження в людині високого духовного начала, її внутрішню силу, уміння стійко зносити усі життєві негаразди.

Перспективи подальшого дослідження полягають у поглибленому вивченні художніх концепцій хорових творів В. Птушкіна в аспекті композиторського та виконавського стилів. Отже, доцільним є комплексне дослідження хорової творчості композитора, яке допоможе виявити риси його хорового стилю та його роль у розвитку музичного мистецтва України.

ЛІТЕРАТУРА

Бондаренко, Е. (2014). «Интродукция и токката» Владимира Птушкина: композиционный замысел и его воплощение. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* 39, 245–254.

Вербицька-Шокот, І. В. (2007). *Жанр реквієму в хоровій творчості українських композиторів порубіжжя тисячоліть*. (Дис. …канд. мистецтвознавства). Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Драч, И. (2009). Аура города в камерно-вокальных сочинениях В. Птушкина на стихи харьковских поэтов. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 25, 19–26.

Жуковська, І. (2022). Кастальське джерело традиції (Пам'яті видатного українського композитора Володимира Птушкіна. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції «Мистецька освіта в онлайн-просторі: пошуки та перспективи», (сс. 87–91). Київ: НПУ імені М. П. Драгоманова. Retrieved from Digital Repository Dragomanov Ukrainian State University, http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/37304; http://surl.li/fcand

Інюточкіна, Н. (1996). Виконавські особливості вокального циклу «Кумедні картинки» В. Птушкіна. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 3, 16–19.

Коменда, О. І. (2006) Духовні теми і жанри в українській музиці кінця ХХ ст. – початку ХХІ ст. *Студії мистецтвознавчі,* 4 (16), 51–55, https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/12881/3/duhovni.pdf

Криченкова, А. С. (2015). Актуализация ренессансного образа мира в хоровой кантате «Весенние пасторали» В. М. Птушкина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 44, 208–217.

Куперман, Г. М. (2002). Особенности исполнительских приемов солирующей скрипки в «Concerto-buffo» В. Птушкина. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* 8*,* 245–250.

Михайлова, Н. М. (2009). Роль хору в сучасній театрально-музичній постановці (на прикладі музичної казки В. Птушкіна «Велетенський малюк Гулівер»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 25, 257–263.

Савченко, Г. С. (2018). Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті,* 1, 79–83.

Седюк, І. (2017). Ігрова логіка у фортепіанних дуетах В. Птушкіна. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*, вип. II (9), 250–255.

Черкашина-Губаренко, М. Р. (2002). Харківські елегії Бориса Чичибабіна (моносимфонія «Сповідь» В. Птушкіна). *Музика і театр на перехресті епох,* 1, 140–143.

Aleksandrova, O. & Samoilenko, O. & Osadcha, S. & Grybynenko, Ju. & Nosulya, A. (2021). Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *Wisdom*, 20, 4, 158–165, DOI: https://doi.org/10.24234/wisdom.v20i4.534

Schubart, Ch. F. D. (1806). *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst.* (Herausgegeben von Ludwig Schubart). Wien: Bey J. V. Degen, Buchdrucker und Buchhändler, https://web.archive.org/web/20090427012650/http://www.koelnklavier.de/quellen/schubart/_index.html

REFERENCES

Aleksandrova, O. & Samoilenko, O. & Osadcha, S. & Grybynenko, Ju. & Nosulya, A. (2021). Composer's philosophy: the interdependence between worldview and writing technique. *Wisdom*, 20, 4, 158–165, DOI: https://doi.org/10.24234/wisdom.v20i4.534 [in English].

Bondarenko, E. N. (2014). «Introduction and Toccata» by Vladimir Ptushkin: composing concept and its realization. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education,* 39, 245–254 [in Russian].

Cherkashina-Gubarenko, M. R. (2002). Kharkiv Elegies of Boris Chichibabin (monosymphony "Confession" by V. Ptushkin). *Music and Theater at the Crossroads of Epochs,* 1, 140–143 [in Ukrainian].

Drach, I. (2009). The aura of the city in V. Ptushkin's chamber-vocal compositions based on the verses of Kharkiv poets. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education,* 25, 19–26 [in Russian].

Iniutochkina, N. (1996). Performance Features of the Vocal Cycle "Funny Pictures" by V. Ptushkin. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education,* 3, 16–19 [in Ukrainian].

Komenda, O. I. (2006). Spiritual themes and genres in Ukrainian music of the late 20th – the beginning of the 21st century. *Studies of Art History*, 4 (16), 51–55, https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/12881/3/duhovni.pd [in Ukrainian].

Krichenkova, A. S. (2015). Actualization of the world's renaissance image in V. M. Ptushkin's choral cantata Spring Pastorales. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education,* 44, 208–217 [in Russian].

Kuperman, H. M. (2002). Features of the solo violin performance techniques in V. Ptushkin's "Concerto-buffo". *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education,* 8, 245–250 [in Russian].

Mykhailova, N. M. (2009). The role of the choir in a modern theatrical and musical production (on the example of V. Ptushkin's musical fairy tale "The giant Baby Gulliver"). *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, Theory and Practice of Education,* 25, 257–263 [in Russian].

Savchenko, H. S. (2018). The genre of instrumental concert in the work of Vladimir Mikhailovich Ptushkin. *Traditions and innovations in higher architectural and artistic education,* 1, 79–83 [in Ukrainian].

Schubart, Ch. F. D. (1806). *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. (Herausgegeben von Ludwig Schubart). Wien: Bey J. V. Degen, Buchdrucker und Buchhändler, https://web.archive.org/web/20090427012650/http://www.koelnklavier.de/quellen/schubart/_index.html [in German].

Sediuk, I. (2017). Game logic in piano duets by V. Ptushkin. *International Bulletin: Culturology. Philology. Musicology,* 9, 250–255 [in Ukrainian].

Verbytska-Shokot, I. V. (2007). *The Requiem genre in choral work of Ukrainian composers of millenniums frontier*. (Extended abstract of Candidate's diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Zhukovska, I. (2022). Castalian Spring of tradition (In memory of the outstanding Ukrainian composer Volodymyr Ptushkin. *Materials of the international scientific and practical conference "Art education in the online space: searches and perspectives"*, (pp. 87–91). Kyiv: NPU imeni M. P. Drahomanova. Retrieved from Digital Repository Dragomanov Ukrainian State University, http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/37304; http://surl.li/fcand [in Ukrainian].

Yuliia Ivanova
Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
PhD in Art Studies, Associate Professor,
the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting,
e-mail: ivochkajulia843@gmail.com
ORCID id: 0000-0001-5529-5713

THE IMAGE OF THE VIRGIN MARY IN V. PTUSHKIN'S CANTATA «SALVE REGINA»

Statement of the problem.

Volodymyr Ptushkin is one of the most prominent representatives of the Kharkiv composer school of the second half of the 20th and early 21st centuries. In April 2022, he passed away staying in Kharkiv under fire at the beginning of the war. The thematic and genre diversity of his music reflects the breadth of his artistic views, openness to the trends of time. Ptushkin paid special attention to choral work, he collaborated with many choral groups of Ukraine, his choral works adorn their repertoire. Undoubtedly, his works have a magnetic power, and recognition of them in the professional and amateur environment determines the relevance of this topic.

Recent research and publications.

Today there is not thorough study of the Ptushkin's choral heritage, beside the separate articles by N. Inyutochkina, T. Gerdova, I. Zhukovska, M. Cherkashyna-Gubarenko, N. Mykhailova, I. Verbitska-Shokot, A. Krychenkova.

The purpose of the article *is to consider the peculiarities of the embodiment of the Image of the Virgin Mary in V. Ptushkin's cantata "Salve Regina".*

Methodology.

As the methods of researching the historic, comparative, genre-stylistic, intonation-dramaturgical and interpretive types of analysis is used.

Results.

"Salve Regina" is a deeply psychological work. It carries the most deep feelings, thanks to which consciousness builds a chain of images, the meaning of which is hidden in their associative relationships. Music of the Cantata is present as the art of hints, semitones, chiaroscuro, and undisguised, exalted emotions. The artistic and philosophical concept, the peculiarities of the embodiment of the

main image, the specifics of intonation and harmonic language, dramaturgy and the form of the cantata are revealed in the study. It is concluded that the cantata synthesizes some features of baroque musical style and modern musical language, and the canonical Church text does not interfere with its vivid theatricality. The melody appears as the most sensual and emotional intonation component, while the harmonic vertical is focused on the phonic expression of bright non-tertian sounds, major seventh chords and ninth chords; the semantics of tonalities are also involved. Intonation arcs, leit-chords, the principle of through dramaturgy, the contrasting juxtaposition of episodes and parts of the whole in the cantata, despite the chamber form, testify to the composer's symphonic thinking.

Conclusion.

The music of the cantata significantly expanded the scope of the prayer text and brought it to the level of philosophical generalization. The image of the Virgin Mary becomes the bearer of a hidden meaning, a symbol of the spiritual development of a person. Through the image of the Mother of God, the work highlights various stages of a person's spiritual path to knowledge of God. Each of the six parts of the cantata is a musical reproduction of a certain period of person's spiritual life: birth – suffering – despair – protest – enlightenment – revival.

Keywords: *image; the Virgin Mary; "Salve Regina"; cantata; composer's interpretation; philosophical and artistic idea.*

Стаття надійшла до редакції 28 лютого 2023 року

УДК 784.1(477)“19”:78.03
DOI 10.34064/khnum2-3006

Яструб Олена Миколаївна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
здобувач поза аспіранурою кафедри інтерпретології та аналізу музики,
викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування
e-mail: olenayastrub@gmail.com
ORCID iD: 0000–0001–7503–7543

ДУХОВНІ ХОРОВІ ТВОРИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТОЛІТТЯ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПРИНЦИПИ

Шедеври духовної хорової спадщини, що актуалізуються після тривалого часу заборони, сьогодні підтверджують свою значущість та знову стають актуальними як увиразнення сталих ціннісних орієнтирів на новому витку осягнення традиційної української ментальності. Пропонована стаття порушує проблему дослідження жанрово-стильових та виконавських принципів духовних творів композиторів початку XX століття, яке здійснюється в її межах на окремих прикладах богослужбової та паралітургійної хорової творчості К. Стеценка та О. Кошиця. Мета дослідження полягає у виявленні жанрово-стильових та виконавських принципів окремих творів: кондака «Зі святими упокой» із «Панахиди» К. Стеценка та «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця. Історико-культурологічний, жанровий, стильовий, структурно-функціональний, інтерпретаційний, семантичний дослідницькі підходи спрямовані на виокремлення питомих якостей хорової творчості композиторів «нової школи» (за О. Козаренком) української духовної музики першої третини XX століття в контексті спадкоємності та інтерпретації традиції духовного співу в жанрово-стильовому та виконавському вимірах, що є новим аспектом розкриття обраної теми. У висновках виокремлено жанрово-стильові принципи аналізованих творів: звернення до духовних жанрів богослужбової та паралітургійної спадщини (панахида, псальма); залучення псалмодії, ознак народнопісенної стилістики. У сучасних інтерпретаціях творів К. Стеценка та О. Кошиця виявлено

такі якості: пластичність голосоведіння, експерименти з комбінуванням тембрів, застосування мікродинаміки.

Ключові слова: *українська музична культура; український духовний спів; духовна хорова творчість; К. Стеценко; О. Кошиць; богослужбова; паралітургійна; псалмодія; виконавська інтерпретація; псальма; музична семантика; українська народна пісенність.*

«Які ж гарні ті пісні, а особливо релігійні!
Це ж новий скарб музичного добра на весь світ,
це ж незачерпнуте ще джерело музики»
«Der neue Tag», 23 липня 1919 року[1]

«*В цьому співі криється таємниця народньої душі*
з усіма барвами України – її степів, церков, віри
й поетичної творчості народу»
«*Pravolidu*», 13 травня 1919 року[2]

Зі світових рецензій на концерти Української
Республіканської капели під керівництвом О. Кошиця

Постановка проблеми.

В історії музичної культури перша третина XX століття постає як період інтенсифікації культуротворчого процесу, коли суспільні сторони життя нашої держави, за слушним твердженням М. Ржевської, «детермінувалися активною спрямованістю до національного самопізнання та самоутвердження» (Ржевська, 1998: 80). Яскраву плеяду творчих постатей – М. Леонтовича, К. Стеценка, О. Кошиця, Я. Яциневича, П. Демуцького, М. Вериківського, яких музикознавці зазвичай відносять до послідовників школи М. Лисенка, О. Козаренко (2001: 153) іменує *новою школою* української духовної музики першої чверті XX століття. Пропонована стаття порушує проблему до-

[1] ЦДАВО України. Ф. 3965. Оп. 2. Спр. 56. Арк. 18 (цит. за: Пересунько, 2018: 39).
[2] ЦДАВО України. Ф. 3965. Оп. 2 Спр. 61. Арк. 47 (цит. за: Пересунько, 2018: 28).

слідження жанрово-стильових та виконавських принципів духовних творів композиторів зазначеного періоду, яке здійснюється в її межах на окремих прикладах богослужбової та паралітургійної хорової творчості Кирила Стеценка та Олександра Кошиця. Свідоцтвом актуалізації духовної музики композиторів є події, що останнім часом розгортаються у царині музичного виконавства. Обов'язковою умовою П'ятого Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів (Київ, 2011), що увійшов до історії сучасного хорового мистецтва через репертуарну стратегію, спрямовану на підтримку музики вітчизняних композиторів, стало виконання однієї з п'яти найкращих українських народних пісень в обробці О. Кошиця (І тур). Іншим яскравим прикладом зростання уваги до вітчизняної духовної хорової спадщини є презентація виконання повного видання духовних творів К. Стеценка (*«Кирило Стеценко. Духовні твори»*, упорядник М. Гобдич) у травні 2013 року в Київському будинку звукозапису за участю провідних хорових колективів України[3].

Звідси, виокремлення питомих якостей духовної хорової творчості К. Стеценка та О. Кошиця в аспекті спадкоємності традицій українського духовного співу в жанрово-стильовому вимірі та її виконавської інтерпретації, представлене в цій розвідці, постає як ***актуальна тема*** в колі сучасних науково-дослідницьких інтересів.

Останні дослідження і публікації. Хорову творчість О. Кошиця та К. Стеценка у різних ракурсах вивчали П. Козицький (1918), О. Козаренко (2001), Н. Калуцька (2001a; 2001b), Л. Пархоменко (2009) Н. Супрун-Яремко (2014), Т. Пересунько (2018), А. Патер (2021), О. Засадна та О. Черсак (2021), Г. Карась (2022). Знаковою подією, символом повернення із забуття творчої постаті О. Кошиця в музичній науці України стало проведення в Національній музичній академії України Міжнародної конференції (2007), інспіратором і організатором якої став Анатолій Лащенко. Її матеріали склали зміст

[3] Йдеться про камерний муніципальний хор «*Київ*» (диригент Микола Гобдич), жіночий хор «*Павана*» (диригентка Людмила Байда), чоловічу хорову капелу України імені Л. М. Ревуцького (диригент Юрій Курач) та Академічний хор імені П. Майбороди (Хор Українського радіо, диригентка Юлія Ткач).

збірника статей «Олександр Кошиць і час» (Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2007, вип. 57) із дослідженнями провідних українських науковців та диригентів-практиків. Назване видання досі є найґрунтовнішим збірником наукових праць, що висвітлюють різні грані універсальної творчої постаті та діяльності митця.

Н. Калуцька (2001b) та Н. Супрун-Яремко (2014) досліджують композиторський стиль О. Кошиця (зокрема, поліфонічний – Н. Супрун-Яремко) на прикладах його літургійних творів. Монографія Л. Пархоменко «Кирило Стеценко» (2009) на сьогодні залишається однією з фундаментальних наукових праць, присвячених життєтворчості композитора (у третьому виданні з'являється розділ «Сакральні твори»). У статті О. Засадної та О. Черсак (2021) розглядається процес українізації богослужбової музики періоду національного відродження (перша третина XX століття). У дисертаційному дослідженні А. Патер «Виконавські виміри української сакральної музики» (2021) представлено творчу діяльність професійних хорових колективів різних регіонів України в сучасному контексті відродження духовної музики. В науковій розвідці музикознавиці Г. Карась презентовано архівні матеріали, у тому числі О. Кошиця, щодо святкування українцями 100-літнього ювілею М. Лисенка в умовах Другої Світової війни, що, на думку авторки, є «маніфестацією незламності духу нашого народу, який боровся за незалежність і свободу» (Карась, 2022: 26).

Мета нашої статті – виявити жанрово-стильові та виконавські принципи духовних хорових творів К. Стеценка та О. Кошиця на прикладах кондака «Зі святими упокой» із «Панахиди[4]» К. Стеценка та *аранжування*[5] народної псальми «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця.

Методи дослідження. У рамках статті затребуваними виявились такі наукові підходи: історико-культурологічний, жанровий, стильовий, структурно-функціональний, інтерпретаційний, семантичний.

---

[4] Саме таке написання назви твору зустрічаємо в автографі К. Стеценка, що датований 1920–1922 рр. Надалі ми також дотримуватимемося цього варіанту.

[5] За авторським визначенням О. Кошиця.

Виклад основного матеріалу.

Спробуємо на обраних зразках духовної хорової творчості К. Стеценка та О. Кошиця увиразнити їхню самобутність, зумовлену високопрофесійним органічним сполученням музично-стилістичних ознак української народно-пісенної та богослужбової традицій.

Хорова спадщина К. Стеценка та О. Кошиця як послідовників М. Лисенка демонструє безпосередні спадкоємні зв'язки музичної діяльності обох митців з творчістю останнього, зокрема, у сфері фольклорних досліджень, що відіграла значущу роль у формуванні оригінального стилю кожного з композиторів. М. Лисенко зазначав: «*Уся ця сфера, як воздух, чоловікові потрібна, без неї гріх починати свою працю і музикові, і філологові*» (Лисенко, 2004: 263). Адже музичний стиль, за слушним визначенням О. Лігус (2016: 130), це «відмінна якість музичних творінь, що входять в ту чи іншу конкретну генетичну спільність (спадщина композитора, школи, напрямки, епохи і т. д.), яка дозволяє безпосередньо відчувати, пізнавати, визначати їх еволюцію і проявляється в сукупності всіх властивостей музики, що сприймається, об'єднаних в цілісну систему навколо відмінних ознак». Починаючи з 1900 року, К. Стеценко щоліта вирушав у подорож Україною для збирання фольклорних перлин, а О. Кошицем на Кубані за три літніх експедиції було зібрано понад 1000 пісень, половину з яких композитор не лише відредагував і опрацював для виконання хором, а й підготував до друку. А початком диригентської діяльності для обох митців стала презентація українського професійного хорового мистецтва на теренах нашої держави та поза її межами власноруч організованими хоровими колективами. О. Кошиць спільно з К. Стеценком, за наказом голови Директорії, Головного Отамана військ УНР С. Петлюри, стали співзасновниками Української республіканської капели УАПЦ (1919).

Композиторську, духовно-реформаторську та освітньо-викладацьку, церковнослужительську, регентську сфери діяльності ***Кирила Стеценка*** *(1882–1922)* слід віднести до унікальних сторінок періоду національного духовного відродження України кінця XIX – першої третини XX століть, який справедливо вважається пасіонарним вибухом у духовній царині культури. Для увиразнення національних

рис у церковній музиці, на думку П. Козицького, плідним став шлях залучення традиції, проторений К. Стеценком. Йдеться про застосування «тих релігійних елементів, що є утворені та утворюються самим народом, тобто колядок і кантів, тих форм, в які вливаються сучасні релігійні переживання й почуття народної душі» (Козицький, 1918: 2). Паралельно у той час постало питання впровадження загальнонародного церковного співу у храмах. «Це найліпший спосіб українізації церковного співу. При таких співах народ не додержується вивчених гармонічних ходів, а *несвідомо творить* [*курсив наш – О. Я.*]», констатував сам К. Стеценко (1918: 4).

Високопрофесійна та розмаїта композиторська спадщина К. Стеценка спонукає до аналітичних міркувань та зосередження уваги на увиразненні самобутніх жанрово-стильових та виконавських принципів. Для аналізу нами було обрано «Панахиду» (1918), а саме № 10 – кондак «Зі святими упокой» шостої пісні «Житейське море», написаний для мішаного хору та альта *solo*. Це єдиний номер із «Панахиди», котрий був представлений у виконанні Академічного хору імені П. Майбороди (диригентка Юлія Ткач) під час презентації збірки повного зібрання духовних хорів К. Стеценка (2013). Саме ця виконавська інтерпретація обрана нами для вивчення. Образно-семантичний стрій твору зумовлений духовним виміром – темою вічності як ключової у цьому хоровому номері (як і в «Панахиді» в цілому) – проханні до Всевишнього про упокій душі. Адже у всього земного є свій початок та кінець, а душа – вічна (згадаємо символічне зображення Альфи та Омеги на іконі *Спас Вседержитель, Іл. 1*).

Дослідники справедливо іменують «Панахиду» К. Стеценка вершинним явищем в українській музичній культурі (Костюк, 2018: 60). В епістолярії О. Кошиця[6] знаходимо таку характеристику цього музичного циклу: «Творчість того генія [*К. Стеценка. – О. Я.*]) я люблю до безтям'я… Найбільшим твором його вважаю Панихиду, яку чув під управою самого автора в Києві. Вона повна нашої панахидної поезії тихого цвинтаря, з похиленими дерев'яними хрестами, ніжними вишеньками, що обступили могилки, мов діти домовину небіжчика,

[6] Із листа до Павла Маценка від 8.12.1941 року.

та з тихо-сумними простими польовими квітами, які наївними очками дивляться на чудний, непотрібний смуток людей. Ту Панихиду хочеться співати мов пісню, стільки там рідного, людяного…» (*Відгуки минулого*, 1954: 66).

Ілюстрація 1. *Одне із найдавніших іконографічних зображень Спасителя (Римські катакомби, IV століття)*[7].

«Панахида» (з *Посвятою світлій пам'яті М. Лисенка*, 1918–1919) у другій редакції (1922) постає як результат узгодження музичного тексту з україномовним перекладом церковнослов'янського вербального першоджерела. Композитор із власної ініціативи здійснив

[7] Отримано з вільних Інтернет-джерел.

український переклад циклу. Цей факт можемо пов'язати з діяльністю Всеукраїнського православного церковного Собору (1918, 1921, 1927), яка призвела до змін у богослужбовій практиці України. Зокрема, під час третьої сесії Собору була створена Комісія з українізації Служби Божої, до складу якої входили К. Стеценко, О. Кошиць, П. Козицький. Ця редакція твору К. Стеценка, за Л. Пархоменко, видана у вигляді трьох нотних збірок першого Національного хору. На думку дослідниці, «це був перший канонічний національний цикл з 15 частин» (Пархоменко, 2009: 182). До слова, зазначимо, що митець створював богослужбові цикли і на канонічні церковнослов'янські тексти («*Непорочны»* для триголосного хору, 1908; «*Милость мира*» для мішаного хору *B-dur*, 1919 та ін.).

Прем'єрне виконання «Панахиди» К. Стеценка, за припущенням Л. Пархоменко, могло відбутися під час відправи панахиди по гетьману І. Мазепі (1639–1709) 10 липня 1918 року на цвинтарі Собору Святої Софії в Києві, «де правив протоієрей В. Липківський, за співучастю Першого національного хору, керованого К. Стеценком» (2009: 182). Інша версія, яку озвучує музикознавиця, стосується можливого прем'єрного виконання у Шосту Лисенкову річницю (6 листопада 1918 року), що збіглася з Третьою сесією Всеукраїнського Православного Церковного Собору. Цей твір було представлено П. Козицьким фаховому регентсько-церковному об'єднанню як зразок національної творчості для Служби Божої (богослужбового чину) та високо ним оцінено.

«Панахида» стала доказовим зразком новаційної концепції К. Стеценка, П. Козицького, М. Вериківського, а саме: «… використати в українських культових відправах живу традицію та наявні народні паралітургійні форми, а експериментальне освоєння давнього знаменного співу відкласти до кращих часів» (Пархоменко, 2009: 183). До втілень таких інноваційних поглядів у духовному циклі Л. Пархоменко відносить включені у «Панахиду» *псалмодії дяка*, які «наділені винятковою драматизуючою силою» (там само: 184).

«Панихида» (гр. παννυχίς [pannychis]) перекладається з грецької як *«всеношна»*; інша назва цієї служби – *«парастас»* (від гр. παράστασις, [parástasis]) – «місце стояння» (Костюк, 2018: 59).

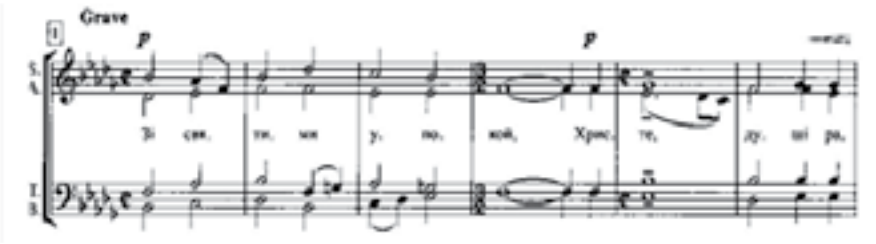
Л. Серганюк акцентує увагу на етимонах цієї назви, важливих для розуміння символічного значення жанру:«*pas* – весь, *nis* – ніч, *ado* – співаю; *pannihis*– цілонічне неспання» (2015: 52). Головною темою заупокійної служби[8] є звернення до Бога з проханням прощення усіх гріхів, видимих та невидимих, та переходу душі до Царства Небесного.

Кондак «Зі святими упокой» *(b-moll)* із «Панахиди» К. Стеценка складається з трьох розділів, кожен з яких характеризується появою нового тематичного матеріалу:

а	в	с
27	9	6+7

Вибір композитором основної тональності *b-moll,* на наш погляд, не є випадковим, оскільки її колорит, як видається, є співзвучним траурній та молитовній семантиці. У виконанні Академічного хору імені П. Майбороди під орудою Ю. Ткач цей образ втілюється завдяки зосередженому за характером, прикритому звучанню кантилени у першому розділі (***a***), *Grave.* «Це трагічний епос, з домінуванням обрядового чинника», за визначенням Л. Пархоменко (2009: 193). Тематизм першого розділу проростає з початкового ядра (*initio*), завдяки чому композитор досягає наскрізного розвитку (див. *Приклад 1*)*:*

Приклад 1. *К. Стеценко. «Зі святими упокой», 1 розділ (початок)*



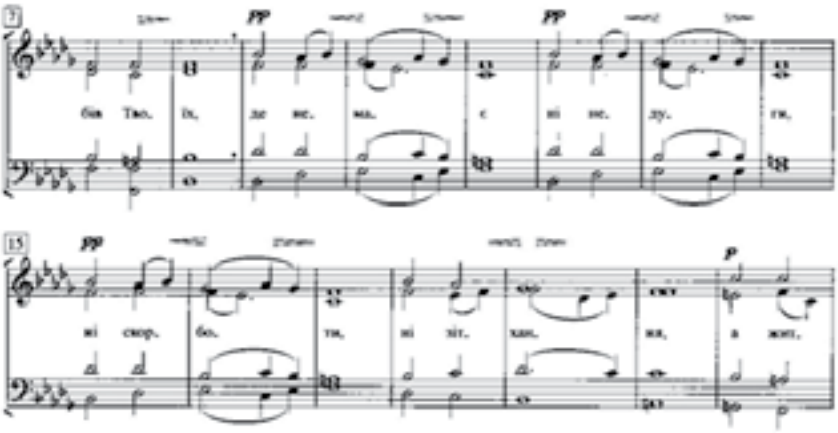
[8] Канонічні основи заупокійних Богослужінь закладено Іоаном Дамаскіним (VIII ст.) та Феофаном Начертаним (IX ст.).

Перший чотиритакт, за Л. Пархоменко, «має церковний колорит» (2009: 193), що підкреслюється й завдяки хоральному типу фактури. Водночас основна мелодична лінія в партії сопрано (такт 1) та імітаційні підголоски в партії тенорів (такт 2) та басів (такт 3) нагадують про українську народнопісенну музичну стилістику.

Унісонне завершення першої фрази на останньому складі слова «упо***кой***» є характерною ознакою хорової стилю у духовних творах К. Стеценка загалом.

Інтонаційний стрій першого розділу, на наш погляд, споріднений також із жанром колискової за рахунок ритмічної остинатності на словах *«де немає ні недуги, ні скорботи»* з підкресленням VI та VII# щаблів мелодичного мінору (9–17 тт.). Така метроритмічна організація створює ефект «колисання», а у жанровому контексті асоціюється із *заколисуванням* душі, яка вирушає у вічність (див. *Приклад 2*).

Приклад 2. *К. Стеценко. «Зі святими упокой», 1 розділ (продовження)*



Підголосок в партії альта (т. 9), який обіграє секундову інтонацію і досить яскраво прослуховується в хоровому ансамблі, разом із лінією сопрано утворює виразне затримання, що додає гармонії свіжості

Драматургічний розвиток, заснований на двох динамічних хвилях (що охоплюють діапазон спочатку від ***p*** до ***mf***, потім – від ***p*** до ***forte***) та пов'язаний зі збагаченням хорової фактури, зростанням щільності звучання, наприклад, завдяки тому, що партія баса дублює мелодичний хід в партії тенорів, приводить до кульмінації наприкінці першого розділу із залученням шести- та семиголосся на заключних словах першого розділу, на ***forte***, – «*життя безконечне*» у межах «потужного трагічного *F-dur*» (Пархоменко, 2009: 193). Останні такти розділу (25–27 тт.) сприймаються як певне заспокоєння і, водночас, слугують переходом до наступного розділу (***b***).

Тема розділу (***b***) – *solo* альта *«Ти Єдиний безсмертний»* – псалмодія, на ***mp***, речитативного типу викладу (авторська ремарка "*recitativo"*), яка звучить на фоні педалі у вигляді тонічного тризвука *F-dur* в партії чоловічих голосів.

Псалмодія солістки (контральто) в досліджуваній виконавській інтерпретації набуває багатого оксамитового тембрового забарвлення. Виразне інтонування єдиного висхідного секундового ходу, що припадає на слово *«земля»* (т. 30), знову підкреслює сакральну семантику. Скорботно-смиренний характер виконання узгоджується з основним змістом цього епізоду, який нагадує про незмінний, з часів падіння Адама, закон людського буття: *«ми ж, земні, в землі створені і в ту саму землю повернемось».*

Лише наприкінці середнього розділу (**b**) у партії солістки спостерігаються ознаки кантиленного типу інтонування, з'являється мелодична лінія *(cantabile)* з *tenuto* на першій долі (на словах «*надгробним*» та «*риданням*»), підкресленням кожної долі («*спі-ва-ю-чи*»), що в образному плані може бути пов'язаним із просвітленням та надією (див. *Приклад 3*).

Для фактури заключного розділу (***c***) твору характерним є чотириголосний виклад, що нагадує про традиції народної пісенності (підголоскова поліфонія з рисами варіаційності). У розробці матеріалу на шляху до генеральної кульмінації твору композитор сполучає принципи, притаманні традиціям народного гуртового та церковного співу, про що свідчать наявність чоловічого хорового заспіву (*«алилуя»* на фоні витриманого квінтового тону *b-moll tutti* партії альтів),

використання антифонного принципу викладу (альтова партія відповідає чоловічому хору унісонним ходом зі словами *«співаючи пісню»*). Повторення висхідної секундової інтонації в партії альта створює інтонаційно-смислову арку до попереднього розділу. Кульмінація у виконавській версії Академічного хору імені П. Майбороди досягається шляхом поступового динамічного зростання від ***pp*** до ***f***, зі вкрапленнями мікродинаміки *crescendo* протягом однієї долі (такт 31), що створює виразний звуковий ефект.

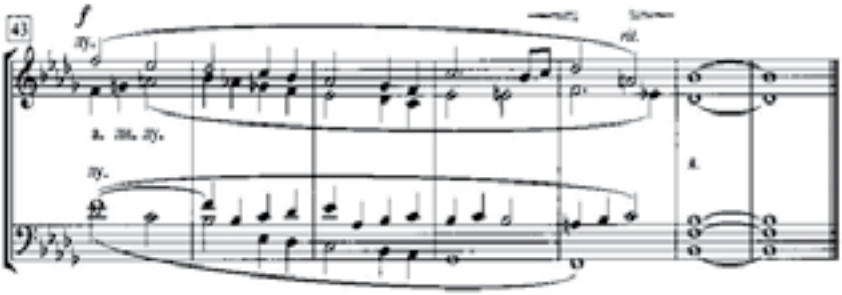
Приклад 3. *К. Стеценко. «Зі святими упокой», середній розділ*

Заключне прославлення (*«Алилуя»*), що на образно-семантичному рівні може сприйматися як прояв смиренного прийняття волі Божої, втілюється завдяки гнучкому розспіву в усіх партіях хорового *tutti*. За Л. Пархоменко, особливої «сили експресії набуває звучання "Алилуя" в чотириголосному хоровому складі, де спадний (в октаву) лінеарний рух набуває семантики фатальності» (2009: 194). Кожен з голосів хорової фактури має досить виразну мелодичну лінію: плавні низхідні ходи в партіях сопрано, альтів і басів, партія тенора з елементами секвенційного розвитку. Виразне інтонування кожного з голосів досягнуто хором шляхом темброво-динамічної індивідуалізації кожної партії (див. *Приклад 4*).

У кондаку «Зі святими упокой» із «Панахиди» у хоровому співі, що «є мистецтвом духовного й емоційного спілкування між людьми, засобом їх об'єднання для гуртового та індивідуального виконавського самовираження» (Супрун-Яремко, 2014: 348), К. Стеценко втілив від-

повідний молитовний стрій, органічно поєднавши музично-стилістичні ознаки народного багатоголосся з ознаками творів богослужбової традиції (псалмодія альта, залучення антифонного принципу співу).

Приклад 4. *К. Стеценко. «Зі святими упокой» (завершення).*



Підсумуємо спостереження щодо виконавських принципів, відзначених у ході інтерпретаційного аналізу. Молитовний стрій першого розділу (**a**, *Grave*), «Зі святими упокой» К. Стеценка втілено Академічним хором імені І. П. Майбороди завдяки зосередженому за характером кантиленному прикритому звучанню та обмеженню динамічного діапазону, дотриманню динаміки *piano* та *pianissimo* з невеликими *crescendo* та *diminuendo*; виразному звучанню альтового підголоску у хоровому ансамблі, завдяки його тембровій індивідуалізації (9–20 такти); колористичному збагаченню хорових голосів (з дещо напруженим звучанням партії сопрано) у кульмінації. Виконання розділу ***b*** вирізняється виразним інтонуванням псалмодії солісткою, голос якої має оксамитове темброве забарвлення; поступовим динамічним зростанням від ***pp*** до ***f***. Примітним звуковим ефектом є застосування мікродинаміки – *crescendo* у межах однієї долі (такт 31) під час кульмінації третього розділу (***c***). У заключному прославленні *«Алилуя»* Хору імені І. П. Майбороди вдалося досягти монолітності звучання.

Композиторська, диригентська, педагогічно-наукова та культуртрегерська діяльність ***Олександра Кошиця*** *(1875–1944)* відіграла

значущу роль у підтриманні та розвитку української хорової традиції за межами нашої держави, тоді, коли традиція духовної хорової культури в Україні у ХХ сторіччі *була практично перервана.* Що пов'язано, на думку Н. Супрун-Яремко, з «тотальним запровадженням войовничого атеїзму і руйнівною антирелігійною кампанією <…> – усе це призвело до величезних національних духовних втрат» (2014: 450). У продовження зазначеного музикознавиця слушно зауважує, що «<…> значною мірою церковна музична творчість опинилася в еміграції, де не лише зберіглась як вид національного мистецтва, а й зуміла примножитись і продовжити розвиток у наукових, композиторських і концертних формах свого життя» (там само). Сучасна дослідниця Г. Карась (2022: 24) надає цінні архівні матеріали стосовно участі диригента О. Кошиця з організованим у Канаді великим хором, який складався із «хористів та хористок майже усіх українських національних і церковних товариств Вінніпегу» у святкуванні 100-річного ювілею його вчителя М. Лисенка у 1941 році. Авторка наголошує, що під час проведення Третіх диригентсько-вчительських курсів у Вінніпезі митець укладає програму, в якій містяться хорові твори М. Лисенка, проводить серію доповідей про українську музику і творчість основоположника української композиторської школи у різних містах Канади, серед яких – Монреаль, Торонто, Седбері, Форт Вілліан (там само).

Як зазначає сам О. Кошиць, народна пісня «має в собі всі національні первні й стала ґрунтом для організованого музикального мистецтва, як *світового* так і *церковного*» (19-?: 5). Музикознавиця І. Романюк підкреслює: «фольклор – це стиль» та доходить такого висновку: «<…> народна традиція залишається актуальною завжди, враховуючи її автентичність як чинник якості (від гр. *authentikos* – *справжній*)» (2014: 385).

Жанр духовних кантів та псальм у творчості О. Кошиця представлено багато та розмаїто. Наприклад, митець створив обробки для мішаного хору «богослужбових та народних мелодій» (Супрун-Яремко, 2014: 457)» для лейпцизького видання 1920 року *«Релігійні канти та псальми українського народу»*. В рамках статті на прикладі однієї мініатюри-аранжування *«Ой хто, хто Миколая*

любить» О. Кошиця розглянемо цю царину композиторської творчості для увиразнення засадничих якостей псальми як духовного жанру, зосереджуючи дослідницький інтерес на її виконавському втіленні (на прикладі версії Львівської національної чоловічої хорової капели «Дударик»).

Засадничою ідеєю духовних псальм, підґрунтям яких є моральні життєві принципи, на думку С. Гриці, є «тлінність земного життя, вищість духовного над тілесним, моралістично-дидактичні мотиви» (2007: 117). Українські кобзарі та лірники (*Іл. 2*), виконавці національного епосу, духовних жанрів – «реальна дієва сила моральності, що становить собою єдність правди і справедливої дії. Співці-кобзарі як мудреці, носії духовних знань і моральних якостей для одних були порадниками, для інших – наставниками», – зазначає О. Шокало (у кн.: Шевченко, 2020: 12).

Першоджерело псальми «Ой хто, хто Миколая любить», як зазначає О. Кошиць, походить від кобзаря Остапа Вересая, запис творів у виконанні якого здійснив М. Лисенко. Обробка О. Кошиця була видана українською діаспорою в Нью-Йорку у нотному зібранні «Релігійні твори» за редакцією Зіновія Лиська (1970).

Аудіозбірка *«Різдво на Україні»* (1996) Львівської національної чоловічої хорової капели «Дударик» (художній керівник та головний диригент – Дмитро Кацал) містить унікальний за виконавським складом запис аранжування народної псальми «Ой, хто, хто Миколая любить» О. Кошиця. Цей зразок духовної хорової спадщини митця дотепер залишається малодослідженим у музичній науці.

Діяльність чоловічої хорової капели «Дударик» є правомірним визначити як таку, що цілком вкладається в контекст української співочої традиції. Йдеться про залучення дитячих голосів до чоловічого складу хору, що сягає своїм корінням у XVI століття. У вітчизняній хоровій традиції приблизно в ті ж часи дитячий хор стає обов'язковим предметом у навчальних закладах при церквах, а з розвитком світського багатоголосного співу молодих півчих починають відбірати до чоловічих професійних хорів.

Сполучення тембрів дитячих, юнацьких та чоловічих голосів у композиції «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця у виконанні

хорової капели «Дударик» (*solo* – Отець Юрій Коласа) вражає своєю досконалістю: політністю звучання дискантів, виразністю альтової партії (особливо у другому куплеті, де альти виконують заспів у достатньо низькій теситурі), культурою оформлення хорового звучання загалом, чистотою інтонування складної за фактурним викладом та теситурою хорової композиції *a cappella.*

Ілюстрація 2. *«Лірник» (Зиґмунт Айдукевич, кінець XIX століття)*[9]

Форма цього твору – куплетно-варіаційна, складається з п’яти куплетів-періодів та коди. Його особливістю є застосування ладової змінності, тобто постійне чергування тональностей *g-moll* та *B-dur*,

[9] Отримано з вільних Інтернет-джерел.

часте застосування VII та III щаблів, що властиво ладовій будові народної пісні.

Однотактовий хоровий вступ перед сольним заспівом кожного з куплетів є своєрідним аналогом інструментального вступу. Хорові вертикалі, що виконуються закритим звуком на початку першого, третього та п'ятого куплетів на *forte,* відіграють роль «хорового камертону», викликаючи асоціації зі звучанням колісної ліри. Колорит цього хорову вступу привертає слухацьку увагу вже з перших тактів. Резонування в момент співу *mormorando* сприяє філігранності звучання *crescendo* та поступового *diminuendo*. Уміле використання хористами прийомів ланцюгового дихання та головного резонування забезпечує округле звучанням голосних. Все це, разом із дотриманням ритмічної синхронності у виконанні партій та виразною кантиленою підголосків, створює образ щирої дитячої молитви.

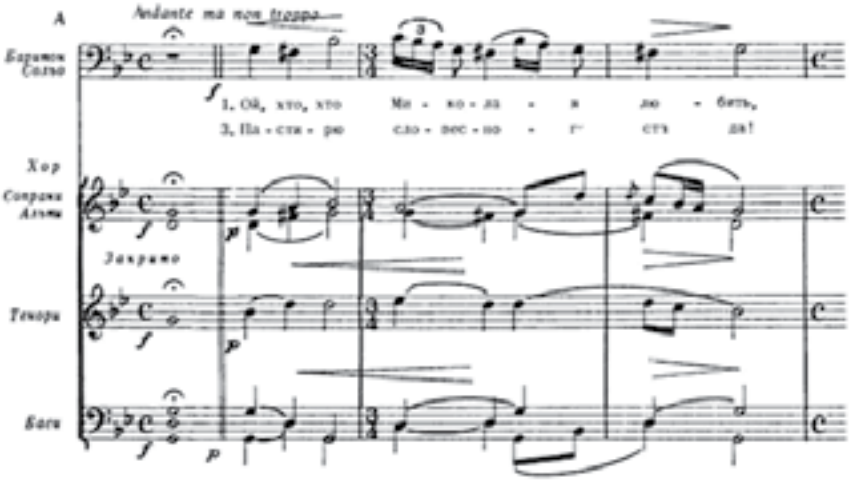
Майстерність застосування хорового прийому *mormorando*, коли хор досягає неябикої гнучкості фразування протягом досить тривалих музичних фрагментів у першому та третьому куплетах, дійсно вражає. Прикметно, що у «Словнику української мови» (Білодід, 1973: 830) тлумачення терміну *mormorando* (стаття має назву «Мурмурандо») дається саме на прикладі унікальних хорових прийомів О. Кошиця (з посиланням на журнал «Народна творчість та етнографія»): «Гнучкість динамічних нюансів, знамениті контрасти звитяжного "форте" й найніжнішого "піаніссімо", ... а особливо, неймовірне нагнітання та раптовий спад на одному звуці та мурмурандо (спів із закритим ротом), що створювало ілюзію вібрації струнних інструментів – ось за допомогою яких прийомів хорової оркестровки Кошиць досягає особливих звукових ефектів (Нар. тв. та етн., 2, 1966, 26)».

Партія соліста-баритона (I–IV куплети) має імпровізаційний характер. Інтонаційне зерно теми, що складається з хроматичного низхідного секундового руху (*g-fis)* та висхідного стрибка на зменшену кварту до третього щаблю у рамках *g-moll* (*fis-b*), сполучається з подальшим хвилеподібним розгортанням мелодичної лінії (*Приклад 5*).

Також одним з ключових принципів мелодичного розвитку в партії соліста є змінність натурального та гармонічного мінору.

Хоровий супровід у першому та третьому куплетах звучить лагідно й прозоро завдяки використанню тембрів дитячих голосів, плавності голосоведіння у гомофонно-гармонічній фактурі, паралельному руху голосів, подекуди з елементами підголоскової поліфонії. Кадансовий зворот наприкінці періоду має специфічне гармонічне забарвлення завдяки використанню натуральної домінанти і тонічного тризвуку з пропущеною квінтою, тривалість якого подовжено за рахунок фермати, що сприймається як апелювання до народнопісенної стилістики.

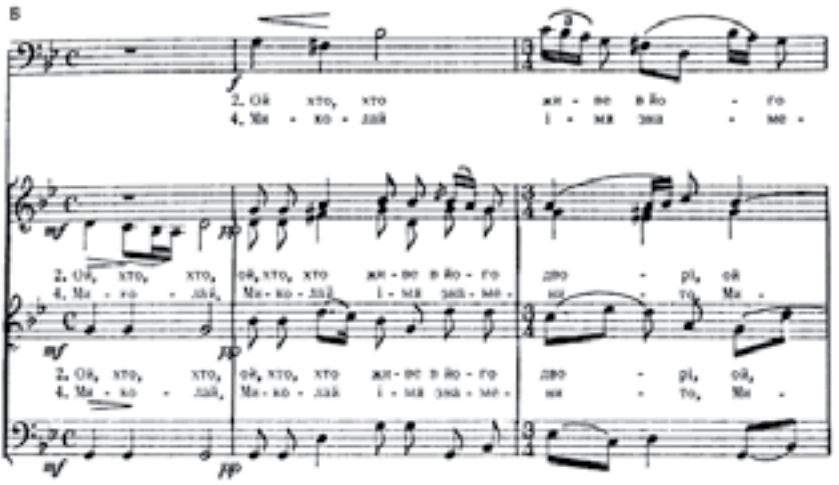
Приклад 5. *О. Кошиць. «Ой хто, хто Миколая любить» (перший куплет)*



У четвертому куплеті провідну роль у аналізованій виконавській інтерпретації грає комбінування хорових тембрів, яке є одним з яскравих прикладів експериментальної роботи диригента. *Solo* тут доручено групі баритонів, що співають у нюансі ***pp***, тоді як хор у процесі розвитку виконує двоїсту функцію: фонового, але самостійного плану та підголоску розвиваючого типу, що вступає в діалог з партією

баритонів[10]. Загалом у цьому куплеті хор є дієвим учасником розвитку драматургії завдяки активному варіантному розвитку теми (див. *Приклад 6*).

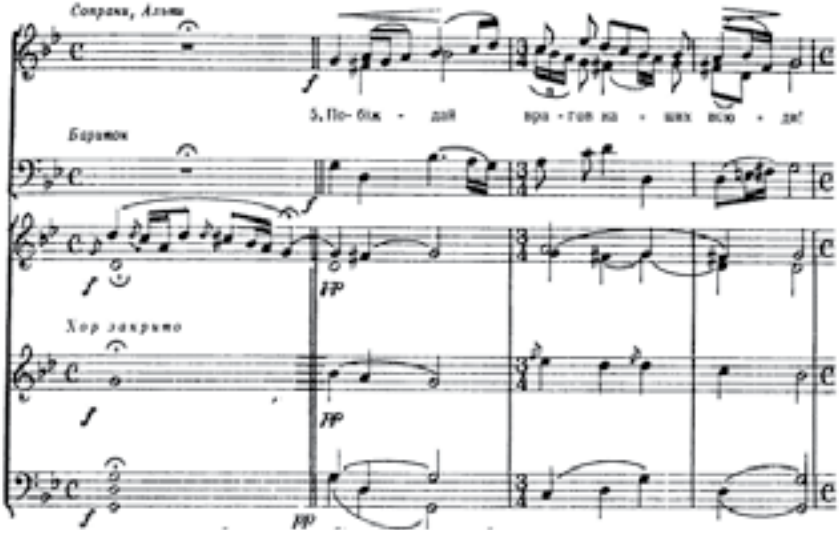
Приклад 6. *О. Кошиць. «Ой хто, хто Миколая любить» (четвертий куплет)*



Кульмінацією твору є заключний п’ятий куплет. Хоровий вступ до нього виконується з використанням прийому *mormorando у поєднанні з ферматою*, яка в цьому випадку слугує тлом для імпровізаційного соло партії сопрано, викликаючи асоціацію з бурдоном на колісній лірі, а, на думку Н. Калуцької, «сопрано імітують навіть виразну заплачку» (2001а: 132), де *cis* подвійної домінанти в *g-moll* також може бути трактований як елемент думного ладу (див. *Приклад 7*).

[10] *Підголосок, який розвиває* – за класифікацією Л. Решетникова, один з типів підголосків, «які стали основою техніки українського народного підголосково-поліфонічного багатоголосся», поряд із такими як: *втора; підголосок, який доповнює; підголосок, який колорує; підголосок-фон* та ін. Ця класифікація представлена в дослідженні Н. Супрун Яремко (2014: 356).

Приклад 7. *О. Кошиць. «Ой хто, хто Миколая любить» (п'ятий куплет)*



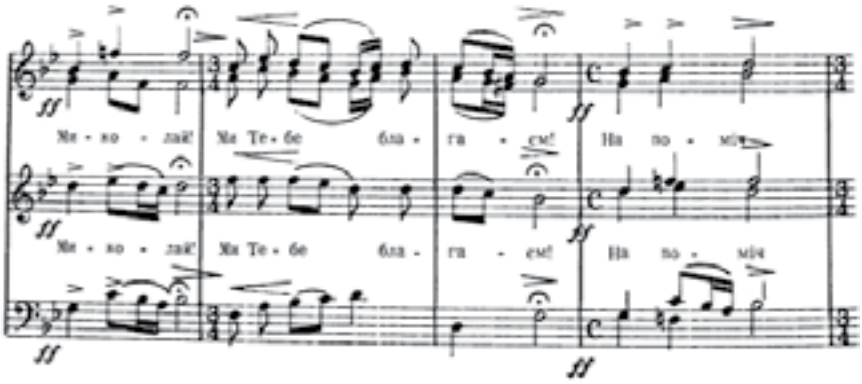
Долучення тенора-альтіно з його доволі рідкісним тембром до солюючих баритонового та сопранового голосів на тлі загального хорового звучання в тихій динаміці, з поступовим її посиленням за рахунок виразного озвучення вербального тексту є оригінальним прийомом хорового письма, який виконує важливу драматургічну роль і підкреслює ідейно-змістовну складову твору – прославлення духовної сили Святителя Миколая Чудотворця.

За рахунок розшарування хорової фактури у заключному куплеті досягається кульмінація у коді, де *tutti* хору припадає на слова *«Миколай! Ми тебе благаєм! На поміч к собі призиваєм!»* (див. *Приклад 8*).

На підставі здійсненого інтерпретаційного аналізу сформулюємо ключові принципи виконання псальми «Ой, хто, хто Миколая любить» О. Кошиця. Якісність виконання складної багатошарової фактури досягнуто завдяки тому, що в умовах тембрового розмаїття солюючих голосів хоровий ансамбль добре збалансовано. Широкий

діапазон агогічних прийомів, темпові градації (наприклад, поступове розширення протягом останніх двох тактів) формують довершену драматургію цілого. Спів на *mormorando*, що в цілому характерний для хорового стилю О. Кошиця, істотно збагачує темброву палітру. Масштабність, монолитність звучання хорового *tutti* в коді створює образ соборності, передає дух щирої молитви, віру у безперечний захист, який надає Миколай-Чудотворець.

Приклад 8. *О. Кошиць. «Ой хто, хто Миколая любить» (кода)*



Висновки.

Отже, підґрунтям композиторської творчості К. Стеценка та О. Кошиця є залучення жанрів богослужбової та паралітургійної спадщини (у розглянутих випадках – панихиди, народної псальми) та принципу псалмодії; елементів народнопісенної стилістики та стилізації фольклорних образів (колискової у «Зі святими упокой», звукообразу з кобзарсько-лірницької традиції – імітування звучання колісної ліри в «Ой, хто, хто, Миколая любить»).

Хоровій творчості обох митців притаманні певні спільні музично-стилістичні ознаки: тяжіння до багатошаровості фактури та розширення загального діапазону звучання в кульмінаціях; залучення принципів антифонного співу, успадкованого від усталеної традиції української хорової музики; трактування хору як *оркестру* голосів;

повторення окремих складів фрази у хорі, що властиве традиції гуртового народного співу; мажоро-мінорна ладова змінність; часте застосування септакордів субдомінантової групи, подвійної домінанти тощо.

Виконавська інтерпретація духовних творів композиторів першої третини XX століття кращими хоровими колективами України в наш час є свідченням відродження і спадкоємності духовної традиції на новому витку її осягнення.

В основу інтерпретації кондака К. Стеценка «Зі святими упокой» Академічним хором імені І. П. Майбороди, яка майстерно втілює молитовну образність, покладені такі виконавські принципи: «зібране», «прикрите» звучання кантилени, використання динамічних відтінків в межах *piano – pianissimo*; темброва індивідуалізація голосів, яка, однак, не порушує цільності звучання всієї фактури; поступове динамічне зростання від ***pp*** до ***f***, застосування елементів мікродинаміки.

Особливостями виконання народної псальми «Ой хто, хто Миколая любить» О. Кошиця хоровою капелою «Дударик» (*solo* – Отець Юрій Коласа) є «політність» звучання дискантів, виразність інтонування альтового голосу; чудове володіння ланцюговим диханням та головним резонуванням, «округле» звучання голосних; майстерне втілення прийому хорового *mormorando*, у тому числі в гнучкому фразуванні; чистота темброінтонацій дитячих голосів, що створює враження прозорості хорової фактури.

Загалом, виконавські інтерпретації духовних творів К. Стеценка та О. Кошиця обраними нами для цієї розвідки хоровими колективами під керівництвом талановитих диригентів, на нашу думку, є «еталонними», отже, звернення до їхньої творчості відкриває ***перспективи подальших досліджень***.

Шедеври духовної хорової спадщини, що актуалізуються після тривалого часу заборони, підтверджують свою цінність, яка не минає й у сучасну добу. Через 100 років спадщина митців *нової школи* української духовної музики першої чверті XX століття знову стає актуальною з позиції увиразнення ціннісних орієнтирів на новому витку осягнення вітчизняної духовної традиції як дороговказ для майбутнього української культури.

ЛІТЕРАТУРА

Білодід, І. (Гол. ред.). (1973). *Словник української мови.* (Тт. 1–11). Том 4: Київ: Наукова думка. URL http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001607

Відгуки минулого. *О. Кошиць в листах до П. Маценка* (1954). Вінніпеґ: Культура і освіта.

Грица, С. (2007). *Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор.* Київ–Тернопіль: Астон.

Засадна, О. В. & Черсак, О. М. (2021). Українізація богослужбової музики періоду національного відродження (перша третина XX століття). У кн.: *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture: Collective monograph,* сс. 192–219. Riga, Latvia: Baltija Publishing.

Калуцька, Н. (2001a). Драматургічні аспекти аранжування обрядового фольклору (канти і псальми О. Кошиця). *Українське музикознавство,* 30, 129–137.

Калуцька, Н. (2001b). *Мистецька діяльність О. Кошиця в контексті музики XX сторіччя.* (Дис. … канд. мистецтвознавства). НАН України, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського. Київ.

Карась, Г. (2022). 100-літній ювілей Миколи Лисенка як фактор збереження української національної ідентичності в умовах Другої світової війни в Україні і еміграції. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 19–30, DOI: https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-3

Козаренко, О. (2001). Сакральна творчість українських композиторів XX століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство*, 30, 138–150.

Козицький, П. (1918, 5 лист.). Новий твір К. Стеценка (музика до православної панихиди) і його значіння, яко культурно-музичного явища. *Слово,* 30, 2–3. [Київ].

Костюк, Н. (2011). Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття XX століття. *Студії мистецтвознавчі*, 3, 34–41, URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2011_3_7

Кошиць, О. (19-?). *Про українську пісню й музику*: *із серії докладів на укр. теми, що були влаштовані Департаментом Сх.-Європ. Мов. Колюмбійського ун-ту з У. Н. Союзом в Америці 1941 року*. Канада: Вид. «Організа-

ції культ.-освіт. працівників ім. О. Кошиця в Канаді». [Електронна копія]. Реж. доступу https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8739

Кошиць, О. (1970). *Релігійні твори* [Ноти]. З. Лисько (ред.). Нью Йорк: Видавництво імені З. Лиська. [Фотокопія], реж. доступу https://parafia.org.ua/collection/oleksander-koshyts-relihijni-tvory-uporyad-z-lysko-fotokopiya/

Лисенко, М. В. (2004). *Листи.* Р. М. Скорульська (упоряд.), А. П. Лащенко (ред.). Київ: Музична Україна.

Лігус, О. М. (2016). Теоретичні аспекти співвідношення музичного стилю і жанру. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Мистецтвознавство»*, 35, 129–137.

Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського (2007), вип. 57: Олександр Кошиць і час. (Зб.ст.). Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського.

Пархоменко, Л. (2009). *Кирило Стеценко*. Київ: Музична Україна.

Патер, А. (2021). *Виконавські виміри української сакральної музики*. (Дис. … д-ра філософії). Львівський національний університет імені Івана Франка; Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ.

Пересунько, Т. (2018). *Світовий тріумф "Щедрика" – 100 років культурної дипломатії України (збірник архівних документів*). Київ: Видавництво «АртЕк».

Ржевська, М. (1998). Категорія національного та процеси самоствердження і самопізнання української музичної культури (перша третина XX століття). *Українське музикознавство*, 28, 80–90.

Романюк, І. (2014). Слобожанська народнопісенна традиція: досвід репрезентації (на прикладі творчої діяльності фольклорного гурту «Стежка»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40: Когнітивне музикознавство, 384–395.

Серганюк, Л. (2015). *Методика аналізу хорових творів*. (Навчально-методичний посібник для викладачів і студентів вищих навчальних закладів). Івано-Франківськ: Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника.

Стеценко, К. Г. (1918, 26 лист.). До реформи церковних співів. *Слово*, 46, с. 4 [Київ].

Супрун-Яремко, Н. (2014). *Поліфонія*. (Посібник для студентів вищих навчальних музичних закладів). Вінниця: Нова книга.

Шевченко, Т. Г. (2020). Пісенний Кобзар: хорова Шевченкіана. П. І. Муравський (укл., муз. ред.); О. А. Шокало (вступ. ст., заг. ред.);. І. Я. Павленко (передм.). Київ: ТОВ «Фірма Інкос». (Зібрання хорових творів у 7 томах: Твори а капела. Твори з інструментальним супроводом; т. 4. Вибране).

REFERENCES

Bilodid, I. (Ed. in chief). (1973). *Dictionary of the Ukrainian language*. (Vols. 1–11). Vol. 4: Kyiv: Naukova dumka. URL http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0001607 [in Ukrainian].

Echoes of the past. O. Koshyts in letters to P. Matsenko (1954). Winnipeg: Culture and Education [in Ukrainian].

Hrytsa, S. (2007). *Ukrainian folkloristics of the 19th and early 20th centuries and musical folklore*. Kyiv–Ternopil: Aston [in Ukrainian].

Kalutska, N. (2001a). Dramaturgical aspects of arrangement of ritual folklore (cantos and psalms by O. Koshyts). *Ukrainian musicology,* 30, 129–137 [in Ukrainian].

Kalutska, N. (2001b). Artistic activity of O. Koshyts in the context of 20th century music. (Candidate's diss.). National Academy of Sciences of Ukraine, M. Rylsky Institute of Art History, Folklore and Ethnology. Kyiv [in Ukrainian].

Karas, H. (2022). The 100-year anniversary of Mykola Lysenko as a factor in the preservation of Ukrainian national identity in the conditions of the Second World War in Ukraine and emigration. *Fine Art and Culture Studies*, 3, 19–30, https://doi.org/10.32782/facs-2022-3-3 [in Ukrainian].

Koshyts, O. (19-?). *About Ukrainian song and music: from a series of reports on Ukrainian themes that were arranged by the Department of Eastern Europe Languages at Columbia University with the UN Union in America in 1941*. Canada: Edited by «Cultural and educational organizations of employees named after O. Koshyts in Canada». [Electronic copy], available at https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=8739 [in Ukrainian].

Koshyts, O. (1970). *Religious works* [musical scores]. Z. Lysko (ed.). New York: Z. Lysko Publishing House. [Photocopy], available at https://parafia.org.ua/collection/oleksander-koshyts-relihijni-tvory-uporyad-z-lysko-fotokopiya/ [in Ukrainian].

Kostiuk, N. (2011). Some aspects of the formation of the author's style in the liturgical work of Kyrylo Stetsenko of the first decade of the 20th century. Studies

of art history, 3, 34–41, URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/StudM_2011_3_7 [in Ukrainian].

Kozarenko, O. (2001). Sacred creativity of Ukrainian composers of the 20th century in the context of national musical and semiotic processes. *Ukrainian musicology*, 30, 138–150 [in Ukrainian].

Kozytsky, P. (1918, November 5). K. Stetsenko's new work (music for the Orthodox memorial service) and its significance as a cultural and musical phenomenon. *Word*, 30, 2–3. [Kyiv] [in Ukrainian].

Ligus, O. M. (2016). Theoretical aspects of the relationship between musical style and genre. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts. Art History Series*, 35, 129–137 [in Ukrainian].

Lysenko, M. V. (2004). *Letters*. R. Skorulska (compil.), A. Lashchenko (ed.). Kyiv: Musychna Ukraina [in Ukrainian].

Parkhomenko, L. (2009). *Kyrylo Stetsenko.* Kyiv: Musychna Ukraina [in Ukrainian].

Pater, A. (2021). *Performance dimensions of Ukrainian sacred music.* (PhD diss.). Ivan Franko Lviv National University; Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

Peresunko, T. (2018). *The world triumph of "Schedryk" – 100 years of cultural diplomacy of Ukraine (collection of archival documents).* Kyiv: "ArtEk" Publishing House [in Ukrainian].

Romaniuk, I. (2014). Slobozhan folk song tradition: the experience of representation (on the example of the creative activity of the folk group «Stezhka»). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education,* 40: *Cognitive musicology*, 384–395 [in Ukrainian].

Rzhevska, M. (1998). The national category and processes of self-affirmation and self-cognition of Ukrainian musical culture (the first third of the 20th century). *Ukrainian musicology*, 28, 80–90 [in Ukrainian].

Scientific Herald of the UNTAM (2007), vol. 57: *Oleksandr Koshyts and time*. (Collection of articles). Kyiv: P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

Serhaniuk, L. (2015). *Methods of analysis of choral works*. (Educational and methodological textbook). Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].

Shevchenko, T. H. (2020). *Song Kobzar: Choral Shevchenko's heritage*. P. Muravsky (compil., music editor); O. Shokalo (ed.-in-chief, introd. article); I. Pavlenko (prev.). Kyiv: TOV "Firma Inkos". (Series "Collection of choral works in 7 volumes: Works a cappella. Works with instrumental accompaniment". Vol. 4. Selected) [in Ukrainian].

Stetsenko, K. H. (1918, November 26). On the reform of Church singing. *Word*, 46, p. 4 [Kyiv].

Suprun-Yaremko, N. (2014). *Polyphony*. (Guide for students of higher educational musical institutions). Vinnytsia: Nova knyha [in Ukrainian].

Zasadna, O. V. & Chersak, O. M. (2021). Ukrainization of liturgical music during the period of national revival (first third of the 20th century). In *Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture: Collective monograph*, pp. 192–219. Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].

Olena Yastrub

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate, the Department of Interpretology and Music Analysis,
lecturer, the Department of Choral, Opera and Symphony Conducting
e-mail: olenayastrub@gmail.com
ORCID iD: 0000–0001–7503–7543

SPIRITUAL CHORAL COMPOSITIONS OF THE UKRAINIAN COMPOSERS OF THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY: GENRE-STYLISTIC AND PERFORMANCE PRINCIPLES

Statement of the problem.

The article deals with the spiritual and choral works of the composers of the first third of the 20th century on the examples of the liturgical and paraliturgical choral works of K. Stetsenko and O. Koshyts, representatives of the "new school". (Kozarenko, 2001: 153) of Ukrainian sacred music of the first quarter of the 20th century. ***Recent research and publications*** *testify to the relevance of the proposed topic. The collection «Olexander Koshyts and time» (Scientific Herald of the UNTAM, 2007, vol. 57) contains scientific articles devoted to various aspects of the creative activity of O. Koshyts. The studies by N. Kalutska (2001) and N. Suprun-Yaremko (2014) are devoted to his composer style. L. Parkhomenko's*

monograph (2009) continues to be one of the fundamental works dedicated to K. Stetsenko. O. Zasadna and O. Chersak (2021) examines the process of Ukrainization of liturgical music during the period of national revival (the first third of the 20th century). A. Pater's dissertation (2021) presents the creative activity of modern professional choirs at Ukraine in the context of the revival of spiritual music.

Objectives, methods, and novelty of the research.

The purpose of the study is to reveal the genre-stylistic and performing principles of the selected spiritual compositions: the kontakion «Zi Sviatymy Upokoi» («With the Saints Give Rest») from K. Stetsenko's «Panakhyda»(«Requiem») and the arrangement of the folk psalm «Oi Khto, Khto Mykolaia liubyt» («Oh, Who, Who Loves Nicholas») by O. Koshyts. The scientific novelty of the study is related to highlighting the fundamental qualities of spiritual choral composer work by K. Stetsenko and O. Koshyts in terms of performance interpretation and the continuity of the tradition of Ukrainian spiritual singing in the genre and stylistic dimension. The historical-cultural, genre, stylistic, structural-functional, interpretative, semantic, and systemic methods are used in the study.

Results and conclusion.

- *The foundation of K. Stetsenko's and O. Koshyts's composer work is the involvement of genres of liturgical and paraliturgical heritage (in the considered cases – memorial services, folk psalms) and the principle of psalmody; elements of folk song style and stylization of folklore images (lullaby in "With the Saints Give Rest", sound image from the Kobzar and lirnyk tradition – imitation of the sound of the wheel lyre in "Oh, who, who loves Nicholas").*
- *The choral work of both artists is characterized by certain common musical and stylistic features: a tendency towards multi-layered texture and expansion of the general range of sound in climaxes; involving the principles of antiphonal singing inherited from the established tradition of Ukrainian choral music; interpretation of the choir as an orchestra of voices; repetition of some syllables of the phrase in the chorus, which is characteristic of the tradition of group folk singing; major-minor variability.*
- *The examples of modern interpretations of the compositions testify to the high quality of rendition of the spiritual compositions, which was achieved through remarkable plasticity of voice management, experimental choirmaster work on the timbre combinations, microdynamics, etc.*

- *In our time, the performance interpretations of the spiritual works of the composers of the first third of the 20th century by the best choirs of Ukraine is the evidence of the revival and continuity of the domestic spiritual tradition on a new stage of its understanding.. Masterpieces of spiritual choral heritage, updated after a long time of prohibition in a new quality, prove their enduring value in the 21st century.*

Keywords: *Ukrainian musical culture; Ukrainian spiritual singing; spiritual choral work; K. Stetsenko; O. Koshyts; liturgical; paraliturgical; psalmody; psalm; performance interpretation; musical semantics; Ukrainian folk song.*

Стаття надійшла до редакції 9 березня 2023 року

UDC 78.071.1(479.22):783.6
DOI 10.34064/khnum2-3007

Gvantsa Ghvinjilia
V. Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Doctor of Art Studies, Associate Professor,
Department of Music History
e-mail: gvantsa.ghvinjilia@tsc.edu.ge
ORCID iD : 0000-0003-3452-4876

RUSSIAN DOUBLE ANNEXATION AND THE ISSUE OF RELIGIOUS CONSCIOUSNESS IN POST-SOVIET GEORGIAN MUSIC

The article is dedicated to the consequences of Russian double annexation in post-modern and post-avant-garde Georgian music. As a result of the research, it was determined that Russian annexation changed the natural path of development of Georgian music. It is a well-known fact that in order to establish a national composition school, first of all, it is necessary to rely on the roots of national professional music (which in any case originates from the church music of a particular nation) from a stylistic point of view. As Georgian Orthodox chanting was chased from the Georgian Church, they were completely unknown to first generation of Georgian composers. That is why the first Georgian composers were not honored to be the founders of the national composition school, and this became a historical misfortune of the first Georgian patriotic artists. During second annexation, due to the regime's rejection of the Christian religion, Georgian composers were unabled to address the stylistic-intonational characteristics of Georgian chants. During the Soviet period, the regime banned music with religious content, and the use of church genres, as well as religious themes or church hymns in any genre of music. After the collapsing regime, the requirement to ban church genres or religious music was canceled, and it turned out that composers are often interested in religious themes and intensively refer to the stylistic and intonation, and mode characteristics of Georgian chants. Compositions of Maka Virsaladze and Eka Chabashvili are clear examples of it.

Keywords: *Russian double annexation, colonization, post-Soviet religious, Georgian music, European civilization, polyphony, Russification, Christian religious traditions.*

Statement of the problem.

There is not a single event in the history of Georgian culture that does not require a global vision, especially when it comes to the discourse on the development of music art in a post-Soviet country. It is impossible to consider this problem without taking into account the context of the consequences of the Russian double annexation, since it led to the curvature of the natural path of development of Georgian music. In the process of formation, Georgian music was based only on the experience of Georgian folk, Russian and European music, because Georgian church chants were completely unknown to Georgian composers. During the Soviet period, the regime banned music with religious content, and the use of church genres, as well as religious themes or church hymns in any genre of music. After the collapsing regime, the requirement to ban church genres or religious music was canceled, and it turned out that composers are often interested in religious themes and intensively refer to the stylistic and intonation, and mode characteristics of Georgian chants. Religious themes occupy a dominant place in the works of post-modern and post-avant-garde Georgian composers.

Resent research and publications. Regarding the compositions discussed in the article, there is no scientific literature covering them in light of the religious problem. However, from the methodological point of view, the scientific works of Schmeltz (2009), Stanevičiūtė (2019), Sharikadze (2017), and Kavtaradze (2020; 2021) are important.

The purpose of this article is to answer the following key questions, which will be raised in relation to Georgian music in general and post-Soviet Georgian music among them:

– What parameters determine Georgia's European orientation and what devastating results were caused in Georgian music by the process of Russian colonization in the form of annexation;

– Did it turn out to be a barrier in the process of re-integrating Georgia with Europe;

– Why did religious themes turn out to be so vitally important in post-Soviet Georgian music and how is it related to the Russian double annexation?

The object of the study is Georgian art music in general and examples of post-Soviet Georgian music: Liturgical Symphony (2010) by the post-modernist composer Maka Virsaladze and bilingual Requiem (2012–2016) by post-avant-garde composer Eka Chabashvili.

The research relevance and novelty are determined by the scientific reflection on the Soviet experience, which presents the historical line of Georgian music from a completely new perspective, the results of the colonization policy, the processes that during the Soviet regime were never discussed in terms of the ideology of the regime and from the positions of the country's official religion.

Methods. Historical, comparative, analytical, empirical, and culturological methods are used in the research.

Georgian national consciousness in the context of European values, and the period of Tsarism.

The fact is that, although the self-conception of Georgia as a European country is however partly a modern construct, Georgian culture has been based on European values since immemorial times. According to many pieces of evidence, Georgia is not a new Europe, nor merely even old Europe, but an ancient Europe. When the European orientation of Georgia is discussed, the following arguments must be mentioned.

– Though this country is situated at the crossroads of Europe and Asia and has always looked Janus-faced, the desire to integrate into the European space as its natural mental environment has always been without alternative. Georgia never hesitated in its geopolitical choice and was always oriented toward Western values.

– European mentality and values were manifested almost at every stage of Georgian history: in the field of culture we have only Western experience from ancient times, and the influence of Asian culture was only superficial, because we had cultural and political links with antique Hellas, Rome, Byzantium, and Europe; Georgian philosophical thought grew out of Neoplatonism (Peter the Iberian, 5th century AD, Ioane Petritsi, 11th century AD – Georgian Neoplatonists). More can be said. Only in the

periods when Georgia had access to European values, the country continued dynamic development. Ever since the fall of Byzantium, after five centuries of Muslim invasion, and then Russian annexation we intensively sought passage to Europe.

– Georgia is the oldest centre of vocal polyphony surrounded by monophonic singing cultures of neighboring countries; in the field of church polyphony, Georgia was a part of European culture, because we were a member of the Christian unity from the 4th century. That's why Georgian music has similarities with European medieval and renaissance polyphony. There are a diversity of types of polyphony in Georgia, as well as in European music.

– High level of literacy; democratic governance; ethnic and gender tolerance; the cult of personal, individual uniqueness so valuable for Europe you can find in our ecclesiastic literature since 5th century.

Unfortunately, during the last four centuries, many obstacles existed and continue to exist in the process of integration of Georgian culture with European culture. Georgia thought that Russia would play the role of a catalyst in rekindling our European mentality and play the role of a mediator in the process of rapprochement with the European world, but it turned out to be a big disappointment. Georgia received the greatest injuries after the annexation of Russia, which was related to the colonial policy, russification against the Georgian nation's will, replacing the Georgian language with Russian in the educational process, ignoring the Georgian music, and painting Georgian churches white. I can't help but agree with Edward Gibbon's opinion "There is nothing perhaps more adverse to nature and reason than to hold in obedience remote countries and foreign nations, in opposition to their inclination or interest" (as cited in Collard-Wexler, 2013: 325).

During the tsarist and the Soviet periods, we still had to fight to preserve our European values. A common belief did not mean a common history, and there the mental incompatibility of Georgian culture with Russian imperial intentions became evident, which has its reasons. Despite the close connections of Russian and European culture, philosophical opinions of Slavophiles (Ivan Kireyevsky, Aleksey Khomyakov, Nikolay Danilevsky) revealed the idea that Russia considers itself to belong not to the Romano-Germanic but to the Greco-Byzantine type. Both Russian and

European thinkers felt this difference: "For the Central Europeans, Russian domination meant isolation from what the Central Europeans considered their philosophical and cultural home: Western Europe and its Christian religious traditions" (Brzeziński, 1997: 7).

It is significant that Georgia also distanced itself from the Greek-Byzantine Christian roots, where Christianity was nationalized from the very first stages. What specific event turned out to be a threat to the identity of Georgian music after the Russian annexation? It is common knowledge, that any national compositional school is based on domestic roots (folklore, church music). When the time was ripe for the foundation of the Georgian composition school, the first Georgian composers did not have such an opportunity – the traditional church polyphony was completely unknown to them. Why did this happen?

Russia abolished the statehood of East Georgia in 1801. Despite the fact that Christianity became the state religion in Georgia in the 4th century, while in Russia in 988, the autocephalous status of the Georgian Church was abolished by the Russian authorities, and the Georgian Church was subjected to the synodal rule of the Russian Orthodox Church on July 18, 1811. The position of Catholicos-Patriarch was also abolished. The Georgian Church joined the Russian Church in the form of a separate exarchate, and Russian high priests were appointing exarchs from 1817. The transfer of the Georgian church to the Russian typikon made the Georgian theological practice lose its identity, Patriarch Nikon's Russian Typicon replaced the 11th-century collection "Twain" (introduced by Giorgi Mtatsmindeli), which guided the Georgian Church until the 18th century. The Georgian liturgy was suppressed and replaced with Church Slavonic, and Georgian chanting in the educational programs was replaced by Russian chanting. Along with chanting, the second pillar of identity – the Georgian language – was expelled from Georgian churches, and the teaching process in educational institutions was carried out in the Russian language. The ancient frescoes were whitewashed from the walls of many churches.

The Russian Church also legalized a grandiose line-up of performers in Georgia churches, which made Georgian hymns lose the original semantics associated with their chamber nature (all three voices performed the function of a soloist). In this situation, the Georgian chant was in

danger of extinction. Though the national liberation movement of the 19th century spearheaded the search for Georgian hymns and transferred them to the European notation system, meanwhile many manuscripts were destroyed. In this situation, when Georgian secular music began its formation, Tsarism offered Georgia its own model of foundation of the composing school. When creating this shcool, Russia assimilated the general European experience, directing it through the lumen of the national musical thinking tradition, which included the layer of the Russian church music, too; at least, the bell tradition in the pieces of Russian composers points to it. As the three-part Georgian Orthodox chanting was chased from the Georgian church, this layer was unknown to Georgian composers. This exact factor prevented the opportunity to rely on the church music as a symbol of national identity. The general European professional musical thinking, assimilated by Georgian composers only from the position of the peasant folklore, did not express the full artistic and aesthetic phenomenon of the historically formed Georgian music.

And yet, why are national chants so important for Georgians? Because of their great historical memory, chants took part in the formation of national identity. His Holiness Beatitude, Catholicos-Patriarch Ilia II declared that "the old Georgian chant is the protector of Georgian church traditions" (Chabashvili, 2018:109). Also, the great Georgian composer of the twentieth century, Nodar Mamisashvili in his article "When all roads lead to the temple," writes that "Chants are indeed the necessity of spiritual culture. The Holy Fathers understood the genius of divine information and they created such immortal forms of musical modules, which contain the potential of permanent development and the possibility for each nation, in its originality and uniqueness, to find the source of spiritual salvation with the help of these modules" (Chabashvili, 2018: 108).

1028 days of Independence (1918–1921).

At the beginning of the 20th century (known as the "golden age", the first republic of Independent Georgia, 1918–1921), representatives of the Georgian composing school (Arakishvili, Paliashvili, Sulkhanishvili, Balanchivadze, Dolidze) scientifically studied the national chants to base their music on this intonation layer along with Georgian folklore. Besides, the idea of adopting the European experience was a chance to refresh the

traditional one. The final goal was to combine the traditions of European and Georgian music. This is what Dimitri Arakishvili wrote "I am trying to stretch invisible threads between Georgia and Europe. I think that purely national creativity, endowed with an ethnographic character, will have only local significance" (Kavtaradze, 2021: 6). Zacharia Paliashvili also envisioned the future path of Georgian music as a process of glocalization, which meant a synthesis of the global and the local, where you become part of the global space by combining the achievements of national and European music. He meant Global trends in terms of local conditions. Georgian music took the right path, but the golden age did not last long.

The Soviet period.

The second Annexation of Georgia (1921) – the establishment of the Soviet Socialist regime and isolation from the Western world stopped the process of further integration with contemporary European music and kept Georgian composers within the limits of the musical system of Romanticism (1920th–50th).

The ideology and principle of socialist realism created an atmosphere of Soviet claustrophobia, where "Art as a representative of culture has become an indicator of the anomalies generated by totalitarianism" (Kavtaradze, 2020: 11). The Georgian philosopher Merab Mamardashvili rightly called this desacralized era "an anthropological catastrophe" (Mamardashvili, 2004: 9).

This time, the Soviet regime again attacked the Georgian Church in 1924, and the fate of thousands of Georgian hymns transferred to the notation system was again in danger. It is gratifying that a large part of these hymns was saved by Georgian musicians at the cost of great efforts (Philimon Koridze, Karbelashvilis' family) and often at the risk of their lives (the case of Ekvtime Kereselidze).

Due to the replacement of the Christian religion with militant atheism, the Georgian composer again lost the right to write works of religious content in general. By the way, it was the sterilization from the divine origin, revealed in the moral death of the society that caused the collapse of the Soviet Union, along with economic and political factors. The Christian religion, which prioritized individualism and freedom of will, came into confrontation with the totalitarian state and was perceived as a threat to the regime. Until the 60s,

only cantatas and oratorios in praise of communist leaders were written, in which the idea of glorifying God has been replaced by the idea of glorifying the party elite, "Gloria" was replaced by "Hurrah!" ("Vasha" in Georgian). The desacralization of genres turned them into caricatures.

The situation has changed since the 1960s, which is called a "small renaissance" (term of writer N. Dumbadze) of Georgian art. The illusory opening of the "Iron Curtain", which was isolating Georgia, as well as other soviet republics, from the world art music processes, provided the 1960s–1970s generations with the opportunity to discover for themselves dodecaphony, serialism, aleatory, and sonoristics, the music of Stravinsky, Bartok, New Vienna School, Penderecki. The so-called "Thaw" period of the 1960s enriches national music with stylistic pluralism. The main Soviet trends were questioned and led to the emergence of "unofficial music".

In the process of the worldview and stylistic evolution of composers, the re-appeal to religious themes in Georgia as well as throughout the Soviet Union played an important role. It's hard to disagree with P. Schmelz's opinion that religion played a vital role in the ongoing stylistic development of Soviet composers of the 70s and 80s (Schmelz, 2009: 268).

The Georgian Composers of the 60s (Mamisashvili, Kancheli, Nasidze, Svanidze, Gabunia, Kvernadze) and 70–80s (Bardanashvili, Nadareishvili, Bakuradze, Shaverzashvili) are also interested in sacred music and mystical themes. "In 1978, Sulkhan Nasidze named his sixth symphony *Passion*, and in 1980 he wrote a choral work called *Supplication* to David Guramishvili's Christian text. In 1983, Bidzina Kvernadze's opera *And It Was in the Eighth Year* was staged. The opera was based on the story by the first Georgian hagiographic writer Jacob Tsurtaveli *The Torture of Saint Shushaniki*, which is also the first Georgian literary masterpiece. In 1984, Gia Kancheli composed a requiem called *Bright Sorrow*, and in the 90s he also created *Prayers* (*Morning Prayers* and *Noon Prayers* in 1990, followed by *Night Prayers* in 1992–1995) for various instruments" (Virsaladze, 2021: 82).

Gia Kancheli's music conveys the feeling of the spirituality of Georgian hymns even without quoting. Nodar Mamisashvili (the author of *Passion* for *a cappella* choir) established the regularities (consistent patterns) of Georgian hymns, based on which, he calculated the proportions and acoustic properties

of the Georgian Orthodox bell, which should resonate with the Georgian chant. According to his acoustic scheme, the bells in the Church of the Holy Trinity were distributed in the space of the belfry. His church hymns are close to the authentic style of ancient Georgian chants.

"Georgian Lamentations" (1974) by Natela Svanidze (a representative of "unofficial" music, a nonconformist composer) is also a very original example of interest in religious themes.

It can be said without exaggeration that for Georgian music, as well as for the entire post-Soviet zone, the cultural and political mission of the 'Warsaw Autumn' had a revolutionary significance, as it brought together the most important events in world music into a single festival space. The Georgian composers who came to the festival had the chance to listen to avant-garde music and master new techniques. Here they witnessed how relevant religious themes were in 20th-century Western music. "Likewise, transnational music practices have inevitably left a deep imprint on the formation and development of national music cultures" (Stanevičiūtė, 2019: 76).

Post-soviet times.

The transitional era of Georgian music from the Soviet past to the path of European integration (the 90s) was the period when Georgian music had a chance to position itself on the world music map already as the music of an independent country. It showed the continuity of tradition from an angle of adaptation to the global space as well as models that Georgian music chose to preserve national identity. In the music of this period, the mixture of styles and dialogue of epochs, so characteristic of postmodernism, was highlighted. Composers of this period use modern techniques: sonorism, pointillism, aleatoric techniques, atonality, etc.: "Since there was a coexistence of diverse musical styles, directions, and tendencies – computer music, spectral music, various compositional techniques, minimalism, polystylistic, postmodern music, eclectism, multimedia etc. – and the chance of free choice had been giving a frameless opportunity to the post-Soviet composer" (Sharikadze, 2017: 35).

In addition to positive changes, it should be noted what challenges Georgian musicians had to face in the post-Soviet period.

1. The loss of Abkhazia and Samachablo (South Ossetia) worsened the economic and political crisis.

2. The modern composer, unlike the composer of the Soviet period, has to find the finances himself and take care of the promotion, and advertising of his music.

3. When entering the free market space, academic music found it difficult to compete with rock music, and jazz, which in the Soviet Union was either banned or considered an entertainment, frivolous genre and was less supported. Compared to representatives of rock and jazz music, the popularity of the post-Soviet composer is limited to a narrow circle, which caused some complexes in relation to the older generation who already had gained popularity.

4. Georgian academic music was rarely covered by the Media. Classical TV music programs were often closed soon after their inception due to insufficient ratings.

This situation led to secondary traumas, which are related to the Soviet heritage, on one hand, and the new reality, on the other. Thus, composers of the post-Soviet period turned out to be more traumatized than the Soviet ones, because in the conditions of fear of an uncertain future, they faced both old and new traumas, which many composers could not stand, resulting in their emigration. "Musical art, like the country itself, has gone through many cataclysms, from the 'Warming' of the 1960s to the collapse of the Soviet Union and the horrors of the civil war in the 1990s, when many of the 'sixties' generations (and not only composers) left Georgia to avoid seeing what was happening. As G. Kancheli said in his work 'Abii ne viderem' ('I left so as not to see', 1996)" (Kavtaradze, 2021: 8).

In the transition period (the 1990s), when great efforts were needed to overcome this crisis, the collective instinct of self-preservation was activated. All that gave rise to the need for a mystical perception of the world, the need for spiritual transformation as well as the need for catharsis as a way of salvation. That is why such an intense longing for sacred and mystical themes full of collective survival codes was born in the Georgian music of this era. "Religion is a 'force' for occasions of strengthening and *vivifying* [my emphasis. – *G. G.*] action of society" (Wexler, 1995: 44). The dominance of religious and mystical themes in post-Soviet Georgian compositional creativity indicates the return of a genuine / true spiritual consciousness to the nation.

Since the matter concerns the strengthening of the theological theme, one interesting fact should be noted. According to the Orthodox canon, the contemporary Georgian Church does not acknowledge new chants composed by composers of the 20th and 21st centuries (however, hymns composed by Patriarch Ilia II, are very far from the style of Georgian chanting, he is the only contemporary author whose chants are performed in the church).

So, neither the church nor any institution imposes any obligation on Georgian composers to write sacred music or hymns. Despite this, Georgian composers, who appeared in the arena in the post-Soviet era, still work on religious issues. This indicates a Georgian artist's desire banished to their unconscious – to see the problems of existence in a spiritual way. It was the appeal to the religious theme that helped the composers to find spiritual guidance.

From the composers of this generation, I will focus on Virsaladze and Chabashvili, who appeared in the composition arena during the most difficult economic and political period. The yearning for mysticism and sacred themes in their music is intensified by their spiritual desires. The use of modern compositional technologies does not prevent the manifestation of national identity. Their music interestingly solves such problems as national *identity, cultural dialogue, and multiculturalism.* The code of national musical thinking, activated in the deep layers, makes it possible without any citation from the national music to identify their compositions as the pieces of Georgian music. Thus, both composers are focused on freestyle, which makes it possible to manipulate many different European compositional techniques as well as an authentic model of Georgian hymns.

Maka Virsaladze is the author of piano, chamber, symphonic, and choral works but in terms of the problem posed in the article, compositions on religious themes are of exceptional importance. She is the author of several *a cappella* chants in the style of Georgian Orthodox ones and Psalms for orchestra, mixed choir, solo vocalists, and a reader (1995), which are based on excerpts from the Psalms of Biblical David in the ancient Georgian language. A meditative mood, ostinato of texture, poly-ostinato method, and polystylistic insertions, which symbolize the idea of permanence, are typical for these compositions. In terms of musical language, she uses

a combination of atonality and polymodality, with a chord system that consists of diatonic and chromatic clusters as well as chords commonly used in Georgian traditional music.

A perfect example of Virsaladze's compositional skills and spiritual inclinations is the *Liturgical symphony*, which is dedicated to the memory of all innocently repressed people of all time, including her grandfather David Virsaladze. In the 2nd and 4th movements, we have cases of using collages in a polystylistic fashion (bars 53–55). In the 2nd movement, the quotation from W. A. Mozart's Piano fantasy (KV 397 in D minor) is heard, while in the 4th movement, the orchestral part includes fragments of J. S. Bach's Chorale prelude (in F minor) for the organ (BWV 639).

The use of collages (Mozart's and Bach's motifs, her own choruses) and the characteristic chords of Georgian chants indicate that Virsaladze wants to convey the dialogue of the eras. The idea is clear – people of the past and modern eras alike seek spirituality.

The symphony has hidden programmatic content and conveys the mystery of one of the Christian sacraments – the rite of communion. If we apply the parts of the symphony to this ritual, the first part symbolizes the spiritual readiness of the congregation for communion, and the next parts correspond to three parts of the liturgy – the act of preparation of the bread and wine for the Eucharist (Proskomedia – the name given in the Eastern Orthodox Church); the Liturgy of the Catechumens; and the Liturgy of the Faithful.

The first part plays the function of a kind of preamble, in which you will hear the imitation of the oriental instruments – Zurna and Duduki – common for the multicultural Tbilisi of the 19th century (figures 11; 15). The influence of Gia Kancheli's music is also evident (figure 8). In the first part, Mozart's motif will flash for a moment, which is repeated by different instruments in the second part.

In the second part, the juxtaposition of sonorous clusters and Mozart's motif symbolizes the attack of the hostile force on the childish naive soul. There is an obvious hereditary connection with the masterpiece of the Georgian composer Sulkhan Nasidze (Concerto for Violin, Cello, and Chamber Orchestra, 1982). With Sulkhan Nasidze, the motif full of childlike innocence appears as a symbol of a lonely artist. It is confronted

by the aggression of the surrounding world, in which it is not difficult to recognize the Soviet repression and violent system. In the case of both composers, this "battle" is conveyed by the polyphonic mixing of different intonation layers. The imitation of the ringing of bells (Trgl.) is a reference to the calling of the congregation to the church. At the end of this part, the music is abruptly stopped. Overtones are lost in space, just as an unanswered question is followed by the emptiness of common sense.

In the introduction of the third part, the semantics of the Georgian chant comes to life. The fourth part corresponds to the finale of the communion ritual when the Christians are reunited with Christ. Virsaladze wants to convey the Christian's inner struggles before establishing a mysterious relationship with God.

A recording of Virsaladze's two choruses (*Alma Mater* in Latin; *Holly God* in Georgian) layered on each other, should be transmitted from the beginning of this movement. Complex chord sounds, parallel octaves, and perfect fourths and fifths create the style of traditional Georgian chant. It does not contradict the orchestra's sonorized atonal sound world.

In the finale, Bach's motif does not invade like a foreign material, it is prepared logically. When it appears for the first time, it can be heard as a momentary thought in our minds (figure 5), although the listener perceives Bach's motif later (figure 6). With this collage, the composer wants to symbolize the completion of the ritual after which the soul of the believer experiences bliss. The sound of the orchestra is also lost somewhere in peace and silence.

Virsaladze's Liturgical symphony is the second such work in Georgian music (the first one belongs to Sulkahn Nasidze, 1991), and it is a calling card of the composer's spiritual aspirations.

Another distinguished representative of the 1990s, Eka Chabashvili is the author of chamber-instrumental compositions, operas, multimedia works, music for musical movies and cartoons, etc. She created the so-called "Multi-topophonic" composition technique. Her research encompasses such fields as "atomic" music and ecomusicology.

In the context of the problem posed in the article, we should mention Chabashvili's hymns dedicated to the Mother of Jesus. The inspiration to write them came on the Feast of the Virgin Mary years ago and she wrote

hymns on every Church feast of Saint Mary (September 21, August 28). These hymns prepared a certain basis for Chabashvili's bilingual (text in Latin and Georgian) Requiem, which is one of the landmarks of modern Georgian music. Requiem is written for orchestra, chorus, organ, three sopranos, baritone, and tenor, and combines elements of European Catholic musical tradition and Georgian Orthodox music. The Requiem contains the message – "No to Terrorism!" and is a memorial to those innocent souls who die as a result of war, terrorism, hunger, or poverty. After Shavleg Shilakadze's Latin-language requiem, this is the second Georgian requiem, which is the result of the composer's artistic research. To develop a compositional strategy, Chabashvili relied on Mozart's Requiem (in D minor, K. 626), and Stravinsky's Requiem Canticles (1966) as genre models conveying the mourning ritual.

From a structural point of view, Stravinsky's Requiem had a great influence, but if the framework of Stravinsky's dramaturgy is the unusual compounded orchestra, the dramaturgy of Chabashvili's work is based on the chorus framework, which indicates the unconscious influence of the national choral epic.

Although theatricality is the compositional thinking method of Chabashvili, the composer takes into account the immanent feature of the requiem – rituality. In Eka's Requiem, there is a synthesis of theatricalization and ritualism, thus yielding the theatricalization of ritual.

In the requiem, the visualization of music characteristic of the composer's style is also revealed. With phonetic techniques, the imagination of the listener is activated and he / she visualizes the ritual. The listener not only hears, but also watches the vicissitudes of the drama of the sinful soul – the cry caused by true repentance, the fear of being brought before the judgment of souls, and the path to union with eternity. As the composer explained during an interview with Georgian musicologist Marika Nadareishvili – "My wish is to paint music and vice versa, make a painting heard in music" (Nadareishvili, 2003: 1). By the way, the composer has created a number of brilliant oil paintings as well as pieces of literature. In addition to visualization, the composer activates in the listener the emotions that are related to the archetypes of our representations of life after death encoded in the human unconscious.

Due to Chabashvili's creative diversity, experimental musical multimedia projects, and hybrid genres (fusion of the features typical for various fields of art), theatrical-visual dramaturgy, and special attitude to verbal text, Karlheinz Stockhausen evaluated the Georgian composer in this way: "In her works, she creates timbre-theatrical pieces, compositions. Often, coming from verbal music, she creates rhythmic-melodic intonation compositions of oratory-artistic nature. The composition technique of Chabashvili is quite unique and interesting. Her music is intuitive and her scores are based on the principle – repeat and vary" (Nadareisvhili, 2003: 1).

In the requiem, the greatest importance is given to the verbal text (which is sung and pronounced in Latin and Georgian), which brings us back to the archaic canon of the Georgian hymn, the primacy of the word, and the category of prayer. Words have both conceptual and phonetic meanings (phonosemantics). Repetition of certain keywords or polyphonic mixing of texts obscures the perception of their meaning. This increases the magical power of the word and activates the function of the ritual spell. For Chabashvili, it is not essential to maintain frames of musical form and dynamically developing events in time. The composer manipulates the sonorous spaces, which tend to destroy the demarcation frameworks of the informational sound space of the world and dilute itself into the sounding of the Universe. "Eka Chabashvili's creations are basically static, lesser developed in time and at the same time surprisingly dynamic in space" (Nadareishvili, 2015: 48).

Chabashvili's eleven-part requiem begins with a prologue and ends with an epilogue. It is natural that in this requiem, Georgian church canons are not preserved, although this is not at all equivalent to the distance from the truth. Chabashvili tried to convey the mystery of the immortality of the soul, and the Christian's path, including the transition from ontological time to eschatological existence. This process is represented by the composer as two doors erected in front of a person. The action unfolds in the following scenario. The first door opens in front of a person. The dying soul in agony stands at the threshold of the beyond the world and awaits judgment. The second door opens after death and the soul gets used to its new state. It shows how the material dimension withdraws from a human being and how the eternal dimension prepares to receive the soul. Pierre

Henry's *The Journey* (from "The Tibetan Book of the Dead") influenced the composer's interpretation of the story of the soul's journey.

Remarkable moments of this piece of music are: in Prologue (*The Requiem aeternam*) the composer wants to convey the transition of the soul through the astral spiral corridor connecting the two worlds by tone-painting means.

The story of the soul's journey begins with the prayer (*Libera me*). In this movement, the listener's attention is focused on the words spoken in both languages – "save me". A human being prays not to die, but to avoid God's wrath. In this movement, the composer uses *Sprechstimme*. The intention of the composer is easy to understand: the pitch of the musical sound loses its meaning, which symbolizes that the singing of the tormented soul turns into a prayer.

The scene (*Tuba mirum*) of the archangel summoning the believers to God's judgment is conveyed by the separation of the soloist, which clearly shows Mozart's influence. In Chabashvili's Requiem, the weeping of the souls is heard from nowhere, which may be a hint that everyone is silent and waiting for their turn in anticipation of judgment. The narrator's text provides information about upcoming events, reminiscent of the narrator of a documentary film, and perhaps hints at the influence of the modern advertising industry. *Dies Irae* is distinguished by tone-painting ways. Whispering, glissading, imitations of screams, and clusters in the group of singers symbolize the falling of the frightened souls into the pit. The main idea is embedded in the verbal text – "the threat of eternal death makes people look into the abyss". *Dies Irae* is really not as terrible in terms of sounds as it was traditionally formed in the semantics of the requiem. In the modern era, the accents of the century are heard differently, the 21st-century human is facing a more global ordeal, which goes beyond the framework of casual human existence and everyday problems (real and cyber world wars, ecological catastrophes, viruses). Accordingly, the person is more depressed, this spiritual state is conveyed here by the imitation of a whisper.

According to the composer's idea, before the opening of the second door (in *Rex tremendae*), a person is given the last chance to realize that he/she was losing a human's immortal soul, serving the fleeting flesh in physical life. Therefore *Kyrie Eleison* is placed before *Rex tremendae*.

One important detail – it is not humanity that appeals to God, but individuals, because the relationship between humans and God is unique in each case. This is what the separation of the soprano soloist from the general context symbolizes in *Kyrie Eleison*. The soprano appeals to God through prayer and vocal part. Her improvised singing with archaic sound is associated with the liturgical songs of Hildegard of Bingen. Her style has been said to be characterized by soaring melodies, which expanded the normal practices of monophonic monastic chant.

In *Rex tremendae*, the music stops abruptly in the finale, suggesting that the crowd, obsessed with punishment, did not realize the evil they had done to Jesus Christ. In the next part (*Agnus Dei*), the chamber performing group (an ensemble of soloists) symbolizes the lonely Savior.

Lacrimosa brings us back to the world of the living to mourn the dead. The two-tone motif is associated with Mozart's *Lacrimosa*. When we cry in memory of the dead, we respect them. As long as the person remains in our memory, he / she is alive. Only such a calm and prepared soul finds its place in the light.

In *Recordare*, the glissandos imitate the sound of whistling and the wind, symbolizing the passing of the soul and the beginning of an eternal journey to a "beyond" world. In the Epilogue (*Lux aeternam*), the emphasized word from the whole context – "light" is pronounced verbally by the separate soloist, which gives us a programmatic hint – eternity has already won over vanity. The sound effects embody the light's periodic turning on and off, which also imitates the human heartbeat. In this way, the composer wants to convey the material world seen from the spiritual dimension, Chabashvili's intention is clear – for the deceased, carnal colorfulness of the physical dimension may have such a pulsation.

It is significant that next to the achievements of modern European music (signs of minimalism in *Benedictus* and in *Rex tremendae*), the influence of traditional Georgian church music was clearly revealed in this Requiem. The chords of the Georgian chants (*Libera me, Benedictus, Gloria*) and the anthemic nature of certain sections of the Requiem bring us back to the archaic atmosphere of the Georgian chanting practice.

The unconscious influence of the national traditional polyphonic thinking can be seen in the division of the musical texture into polyphonic

layers, which are formed by interesting combinations of verbal text, chorus, and orchestra.

It is not difficult to find a connection also with Zakaria Paliashvili's opera choruses (*Gloria*) and Revaz Lagidze's style of choral songs (*Sanctus*).

The Georgian press rated this piece of music as a 21st-century Requiem "with Georgian minerals" (Dekanoidze, 2017). In light of today's challenges, this work is perceived as a hymn to our spiritual life in the broadest sense of this word.

The music of the composers of the post-Soviet generation (the 90s) reflects the truly axiological perception of religious themes.

As for the technique of composition, the combination of national (church music and folklore) and European experiences in their music reveal the compositional skills of these composers as well as the vitality of the Georgian church polyphony itself. It turns out that it can be a renewable tradition. Georgian composers did not always have the opportunity to observe this for the reasons mentioned above.

Conclusion.

Georgia sought a chance to save her choice of Christiainity and rapprochement with European culture through co-believer Russia, and Georgians of those times hoped that Russia would play the role of a catalyst in bringing Georgia closer to the European world. When Russia attacked the main pillars of identity (language, church music, and church painting / frescoes), this turned into our national tragedy. Yet, the assimilation of the Georgian nation, so desirable for Russia, did not occur. Our geopolitical will and the symbols of the Georgian identity (the language and church music) still have been preserved.

As the Georgian chants were chased from churches, for the first professional composers developing their musical style, they were unknown. They did not have the luck to get acquainted with the church chants. Under the conditions of communist ideology (until the 60s), Georgian composers did not even have the right to be interested in religious themes. The disappearance of sacred music from composition space was not only a battle declared against Georgian hymns, this meant a dam built to keep Georgians off any spirituality. The music of the post-Soviet Georgian composers – Virsaladze and Chabashvili, apart from its own artistic value, is a compensation for

this deficit and serves as a kind of national catharsis against the background of many challenges. It seems that traditional church music always helped Georgians to overcome a great many national traumas.

REFERENCES

Brzeziński, Z. (1997). *The Grand Chessboard. American Primacy and Its Geostrategic Imperatives*, New York: Basic Books, A Member of the Perseus Books Group [in English].

Chabashvili, E. (2018). Different aspects of chants by contemporary Georgian composers as revealed through variations in performance. *Journal of the International Society for Orthodox Church Music,* 3, 108–111, https://journal.fi/jisocm/article/view/88721/47886 [in English].

Collard-Wexler, S. (2013). *Understanding Resistance to Foreign Occupation.* (PhD thesis). The Graduate School of Arts and Science, Columbia university. New York, USA [in English].

Dekanoidze, A. (2017). Requiem with Georgian minerals, https://sitkvebiblog.wordpress.com/2017/10/02/ალექსანდრე-დეკანოიძე-რე/ [in Georgian].

Kavtaradze, M. (2020). Music in the context of totalitarian culture (on the example of Georgian music of the 30s of the XX century). *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 2 (22), 3–12, http://www.gesj.internet-academy.org.ge/en/list_aut_artic_en.php?b_sec=&list_aut=1408 [in Georgian].

Kavtaradze, M. (2021). Two independence of Georgian music (1918/21–1991 ...), *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 1 (23), 3–11, http://www.gesj.internet-academy.org.ge/en/list_aut_artic_en.php?b_sec=&list_aut=1408 [in Georgian].

Mamardashvili, M. (2004). *Consciousness and Civilization: Texts and Conversations.* Logos, ISBN-10: 5816300644 [in Russian].

Nadareishvili, M. (2015). Musical identity in new Georgian music: Natela Svanidze – Eka Chabashvili. *GESJ: Musicology and Cultural Science,* 2 (12), 46–51, http://gesj.internet-academy.org.ge [in English].

Nadareisvhili, M. (2003). "We, Georgian composers, live on the crossroads space and time" (About Eka Chabashvili's Works), http://www.ekachaba.narod.ru/WeGeorgiancomposers.htm [in English].

Schmelz, P. J. (2009). *Such freedom, if only musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw.* New York: Oxford University press [in English].

Sharikadze, N. (2015). Eka Chabashvili's works through some aspects of musical identity. *GESJ: Musicology and Cultural Science,* 2 (12), 15–19, http://gesj.internet-academy.org.ge/en/list_aut_artic_en.php?b_sec=&list_aut=1204 [in English].

Sharikadze, N. (2017). European "Context" of the Georgian Music at the Turn of the Centuries. *GESJ: Musicology and Cultural Science*, 1 (15), 33–37, http://gesj.internet-academy.org.ge/en/list_aut_artic_en.php?b_sec=&list_aut=1204 [in English].

Stanevičiūtė, R. (2019). Baltic musicological conferences: National music historiographies and transnationalism. Muzikologija / Musicology, 26, 75–89, DOI: https://doi.org/10.2298/MUZ1926075S [in English].

Virsaladze, M. (2021). Choral compositions (with orchestra and a cappella) on religious themes in the oeuvres of Nodar Mamisashvili, Eka Chabasvili and Maka Virsaladze. In A. Pijarowska et al. (Ed.). *Music – the cultural bridge / Essence, contexts, references*, pp. 81–88. Wrocław: The Publishing Department of the Karol Lipiński Academy of Music in Wrocław, https://dbc.wroc.pl/Content/110174/music_the_cultural_bridge.pdf [in English].

Wexler, Ph. (1995). After Postmodernism: A New Age Social Theory in Education. In R. Smith, Ph. Wexler (ed.), *After Postmodernism: Education, Politics, and Identity,* pp. 56–80. London, Washington, D. C.: The Falmer Press (A member of the Taylor & Francis Group), https://files.eric.ed.gov/fulltext/ED393166.pdf [in English].

Гванца Гвінджілія
Тбіліська державна консерваторія імені В. Сараджишвілі,
доктор мистецтвознавства, доцент, кафедра історії музики
e-mail: gvantsa.ghvinjilia@tsc.edu.ge
ORCID iD: 0000-0003-3452-4876

ПОДВІЙНА РОСІЙСЬКА АНЕКСІЯ ТА ПИТАННЯ РЕЛІГІЙНОЇ СВІДОМОСТІ В ПОСТРАДЯНСЬКІЙ ГРУЗИНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Постановка проблеми.

Стаття присвячена аналізу наслідків для пострадянської грузинської музики подвійної (у період царату та за радянських часів) російської анексії

Грузії. Становлення будь-якої національної композиторської школи, передусім, має спиратися на коріння власної професійної музики, яке, з точки зору стилістики, сягає у церковні музичні традиції конкретного народу. Однак російська анексія змінила природний шлях розвитку грузинської музики.

***Мета** цієї статті полягала в тому, щоб з'ясувати, що саме постійно перешкоджало використанню інтонаційно-стилістичних та ладових особливостей грузинських церковних гімнів (як символу національної ідентичності) у професійній грузинській музиці, а також звертанню до церковних питань загалом за часів російської подвійної анексії.*

***Об'єктами** розгляду постали художня практика грузинської музики в цілому та приклади композиторської творчості пострадянського часу: «Літургійна симфонія» Маки Вірсаладзе та «Реквієм» Еки Чабашвілі.*

***Останні дослідження та публікації.** Питання, поставлені у статті, та музичні твори, обрані як об'єкт аналізу й обговорення в контексті піднятої проблематики, досі не були предметом наукового розгляду. У той же час, ми спиралися на праці П. Шмельца (Schmelz, 2009), Р. Станевічюте (Stanevičiūtė, 2019), Н. Шарікадзе (Sharikadze, 2015) та М. Кавтарадзе (Kavtaradze, 2020; 2021) для обґрунтування власного наукового підходу.*

***Методологія роботи.** Використовуються історичний, порівняльний, аналітичний, емпіричний та культурологічний методи дослідження.*

***Наукова новизна дослідження** обумовлена фокусуванням наукових роздумів на підході до релігійної тематики у грузинській музиці.*

Результати і висновки дослідження.

У результаті дослідження було встановлено, що за часів російського царату (державність Східної Грузії було скасовано 1801 року) грузинську літургію було придушено й замінено церковнослов'янською, грузинський спів у навчальних програмах замінено російським, старовинні храмові фрески забілено.

Оскільки грузинські православні співи були витіснені з церкви, вони були абсолютно невідомі першому поколінню професійних грузинських композиторів-патріотів, які, таким чином, не удостоїлися честі бути засновниками національної композиторської школи, і це стало історичним нещастям для грузинської музики.

Під час другої російської анексії (від 1921 року), після нетривалого періоду незалежності Грузії (1918–1921), через неприйняття панівним ре-

жимом християнської релігії грузинські композитори не могли звернутися до стилістично-інтонаційних особливостей грузинського церковного співу. У радянський період режим забороняв музику релігійного змісту, використання церковних жанрів взагалі, а також релігійних тем чи церковних гімнів у будь-якому жанрі музики.

Після падіння режиму заборону церковних жанрів або релігійної музики було скасовано, і виявилося, що композитори пострадянської доби часто цікавляться релігійною тематикою і посилено звертаються до стилістичних та інтонаційно-ладових особливостей грузинських храмових співів. Композиції Маки Вірсаладзе та Еки Чабашвілі, проаналізовані у статті – яскраві тому приклади.

Отже, у грузинсько-російських відносинах Грузія бачила свій історичний шанс на реінтеграцію в європейську культуру, але марно. Росія цілеспрямовано боролася проти символів грузинської ідентичності: вигнала з церкви грузинський спів, і він залишився невідомим першим національним композиторам; соціалістичний режим замінив християнську релігію войовничим атеїзмом, і сакральність грузинських співів знову стала недоступною. Натомість, у пострадянський період грузинські композитори почали активно звертатися до грузинської церковної співацької традиції і писати релігійну музику. І ми вважаємо її появу своєрідною компенсацією попередньої сумної реальності.

Ключові слова: *російська подвійна анексія, колонізація, пострадянська релігійність, грузинська музика, європейська цивілізація, поліфонія, русифікація, християнські релігійні традиції.*

Стаття надійшла до редакції 9 березня 2023 року

Наукове видання

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського

Виходить з 1998 року

АСПЕКТИ ІСТОРИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

ВИП. XXX

Збірник наукових статей

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

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

Комп'ютерне макетування – Л. В. Русакова

Комп'ютерна верстка – О. Б. Мальцев

Підписано до друку 8.06.2023 р. Формат 60 х 84 1/16.
Умов. др. арк. 9,0. Об. вид арк. 9,1.
Зам. № . Тираж 100 прим.

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