УДК 78.071.1(477.54)(092):78.072.2
DOI 10.34064/khnum2-3105

Борисенко Марія Юріївна
Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
кандидат мистецтвознавства, доцент, кафедра теорії музики
e-mail: dbor@ukr.net
ORCID iD: 0000-0002-5690-3917

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

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

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

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

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

Постановка проблеми.

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

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

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

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

Метою дослідження стала спроба наблизитися до усвідомлення секретів творчої майстерні досвідченого українського музиканта: ролі в його професійній діяльності доленосних творчих зустрічей, котрі

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

спонукали майстра до створення власних опусів, а також з'ясування змістовних складових композиторського портфоліо / стилю / методу С. Турнєєва шляхом розгляду історії написання, музично-виразових засад і виконавської долі творів, що прозвучали у другому харківському авторському концерті композитора.

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

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

Не маючи можливості у межах публікації повністю навести перелік цих розробок, назвемо лише деякі з них, що концептуально центруються навколо означеної вище проблематики. Серед них велику частку складають праці представників харківської композиторської / виконавської / наукової шкіл – М. Бевз (2017), М. Борисенко (2007; 2016), О. Григор'євої (2021), І. Драч (2002), Р. Каширцева (2021), І. Коновалової (2018), Д. Малого (Malyi, 2017; Малий, 2018; 2021), Ю. Ніколаєвської (2020), М. Плющенка (2021), О. Рощенко (2007; 2017), П. Рудь (2021), Г. Савченко (2017; 2018; 2021), А. Стрільця (2021), Л. Шаповалової (2008), О. Щетинського (2017; 2019), а також публікації у співавторстві (Borysenko, Chernyavska, & Ocheretovska, 2022; Serhaniuk, Shapovalova, Shehda, Kazymyriv, & Kolubayev, 2021; Shapovalova, Romaniuk, Chernyavska, & Shchelkanova, 2021) та інші.

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

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

Методологія дослідження, що визначається його метою та новизною обраної проблематики, спирається на загальні наукові та спеціальні музикознавчі підходи. Серед них найважливішими є *біографічний*, застосований при розгляді відомостей про життя, напрямів діяльності, творчого доробку С. Турнєєва, визначення ролі та місця окремих опусів в його композиторському портфоліо; *історіографічний*, необхідний для розуміння сучасного стану вивченості обраної теми, систематизації існуючих наукових праць, історичних відомостей та маловідомих *сучасних* фактів, хронікальних матеріалів, інтерв'ю учасників нещодавніх мистецьких подій; *історичний* – пов'язаний, по-перше, з оцінкою історичних подій в Україні, що вплинули на творчість С. Турнєєва, по-друге, із вивченням історії створення, редагування композитором власних опусів, їхньої виконавської долі; *метод спостереження* та *дослідницько-пошуковий метод* – при розгляді, з одного боку, сфер музичного мислення, сприйняття, композитор-

ської творчості, з іншого – при усвідомленні змісту музичних творів, що отримують новий для них *дискурс дослідження*, зокрема, із залученням аналогії, концептуальної метафори; також застосовано *додаткові інструменти* інтерпретативного та компаративного аналізу. Використано, у тому числі, методи системно-функціонального, жанрово-стильового, композиційно-семантичного, композиційно-структурного, інтонаційного, виконавського аналізу музичних зразків.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Кінцева мета музичних теорій, з позиції філософського узагальнення, полягає в осягненні музичного буття. Отже, будь-яка музична теорія перевіряється художньою практикою; натомість, практика має надихати науково-теоретичну думку. Звідси, і *музикознавча рефлексія* може скеровуватися *логікою музичного формотворення* та наближатися, у такий спосіб, до *музичної композиції*. Саме такого принципу дотримувався фундатор харківської теоретико-композиторської школи Семен Богатирьов при створенні власних наукових концепцій, ґрунтовно *«повіряючи»* їх музично-художньою практикою. Відповідно, й у цій статті пропонуються аналітичні нариси про нещодавню історичну мистецьку подію, резонансну для Харкова та України, що осмислюється та розглядається автором як *«концептуальна метафора»* (Lakoff & Johnson, 1980) *форми прелюдії та фуги*. Обраний ракурс стає своєрідним «шляхом “пошуку глибини” при створенні концепції та мотивованого методу до її здійснення» (Malyi, 2017: 260). Як результат, виникають дві паралельні «сюжетні лінії» дослідження – *музично-подієва* та *музично-буттєва,* чия взаємодія покликана поглибити аналіз художніх сенсів мистецького заходу та його рецепцію небайдужим слухачем.

«Рефлексія-прелюдія».

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

Поліфонічні паралелі виникають завдяки «контрапункту» подієвих / буттєвих «вимірів», ситуацій / смислів «звукового світу» *авторського концерту професора Сергія Турнєєва*: з одного боку, святковий

«вимір» мистецької ювілейної події, першої у 2022 році, що символічно відкрила ланцюг урочистостей до 105-річчя заснування ХНУМ імені І. П. Котляревського; з *іншого* – суворі карантинні обмеження, в умовах яких пройшли і репетиції, і концерт. Він виявився знаковим, адже відбувся в *Органній залі ХОФ 3 лютого 2022 року* – за три тижні до найтрагічнішої події сучасної історії України – початку масштабної війни, жорстокої руйнації українських кордонів, селищ, міст з центрами освіти, науки та культури, серед яких, на превеликий жаль, саме в ювілейну річницю опинився і ХНУМ.

Авторський концерт завдав необхідний урочистий тон іншим ювілейним проєктам[3], які було проведено на факультетах Університету мистецтв протягом 2022 року попри екстремальні *антимистецькі* військові умови, за яких виникаюча *«контрастна поліфонія»* подієвої та буттєвої (тут – суто життєвої) ситуацій парадоксальним чином підтвердила *історичну місію вишу класичного Мистецтва, котре покликане протидіяти хаосу і злу.*

Отже, різноаспектні роздуми про авторський концерт С. Турнєєва – важлива для дослідника нагода наблизитись до розуміння його особистості, таємниць його творчої майстерності, специфіки композиторського методу і стилю, оцінити внесок митця у розвиток сучасної української культури. Розгляд виконавських концепцій творів надає можливість осягнення «авторської інтонації», яка «звучить» на кожній сходинці життя музичного твору – від його *задуму* до *композиторської реалізації* та *виконання*, *від буттєвого до виконавського часопросторів*[4]. Адже «бути виконаним» означає для композитора

---

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

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

ІІ Міжнародний Круглий стіл, присвячений питанням викладання музично-теоретичних дисциплін (Програму див.: *Актуальні питання методології, методики і практики викладання музичних дисциплін історико-теоретичного циклу*, 2022) та інші.

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

можливість «бути почутим» сучасниками. І найвищою нагородою для будь-якого досвідченого композитора, безумовно, є панорамна презентація його творчості, що уможливлюється саме у жанрі авторського монографічного концерту.

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

У портфоліо композитора чотири авторські концерти в межах 20-річного періоду. *Перші два* відбулися у Луганську: Луганському державному інституті культури і мистецтв (15.03.2002), Луганському академічному українському музично-драматичному театрі (18.05.2005), *третій і четвертий – у* Харкові: Великій залі ХНУМ імені І. П. Котляревського (18.03.2016) та Органній залі ХОФ (03.02.2022)[5].

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

У виконанні взяли участь викладачі, студенти, творчі колективи ХНУМ – лауреати міжнародних конкурсів *Марія Вінцерська (сопрано), Емма Купріяненко (альт), Петро Рудик, Ігор Седюк (фортепіано), Кирило Тимофєєв (кларнет), університетський Камерний оркестр* (художній керівник і диригент – професор *Леонід Холоденко)*,

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

[6] Детальніше про перший авторський концерт С. Турнєєва йшлося у нашій попередній статті (Скірта-Борисенко, 2016).

Квінтет дерев'яних духових інструментів у складі *Ксенії Коновал (флейта), Руслана Широкова (гобой), Гургена Барсегяна (кларнет), Олексія Ніколаєнка (фагот), Євгена Савенка (валторна);* ведуча концерту – кандидат мистецтвознавства (нині – доктор) *Юлія Ніколаєвська*.

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

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

* * *

«Рефлексія-фуга».

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

Концептуальна метафора, що уподібнює композицію авторського концерту структурній логіці фуги, звичайно, не є випадковою. Вона обумовлена «контрапунктом» кількох причин, але *найголовніша* – ***поліфонічне мислення***, притаманне С. Турнєєву, який у власних творах застосовує різноманітні історико-стильові форми і техніки поліфонії[7]. Ця проблематика заслуговує на окреме системне дослідження.

[7] Цілком справедливо на цю ознаку композиторського стилю вказує В. Богатирьов (2021b: 187): «В активному використанні поліфонії, яка відіграє важливу формотвор-

Але слід додати, що, вочевидь, *поліфонічність* творів композитора закономірно пов'язана з іншими якостями його музики – *мелодизмом* і *полімелодизмом,* мультиплікацією *тембрових і мелодичних ліній,* великим значенням *ланцюгового* (часто терасоподібного) *голосоведення* (яке спричиняють поліладові, модальні / неомодальні принципи музичної організації), природно втіленими тембро-фактурними засобами оркестру. Мислення оркестровими «темброво-фактурними комплексами»[8] якраз і впливає на названі властивості. За словами самого С. Турнєєва, коли він пише твір для оркестру, то відразу відчуває його політемброві якостіі[9]. Тут доречно згадати, шо більшість його фуг і фугато, в яких акумулюється поліфонічна логіка музичного розвитку, міститься саме в оркестрових опусах (у деяких із них знаходимо, наприклад, *подвійну фугу* – фінал «Концерту у стилі Бароко» для кларнета і струнного оркестру). Композитор також згадує, що тривалий час він вважав себе послідовником поліфонічних настанов Л. Решетнікова[10], у якого ще студентом тоді Харківського державного інституту мистецтв слухав курс поліфонії. Натомість, саме під час авторського концерту у ХОФ, де було виконано (солісткою *М. Бевз*) *«Етюди оптимізму» В. Борисова*, композитор усвідомив, що поліфонія його оркестрових творів споріднена з оркестрово-поліфонічним

чу роль, він *[С. Турнєєв. – М. Б.]* продовжує традицію харківської композиторської школи, закладену С. Богатирьовим. У своїй творчості С. Турнєєв частіше застосовує підголосковий та імітаційний різновиди поліфонії, проте зустрічаються епізоди в техніці канону, самостійні фуги та фугатні розділи (особливо, в масштабних опусах). Лінеарне мислення композитора суттєво впливає на формування гармонічної вертикалі його музики. На рівні формотворення митець мислить чітко та логічно».

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

[9] З інтерв'ю, наданого композитором автору статті.

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

письмом його вчителя з класу композиції. І це стало для нього справжнім відкриттям, адже названий твір він раніше ніколи не чув[11].

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

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

[11] «Етюди оптимізму» В. Борисова прозвучали за життя музиканта та після його кончини лише чотири рази – у 1986, 1987, 2009, 2022 роках. Солістами у різні роки стали піаністи: заслужений артист України *Сергій Полусмяк*, заслужений діяч мистецтв України *Марина Бевз*, авторка єдиної в сучасному українському музикознавстві монографії «Етюди оптимізму з Валентином Борисовим» на честь майстра. Вона, зокрема, зазначає: «За життя композитора "Етюди оптимізму" прозвучали в концертах Харківського відділення Спілки композиторів України (Харків, 1986) та на Пленумі Спілки композиторів України (Київ, 1987). Після кончини маестро твір був виконаний у 2009 році на Міжнародному фестивалі класичної музики "Харківські Асамблеї" автором монографії та камерним оркестром Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського під орудою заслуженого діяча мистецтв України, професора С. Кочаряна – видатного виконавця, диригента та викладача, друга В. Борисова, якому композитор присвятив Третю симфонію та низку камерно-інструментальних творів» (Бевз, 2017: 165).

[12] З інтерв'ю композитора авторці статті.

гаємо широке застосування автором прихованого багатоголосся і прихованої політембровості.

Додамо і те, що природне мелодичне обдарування музиканта та пристрасть до композиторства знайшли втілення не тільки в його музиці, а й у педагогіці[13] – насамперед, виданих ним навчально-методичних посібниках (про них йшлося вище). Цей «контрапункт» знань С. Турнєєва з музично-теоретичного та композиторського циклів навчальних дисциплін (єднання теорії та практики) розгалужений у створених ним численних музичних диктантах, як одноголосних (200), так і багатоголосних – дво-, триголосних (усього близько 600), у завданнях із навчальних курсів гармонії, поліфонії, розробках конкурсних вимог та критеріїв оцінювання з музично-теоретичних дисциплін, творчих завдань для всеукраїнських змагань[14]. За словами композитора, фундаментальні знання, які він отримав у своїх викладачів – представників харківської теоретико-композиторської консерваторської школи, а також завдяки подальшій творчій і навчально-освітній практиці, надали йому відчуття внутрішньої свободи, широких, передусім творчих, можливостей.

Повертаючись до авторського концерту, зазначимо, що *інші «проєкції»* основних структурних компонентів форми фуги на його композицію можуть усвідомлюватися як метафори ***«теми», «відповіді», «протискладення», «інтермедії», «стрети»***. Далі у статті будуть

---

[13] С. Турнєєв у різні роки викладав навчальні курси теорії музики, сольфеджіо, гармонії, поліфонії, інструментознавства, української музичної культури для теоретиків і виконавців у Ворошиловградському музичному училищі (перейменованого згодом у Луганське музичне училище, Луганський коледж культури і мистецтв, 1982–2001); пізніше курси композиторського циклу – композицію, інструментознавство, оркестрування, читання симфонічних партитур – у Луганській академії культури і мистецтв (2002–2014); музично-теоретичний і композиторський навчальні цикли музикант викладав під час роботи у ХНУМ імені І. П. Котляревського (2014–2022).

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

розглянуті твори концертної програми відповідно до послідовності їх виконання в концерті (зазначимо, що вона не збігається із хронологією створення опусів).

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

«Тема».

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

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

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

Виконання «Тараса Бульби» С. Турнєєва у Харківський філармонії, яка зараз розташована у приміщенні старого Оперного театру Харкова по вулиці Римарській, нагадало про іншу історичну подію. Адже саме в цьому театрі майже 100 років тому – у 1924-му – відбулася прем'єра однієї з вершин української класичної оперної спадщини – «Тараса Бульби» М. Лисенка за М. Гоголем, на лібрето М. Старицького. Композитор понад 10 років працював над створенням клавіру цього опусу[15], що народжувався у найдраматичніший період історії розвитку України, наче «повертаючи до життя» події літературного першоджерела.

---

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

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

Два музичних «життя» одного літературного сюжету у творчості С. Турнєєва – театральне і симфонічне, пов'язані з двома його різними жанровими проєкціями та, відповідно, виконавськими складами. Адже спочатку композитором була створена *епічна драма* – ***музика до драматичного спектаклю «Тарас Бульба»*** *Леоніда Тома за мотивами літературного першоджерела Миколи Гоголя для хору та синтезаторного оркестру* (2008; про прем'єру твору того ж року у Луганському обласному академічному українському музично-драматичному театрі згадувалось вище). Постановка була номінована на здобуття Національної премії України імені Т. Г. Шевченка. Появі цієї версії «Тараса Бульби» сприяла *доленосна зустріч* С. Турнєєва з українським режисером, заслуженим діячем мистецтв України *Володимиром Московченком*. Її результатом сумарно стали п'ять із шести музичних вистав (окрім «Різдвяної казки» М. Бартенєва, О. Усачова), що є у творчому портфоліо композитора[16]. Всі шість

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

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

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

2013 року з'явилася нова версія «Фресок» – для *симфонічного оркестру* та *читців*. Однак вона не є другою редакцією, оскільки читці не позначені автором в оркестровій партитурі (отже виконання може бути або з ними, або без них[17]). Водночас, їм доручені вступні віршовані тексти до восьми з 12 частин циклу, запозичені композитором (за участю В. Московченка) із поеми «Тарас Бульба» Л. Тома, які стають літературними епіграфами. Читці, у такий спосіб, наче промовляють «голосом поета». Введення композитором сценічного образу «героя», його віршованого тексту, що органічно «підхоплюється» симфонічним розвитком з яскравою контрастною (завдяки номерній структурі) образністю музичної топіки, сходить, з одного боку, до літературної, театрально-сценічної першооснови твору, а з іншого – до *жанру поеторії*.

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

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

---

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

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

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

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

Як ***твір-«тема»*** композиції авторського концерту, «Симфонічні фрески» заслуговують на спеціальну дослідницьку увагу. Літературному першоджерелу твору – повісті «Тарас Бульба» М. Гоголя – притаманні історизм і філософська глибина у трактуванні подій та образів, насиченість розгорнутого сюжету, що містить

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

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

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

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

- образно-емоційна різноплановість музичних характеристик, від одноафектних (моноóбразних, наче «однобарвних») до контраст-

них («різнобарвних»), посилених тематичною багатоелементністю (відповідно, й різноманітною артикуляційною виразністю) у поліфонічному поєднанні чистих (по оркестрових групах) і змішаних темброво-оркестрових сполучень («темброво-фактурних модусів» (Каширцев, 2021: 118, 142);

- «епізодичність» – у переважній більшості номерів (як одночастинних, так і контрастно-складених за будовою) є ознаки відкритих форм, що єднає всю композицію;
- сполучні інтонаційно-тематичні та відповідні змістовно-семантичні арки, риси лейтмотивного принципу (серед наскрізних у творі семантико-інтонаційних комплексів – теми матері, козацтва, розореної, спаленої України);
- поєднання музичних номерів за «сюжетно-сценічним» змістом драми – музичний матеріал деяких номерів є спорідненим за тематизмом і типом його розвитку як спільна «оповідь», «жанрова сцена», драматична чи трагічна «подія» (№№ 1, 2; 1, 7, 10; 4, 5; 2, 6, 10);
- принцип образно-семантичного контрасту, покладений в основу музичної драматургії твору (окремих номерів і цілісної композиції) як її дієвий та «подієвий» компоненти (театралізація музичного процесу та форми).

Названі риси цілком підкорені втіленню (крізь призму сучасного композиторського мислення) української тематики, яскраво вираженого національного колориту, реалізованих на різних музично-змістовних рівнях – жанровому, композиційному, стилістичному, артикуляційному – у мелодиці, гармонії, метро-ритміці, тембро-фактурі. Це використання жанрово-стильових, формотворчих, інтонаційних (хоча й без прямого цитування) рис українського козацького фольклору – історичних, ліричних пісень, дум, танців, інструментальних награвань. Про це свідчать і наявні стилізації, імпровізаційність, варіаційність, поліфонізація музичного розвитку типу розгортання (серед безлічі поліфонічних прийомів – народна підголосковість, діатонічна гетерофонія, наче архаїзована, з ефектом старовини, і хроматична гетерофонія з широким застосуванням дисонантної основи, кластерів, терпких сонорних звучань); мікшування пісенної розспівності, кантиленної мелодики із поспівковим тематизмом вузькоамбітусного типу,

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

Незважаючи на загальну сюїтну композицію твору, в ньому присутні ознаки симфонізму / симфонічного розвитку, симфонічного циклу з наявними героїко-драматичним, лірико-трагічним, жанрово-побутовим центрами композиційної драматургії. Показовим в цьому плані є фінал – № 10 (в останній версії твору). За словами композитора[19], фінал подібний до «моря», в яке влилися тематичні потоки попередніх частин – № 1, № 7 із семантикою тривожної невизначеності; тема матері з № 2, № 6, від якої у фіналі залишається тільки фрагмент – і настає «велика тиша» – післямова.

[19] Із бесіди С. Турнєєва з авторкою статті.

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

«Тема-відповідь».

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

Як ***«тема-відповідь»*** **у** структурі авторського концерту постає другий твір програми – ***«Lamentoso» для альта і струнного оркестру***. Його змістовна глибина, яскравий концертний стиль, загостреність контрастних емоційних станів – експресивно-драматичного, лірико-трагічного, лірико-піднесеного – наче діалогізують із настроями «Симфонічних фресок», розвиваючи ці образні сфери, але, так би мовити, на іншій *емотивно-змістовній висоті* (тема-відповідь у фузі зазвичай транспонується). Цієї висоти автор сягає, скоріше, не в об'єктивній образній сфері, як у «Тарасі Бульбі», а в суб'єктивній, з її проникливою особистісною чуттєвою інтонацією, адже *«Lamentoso»* присвячено пам'яті батьків композитора. Назва вказує на жанр та форму / тип висловлювання, характерні для жалобної, скорботної пісні, тут – скоріше сумного «монологу без слів», котрі синтезується з іншими жанровими та формотворчими ознаками, зокрема одночастинної оркестрової п'єси, сольного альто-

вого концерту. Нагадаємо, що жанр концерту широко представлений у творчості С. Турнєєва – це Концерт для оркестру (1981), подвійний Концерт для гобоя, фагота та камерного оркестру (1991), кларнетовий «Концерт у стилі Бароко» (2008).

Відповідно до задуму, присвяти і назви твору, композитор залучає певне коло музично-виразових ресурсів. Серед них особливого значення набувають секундові лейтінтонації, графічна мелодика, хроматизована гармонія (розширена тональність межує з атональністю), змінний метро-ритм, наскрізна динамізована форма, поліфонізована фактура, яскраві тембро-артикуляційні прийоми. Провідним композиторським методом тут постає генерування та вибудовування тематизму всього твору з початкової інтонаційної ідеї – теми сповідального характеру (на кшталт «авторського монологу»), експонованої в партії альта-соло, з якої починається *«Lamentoso»*[20]. Сталою у творі також виявляється «атональна формула» (притаманна також іншим опусам композитора): лише у цифрі 16 *(Lento)* секундовий рух набуває тонального забарвлення (*dis-moll, cis-moll, e-moll, fis-moll* і т. д.), що сприймаєтья як теплий промінь, світлий спомин про життя найдорожчих людей. Цей тональний епізод триває лише 18 тактів (загальний обсяг твору – 298 тактів, тональний осередок присутній також у цифрі 5, 9–10 такти, *h-moll*; отже, сумарно тональні фрагменти тривають у творі 20 тактів), а потім музика наче повертає слухача до реальності (атональна каденція альта).

Зіставляючи *«тему»* і *«відповідь»* концертної програми, знаходимо «риму» у побудові кульмінаційних зон і коди обох творів, що мають кілька динамічних хвиль і завершуються тихими трагічними кульмінаціями у високому регістрі. У «Тарасі Бульбі» – на кластері, утвореному нашаруванням «пустих» квінт і кварти в партіях скрипок та альтів із флажолетами на фоні окремих пульсуючих ударів літавр, що наче завмирають. Завершальній кульмінації передують оркестро-

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

ві речитації у хоральній фактурі, наче скандована молитва, а також «уламок» зруйнованої теми Матері – низхідні жалібні інтонації української народної пісні. В «*Lamentoso*» наявні три хвилі динамічних кульмінацій (цифри 5, 7, 14), серед них – генеральна (цифра 14, *Lento*), після якої також йде кілька хвиль тихих філософських кульмінацій – проникливе *Lento* (цифра 16), каденція соліста перед репризою, традиційна для концертного жанру (цифра 17), власне, репризна (цифра 19, на матеріалі цифри 4), в якій соло альта при повторенні тематизму першого розділу нашаровується на флажолети струнних із поступовим інтонаційним сходженням у високий регістр (як віддалення, здіймання душі до Небес) та угасанням звучання. Обидва твори завершуються розрідженою фактурою, що немовби тане, символізуючи образ трагічної тиші.

Отже, *«Lamentoso»* у композиції концерту продовжує зміст «теми», стає саме «відповіддю», додає концертній програмі нової експресії. Вона, значною мірою, досягається через виразний напружений тембр солюючого альта. Нагадаємо, що композитор відмовився від первісної ідеї доручити соло флейті. Альтова версія твору виникла завдяки співпраці автора з відомим альтистом *Юрієм Тканови*м, який зробив редакцію партії альта та виконав її на прем'єрі *«Lamentoso»* 2004 року. До речі, він зіграв на тому самому інструменті, для якого Дмитро Шостакович написав альтову Сонату[21].

У різні роки відбулося щонайменше 8 виконань цього твору за участю відомих диригентів і солістів[22]. Солістка останнього харківського концерту – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри

[21] Докладніше див.: Скірта-Борисенко, 2016.

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

оркестрових струнних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського ***Емма Купріяненко***, єдина серед інших солістів запрошена композитором жінка-виконавиця партії альта, по завершенні другого авторського концерту зазначила, що *«Lamentoso»,* хоча й містить ознаки жанру альтового концерту, насправді, є витонченою музикою, де відчувається не показове віртуозне концертування, а надзвичайно камерний, інтимний тон висловлювання: *«Невипадково для музики такого плану композитори приблизно останніх 70-ти років обирають альт як найбільш сповідальний інструмент, що наближений до звучання людського голосу. ... Твір починається зі збільшеної кварти, далі його пронизують "запитуючі" сумні секунди, ця музика нібито безнадійна, але надзвичайно духовна. Грати її на сцені – наче шукати істину. Мені вона нагадує "Літургію" Г. Канчелі. Адже музиканти – це як лікарі, вони мають чистити душі людей»; «І хоча авторський концерт і для головного героя, і для виконавців є справою дуже відповідальною, впевнена, що композитор відчував себе поособливому, адже його твори звучали в оточенні музики його видатного педагога, а концертний вечір фактично перетворився на подвійний бенефіс – Вчителя та його учня»*[23].

«Протискладення».

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

Після *«Lamentoso»* прозвучали ***«Етюди оптимізму» – симфонічні варіації для фортепіано та струнного оркестру В. Борисова***[24] – консерваторського педагога С. Турнєєва. Твір відкрив друге відділення концерту. Свіжі враження слухача від сакрального магнетизму трагічного *«Lamentoso»* накладаються на зовсім іншу змістовно-емоцій-

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

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

ну тональність «Етюдів оптимізму», що сприймаються за принципом контрасту – як метафора ***«протискладення» до*** «теми-відповіді». Обидві композиції утворюють своєрідну **«комплементарну поліфонію»** (збіги і розбіжності) – віртуальний діалог між учнем і Вчителем. Він виявляється на різних змістовних рівнях: початок *«Lamentoso»* у «пошуках теми» сольного трагічного монологу альта із запитальними мовленнєвими інтонаціями, до яких пізніше долучається низхідний секундовий хроматичний рух струнного оркестру у високому регістрі на тихій звучності – початок *«Етюдів оптимізму»* з «пошуку теми», нестійких / запитальних романтичних гармоній у високій і середній теситурі струнного оркестру, звучання якого раптом переривається філософським речитативним «хоралом» фортепіано соло; гострі дисонантні гармонії, тонально-розширена та пануюча атональна основа із короткочасними переключеннями у квазі-тональність та поверненням, включаючи трагічну тиху «коду-сходження», «коду-прощання» у *першому творі* – неоромантична гармонія, тональна основа з епізодичними переключеннями у хроматичну тональність і поверненням «внутрішнього спокою та гармонії» (Бевз, 2017: 173), включаючи світлу, оптимістичну (*F-dur*) «коду-сходження», «коду-прощання» у *другому творі* («Етюди оптимізму» стали «лебединою піснею» (Бевз, 2017: 165), останнім твором В. Борисова, вінцем його творчості); використання імітаційно-поліфонічного розвитку, фугато, ланцюгового голосоведення в *обох творах*; синтетичні жанрово-стильові та формотворчі ознаки жалобної / скорбної «пісні», одночастинного альтового концерту, наявна динамізована форма з трьох розділів із сольними монологами та каденцією соліста у *«Lamentoso»* – жанрові ознаки одночастинного подвійного концерту для фортепіано та віолончелі, динамізована варіаційно-рондальна форма, прихована форма поліфонічного циклу «прелюдії та фуги» з наявними соло фортепіано / віолончелі, часто хорального та монологічного характеру[25] в *«Етюдах оптимізму»*.

Вивчаючи виконавську долю твору, дізнаємося, що його було повернуто на концертну сцену із «небуття» після тривалої перерви

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

(22 роки) зусиллями відомої української піаністки, виконавиці сольної партії фортепіано, дослідниці творчості В. Борисова – заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора кафедри загального та спеціалізованого фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського ***Марини Бевз***. Саме вона знайшла авторський рукопис партитури опусу в архіві подружжя – професора В. Борисова і видатної української музикознавиці, педагога, професора Г. Тюменєвої (який зараз зберігається у фондах Харківської музично-театральної бібліотеки ім. К. Станіславського[26]). Редакцію оркестрових партій здійснив заслужений діяч мистецтв України *Сурен Кочарян*, друг композитора і шанувальник його творчості. Отже, включення С. Турнєєвим «Етюдів оптимізму» В. Борисова до програми свого авторського концерту фактично стало прем'єрою цього опусу у ХОФ, а загалом – четвертим концертним виконанням за 36 (!) років, враховуючи, що за життя майстра твір прозвучав лише двічі, а попереднє – третє виконання – відбулося 13 років тому.

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

Своєму колезі і другу С. Турнєєву, який запросив її до участі в авторському концерті, вона присвятила такі слова: «Авторський концерт композитора, заслуженого діяча мистецтв України Сергія Турнєєва – яскрава подія мистецького життя Харкова на початку лютого 2022 року. Для мене особисто він став певним "відкриттям" нових граней творчої індивідуальності Маестро. Представлені у програмі оркестрові твори митця – справжні перлини в його творчому доробку. Вічні зміст буття, героїчний пафос та життєдайна енергія фольклорної

[26] М. Бевз (2017: 165).

традиції, проникліва, сповідальна лірика – увесь цей "космос" життя людського духу, сфокусований у творах Сергія Турнєєва, викладений високим стилем академічного музичного мистецтва. Добре знайома із творчістю композитора в камерно-інструментальних жанрах, я була вражена майстерністю його оркестрового письма». «Включення до програми авторського концерту твору свого Вчителя – видатного українського композитора ХХ століття, корифея харківської теоретико-композиторської школи Валентина Борисова вважаю дуже шляхетним вчинком Сергія Петровича. Безмежно вдячна маестро Турнєєву за запрошення виконати "Етюди оптимізму" для фортепіано з оркестром Валентина Борисова з чудовим оркестром Харківської філармонії під орудою заслуженого діяча мистецтв України Юрія Янка. Звучання поряд, в одній концертній програмі, творів учня – вже знаного, досвідченого композитора – та Вчителя, який був ще за життя визнаний як майстер оркестрового письма, наочно продемонструвало наступність та високу якість академічної традиції харківської композиторської школи. Щиро бажаю Сергію Турнєєву невичерпної творчої енергії, успішної реалізації нових проєктів та вдячних відгуків слухачів його Музики!»[27].

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

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

«Інтермедія».

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

[27] З інтерв'ю, наданого виконавицею автору статті.

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

Нагадаємо, що О. Гірольф є дружиною *Хедвіга Швімберга* (м. Брюгге, Бельгія) – всесвітньо відомого бельгійського, а за походженням, фламандського кларнетиста, диригента, педагога, екс-професора Королівської консерваторії в Брюсселі, багаторічного друга українського композитора. Саме для цього виконавця С. Турнєєвим були спеціально створені кілька опусів – окрім «Фламандських танців», це також «П'ять рефлексій» для кларнета соло (2007), «Концерт у стилі Бароко» для кларнета і струнного оркестру (2008), «Елегія» для кларнета і струнного оркестру (2012). Результатом їх творчої співпраці стали кілька проєктів[28].

Звідси стає зрозумілим, чому автор назвав свої п'ять п'єс саме «фламандськими танцями». *По-перше*, вони продовжують лінію творчості композитора, пов'язану з вивченням і художнім втіленням – цитуванням або переосмисленням / переінтонуванням аутентичних му-

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

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

зичних зразків, що належать до різних європейських народних / професійних музичних культур і традицій. Серед таких опусів – обробки народних пісень: українських (*«Ой, уже ж весна» для жіночого хору, 1998; «Ой, горе ж мені» для жіночого хору, 1998; для мішаного хору, 2022*), фінських (*«Я у батька лише одна донька», «У човні»* для сопрано та фортепіано, 2006), австрійської («*Waldbua*» для труби та струнного оркестру, перша редакція, 2005; друга редакція, 2023).

По-друге, звернення музиканта до фламандської національної музики в оркестровому творі із фіксацією такого задуму у програмній назві є ексклюзивним для сучасного українського академічного музичного мистецтва. Адже йдеться не про стилізацію, а, за словами самого автора, про творчу інтерпретацію / переінтонування традиційної музики Фландрії. Адже задля написання твору композитор вивчав зібрання старовинних фламандських пісень, а через брак збірок фламандського музичного фольклору, зразків вокальної поліфонії епохи Ренесансу, зокрема франко-фламандських майстрів[29], враховуючи вплив на фламандську музику інших європейських пісенних та інструментальних традицій – італійської, французької, німецької, іспанської.

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

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

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

тими тембрами без дублювань, терасоподібності оркестрових шарів у партитурі.

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

Для прем'єрного виконання «П'яти фламандських танців» С. Турнєєв запросив соліста, лауреата міжнародних конкурсів ***Владислава Петрика*** **–** харківського музиканта, який зіграв всі кларнетові сольні і, частково, ансамблеві твори композитора[32]. Виконавець зазначив, що в музиці С. Турнєєва «прихована глибока лірика, але її не відразу можна відчути, бо мислення композитора дуже конструктивне, він приділяє багато уваги ритму, формі, фактурі»; у «П'яти фламандських танцях», як зазначив соліст, «немає складних авангардних прийомів, хоча музика не позбавлена новизни. Вона начебто проста, у ній присутні деякі характерні звороти, за якими ми впізнаємо стиль автора. Однак, просте зіграти складніше, аніж, власне, складне, як, наприклад, твори класиків, зокрема, Моцарта»[33].

---

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

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

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

«Стрета»:

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

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

ня навчання спеціально для вступу до Спілки композиторів України, що стало фаховим випробуванням для молодого тоді композитора. Тому закономірним є те, що в ньому вже наявні основні творчі принципи, які визначили майбутній зрілий композиторський стиль українського майстра.

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

Виконавцями «Награвань» у різні роки були українські симфонічні оркестри обласних філармоній Донецька, Луганська, Харкова, а також Молодіжний симфонічний оркестр Луганського державного інституту культури і мистецтв[34].

Висновки.

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

Висвітлені у статті теоретичні і практичні спостереження щодо творчості С. Турнєєва на прикладі опусів, що прозвучали під час його

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

другого авторського концерту у Харкові, безумовно, не є повними і потребують подальших розвідок, наукового осмислення та відповідної систематизації.

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

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

Невід'ємною частиною дослідження процесів творчого розвитку успадкованих традицій виступає їх науково-теоретичне осмислення, а також презентація виконавських концепцій сучасних композиторських творів, адже складовою творчого життя музичного опусу є його виконавська доля, виконавське прочитання. Саме воно наділяє музич-

ний твір «самостійним» буттєвим / виконавським часопростором, що формує уявлення про складові *композиторського мислення / стилю / методу.*

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

Головний диригент ХОФ ***Юрій Янко***: «Я отримав велике задоволення як від самого концерту, так і від музики Сергія Турнєєва протягом тижневих репетицій. Працюючи над його партитурами, я ставив їм найвищу оцінку, оскільки все зроблено професійно, якісно, зрозуміло, як, наприклад, у партитурах П. Чайковського – все передбачено: рух, кульмінація, розрідження тощо. І це не "шароварна", а справжня українська музика, глибока, витончена, яка талановито втілена. Така якість абсолютно закономірна, адже йде від школи С. Богатирьова – В. Борисова, а С. Богатирьов вчився у М. Римського-Корсакова, переймаючи також досвід П. Чайковського. До речі, кожна з партитур С. Турнєєва вирізняється. Мене особливо вразила музика "Тараса Бульби", вона програмна, надзвичайно монументальна, розкриває різні характери українського народу. Її, зокрема, можна перетворити на балет. Я, дійсно, захоплений цим яскравим твором, так само як іншими»; «С. Турнєєв в оркестровій музиці широко користується полідинамікою, в його партитурах добре вибудований звуковий баланс, надзвичайно потужними, проте не "крикливими" є кульмінації, де усі голоси добре прослуховуються, при цьому використаний весь оркестровий ресурс; тут багато поліфонії (постійних фугато), якою композитор майстерно володіє»; «У концерті взяли участь чудові солісти, які прикрасили цю музику своїм виконанням. Важливо і те, що композитор не забуває творчість свого вчителя, включає її до концертної програми»; «На мій погляд, Сергій Турнєєв – інтелігент-філософ, лірик, але, зауважу, що в його музиці також багато героїки, справжнього, проте, не хибного пафосу, філософських узагальнень. Тож він інтелігентний "богатир духу". Я бажаю йому та його близьким здоров'я, удачі, завжди залишатися інтелігентною людиною, з якою приємно спілкуватися та співпрацювати»[35].

[35] З інтерв'ю диригента, наданого авторці статті (Борисенко, 2022).

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

ЛІТЕРАТУРА

Актуальні питання методології, методики і практики викладання музичних дисциплін історико-теоретичного циклу (2022). Програма ІІ Міжнародного Круглого столу, 16–17 грудня. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, URL: http://num.kharkiv.ua/assets/img/actual_img/2022/12/KruhlyiStil2022_4.pdf

Бевз, М. В. (2017). *Етюди оптимізму з Валентином Борисовим*. Харків: Факт.

Бєлова, Є. Д. (2020). Образ України в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнєєва. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти,* 57, 27–44, DOI: 10.34064/khnum1-5702

Богатирьов, В. (2021a). *Принципи оркестрового стилю С. П. Турнєєва.* (*Магістерська робота)*. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Богатирьов, В. О. (2021b). Риси оркестрового стилю в симфонічних фресках «Тарас Бульба» Сергія Турнєєва. *Аспекти історичного музикознавства,* XXIV, 184–198, DOI: 10.34064/khnum2-2410

Богатирьовські читання: школа теорії та практики (2022). Програма міжнародної науково-творчої конференції, 26–27 травня. Харків: ХНУМ, http://num.kharkiv.ua/assets/img/actual_img/2022/05/BogaturiovskiChytannya/Programa.pdf

Борисенко, М. (2022). Авторський концерт композитора Сергія Турнєєва, URL: http://num.kharkiv.ua/avtorskij

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

[36] З інтерв'ю композитора авторці статті 3.02.2022 (рукопис).

Борисенко, М. Ю. (2007). Теоретичне музикознавство: рух у часі. У кн. *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*, сс. 170–185. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Воротинцева, Л. (2009). Квінтети дерев'яно-духових інструментів «Скерцо» та «Три пасторалі» С. Турнєєва в контексті камерного музикування. У зб. *Дні науки*, сс. 32–34. Луганськ: Луганська державна академія культури і мистецтв.

Горбунова, І. (2015). Особливості втілення сміхової культури скоморохів у сучасній українській музиці (на прикладі симфонічної картини «Награвання» Сергія Турнєєва). *Студії мистецтвознавчі*, 1 (49): Театр. Музика. Кіно, 42–48.

Григор'єва, О. Б. (2021). *Вокальний цикл у творчості Д. Л. Клебанова: аспекти інтерпретації жанру.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Драч, І. (2002). *Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності*. Суми: СДПУ ім. А. С. Макаренка.

Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини XX століття*. (Дис. ... д-ра філософії). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Коновалова, І. Ю. (2018). *Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури XX століття: модуси теоретичного осягнення*. (Монографія). Харків: Планета-Принт.

Кравцов, Т., Турнєєв, С. (2020). *Збірник музичних диктантів*. (Навчально-методичний посібник). М. Ю. Борисенко (ред.-упоряд.). Харків: Естет Прінт.

Кузик, В. (2010). «Тарас Бульба». Микола Лисенко – Левко Ревуцький – Борис Лятошинський. *Студії мистецтвознавчі*, 3 (31), 20–25.

Луценко, К. (2009). Концерт для гобоя, фагота та камерного оркестру С. Турнєєва в контексті трагічного. У зб. *Дні науки*, сс. 103–105. Луганськ: Луганська державна академія культури і мистецтв.

Малий, Д. (2021). Техніка письма як складова композиційного процесу (на прикладі творчої практики другої половини XX–XXI століть). *Про-*

блеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 59, 117–130, DOI: 10.34064/khnum1-5908

Малий, Д. М. (2018). *Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини XX – початку XXI століть.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.

Мальцева, Л. А. (2005). «Lamentoso» С. Турнеева: досвід цілісного аналізу. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 4, 183–192.

Міхальова, Є. (2004). Неоромантичні тенденції у концерті для гобоя, фагота та камерного оркестру С. Турнєєва. *Науковий вісник Національної музичної академії України*, 38, 242–246.

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

Плющенко, М. (2021). *Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця XX – початку XXI століття.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків.

Поклад, Н. С. (2016). Роль музики у сучасному драматичному театрі (на прикладі музики до театральних постанов С. Турнєєва). *Збірник центру наукових публікацій «Велес» за матеріалами міжнародної науково-практичної конференції: «Зимові наукові читання», 22 лютого 2016 р.*,частина 2, сс. 125–130. Київ: Центр наукових публікацій, ISSN: 6827-2341

Рощенко, О. Г. (2017). Українська симфонія пам'яті мучеників Бабиного Яру: доля автора та його твору. *Культура України*. Серія: Мистецтвознавство, 56, 215–224.

Рощенко-Авер'янова, О. Г. (2007). Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. У кн. *Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського*, сс. 148–170. Харків: Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського.

Рудь, П. В. (2021). *Еволюція композиторського стилю Олександра Щетинського.* (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.

Савченко, Г. С. (2017). Гармонія і міра: оркестровий стиль В. Т. Борисова

(на прикладі Першої й Другої симфоній). *Аспекти історичного музикознавства,* IX, 80–92.

Савченко, Г. С. (2018). Жанр інструментального концерту у творчості Володимира Михайловича Птушкіна. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті,* 1, 79–83, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2018_1_15

Савченко, Г. С. (2021). Оркестровка Д. Л. Клебанова та В. М. Золотухіна: компаративний аналіз. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIII, 65–77, DOI: 10.34064/khnum2-2304

Стрілець, А. М. (2021). Концертно-педагогічний репертуар харківської баянної школи в жанрово-стильовій динаміці. *Аспекти історичного музикознавства,* XXII, 7–22, DOI: 10.34064/khnum2-2201

Тарабанов, А. П. (2021). Виконавський та буттєвий часопростір клавірних сонат пізнього Бароко і Класицизму. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 61, 50–75, DOI: 10.34064/khnum1-6103

Ткачова, А. (2014). Концерт для гобоя, фагота та камерного оркестру С. Турнєєва: особливості трактування жанру. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес. Матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., Луганськ, 13–14 берез.,* (сс. 401–404). Луганськ: Вид-во ЛДАКМ.

Турнєєв Сергій Петрович (2022). *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського* [персоналії], URL: http://num.kharkiv.ua/person/103.

Турнєєв, С. П. (2005). Жанр концерту для оркестру у творчості І. Карабіца (принципи оркестрового стилю). *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*, 4, 237–246.

Турнєєв, С. П. (2010). Темброве мислення Івана Карабиця (на прикладі Концерту для оркестру № 3 «Голосіння»). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 246–254.

Турнєєв, С. П. (2014a). «Від задуму – до його реалізації»: композитор про першовиконання. *Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес. Матеріали V Всеукр. наук.-практ. конф., Луганськ, 13–14 берез.,* 405–408*,* Луганськ: Вид-во ЛДАКМ.

Турнєєв, С. П. (2014b). «П'ять рефлексій» для кларнета solo: композиторський коментар. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 40, 266–277.

Турнєєв, С. П. (2017). *Музичний диктант*. *Методичний посібник з навчального курсу «Сольфеджіо».* (Передмова М. Ю. Борисенко). Харків: Водний спектр Джі Ем Пі.

Турнєєв, С. П. (2019). *Твори для квінтету духових* [Ноти]. М. Ю. Борисенко (ред.); Л. В. Бабаєвська (перекл.). Харків: Естет Прінт.

Шаповалова, Л. В. (2008). *Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості*. (Автореф. дис. д-ра мистецтвознавства). Національна музична академія України. Київ.

Щетинський, О. (2017). Лінії. Перехрестя. Акценти. Композитор Леонід Грабовський. Київ: Акта.

Щетинський, О. С. (2019). Музична іконографія Благовіщення: особистий досвід. *Аспекти історичного музикознавства,* XVII, 74–89, DOI: 10.34064/khnum2-1705

Borysenko, M., Chernyavska, M., Ocheretovska, N. (2022). Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53 (1), 37–55. https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85138032226&origin=inward&txGid=4e2449f0902bcb69a7ec732a33528208

Kerman, J. (2015). *Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715–1750*. California: University of California Press. DOI: https://doi.org/10.1525/luminos.1

Lakoff, G. & Mark, J. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.

Malyi, D. (2017). "Perpetuum mobile" by V. Muzhchyl as an example of conceptualism in music at the beginning of XXI century. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв,* № 4, 260–265.

Marlowe, S. R. (2013). *Fugue in Context: A Schenkerian Approach to Select Works by J. S. Bach and Dmitri Shostakovich*. (PhD diss.). Eastman School of Music, University of Rochester. Rochester, NY.

Messori, M. (2011). Johann Sebastian Bach (1685–1750). Die Kunst der Fuge. (CDROM booklet). Retrieved from http://www.matteomessori.com/articles/digitalbookletKDF.pdf

Prindle, D. E. (2011). The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites. *Masters Theses 1911 – February 2014*, 636. University of Massachusetts Amherst. Retrieved from https://scholarworks.umass.edu/theses/636

Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Shehda, L., Kazymyriv, Kh., Kolubayev, O. (2021). Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA. Journal of Interdisciplinary Research*, 11 (1), special XVII, 111–115, https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110117/PDF/110117.pdf.

Shapovalova, L., Romaniuk, I. ,Chernyavska, M., & Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*, 66 (1), 329–343. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.21

Vlahopol, G. (2018). The Subject – A Key Element of the Fugue Form during the 20th Century. *Artes. Journal of Musicology,* no. 17–18, 161–179, DOI: 10.2478/ajm-2018-0010

REFERENCES

Bevz, M. V. (2017). *Etudes of Optimism with Valentin Borysov*. Kharkiv: Fakt [in Ukrainian].

Bielova, Ye. D. (2020). The image of Ukraine in the Symphonic Frescoes "Taras Bulba" by Serhii Turnieiev. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education,* 57, 27–44 DOI: 10.34064/khnum1-5702 [in Ukrainian].

Bohatyriov, V. (2021 *a*). *Principles of S. P. Turnieiev's orchestral style.* (Master thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Bohatyriov, V. O. (2021 b). Principles of orchestral style in symphonic frescoes "Taras Bulba" by Serhii Turnieiev. *Aspects of historical musicology,* XXIV, 184–198, DOI: 10.34064/khnum2-2410 [in Ukrainian].

Bohatyriov's readings: a school of theory and practice (2022). (Program of the International Scientific and Creative Conference, May 26–27). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, http://num.kharkiv.ua/assets/img/actual_img/2022/05/BogaturiovskiChytannya/Programa.pdf [in Ukrainian].

Borysenko, M. (2022). Author's concert of the composer Serhii Turnieiev, URL: http://num.kharkiv.ua/avtorskij [in Ukrainian].

Borysenko, M., Chernyavska, M., Ocheretovska, N. (2022). Composers' Dialogues with Beethoven: Modern Stylistic Dimensions of Musical Classics. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 53 (1), 37–55.

https://www.scopus.com/record/display.uri?eid=2-s2.0-85138032226&origin=inward&txGid=4e2449f0902bcb69a7ec732a33528208 [in English].

Borysenko, M. Yu. (2007). Theoretical musicology: movement in time. In *Pro Domo Mea: Essays. To the 90th anniversary of the founding of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts*, pp. 170–185. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].

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

Current issues of methodology, methods and practice of teaching musical disciplines of the historical-theoretical cycle (2022). (Program of the II International Round Table, December 16–17). Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, http://num.kharkiv.ua/assets/img/actual_img/2022/12/KruhlyiStil2022_4.pdf [in Ukrainian].

Drach, I. (2002). *Composer Vitaly Gubarenko: formula of individuality*. Sumy: A. S. Makarenko Sumy State Pedagogical University [in Ukrainian].

Horbunova, I. (2015). Peculiarities of the embodiment of the laughing culture of buffoons in modern Ukrainian music (on the example of Serhii Turnieiev's symphonic painting "Nahravannia" ["Tunes"]). *Art History Studies*, 1 (49): Theater. Music. Cinema, 42–48 [in Ukrainian].

Hryhorieva, O. B. (2021). *Vocal cycle in D. L. Klbeanov's creativity: aspects of genre interpretation.* (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Kashyrtsev, R. (2021). *Interpretive potential of timbre and texture in orchestral works of composers of the first half of the 20th century*. (PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Kerman, J. (2015). *Art of Fugue: Bach Fugues for Keyboard, 1715–1750*. California: University of California Press. DOI: https://doi.org/10.1525/luminos.1 [in English].

Konovalova, I. Yu. (2018). *The phenomenon of the composer in the space-time of European musical culture of the 20th century: modes of theoretical understanding.* (Monograph). Kharkiv: Planeta-Print [in Ukrainian].

Kravtsov, T., Turnieiev, S. (2020). *Collection of musical dictations*. (Educational and methodical manual). M. Borysenko (ed.-compil.). Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian].

Kuzyk, V. (2010). "Taras Bulba". Mykola Lysenko – Levko Revutsky – Borys Liatoshinsky. *Art History Studies*, 3 (31), 20–25 [in Ukrainian].

Lakoff, G. & Mark, J. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press [in English].

Lutsenko, K. (2009). S. Turnieiev's Concerto for oboe, bassoon and chamber orchestra in the context of the tragic. In *Days of science*, pp. 103–105. Luhansk: Luhansk State Academy of Culture and Arts [in Ukrainian].

Maltseva, L. A. (2005). S. Turnieiev's "Lamentoso": experience of holistic analysis. *Problems of modernity: culture, art, pedagogy*, 4, 183–192 [in Ukrainian].

Malyi, D. (2017). V. Muzhchyl's "Perpetuum mobile" as an example of conceptualism in music at the beginning of 21st century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald,* 4, 260–265, http://nbuv.gov.ua/UJRN/vdakkkm_2017_4_54 [in English].

Malyi, D. M. (2018). *Specificity of composer thinking in the music of the last third of the 20th – early 21st centuries.* (Extended adstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Malyi, D. M. (2021). Writing technique as a component of the composition process (on the example of creative practice of the second half of the 20th–21st centuries). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education,* 59, 117–130, DOI: 10.34064/khnum1-5908 [in Ukrainian].

Marlowe, S. R. (2013). *Fugue in Context: A Schenkerian Approach to Select Works by J. S. Bach and Dmitri Shostakovich.* (PhD diss.). Eastman School of Music, University of Rochester. Rochester, NY [in English].

Messori, M. (2011). Johann Sebastian Bach (1685–1750). Die Kunst der Fuge. (CDROM booklet). Retrieved from http://www.matteomessori.com/articles/digitalbookletKDF.pdf [in English].

Mikhaliova, Ye. (2004). Neo-romantic tendencies in S. Turnieiev's Concerto for oboe, bassoon and chamber orchestra. *Scientific Herald of the National Music Academy of Ukraine*, 38, 242–246 [in Ukrainian].

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

Pliushchenko, M. Yu. (2021). *Timbral and textural specifics of transcriptions with the bayan or the accordion by Kharkiv composers of the late 20th and early 21st centuries* (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Poklad, N. S. (2016). The role of music in modern dramatic theater (on the example of S. Turnieiev's music for theatrical productions). In *The Collection of "Veles" Center for Scientific Publications based on the materials of the Iinternational scientific and practical conference: "Winter scientific readings", February 22, 2016*, part 2, pp. 125–130. Kyiv: Center for Scientific Publications, ISSN: 6827-2341 [in Ukrainian].

Prindle, D. E. (2011). The Form of the Preludes to Bach's Unaccompanied Cello Suites. *Masters Theses 1911 – February 2014*, 636. University of Massach usetts Amherst. Retrieved from https://scholarworks.umass.edu/theses/636 [in English].

Roshchenko, O. H. (2017). Ukrainian symphony in memory of the martyrs of Babyn Yar: the destiny of the author and his work. *Culture of Ukraine. Series: Art history*, 56, 215–224 [in Ukrainian].

Roshchenko-Averianova, O. H. (2007). The Department of Composition and Instrumentation through the prism of the history of the Kharkiv composers school. In *Pro Domo Mea: Essays. To the 90th anniversary of the founding of the Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts*, pp. 148–170. Kharkiv: Kharkiv I. P. Kotlyarevsky State University of Arts [in Ukrainian].

Rud, P. V. (2021). *The evolution of Oleksandr Shchetynsky's composer style.* (Extended abstract of PhD diss.). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].

Savchenko, H. S. (2017). Harmony and measure: V. T. Borysov's orchestral style (on the example of the First and Second Symphonies). *Aspects of Historical Musicology,* IX, 80–92 [in Russian].

Savchenko, H. S. (2018). Genre of instrumental concert in the work of Volodymyr Mykhailovych Ptushkin. *Traditions and innovations in higher architectural and art education,* 1, 79–83, http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2018_1_15 [in Ukrainian].

Savchenko, H. S. (2021). Orchestration by D. L. Klebanov and V. M. Zolotukhin: a comparative analysis. *Aspects of historical musicology*, 23, 65–77, DOI: 10.34064/khnum2-2304 [in Ukrainian].

Serhaniuk, L., Shapovalova, L., Shehda, L., Kazymyriv, Kh., Kolubayev, O. (2021). Portraits and self-portraits of composers at the musical work. *AD ALTA. Journal of Interdisciplinary Research*, 11 (1), special XVII, 111–115, https://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110117/PDF/110117.pdf [in English].

Shapovalova, L. V. (2008). *Music as an analogue of personality: to the problem of reflective consciousness.* (Extended abstract of Doctoral diss.). National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].

Shapovalova, L., Romaniuk, I. ,Chernyavska, M., & Shchelkanova, S. (2021). Early (Avant-Garde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Studia Universitatis Babes-Bolyai Musica*, 66 (1), 329–343. DOI: 10.24193/subbmusica.2021.1.21 [in English].

Shchetynsky, O. S. (2019). Musical iconography of Annunciation: personal experience. *Aspects of historical musicology,* XVII, 74–89, DOI: 10.34064/khnum2-1705 [in Ukrainian].

Shchetynsky, O. (2017). *Lines. Crossing. Accents. Composer Leonid Hrabovsky*. Kyiv: Akta. [in Ukrainian].

Strilets, A. M. (2021). Concert and pedagogical repertoire of the Kharkiv button accordion (bayan) school in genre and style dynamics. *Aspects of historical musicology,* XXII, 7–22, DOI: 10.34064/khnum2-2201 [in Ukrainian].

Tarabanov, A. P. (2021). Performance and existential chronotope of clavier sonatas of the late Baroque and Classicism. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education,* 61, 50–75, DOI: 10.34064/khnum1-6103 [in Ukrainian].

Tkachova, A. (2014). S. Turnieiev's Concerto for oboe, bassoon and chamber orchestra: features of genre interpretation. *Performance interpretation and the modern educational process*. *The materials of V All-Ukrainian Science and Practice Conference, Luhansk, March 13–14,* (pp. 401–404). Luhansk: Luhansk State Academy of Culture and Arts [in Russian].

Turnieiev Serhii Petrovych (2022). *Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts* [personnel], URL: http://num.kharkiv.ua/person/103 [in Ukrainian].

Turnieiev, S. P. (2005). Genre of concert for orchestra in the works of I. Karabits (the principles of orchestral style). *Problems of modernity: culture, art, pedagogy*, 4, 237–246 [in Ukrainian].

Turnieiev, S. P. (2010). The timbre thinking of Ivan Karabyts (on the example of Concerto for orchestra No. 3 "Voicing"). *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education,* 29, 246–254 [in Ukrainian].

Turnieiev, S. P. (2014a). "From the idea – to its implementation": the composer about the first performance. *Performance interpretation and the modern educational process*. *The materials of V All-Ukrainian Science and Practice*

Conference, Luhansk, March 13–14, (pp. 405–408). Luhansk: Luhansk State Academy of Culture and Arts [in Russian].

Turnieiev, S. P. (2014b). "Five Reflections" for solo clarinet: the composer's commentary. *Problems of interaction of art, pedagogy, theory and practice of education*, 40, 266–277 [in Ukrainian].

Turnieiev, S. P. (2017). *Musical dictation. Methodical manual for the "Solfeggio" training course.* (Foreword by M. Yu. Borysenko). Kharkiv: Vodnyi spektr Dzhi Em Pi [in Ukrainian].

Turnieiev, S. P. (2019). *Works for wind quintet* [Score]. M. Borysenko (ed.); L. Babaevska (transl.). Kharkiv: Estet Print [in Ukrainian, in English].

Vlahopol, G. (2018). The Subject – A Key Element of the Fugue Form during the 20th Century. *Artes. Journal of Musicology,* no. 17–18, 161–179, DOI: 10.2478/ajm-2018-0010 [in English].

Vorotynzeva, L. (2009). S. Turnieiev's Quintets of woodwind instruments "Scherzo" and "Three pastorals" in the context of chamber music making. In *Days of science*, pp. 32–34. Luhansk: Luhansk State Academy of Culture and Arts [in Ukrainian].

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

Musicological reflections in the form of "Prelude and Fugue": Serhii Turnieiev's author's concert

Statement of the problem.

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

symbolically opened the chain of festive actions for the 105th anniversary of the University's founding, although the "counterpoint" to this festive line was severe life events: the pandemic, and soon the war. This "contrasting polyphony", and most importantly, S. Tournieiev's inherent polyphonic thinking made possible a conceptual metaphor – likening the composition of an author's concert to the structural logic of a fugue. This metaphor that became the key to revealing new meaningful facets of the works performed in the concert, is designed to deepen the analysis of the artistic meanings of the celebrate event and its reception by the listener.

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

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

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

Results and conclusion.

The role of the fateful creative meetings in the professional activity of the composer was revealed, that prompted him to create his own opuses. The meaningful

components of the compositional portfolio / style / method of S. Turnieiev were clarified by the way of considering the history of writing, musical and expressive principles and the performing fate of the works that were performed in his author's concert: the Symphonic Frescoes "Taras Bulba", "Lamentoso" for viola and string orchestra, "Five Flemish Dances" for clarinet and string orchestra, symphonic picture "Tunes" ("Nahravannia").

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

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

Стаття надійшла до редакції 30 квітня 2023 року