

в цілісну систему накопичених знань як основи осягнення естетичних законів музичного культуротворення. У цьому сенсі набуває значення звернення до апорій філософії і соціології музики, а також музичної культурології, що стверджується в якості парадигми музикознавчих досліджень та набуває методологічного статусу.

Доцільність системного апелювання до музично-культурологічної проблематики в навчальному процесі та уведення до науково-освітніх програм спеціальності «Музичне мистецтво» дисципліни «Музична культурологія» детермінована скерованістю на вивчення музичної культури як об'єкту культурологічної аналітики, що осягається в інституційному, морфологічному та діяльнісному вимірах. Натомість, культура усвідомлюється як ціннісно-смыслове утворення, що формується множинністю модулюючих систем (музикою з різними позамузичними, зокрема немистецькими сферами).

У цьому сенсі виникає можливість розкриття глибинного смислу певного музичного явища в діалозі з іншими царинами, розкриття його сутності та специфіки на засадах усвідомлення співвідношення цілого та його частин. Важливим аспектом виявляється здійснення культурологічної реконструкції та осмислення культурних та особистісних смислів (у біографічному аспекті музикознавчого осмислення), семантики значимих образів, ідеалів тощо.

Програмування та реалізація інтегративного потенціалу дисциплін музично-теоретичного циклу передбачає можливість надання цілісного та водночас диференційованого уявлення щодо глибинних процесів розвитку музичної культури, складної кореляції різних сфер (професійної та фольклорної, академічної та позаакадемічної тощо), специфіки композиторського тексту, історичної спадкоємності та поступового оновлення змісту творів музичного мистецтва, його жанрової сфери, мовностилістичних параметрів.

Синхронічне осмислення процесів та явищ музичної культури, а також здатність розуміти складові елементи музично-творчого процесу, музичну мову крізь призму музичного сприйняття можуть стати не лише засадами виявлення актуальних тенденцій у музичній творчості та виконавстві, а й слугувати показником професійної культури музиканта.

*В. Щепакін*

**ХАРКІВСЬКИЙ СКРИПАЛЬ, ПЕДАГОГ,  
МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКИЙ ДІЯЧ СЕРАФИМ НЕМЕТЦ:  
ЗАПОВНЕННЯ «БІЛИХ ПЛЯМ» У БІОГРАФІЇ**

*V. Schepakin*

**KHARKIV VIOLINIST, TEACHER,  
MUSICAL AND PUBLIC FIGURE SERAFIM NEMETZ:  
FILLING IN THE "BLANK SPOTS" IN HIS BIOGRAPHY**

Одною з визначних особистостей в музичному житті Харкова протягом чверті XIX ст. (1864–1888) була постать яскравого скрипаля й композитора, музично-громадського діяча і педагога Франтішека (Серафима Венцеславовича) Неметца (1825–1892). Життєвий і творчий шлях цього митця був реконструйований у монографічному дослідженні автора цих тез, а також у друкованих та інтернет-публікаціях чеського краєзнавця Іржі Санкота, співпраця з яким триває і досі. Так, за чеськими друкованими періодичними першоджерелами та архівними

матеріалами, в цих роботах детально висвітлювалися два періоди життя Неметца: його дитячі, юнацькі та молоді роки, зокрема навчання Неметца в Празькій консерваторії (1840–1846), його робота асистентом професора цього закладу М. Мільднера, гра в оркестрі Станового театру в Празі, виконання у Празі його симфонічних і скрипкових творів, виступи в якості скрипаль-соліста і ансамблевого виконавця, концерти його учениць (1846–1851); за звітами Харківського відділення Російського музичного товариства (далі — ХВ РМТ) та численними публікаціями в харківській, одеській, петербурзькій періодиці 1860-х — початку 1890-х рр., а також за листами до Б. Сметани харківського колеги Неметца по виступах піаніста Йозефа Їранека та за опублікованими спогадами харківської дворянки К. Задонської «Быль XIX столетия» — періоди 1864–1866 рр. від переїзду Неметца до Харкова і очолювання ним ХВ РМТ до припинення його діяльності та 1878–1892 рр. часів його роботи викладачем музичних класів ХВ РМТ (1878–1882), керівництвом ним оркестром студентів Харківського імператорського університету (1880–1885), аматорським Харківським музичним гуртком (1885–1888), функціонування його приватної музичної школи (1882–1888), останніх років життя в маєтку Андріївка Великобурульцького повіту Харківської губернії.

Водночас роки роботи Неметца в Москві (1852 — початок 1864) і період його перебування в придбаному ним в Андріївці маєтку від 1866 до 1877 р. за практичною відсутністю можливості звернення протягом вже понад десятиріччя до московських архівних матеріалів і рідкісних видань, а також за дряхлістю більшості підшивок харківської газети «Харьковские губернские ведомости», що зберігаються в Центральній науковій бібліотеці Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна, що і понині не презентовані в оцифрованому електронному варіанті, досі були майже цілковитими прогалинами для дослідників життя і творчості цього яскравого музиканта.

Проте в останні роки, завдяки можливості Штучного Інтелекту (ШІ) і низці конкретно й послідовно сформованих і уточнених запитань і критичного (шляхом доступної перевірки наданої ним інформації й ретельної її перевірки шляхом зіставлення нечисленної задокументованої інформації) ставлення до згенерованих відповідей, вдалося з певною мірою припущень відтворити й ці майже невідомі раніше дослідникам періоди життя і творчої діяльності яскравого чеського митця.

За твердженнями ШІ, підкріпленіми посиланнями на недоступні нині в Україні сайти російських рідкісних видань (зокрема газети «Московские ведомости» другої половини 1850-х — початку 1860-х рр., Адрес-календарів мешканців Москви (на 1858, 1859, 1860 рр., розділ «Ведомство Министерства Императорского Двора — Дирекция Московских театров — Оркестр»), звітів Московського відділення РМТ початку 1860-х рр., при якому в 1860 р. за директорством М. Г. Рубінштейна було засновано музичні класи, що в 1866 р. переформатувалися на Московську консерваторію) Франтішек (після переїзду до Російської імперії Серафим) Неметц у другій половині 1850-х рр. (можливо й із часу переїзду до Москви в 1852 р.) перебував на посаді першого скрипаль і концертмейстера оркестру Московської Імператорської опери (Большого театру), а з 1860 р. — й першого викладача скрипкової гри в музичних класах, багаторазово виступав у концертах як скрипаль-соліст й ансамблевий виконавець (з колегами по оркестру, згодом неодноразово з М. Г. Рубінштейном). ШІ з посиланням на недоступний в інтернеті «Звіт Московського відділення Російського музичного товариства» за 1860–1861 рр.

характеризує це джерело як «фундаментальний документ, що підтверджує офіційний статус Франтішека Неметца в структурі музичної освіти Москви» і навіть надає конкретні дати деяких концертів за участю М. Рубінштейна і С. Неметца і перелік композиторів, твори яких виконували ці музиканти: Л. Бетховена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона. Програми всіх московських концертів під егідою місцевого відділення РМТ надаються і в недоступній для українських дослідників в інтернеті монографії «Двадцятипятилетие Московского отделения Императорского Русского музыкального общества» М. Д. Кашкіна, де також неодноразово наводяться сумісні виступи М. Рубінштейна і С. Неметца.

Отже, призначенню Неметца музичним директором ХВ РМТ безумовно передувала його тісна творча й педагогічна співпраця з М. Рубінштейном і висока оцінка останнім музичних та організаційних здібностей свого колеги. Це призначення було новим потужним кроком у музичній кар'єрі чеського скрипаля, який у Харкові з оркестранта перетворився на організатора усього музичного життя міста й керівника оркестрового колективу, беззаперечного та поважного в місцевому культурному й науковому середовищі авторитета. Припинення діяльності ХВ РМТ в 1866 р. сталося аж ніяк не з творчої неспроможності Неметца, адже відгуки на всі концерти (які мали назву «Музичні зібрання») під його керівництвом і за його безпосередньою участю як скрипаля-виконавця, диригента, вихователя здібних і яскравих учнів-скрипалів, неодноразово і як презентанта власних творів мали величезний художній успіх, а виключно з незадовільних фінансових умов організації концертів, які базувалися на благодійності нечисленних місцевих меценатів і внесків «членами-відвідувачами» певної платні за присутність на концертах «членів-виконавців», нерідко залучених оркестрових музикантів та низки здібних аматорів.

У листах до Б. Сметани молодший товариш Неметца по виступах у Харкові вже з 1878 р. Й. Їранек зазначає, що після припинення діяльності на посаді музичного директора ХВ РМТ чеський музикант виїхав з Харкова, оселився в маєтку Андріївка на відстані 100 миль від міста й здебільшого перебував з родиною там. Тож до припущення ШІ щодо роботи Неметца приватним музичним педагогом після занепаду ХВ РМТ зразка 1864–1866 рр. або участі в місцевих оркестрах слід ставитися вельми критично, адже жодного конкретного посилання на харківські джерела ШІ не пропонує, а лише рекомендує шукати інформацію в дефектних номерах «Харьковских губернских ведомостей» за 1872–1875 рр. За всі ці роки автором цих тез знайдені в «Харьковских губернских ведомостях» та оприлюднені лише дві друківані згадки про виступи Неметца в концертах відтвореного вже під директорством І. І. Слатіна ХВ РМТ, що стосуються початку 1873 р. Зокрема, в одній із них наголошується, що Неметц на ці концерти «з такою обов'язковістю прибув на запрошення <...> дирекції».

Водночас ШІ зазначає, що в газеті «Харьковские губернские ведомости» за 1867–1871 р. трапляються анонси «музичних вечорів» у приватних залах та залі Університету, де Неметц брав участь як соліст. До того ж, посилюючись на програми вистав у харківській періодиці кінця 1860-х — початку 1870-х рр., яка також наразі недоступна для опрацювання, ШІ стверджує, що в Харкові в ті часи активно працювали італійські та російські оперні трупи (наприклад, антреприза Ф. М. Бергера або П. М. Медведєва), у яких Неметц працював концертмейстером оркестру, адже в програмах вистав у тогочасній періодиці часто згадували «соло на скрипці у виконанні п. Неметца» в антрактах або балетних номерах. Отже,

якщо московський період діяльності за допомогою ШІ вдалося певним чином реконструювати, то період від кінця 1860-х і до 1878 р. у біографії залишається й досі майже невідомим, що має спонукати дослідників історії музичної культури Харкова до нових пошуків.

*Г. Бреславець, П. Гапанюк*

## **ФУНКЦІЯ ВЕРХЬОГО ГОЛОСУ В УКРАЇНСЬКІЙ НАРОДНОПІСЕННІЙ ТРАДИЦІЇ**

*H. Breslavets, P. Gapanuk*

### **THE FUNCTION OF THE UPPER VOICE IN THE UKRAINIAN FOLK SONG TRADITION**

Особливості автентичного виконавства народнопісенної традиції сьогодні не втрачають своєї актуальності. Підвищення рівня професійної виконавської майстерності в процесі художнього опанування фольклорного джерела є основною метою сучасної сценічної практики. Вагомою складовою цього процесу є аналітичні розвідки в царині вивчення структури фольклорного твору — його жанру, форми, фактури, мелодійної побудови тощо.

Так, проблеми фактури народнопісенної традиції знайшли своє відображення в наукових працях А. Іваницького, В. Осадчої, О. Мурзіної, В. Сінельнікова, А. Любимової. Розглядаючи особливості побудови фактури фольклорного твору, одним з важливих чинників є визначення взаємодії голосів, а саме співставлення ролі верхнього голосу до ін.

Матеріалом аналізу особливостей функціонування верхнього голосу в традиційній народнопісенній традиції стала козацька пісня «Ой, літала галка з високої балки...», яка була записана в с. Шульгівка Петриківського р-ну Дніпропетровської області від учасниць фольклорного гурту «Надвечір'я» — Любові Ігор та Марії Балацької. Запис пісні було здійснено 16 жовтня 2020 року в межах фольклорної експедиції, під час творчої зустрічі з народними співачками — учасницями студентського етногурту «Співаночки» Кам'янського фахового музичного коледжу імені Мирослава Скорика (керівник — Галина Анжела Миколаївна, викладач методист вищої категорії ЦК «Хорове диригування»), серед яких була й співачка Поліна Гапанюк.

Козацькі ліричні пісні є основним жанровим репрезентантом народнопісенної традиції Дніпропетровщини. «Ой літала галка...» — є зразком мелодики кантиленного типу (за А. Іваницьким), що ріднить її з ліричними піснями багатьох регіонів України, середнього темпоритму та стриманої розспівності.

В автентичній традиції Дніпропетровщини верхній голос часто називають «верховою» або «віршувальним». Верхній голос відіграє важливу роль у створенні об'ємного гармонійного звучання та підкреслення мелодійної основи фольклорного твору. Задача *виводчиці* (саме так найчастіше називають виконавицю верхнього голосу, яка має тембральну характеристику сопрано або високий діапазон альтового тембрального забарвлення) — перейняти ініціативу від *втори* (заспівуючої) та у своєму пануванні над нижніми голосами довести гуртове звучання, як правило, у паралельному терцовому русі до логічного завершення строфи в октавному унісоні.

У верхньому голосі концентрується вся та емоційна напруга, що надає неповторності звучання кожної народної пісні. Не виключенням є виконання козацької пісні учасницями фольклорного гурту «Надвечір'я». Спокійне й стримане звучання Любові Ігор у першій половині строфи вливається в широкий потік двох