85.31
Х 21

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Харків

у контексті світової музичної культури: події та люди

Матеріали міжнародної науково-теоретичної конференції

3-4 квітня 2008 року

Харків, ХДАК, 2008

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
АКАДЕМІЯ МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

Харків
у контексті світової музичної культури: події та люди

Матеріали міжнародної
науково-теоретичної конференції

3-4 квітня 2008 р.

Харків, ХДАК, 2008

Бібліотека ХДАК
інв. № 450174

УДК [78.072:168.522](477.54)(043)
ББК 85.31(4УКР-2ХАР)я431+71.0(4УКР-2ХАР)я431
Х-21

Друкується за рішенням ученої ради
Харківської державної академії культури
(протокол № 10 від 29.02.2008 р.)

Редакційна колегія:
В. М. Шейко, ректор ХДАК, заслужений діяч мистецтв України, доктор історичних наук, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України;
Н. М. Кушнаренко, проректор з наукової роботи ХДАК, доктор педагогічних наук, професор, заслужений працівник культури України;
І. І. Польська, доктор мистецтвознавства, професор;
О. О. Тарасова, кандидат мистецтвознавства, доцент;
Н. О. Рябуха, кандидат мистецтвознавства, доцент;
І. Ю. Коновалова, кандидат мистецтвознавства, старший викладач.

Х-21 Харків у контексті світової музичної культури: події та люди [Текст] : матеріали міжнар наук.-теор. конф., 3–4 квітня 2008 р. / Харк. держ. акад. культури ; заг. ред. В.М. Шейка ; відп. ред. І. І. Польська. — Х. : ХДАК, 2008. — 172 с.

ISBN 978-966-8308-10-9

Збірник присвячений культурологічним аспектам історії та теорії музичного мистецтва Харкова. Основною метою збірника є створення комплексної культурологічної панорами становлення і розвитку музичної культури Харкова. Матеріали збірника віддзеркалюють події музичного життя Харкова, узагальнюють його характер і зміст, соціокультурну та семантичну специфіку, відбивають творчі досягнення та життєву долю видатних харківських митців, а також визначають важливу роль ХДАК у музичному житті нашого міста та регіону. Збірник адресований як фахівцям — музикантам, історикам, культурологам, — так і всім, хто цікавиться історико-культурологічними проблемами музичного мистецтва.

УДК [78.072:168.522](477.54)(043)
ББК 85.31(4УКР-2ХАР)я431+71.0(4УКР-2ХАР)я431

ISBN 978-966-8308-10-9 © Харківська державна академія культури, 2008

Передмова

Сьогодні, коли світова спільнота перетнула межу третього тисячоліття, як ніколи актуально постало питання про подальшу долю земної цивілізації. І якщо в поточному столітті не вдасться гармонізувати співіснування, взаємовпливи біосфери та ноосфери, то буде поставлено під сумнів існування загальнопланетарної цивілізації взагалі. Оскільки сама ноосфера — це своєрідна узагальнююча система розвитку культури людства, то вивчення історико-культурологічних аспектів глобальних проблем та викликів цивілізації становить пріоритетний інтерес для сучасного суспільства та визначення його майбутнього. Це повною мірою стосується й України.

Визначальним чинником вирішення кризових проблем сучасної України є, на наш погляд, культура та її складові, зокрема музичне мистецтво. Саме від них залежить рівень конкурентоспроможності незалежної України. У культурі діалектично об'єднане національне і загальнолюдське. Насамперед вона завжди національна. З кращих досягнень усіх національних культур складається єдина загальнолюдська культура.

Міжнародна науково-теоретична конференція «Харків у контексті світової музичної культури: події та люди» присвячена передусім історико-культурологічним аспектам музичного мистецтва м. Харкова та його ролі в розвитку світової музичної культури. Характерно, що значна увага дослідників приділяється висвітленню долі та творчого доробку видатних постатей музичного мистецтва.

Міжнародна конференція проводиться в річищі фундаментальних досліджень проблеми «Українська культура: історико-культурологічні виміри», яка запланована Інститутом культурології Академії мистецтв України разом із Харківською державною академією культури.

Актуальним напрямом сучасної науки є дослідження специфіки регіональних культурних процесів. У сучасному українському мистецтвознавстві і культурології в останні роки цей науковий напрям, що відбиває притаманне сучасному життю величезне зростання інтересу до історичної спадщини мистецтва, до всебічного опанування національної культурної спадщини в усіх її формах та виявах, набуває особливого, пріоритетного значення.

Проблеми регіоніки, мистецького культурологічного краєзнавства стають дедалі суттєвішими у сфері вітчизняної теорії та історії культури. Отже, однією з найперспективніших галузей вітчизняного музикознавства стає так звана музична регіоніка, що надзвичано плідно розвивається останнім часом в українському науковому та художньому просторі.

Важливою настановою щодо цього напряму стає мета наукового осмислення регіональних культурних традицій, дослідження національно-культурного простору крізь призму його автономних локальних моделей, аналізу історичної специфіки розвитку окремих регіонів країни, характеру їх мистецької професіоналізації, життя та творчої діяльності місцевих митців — особливо тих, чиї постаті ще не висвітлені в мистецтвознавстві.

Не є винятком у цьому плані й харківське краєзнавче музикознавство, яке має чимало значних та яскравих досягнень, знаних далеко за межами нашого регіону.

Проте дотепер за межами наукового пізнання залишається ще безліч дорогоцінних історичних матеріалів і документів про музичне життя міста Харкова та творчу діяльність багатьох талановитих харківських музикантів — визнаних і ще поки невідомих, уславлених та несправедливо забутих.

Метою конференції є створення комплексної культурологічної панорами становлення і розвитку музичного мистецтва Харкова, віддзеркалення подій його минулого та сучасного, узагальнення їх характеру і змісту, соціокультурної та семантичної специфіки, відбиття творчих досягнень і життєвої долі видатних харківських митців, а також визначення важливої ролі Харківської державної академії культури в музичному житті нашого міста та регіону.

До пропонованого збірника ввійшли праці багатьох науковців — істориків, культурологів і музикознавців, а також музикантів-практиків (виконавців та педагогів) з України, Росії, Швеції, Німеччини.

Збірник адресований як фахівцям — музикантам, історикам, культурологам, — так і всім, хто цікавиться музичним мистецтвом та досягненнями музичної культури Харкова і її значенням у світовому художньому контексті.

Шейко В.М. — ректор Харківської державної академії культури, доктор історичних наук, професор, заслужений діяч мистецтв України, член-кореспондент Академії мистецтв України

Польська І.І. — доктор мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики та фортепіано Харківської державної академії культури

Історія музичної культури Харкова

И. Н. Юдкин-Рипун
Украина, г. Киев

УЧЕНИЕ С. С. БОГАТЫРЕВА О ДВОЙНОМ КАНОНЕ КАК ПРОБЛЕМА ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ТЕМАТИЗМА

Особое место двойного канона определяется тем, что в нем проявляется органическое единство приемов контрастной и имитационной полифонии. Двойной канон строится не столько как имитационная дублировка простого контрапункта, сколько прежде всего как выявление возможностей самосовмещения исходной контрапунктические сопряженной пары голосов. Уникальность исследования С.С. Богатырева в мировой литературе состоит в том, что он фактические первым обнаружил эту особенность, где наглядно проступает зависимость полифонического формообразования от тематического материала. Данное идейное содержание развивается и в следующем исследовании С.С. Богатырева, посвященном обратимому контрапункту.

Если в обычной имитационной полифонии продолжение темы оказывается ее противосложением, так что расщепление темы на инципит и развертывание оказывается основным формообразующим фактором, то при использовании двойного канона происходит своеобразное замыкание этого процесса внутритематической дифференциации: противопоставленные расщепленные фрагменты темы теперь представляются как далеко разведенные варианты мелодизации и ритмизации одной и той же гармонической схемы. Производится своеобразное испытание этих фрагментов на «вертикальную совместимость». Расщепление темы в двухголосном простом контрапункте оборачивается теперь слиянием в четырехголосии. Это обстоятельство, в частности, позволяет предложить одно из истолкований нормативизма хорального четырехголосия и далее его преобразования в четырехголосие квартетное. «Вертикальная совместимость» как основа формирования четырехголосной ткани двойного канона обуславливает также его существенную связь с приемами инверсии (обратимого контрапункта), в которой также контрапунктическая техника оказывается представимой в качестве варьирования гармонического инварианта.

В чистом виде двойной канон применяется достаточно редко, однако значительно более распространены его смешанные формы. Прежде всего, особого внимания заслуживают эпизодические и рассредоточенные формы. В частности, они прослеживаются в хоралах И.С. Баха как следствие ограничений, налагаемых на голосоведение. Можно говорить и о потенциальных,

нереализованных формах двойного канона. Их примеры находим в дуэтах И.С. Баха из «Klavier?bung», которые предполагают возможность имитационного развития и могут рассматриваться как аналог так называемых «загадочных канонов». Формы двойных «загадочных канонов» обнаруживаются в имитационной полифонии, когда тематический материал имеет строение скрытого многоголосия. Наконец, структуры двойного канона вскрываются под наслоением фигураций.

Реконструкция взглядов С.С. Богатырева, развитых им в учениях о двойном каноне и обратимом контрапункте, позволяет усматривать общую основу в двойственности, дуалистичности как одном из принципов полифонического формообразования в целом. Полифоническая тема мыслится как рудиментарное и потенциальное многоголосие, а потому изначально рассчитана на дифференциацию, обособление отдельных мелодических фрагментов, пригодных для вертикального сопоставления в двухголосии, и обратный процесс реинтеграции, представления этих фрагментов как варьирования гармонических инвариантов в четырехголосии.

А. И. Демченко
Россия, г. Саратов

ОДНА ИЗ «ПРЕЛЮДИЙ» К «ФУГЕ»

«И я вспоминаю...» (Назым Хикмет)

Имя в искусстве... Мы редко задумываемся над «механизмом» становления артистических имён. А ведь у каждого из них было время, когда они просто не существовали. Но затем, чаще всего постепенно, из отдельных, порой случайных впечатлений и информативных штрихов складывалось всё более отчётливое представление о той или иной художественной фигуре.

Предлагаемые заметки посвящены совершенно конкретной вариации на эту тему: как в одном из волжских городов узнали и полюбили творчество харьковского композитора, о существовании которого до того даже не догадывались, хотя были неплохо осведомлены, скажем, о таких музыкантах, как Виталий Губаренко и Марк Карминский...

Происходило это четыре десятилетия назад. Саратов с давних пор славился своей пианистической школой. Определяющую роль в её создании сыграл ученик Г. Г. Нейгауза профессор С. С. Бендицкий. Его нестандартный имидж, неуёмная энергия и дар быть фейерверком инициатив привлекали в наш город многих. И на один из организованных им фестивалей приехал совсем молодой тогда харьковский пианист Борис Заранкин, который к тому времени был уже лауреатом Республиканского конкурса. Он вполне подтвердил свою «именитость», впечатляюще сыграв классическую программу, в которой особенно запомнилось превосходное исполнение этюдов Шопена. Два года спустя, в следующий свой приезд, Б. Заранкин играл почти исключительно сочинения Валентина Бибика — имя, всем нам тогда ровно

ничего не говорившее. Уже в этой «тенденциозности» репертуара проглядывала явная увлечённость пианиста музыкой своего земляка. Ещё более это чувствовалось в самом исполнении, чрезвычайно темпераментном, по-настоящему захватывающем.

Да, ему удалось увлечь и захватить нас. К середине 1970-х годов интересующегося слушателя-профессионала нелегко было удивить чем-то новым, тем не менее от услышанной музыки повеяло интригующей свежестью. Притягивала свойственная показанным произведениям остроимпульсивная манера высказывания, оригинальная трактовка инструмента — за всем этим ощущались динамизм и самобытность авторского мышления.

Мой собственный энтузиазм был настолько велик, что после переговоров с Б. Заранкиным мне удалось сподвигнуть нашу довольно консервативную композиторскую братию тех лет на приглашение В. Бибика с авторским концертом в Саратов. Сейчас нелегко поверить в это, но всё задуманное удалось — как говорится, смелость города берёт. Разного рода препятствия преодолены, средства найдены, афиши расклеены, с поездом ничего не произошло, и вот Валентин Бибик со своими харьковскими коллегами-музыкантами в Саратове.

Такова предыстория. А затем начал развиваться основной сюжет. И суть его состояла в том, что творчество молодого автора становилось для саратовцев реальным и необходимым фактом. Ещё до концерта нам удалось прослушать ряд звукозаписей, которые композитор привёз с собой. И стало ясно, что он способен мыслить в самом крупном масштабе, на весьма высокой концепционной планке. Об этом выразительно говорили последняя из трёх написанных им тогда симфоний, Фортепианный концерт и кантата «Дума про Довбуша». И когда я вышел с вступительным словом перед концертом, у меня были основания для самых серьёзных рекомендаций.

А потом зазвучала «живая» музыка, и к всеобщему удовлетворению она подтвердила словесные «авансы». Каждое из следующих друг за другом камерных сочинений поднимало эмоциональную «температуру» зала на десятки градусов, доведя её в конце до «точки кипения». Скрипач А. Юрьев, виолончелистка Е. Шапиро и Б. Заранкин могли бы подтвердить это и, как мне помнится, на дружеской пирушке после концерта они были довольны приёмом публики едва ли не больше самого композитора. Публику составляли в основном музыканты, они быстро адаптировались к отсутствию в музыке стереотипов, к непрерывному (как бы безрепризному) движению звуковой материи, к широкому использованию средств додекафонии, сонорики и алеаторики. Адаптировались главным образом потому, что интенсивный техницизм не был самодовлеющим, он был насквозь содержательным, наполненным смыслом и выразительностью. По той же причине адекватно воспринималась и склонность В. Бибика к длительной, сосредоточенной разработке определённого образа-состояния, вплоть до его исчерпания.

Как выяснилось уже после концерта, поездка в Саратов была для композитора немаловажной вехой — это у него был первый авторский вечер.

И вечер этот открыл большую полосу последующих контактов. Мы переписывались, обменивались нотами и звукозаписями (самой ревностной поклонницей композитора оказалась, пожалуй, наш известный музыковед Лидия Христиансен). Произведения В. Бибика неоднократно звучали у нас и в классной обстановке, и в публичных концертах. Мы с Л. Христиансен со временем ввели в свои лекционные курсы музыки XX века разделы, связанные с творчеством композитора. Одна из моих выпускниц написала дипломную работу, посвящённую циклу «34 прелюдии и фуги». Меня самого в 80-е годы живо занимала проблема социально-психологического, аллюзийного и оппозиционного подтекста в опусах, связанных с историко-революционной тематикой, поэтому я самым тщательным образом изучил с этой точки зрения соответствующие сочинения Бибика (опера «Бег», оратория «Любящий тебя, В. Ульянов...»), что оставило ощутимый след в моём диссертационном исследовании.

Столь же ощутимый след остался в наших душах и от общения с Валентином Саввичем. Мы перечитываем хранящиеся у нас его письма, вспоминаем разговоры с ним, вслушиваемся в те произведения, которыми располагаем, и надеемся, что рано или поздно станут для нас досягаемыми те залежи его творческого наследия, о которых знаем только понаслышке. Но в любом случае, нам приятно сознавать, что когда-то, «на заре туманной юности» в нашем городе была разыграна одна из малых «прелюдий» к «фуге» большого композиторского плавания В. С. Бибика, которое обретало своё неуклонное контрапунктическое развёртывание в последующие десятилетия.

О. П. Кушнірук
Україна, м. Київ

КОМПОЗИТОР ФЕДІР ЯКИМЕНКО: РЕФЛЕКСІЯ НА ДЖЕРЕЛОЗНАВЧУ ТЕМУ

Творча постать Федора Степановича Якименка (1876–1945), рідного брата Якова Степового, вихідця із Харкова, композитора, піаніста, диригента, котрий був першим українським композитором-імпресіоністом, на сьогоднішній день продовжує залишатися значною мірою недослідженою. Причина криється в тому, що його архів і твори розпорошені, деякі загублені, а їх найбільша частина (судячи з електронного каталогу — 127 позицій) знаходиться у фондах Національної бібліотеки Франції (Bibliotheque nationale de France), де композитор прожив останні п'ятнадцять років. Відтак доступ до них обмежений, щоправда музикознавець і піаністка О. Ващук (Київ) там побувала і свої враження від знайомства із зібранням опублікувала у статті «Постать Ф. Якименка: нотатки творчої біографії» // Київське музикознавство. — К., 2004. — Вип. 13. — С. 137–144. Нещодавно у Росії про композитора була захищена дисертація О. Матюшиної на основі її книги «Ф.С. Акименко: русский композитор начала XX века» (М.: РАМ им. Гнесиных, 2004. — 130 с.), де авторка спиралася лише на матеріали фондів

російських бібліотек, не враховуючи напрацювання українських музикознавців (Т. Булат, А. Гриновець, О. Кушнірук, П. Маценко, Л. Ніколаєва та ін.) і презентуючи Якименка суто як російського композитора (що звісно не є повним через його українське походження і твори на українську тематику).

Поряд із вищенаведеними фактами існує ще один напрямок, на жаль, зовсім не розроблений, у вивченні спадщини Ф. Якименка — англомовні джерела. Першою ластівкою стала перекладена книга Л. Сабанєєва «Modern Russian Composers» (London, 1929, 21967). Згодом інформація про нього з'являється в автентичних англомовних виданнях — енциклопедії «The International Cyclopedia of Music and Musicians ed. by O. Thompson». — N-Y., 1946. — P. 27 та словнику «The New Grove Dictionary of Music and Musicians», L., 2001. — V.1. — P. 263. Також епізодичну згадку про Якименка зустрічаємо у книзі Elaine Brody. Paris: The Musical Kaleidoscope. 1870-1925. — N. Y., 1987, що у паризькому концерті піаніста Р. Віньєса на початку 1909 р. поряд з творами Ляпунова, Мусоргського, Балакірєва звучали і п'єси Якименка (P. 208). У книзі Charles F. Barber. Lost in the Stars. The Forgotten Musical Life of Alexander Ziloti (The Scarecrew Press, Inc. Lanham, Maryland, and Oxford, 2002) знаходимо свідчення про участь Якименка у концертній програмі 1916 р. О. Зілоті в петербурзькому Маріїнському театрі, де композитор диригував своєю балетною сюїтою ор. 50 (P. 329).

У Британській бібліотеці (British Library, Лондон) зберігаються 33 одиниці творів Ф. Якименка, поміж них партитури симфонічних поем «Ангел», «Лірична поема» (також і її 4-ручний клавір, Лейпціґ, вид-во М. Беляєва, 1903), Соната для скрипки і фортепіано ор. 32, (Лейпціґ, вид-во П. Юргенсона, 1907), Романси і пісні на слова українських поетів ор. 91 (Париж, Вид-во М. Беляєва, 1937), фортепіанні п'єси, зокр. цикл «Сторінки фантастичної поезії» ор. 43 (М., Лейпціґ, вид-во П. Юргенсона, 1907) тощо.

Декілька одиниць (11) фортепіанних творів Якименка зберігаються в музичній бібліотеці Бі-Бі-Сі (Лондон), у т.ч. Три п'єси на українські теми (Париж, вид. А. Ледюк, 1925), цикл «21 п'єса ор. 30 (1909) тощо.

Сім позицій творів Якименка є у каталозі Королівської музичної академії (Royal Academy of Music, Лондон), наприклад, симфонічна поема «Ангел», струнне тріо ор. 7 (Лейпціґ, вид-во М. Беляєва, 1900), фортепіанні п'єси.

У Бібліотеці Конґресу США (Library of Congress, Вашінґтон) зберігаються 19 одиниць композицій, поміж них дві скрипкові сонати ор. 32 і ор. 38 bis (Москва, вид-во П. Юргенсона, 1906, 1909), Друга віолончельна соната (Москва, вид-во П. Юргенсона, 1906) 1908), «Картини України» для фортепіано (Париж, вид-во Філіппо, 1926) тощо.

Отже, завдяки принаймні названим англомовним джерелам ще раз підтверджується висновок, що творчість Федора Якименка була відома в мистецьких колах не лише в Російської імперії, а й далеко за її межами.

А. І. Плоткіна
Україна, м. Харків

ВЗАЄМОДІЯ ІМПРЕСІОНІСТИЧНИХ ТА РОМАНТИЧНИХ ТЕНДЕНЦІЙ У ТВОРЧОСТІ Ф. С. ЯКИМЕНКА

Відтворити творчий портрет Федора Степановича Якименка досить важко. По-перше, в Україні практично відсутні нові перевидання творів композитора, по-друге, відомості, що збереглися про його діяльність розкидані по багатьом журналам і газетам того часу. Ця постать, яка довгий час була вилучена з української культури, знов повертається в середині 1990-х та на початку 2000-х років в окремих дослідженнях.

Народився композитор у Харкові у 1876 році, де й пройшло його дитинство. Первинну музичну освіту здобув, служивши хористом в Придворній капелі Петербурга та навчаючись грі на фортепіано у визначного російського піаніста і композитора М. Балакірєва. Закінчивши у Петербурзькій консерваторії курс з теорії композиції під керівництвом найвидатніших російських композиторів того часу М. А. Римського-Корсакова і А. Лядова, Ф. Якименко потрапляє до Беляєвського гуртка, але через деякий час втрачає зв'язок з ним.

Згодом Ф. Якименко працював директором музичної школи у Тбілісі, потім продовжував свій творчий шлях в Парижі. Після цього деякий час працював у рідному місті, спілкувався з багатьма відомими українськими діячами. Це звичайно сприяло пробудженню інтересу до народної тематики і наслідком цього стала праця над обробками народних пісень для голосу й хору, а також створення фортепіанних композицій у народному стилі.

Більша частина життя композитора минула в Росії та Франції. Він багато подорожував, жив в Італії, Швейцарії, працював у Празі та Петербурзі.

На початку XX століття Ф. Якименко став відомим музикантом — автором численних творів різних жанрів, які високо оцінювалися сучасниками; педагогом — професором вищих навчальних закладів; піаністом, диригентом.

Важливо зазначити, що в творах композитора прослідковується поєднання імпресіоністичних композиційних елементів з романтичним духом і це безумовно витворює оригінальне мистецьке обличчя Ф. Якименка. У багатьох композиціях простежуються зв'язки з традиціями петербурзької композиторської школи. Це виявляється у тяжінні до програмності, живописності, плагальності, а це безумовно риси романтичного письма. Також сучасники досить часто порівнювали музику Ф. Якименка з творчістю французьких імпресіоністів, правда зауважуючи, що до такої манери письма він прийшов сам, незалежно від К. Дебюссі. Напевне суттєву роль у захопленні імпресіонізмом ще відіграло перебування композитора у Харкові, який на той час був центром імпресіонізму в живопису не лише в Україні, але й диктував моду на нього у всій Російській імперії.

Риси імпресіонізму проступають у технічному складі творів, у вишуканості та в панівній ролі гармонії у формотворенні, її колористичності, увазі

до тембральності, прагненні до відтворення мінливих настроїв. Загальний імпресіоністичний характер Якименкових композицій досить густо перетканий і з неоромантичними рисами, це доречі і пояснює часті звертання до малих форм.

Творча спадщина Ф. Якименка досить об'ємна. Лише до виїзду за кордон ним було створено понад 60 опусів у різних жанрах. Чільне місце у творчості композитора посідає фортепіанна музика. Значна частина творів митця ще за його життя була видана у різних європейських видавництвах. За обдаруванням Ф. Якименко був ліриком, але в його творчості знайшли цікаве заломлення й інші художні напрямки, які існували в європейській музиці на межі століть.

Ф. Якименко — це один з не багатьох українських композиторів, що здобули собі ім'я за кордоном і відомі там більше, ніж в Україні. Але все ж таки хотілося щоб і серед української суспільності він зайняв відповідну своєму значенню популярність.

Т. Л. Моргунова
Украина, г. Донецк

ХАРЬКОВСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА И РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОГО ПИАНИЗМА

Творческие достижения украинского пианизма известны во всем мире. В. Горовиц, Э. Гилельс, С. Рихтер начинали свой творческий путь, получали основы музыкального и пианистического образования в украинских музыкальных учебных заведениях, Г. Нейгауз начинает учебу у своих родителей в Елисаветграде и после обучения во Флоренции и Вене возвращается на Украину и начинает педагогическую и гастрольную деятельность.

Многие выдающиеся пианисты работают на Украине, создавая многочисленные центры воспитания, способствуя созданию высоких критериев музыкального образования, основанных на синтезе элементов европейской и русской пианистических школ. Это Ф. Блуменфельд, бывший в 1918–22 годах директором Музыкально-драматического института им. Лысенко и профессором Киевской консерватории, В. Пухальский, приехавший в Киев из Санкт-Петербурга и ставший затем первым директором Киевской консерватории, воспитавший В. Горовица, Р. Горовиц, К. Михайлова, Л. Николаева, А. Артоболевскую.

Процессы взаимовлияния пианистических школ ясно видны и на формировании Харьковской пианистической школы. Развитие музыкального образования в Харькове началось еще в 1773 году с открытия классов вокальной и инструментальной музыки при коллегиуме, где педагогами были выдающиеся музыканты своего времени А. Ведель и Г. Сковорода. Уже в первой половине XIX века в городе работали театры, проводились концерты хоровой, инструментальной музыки. Возникла потребность в концертирующих пианистах, в пианистах-концертмейстерах, участвовавших в подготовке музыкальных спектаклей и концертных выступлений.

Развивалось бытовое музицирование, поэтому музыкальное пианистическое воспитание становилось необходимым компонентом в культурном развитии детей. Появляются многочисленные частные школы, в 40-е годы XIX века в Харькове работают 4 пианистических фабрики.

Большое значение в развитии Харьковской фортепианной школы имело открытие в 1864 году отделения РМО. При РМО открываются музыкальные классы, преобразованные в 1883 году в музыкальное училище. Руководителем их становится И. Слатин, пианист, получивший образование в Санкт-Петербурге и Берлине, общавшийся с Антоном Рубинштейном. Среди его учеников А. Винклер (учитель С. Прокофьева, Кнепфлер, Чеботарёва).

Плодотворным в создании традиций Харьковской пианистической школы стало внимание к историческим и методическим аспектам развития пианизма. Имея солидную пианистическую и теоретическую подготовку (Н. Рубинштейн, Т. Лешетицкий — фортепиано, П. Чайковский — теория музыки) Ростислав Геника написал несколько фундаментальных исследований: «История фортепиано», «Из летописей фортепиано» и др.

В XX веке образование Харьковской консерватории завершило развитие системы музыкальных учебных заведений, в которой теперь были представлены все ступени овладения пианистическим мастерством — от любительского музицирования и общего музыкального воспитания в ДМШ, через профессиональную направленность обучения в МУ и достижения высокого уровня пианистического образования и воспитания в музыкальном вузе — Харьков стал одной из пианистических столиц Украины.

П. Луценко, воспитавший таких учеников, как Н. Ландесман, В. Топилин, стал основателем Харьковской пианистической школы, продолжив развитие традиций, заложенных в XIX веке: воспитание пианиста-просветителя. владеющего всеми секретами исполнительского мастерства.

Такая направленность дала возможность воспитания специалистов, которые ярко проявили себя в концертной деятельности, педагогической и методической работе. Это В. Сечкин, Н. Сильванский, сочетавшие пианистическую деятельность с композиторской и работавшие в Киевской консерватории, А. Снегирёв, успешно преподававший в Харькове и Киеве, опубликовавший исследование «Пианисты Украины», В. Топилин, оказавший влияние не только на формирование пианистов Харькова и Киева, но и во многом определивший творческое лицо молодой Донецкой школы пианизма, подготовив для работы в Донецком филиале Харьковского института искусств, а в дальнейшем Донецкой музыкальной академии В. Бойкова, В. Бакиса, А. Витовского, М. Легоцкого.

Активная общественная деятельность харьковских пианистов Т. Веркиной, Н. Казимировой, Л. Шукайло, глубокие научные разработки проблем истории и теории пианистического мастерства в различных аспектах, сделанные Ю. Вахраневым и И. Польской, во многом определяют лицо украинского пианизма и делают его заметным явлением в музыкальной жизни.

О. А. Мкртічян
Україна, м. Харків

ОЛЕКСАНДР ГОРОВИЦЬ І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХАРКОВА

Історія фортепіанного мистецтва України на початку XX століття багата й різноманітна. Постійне відкриття в центральних містах, зокрема Харкові, музичних класів та училищ, що готували кваліфікованих педагогів і виконавців, обумовило розвиток та удосконалення фортепіанної педагогічної майстерності.

Особливе місце серед видатних музикантів і педагогів займає Олександр Йохимович Горовиць. Закінчивши Київське музичне училище, Московську консерваторію в класі О. Скрябіна, з 1903 р. він працював старшим викладачем Харківського музичного училища, а з 1917 р. — професором Харківської консерваторії.

Діяльність О. Горовиця не обмежувалася його спеціальністю. Беручи участь в концертах, виступаючи на сторінках преси, він і його колеги-музиканти визначали музичне життя Харкова, завдяки чому з'являлося багато любительських організацій, суспільств любителів музики, проводилися тематичні лекції-концерти, а також підвищувався культурний рівень українського міста першої чверті XX століття.

Харківський період життя піаніста відзначений активною його концертною діяльністю. Так, виступи О. Горовиця як соліста та ансамбліста мали великий успіх і позитивні відгуки з боку музичних критиків.

О. Горовиць-виконавець надавав перевагу найрізноманітнішим жанрам фортепіанної музики. На його концертах можна було почути «Карнавал» Р. Шумана, сонати Ф. Шопена і П. Чайковського, концерти Е. Гріга та Ф. Листа. Також активно пропагуючи вітчизняне музичне мистецтво, в репертуарі віртуоза переважали, насамперед, твори А. Аренського, С. Рахманінова, А. Лядова та багатьох інших композиторів.

Особливу увагу видатний музикант надавав популяризації творчості О. Скрябіна шляхом виконання творів свого наставника на концертах, а також публікацій про його композиторську та виконавську діяльність. Це надавало можливість піаністам використовувати все більше творів О. Скрябіна в концертних програмах, а також їх більш глибоке вивчення.

Один з найталановитіших педагогів початку XX століття О. Горовиць умів розвинути талант у учнів, мав величезний вплив на формування їх творчості, виконавського слуху, а також загальної та художньої культури.

Також, велике значення О. Горовиць приділяв публіцистичній роботі, де сконцентрований цілий комплекс проблем — від професійних до філософських. Висвітлюючи події харківського музичного життя, а саме: хроніки концертів, які проводилися в місті, виступи видатних артистів й музикантів, аналізуючи їх програми, музикант характеризував основні тенденції розвитку фортепіанного мистецтва того часу.

Творча й просвітницька діяльність О. Горовиця мала великий вплив на формування харківської фортепіанної школи, а також стимулювала розвиток музично-педагогічної науки.

Н. Ю. Зимогляд
Украина, г. Харьков

ТРАДИЦИИ ПЕДАГОГОВ-ПИАНИСТОВ ХАРЬКОВА СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА В ОБУЧЕНИИ И ВОСПИТАНИИ ПИАНИСТОВ-ПРОФЕССИОНАЛОВ

Рассматривая пианистическую культуру на основе конкретно-исторического подхода и действия объективной закономерности преемственности, непрерывности духовной традиции, можно констатировать, что её природа диалектически раскрывается в многогранной взаимосвязи традиционного и новаторского, прогрессивного и консервативного.

Период середины XX века явился важным этапом в развитии пианистической культуры Украины. Приняв эстафету из рук педагогов-корифеев В.В. Пухальского, Ф.М. Блуменфельда, Г.Н. Беклемишева, Г.Г. Нейгауза и др., которые заложили фундамент формирования национальной фортепианной школы, поколение педагогов середины XX века внесло существенную лепту в её дальнейшее становление. Усвоив и творчески переработав разнородные импульсы, идущие от разных фортепиано-педагогических направлений, украинские пианисты создали жизнеспособную школу, обеспечив благоприятные условия для полноценного профессионального развития тех музыкантов, чья деятельность определила творческий климат следующих поколений. Это — К.Н.Михайлов, А.М.Луфер, А.А. Янкелевич, И.И. Тамаров, Ю.А. Будницкая (Киев); И.И. Рыбицкая, М.М. Старкова, Б.М. Рейнгбальд и др. (Одесса); Н.Б. Ландесман, Б.А. Скловский, М.С. Хазановский, А.М. Лунц, В.Б. Шапиро, Л.И. Фаненштиль (Харьков).

В 1935 году, вследствие реформы высшего образования в Украине и по решению музыкальной общественности, в Харькове — центре социально-экономической и политической жизни левобережной Украины, городе с богатыми культурными традициями, открылась консерватория, в которой функционировало две кафедры специального фортепиано. Коллектив одной из них в составе Б.А. Скловского, М.С. Хазановского, В.А. Моделя, возглавляемый профессором Л.И. Фаненштилем, выпускником Петербургской консерватории по классу Л.В. Николаева, стремился развивать традиции Петербургской фортепианной школы. Под руководством Н.Б. Ландесман работали, в основном, выпускники профессора П.К. Луценко, который получил музыкальное образование в Германии и являлся представителем русской интеллигенции, воспитанной на лучших традициях западной и русской фортепианных школ. В числе его учеников такие известные имена, как В. Петров, В. Топилин, Л. Сагалов, Л. Рожецкая, С. Шевченко и др.

Рассматриваемый период явился временем реформирования музыкального образования в Украине и, в частности, в Харькове. Именно в эти годы окончательно сформировалась консерватория как самостоятельное учебное заведение. Начала осуществляться программа комплексной подготовки пианистов-профессионалов. В учебный план были введены такие предметы

как концертмейстерское мастерство и камерный ансамбль, значительную роль в учебном процессе заняли курсы истории исполнительства, методики и педагогическая практика студентов.

Деятельность многих талантливых музыкантов тесно связана с пианистической культурой Харькова и харьковской консерваторией середины XX века . Это педагоги пианисты — А.Л. Лунц, М.Г. Пильстрем, В.Б. Шапиро, в начале 50-х годов на кафедру фортепиано приходят молодые талантливые пианисты — М.А. Ещенко, Н.А. Ещенко, Р.С. Горовиц, Р.П. Папкова, А.М. Снегирёв и др.

Развитие фортепианного исполнительства в Харькове привело к появлению в середине в 30–50-х годов XX века целого созвездия талантливых педагогов-пианистов, воспитанных в лучших традициях русской и зарубежной исполнительских школ, чьи достижения остаются органическим и важным звеном в эстафете поколений украинских музыкантов и успешно продолжаются в новых условиях сегодняшней действительности.

В. В. Жимолостнова
Украина, г. Одесса

ВОКАЛЬНЫЕ БАЛЛАДЫ ВС. РЫБАЛЬЧЕНКО И ИХ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ С ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ

Обращение к балладной фольклорной традиции украинских композиторов рубежа XIX–XX вв., обусловлено активным развитием неоромантических тенденций в музыкальной культуре Украины. В этой связи, прежде всего, следует упомянуть камерно-вокальное творчество таких композиторов, как Н. Лысенко, Я. Степовой, С. Людкевич, Б. Лятошинский и Вс. Рыбальченко.

Всеволод Рыбальченко, как и другие украинские композиторы, оказывает предпочтение поэтическим балладам украинских поэтов — Т. Шевченко и Г. Сковороды. Основное содержание его баллад носит в основном лироэпический и лирико-драматический характер. Так, балладу на слова Т. Шевченко «Старый, гордый воевода» по стилистике стиха можно отнести к традиционной балладе лиро-эпического содержания. Старый воевода ушел на войну и оставил под запором молодую жену... Сюжет достаточно характерный для фольклорной баллады как западно-, так и восточнославянского регионов.

Баллады Вс. Рыбальченко сочетают в себе драматическую повествовательность с элементами танцевальности («Всякому городу нрав и права») или являются синтезом таких жанров, как лирическая песня, марш, колыбельная («Старый, гордый воевода»). Особый интерес представляет традиционная для фольклорной баллады строфичная форма, но претерпевающая определенную модификацию, а именно: сочетание строфичности со сквозным развитием музыкального материала, который распадается на ряд эпизодов («Старый гордый воевода») или строфичная форма с рефреном, при этом

строфы по сути, являются эпизодами в новых тональностях. (ABBCA и кода) («Всякому городу нрав и права»).

Однако более всего с фольклорной традицией объединяет балладное творчество Вс. Рыбальченко мелодический язык. Он включает в себя мелодическое движение по звукам трезвучий и их обращений с опеванием опорных тонов, мелодическое движение по звукам трезвучий с опеванием опорных тонов и заполнением проходящими и вспомогательными звуками, которое создает ощущение линеарности, ленточности, текучески и нежности. Достаточно часто встречается мелодическая речитативность, поступенность, и повествовательная размеренность. Большие интервальные скачки без заполнения и опевания опорного тона оказываются образной характеристикой воеводы («Старый гордый воевода»), грозного воина и ревнивого мужа, который на все способен в силу «крутости» характера. Восходящие мелодические скачки на сексту и нисходящие на квинту с последующим заполнением приходятся на пожелание смерти воеводе, произнесенное его женой. Довольно часто в балладах встречаются элементы остинатного изложения музыкального материала. Практически во всех балладах встречается волнообразность или даже (в некоторых) ленточность мелодического развития, что свидетельствует о спокойном повествовании. Элементы мелодического оборота «кружения» также присутствуют во всех балладах как упорное напоминание, как методичная попытка обратить внимание на определенный элемент в повествовании, как стремление натолкнуть слушателя на правильное или желаемое для композитора решение.

Гармонический язык всех исследуемых баллад достаточно разнообразен и прочно связан с классической традицией, а также испытывает непосредственное стилевое влияние как ранних, так и поздних романтиков.

В целом баллады Вс. Рыбальченко роднят с украинской фольклорной балладой, прежде всего, характер сюжета и его драматическое развитие, присутствие определенных жанровых элементов, сходных с фольклорными балладами, ярко выраженная строфичная форма, а также построение и развитие мелодического материала родственного с мелосом украинской фольклорной баллады.

І. В. Барабаш
Україна, м. Харків

ФОРМИ ПРОСВІТНИЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКІВСЬКОГО ВІДДІЛЕННЯ ІМПЕРАТОРСЬКОГО РОСІЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА

Питання, що освітлюють проблему впливу мистецтва на формування моральних якостей особистості, залишаються актуальними завжди. Особливо гостро ці питання повстають в наш час, коли Україна робить свої перші кроки на шляху становлення державності, і пріоритетна роль віддається вихованню та просвітництву громадян, формуванню високоосвіченого суспільства.

На нашу думку, виокремлювати та підносити один конкретний вид мистецтва, чи то живопис, чи то літературу, чи то музику, казати про його переваги над іншими не має сенсу. Адже кожна людина має свою специфіку сприйняття оточуючого світу, звідси і виникає тяжіння до тієї чи іншої форми його відображення. Ми можемо лише звертати увагу, підкреслювати, висвітлювати та пояснювати маловідомі факти, що стосуються більш зрозумілого та близького для нас мистецтва — музики.

Харків — одне з таких міст, що завжди виокремлювалось серед інших рівнем духовної культури. Про це свідчить кількість і якість навчальних закладів, різноманіття театрів та музеїв, прагнення провідних харків'ян до просвітництва місцевої громади. Саме ці фактори роблять Харків ще на початку XIX ст. культурним центром Півдня Російської імперії. Роз-виток музичного мистецтва в цей період тісно пов'язаний з відкриттям відділення Імператорського Російського музичного товариства (ІРМТ).

Значення та вплив на формування музичної культури харків'ян вже неодноразово висвітлювалося в працях Д.І. Багалія, Д.П. Данилевського, О.В. Кононової, Є.К. Редина, Н.І. Черняєва, Н.О. Жебельова, Н.П. Щелкова, Н.Г. Межової О.П. Рудницької та інших. Нам хотілося більш детально звернути увагу на форми просвітницько-педагогічної діяльності. Серед таких виділяємо: симфонічні вечори, камерні вечори, учнівські змагання, інші форми. Слід зазначити, що відповідно до мети тієї чи іншої форми змінювався склад виконавців, репертуар, навіть місце проведення.

Наше дослідження базується на основі звітів Харківського відділення ІРМТ за період з 1880 по 1914 роки. Ці матеріали складають цінність, тому що в них можна простежити історію розвитку просвітницько-педагогічної діяльності відділення.

Однією з провідних форм організації просвітницької діяльності ІРМТ були симфонічні вечори. Їх метою було в першу чергу просвітництво громади: постійні відвідувачі таких зустрічей протягом декількох сезонів мали змогу достатньо ознайомитися з поступовим розвитком симфонічної музики на Заході та на своїй батьківщині. Поруч з симфонічними, популярністю користувалися також камерні вечори. Вони проводилися від трьох до п'яти раз на рік. Склад виконавців в камерних вечорах, за рідким винятком, був педагогічним. Тому однією з основних задач була підтримка професійної форми та творча реалізація викладачів ІРМТ. У 1881 році, за ініціативою директора музичного училища, І.І. Слатіна, з метою розвитку змагання між учнями, поступового привчання їх до публічних виступів та спостереження за їх прогресивним розвитком, було прийняте рішення про щорічне проведення учнівських змагань. Вони відбувалися у відкритій формі, кошти з них йшли на користь училища і премії найталановитішим з учасників.

Таким чином, діяльність Харківського відділення ІРМТ своєю просвітницько-педагогічною діяльністю зробило великий внесок в розвиток культурного рівня громадян. Однією з головних завдань дирекції відділення було сприяння розвитку інтересу та любові до серйозної музики серед

Бібліотека ХДАК
інв. № 450174

харків'ян. І, в першу чергу, духовне виховання молоді. На нашу думку, досвід роботи ІРМТ є дуже корисним і актуальним в наш час, у вигляді альтернативи для молоді, що, нажаль, надає перевагу антикультурі.

В. Ф. Кутлуєв
Україна, м. Харків

З ІСТОРІЇ ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКІВСЬКОГО ТОВАРИСТВА ЛЮБИТЕЛІВ ХОРОВОГО СПІВУ НА РУБЕЖІ СТОЛІТЬ

У Харкові наприкінці XIX початку XX ст. з розвитком музичного і культурного життя виникає багато художніх і творчих закладів — таких, як, наприклад, музичне училище (1883 р.), художній музей (1896 р.), оперний театр (1874 р.), та любительських музичних колективів. Серед таких було і Харківське хорове товариство. Його виникнення відноситься до 1893 р. коли гурток майбутніх хористів почав збиратися на репетиції в приміщенні Біржевого залу, і підготував програму до концерту у залі Дворянського Зібрання. З того часу починається творчо-виконавська робота гуртка, який в 1895 р. за утвердженням Міністра Внутрішніх справ став мати санкцію офіційного товариства Любителів хорового співу. Товариство виробило устав і організувала Раду, до якої увійшли місцеві музиканти: М. Новіков, Д. Кузнєцов, Т. Новосьолов.

У завдання цього колективу входило і організація хору, виступаючого з сольними програмами, навчання його учасників практичним і теоретичним знанням, дозволяючи опанувати різноманітним репертуаром, пропаганда музики і співу за допомогою участі в народних читаннях, загальнодоступних концертах, благодійних заходах.

Серед особливих досягнень колективу було створення при ньому музично-хорових класів (1898 р.). Вони мали більш широку програму, ніж та, яка необхідна для любителів-хористів. В них пропонувався новий курс теоретичних знань, після закінчення якого майбутній хормейстер зміг би навчати у школах дітей хоровому співу, грамотно записувати народну пісню, транспортувати її з одного голосу в інший, підбирати акомпанемент до мелодії. Для впровадження цієї програми були проведені серйозні організаційні заходи. 4 рази на тиждень проводилися заняття по сольфеджіо, елементарної теорії, фортепіано, скрипці, які наприкінці року завершувалися екзаменом і видачею посвідчення про закінчення класів. До викладання занять було запрошено професійних музикантів: з сольфеджіо — М. Новікова (випускник музичного училища), з елементарної теорії — В. Катанський (викладач муз.училища) скрипка — м. Харків (випускники Варшавської консерваторії), диригу-вання хором — І. Панфілов (випускник Придворної капели співу).

Товариство також мало своє приміщення (Горяйнівський пров., 13) і рояль, на якому учні класів могли щоденно грати. Про цінність знань у хорових товариствах говорить той факт, що особи, які пройшли повний курс занять охоче запрошувалися в інші хори поза конкурсом.

Діяльність класів при товаристві дали змогу колективу інтенсивно готувати концертні програми і регулярно виступати у залі Оперного театру, Дворянського Зібрання, Громадської бібліотеки, Народному домі. З'явилися позитивні відгуки на концерти у печаті (газета «Харківські відомості», 1898 р. № 324, «Юний край», 1899 р., № 2.

Репертуар хору був достатньо різноманітним і вбирав в себе твори російських і зарубіжних класиків, хори з опер, народні пісні, сучасні твори. Наскільки виконуючий репертуар був цікавим можна судити за тими фактами, що у концерти інших хорів добиралися твори, які вже відзвучали у концертах товариства. Так, наприклад, концерт Харківського Комерційного училища був складений цілком за програмою товариства.

Поступово Харківське товариство стає методичним освітнім центром хорового співу на Слобожанщині, до якого звертаються за допомогою не тільки хорові колективи міста, а й хорові організації, що народилися в Куп'янську, Старобельському, Єкатеринославі, Ростові на Дону.

В. Г. Бойко
Україна, м. Харків

ДУХОВНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ХАРКІВЩИНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТ.

Загальна хорова культура України другої пол. XIX ст. була зумовлена клерикальним світоглядом. Майбутній розвиток хорового співу більшість діячів пов'язували зі зверненням до релігії: значна частина інтелігенції того часу в пошуках змін спрямовувалася до релігійних сфер. Невипадково велика роль у розвитку та розповсюдженні хорового мистецтва відводилась церкві.

До 1917 р. на Слобожанщині, крім великої кількості православних церков, була розгалужена мережа монастирів, що не тільки задовольняли потреби віруючих, але також займалися просвітницькою діяльністю і відігравали виняткову роль у відродженні духовності Харківщини.

Враховуючи, що Харків знаходився на межі з Росією, цілком закономірно, що саме вона здійснювала великий вплив на його духовну і світську культуру. Канони російської церкви і російського богослужбового співу були пристосовані до місцевих умов. Харківська духовна влада була підпорядкована духовній владі царської Росії і всі напрями розвитку духовного співочого мистецтва знаходились під загальним наглядом Святійшого Синоду, який в ті часи закріплював і усталював стиль «петербурзької» духовної композиторської школи. Широке розповсюдження отримав «придворний» наспів, що поступово витісняв корінний церковний розспів — знаменний.

Із початком XX ст. вплив Придворної Співочої капели на розвиток духовного хорового мистецтва Росії та України поступово слабшає. Захоплення багатоголосним, вільностворeним духовним хоровим співом спричинило появу приватних церковних хорів, що організовувались з комерційною ціллю і пропагували принципи сучасної загально-європейської музики.

Саме в сфері духовної музики наприкінці XIX ст. на Слобожанщині почала викристалізовуватися система знань з хорознавства. Викладання церковного співу в повітових учбових установах Харківщини проводилось іноді недостатньо якісно. Навчальний підхід до духовної хорової культури поступово еволюціонує, однак навчання церковному співу все ж таки має різні рівні. Підтримка уряду в галузі освіти і значні капіталовкладення в розвиток церковно-парафіяльних шкіл дали можливість організувати педагогічні курси та курси хорового співу, що зумовило появу освічених викладачів, які залучали широкі верстви суспільства до хорового мистецтва. Збільшення кількості церковно-парафіяльних шкіл зумовило інтенсивний розвиток церковних хорів, що, в свою чергу, сприяло зростанню чисельності прихильників духовного хорового співу.

Суттєву роль у розвитку духовної музики Харківщини зіграла педагогічна та практично-виконавська діяльність композиторів і регентів І.М. Туровєрова, Ф.К. Корсуна, О.Й. Литинського, Г.О. Сєрікова, П.І. Кравцова та П.Н. Толстякова.

Після Жовтневої революції 1917 р. наступає важкий період випробування і мужнього стояння за віру та канонічну чистоту Православної Церкви, внаслідок чого розвиток духовної культури Харківщини та богослужбового співочого мистецтва був зупинений, а традиційна християнська культура надовго забута.

Таким чином, із 1917 р. процес секуляризації проявився повною мірою (як в загальному контексті, так і в сфері православної духовної музики). Секуляризоване духовне хорове мистецтво знайшло втілення в храмах і монастирях, а також у суспільно-громадському житті Слобідської України.

В. Д. Берлин
Украина, г. Харьков

Ф. И. ШАЛЯПИН И ХАРЬКОВЧАНЕ

«Нужно всегда гнать прочь спокойствие, ибо радость настоящей жизни в беспокойстве» (Ф. И. Шаляпин)

Федор Иванович Шаляпин — выдающееся явление музыкальной культуры XX в., открывшее новые горизонты для многих поколений мастеров сцены, оперных и драматических. Датой прихода нового поколения певцов, певцов-реформистов на оперную сцену следует считать 5 апреля 1895 года. Тогда на сцене Мариинского театра в опере «Фауст» состоялся дебют двух выдающихся певцов Ф. Шаляпина (Мефистофель) и И. Ершова (Фауст). Харьков стал первым городом, открывшим многолетние гастрольные поездки певца по России и всему свету. Наш город — очевидец роста великого певца от первого неудачного приезда молодого неизвестного певца в 1897 г. до триумфальных выступлений в 1903–1915 гг.

Незамеченный приезд Шаляпина в Харьков (1897) вскоре сменился триумфом. Как известно, первое выступление русского баса Шаляпина 3

марта 1901 г. в миланском театре «La Scala» в партии Мефистофеля («Фауст» Бойто) прославило его на всю Европу и открыло ему двери и сердца. Уже следующий приезд Шаляпина в Харьков 18 февраля 1903 г. нетерпеливо ждали, с ночи занимали очередь за билетами, караулили певца возле дома Енуровского, где он остановился. Да и он сам не остался в стороне от добрых дел, помог новому Народному Дому (одному из первых в России) и нуждающимся студентам благотворительным концертом. В эти годы Шаляпин был захвачен революционной романтикой. Отсюда знаменитый концерт для рабочих в Харьковском Народном Доме 30 апреля 1905 г. с пением «Дубинушки».

Революционные страсти сменялись хорошо начавшимся летом у Енуровских в Васищево (дача «Темная дубрава») и прерванным несчастьем — смертью 4-летнего сына Игоря. Здесь в Васищево Шаляпин общался со своими друзьями музыкантами М.А. Слоновым, А.Н. Корещенко, готовил с А. Корещенко новые оперные партии. От приезда к приезду множилось число друзей-харьковчан. Это проф. С.Г. Сурукчи и его семья, коллеги-врачи и друзья Сурукчи проф. Н. Тринклер и Н. Шатилов, проф. химик В.Ф. Тимофеев, семья Алчевских, С.А. Раевский, Е.В. Пономарева, купцы Енуровские, С.Я. Толкачев.

После малороссийской труппы Деркача, труппы его юности, он вновь окунулся в стихию украинской народной песни, слушал слепого кобзаря Григория, сам пел под бандуру. Он еще приезжал (но не пел) в 1909, а затем выступал в 1910 и 1915 гг. Чаще всего это было весной в апреле-мае. Обычно он выступал в Народном Доме, оперном театре Коммерческого клуба и театре-цирке «Миссури». Харьковчанам певец показывал наиболее любимые ими оперные партии: Мельника, Сусанина, Мефистофеля, Годунова. Пел Тонио в «Паяцах» и Сальери (опера «Моцарт и Сальери» Н.А.Римского-Корсакова).

Среди камерного репертуара в его концертах звучали сочинения М. Глинки, А. Даргомыжского, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Аренского и др. В свои концерты включал он романсы своих друзей и современников: М. Слонова, Ю. Сахновского, А. Корещенко, Ф. Кенемана, С. Ляпунова, Ю. Блейхмана, М. Багриновского.

Совсем не пел Шаляпин в Харькове П. И. Чайковского и почти ничего С. Рахманинова. Мало пел старинные русские романсы и народные песни. Очень мало пел зарубежных композиторов (по одной вещи Шумана и Шуберта, современника — шведа Альнеса). В своем выборе репертуара для Харькова Шаляпин, видимо, в какой-то степени считался с характеристикой харьковской буржуазно-купеческой среды, данной ему М. Слоновым и Енуровскими.

С Шаляпиным пели многие украинские певцы, в том числе харьковчане И. Алчевский, Н. Большаков, Е. Петренко, М. Алешко, Н. Гуляев, М. Донец, Ю. Кипаренко-Даманский. И. Алчевский, Н. Большаков, Е. Петренко пели с Федором Ивановичем на столичных сценах, были его партнерами по зарубежным «русским сезонам». С басом Ю. Кипаренко-Даманским Шаляпин пел на сцене Московского театра Солодовникова (1915–1917) в «Юдифи» и «Борисе Годунове». В 1906–1907 гг. в Киеве и Петербурге с Шаляпиным

выступала харьковчанка М.И. Алешко (1887–1952) — Маргарита в «Фаусте» — лучшая, по его мнению, из всех, с кем он пел. Младшим современником Шаляпина был уникальный украинский бас Иван Стешенко (в 1932–1934 гг. солист Харьковской оперы). Американцы называли Стешенко «украинским Шаляпиным» и неоднократно звали его в США.

Магическую силу творческого гения Шаляпина испытали на себе многие вокалисты России, Украины, Болгарии. Цепочка шаляпинских последователей продолжалась. Кроме перечисленных выше, к ним со временем добавились М. Роменский, Н. Частий, Б. Гмыря, А. Кочерга и другие.

Б. І. Забута
Україна, м. Рівне

ХАРКІВ У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ І РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ОРКЕСТРУВАННЯ

Українська інструментальна музика розвивалась під безпосереднім впливом багатьох культур: російської, білоруської, польської, молдавської, угорської, румунської тощо. Особливу роль у процесі формування українського народного оркестрування відіграли російські «андріївські» традиції. Концертні виступи Великоруського оркестру під керівництвом В.В. Андрєєва в Україні стали поштовхом до розповсюдження балалаєчних та балалаєчно-домрових оркестрів. Надзвичайна популярність останніх на Слобожанщині прямо та опосередковано вплинула на формування українських народних інструментальних ансамблів, зокрема — однорідних та змішаних капел бандуристів. Перша спроба створення ансамблю бандуристів, а також оркестру українських народних інструментів, відноситься до початку минулого століття. У 1902 році в Харкові відбувся XII Археологічний з'їзд, на якому виступали ансамбль кобзарів, змішаний склад бандуристів і лірників та оркестр, який складався з бандуристів, лірників, двох скрипок і басолі.

Великий внесок у розвиток оркестрового виконавства зробив Харківський з'їзд з питань організації народних розваг, який відбувся 7–12 червня 1915 року. У його рішеннях знайшли своє концентроване відображення як загальний стан, так і проблеми розвитку аматорської творчості тогочасного періоду. У роботі з'їзду прийняли участь 463 делегати, серед них 128 представників просвітніх організацій, 99 — від кооперації, 102 викладачі шкіл. В якості делегатів на з'їзді були присутні представники духівництва, чиновники різних відомств. Прикметно, що у більшості виступів на з'їзді відмічався культурно-виховний вплив аматорської творчості на людину, велике прагнення до участі в хорах, оркестрах, драматичних гуртках людей із різних верств населення, особливо молоді. На з'їзді багато уваги було приділено розвитку окремих жанрів народної творчості, у тому числі й розвитку народних хорів і оркестрів. Відзначались демократизм та доступність занять музичною інструментальною творчістю для широкого загалу бажаючих. Ставилось питання про забезпечення народних оркестрів методичною та учбово-концертною

літературою, створення для них методичних центрів, методик навчання та шляхи використання їх в організації народних розваг. Слід зазначити, що делегати з'їзду вбачали в народних оркестрах головним чином допоміжний засіб в організації різного роду масових заходів. Також дискутувалось питання доцільності використання в аматорській творчості багатьох народних музичних інструментів, у тому числі балалайок, домр, гармонік, які вважались другорядними, малої художньої цінності.

Широко розвинене стихійне музикування любителів стало основою розвитку організованої аматорської, а з часом — і професійної творчості. У двадцятих роках минулого століття в Харкові створено Симфонічний оркестр, Робітничий український хор під керівництвом Б. Левитського, який мав оркестрову групу, а також театр з повним професійним штатом що також мав оркестр. У цей же час практичні задачі з підготовки музикантів вирішувались Харківським музично-драматичним інститутом, Харківською консерваторією. Наприкінці 1925 року були створені Харківська художня капела ім. Т. Г. Шевченка, капела кобзарів «Рух» під керівництвом В. Осадька. Подальший розвиток оркестрових колективів Харкова потребує викладу в окремій статті.

Оркестрова сторінка українського музичного краєзнавства збагачена працями харківських вчених, серед яких слід виділити фундаментальне дослідження В. Откидача, присвячене становленню оркестрового виконавства в Україні. У вітчизняній культурології ця робота є першим науковим узагальненням та аналізом великого фактографічного матеріалу з оркестрового виконавства.

Таким чином, можна впевнено стверджувати, що Харків відіграв велику роль у процесі становлення і розвитку українського народного оркестрування. Наукові дослідження цієї проблематики можуть значною мірою сприяти формуванню і розвитку вітчизняного музично-історичного краєзнавства.

І. Д. Герасимова
Україна, м. Харків

РОЛЬ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КОМІТЕТУ ТА ІНШИХ ВІДПОВІДНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ У СПРАВІ МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНОГО БУДІВНИЦТВА НА СЛОБОЖАНЩИНІ НА ПОЧАТКУ XX СТ.

Історія розвитку музично-хорового мистецтва на Слобожанщині, зокрема в Харкові на початку XX ст. належить до маловідомих сторінок культурної спадщини минулого, зокрема музично-краєзнавчої, що стало поштовхом для активізації пошуків у цій сфері.

Систематична робота щодо будівництва музичного життя розгорнулася в Україні після вигнання з Києва Петлюрівської Директорії й її уряду в лютому 1919 р., котра залишила столицю та переїхала до Вінниці. Незважаючи на те, що ситуація в Україні, зокрема на Слобожанщині, була надзвичайно складною, творчі сили народу краю виборювали музично-культурне відродження та

піднесення. У цей час при Народному комісаріаті з освіти УРСР у Харкові було створено Всеукраїнський комітет на чолі з відомим диригентом і піаністом М. Біхтером, а також Харківська губнаросвіта, губернська Рада робітничо-селянської міліції й агітаційно-просвітницький відділ при Харківському губвоєнкомі. Ці організації приділяли велику увагу художньому обслуговуванню робітників, Червоної Армії. Зокрема, вони влаштовували концерти-мітинги з нагоди різних свят, наприклад день відкриття Всеукраїнського З'їзду Рад і річниці Червоної Армії. За даними архівних матеріалів, на першому Всеросійському з'їзді з позашкільної освіти (17 травня 1919 р.) затверджувалися плани й інструкції з позашкільного виховання і музичної освіти в робітничих і селянських клубах, головною метою і завданням яких були розвиток пролетарської самодіяльності за рахунок використання його творчих здібностей, застосування нових методів творчості у сфері мистецтва і науки, а також створення бібліотек-читалень, лекційних заходів, запровадження художніх, наукових, музичних, хорових і театральних студій, проведення літературно-художніх і музичних вечорів, концертів тощо. Зазначалося, що клуби могли виникати як самостійні осередки у межах великих робітничих підприємств. Активну музично-просвітницьку діяльність здійснював директор Харківського музичного училища (далі — консерваторії) — педагог і диригент І. Слатін.

Державним керівним органом музичного будівництва Радянської України став Всеукраїнський музичний комітет при Наркомосі УРСР, затверджений у 1919 р. Його першим головою було призначено російського співака Л. Собінова. Розпочавши свою діяльність у Харкові, комітет розробив план музично-освітньої та музично-виховної роботи серед трудящих, концертного обслуговування фронту, а також розвитку художньої самодіяльності. Спеціалізовані секції, що займалися розбудовою музичного життя Слобожанщини, очолили послідовники М. Лисенка — українські композитори М. Леонтович, Я. Степовий (Якименко); в роботі комітету брали участь музиканти-фольклористи П. Демуцький, С. Дрімцов і К. Квітка, хормейстер і композитор Я. Яциневич та ін. Велику допомогу музичній освіті надавали видатні російські музиканти, зокрема Р. Гліер, який із 1914 до 1920 рр. був директором Київської консерваторії, та Б. Яворський — один із засновників народних консерваторій в Україні.

У квітні 1919 р. у Харкові відбувся Всеукраїнський з'їзд профспілки оркестрантів, який зібрав делегатів від шести тисяч музикантів із вісімнадцяти міст республіки. У резолюції з'їзду наголошувалося на необхідності участі представників профспілки в усіх культурно-просвітніх відділах комісаріатів для надання допомоги державі в «організації для пролетаріату музичних шкіл, концертів, лекцій та інших заходів». Велику роль відіграв інститут політичних комісаріатів, який допомагав художнім колективам правильно орієнтуватися в питаннях репертуару, методів і форм пропагандистської роботи серед народних мас.

Як засвідчують архівні джерела, Харківська губнаросвіта приділяла серйозну увагу перебудові концертної діяльності і перетворенню її на засіб

художнього виховання народу. Було запроваджено секції: музичну — з хором і оркестром, театральну, образотворчих мистецтв і кіно. Головною формою художнього забезпечення трудящих були концерти в робітничих клубах і народних будинках на селі. Нерідко ці концерти проводили разом із мітингами, масовими зборами, доповідями і лекціями з політичної тематики.

У ці роки створювалися численні музичні колективи професійного та самодіяльного типів. Масовий потяг до виконавства віддзеркалив значні внутрішні мистецькі можливості народу Слобожанщини, що сприяло виникненню багатьох колективів — хорів, вокальних та інструментальних ансамблів, симфонічних оркестрів.

І. О. Ларіна
Україна, м. Харків

МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ПІДГОТОВКА КАДРІВ ДЛЯ ЗАКЛАДІВ СОЦІАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ В ХАРКІВСЬКОМУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ ІНСТИТУТІ У 20-ТІ РОКИ XX СТ.

В умовах оновлення національної освіти України виросли вимоги до професійної підготовки працівників для дошкільних закладів. Невід'ємну частину освіти дошкільних працівників складає музично-педагогічна підготовка. У зв'язку з цим важливу роль відіграє вивчення позитивного досвіду підготовки музично-педагогічних кадрів для закладів соціального виховання на Україні в 20-ті роки.

Спеціальні музично-педагогічні кадри для закладів соціального виховання почали готувати на початку 20-х років відділ соціального виховання інструкторсько-педагогічного факультету Харківського музично-драматичного інституту. На цей факультет приймались особи віком від 18 до 35 років. Термін навчання загалом тривав 4 роки.

Навчальні плани відділу соцвиховання інструкторсько-педагогічного факультету був побудований так, що на першому і другому курсі велика увага приділялась вивченню теоретичних та методичних дисциплін.

На III-му і IV-му курсах більша частина навчального часу призначалась практичній роботі за спеціальністю. У навчальні плани було включено практикуми: з дитячих ігор, хору і оркестру, музичного виховання в дитячому колективі; методики: постановки голосу, ритміки, музичного виховання. Значне місце займало навчання на фортепіано, скрипці та інших музичних інструментах.

Особлива увага зверталась на те, щоб виховати ініціативних, творчих студентів. У зв'язку з цим певне місце в навчальному процесі посідала індивідуальна робота професорів зі студентами, були створені навіть індивідуальні класи професорів.

Контроль за рівнем засвоєння студентами знань, одержаних під час аудиторної навчальної роботи здійснювався у процесі проведення індивідуальної бесіди у кожній групі. Висновки щодо успішності кожного студента,

свої враження про причину його успіхів чи невдач викладач записував у спеціальному «особистому листку учня».

На початку кожного навчального року, обов'язково восени, з метою перевірки засвоєння знань, умінь і навичок, набутих на лекційних і практичних заняттях, проводились заліки.

Поряд із аудиторними заняттями в навчальному процесі інституту велика увага приділялась прищепленню студентам навичок самостійної роботи. Для перевірки знань, набутих студентами самостійно, уміння використовувати їх у своїй подальшій педагогічній роботі при інститутах існував цілий ряд дитячих лабораторій. У лабораторіях кожний студент III і IV курсів повинен був працювати двічі на тиждень під керівництвом професора, який весь час слідкував за роботою майбутніх фахівців, допомагав їм творчо і грамотно виходити із складних педагогічних ситуацій. Ці лабораторії надавали можливість ще в процесі навчання в інституті стежити за тим, як студенти готуються до майбутньої музично-педагогічної роботи у закладах соціального виховання.

Підвищенню педагогічної майстерності студентів сприяла і виробнича практика, яка розпочиналась уже з другого курсу.

Після закінчення інституту студенти відразу не одержували диплом, а проходили стажування на протязі двох років у тих самих дитячих лабораторіях, але вже повністю працювали самостійно, як педагоги. За час проходження стажування поряд з практичною діяльністю, студенти повинні були захистити дипломну роботу, яка складалася з теоретичної та експериментальної частин. І тільки після закінчення стажування, професійного підтвердження здобутої кваліфікації педагога-музиканта, молоді фахівці отримували диплом і направлялись на самостійну музично-педагогічну роботу.

Позитивний досвід музично-педагогічної підготовки кадрів для закладів соціального виховання в Харківському музично-драматичному інституті у 20-ті роки XX ст. заслуговує на ретельне вивчення і повинен бути використаний у сучасних умовах.

І. В. Приходченко, Н. К. Рудічєва
Україна, м. Харків

ВИДАТНІ МИТЦІ СЛОБОЖАНЩИНИ

Однією з умов розвитку незалежної української держави є виховання всебічно розвиненої особистості, яка прагне до розуміння прекрасного, вивчення духовної культури і скарбів українського народу. Свідоме ставлення молоді до здобутків попередніх поколінь може забезпечити гармонійність і цілісність особистості, розвиток її обдарувань, а також збагатити на цій основі інтелектуальний потенціал народу, духовності, культури.

Звернення до національних джерел культурної спадщини, усвідомлення історико-педагогічного досвіду відомих митців Харкова має сприятиме зростанню освітнього потенціалу суспільства.

Серед значних праць, автори яких розглядали творчі портрети видатних харківських діячів культури і мистецтва минулого, слід відмітити монографію Д. Багалія і Д. Міллера, присвячену історії м. Харкова за 250 років його існування (1993), та дослідження Й. Миклашевського «Музична і театральна культура Харкова кінця XVIII — першої половини XIX ст.» (1967). Діяльність відомих митців Харківщини розглядається також у працях сучасних науковців — Н. Герасимової-Персидської, В. Іванова, О. Кононової, О. Рудницької, К. Шамаєвої та ін.

Постать Є.К. Редіна (1869–1908) — відома, але нашу увагу привернула його активна діяльність у галузі бібліотечної справи та проведення лекцій з мистецтва. Він зробив вагомий внесок у розвиток бібліотеки Харківського історико-філологічного товариства, яке очолив у 1893 р. За ініціативи Є.К. Редіна у Харкові було створено товариство «Попечения о нуждающихся учащихся».

Активну участь педагог брав у археологічних з'їздах. За його клопотанням лише у 1900 р. було відкрито 12-тий з'їзд археологів у Харкові. Рішенням цього з'їзду було дозволено проводити розкопки, організовувати експедиції по Харківській губернії, збирати та описувати церковні раритети Слобідського краю. Таким чином, Є.К. Редін заклав підвалини вивчення історії нашого краю та створення археологічної школи Слобожанщини.

Одним з видатних митців нашого міста є Г.М. Хоткевич (1877–1938) — скрипаль, музичний етнограф, композитор, театральний режисер, талановитий педагог, а головне — віртуоз-бандурист. Він підніс напівзабутий український інструмент до академічного консерваторського рівню. Особистим внеском Г.М. Хоткевича є створення класу бандури та складання навчального посібника, в якому автор запропонував нові способи гри на цьому інструменті. У 1903 р. майстер створив аматорську українську трупу з робітників харківських заводів, яка постійно діяла при Народному домі. Педагог вивчав музичну культури Слобожанщини, робив записи український народних пісень з метою їх збереження для наших нащадків.

Звернення до культурної спадщини минулого дають змогу для творчого використання здобутків педагогів, митців минулого у духовно-культурному розвитку людини.

И. А. Лыжник
Украина, г. Харьков

ХАРЬКОВСКИЙ ПЕРИОД В СТАНОВЛЕНИИ ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ И. О. ДУНАЕВСКОГО

Украинское искусствознание последних десятилетий уделяет большое внимание выявлению роли и значения творчества выдающихся музыкантов, их вкладу в сокровищницу художественной и научной мысли, национального искусства. Одним из таких корифеев является Исаак Осипович Дунаевский — композитор, аранжировщик, дирижер, общественный деятель, музыкальный критик, публицист, творческое формирование которого непосредственно связано с харьковским периодом жизни.

И. О. Дунаевский десяти лет поступил в Харьковское музыкальное училище по классу скрипки. Училище вскоре преобразовали в консерваторию. Учился Исаак прекрасно, из класса в класс переходил с наградами — ему дарили ноты и произведений В. Моцарта, Э. Грига, клавиры опер М. Глинки, А. Бородина и др. композиторов. Первые сочинения (пьесы для фортепиано, скрипки, струнные ансамбли) созданы композитором в пятнадцатилетнем возрасте.

Параллельно с пребыванием в музыкальном училище, Дунаевский учился в гимназии. В этом учебном заведении был ученический оркестр, и начинающий композитор разучивал с ним свои сочинения, в которых чувствовалось большое влияние романтической традиции, музыки русских композиторов. Серьезные уроки композиции в этот период Дунаевский получил в классе профессора С. Богатырева — основоположника харьковской композиторской школы. Стремясь приобрести широкое образование, Дунаевский после окончания гимназии поступил на юридический факультет Харьковского университета. Но музыка все больше захватывала юношу, и он оставил учебу в университете.

В 1919 году Дунаевский окончил консерваторию сразу по двум классам: композиции (у профессора С. Богатырева) и скрипки (у профессора А. Ахрона). Одновременно окончил гимназию с золотой медалью.

Подвижного молодого человека с карими глазами, застенчивой обаятельной улыбкой можно было встретить в губернском отделе народного образования (в качестве заведующего музыкальным сектором), районной газете, в клубах, в Народном университете, где он читал лекции о музыке.

Но главное — Харьковский драматический театр, руководимый выдающимся театральным деятелем Н. Синельниковым. Три года И. Дунаевский был скрипачом в оркестре театра, состоявшем всего лишь из восьми человек. Затем в театральных афишах имя Дунаевского появляется уже как композитора и дирижера. В этот период автор создает музыку к комедиям Бомарше, Гольдони, Гоцци, Мольера и др.

Работа в театре стала важнейшим этапом на пути формирования индивидуального стиля композитора, его мелодического мастерства и искусства оркестровки. Сам Дунаевский писал по этому поводу в своей автобиографической записке: «Можно сказать, что не консерватория, а именно эта театральная работа в оркестре и с оркестром была моей подлинной школой овладения искусством оркестровки».

В Харьковском драматическом театре Дунаевский проработал четыре года (1920–1924). В этот период он писал также музыку к постановкам «Театров революционной сатиры». Так назывались небольшие коллективы, напоминающие современные театры эстрадных миниатюр. Первые песни композитора были написаны именно для этих миниатюрных эстрадных коллективов. В спектаклях «Теревсатов» объединялись различные жанры, включая акробатику, клоунаду и т.п. Именно это обусловливало жанровые ориентиры, особую пластичность музыки, сопровождающей эстрадные представления, и образный строй сочинений Дунаевского: особый лиризм, искрометный юмор, жизнелюбие, оптимизм.

Именно в харьковский период своей деятельности композитор приходит к пониманию особой роли музыки в сценическом жанре, характер и стиль которой определяются художественной идеей произведения. Создание музыки, дополняющей и развивающей действие, стало законом в творчестве молодого Исаака Дунаевского.

Талант Дунаевского развивался, творчество приобретало все больший размах, и в 1924 году композитор решил покинуть Харьков.

О. Д. Мельник
Україна, м. Харків

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ОРКЕСТРУ УНІВЕРСИТЕТУ ЦИВІЛЬНОГО ЗАХИСТУ УКРАЇНИ

Народженням оркестру можна вважати перший повномасштабний виступ на урочистому врученні дипломів лейтенантам-випускникам 2005 року. На стадіоні «Динамо» пролунали гучні фанфари, зустрічні та стройові марші, гімн України, гімн університету. На завершення оркестр виконав естрадну композицію з елементами дефіле під бурхливі оплески багатолюдних трибун.

Першим кроком професійного становлення стало запрошення колективу до участі у VII Всеукраїнському фестивалі духових оркестрів «Сурми конституції», який проходив у м. Суми. Оркестр був визнаний найяскравішим та наймолодшим на фестивалі оркестром. Звання наймолодшого відноситься не тільки до дати введення штату оркестру в 2004 році, але й до середнього віку музикантів, який складає 28 років.

Творча діяльність оркестру не обмежується творами для виступів на відкритому повітрі. Вже на початковому етапі на базі оркестру були створені колективи малої форми такі як диксиленд, мікс-бенд, та вокально-інструментальний ансамбль. 25-го травня 2006 року на сцені Черкаського обласного палацу культури зазначені колективи продемонстрували високий професійний рівень та широкий спектр різножанрового репертуару.

За відносно короткий термін оркестр УЦЗУ набув статусу одного з найбільш популярних творчих колективів Харкова. Дні молоді, спартакіади, універсіади, свята і навіть просто вихідні в місцях відпочинку харків'ян завжди супроводжуються яскравими та неповторними виступами оркестру рятівників.

Підсумком важливого етапу творчого шляху оркестру був проведений 11 травня 2007 року концерт-акція, направлений на «захист та розповсюдження справжнього мистецтва». Оркестр продемонстрував вміння виконувати сучасні та класичні твори в естрадно-симфонічному складі на високому художньому рівні, а також виступив як акомпаніатор солістів-вокалістів, солістів-інструменталістів. Кульмінацією концерту стали фінальні твори у супроводі хору, за допомогою якого мета концерту-акції була досягнута. Про це свідчили бурхливі оплески та відгуки вдячних слухачів.

Соціокультурна та семантична специфіка Харківського регіону

Н. Ф. Антонова
Украина, г. Харьков

ХАРЬКОВ — ГОРОД ВЫСОКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В Харькове, который является одним из крупнейших культурных центров Украины, исторически сформировалась особая аура, характерная для города с высоким научным и творческим потенциалом. Это всегда отмечали артисты-гастролеры всех уровней вплоть до звезд мировой величины.

Концертная жизнь Харькова весьма насыщенна. Прежде всего, заслуживает особого внимания тот факт, что во многом она создается самими харьковчанами: артистами филармонии, преподавателями и студентами ХГУИ, а также учениками ХССМШ-и, многие из которых являются лауреатами национальных и международных конкурсов. Харьковские музыканты принимают самое активное участие в многочисленных конкурсах и фестивалях, неутомимо готовят и представляют на суд публики новые концертные программы.

Харьков посещали и посещают замечательные музыканты. Со многими из них мне по роду деятельности (многолетняя работа в качестве лектора-музыковеда в Харьковской областной филармонии) выпала честь вместе работать и беседовать на самые различные темы — от профессиональных до бытовых. И сейчас, вспоминая эти встречи, хочется удержать в памяти все бесценные подробности творческих контактов. Перечислю некоторые имена. На харьковских сценах выступали пианисты: Н. Перельман, А. Скавронский, В. Новиков, Д. Башкиров, Р. Керер, Н. Петров, М. Плетнев, Я. Флиер, В. Горностаева; скрипачи: О. Каган, В. Пикайзен, Т. Гринденко, П. Коган, В. Муллова, В. Зариньш; виолончелисты Д. Шафран, А. Князев; органисты С. Дижур, Г. Гродберг, О. Янченко, Л. Челегин, Х. Вальтер, Е. Лисицина, Т. Дексниc, Л. Дигрис, Р. Уусвяли, Г. Козлова, А. Котляревский, А. Шмитов; певцы В. Норейка, А. Кааль, М. Стефюк, О. Басистюк, К. и Р. Лисициан. Список, конечно, далеко не полон, однако и краткого перечня достаточно, чтобы представить в целом уровень концертной жизни Харькова.

Особое место уже несколько десятилетий занимают органные концерты, которые сформировали «свою» публику за очень короткий срок, благодаря и гастролерам и харьковским органистам.

Первым харьковским органистом был Олег Киняев, который сейчас живет и работает в Санкт-Петербурге. Его талант, образованность и интеллект

способствовали созданию сразу нескольких абонементных циклов, которые позволили публике научиться ориентироваться в совершенно новой для них музыке. Эту традицию вслед за О. Киняевым поддержали Н. Григоров, В. Климовский, Т. Багинец, С. Калинин.

Несколько месяцев назад Харьковская областная филармония приобрела прекрасный клавесин, и теперь публика получила возможность посещать разнообразные клавесинные концерты.

Времена меняются, и мы меняемся вместе с ними. В настоящее время уже значительно меньше гастролей, нежели лет тридцать назад, реже приезжают знаменитости. Зато очень выросли музыканты Харькова, которые демонстрируют в концертах высокий уровень профессионального мастерства.

С. П. Зуєв
Україна, м. Суми

КУЛЬТУРНИЙ ЛАНДШАФТ ХАРКОВА РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ

Значення радянського періоду в історії Харкова не можна переоцінити. На відміну від Санкт-Петербургу, що «народився» у столичному статусі і до сьогодні зветься «Північна столиця» Росії, Харків відомий як «Перша столиця» завдяки тим перетворенням, що відбулися з ним саме за радянських часів. Виникає питання, які ж саме риси радянського простору вплинули на формування культурного простору Харкова та обумовлюють специфіку його функціонування як пострадянського утворення?

Харківський простір сформований з огляду на ті завдання, що їх ставив перед містом воєнно-промисловий комплекс. Як відомо, Харків за об'ємами промисловості (зокрема, в галузі ВПК) посідав одне з провідних місць у СРСР, випереджаючи навіть Київ. Це «архіпелаг» заводів, функціонування якого обумовило специфічні зміни в природному ландшафті, типові для всіх радянських промислових центрів.

Надзвичайно важливу роль в просторі радянського Харкова відігравав розмір як фактор статусної ідентифікації. Влада намагалася в максимально короткі, рекордні строки «сказку сделать былью», утвердити Харків як міцний стовп в ієрархії новоствореної імперії. Для цього потрібні були відповідні архітектурні проекти, здатні транслювати ідею промислової, політичної, ідеологічної могутності та стрімкого прогресу. Отже, нова архітектура мала одним своїм виглядом викликати захоплення й повагу до переможного режиму. Так з'явилися другий у світі за розміром майдан Дзержинського, Держпром, Палац піонерів і жовтенят.

Втративши з приходом радянської влади статус губернського міста, а згодом і статус столиці радянської України, Харків, однак, залишився в певному сенсі центром по відношенню до прилеглих територій. Стало вже традиційним визначення Харкова як столиці Слобожанщини, що в культурному просторі проявляється, безперечно, в галузі освіти. Як відомо, в Харкові засновано перший в Україні університет (1804), і до сьогодні місто залишається одним з найбільш «студентських» у країні.

Напевне, найважливішим моментом в історії Харкова були 1919–1934 роки, коли місто було столицею Радянської України. Це період надзвичайно бурхливого розвитку в усіх сферах міського життя. Місто постало насамперед як могутній науково-промисловий центр. Цікавим і показовим прикладом вагомості для семіосфери Харкова її науково-промислового елементу є факт функціонування так званої «філармонії фізиків» при фізико-технічному інституті, заснованої директором закладу Б. Вєркіним.

Саме столичний статус обумовив розквіт художнього життя Харкова. У тодішній столиці України видавалися літературні та художні журнали «Шляхи мистецтва», «Нове мистецтво», «На сполох», «Штабель». Починаючи з 1918-го року, з'являються видавництва «Час», «Вік», «Дзвін», «Криниця», «Вернигора», «Сяйво», «Друкар», «Союз». У Харкові працювали такі творчі об'єднання, як «Авангард», «Нова генерація», група «Семи», «Молодняк», «Плуг», «Гарт», «ВАПЛІТЕ», «Литературная ярмарка», «Західна Україна», театр «Березіль».

Показово, що цей період — коли місто було столицею — сьогодні активно досліджується як «золотий вік» культури Харкова. Так, вже у 1993 році відбулася конференція «Художнє життя Харкова першої третини XX століття». У новітній культурній доктрині Харкова період 1920–1930-х років набуває нових оцінок, сакралізується та музеїфікується.

О. К. Зав'ялова
Україна, м. Суми

РЕГІОНАЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

З об'єктивних причин вітчизняне інструментальне мистецтво порівняно з європейським отримує більш пізній розвиток. Разом з тим характерною властивістю для української інструментальної музики було опрацювання перш за все ансамблевих камерно-інструментальних жанрів. Великою мірою це зумовлювалося тим, що у становленні інструментальної школи на Україні значну роль відіграли народне та побутове виконавство, а з кінця XVII до середини XIX ст. — домашнє маєткове музикування. У загальному русі пізнього формування професійного інструменталізму розвиток віолончельного виконавства, що мав свою специфіку відносно інших смичкових, відбувався ще повільніше. Етапи становлення української камерно-інструментальної музики та особливості розвитку віолончельного виконавства висвітлені у деяких попередніх статтях («Генезис ансамблевих жанрів камерно-інструментального мистецтва України», «Періодизація розвитку ансамблевих жанрів в камерно-інструментальному мистецтві України XX ст.», «Віолончельне виконавство в українському інструментальному мистецтві XVIII — першої половини XIX ст.» та ін.).

Побіжний огляд розвитку інструментального мистецтва виявляє певну його залежність від функціонування великих культурних центрів. Так,

загальний зріст інструментальної культури відмічається з відкриттям театрів у Харкові, Києві, Львові, Одесі, де крім драматичних здійснялися постановки і музичних вистав. Наступний етап професіоналізації інструментального виконавства у другій половині XIX ст. пов'язаний з діяльністю відділень РМТ в Україні і відкриттям оперних театрів. Найбільш популярними у цей час є жанри ансамблевої, особливо квартетної музики, різноманітні оркестрові перекладення. Поширення концертної діяльності й виконання оркестрової музики вимагають відповідного виконавського рівня, досягнення якого стає можливим тільки з організацією мережі фахових музичних закладів.

Саме до кінця XIX ст. у вітчизняному смичковому мистецтві висувається плеяда видатних виконавців-віолончелістів, що сприяли зміцненню виконавської школи й композиторського інтересу до віолончельної музики. В цей період у музичному житті яскраво відбиваються постаті віолончелістів — С. С. Глазера та А. Е. фон Глена в Харкові, Г. Пеккера у Києві, Алоїза-Музиканта і В. Реді в Одесі, А. Вольфсталя, П. Пшенички та Б. Бережницького у Львові.

Однак, й на початку XX ст. локальність й осередковість залишаються визначальною ознакою української інструментальної школи. Місцю віолончелі в ній не приділено належної уваги. Тому цікавим представляється простеження розвитку віолончельного мистецтва в кожному із зазначених регіонів.

Л. Ф. Семеренко
Россия, г. Белгород

«ТАИНСТВЕННЫЕ ЧИСЛА» АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ

«Нет ничего без своего числа» (Пифагор). Альфред Шнитке был склонен к сфере мистики чисел. Он не первый, кто любил прятать в своих произведениях таинственные шифры и формулы, обнаруживающие природную тягу музыки к суеверным построениям буквенной символики и мистике чисел. Он учился этому у И.С. Баха. Баховская символика глубоко изучалась такими выдающимися теоретиками, как А. Швейцер, Б. Яворский, Я Мильштейн и др., благодаря которым некоторые тайны были приоткрыты, и символы стали своеобразным кодексом. Немецкий ученый и музыковед Ульрих Зигеле, анализируя второй дуэт Баха для клавесина, обратил внимание на то, что длительность фраз, если её выразить в тактах, то есть в математических, численных параметрах, дает последовательность цифр, которая не укладывается ни в какие известные прогрессии. Но у Баха, как известно, случайности быть не могло. Зигеле решил воспользоваться каббалистическим методом, при котором каждой букве латинского алфавита соответствует числовое значение (A — 1; B — 2 и т.д.). Составив по числам слова, он получил абсолютно точный текст молитвы. Швейцер считал, что вся интонационная структура Баха семантически предопределена: в ней мотивы Голгофы, символы Креста, Распятия, Погребения, Воскресения и Вознесения. О подобной

семантике, взаимосвязи с религиозной и числовой символике можно говорить и в связи с творчеством А. Шнитке. Его шифрованные послания понятны не сразу, они сложны. Это математические расчеты, серии, прогрессии, совершенные числа и другие вычисления... Искусство Шнитке, также как и искусство И.С. Баха, можно сравнивать с искусством гениальных математиков — создателей аналитической геометрии и теории функционального анализа, исчисления бесконечно малых величин Декарта и его школы. Именно эти ученые обосновали взаимодействие религии, науки и теории музыки, что чрезвычайно важно, особенно в музыке XX столетия. Ученые обратили внимание на соответствие чисел солнечного и лунного календаря — 12 и 7, которые имеют важное значение в структуре Вселенной, а также в конструкции музыки. 12 квинтовых шагов создают 7 октав звукоряда. Вся теория тетрахордов, ладов, строев, интервалов корнями уходит в теорию чисел, которые определяют и гармонию мира, и гармонию звуков

Томас Манн в романе «Доктор Фаустус» восхищался птолемеевской музыкальной системой, шесть ладов которой сведены к двум главным — мажору и минору, а также изобретенной им «лучшей из всех гамм». Египетский ученый доказывал родство музыки с математикой и астрономией.

Сочинения Шнитке, также как и музыка Баха, требует от слушателей исследования, вхождения, вживания и испытания. Только после этого приходит понимание. Музыка А. Шнитке — феномен особого рода. Г. Рождественский считает, что «настойчивое стремление вывести его музыку за её собственные пределы, сообщить смысловую незамкнутость, открывает перспективы в бесконечную даль времен и бесконечность пространства (т.е. космос). Присутствие символического плана становится постоянным»

Числовые символы у Шнитке, так же как у Баха, каноничны. Число «1» символизирует начало всего сущего, «2» — число Богочеловека, а также число внешнего и сущности, число жизни и смерти, «3» — это Троица, а также предвидение смерти Христа. «4» — символ Креста. «5» — символ страдания Христа, его пяти ран на теле. Число «10» в «Каноне памяти И. Стравинского» (1971 г.) воплощено в 10 звуках монограммы композитора, которая проходит 10 раз на протяжении всего произведения. Шнитке будто напоминает всем, что Десять заповедей — самый влиятельный нравственный закон. Число «12» — символ Небесной Церкви, — у Шнитке имеет фатальное значение в одном из самых загадочных и сложных сочинений «Pianissimo» (1968 г.). В основе произведения лежит рассказ Ф. Кафки «В исправительной колонии», где описана пытка осужденного в течение 12 часов, затем расшифровка одной из заповедей собственным телом и смерть, которая наступает в 12 часов. Пьеса Шнитке написана в форме 12 вариаций, в основе которых лежит серия, состоящая из 12 звуков. А 12 скрипок оркестра символизируют страх и отчаяние. Число «13» — становится некоей идеей сочинения в «Музыке для камерного оркестра». Здесь серия состоит из 13 звуков. Каждая часть имеет 13 разделов. Ритмическая серия, также как звуковысотная связана с числом «13». В ней 13 разных длительностей. Наконец, оркестр состоит из 13

музыкантов... Число «15», которое так любил Бах (им написано 15 двухголосных и 15 трехголосных инвенций), является для Шнитке символом так называемого «Розария», «15 роз венка Богоматери», 15 тайн, что стало основой программы его 4-й симфонии. Симфонический «розарий» Шнитке представляет собой 15 вариаций, которые в свою очередь делятся на три цикла по 5 частей в каждом.

Роман Т. Манна «Доктор Фаустус», так тесно связанный с жизнью и творчеством А. Шнитке, приоткрыл для меня этот музыкально-ассоциативный пласт чисел. Думаю, что числовой ряд, связанный с этим великим романом, имеет не меньшее значение, чем «Числа» ветхозаветного свода законов Моисея. Когда я обратилась к Числам, к их мистическому символу, открылась удивительная картина фатальных и таинственных совпадений. Магическое число «34», (напомню, оно связано с Магическим квадратом, изображенным на дюреровской «Меланхолии», который имеет подробное описание в романе Т. Манна), совпадает с годом, когда впервые на немецкий язык была переведена Библия (1534 г.). Через 400 лет, тоже в 34 году, родился А. Шнитке. Умер композитор 3.08.1998 года. Герой романа «Доктор Фаустус» Адриан Леверкюн, оказавший огромное влияние на творчество Шнитке, его т.н. «литературный предшественник», — умер 25.08.1940г. И здесь удивительное совпадение чисел : число — символ смерти — 2 (это корень суммы чисел):

3+8+1+9+9+8=38=3+8=11=1+1=2

2+5+8+1+9+4=29=2+9=11=1+1=2

Год смерти Т. Манна — 1955. Корень суммы чисел тоже число «2». Адриан Леверкюн прожил 55 лет (1885-1940), А. Шнитке — 64 (1934-1998). Число «55» и «64» имеют один корень. Это «1» — символ земной жизни.

Я. Н. Котенко
Украина, г. Харьков

ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ (ИЗ ИСТОРИИ ХАРЬКОВСКОЙ БРАМСИАНЫ)

Одной из важнейших проблем современного искусствоведения и культурологии является проблема памяти культуры, баланса традиционного и инновационного начал в динамике ее исторической эволюции. Именно с этим проблемным полем связан вопрос укрепления и сохранения лучших достижений гуманистической культуры непосредственно в музыкальной сфере.

Проблема сохранения памяти культуры не теряет своей актуальности. Охранительная тенденция в музыкальном искусстве в разные времена служила необходимым противовесом радикальным новаторским течениям. Обращение композиторов к культурному наследию человечества связано как с трансляцией духовного опыта, так и с возрождением и переосмыслением жанров, стилей, традиций музицирования. Подобные сочинения содержат широко разветвленную систему контекстуальных смыслов, культурных аллюзий, которые осуществляют диалог времен и одновременно составляют стержень авторской концепции, понимание которой является необходимым

условием для исполнителей и слушателей в процессе музыкальной коммуникации.

Одним из самых выдающихся музыкантов XIX ст. является И. Брамс, в художественно-исторической позиции которого воплощена охранительная тенденция, принципиальная ориентация на творческую связь времен; гармоничное соединение «старого» и «нового» в музыкальном искусстве Западной Европы. Определение роли И. Брамса в истории музыкальной культуры требует уточнения культурологического содержания понятия «традиция». По одной из трактовок, это — «исторически сложившиеся элементы социального и культурного наследия, передающиеся из поколения в поколение, сохраняющиеся в определенном сообществе в течение длительного времени. ...Через понятие «традиция» отражается вертикальный срез культуры — вертикальная ось времени...Традиция — это как бы лифт, переносящий из прошлого через настоящее в будущее интеллектуальные и духовные достижения культуры». Таким образом, функция хранителя традиций (как часто называли И. Брамса) состоит в обеспечении трансляции духовного опыта, когда прошлое становится величайшей ценностью сегодняшней жизни человека, нравственной опорой, идеалом мудрости и красоты.

Культуру Брамс воспринимал как цельный организм, пронизанный нитями взаимосвязей. Он глубоко чтил великих мастеров прошлого и учился на высочайших образцах музыкального искусства. Ни в коем случае не отрицая значения вдохновения, он, как ни кто из современников, уважал традиционные формы. В то время, как Р. Вагнер, Ф. Лист, Г. Вольф и Р. Штраус свято верили в музыкальный прогресс, в открытие новых горизонтов в музыке, Брамс одним из первых понял, что в искусстве вечный прогресс как самоцель есть иллюзия. В противовес листо-вагнеровскому направлению Брамс в истории музыкальной культуры является ярким выразителем охранительной тенденции. Его творения обобщают духовный опыт человечества за 500 лет: в них звучат средневековые лады, воскресают приемы ренессансного контрапунктического письма, баховская дисциплина мысли и чувства, шумановский психологизм. Онтологические детерминанты брамсовского мироощущения органично сочетают романтический субъективизм с объективностью классических традиций.

В музыкологии к изучению творческого наследия Брамса обращались многие известные западноевропейские (К. Гейрингер, Ф. Грассбергер, Г. Галь), российские (И. Соллертинский, М. Друскин, К. Царева), украинские, в том числе, харьковские (И. Иванова, И. Польская, Е. Садовникова) исследователи.

Музыка Брамса остается одной из самых исполняемых в мире. Сочинения композитора постоянно звучат в концертных залах, включаются в конкурсные и фестивальные программы. Так, на международных фестивалях «Харьковские ассамблеи» звучали его симфонические, камерные, вокальные, фортепианные произведения в исполнении Н. Штаркмана, Э. Штроссера, А. Гастинеля, Т. Веркиной, Е. Рой, И. Гавриш, И. Польской, И. Школьниковой, И. Приходько, Т. Жарких, Н. Инюточкиной, симфонического оркестра Харьковской филармонии.

С. А. Вініамінова
Україна, м. Харків

ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ТА МОНОГРАФІЧНІ КОНЦЕРТИ

Однією з головних ознак сучасного культурного простору України є надзвичайно швидке поширення фестивального руху, що, починаючи з 1990-х рр., охопив практично всі міста і села. Фестивалі як форма існування музичного мистецтва (альтернативна до сезонних концертів) утворили свого роду «календар» новітніх українських свят або, за визначенням О. Дьякової, «фестивальне коло».

Причинами, що спровокували фестивальний «бум», стало різке зубожіння концертного сезону, з одного боку, та процеси регіоналізації та децентралізації, з іншого. Розпад колишнього Радянського Союзу, усунення центру (Москва) викликало відповідну ланцюгову реакцію та привело до появи нової культурної практики. В основі цієї практики — усвідомлення в минулому провінційних та периферійних фрагментів ландшафту (як самоцінних культурних локусів), і прагнення задекларувати їх як культурні центри. В свою чергу, зменшення фінансування сфери культури (котре призвело до майже повного припинення функціонування системи гастролей) супроводжувалося дією певної «культурної інерції», обумовленої традиціями визнаної в світі академічної музичної школи. Цей момент зламу відзначився пошуками нових шляхів розвитку фестивальних форм, в тому числі «оптимальних» форм існування мистецтва, зокрема музичного. У цьому сенсі не початку 1990-х рр. актуальності набуває саме фестиваль як альтернатива концертному сезону та вагомий резонансний засіб демонстрації культурної значущості певного просторового локусу (за С. П. Зуєвим).

Іншою прикметою нового в культурному житті України за останні десятиріччя XX ст. стали численні музичні фестивалі. Так, досить гідно представлена вітчизняна сучасна музика в концертах фестивалів «Контрасти» (Львів), «Київ Мьюзик Фест», «Музичні прем'єри сезону», «Форум музики молодих» (Київ), «Бах-фест» (Суми), «Від Різдва до Різдва» (Дніпропетровськ), «Два дні та дві ночі» (Одеса), «Фарботони» (Канів). Провідними серед них залишається хоровий фестиваль «Золотоверхий Київ», який займає особливе місце і за всі роки свого існування став головним фестивальним «форматором», вслід за яким виникають інші фестивальні форми. Тут вже простежується тенденція до централізації та регіоналізації фестивального руху в Україні загалом.

Так, спочатку хорові фестивалі присвячувались окремим сучасним композиторам. У 1977 р. була репрезентована програма В. Степурка «Той дивний світ», у 1998 р. — Ю. Алжнєва «Пробудження», у 1999 р. — Л. Дичко «Відлуння віків», у 2000 р. — Є. Станюковича «До тебе, Господе, взиваю». Вражає і добір музичних творів: від унікальних зразків давньоукраїнської монодії до духовних концертів XVIII–XIX ст. (Д. Бортнянського, А. Веделя та ін.) — ще раз підтвердив влучність ретроспективної лінії фестивалю.

Таким чином, у результаті здійсненого дослідження з'ясовано закономірності поширення фестивального руху в українській культурі кінця XX ст.

Починаючи з 1990-х рр. в українському просторі активізується фестивальний процес. Більша частина всіх мистецьких подій в Україні відбувається саме в межах численних фестивалів, які проводяться протягом усього календарного року. Фестивалі сформували новий регламент культурного життя, нову модель споживання мистецтва: якщо раніше публіка «існувала» в режимі концертного сезону, насиченого гастрольними подіями, то тепер — від фестивалю до фестивалю. Отже, саме фестиваль, як основна форма, набуває значення фактору підвищення культурного статусу міста.

Ю. А. Артюх
Украина, г. Харьков

О СПЕЦИФИКЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ФОТОИСКУССТВА

Современная фотография уже практически немыслима без вмешательства компьютерных технологий. В своём массовом секторе она зиждется либо на абсолютном количественном превосходстве в использовании цифровой техники (фотосъёмка цифровыми фотокамерами), либо на серьёзной поддержке цифровой обработки снимка, вплоть до доминирования процессов дигитализации, если оригиналы аналоговые (слайды, негативы). Причём характерно, что если на ранних этапах применения цифровых технологий речь шла лишь об улучшении изображения (путём подстраивания контраста, яркости, насыщенности иногда цветопередачи оригинала к характеристикам печатающих устройств и цифровой ретуши изображений), то современный этап характеризуется значительным вторжением программ цифровой обработки в окончательный снимок. Значительные, даже радикальные изменения претерпел, пожалуй самый тяготеющий к обработке в графическом редакторе метод — фотоколлаж. Практически все жанры фотографии в значительной мере тяготеют к т.н. постобработке, когда уже отснятый в традиционной манере материал значительно изменяется при компьютерной обработке. В наименьшей степени постобработке подвержена репортажная съёмка и понятно почему — в силу своей документальности, но с другой стороны именно фоторепортёры первыми да ещё и сразу тотально перешли на работу цифровой фототехникой, ввиду её исключительных достоинств оперативности и приспособленности к взаимодействию в тандеме со средствами электронной коммуникации и цифровой полиграфии.

Известно, что в начале XX века фотография разделилась на две вполне самодостаточные ветви, сильно удалённые друг от друга по стилю фотосъёмки. Это фотография репортёрская, документальная и студийная, фотохудожническая. На многочисленных международных фотоконкурсах обе они представлены достаточно широко, поскольку и та и другая различными методами решают одну философскую задачу: показать отношения человека и мира, который его окружает, художественными средствами фотоискусства. Если говорить о достаточно глубоких коллажах или о сложных методах обработки фотографий, то лучшие из них, которые собственно и

бывают представлены на конкурсах подобных «The Al-Thani Award» или «Trierenberg Super Circuit» как раз и несут в себе мировоззренческие идеи о месте человека в мире, или о его влиянии на природу или даже реминисценции его внутреннего состояния. Одна из главных прелестей, которые делает доступными современные методы цифровой обработки состоит в том, что чуть ли не впервые со времени своего зарождения, (а это уже почти сто семьдесят лет), фотографии стали доступны способы построения собственного придуманного иллюзорного мира, поскольку прежде это было недоступно или почти недоступно, или примитивно технически реализуемо в фотографии. Фотограф, в отличие от художника имел дело с рядом совершенно конкретных предметов и сред, из которых посредством композиционного манипулирования он и выстраивал свой фотоснимок. Живописец мог написать картину не только с натуры, но и «из головы». На современном этапе развития технологий умелый фотограф тоже получил возможность создать фотоснимок «из головы». Порождённая в Викторианскую эпоху на волне одержимости механизации во всевозможных областях промышленности и быта, фотография была и остаётся детищем триединства искусства, науки и технологии. Значительный прорыв, сделанный цифровой фотографией всего за несколько последних лет, например позволил использовать её в научных целях — для обследования внутренней части звёзд, наблюдения со спутников, мультиспектрального анализа земной поверхности.

Способность фотографии оказывать прямое воздействие на человека и откровенно передавать действительность позволяет нам лучше понимать происходящее и влияет на формируемое у нас мнение. К тому же фотография может мгновенно донести почти любую человеческую эмоцию, даже неуловимое внутреннее напряжение. Говоря метафорически фотография — это священный огонь Прометея, похищенный искусством у науки.

По определению, данному международной федерацией фотоискусства (FIAP) фотографией является произведение, созданное при помощи объектива. Как видим никаких иных ограничений на конечный продукт фотоработы не накладывается и опытный мастер волен как угодно сложно преобразовывать и интерпретировать исходную фотографию, сообразуясь лишь с собственным замыслом и эстетическим чувством. И одним из самых интересных жанров является жанр экспериментальной фотографии, что и подтверждается участием в значимых международных фотоконкурсах большого количества подобных работ Безусловно, каждый творец художник, музыкант, поэт, или фотограф имеет свой собственный узнаваемый творческий стиль и если есть преемственность поколений, авторитетные учителя, выдающиеся авторы, то в какой-то исторический период становится возможным возникновение профессиональной школы. Хотелось бы думать, что можно говорить о харьковской фотографической школе, хотя конечно подобные утверждения нуждаются в серьёзных культурологических и искусствоведческих исследованиях.

Говоря о социокультурной специфике Харьковского региона, мы в первую очередь представляем Харьков как широко признанный крупный

музыкальный центр, но и в других видах искусств — (это и архитектура, и живопись, и скульптура, и дизайн) наш город занимает несомненно почётное место в Украине. Работы харьковских фотохудожников весьма широко известны в Европе. Однако искусствоведческих исследований их творчества пока недостаточно, но начало положено и в нашем городе защищена первая на Украине кандидатская диссертация посвящённая харьковской фотографии последней трети XX века (кандидат искусствоведения Т. Павлова). Давно назрела необходимость осветить проблему развития жанров фотоискусства. И в первую очередь — экспериментальной фотографии как наиболее динамично развивающегося направления современной фотографии. Данная проблема будет рассмотрена на примере сопоставления различных творческих школ. Также будет рассмотрен вопрос эволюции данного жанра за последние несколько десятилетий.

В. М. Бескорса
Україна, м. Харків

ЄДНІСТЬ І МНОЖИННІСТЬ — ПІЗНАВАЛЬНІ КАТЕГОРІЇ КУЛЬТУРИ

Тисячоріччя творіння людської цивілізації: від первісності до соціальної організації, до державної системи, а сьогодні — до глобалізаційного суспільства, дозволило набути часово-просторової форми й культурно-духовного обрамлення. Пізнання оточуючого світу, дійсне зіткнення з об'єктами, що не підвладні людському розуму, призводить до міркувань про первинність не матерії, а духу. Але констатація первинності не звільняє від подвійності, а призводить до сприйняття — від індивідуального до множинного. Поліморфізм мислення формується через ряд опосередкованих ідей. Об'єктивною характеристикою сучасних наукових досліджень можна назвати політеоретичність, множинність пояснювальних схем.

Духовно-культурна спадщина однієї епохи стає надбання й підґрунтям для розвитку наступної. Так розселення слов'янських племен на західні, південні та північно-східні території розповсюджує культурні надбання далеко від прабатьківщини, даючи підґрунтя для розвитку наступного прошарку культури. Зокрема соціально-історичні умови Середньовіччя призвели до наслідування християнством слов'янських релігійних традицій.

Вірування давніх слов'ян (Правьславіє — «Правь Славимо») відображають багатовікові духовні устої та світоглядні традиції. Спираючись на суть язического культу, що виявилась через віру в магічний вплив на природу (персоніфікація стихій природи) слід відзначити характерне естетичне сприйняття навколишнього світу. Слов'янське «мудрословіє» вчить осягненню Коловороту Сил (природного обігу та оновлення явищ). Протягом тисячоріч глибинні духовні традиції та життєвий побут слов'ян безпосередньо пов'язаний з космічними циклами природи. У давніх племен був ґрунтовно розвинений «культ Роду», що розумівся основою світоглядних уявлень про життя роду та збереження й розвитку всього сущого. Наслідування традицій

Роду — необхідна умова життєздатності етносу (етнічної групи). Традиція родових (народних) знань, на основі етнічної пам'яті, найкраще проявляється у народних звичаях через обряди, ритуали, культи, норми поведінки.

В основі світорозуміння слов'ян лежить «культ Роду», як принцип осягнення природних сил (законів Праві) у всесвіті. Єдність Роду розкривається у його множинності, через присутність Родових (Рідних) богів, «бо кожний з Богів Рідних є і Лік Роду і Особистість як Сам». В основі Роду покладено «три Сили» — Правь, Явь і Навь, які дозволяють осягнути єдність і множинність (багатоманітність) проявів законів Праві.

Так, для Правьславної слов'янської традиції центральними виявляються дві категорії — наслідування (Явь — збереження, сталість) та мінливість (Навь — рухливість). Окремо ці поняття втрачають цінність, бо в основі зародження нової форми життя та підтримки її подальшого розвитку взаємодіють саме дві категорії — наслідування та мінливість, як принцип чергування сталості й рухливості. Порядок Праві затверджений цілеспрямованим рухом Родової волі. В основі світобудови слов'ян, що відображається у побутуванні та соціально-культурній організації, лежить форма постійного природного відродження (перероджения).

Циклічність відродження помічена А.М. Івановим, К.М. Гальковським в системі слов'янського календарного циклу. А саме, в основі календарних свят наявне поклоніння силам природи, зокрема сонцю, але до поклоніння силам природи додавався культ померлих. Святкуючи коловорот сонця (з зими на літо, прихід весни), слов'яни вірили, що з приходом тепла на землю повертаються душі померлих. Так, в міфопоетиці календаря смерть уособлюється з образом зими (смерть як сон, відпочинок, перероджения).

Слов'янська релігійна традиція (з урахуванням функціонально-образного навантаження, міфологічної змістовності, територіального розповсюдження, соціокультурних умов розвитку), дозволяє простежити єдність, міфопоетичність образів та множинність формування духовно-культурного прошарку.

На сучасному етапі феномен багатоманітності, множинності отримав різноманітні назви: «поліцентризм», «поліморфізм», «поліфонічне мислення», «поліфонічність культури», «популярне мислення». При цьому будь-яка назва повинна зберегти сутність феномену — відмову від монізму пізнання. Культурна множинність — стійкий факт сьогодення. Для наукового пізнання політеоретичність, поліморфізм пояснювальних категорій, є проявом загальної тенденції, що притаманна культурно-історичній ситуації в цілому.

Сучасна музична культура Харкова: проблеми та перспективи

О. Г. Стахевич
Україна, м. Суми

ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА І НАУКА

Історія вокального виконавства — це наукова дисципліна, яка висвітлює шляхи еволюції, процес і закономірності розвитку співу як окремого виду мистецтва в музичній культурі, що формувалася на європейському континенті протягом декількох тисячоліть. В основі співу людини лежить голосова функція організму, пов язана з мовленням, акустичними особливостями фонетики мови. Професіональний спів людини проявляється залежно від виду музичного мистецтва, жанру, стилю та манери виконання. Типологія співу як виду творчої діяльності може бути такою: хоровий спів, ансамблевий спів, сольний спів.

Основи сучасного сольного співу було закладено в оперному мистецтві, де були виявлені основні закономірності, принципи, прийоми вокального виконавства. Різновидом сольного співу є вокально-камерний спів, який сформувався в XIX ст. В XX ст. оперний спів значно вплинув і на хорове виконавство. Сольний спів в оперному мистецтві є найвищим якісним ступенем творчої діяльності професіонального співака. Шлях перетворень співу від найпростіших форм вокального виконання у минулому до найскладнішого оперного співу на сучасній театральній сцені необхідно розглядати як історію вокального виконавства. Вивчення цієї історії є складовою вітчизняної вокальної освіти та підготовки професіонального співака високої кваліфікації.

Мета курсу — розглянути історичні шляхи розвитку та виявити закономірності еволюції співу в музичній культурі Європи від найдавнішої доби до сучасності. Підручників чи посібників з питань історії вокального виконавства дуже мало. Це пояснюється труднощами опису виконавської майстерності співаків минулого, звучання їх голосу, недоступністю та обмеженістю документів минулих епох, які б засвідчували рівень та технологію співу, висвітлювали музично-естетичні питання виконавської практики тієї чи іншої доби. Через це питання «що співали?» і «як співали?» потребують нових досліджень в історичному аспекті.

Ось тут необхідно поставити проблему вокально-виконавських стилів, які фіксують і відбивають особливості співу певної епохи. Ці особливості впливають на композиторську творчість і визначають характер вокального інтонування музичного твору, теситуру співу й вокальний діапазон, формування

типу голосу людини. Саме музичний твір концентрує і відбиває всі елементи музичного мистецтва: композиторської творчості, процесу виконавства, попиту слухача, формуючи його музичну свідомість.

Еволюція мистецтва співу — це еволюція вокально-виконавських стилів, кожний з яких ґрунтується на власній теорії, може не відповідати й заперечувати стилю і теорії попередньої чи наступної епохи. В основі вокально-виконавської практики різних епох лежить проблема використання природи співацького голосу. Розкриття цієї проблеми в історичному аспекті пояснює характер звучання співацького голосу і стилістику вокального інтонування музичних творів, дає відповідь на поставлені питання «що і як співали». А звідси — можна встановити історичні методи вокального навчання і виховання професіональних співаків, їх взаємозв'язок, спадкоємність.

Так, специфічні особливості класичного стилю оперного Bel canto сформувались у XVIII ст. під впливом виконавського мистецтва співаків-кастратів, які розвивали і теоретичну думку вокальної педагогіки. Через свої фізіологічні властивості співаки-кастрати встановили дуже високий рівень регістрового переходу в сольному співі (c^2, d^2), обов'язковий для всіх типів чоловічих і жіночих голосів. Рівень регістрового переходу визначав відповідну технологію голосоутворення відкритого типу. Цей регістровий механізм співацького голосу співаків-кастратів виявляв акустичні можливості голосового апарату перш за все у яркому, світлому тембрі звука (білий звук). Характер вокального інтонування музичних творів, діапазон та теситура співу в значній мірі формувалися під впливом цього високого рівня регістрового переходу.

Принципи Bel canto, встановлені співаками-кастратами, використовувались і для виховання нормальних, природних голосів. Однак, на початку XIX ст., коли вплив співаків-кастратів послабшав, результат такого пристосування призвів до кризи класичного стилю Bel canto, зміни оперного репертуару. У зв'язку з еволюцією його принципів виникають вокально-виконавські традиції звичайних співаків. Пристосування теоретичних та практичних установок класичного Bel canto до процесу виховання природних жіночих і чоловічих голосів сприяло виявленню їх співацьких можливостей, що значно відрізняються від можливостей голосів співаків-кастратів. Змінився характер використання регістрової природи співацького голосу в оперному виконавстві. Через це акустичні властивості голосового апарату виявились зовсім іншими, що призвело до корінних перетворень співацької діяльності.

Регістрова природа співацького голосу і акустичні можливості голосового апарату звичайних співаків визначили художню сферу вокально-виконавського стилю епохи романтизму. Зміни в області сольного співу були сприйняті лише завдяки появі нових оперних жанрів і закріплені в романтичній музичній драмі. Реформа опери здійснювалась в масштабі всього музичного театру, затребувавши удосконалення теорії вокальної педагогіки.

При високому регістровому переході акустичні прояви голосового апарату та його діяльність зовсім інші, ніж при низькому рівні переміни

голосових регістрів. Ці зміни, спричинені процесом зниження регістрового переходу в XIX ст., складають смисл, суть еволюції стилю класичного Bel canto і теоретичної концепції сольного співу цієї епохи. Зниження регістрового переходу призвело до змін не регістрового механізму співацького голосу, а акустичних проявів голосового апарату зважаючи на переміну параметрів порожнин надставної трубки і подиху. Звідси — зворотній вплив акустики голосового апарату на регістровий механізм голосу і характер його використання в оперній музиці. Це поєднання у виконавстві настільки значиме, що визначало художній бік оперного мистецтва і стиля того чи іншого композитора. Ось чому стиль класичного Bel canto співаків-кастратів значно відрізняється від сучасного стилю сольного співу як за технічними, так і художніми параметрами!

Основні завдання курсу історії вокального виконавства — виявити особливості вокально-виконавських стилів в музичній культурі різних епох, закономірності процесу еволюції співацького мистецтва, формування національних вокально-оперних шкіл в оперній культурі XIX ст. Його призначення — висвітлити вокально-виконавську ланку історії співацького мистецтва, що поєднує педагогічну практику з музикою тієї чи іншої епохи. Отже, вокальна музика постає як об'єкт наукового дослідження. Вокально-виконавські стилі — предмет вивчення. Такий підхід дасть можливість розкрити історію вокального виконавства як особливу галузь музичної діяльності.

Н. О. Дика
Україна, м. Львів

КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ У КОНЦЕРТНОМУ ЖИТТІ ХАРКОВА (1970–1980 РР.)

Камерно-інструментальна культура 1970–1980-х років являє собою вельми цікавий феномен, що займає особливу нішу в духовному доробку нації, свідчить про досягнення в мистецтві певного рівня інтелектуальної зрілості. Важко назвати інший жанр музичної творчості, що з такою граничною ясністю втілив би найбільш суперечливі і багатовимірні проблеми нашого духовного буття. Інтелектуальна напруга камерної музики, що протягом багатьох віків зумовлювала певну елітарність її побутування, в новіших, більш демократичних умовах розвитку культури, в епоху науково-технічного прогресу, прагматизму і раціоналізму світосприйняття, несподівано набуває актуальності, висвітлюючи глибинні духовні процеси, що продовжують нуртувати в суспільстві.

Думається, що процес інтенсивного камерно-інструментального життя на Харківщині означеного періоду не є явищем випадковим, непередбачуваним, воно має об'єктивні психологічні і соціальні передумови, адже харківська композиторська школа мала своє яскраво виражене обличчя, а Інститут мистецтв ім. І. Котляревського готував прекрасних інтерпретаторів. Тут із числа професорсько-викладацького складу, деколи при залученні кращих

виконавських сил з-поміж студентів, організовувалися камерно-інструментальні ансамблі, передумови створення яких були найрізноманітніші. Процес спільного музикування, де має місце і пошук цікавої нотної літератури, підбір і накопичення репертуару, психологічно-фахова сумісність виконавського складу, наявність усталених традицій, спадковість виконавської школи, рівень професіоналізму, художньо-естетична спрямованість, наявність творчого ентузіазму — всі ці фактори безпосередньо мали вплив на існування і мистецьку вартісність новостворених колективів.

Намагаючись показати різні ракурси функціонування камерно-інструментального ансамблю Харківщини означеного періоду в центрі пропонованої статті аналізується діяльність найбільш показових ансамблів, що здобули найширший суспільний резонанс в цьому регіоні і в побутуванні яких найбільш рельєфно виявляються провідні тенденції досліджуваного жанру.

Впродовж 1970–1980-х років на Харківщині активно працювали: струнний квартет у складі: М. Пітельман (скрипка), Г. Куперман (скрипка), В. Ковальчук (альт), О. Панасян (віолончель) (1976–1978), фортепіанне тріо у складі: В. Лозова (фортепіано), Г. Куперман (скрипка), І. Гайда (віолончель), засноване в 1978 році, продовжує роботу «вузівське» тріо у складі: Г. Куперман (скрипка), В. Ковальчук (альт), О. Щелкановцева (віолончель), фортепіанне тріо у складі: О. Могилевська (фортепіано), М. Могилевський (скрипка), О. Щелкановцева (віолончель) (1983–1987) та інші. Спільне і різне прослідковується в репертуарній політиці цих колективів. Природно, що в творчому доробку цих колективів чільне місце посідає західноєвропейська класика, творчість російських та українських композиторів, зокрема, сучасних, твори яких не лише поповнюють програми, але й значною мірою стимулює їхнє подальше творче зростання.

«Мобільна» природа жанру зумовила те, що камерно-інструментальні ансамблеві колективи стали свого роду творчою лабораторією молодих харківських композиторів. У камерному виконавстві на чільне місце вийшла проблема оригінальної, притаманної тільки даному колективові, а водночас, повністю адекватної композиторському задумові інтерпретації камерних творів. Саме в роботі над першопрочитанням особливо вирізняється творчий колектив фортепіанного тріо у складі: Вікторії Лозової (фортепіано), Григорія Купермана (скрипка), Ігоря Гайди (віолончель), який, тонко реагуючи на дух часу, неодноразово інспірував появу творів харківських композиторів: Д. Клебанова, В. Бібіка та інш. Друге фортепіанне тріо (оп. 76) Валентина Бібка «апробувалося» у творчій лабораторії харківського колективу в щільній співпраці з автором, чому значною мірою сприяли психологічна спорідненість виконавців і композитора, які розмовляють спільною «мовою».

Камерно-інструментальні колективи Харківщини різної тривалості творчого життя вписали живу сторінку у виконавську культуру України, активно репрезентуючи багатогранність інтелектуального і емоційного людського буття.

М. Л. Липецька
Україна, м. Львів

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ Г. ГАЙНЕ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ Д. КЛЕБАНОВА

В українській камерно-вокальній музиці на тексти німецьких поетів написано біля 70 композицій. З них декілька творів на слова Й.В. Гете (6), Ф. Геббеля (1), Й. Бехера (1), Р.М. Рільке (4), П. Целана (2) та ін., але більша частина на слова Г. Гайне (близько 50 композицій).

Лірика Г. Гайне надзвичайно вдячна для музичного втілення. Г. Гайне віртуозно володів всім багатством засобів поетичної виразності, форма його віршів відрізняється особливою витонченістю.

Українські композитори, які зверталися до поезії Г. Гайне, відображали різні стильові аспекти «Книги пісень». Композитори XIX ст. ставили акцент на драматично-романтичних втіленнях і тому вибирали поезії з відповідною тематикою: особистісна, любовна лірика, туга за рідним краєм, пейзажна тематика. XX ст. висунуло інші вимоги, тому композитори розкривають трагічно-саркастичні та іронічні сторони поезії Г. Гайне (Б. Лятошинський, Д. Клебанов). Адже не можна не наголосити на знаменитій гайнівській іронії, яка відображається в іронічному закінченні, де несподіваний епітет, блискучий парадокс вмить руйнує щойно створену романтичну мрію.

Виняткову роль у вокальній музиці перелому XIX–XX ст. належить циклу М. Лисенка на слова Г. Гайне. Оскільки саме Лисенківська інтерпретація поезії Гайне мала великий вплив на подальший розвиток «гайнівської» лінії в українській вокальній музиці, то можна розглядати підхід засновника української композиторської школи до німецької поезії як еталонний у цьому напрямі. Спочатку він проявився в творчості західноукраїнських композиторів, котрі безпосередньо захоплювались творчістю Лисенка і орієнтувались на неї — Січинського, а згодом — і у Людкевича та Барвінського. Пізніше аналогічні засади помічаємо в солоспівах Лятошинського, Вериківського, Клебанова, звісно, з урахуванням нових естетичних віянь.

Крім циклу М. Лисенка, в українській вокальній музиці у післявоєнний час, у 1950-тих роках, з'являється цикл з 8 солоспівів Д. Клебанова на тексти Г. Гайне, що є, мабуть, найбільшим досягненням того часу у цій сфері.

Це дуже короткі, переважно одна-дві чотирирядкові строфи, скоріше своєрідні вокально-психологічні мініатюри, замальовки, лаконічні форми яких композитор прагне наповнити глибоким змістом. Їх характерною особливістю є втілення тієї двоплановості поетичних образів, які властиві віршам Гайне. Тому Клебанов звернувся у своєму циклі до вільних, наскрізних форм, цілком підпорядкованих емоціональним і психологічним відтінкам тексту, вірші дістають вільну, саме змістову інтерпретацію, не скована вимогами суто музичного формоутворення. Композитор вибирає для інтерпретації віршів, повз які проходили композитори раніше, а також глибше і повніше розкриває самого Гайне. Цикл складається з восьми солоспівів-мініатюр, які є

своєрідною драмою-монологом з дуже напруженим розвитком, в процесі якого виявляється прихований сюжетно-психологічний конфлікт.

У розглянутому вокальному циклі Д. Клебанов вміло передав зміст гайнівських віршів, створивши драматично вибудувану композицію, де є зав'язка (експозиція основних образів), потім гостро напружений розвиток, у процесі якого різко згущуються трагічні тони і наростає драматизм, що приводить до своєрідної кульмінації, і, нарешті, розв'язка-епілог.

Н. Б. Качмарчик
Україна, м. Донецьк

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТИ І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ В. ГУБАРЕНКА В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ 60-Х РР.

Серед концертної тріади В. Губаренка, створеної в Харкові в середині 60-х років (Концерт-поема для віолончелі з оркестром, Концерт для флейти з камерним оркестром та Камерна симфонія для скрипки з оркестром), Концерт для флейти і камерного оркестру (1965 р.) виділяється яскравою новизною трактовки концертного жанру, оригінальністю композиційно-драматургічного рішення та свіжістю музично-виражальних засобів.

Лише три роки відділяють флейтовий опус харківського композитора від його першої серйозної спроби пера — Симфонії № 1, але динамізм зростання творчої майстерності та впевненість сміливих пошуків молодого митця вражають. Отримавши яскраві враження від знайомства з виконавським стилем талановитого флейтиста О. Кудряшова, який стажувався в Паризькій консерваторії, В. Губаренко по-новому осмислює темброво-виражальні можливості інструмента. Як відомо, французьку флейтову виконавську школу характеризує «романтична» трактовка тембру інструмента: насиченого і бархатистого у низькому регістрі, теплого і м'якого у середньому, круглого та летючого у високому, емоційно-виразного, «вокального» в цілому діапазоні.

Нетрадиційний погляд на природні властивості флейти та виконавські можливості соліста зумовив появу самостійного, принципово нового образно-композиційного рішення. На зміну блискучо-холодній концертній віртуозності на перший план образного строю твору висувається піднесена емоційність і тонкий ліризм, відтінені примхливою танцювальністю та імпульсивністю. Відтворені в одночастинній композиції, вони склали основу контрастно-складеної форми, чітку рельєфність якої визначають контрастні побудови та ясні цезури. Два крупних розділи — Andante та Allegro graciozo — об'єднує лірична тема, яка має яскраво виражений національний колорит через використання типових ладових рис західноукраїнського фольклору. Фольклорна приналежність визначає також другу тему першого розділу, близьку до гуцульських коломийок стрімкою танцювальною летючістю та активним «притоптуючим» ритмом.

Солюючий інструмент, якому доручена презентація всіх головних тем твору, водночас не є домінуючим. Внаслідок поєднання таких типових ознак

концертного жанру, як підвищена технічна складність і віртуозність з прозорістю музичної фактури, змістовною насиченістю кожної музичної фрази, інтонації, звуку, стислістю висловлення, концерт набуває рис камерності. Камерні принципи мислення та стилю викликали звернення до особового виконавського складу, в якому кожний інструмент є важливим учасником створення художнього цілого.

Високу художню цінність твору підтверджує його вдала виконавська доля: успішна прем'єра в Донецьку під керівництвом Г. Проваторова, чудові виконання в Києві, Харкові, Москві і, нарешті, висока оцінка Д. Шостаковичем.

С. П. Поляковська
Україна, м. Вінниця

РИСИ НЕОБАРОКО У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА БІБІКА (НА ПРИКЛАДІ «СЕМИ МІНІАТЮР» ДЛЯ СТРУННИХ)

Поняття «необароко» у сучасному музикознавстві досить розроблене. Підпорядковане більш широкому стильовому явищу — неокласицизму — воно передбачає звернення до мистецтва барокової доби в якості стильової моделі, що інспірує творчість композиторів XX ст. на образному, жанровому, композиційному та мовному рівнях. В межах музикознавства широке застосування терміну необароко зустрічаємо в дослідженнях Л. Раабена, Г. Григорьєвої, М. Лобанової, В. Варунца, І. Юдкіна, С. Савенко, Н. Герасимової-Персидської, О. Зінькевич, Л. Мельник та інших. Автори визначають необарокові тенденції творчості таких композиторів, як П. Гіндеміт, І. Стравінський, Б. Барток, М. Регер, Д. Шостакович, А. Шніттке, М. Скорик, Є. Станкович, В. Сильвестров, В. Бібік.

Творчість видатного харківського композитора 2-ої пол. XX ст. В. Бібіка досі залишається недостатньо висвітленою, хоча існують численні приклади посилання на його твори в контексті музикознавчих досліджень, присвячених проблемам сучасного українського мистецтва. В даній праці визначається відповідність творчості В. Бібіка необароковим тенденціям українського музичного мистецтва XX ст. на прикладі твору «Сім мініатюр» для струнних.

Як відомо, необарокова спрямованість може виявлятись на різних рівнях: концепційному (апеляція до образної сфери, що репрезентує барокову добу), жанровому (звернення до жанрів XVII ст., таких як партита, сюїта, concerto grosso, прелюдія і фуга, тощо), та власне на рівні музичної мови (використання стилістичних знаків барокової доби, мовних «кліше», типових засобів розвитку музичного матеріалу). Загальною для різноманітних проявів необароко є також тенденція камернізації, яка може виявлятись як у домінуванні камерних різновидів провідних музичних жанрів (симфонії, опери, балету), так і у частому зверненні до власне камерних жанрів та інструментальних складів. Тяжіння до камерності, яка передбачає смислову сконцентрованість і, водночас, максимальну відвертість авторського висловлювання, спостерігаємо і у творчості В. Бібіка. Так серед його симфоній до камерних

можна віднести симф. № 4 ор. 29, № 7 ор. 50, Симфонію-концерт ор. 74, камерну симфонію ор. 78, «Літню музику» ор. 96, та камерну симфонію для 17 виконавців ор. 121. Окрім того композитором написані також твори для камерного та струнного оркестрів, список яких відкривають «Сім мініатюр» для струнних ор. 20 (1975), на яких зосереджено увагу в даному дослідженні.

Хоча композитор і не надає жанрового визначення, яке вказувало б на зв'язок з добою бароко, можна виявити спільні риси даного твору з інструментальними концертами XVII ст. Це, насамперед, інструментальний склад (струнні), циклічна будова твору, заснована на принципі темпового контрасту, принцип чергування фактурно насичених та фактурно прозорих епізодів, аналогічних чергуванню tutti та solo в старовинних концертних формах.

На рівні музичної мови можна визначити такі стилістичні знаки епохи бароко: застосування поліфонічних прийомів, принципу догармонічного мислення, що втілюється у горизонтальному розгортанні музичної тканини; побудові тематизму на засадах прелюдування. Слід відзначити також особливе значення секундових інтонацій, що організують тематизм і в горизонтальному, і в вертикальному вимірах.

Водночас специфіку «нео» забезпечує широке використання композитором сучасних технік письма. Розгорнутого застосування в творі набули алеаторичні прийоми. З поверненням композиторів XX ст. до імпровізаційності оркестрової гри, яка призводить до «випадковості» звукового результату, пов'язана поява новітніх видів нотної графіки та значного ряду нових авторських ремарок. Так у партитурі «Семи мініатюр» для струнних зустрічаємо позначки: vibrato з амплітудою, що збільшується і зменшується (IV ч.), грати довільні ноти на різних струнах pizzicato лівою і правою руками (IV ч.) грати довільні ноти в нижньому регістрі pizzicato (VII ч.) Таким чином, алеаторичні прийоми займають провідне місце в організації тематизму.

Великого значення у даному творі набувають також темброво-сонорні відкриття, які базуються на розширенні можливостей звуковидобування. Так відповідні авторські ремарки у партитурі В. Бібіка свідчать про переосмислення традиційної трактовки інструментів: грати трель на 1/4 тону, вдаряти смичком біля колодки по підставці (IV ч.), tremolo долонею правої руки по всіх струнах на грифі (VII ч.)

Названі елементи алеаторики та сонористки в сполученні з ускладненою ладовістю утворюють фонічні комплекси, за допомогою яких композитор втілює вічну тематику самовідчуття людини в сучасному їй світі.

Отже, аналіз твору В.Б ібіка «Сім мініатюр» для струнних виявив майстерне поєднання жанрових ознак старовинного концерту з композиторськими техніками XX ст., що свідчить про наявність у його творчості необарокових рис і передбачає можливість подальшого аналізу інших творів композитора в даному аспекті.

І. Ю. Коновалова
Україна, м. Харків

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ОБРОБКИ У ТВОРЧОСТІ Г. Н. ЦИЦАЛЮКА

У контексті національної музичної культури XX ст. особливою є постать видатного композитора, диригента, педагога, громадського діяча, професора, засл. діяча мистецтв України Г. Н. Цицалюка (1929–1995), розквіт творчої індивідуальності якого безпосередньо пов'язаний з харківським періодом життя.

Художня спадщина композитора репрезентує широкий спектр творчих інтересів митця, плідно реалізованих у його симфонічних, хорових, камерно-інструментальних та камерно-вокальних творах. Значне місце в доробку Г. Н. Цицалюка посідає праця в сфері обробки як однієї з жанрових домінант української музики. Композитор звертається до найтрадиційнішої моделі музичної обробки — фольклорної, що висвітлює особливі зв'язки з глибинними сенсами етнотрадиційного буття, сприяє осягненню й актуалізації народнопісенних витоків національної духовної культури.

Фольклорні обробки Г. Н. Цицалюка є творчим відбиттям нової «стратегії» в цій жанровій сфері, засновниками якої в українській музиці XX ст. стали М. Леонтович, С. Людкевич, Л. Ревуцький та ін. Новітні художні тенденції в жанрі обробки пов'язані з кристалізацією методу суб'єктивної інтерпретації фольклору. Широке використання цього методу сприяло жанрово-семантичній еволюції фольклорної обробки та ствердженню оригінальних авторських концепцій даного жанру, що ілюструють різні вектори змістовного та структурно-композиційного переосмисленні народнопісенних раритетів у професійній творчості.

На основі методу суб'єктивної інтерпретації фольклорного першоджерела кристалізується тип вільної динамізованої обробки, зумовлений естетико-художніми настановами модернізму. Головними рисами цієї жанрової моделі обробки є спрямованість художніх пошуків митців на творчий характер інтерпретації народнопісенних музично-поетичних образів, їх інтонаційно-семантичне збагачення. Властивими для цього типу є індивідуальний розвиток фольклорного тематизму та створення на його основі авторського твору з самостійним вторинно-стильовим комплексом.

Різноманітність вирішень композитора в цій жанровій сфері ілюструє низка відмінних за темброво-виконавським складом творів на народній основі — вокальних («Очеретом качки пливуть» для сопрано з фортепіано, «Одна гора високая» для тенору і оркестру народних інструментів) і хорових. Автор опрацьовує зразки українського та інонаціонального фольклорного мелосу: російського («Над озером чайка в'ється»), грузинського («Світлячок»), чеського («Яничек»).

Переважну більшість обробок Г. Цицалюка створено в 60–70-ті рр. — період сплеску «нової фольклорної хвилі». Саме в цей час з'являються

обробки композитора для різних хорових складів та засобів виконавської інтерпретації.

За специфікою стильової інтерпретації першоджерела основними різновидами динамізованої обробки в доробку автора є твори камерного і концертного типів. Обробки першого типу пов'язані з тлумаченням ліричних фольклорних образів та зорієнтовані на виконавську традицію a cappella («Ой дівчино, шумить гай», «Приймак», «Калино-малино»). Обробки цього типу позначені лаконізмом музичного вислову, тяжінням до індивідуалізації й деталізації образів. Тип концертної обробки зорієнтований на масштабність вислову, змістовне поглиблення фольклорної образності, репрезентують в спадщині Г. Цицалюка твори з розгорнутим фортепіанним супроводом («Закувала зозуленька», 1959, «Черевички», 1977).

Для хорових обробок Г. Цицалюка загалом притаманне відтворення засобів народнопісенної (підголосковість, паралельний рух консонансів) та професійної поетизації першоджерела (структурне переосмислення, поліфонічний розвиток тематизму). Серед найважливіших ознак авторського тлумачення обраних моделей є прагнення до поглиблено-психологічного розкриття образів. Характер оперування вихідним інтонаційно-тематичним матеріалом спрямований на вияв глибинних сенсів цитованих мелодій засобами ладового, темброво-фактурного збагачення.

Н. В. Балычева
Украина, г. Харьков

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКИ Л. Ф. ШУКАЙЛО В КЛАССЕ ПО СПЕЦИАЛЬНОМУ ФОРТЕПИАНО

Главной задачей педагога по специальности с первых шагов маленьких будущих музыкантов, а (это 5–7 лет) — стремление воспитать в ребенке подлинную любовь к музыке, научить его понимать богатый мир её художественного содержания.

Первые годы обучения, по существу, определяют всю дальнейшую «музыкальную судьбу» ученика. Очень важно заинтересовать его занятиями, пробудить в нем потребность к систематической работе на фортепиано. Многолетний опыт выдающихся музыкантов-педагогов говорит о том, что основу репертуара должны составлять произведения, написанные специально для детей, различные по форме, жанру и стилю. В творчестве современных харьковских композиторов большое место занимает музыка для детей. К детской теме в своём творчестве обращались многие харьковские композиторы: Бибик, Булгаков, Гайденко, Золотухин, Карминский, Птушкин, Стецюн и многие другие.

Я бы хотела конкретно остановиться на музыке харьковского композитора Л. Ф. Шукайло. Среди её сочинений и произведения для симфонического оркестра, вокальная музыка и сочинения для духовых инструментов, струнный квартет. Её творчество отличается жанровым разнообразием.

С особой любовью Л.Ф. Шукайло относится к фортепиано. Специально для конкурса В.Крайнева были написаны обязательные произведения: «Скерцо», «Токката-кампана», «Рапсодия», «Рондо», «Экспромт» и «Прелюдия».

Мне бы хотелось более детально рассказать о сочинениях, которые звучат в моём классе. Инструментальные пьесы Шукайло всегда имеют достаточно чёткий возрастной адрес. Самым маленьким композитор предлагает «игру» с любимой и знакомой песенкой Шаинского «Кузнечик», которая преображается в каждой из пяти вариаций. В этой веселой, увлекательной игре маленький пианист постигает «азы» первых прикосновений к фортепиано, учится владению простейшими приемами и навыками, постигает форму вариаций. Очень важно научить ученика переключению с одного характера на другой, точной и разнообразной реакции на музыку.

Более сложные художественные и технические задачи ставит перед юными исполнителями фортепианная сюита «Цирк» — это, своего рода, музыкальные картинки циркового представления. Сюита состоит из шести пьес, которые построены по восходящей степени трудности. Это: «Марш», «Акробаты наездники», «Дрессировщик голубей», «Слон танцует» для учащихся 2–3 классов, а «Жонглер» и «Клоуны» для 4–5 классов. От учащихся требуется владение педалью, строгая ритмическая организация, достижение динамического, звукового и образного разнообразия, определенного артистизма. Достаточно сложные и технические задачи: приём «martellato», ясная артикуляция, скачки, умение разделить звуковые линии. В средних классах (это 5–8 классы) я часто использую в репертуаре учащихся 2-х частный цикл по мотивам русских народных сказок: «Алёнушка» и «Емеля», требующих от исполнителя достаточной технической оснащенности, владением различными туше, красочной звуковой палитрой, умением использовать агогику в связи с изменениями в музыкальном образе.

Для учащихся старших классов очень интересны и полезны в работе следующие сочинения: «Токката кампана», «Скерцо», «Фантазия», «Рапсодия». В данный момент я работаю с учеником 10 класса над новым сочинением Л.Ф. Шукайло «Купальские игры» (написано в 2007 г.) — концертная пьеса для учащихся старших классов специальных музыкальных школ и училищ. Пьеса яркая, образная, в ней очевидны украинские народно национальные истоки музыкального языка: это и синкопированный ритм, и ладовая лидийская окраска, и опора на квинты в левой руке, квартоквинтовая аккордика. Пьеса написана в сложной 3-х частной форме со вступлением, в котором слышны причудливые шорохи ночного леса, и гул толпы перед началом «купальского действа».

Перед исполнителем ставится задача достичь чёткости аккордовой техники в токкатных эпизодах крайних частей, а в среднем разделе — «девичьи хороводы» следует обратить внимание на интонационную гибкость, агогику, придающую этой части причудливо изысканный характер. Реприза — это праздничное «буйство», музыка динамичная, яркая, в ней виртуозные моменты усложняются, темп постепенно увеличивается.

Особенностью музыкального языка Л.Ф. Шукайло является его свежесть, красочность, богатство тембровой окраски. Фактура полнозвучная и насыщена, и в то же время достаточно прозрачна, что позволяет слуху проследить за движением каждого голоса. Ритмика в её произведениях чётко-организована, энергична, она придаёт им особую целеустремленность и оптимистичность восприятия. Мелодический дар Людмилы Федоровны сочетается с богатством её гармонического языка. Она придерживается классических традиций, формы её произведений ясно выстроены, логичны и понятны, они всегда тесно и жизненно связаны с содержанием. Благодаря фантазии, композиторскому дару Л.Ф. Шукайло воплощает в музыке все многообразие окружающего мира и своё отношение к нему. Произведения Л.Ф. Шукайло для фортепиано прочно вошли в репертуар, как начинающих, так и более старших юных музыкантов. Они звучат на многочисленных конкурсах, концертах, как в нашей стране, так и за рубежом.

Работа в классе по специальности над произведениями Л.Ф. Шукайло и их интерпретация развивает образность мышления, владения различными сложными пианистическими приёмами, раскрывает творческую фантазию молодых музыкантов-пианистов, учит понимать и слышать современный музыкальный язык, постигать народно-национальные истоки её музыки.

В. Н. Алтухов
Украина, г. Харьков

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ ВЛАДИМИРА КРАЙНЕВА В КОНТЕКСТЕ ВОЗРАСТАЮЩЕГО МАСТЕРСТВА МОЛОДЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ

Идея проведения конкурса юных пианистов им. Владимира Крайнева появилась у автора данной работы в 1991 г. и была обусловлена рядом причин: в это время рухнула тоталитарная система и стали налаживаться новые контакты с зарубежными учебными заведениями, что способствовало сопоставлению и обобщению опыта музыкальной жизни Европы, Америки, Азии. Благоприятные перемены в украинском обществе повлияли на творческое развитие личности каждого педагога коллектива ХССМШи, который с воодушевлением воспринял предложение проводить силами нашей школы международные конкурсы и фестивали. Эта идея приняла конкретные очертания: в школе начали регулярно проводиться международные конкурсы юных пианистов В. Крайнева, молодых скрипачей Б. Которовича, исполнителей на духовых инструментах. Тогда же была организована Летняя музыкальная школа в г. Феодосии в рамках фестиваля «В гостях у Айвазовского». За 15 фестивальных сезонов в Картинной галерее им. М. К. Айвазовского выступили более 1500 молодых музыкантов из многих стран мира, во время проведения фестиваля опытные педагоги проводят с молодыми исполнителями занятия в форме мастер-классов. Это единственная на Украине Летняя музыкальная школа, где талантливая молодежь имеет

возможность повысить свой исполнительский уровень, а также хорошо отдохнуть. Кроме того, на базе школы проходит осенний фестиваль «Музыка наш общий дом». Несомненно, творческую атмосферу в школе стали определять именно эти крупномасштабные музыкальные проекты.

Особую роль личности В. Крайнева — известного пианиста современности, мастера международного уровня, на формирование будущих исполнителей трудно переоценить. Поскольку он начал свой профессиональный путь в искусство в Харьковской средней специальной музыкальной школе, с удовольствием сразу принял наше предложение проводить в Харькове конкурс юных пианистов. Прошло уже 9 конкурсов, в нем принимали участие юные пианисты из стран СНГ, Германии, Франции, Швейцарии, Словении, Малазии, Китая, Кореи, Японии и др., и на каждом ученики нашей школы получали премии и призы. Первый конкурс юных пианистов В. Крайнева был проведен в 1992 г. Первую премию в младшей группе получила Алина Киряева (пед. С. И. Захарова), II премию в старшей группе Анна Кравченко (пед. Л. Маргариус), через полгода после этого 15-летняя Анна получила 1 премию на «взрослом» престижном конкурсе им. Бузони в Больцано (Италия). В 1994 г. на II конкурсе В. Крайнева был введен III тур, на котором будущее лауреаты имели возможность показать свое исполнительское мастерство, играя концерты с симфоническим оркестром. Первую премию в младшей группе получила Елена Колесниченко (проф. С.С. Полусмяк). На последующих конкурсах премии получали также ученики школы: Александр Романовский (Гран-при, 1996 г., пед. ГЛ. Гельфгат); Алексей Колтаков (I премия, 1996 г., пед. В.Л. Макаров); Динара Наджафова (1 премия, 1998 г. пед. С. И. Захарова), Дарья Дашутина (I премия, 2000 г., пед. Н. И. Балычева); Екатерина Левченко (1 премия, 2002 г., пед. С.И. Захарова), Максим Шатько (2 премия, 2004 г., пед. Н. Д. Авраменко); Марина Кислая (3 премия, 2006 г., пед. Н.И. Власенко). Творческие достижения учащихся отдела специального фортепиано подтвердили высокий уровень подготовки, а также наличие в педагогическом коллективе школы целой плеяды талантливых педагогов. Важно отметить, что все педагоги имеют высокие творческие достижения со своими учениками не только на конкурсах Украины и России, но и Германии, Чехии, Италии, Испании, Франции, Канады и других стран.

Показательно, что в 1994 г. В. Крайнев создал Международный благотворительный фонд помощи юным пианистам. В 1998 г. японская фирма «Ямаха» специально доставила в Харьков концертный рояль, став официальным спонсором четвертого и последующих конкурсов. К этому времени конкурс В. Крайнева был официально принят в Европейскую ассоциацию музыкальных юношеских конкурсов. Он проходит всегда в атмосфере удивительной доброжелательности, буквально напоенной любовью к детям: члены международного жюри, педагоги, слушатели отдают им все тепло своих сердец. И конкурс-соревнование каждый раз превращается в праздник музыки на гостеприимной харьковской земле.

С. Ю. Бакай
Україна, м. Харків

МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ М. В. КАРМІНСЬКОГО

Заслужений діяч мистецтв України М. В. Кармінський (1930–1995) належить до числа талановитих майстрів сучасної вокально-хорової музики. Протягом 40 років він плідно працював у різних музичних жанрах, його творам властиві високий професійний рівень, інтонаційно-стильова досконалість.

Численні пісні композитора на вірші вітчизняних і закордонних поетів, зокрема для дітей, увійшли в «Золотий фонд» мистецтва, сформували не одне покоління майбутніх працівників «культурного фронту».

Марк Веніамінович Кармінський народився в Харкові. У родині Кармінських завжди лунала музика. Мати, Олена Миколаївна, грала на фортепіано, а батько на скрипці. Майже з п'яти років хлопчик почав займатися музикою, навчився розуміти й цінувати прекрасне. Згодом Марка прийняли в музичну студію при Харківській консерваторії.

М. Кармінський написав багато творів, пісень, пов'язаних з темою Великої Вітчизняної війни, музику до кінофільмів, велику кількість фортепіанних творів, але улюбленою сторінкою його творчого спадку була музика для дітей.

У студентські роки М. Кармінський почав співпрацювати з Харківським театром ляльок, де вперше були поставлені спектаклі з його музикою як студента й композитора, зокрема «Їжачок-молодець», «Весела карусель», «Попелюшка», «Веселі ведмежата». Ця плодотворна праця привернула увагу театрів Донецька, Дніпропетровська, Львова, Хмельницького, Закарпаття, Талліна, Вільнюса, Ташкента, Ашхабада.

Композитор дуже любив дітей, які завжди відповідали йому взаємністю. Він неодноразово промовляв: «Мені нескінченно дорога ця дружба, спілкування з дітьми, у яке я особисто вкладаю найпотаємніше й найдорожче». Як свідчать колеги та друзі М. Кармінського, він часто бував на уроках, репетиціях, допомагав складати концертні програми для музичних шкіл, виходячи з індивідуальних здібностей кожного маленького музиканта.

На відкритті Центра естетичного виховання 14 лютого 1990 р. заслужений діяч мистецтв М. Кармінський сказав: «Сьогодні в цій залі зазвучить велика, непідвласна часу музика. Як нам зараз потрібна ця краса! Щоб хоч якось зм'якшити серця, що озлобилися». Важко перелічити назви пісень, створених композитором для дітей.

Збірник його пісень «Веселі та смутні пісні» — це світ дитячих фантазій, уявлень, захоплень, казок, де представлені реальні образи. «Пісенька Веселого Олівця», «Повітряні кульки», «Я щеплення не боюся», Крихітка Віллі Вінкі», «Моя конячка поні», «Пісня Всезнайки», «Веселий потяг» та багато інших надають дітям радісний настрій, естетичне пізнання навколишнього світу.

М. Кармінський наголошував: «Я хочу за допомогою музики прилучити дітей до високої поезії», створивши 19 хорових мініатюр на вірші О. Пушкіна, М. Лермонтова, М. Некрасова, А. Фета, С. Пастернака, Ходасевича та інших. У збірці «Вербова гілка» поєднані українські пісні, романси, балади для солістів та різних хорових колективів на вірші Лесі Українки, В. Сосюри, М. Рильського, І Муратова.

Останні 5 років композитор був неодмінним учасником найбільшого на Україні Міжнародного фестивалю «Харківські асамблеї». Слід також відзначити, що в грудні 1993 році в рамках «Харківських асамблей» проводився дитячий фестиваль хорової музики. У концертах виступили більше 20 хорів, пролунало понад 120 творів М. Кармінського. На високому професійному рівні, виразно й емоційно співали хори музичних та середніх шкіл, музичних закладів, маючи яскравий різнохарактерний репертуар.

М.В. Кармінський вів велику музично-просвітню діяльність, був членом Харківського відділення Спілки композиторів України. Автор музики був нагороджений Почесною грамотою Міністерства культури УРСР. За його участю був створений благодійний Фонд підтримки молодих дарувань. Його ім'я з 1995 року носить дитяча музична школа № 3 м. Харкова. Усі твори композитора — багатий внесок у розвиток музичного мистецтва Харкова, а М. Кармінський може бути названий класиком хорової музики XX століття.

О. О. Котенко
Україна, м. Харків

М. В. КАРМІНСЬКИЙ — ДІТЯМ

Серед харківських композиторів, які присвятили свою творчість дітям, чільне місце посідає музика М.В. Кармінського. Сорок років його життя було пов'язано з дитячою аудиторією.

Початком творчого спілкування композитора з дітьми стала робота в театрі. Музика до спектаклів Харківського лялькового театру «Веселі ведмежата», «Попелюшка», «Маленький парижанин» та ін. радувала малюків яскравими запальними піснями М. Кармінського. Значним досягненням автора стало створення музики до спектаклю Центрального театру ляльок (худ. керівник С. Образцов) «Мальчиш-Кибальчиш».

Особливе місце в театральній творчості композитора посідала музика до спектаклів театра юного глядача і юнацьких спектаклів в драматичних театрах. Найбільш талановитими роботами стали спектаклі «20 років потому» (М. Свєтлов), «Робін Гуд» (С. Заяіцький). Мелодійна, весела, задерикувата музика спектакля «Робін Гуд», поставленого в 1969 р московським театром ім. К. С. Станіславського, забезпечила йому успіх і тривале сценічне життя. Мужні і суворі, ліричні і жартівливі пісні були написані М. Кармінським на тексти поезії Р. Бернса (в перекладі С. Маршака). Записаний на платівку мюзикл багато років користується великою популярністю серед дітей. Пізніше вийшла платівка з музично-літературною композицією, створеною за

мотивами п'єси М. Світлова «20 років потому». Романтична «Пісня мушкетерів» із цього спектаклю була опублікована в 80-і роки в «Антології радянської дитячої пісні».

Плідним виявилось багаторічне співробітництво композитора з Харківською студією телебачення. Багато дитячих телепередач користувалося великою любов'ю малят саме завдяки яскравим образним пісням М. Кармінського («Веселий олівець», «Пісня Зайки-книгоноші»).

Діяльність композитора в театрі і на телебаченні сприяла виникненню тісних зв'язків з творчими дитячими колективами. Починаючи з 1958 р. майже всі музичні програми Палацу піонерів ім. Постишева створювалися в співдружності з М. Кармінським. Кілька поколінь учасників хору ансамблю пісні і танцю зросли на мелодійних, запальних і ліричних, піснях і хорах Кармінського. Тісна дружба поєднувала Марка Веніаміновича з хором хлопчиків ХССМШ та хоровим колективом «Шпачок». На основі кращих пісень були створені 4 вокально-симфонічні сюїти для хору і оркестру.

Пісні і хори для дітей — одна з найкращих сторінок творчості М. Кармінського. Вони вражають своєю духовністю, чистотою і щирістю. Музика композитора має величезний емоційний вплив на слухачів. Вона формує і збагачує духовний світ дітей, сповнюючи їх серця добротою і любов'ю.

Твори М. Кармінського завжди чітко адресовані певній віковій групі: дітям молодшого, середнього або старшого віку. Яскравою сценічністю, театральністю, конкретною образністю відрізняються пісні для малюків («Повітряні кульки» на сл. Я. Акіма, «Я щеплення не боюсь» на сл. С. Міхалкова та ін.). Глибоке знання природи дитячого голосу робить зручними для виконання навіть складні, на перший погляд, твори. Невипадково пісні і хори Марка Веніаміновича, створені для дітей різного віку, увійшли до програми хорового співу учнів загальноосвітніх шкіл.

Тісні зв'язки склалися у М. Кармінського з музичними школами, дитячими хоровими і оркестровими колективами Харкова, Києва, Москви, учні яких виконували його оркестрові, хорові та інструментальні твори. Нині Харківська музична школа № 3 з гордістю носить ім'я Кармінського.

Для юних піаністів композитор написав багато виразних, зручних для виконання фортепіанних творів («Бравурна музика», «Український вальс», «Повільний вальс» та ін.). В 90-ті рр. ним були написані 2 великих фортепіанних цикли — «27 п'єс в тридольному розмірі» і «Різні п'єси».

Твори видатного харківського композитора М. Кармінського увійшли до золотого фонду дитячої музики України.

Н. Г. Дніпровська
Україна, м. Харків

ЖАНР ДИТЯЧОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ М. ХАРКОВА

Дитяче хорове виконавство у м. Харкові, подвижницька праця керівників провідних дитячих хорів С.М. Прокопова, Ю.М. Іванової, О.М. Кошмана,

Л. А. Дітте і тих, хто на них рівняється, стимулює інтерес композиторів до написання музики для дитячих хорів.

Спектр тематики і жанрів хорової музики, створеної митцями-харків'янами для дітей, широкий і різноманітний: дитячі кантати, хорові сюїти, обробки народних пісень, хори a cappella, світська духовна хорова музика, тощо. І звичайно ж, королева хорових жанрів — хорова пісня, улюблений і найдоступніший жанр у дитячому виконавстві.

П. Гайдамака і Г. Цицалюк, Т. Кравцов і М. Кармінський, В. Золотухін і Л. Шукайло, Ю. Алжнєв і М. Стецюн, В. Птушкін і В. Дробязгіна, І. Гайденко і О. Глотов, М. Шуть — кожен з цих композиторів зробив свій особливий внесок у скарбницю дитячого хорового репертуару, передав у дар дітям м. Харкова свій талант, іскру свого люблячого серця.

Великий вклад в жанр дитячої хорової музики зробив М. Кармінський. Його твори ще довго будуть живити репертуар дитячих колективів. Хорова творчість композитора поки що мало вивчена і чекає свого подальшого видання, як і багато вдалих дитячих хорів інших харківських композиторів.

В творчому доробку композиторів старшого покоління м. Харкова — хорова пісня «Калинонька» П. Гайдамаки, обробки українських народних пісень «Ой, посіяв дід овес», «Іди, іди, дощику» Т. Кравцова, «Закувала зозуленька», «Черевички», «Кізонька» Г. Цицалюка. Кантату для дитячого хору «Я вам рассказать хочу» написав В. Золотухін.

Давно, багато і плідно працює для дітей композитор В. Птушкін. Пісні його виразні, дотепні, для різного віку, написані сучасною мовою. Їх цікаво слухати, корисно розучувати. Почавши писати окремі хорові пісні, він крок за кроком все впевненіше оволодівав досвідом, випустив кілька циклів дитячих хорових пісень. Більш складні для виконання кантати композитора «Весенние пасторали», «Salve Regina», а також реквієм, у виконанні якого разом з мішаним хором і оркестром бере участь і дитячий хор.

Є вдалі дитячі хори в композиторів-жінок м. Харкова. Л. Шукайло написала велику кантату «Пори року» з елементами фольклорного звучання, тонкий, ліричний «Вокаліз» для дитячого хору та ансамблю скрипалів, хорові пісні та хори a cappella (наприклад, «Щебетала пташечка»). Не менш відома дитяча музика В. Дробязгіної. Вона спирається переважно на форми пісенно-хорового жанру, іноді використовує сучасні естрадні ритми і гармонії.

Композитор М. Стецюн прийшов у дитячу хорову музику зрілим майстром. Ним написаний Триптих для хору a cappella, хорові пісні (наприклад, «Планета Земля», присвячена С. М. Прокопову).

Пробують себе в жанрі дитячої хорової музики композитори Ю. Алжнєв (ліричне суголосся «Сонячно ясне») і І. Гайденко («Острів» для юнацького хору).

Звертає увагу той факт, що до хорової творчості для дітей кожний із згаданих харківських композиторів приходив не на початку свого шляху, а вже маючи багато творів в інших жанрах. Дитяча пісня, хори для дітей в певному віці манять авторів до себе і стають випробуванням на справжню майстерність, справжню мистецьку зрілість.

В концерті 2007 р. з творів студентів-композиторів ХДУМ ім. І.П. Котляревського цікаво заявили про себе В. Рибалка з циклом «Пісні мавок» та О. Похило з хоровою п'єсою «Скакалочка». Ці дитячі твори з неприхованим задоволенням були виконані студентами ХГПІ під керуванням Л.А. Дітте. Той факт, що молоді митці звертаються до створення дитячої хорової музики, свідчить про те, що він, як і раніше, затребуваний, живе і розвивається на новій хвилі, в новому ключі сучасної композиторської техніки, продовжуючи благородну справу виховання дітей через красу хорового мистецтва.

Г. М. Бреславець
Україна, м. Харків

МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО ТЕКСТУ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Композиторська творчість, композиторське мислення знаходиться в постійному розвитку. Фольклорна традиція, як естетична орієнтація, надає композитору можливість створити свій неповторний стиль. Деякі представники сучасної харківської композиторської школи репрезентують у своїй творчості специфічне світосприйняття шляхом «максимально-адекватної звукореалізації етносу через вироблення національного стилю» (за О. Козаренком). Класичні принципи інтерпретації фольклорного тексту, методи цитування і використання елементів усної традиції (типових інтонаційних формул, ритмічних структур) органічно переплітаються з сучасною музичною мовою та набувають нового змісту.

Апробація джерела усної традиції для композитора, працюючого у нефольклорному напрямку, є основним показником жанрової, стильової направленості авторського задуму. Вибір інтонаційно-гармонічних та ритмічних комплексів, які притаманні усній традиції, пропонує досить конкретно використовувати ті, чи інші засоби семантично-символічної виразності фольклорного тексту. Працюючи у різноманітних музичних жанрах (від вокальної, інструментальної мініатюри до крупних симфонічних та хорових творів), композитори приділяють особливу увагу до фактурно-тембрового розвитку музичного матеріалу.

Серед ярких представників харківської композиторської школи в свій час звертались до фольклорних першоджерел такі особистості, як — М. Тіц, В. Борисов, Д. Клебанов, О. Жук, Г. Цицалюк, І. Польський, В. Губаренко, В. Золотухин.

Ми звернули увагу на творчість митців, які, спираючись на багатолітню традицію, сьогодні продовжують свій творчий пошук національного стилю. Це — А. Гайденко, Ю. Алжнєв і І. Гайденко. Кожен з них має свій індивідуальний авторський почерк, вибір засобів виразності, відповідно до рішення власного розкриття музичного образу та інтерпретування фольклорного тексту (вербального, музичного).

Так, у творчості А. Гайденка поєднуються класичні принципи інтерпретації фольклорного тексту з сучасними засобами виразності, які

продовжують тенденції, започатковані у 60-ті роки композиторами так званої «нової фольклорної хвилі» (напр., кантата «Чотири дійства» на тексти старовинних українських народних обрядових пісень, хорова мініатюра «Щедрий вечір», «Дніпрова легенда» для скрипки, або 4-х струнної домри з оркестром укр. нар. інструментів, рапсодія на польські народні пісні «Сердушкова бесяда»).

Ю. Алжнєв репрезентує поєднання філософського осмислення усної традиції з власною музичною мовою. Це процес вживляння в автентичну тканину через власне звукобачення прадавнього і сучасного світу, ретельне вслуховування у праінтонацію за визначенням самого автора (напр., хорові концерт «Співомовки», концертна колядка для хору «Корочун — Коляда», фольклорні дійства «Якби не ми, то не ви...», «Грай, іграчу !»).

І. Гайденко — представник молодого покоління, вже чітко окреслив коло своїх інтересів у взаємозв'язку усної традиції з авторським задумом, в якому своєрідно перетворюються характерні риси фольклорного тексту — як музичного, так і вербального (напр., «Шість жіночих пісень» на народні стародавні тексти для сопрано, флейти, роялю та віолончелі, «Дівчино — хмелю...» вокальний цикл на слова Богдана Ігора Антонича).

Розробка даної проблематики дає можливість стверджувати, що харківська композиторська школа має свою традицію та спадкоємність. Прослідкувати це можливо у різноманітних підходах до музичної інтерпретації фольклорного тексту у сучасній авторській творчості.

Л. В. Тарасова
Украина, г. Харьков

НОТНАЯ ГРАФИКА ВИКТОРА МУЖЧИЛЯ

8 декабря 2007 г. произошло знаменательное событие в музыкальной жизни Харькова — Юбилейный концерт заслуженного деятеля искусств Украины, лауреата Государственной премии им. Н.В. Лысенко, доцента кафедры композиции и инструментовки Харьковского государственного университета искусств им. И.П. Котляревского Виктора Степановича Мужчиля. Данный концерт символически отмечен двумя датами — 60-летием со дня рождения композитора и 75-летием Национального Союза композиторов Украины. «Возвращение в Alma Mater» — так тематически определил программу своего концерта сам композитор.

Кандидат искусствоведения, профессор ХГУИ им. И.П. Котляревского Галина Борисовна Полтавцева определяет В. Мужчиля как одного из самых «авангардных» творцов хоровой музыки в современной Украине. Композитор работает в уникальной фонематической технике, аналогов которой нет среди композиторов Украины и стран СНГ. Заимствуя опыт суггестивной лингвистики, автор вводит в партитуры своих сочинений некие фонемы-архетипы, где буква выполняет функцию символа, сущности, информационного кода. Обращение В. Мужчиля к звуко-буквам Г. Полтавцева мотивирует не только

постмодернистской «эстетикой избежания» (штампов), но и идейной плоскостью замысла, ведущей к истокам феномена буквы, алфавита, славянской письменности.

Исследуя новые виды музыкального строя в музыке постмодернизма, развивая методику трансгрессивной способности музыкального слуха (по аналогии с названием одной из концепций культуры постмодернизма: «трансгрессии модерна»), Г. Полтавцева приходит к мысли о создании ансамбля музицирующих теоретиков с символическим названием «As/соль» на базе Харьковской средней специализированной музыкальной школы-интерната. Именно этот ансамбль в рамках юбилейной конференции ХССМШ-и исполнил 1 часть «Ткц» 9-тичастного хорового концерта В. Мужчиля «Черный квадрат». На Всеукраинской конференции специальных музыкальных школ-десятилеток в 2005 году ансамблем «As/соль» была исполнена восьмиголосная двойная фуга на две темы «Буквы» из хорового цикла В. Мужчиля «Пятое измерение», где ансамбль продолжает традицию экмелического интонирования или пения без фиксированной высоты.

В качестве образца фонематической техники композитора рассмотрим одно из новых сочинений композитора — хоровую притчу «Щедрик». Это сочинение датировано февралем 2007 года. Как следует из примечания, «...в данном сочинении автор трактует украинскую народную песню «Щедрик» как носителя исконной славянской духовности, которая в своем историческом развитии, со времен язычества, под влиянием внешних (социокультурных, религиозных) и внутренних (этических, эстетических) причин подвергается трансформации, принимая порой ужасающие деформированные формы, вплоть до полного смыслового разрушения и диффузии. Однако хочется верить, что даже перед угрозой экологической катастрофы (физической и духовной) национальный символ славянского народа (как и сам народ), сумеет сохранить свою традиционную духовную сущность и неувядаемую фольклорную красоту». Всем известный мотив щедровки композитор подвергает всевозможным видоизменениям: начиная с вариабельного звукопроизношения «щедрик-щедрык» слов до полного стирания звуковых граней (по замыслу автора «диффузии» — «щщ...ссс...» на глиссандо от *ppp* до *fff* (175 т.)), до заключительных ракоходных преобразований темы (ц. 9 партитуры). Неоднократно композитор вводит цитаты из «Щедрика» Н. Леонтовича (начиная с ц. 8 партитуры). Но все цитаты фрагментарны, сознательно урезаны: «Хоч не гроши, то полова в тебе жін...будеш мати...там овечки покоти...» По авторскому замыслу, цитированный материал (4-голосный ансамбль солистов) звучит на фоне хоровой речитации, где хористы, согласно динамическим оттенкам партитуры, отстукивают ритм кончиками пальцев (p), всеми пальцами (mf) или же ладонями (f). В результате формируются два относительно самостоятельных тематических пласта, протекающих в одном временном измерении. В основном мотиве «Щедрика» автор усматривает интонационное родство со средневековой секвенцией dies irae. На основе этого сходства и построен заключительный раздел Andante (ц. 10 партитуры)

в хоровой притче. Не случайно после хорового tutti автор вводит свободное (аритмичное) произношение согласных звуков, которое визуально укладывается в ромбообразную фигуру. Исполняется данный звукофонетический комплекс на динамическом угасании от *mp* до *p*. Необходимо отметить, что ни в одной партии нет буквенного повтора. По словам композитора, данный звукофонетический комплекс носит чисто интуитивный характер и не является результатом рационального подхода.

Личность Виктора Степановича поражает масштабом и разносторонностью интересов. Автора живо интересуют последние достижения в психолингвистике, музыковедении. В классе композиции В.С. Мужчиля занимаются четверо человек. Из них двое успешно заявили о себе на Международном композиторском конкурсе «Gradus ad Parnassum» (г. Киев): выпускница Евгения Марчук отмечена дипломом в 2005 г., студент V курса Евгений Андреев получил III премию в 2007 г. Кроме этого, композитор разработал собственный авторский курс «Современная нотная графика», который вот уже в течение пяти лет читает на теоретико-композиторском отделении ХГУИ им. И.П. Котляревского. Благодаря этому, студенты имеют уникальную возможность освоить навыки анализа современных композиторских техник (сонористическое, алеаторическое, серийное, пуантилистическое письмо). В. Мужчиль также заявил о себе как о вдумчивом теоретике в ряде публикаций, посвященных нотно-графическим особенностям современной музыки, что является ярким дополнением к творческому портрету талантливого Мастера.

С. Ю. Тендитный
Украина, г. Харьков

ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ И. Ф. СТРАВИНСКОГО В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ ХАРЬКОВСКИХ МУЗЫКАНТОВ

Хоровые произведения Стравинского вследствие их интонационных (многослойные аккорды divisi, насыщенные секундовыми сочетаниями), ладовых (сложная система ладовых полюсов, полиладовость и т.д.) и метроритмических (полиритмия) трудностей достаточно редко исполняются на концертной сцене. Тем не менее, сочинения Стравинского звучат и в исполнительской практике харьковских хоровых коллективов.

Около двадцати лет назад подобная попытка была осуществлена студенческим хором ХГАК (художественный руководитель Н.П. Вишленков). В исполнении хора звучал цикл «Подблюдные».

В 2000 г. силами педагогов и учеников Харьковского Лицея искусств № 133 был задуман и исполнен в рамках фестиваля «Биеннале детского творчества» вокально-хореографический проект на музыку К. Орфа и И. Ф. Стравинского. В его создании приняли участие: капелла мальчиков (руководитель — С.В. Маража — в прошлом выпускница ХГАК по классу В.Ф. Кутлуева) и группа современного танца (руководитель — Е.В. Бажанова,

тоже окончившая ХГАК). Звучание оригинальной хоровой партитуры (первая часть «О Фортуна!» кантаты «Кармина Бурана» К. Орфа и третья часть «Симфонии псалмов» И.Ф. Стравинского) по-новому звучало в осовремененной инструментовке харьковского композитора И.А. Гайденко.

В 2003 году «Симфония псалмов» полностью прозвучала в исполнении хора мальчиков «Аз и Буки» ХАТОБа (художественный руководитель — Н.П. Вишленков). Произведения Стравинского (в частности, «Царь Эдип», «Симфония псалмов») звучат и в учебной дирижерской практике кафедры «Академический хор» ХГАК.

В. М. Цицирєв
Україна, м. Харків

ОКРЕМІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА НА СЛОБОЖАНЩИНІ НА МЕЖІ XX–XXI СТ.

Слобожанщина і насамперед Харківщина є особливим регіоном розвитку народно-інструментального мистецтва. Це висвітлюється в еволюції творчості і виконавській діяльності відомих харківських громадських та культурно-освітніх діячів музичного мистецтва.

У 50–70 рр. XX ст. на Слобожанщині було понад 20 оркестрів народних інструментів, які об'єднали любителів гри на народних інструментах. Однак, на початку XXI ст. залишилось тільки 5 колективів, які змогли подолати час та продовжити творчу діяльність, бути «маяком» для інших керівників, які почали створювати та відроджувати втрачене: народний оркестр народних інструментів Палацу культури і техніки (художній керівник П.Л Смірнов), народний оркестр українських народних інструментів ім. П.Г. Васюри Палацу культури Червонозаводського району (художній керівник О.П. Васюра), ансамбль народної музики «Надія» (художній керівник заслужений діяч мистецтв України В.М Городовенко).

Два «діаманти» народно-інструментального мистецтва Слобожанщини — це Народний художній колектив, оркестр народних інструментів обласного палацу дитячої та юнацької творчості м. Харкова (художній керівник заслужений діяч мистецтв України В.М Городовенко) та Зразковий оркестр народних інструментів Палацу культури п.м.т. Комсомольський Зміївського району Харківської області (художній керівник заслужений працівник культури України В.М. Біленька).

З лав вищезгаданих оркестрів вийшли видатні викладачі та музиканти, доля яких пов'язана з народно-інструментальною творчістю: доктор мистецтвознавства, академік, професор Російської Академії музики ім. Гнесіних М. Й. Імханицький; кандидат мистецтвознавства, заслужений працівник культури України, професор Є.О. Бортник; заслужений артист України, доцент В.М. Цицирєв, заслужений діяч мистецтв України В.М Городовенко; доцент В.Ф. Савіних та велика плеяда музикантів, лауреатів міжнародних конкурсів та фестивалів.

Постійне спілкування учасників творчих колективів з видатними композиторами та виконавцями, такими, як: В. Подгорний, Є. Дербенко, А. Гайденко, А. Циганков, Б. Міхєєв, В. Гуцал, А. Авдієвський, Б. Шарварко, М. Стецюн, Ю. Алжнєв та ін. надихає музикантів на творче вирішення завдань, сприяє зростанню виконавської майстерності, розширенню географії дружніх зв'язків та світогляду дітей, зміцненню стосунків між ними, стимулюють активність та працелюбність, любов до прекрасного.

Кожен з цих двох колективів має незабутнє обличчя: свій репертуар, свої досягнення на конкурсах та фестивалях, а також є своєрідною школою виховання педагогічної майстерності майбутніх музикантів — «народників».

Різноманітність музичного інструментарію, широко розповсюдженого у побуті українського народу, — бандура, баян, балалайка, цимбали, кобза, домра, сопілка, скрипка та ін. — є відображенням духовної культури нації. Незважаючи на те, що окремі різновиди народних інструментів мають аналоги в інших країнах світу, ні в кого не виникає сумніву відносно їх історичного походження. Деякі з них вже настільки пов'язані з життям нації, що потребують подальшої еволюції на основі української ментальності. У зв'язку з цим, оркестри народних інструментів Слобожанщини відрізняються своїм інструментарієм, специфікою колористичних звукових ефектів, що базуються на використанні окремих прийомів та способів гри на традиційних народних інструментах.

Ці творчі колективи сприяють відродженню культурної спадщини української народу, розвитку народно-інструментального виконавства та є провідниками національних традицій на Слобожанщині.

А. В. Лейбіна
Україна, м. Харків

КОНЦЕРТИ ГІТАРНОЇ МУЗИКИ — НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКОВА

Харківська гітарна школа по праву вважається невід'ємною частиною музичної культури нашого міста. Їй зокрема присвячено статтю професора ХДУМ ім. І. Котляревського В.І. Доценка «Класична гітара в Харкові», програму авторського проекту К. Кеворкяна «Перша столиця» тощо. Зазначені автори поставили за мету дослідити концерти гітарної музики, що сприяли становленню і розвитку виконавської школи, були яскравими подіями у мистецькому житті міста.

Починаючи з середини 50-х років XX ст., у Харкові поступово формуються традиції ансамблевого гітарного виконавства. Підтвердженням цього виступає концертна діяльність ансамблевих колективів під керівництвом О. Мамона, С. Москаленка, С. Тихонравова на телебаченні та концертних майданчиках міста. Цікавою складовою музичного життя Харкова середини 80-х — початку 90-х років XX ст. були концерти солістки філармонії, лауреата міжнародних конкурсів Г. Вернигори (нині продовжує свою концертну

діяльність у Великій Британії) та квартету гітаристів обласної філармонії під керівництвом Ю. Стайко (нині продовжує свою творчу діяльність в Австрії та Німеччині). Панораму гітарної школи міста збагачують концерти пам'яті І. М. Балана, організатором яких виступив видатний педагог В. К. Петров.

Значною подією у культурному житті міста завжди є концерти заслуженого артиста України, лауреата міжнародних конкурсів, професора ХДУМ імені І. Котляревського В. Доценка. Цей видатний виконавець і чудовий педагог виховав понад тридцять лауреатів міжнародних конкурсів, які беруть участь у концертах гітарної музики не тільки в Харкові, а і за його межами.

Розвитку традицій виконавства харківської гітарної школи сприяють концертні виступи дуету «Фієста» у складі лауреатів міжнародних конкурсів В. Ткаченко й А. Мартим'янової, лауреата міжнародних конкурсів, солістки Харківської обласної філармонії О. Олійникової (вельми популярною є програма гітаристки «Звучит струна души моей»).

Найяскравішою сторінкою історії харківської гітарної школи можна вважати і створення наприкінці 60-х років XX ст. першого на території СРСР клубу гітаристів. За роки свого існування клуб став справжнім центром гітарного виконавського мистецтва, культурного життя мегаполісу. За його ініціативою у м. Харкові відбуваються концерти відомих гітарних виконавців України, країн пострадянського простору (Росії, Білорусії), європейських держав (Угорщини, Німеччини ін.). Серед них: Д. Іларіонов, Є. Фінкільштейн, А. Шевченко, А. Остапенко, В. Козлов, А. Бардіна, О. Віницький, С. Руднєв, Д. Павлович, П. Хлоповський, Є. Гридюшко та ін.

Л. А. Снєдкова
Україна, м. Харків

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО ХАРКОВА: ЗДОБУТКИ ТА ПРОБЛЕМИ

Розвиток академічного виконавства на народних інструментах в Україні, що відбувається на єдиній методологічній основі, розробленій на початку минулого століття професором М. Гелісом, дав плідні результати. Відомо, що в XX ст. утворились оригінальні, самобутні школи регіонів: Харківського, з його потужним історичним корінням та композиторським потенціалом, Львівського, в його неповторному українському колориті, делікатності й щирості, Одеського — південного, по-європейськи відкритого, винятково комунікабельного, Донецького, з його експансивно-творчим устремлінням.

Утворення Харківської народно-інструментальної школи відбувається не ізольовано від загальноукраїнських процесів: використовуються єдині навчальні програми, навчально-методична, нотна література, твори сучасних харківських композиторів — заслужених діячів мистецтв України, професорів В. Подгорного, Б. Міхєєва, А. Гайденка, М. Стецюна, Ю. Алжнєва, здобутки в науково-дослідній діяльності професорів В. Доценка, О. Мищенка, доцентів Н. Роман, Л. Манзюк та ін.

Відомо, що всебічний обмін досвідом, а також демонстрація власних здобутків знаними виконавцями-інструменталістами спонукає до власної творчості студентів-виконавців. Так, активна концертна діяльність І. Снєдкова, О. Назаренка, В. Ніколаєва, А. Гетьмана, А. Стрільця, О. Міщенка, Н. Мельник, Н. Костенко та інших викладачів музичних факультетів та мистецьких ВНЗ міста сприяє оптимізації навчального процесу, а разом з тим, самоствердженню регіональної виконавської школи у музичному просторі країни. Порівнюючи кількість професійних та самодіяльних народних ансамблів та оркестрів в кінці 90 рр. XX ст. та в 2007 р., бачимо, що їх кількість збільшується. Варто назвати найвідоміші колективи Харкова, які зараз концертують на сценах міста та області. Серед них:

а) оркестри та ансамблі, які існують за бюджетні кошти — оркестр театру народної музики України «Обереги» Харківської міської ради (художній керівник Ю. Алжнєв, диригент А. Стрілець); «3+2» (Харківська обласна філармонія, художній керівник І. Снєдков); «Ярмарок» (Харківський обласний дім народної творчості, художній керівник В. Гейко);

б) творчі колективи вищих та середніх навчальних закладів: «Сірий Фольк» (ХДУМ, художній керівник Ю. Яковенко); «Цим-Бан-До» (ХДАК, художній керівник Н. Мельник); «Стожари» (ХДАК, художній керівник О. Савицька); «Гротеск» (ХНПУ ім. Г.С. Сковороди, художній керівник М. Данилюк); «Веселі лошкарі» (ХГПІ, художній керівник С. Добров); капела бандуристів (ХДУМ, диригент Н. Мельник); «Народник» (ХГПІ, керівник О. Співак); «Гончарівські музики» (Харківське училище культури, керівник А. Дудка);

в) навчальні оркестри: ХДУМ (керівник Б. Михєєв); ХДАК (керівник Т. Большакова, диригенти В. Цицирєв, О. Гончаров); ХНПУ імені Г. С. Сковороди (диригент В. Ніколаєв); ХГПІ (диригенти В. Цицирєв, Ю. Лошков); Харківського музичного училища ім. Б. Лятошинського (диригент В. Городовенко); Харківського училища культури (диригент С. Орач).

Творчі колективи мають однакові проблеми: зменшення концертних майданчиків (закриття палаців та будинків культури); майже повна відсутність нового покоління слухачів; висока вартість якісних інструментів; відсутність в продажу сучасної нотно-методичної літератури для виконавців-початківців; майже повне припинення державного фінансування самодіяльних колективів — головних вихователів майбутніх професійних виконавців на народних інструментах; замале державне фінансування «бюджетних» оркестрів та ансамблів народних інструментів; відсутність постійного пропагування народно-інструментальної музики засобами масової інформації.

Втім, маємо надію на потужний культурний мистецький потенціал Харкова та добру волю спонсорів, які допоможуть подолати тимчасові труднощі й сприятимуть подальшому розвитку виконавства на народних інструментах.

А. А. Свєтов
Україна, м. Харків

ХАРКІВСЬКА БАЯННА ШКОЛА ТА ЇЇ ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ

Шляхи сучасного музичного виконавства та проблеми його висвітлення в музикознавстві роблять актуальною будь-яку спробу узагальнення, аналізу та тлумачення творчості видатних виконавців. Зокрема, у сфері баянного виконавства ще недостатньо зроблено для пропаганди культурної спадщини окремих регіонів України. Предметом дослідження є специфіка Харківської баянної школи, а метою — виявлення її місця в історичному становленні баянної культури.

Активне впровадження в концертну практику готово-виборних багатотембрових баянів в Україні сприяло розквіту академічного виконавства, збільшенню науково-методичного дослідницького інтересу у цій сфері (зокрема, праці М.І. Ризоля, Ю.Г. Ястребова, М.А. Давидова, І.А. Яшкевича, Ю.М. Бая, В.З. Самітова, Л.М. Горенка, В.Я. Подгорного, О.В. Міщенка).

Культурологічний аспект проблеми потребує аналізу співвідношення центру та периферії (Київ — Москва — Харків) у баянному виконавському мистецтві. Звідси — методологічний вибір вектору дослідження регіональної культури — репрезентувати плеяду видатних митців-виконавців через методологію поняття «виконавська школа». Натомість школа — це явище, яке історично виникає в певному історико-культурному регіоні (в даному контексті — це Харків як культурний центр східної України) завдяки двом факторам: 1) особистості музиканта, який встановлює рівень професійного виконавства; 2) спадкоємності навчання в системі «вчитель-учень». З цього визначення походить єдність декількох критеріїв, відповідних до феномену «школа». За висловом Ж. Дедусенко, «школа розкриває своє подвійне значення — як творчість і мистецтво дидактики». На прикладі харківської баянної школи розглянуто спадкоємність поколінь в уособленні діяльності Л.М. Горенка (та його послідовників М.В. Чекмарьова, Т.В. Большакової, І.І. Снедкова) та В.Я. Подгорного (та його послідовників О.І. Назаренка, А.П. Гайденка, О.В. Міщенка). Кожний з них вніс вагомий внесок в розвиток баянного мистецтва на Слобожанщині у другій половини XX ст.

Нині, з позицій досить великої історичної відстані можна стверджувати, що харківська баянна школа, завдяки діяльності В.Я. Подгорного та Л.М. Горенка, починаючи з кінця 50-х рр. минулого століття і дотепер, набула авторитету і популярності не лише в нашій країні, але і поза її межами, про що свідчать успіхи її представників на міжнародних конкурсах і фестивалях.

Отже, відмінностями виконавської баянної школи Харківської консерваторії є: а) технічна вправність, наявність віртуозності як атрибутивної ознаки професіональної гри на баяні; б) інтонаційне мислення як основа виконавського процесу; в) специфічна система технічно-артикуляційних прийомів гри: аплікатурна свобода, незалежність правої та лівої руки, технологічне ведення міху, слуховий контроль; акордова техніка, м'які переходи при

співвідношенні вертикального та горизонтального пластів; г) спорідненість в одній особі баяніста двох функцій — виконавця та композитора (хоча і не завжди), але для багатьох харківських виконавців характерним є творче ставлення до репертуару та проблеми його поповнення (захоплення аранжуванням, створення ансамблевих колективів з новими напрямками музикування). Тож вихованці цієї школи осмислюють відповідальність за впровадження й розвиток педагогічних принципів своїх вчителів, продовжуючи високо нести традицію виконавської культури Харківської баянної школи.

Т. О. Слюсаренко
Україна, м. Харків

ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТРІО БАНДУРИСТОК «КУПАВА» В КОНТЕКСТІ БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА СЛОБОЖАНЩИНИ МЕЖІ XX–XXI СТ.

Ансамблеве бандурне виконавство, зокрема тріо — одна з форм сучасного вокально-інструментального різновиду бандурного мистецтва України, який у множинності варіантів функціонує на професійному й самодіяльному рівнях. Вагомим внеском у розвиток вітчизняного бандурного мистецтва є ансамблеве виконавство Слобожанщини, зокрема творча діяльність тріо бандуристок «Купава» у складі Курочки Ю., Т. та О. Слюсаренко — заслужених працівників культури України, лауреатів І Міжнародного конкурсу виконавців на українських інструментах ім. Г. Хоткевича.

З 1998 р. ансамбль «Купава» представляє Національну юридичну академію України імені Ярослава Мудрого. З 2003 р. учасниці тріо є артистками-вокалістками театру-студії Палацу студентів цього навчального закладу. Художній керівник ансамблю — бандуристка, талановитий і відомий в Україні викладач класу бандури Полтавського музичного училища Хниченко Ю. М.

Тріо «Купава» — неодноразовий переможець та учасник престижних конкурсів, фестивалів, святкових програм та урочистих заходів у багатьох містах і регіонах України, Росії, Вірменії, Німеччини, Франції, Литви, Сполучених Штатів Америки. У палітрі ансамблевого бандурного виконавства Слобожанщини це тріо має своє неповторне й багатогранне «творче обличчя». Діяльність ансамблю вирізняється оригінальним і нетрадиційним підходом до підбору репертуару — бандуристки орієнтуються на виконання маловідомих творів, у тому числі творів самодіяльних композиторів. Один з них — «Потаємне» А. Чілутьяна — став «візитною карткою» колективу, закарбовуючи особливості його виконавського стилю.

«Купава» вперше звертається до виконання композицій ритуально-обрядового характеру, що не є традиційним для ансамблевого бандурного виконавства. Однією з виконавських ознак колективу є звернення до творів із сучасним естрадним аранжуванням, новаторська композиція номерів, що єднає музичний твір і виконання поезій, тяжіння до театралізації концертних виступів, а також до створення власних обробок, аранжувань та перекладань

творів, які переважають у репертуарі. «Купава» вирізняється серед численних тріо бандуристок також і особливим тембровим складом. На відміну від інших колективів, які єднають тембрально різні голоси, дане тріо поєднує близькі лірико-колоратурне сопрано, ліричне сопрано, лірико-драматичне сопрано, кожен з яких має великий діапазон. Це надає звучанню не тільки насиченості, щільності та однорідності, а й особливої глибини та об'ємності.

З метою максимальної зосередженості на власне виконавському началі «Купава» вперше звертається й до використання підставок для бандур.

Тріо «Купава» активно співпрацює з різними творчими колективами та відомими українськими виконавцями. «Купава» нерідко виступає у супроводі духового оркестру та роялю. Концертні номери ансамблю інколи урізноманітнюються виступами хореографічних колективів. Одним із перших у сфері ансамблевого бандурного виконавства тріо «Купава» звертається до сучасних засобів закріплення виконавської практики, адекватних тенденціям культури сьогодення — у 2003 р. вийшов компакт-диск «Потаємне» з найкращими творами з репертуару колективу. Творча діяльність колективу пропагує ансамблеве бандурне виконавство Слобожанщини та сприяє подальшій популяризації бандурного мистецтва в цілому як в Україні, так і за її межами.

О. Ю. Петренко
Україна, м. Харків

КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІ ЗАКЛАДИ МІСТА ХАРКОВА: ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ

Харківський державний інститут мистецтв ім. І. Котляревського належить до найстаріших музично-театральних навчальних закладів України. За роки свого існування інститут підготував численні висококваліфіковані кадри профільних спеціальностей. Випускники цього навчального закладу зайняли почесне місце серед діячів мистецтва України: нагороджені орденами і медалями, лауреати міжнародних конкурсів, отримали почесні звання.

Історія закладу розпочинається з 1871 р., коли в Харкові за ініціативою дирекції Російського Імператорського музичного товариства були створені музичні класи. Їх організатором був І. Слатін — видатний піаніст, диригент, педагог, громадський діяч. У 1883 р. музичні класи було реорганізовано у Харківське музичне училище, у якому викладали високопрофесійні фахівці — Р. Геніка — музикознавець, учень М. Рубінштейна; педагог-композитор О. Юр'ян, учень М. Римського-Корсакова; засновник Харківської вокальної школи — Ф. Бугамеллі.

У 1924 р. при Харківській державній консерваторії заснований драматичний факультет. Інститут у 1927 р. було реорганізовано в Харківський державний музично-драматичний інститут, який існував до 1934 р. У 1963 р. на основі об'єднання Харківської державної консерваторії та Харківського театрального інституту був створений Харківський інститут мистецтв. У 1969 р.

цьому закладу присвоєно ім'я українського письменника і драматурга І. Котляревського.

Культурне середовище Харківщини плекалося не тільки творчої елітою інституту мистецтв, а також існуванням ще одного освітнього закладу, пов'язаного з мистецтвом. Харківська державна академія культури заснована в 1929 р. як Інститут політичної освіти. З 1964 р. — Харківський державний інститут культури, на базі якого у 1998 р. сформована Харківська державна академія культури. Сьогодні цей навчальний заклад є потужним центром культурних і мистецтвознавчих досліджень, осередком підготовки високопрофесійних фахівців.

Ще одним з навчальних закладів культури і мистецтва є Харківське музичне училище ім. Б. Лятошинського — одне з найстаріших в України, якому в 2003 р. виповнилося 120 років. Чимало цікавого в історії музичного училища, але найкраще, чим воно пишається — це його випускники різних років: піаніст П. Луценко, композитори Д. Клебанов, В. Губаренко, співаки Є. Мірошниченко, Ю. Богатиков. Сьогодні училище є одним з провідних середніх навчальних музичних закладів України. Його вихованці виборюють лауреатські та призові місця на всеукраїнських конкурсах і фестивалях, конференціях і оглядах, одержують подяки й заохочення.

Серед найзначніших культурних установ міста — Харківський державний академічний театр опери та балету, заснований у 1925 р. З 1944 р. театр носить ім'я великого українського композитора М. Лисенка. За роки свого існування театру на його сцені поставлено близько 300 класичних і сучасних спектаклів. Серед них — балети «Лебедине озеро», «Спляча красуня», опери — «Борис Годунов», «Пікова дама», «Євгеній Онєгін», «Риголетто», «Травіата», «Кармен». У театрі працювали і працюють великі майстри сцени: М. Манойло, В. Арканова, С. Коливанова, Т. Попеску, А. Арцем'юк, Л. Джурмій, О. Дубінін, В. Журавльов, творча молодь. Колектив театру з успіхом гастролював в Україні та за кордоном (Росія, Болгарія, Чехія, США, Канада та ін.)

Провідний концертний центр міста — Харківська філармонія, яка у 1929 р. була реорганізована з музичного училища. Сьогодні в стінах філармонії широко пропагуються кращі твори вітчизняної та зарубіжної класики, музика сучасних композиторів. Гастрольно-концертний план цього закладу містить усі форми філармонічної діяльності — відкриті концерти, фестивалі, лекторії, абонементи, творчі зустрічі та звіти майстрів мистецтв і артистичної молоді. При філармонії створено низку колективів, серед яких — широко відомі в країні симфонічний оркестр, ансамбль «Коробейники», а також один з наймолодших колективів — септет народних інструментів «Розмай». Велику роботу проводить музичний лекторій, головною метою діяльності якого — музично-естетичне виховання дітей та юнацтва.

Культурно-освітні заклади міста Харкова сприяли і сприяють культурному розвитку нації та молоді. Завдяки цим закладам Харківщина славиться видатними діячами театру, акторами, композиторами і співаками.

О. В. Волкова
Україна, м. Харків

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ БІБЛІОГРАФІЇ ХАРКОВА

Важливіша галузь українського джерелознавства, музична бібліографія пройшла складний шлях свого розвитку. Аналізуючи історію національної музичної бібліографії, неможливо не звернутися до історії музичної культури Харкова. Харків, як найкрупніший центр Слобожанщини, несе в собі відбиток епохи, стилів, змін парадигм музичної культури України.

Ще у першій половині XIX ст. харківські видання музичної літератури були на першому місці серед українських видань за кількістю одиниць друкованих видань. Особливо пожвавилося музичне життя міста у зв'язку з відкриттям університету та заснуванням журналів і газет, що сприяло активізації наукового та мистецького потенціалу. Іноді на сторінках місцевої преси включалися бібліографічні матеріали, хоча вони не мали ніякої системи і упорядкування. З кожним номером журналів та газет питанням музики відводилося все більше місця, на сторінках публікувалися матеріали як місцевих новин, так і кореспонденції про музичне життя інших українських міст.

До 1917 року бібліографування творів з музики з відомих причин не було державною справою. Стрімкий процес революційних перетворень викликав у Харкові потужний сплеск духовної енергії народу, його потяг до музики. Випуск у 1924 р. Українською Книжковою палатою «Літопису українського друку» поклав початок державній реєстрації і повному обліку всієї музичної літератури, яка виходила в Україні. Із 1954 р. Книжкова палата УРСР почала випускати безпосередньо «Літопис музичної літератури». З 1970 р. «Літопис музичної літератури» змінив назву на «Літопис нот». На протязі багатьох років літописи залишаються головним бібліографічним джерелом у довідково-бібліографічній роботі бібліотек, музичних навчальних і культурних закладів України.

Результатом реєстрації книжкової, газетної і журнальної музичної продукції, нотних видань Книжкової палати УРСР стало складання загальної зведеної та тематичної ретроспективної бібліографії. Істотно відрізняючись від дореволюційних рекомендаційних списків, рекомендаційна бібліографія вже у 50-х рр. сформувалася як самостійна галузь.

Розбудова незалежної держави поставила перед бібліографами багато невідкладних завдань, серед яких важливе місто посідає вирішення проблеми забезпечення інформацією галузі музичного мистецтва. Невід'ємною складовою частиною системи інформації є бібліографічна діяльність, якою займаються численні бібліотеки Харкова. Виявлення усіх бібліографічних ресурсів музичного мистецтва сприятиме ліквідації «білих плям» історичного шляху як бібліографії, так і української музики. Усвідомлення досвіду попереднього періоду, реалізація створення єдиного інформаційного простору в області музичного мистецтва стають основою розробки стратегічної програми розвитку музичної бібліографії. І саме Харкову відводиться чимала роль у її життєздатності.

В. М. Созонова
Україна, м. Харків

НОТОГРАФІЯ ХДНБ ІМ. В. Г. КОРОЛЕНКА — СКЛАДОВА ЧАСТИНА УКРАЇНСЬКОГО БІБЛІОГРАФІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ

Створення реєстру національної бібліографії України як частини всесвітньої системи обліку документів знаходиться у стані практичної реалізації. Ця робота передбачає бібліографування на національному рівні всіх видів документів, в тому числі і музичних першоджерел. У контексті організації ретроспективної частини НБУ планується створення зведених каталогів вітчизняних нотних видань XVIII–XX ст. Важливою складовою цих каталогів будуть описи нотних видань Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка.

Сьогодні нотний фонд ХДНБ є одним з найбільших і найбагатших в країні та нараховує понад 104 тис. примірників. Він є універсальним за змістом, являє собою значну цінність, як за обсягом і хронологічною глибиною, так і за складом. Містить музичні видання різноманітних типів, жанрів, видів і форм.

Здійснений у ХДНБ ім. В. Г. Короленка бібліографічний облік колекції українських нотодруків дожовтневого (1917 р.) періоду дав змогу вивчити та розкрити її зміст. Ця колекція почала збиратися в 1902 р. Харківською громадською бібліотекою (зараз ХДНБ ім. В.Г. Короленка) з ініціативи видатного бібліотекознавця Л.Б. Хавкіної, яка в той час працювала в бібліотеці, за підтримки громадськості міста.

У процесі становлення української національної музики набуло величезного значення використання української народної пісні. «Каталог книжок українською мовою Харківської громадської бібліотеки» (Х., 1912. — 98 с.) у розділі «Музика і співи» представляє колекцію нот українського фольклору, яка налічує понад 40 нотних видань українських і російських видавництв, деякі з яких вже на той час мали позначку «Бібліографічна рідкість». Прихильники українського фольклору можуть і сьогодні скористатися у ХДНБ такими цінними та унікальними виданнями.

У бібліотеці цілеспрямовано створювалася колекція творів українських композиторів, зокрема С. Гулака-Артемовского, П. Ніщинського, М. Аркаса, М. Леонтовича, О. Кошиця, М. Лисенка та ін. У фонді відділу рідкісних видань та рукописів бібліотеки зберігаються ноти з екслібрисами видатних композиторів.

Сьогоднішній читач має змогу ознайомитися з виданнями нотомузичних магазинів А. Гергарда, Н. Маречека, Е. В. Горбунова и К°, типолітографій І. Варшавчика, Адольфа Дарре, П.Д. Калугіна, В. Бірюкова і Каплана, М. та А. Зільбербергів, Л. Ідзіковського. Найповніше серед цих видань представлена в бібліотеці творчість українських композиторів В. Заремби та М. Завадського друком фірми Л.В. Ідзіковського. Дореволюційний нотний фонд ХДНБ нараховує також чимоло творів харківських композиторів. Серед них П.П. Сокальський, брати Якименки (Ф.С. Акименко, Я.С. Степовий), Г.М. Хоткевич, Г.О. Алчевський, С.П. Дрімцов.

Музика Західної України кінця XIX та початку XX ст. подана окремими творами Михайла Вербицького, Остапа Нижанківського, Анатоля Вахнянина, Дениса Січинського, Генріха Топільницького, Івана Біликовського. Їх твори вказують на першооснову творчості — народну пісню.

Серед великої колекції творів російських композиторів, наявної в бібліотеці, представлені тільки поодинокі українські видання Л. Ідзіковського та Г. Іінджишека, яким, цілком зрозуміло, не було сенсу конкурувати з російськими видавництвами.

Бібліотека має чималу полицю творів зарубіжних композиторів: Баха, Бетховена, Гріга, Моцарта, Шопена та багатьох інших у виданні Г. Іінджишека (серія «Репертуар піаніста»), Л. Ідзіковського, Н. Маречека, якими можна скористатися і сьогодні.

Бібліографічний облік нотних видань — дуже складна, клопітка і відповідальна робота. Видання кінця XIX — початку XX ст. у більшості випадків не датовані, часто відсутні місце видання, номери нотних досок, хоча і вони не дають точного уявлення про дату випуску нот. Тому багато описів супроводжуються складними бібліографічними розшуками, які частіше не приносять результатів. Дослідники творчості композиторів у своїх працях, як правило, надають дату створення твору, а не дату видання чи перевидання. Більшість видань цього періоду мають поліграфічне оформлення іноземними мовами, тому виконавці бібліографічного обліку нотних видань повинні володіти не тільки знанням бібліографії, а й музичною грамотою та іноземними мовами.

Наукові дослідження, пов'язані зі створенням нотографії, дозволяють суттєво доповнити картину нотовидання в Україні, внести до наукового обігу нові дані з історії створення музичних творів та їх публікації. У подальших планах бібліотеки — створення друкованого каталога українських нотних видань з фонду ХДНБ ім. В.Г. Короленка. Мета каталогу — облік, опис, введення до наукового обігу нотних видань, які зберігаються в бібліотеці. За своїм змістом він буде універсальним і включатиме всі види видань, які мають нотний текст: окремо видані музичні твори, збірки, серіальні видання, нотні додатки до літературних часописів, нотовані книги тощо. Передбачається створити його електронну версію. Цей каталог буде складовою частиною репертуару національного друку України, а також путівником по нотному фонду ХДНБ ім. В.Г. Короленка.

Творчі портрети музичних діячів Харкова: уславлені і забуті імена

М. П. Калашнік
Україна, м. Харків

М. Д. ТІЦ — ФУНДАТОР ФОРТЕПІАННОЇ ПОЛІФОНІЧНОЇ СЮЇТИ (ДО 30-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ СМЕРТІ)

Творчість одного з фундаторів української композиторської та музикознавчої школи Михайла Дмитровича Тіца охоплює різні періоди нашої складної історії і тому може служити відбиттям тих суперечливих умов, за яких відбувався розвиток музично-художньої думки XX століття в одному з найбільших культурних центрів України — Харкові. У цьому році музична громада вшановує пам'ять М. Д. Тіца з приводу 30-річчя від дня його смерті. Велика творча і наукова діяльність одного з найкрупніших музикантів Харкова і України, яка має відчутні наслідки й у наш час була досліджена у монографії «Михайло Дмитрович Тіц».

Творчість М. Тіца представлена дуже широко творами від поемної та концертно-симфонічної форми, поліфонічних циклів до сонат та сонатин та п'єс з юнацького репертуару. Так, він єдиний на Україні автор, власне фундатор поліфонічної сюїти, тому на цих творах (наявні три цикли) ми зупинимось більш детально. Ознайомлення з ними цікаве і для широкої аудиторії любителів сучасної музики, і для виконавців, оскільки сюїти стали вельми популярними і з успіхом звучать в концертному та учбовому виконанні. Знайомство з ними розкриває маштабність поліфонічного мислення Михайла Дмитровича, його концептійність і глибину. В творах сучасних авторів, поряд з синтезуванням докласичних, барочних і пізніших поліфонічних прийомів, набуває значення нова тенденція формотворення, яку теоретики визначили як поліфонію пластів. Безумовно, це явище як музично-логічного, так і фактурного плану. М. Тіц займався теоретичним обгрунтуванням тих видів фактури, котрі, будучи поліфонічними, по суті, якісно відрізняються від традиційних видів поліфонічного викладу. Вирізняючи види поліфонії, М. Тіц фактично розвиває в своїх наукових працях саме теорію фактури. До речі, класифікацією підголосків фактури також займались на кафедрі теорії музики Харківського інституту мистецтв вихованці школи, започаткованої М.Д. Тіцем: Г.С. Кравцов, Н.Л. Очеретовська, Л.М. Трубнікова, Г.І. Ігнатченко, П.П. Калашник та ін. Поряд з цим сучасна виконавча практика висуває нові, додаткові вимоги, однією з яких є необхідність пластичного та природного переключення з одного стилістичного плану в інший, від старовинних форм

музичення до сучасних. Підмогою на шляху досягнення висот виконавського мистецтва в сучасному розумінні є ті твори композиторів, у яких закладено установку на багатоликість і неодномірність естетичного простору епохи. Одним із таких творів і стали «Поліфонічні сюїти» М.Д. Тіца. Оскільки дані твори передбачають особливий спектр не тільки суто піаністичних, але й художніх завдань.

Мета дослідження — осмислене аналітичне сприйняття творів сучасної фортепіанної музики в жанрі поліфонічної сюїти. Три поліфонічні сюїти М. Тіца складають надзвичайно цікаву трилогію, унікальну в фортепіанній літературі. Поєднання прийомів народного музикування з найскладнішими надбаннями поліфонічної школи — робить цей витвір привабливим і з точки зору чуттєвообразного сприйняття, і показовим як крок у розвитку фортепіанного поліфонічного письма, де його ім'я гідне стояти поряд з корифеями XX ст. — Д. Шостаковичем, П. Хіндемітом, Р. Щедріним та іншими, котрі чимало попрацювали в плані відродження засад поліфонічного мислення в новітніх традиціях культурного менталітету наших днів.

И. И. Польская
Украина, г. Харьков

ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И. С. ПОЛЬСКОГО В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ

Одним из фундаторов факультета музыкального искусства ХГАК был известный украинский композитор и музыковед, член Союза композиторов СССР и Национального Союза композиторов Украины, фольклорист, педагог и общественный деятель профессор Илья Самойлович Польский (1924–2001) — ученый, один из создателей харьковской школы этномузыкологии, посвятивший многие годы своей жизни изучению фундаментальных проблем теории фольклора и их художественному обобщению в музыке, основатель кафедры украинского народного пения и музыкального фольклора ХГАК, талантливый художник, многогранное творчество которого охватывало практически все жанры музыкального искусства.

В его творческом наследии — 6 опер («Терем-теремок», обошедший сцены почти всех театров СССР и ставший, выдержав более 5000 спектаклей, самой посещаемой советской оперой; «Семиречье», «Герои Бреста», «Тихий лес», «Браво, портняжка!»; «Не забудьте, люди!», 4 симфонии, Симфониетта, балет «Подснежник», 5 сонат, 7 инструментальных концертов, 3 кантаты, 2 струнных квартета, камерные и вокальные ансамбли, фортепианные пьесы, хоры, песни, музыка к драматическим спектаклям и др.

Музыковедческие труды И. С. Польского опубликованы в Украине, Беларуси, России, Молдове. Главной научной специальностью Ильи Самойловича была славянская этномузыкология, а ведущей сферой интересов — зимняя календарная обрядовость, которой посвящена его диссертация «Колядные циклы на Украине и в Белоруссии и их преемственные связи с новой

социалистической обрядностью» и целый ряд книг и статей. Идея духовной общности восточнославянских культур и единства славянских народов явилась основой фортепианного цикла «24 колядки», получившего широкое признание далеко за пределами Харькова и Украины и ставшего одной из вершин творчества Польского, итогом его композиторской и научной работы в сфере фольклора. К важнейшим результатам деятельности Польского как председателя созданной им при Харьковском отделении СКУ секции фольклора относится и проведение в 1988 г. первой всесоюзной научно-творческой конференции, возродившей из небытия имя Гната Хоткевича, а также многолетнее руководство композиторской организацией Белгородщины.

Жизнь свела И.С. Польского со многими выдающимися людьми эпохи. В его архиве хранятся письма С.Я. Маршака, Д.Д. Шостаковича, книги и ноты с дарственными надписями Н.И. Сац и др. Многолетняя дружба связывала Илью Самойловича с такими деятелями искусства и культуры, как композитор и дирижер Г.Я. Юдин, дирижер, народный артист России В. Барсов, композитор и пианистка В. Жубинская, профессор Ленинградской консерватории М.К. Михайлов, создатель и многолетний руководитель Государственного народного хора Белоруссии, народный артист СССР Г.И. Цитович, певец, народный артист СССР Н.Ф. Манойло, этномузыкологи доктор искусствоведения И.И. Земцовский и доктор искусствоведения И.В. Мациевский, композитор Г.Н. Цицалюк, поэты Б. Слуцкий, И. Муратов, Ю. Герасименко, театровед А. Скибневский и др.

Среди учеников, студентов и И.С. Польского — сотни работников культуры, науки и искусства, преподаватели и профессора учебных заведений всех уровней, известные украинские и российские композиторы, музыковеды, ученые, артисты и педагоги: народный артист СССР Ю. Богатиков, народные артистки СССР Н. Ткаченко и Е. Мирошниченко, ректор ХГАК, заслуженный деятель искусств Украины, доктор исторических наук, академик В. Шейко, ректор НМАУ им. П.И. Чайковского, доктор искусствоведения, профессор В. Рожок, заслуженный деятель искусств России, профессор Дальневосточного института искусств М. Михлин, профессор, заслуженный работник культуры Украины Е. Бортник, заслуженные деятели искусств Украины Г. Абаджан, Ю. Алжнев, В. Курысько, В. Куценко, А. Петросян, заслуженные деятели искусств России В. Руттер, В. Шувалов; народные артисты России И. Веретенников, В. Зубрич, В. Третяк, В. Щербаков, заслуженные работники культуры Украины В. Казимирко, И. Решетняк, заслуженный работник культуры, зав. кафедрой хорового дирижирования Мелитопольского государственного педагогического института А. Мартынюк, профессор, зав. кафедрой Приднестровского государственного университета им. Т.Г. Шевченко В. Проценко, кандидат педагогических наук, доцент Т. Босенко, директор ХАТОБа Г. Селихов и многие-многие другие.

Г. М. Полянська
Україна, м. Полтава

ЗУСТРІЧІ БЕЗ ПРОЩАНЬ. РИСИ ДО ПОРТРЕТУ П. В. ШОКАЛЬСЬКОГО

Харків останньої чверті двадцятого століття залишився у пам'яті динамічним художнім полотном з широкими мазками руху, дії, розвитку, спалахами мрії, потужними монументальними конгломератами науки, сяйвом інтелекту. Серед 22 вищих навчальних закладів міста Інститут мистецтв виглядав маленькою скарбничкою: давня споруда, стара інтелігенція, професійна майстерність, традиції, пам'ять. Кафедра історії музики пишалася ім'ям Г. О. Тюменєвої. Працювали З.Б. Юферова, М.Р. Черкашина, Л.І. Шуаєва, молодь. Кожен з них залишив глибокий слід у пам'яті молодших сучасників.

З того моменту, коли ми, студенти-теоретики, «обжилися у стінах», а реально — в аудиторіях і коридорах Інституту мистецтв, познайомилися із «першим ешелоном» лекторів, почалося «неформальне» спілкування із викладачами. П'ять років були насичені такими захоплюючими враженнями, що їх не затьмарили а ні роки, а ні пізніші нашарування пам'яті. Вони тим більш вражали, що провінційні міста, схвильовані вітром шестидесятництва, налаштовували молодь на швидку зміну світобачення, і прибулим з периферії абітурієнтам це спілкування тамувало спрагу за подихом свіжого повітря.

Професійне формування студентів відбувалося в аудиторіях, а унікальні за довжиною коридори інституту були життєвими університетами, школою порядності, людяності, де викладачі могли вільно ділитися думками, нести молоді те, що ще ризиковано було проголошувати з кафедри. Вражала вільність висловлювань, свіжість і оригінальність думок і зовсім не типове для системи радянської педагогіки інтерактивне спілкування студентів і викладачів, повага до особистості, особлива шляхетна манера ведення дискусій.

У моїй пам'яті найчастіше центром зібрань був П. В. Шокальський, в.о. доцента кафедри історії музики ХІМ. Він не тільки вів викладацьку роботу, а й «читав лекції у Центральному лекторії, упродовж багатьох років готував вступне слово до філармонійних концертів, здійснював гастрольні подорожі по Україні із Харківським симфонічним оркестром».

Вважають, що головною справою життя Павла Володимировича було просвітництво. Можливо, але воно мало специфічне спрямування. Головною метою цього просвітництва була активізація думки слухача, незалежно від того, був це студент-першокурсник, колега-викладач чи широка концертна аудиторія. І, безперечно, Павло Володимирович одержував насолоду від процесу народження думки своїх візаві, чим підтверджував класичний постулат про розкіш людського спілкування. Його лукаво-іронічні, проте спокійні запитання очікували нас скрізь.

Історія російської музики була першим екзаменом у викладача, про неординарні вимоги якого ходили легенди. Павло Володимирович з'явився, як завжди, до блиску поголений, у незмінному чорному костюмі і темній сорочці.

Чи бачив його хто-небудь у іншому кольоровому виконанні? Перша партія щасливців шелестить шпаргалками. Дивно, але викладач немов би не чує. Зробивши якісь записи у своїх паперах, він підводиться з-за столу і виходить з класу, кинувши: «Повернусь через десять хвилин, і щоб ніяких рефлекторних рухів!». Ключ у замку повернувся два рази. Наївні, ми зраділи і заспокоїлись. Відсутність викладача на екзамені — це ж гарантія успішної відповіді! Так, але тільки не у Шокальського. Він повернувся хвилин за 20, як добрий актор витримав паузу і тільки тоді запросив до відповіді. Можливо, я була не перша, але відповідей своїх однокурсників не пам'ятаю. Моя ж тривала годину і 55 хвилин. Подумають: «упереджене ставлення». Ні, екзамен не мав часових меж. І це не була лише перевірка знань прочитаного курсу. Це було розкішне спілкування — дивний екскурс по історії музики вглиб і вшир, який спрямовувався «невинними» запитаннями.

Екзамени Шокальському ми здавали і в наступних семестрах, але в усіх випадках непередбачуваність запитань, оригінальність мислення і ерудиція давала свої наслідки і формувала ідеал викладача.

Н. О. Супрун-Яремко
Україна, м. Рівне

ВИДАТНИЙ ПРЕДСТАВНИК ТЕОРЕТИЧНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА ХАРКОВА (ДО 75-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Л.Б. РЕШЕТНІКОВА)

«Многоуважаемый «книжный червь», проживающий на сладкозвучной улице! Рад буду видеть Вас во время зимних каникул», — з такими словами в листі від одного із січневих днів далекого 1966 р. звернувся до мене Леонід Борисович Решетніков, запрошуючи на консультацію для вступу до Харківського інституту мистецтв. Таке звернення було обговорено минулим літом, коли відбулося наше знайомство, — Л.Б. Решетнікова, викладача кафедри теорії музики інституту, зі мною, випускницею фортепіанного відділення Краснодарського музичного училища, яка вирішила стати музикознавцем... Згадуючи про перші зустрічі з майбутнім улюбленим педагогом, я хотіла б у деталях поновити цю та інші події, пов'язані з навчанням у Харкові та з роками подальшої науково-педагогічної діяльності за його межами. Але зупинюся не стільки на останній, київській, 28 листопада 1990 року, зустрічі з Леонідом Борисовичем, скільки на його головній праці — кандидатській дисертації «О форме строфы и периода в фортепианных сонатах венских классиков», на захисті якої у той день мені вдалося бути, що і спричинило цю, на жаль, останню зустріч.

Дисертація Л.Б. Решетнікова (1933–1997), яка до наших днів не втратила наукової цінності, присвячена дослідженню закономірностей музичного мислення віденських композиторів-класиків на рівні строфи і періоду як малих типових структур, що рухають музичний процес в умовах наскрізного або замкненого розвитку. Другий розділ дисертації, що вміщує головний зміст,

поділяється на підрозділи, в яких на величезному матеріалі музики віденських класиків (меншою мірою) і музики попередніх епох (більшою мірою) аналізуються монодична, гетерофонічна, хоральна, раннєполіфонічна, пізньополіфонічна, гомофонічна та розвиткова строфи. Ці строфи, на думку автора, є носіями тематичних інтонацій, певних видів голосоведення, різнодіючих (мелодичних і гармонічних) функцій голосів, що діють в межах систем грецьких тетрахордів і середньовічних ладів (поліфонічна строфа), а також мажоро-мінорних ладів (гомофонічна і розвиткова строфи). Надзвичайно нетривіальними є висновки автора, що супроводжують кожний висунутий постулат, внаслідок чого складається цілісна думка щодо еволюційного процесу, який історично ним інтерпретується. Цей процес включає: в монодичній строфі — структурні одиниці мотиву, фрази і строфічних фаз, яким суджено стати «вічними формами музичного висловлювання»; в гетерофонічній строфі — перші вияви вертикально-гармонічного мислення; в хоральній строфі — вертикальні комплекси плагально-автентичного характеру, які є «провісниками віденсько-класичної функціональної гармонії»; в поліфонічній строфі — збільшений гармонічний потенціал у поліфонічній тканині, аж до перших виявів модуляційних відхилень; в гомофонічній строфі — розвиток тематичного матеріалу засобами усіх комплексних прийомів, сформованих у надрах музики експозиційного типу попередніх епох; в розвитковій строфі — наскрізний розвиток музичного матеріалу нібито на рівні «імпровізації на попередні й нові теми». Через аналіз ричеркарів Андреа і Джованні Габріелі, ораторіальних фуг Г.Ф. Генделя і фуг фортепіанних сонат Л. Бетховена Л.Б. Решетніков приходить до висновку щодо фугованої форми, яка «синтезує в собі усі поліфонічні прояви з можливим привнесенням музики неполіфонічного складу».

У розділі «Періоди» автор розглядає «навчання про період», яке склалось у вітчизняному і зарубіжному музикознавстві, на рівнях їх диференціювання або монолітності, переростання періоду в строфу або строфи в період.

У дисертації Л.Б. Решетнікова повною мірою відбились особиста універсальна освіченість, своєрідність, сміливість і сучасність наукового мислення, точний і прозорливий інтелект, усеохоплююча «ретроспективна» ерудиція, що в цілому уможливило «вихід» на висновки-відкриття, і, нарешті, величезний педагогічний досвід ученого-поліфоніста, який міг би бути гордістю будь-якого європейського вищого музичного навчального закладу.

О. А. Верба
Украина, г. Харьков

ФУНДАТОРЫ ХАРЬКОВСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ШКОЛЫ: С. С. БОГАТЫРЁВ, М. Д. ТИЦ, Л. Б. РЕШЕТНИКОВ

Харьковская музыкально-теоретическая школа имеет свои традиции и характерные черты, является сегодня одной из ведущих на Украине. Этим она обязана своим основателям, учёным-корифеям.

С. С. Богатырёв принадлежал к тем музыкантам старшего поколения, которые были живым воплощением исторической преемственности, органической связи между современной и класической русской музыкой. Харьков — город, с которым Семён Семёныч был связан почти четверть века (с 1917 года). В Харьковской консерватории он преподавал композицию и музыкально-теоретические дисциплины, воспитал около тридцати молодых композиторов и музыковедов. В мае 1941 года С.С. Богатырёв был назначен ректором Харьковской консерватории. Наибольшую ценность имеют его труды по теории классической полифонии — «Двойной канон» и «Обратимый контрапункт» — глубоко научные исследования труднейших теоретических проблем. С.С. Богатырёв впервые разработал теорию обратимого контрапункта и дал научную классификацию её видов; создал полное систематическое учение о двойном каноне. Следуя традициям С.И. Танеева, Богатырёв успешно сочетал учебно-методическую практическую направленность с исчепывающей полнотой научного исследования и тем самым доказал жизнеспособность танеевских методов и их применимость в области (которой Танеев не касался) обратимого контрапункта.

Когда после Великой Отечественной войны С.С. Богатырёв перешёл работать в Московскую консерваторию, основы, заложенные им в Харьковской консерватории, продолжили своё развитие благодаря деятельности его ученика и последователя — Михаила Дмитриевича Тица. Более 30-ти лет возглавлял он кафедру теории музыки, проявил себя как выдающийся теоретик, композитор и пианист. Своим ученикам, а их более 250, он преподал пример серьёзного отношения к работе, научил уделять внимание мельчайшим деталям музыкальной формы и содержания и разбираться в секретах художественной ценности произведений высокого искусства.

Леонида Борисовича Решетникова также можно назвать одним из ведущих представителей харьковской школы теоретического музыковедения и считать законным последователем С.С. Богатырева и М.Д. Тица. Такие работы как «Двойной канон» и «Обратимый контрапункт» С.С. Богатырёва, учебник «О тематической и композиционной структуре музыкальных произведений», сборник статей «О современных проблемах теории музыки», фундаментальный труд «Очерки курса полифонии» М.Д. Тица были им фундаментально изучены и оказали влияние на формирование его профессиональных взглядов. Сфера научных интересов Л.Б. Решетникова отвечала его практической деятельности и касалась проблем анализа музыкальных произведений, гармонии, полифонии, методики преподавания сольфеджио. В соавторстве с П.П. Калашником были выпущены сборники полифонических диктантов, которые до сих пор активно используются в академических курсах средних и высших учебных заведений. Основное исследовательское направление — это научная разработка периодических структур, основанная на анализе музыки венских классиков. Л.Б. Решетников выделяет в классической музыке то, что станет основой музыкального мышления многих современных нам композиторов.

Каждая из работ С. С. Богатырёва, М. Д. Тица и Л. Б. Решетникова посвящена исследованию какого-либо малоизученного явления теории или истории музыки. Анализы и выводы, содержащиеся в их работах, сохранили свою научную и практическую ценность и в настоящее время.

Просветительские и научные идеи корифеев харьковской музыкально-теоретической школы — С.С. Богатырёва, М.Д. Тица, Л.Б. Решетникова — нашли отражение во всем их педагогическом и музыкальном творчестве, а память о них и сегодня вдохновляет нас, их учеников, на продвижение вперед музыкальной науки.

Г. Г. Газдюк
Украина, г. Харьков

ХАРЬКОВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В. Ф. КРАВЕЦ

Валерия Федоровна Кравец — одна из выдающихся личностей современности, чье имя будут помнить вечно те, кому небезразлична история музыкального Харькова. Ее жизнь и творчество неразрывно связаны с Харьковом, в котором она родилась, получила музыкальное образование и которому посвятила свою исследовательскую энергию.

Масштабность деятельности Валерии Федоровны поистине безгранична. Она была Учителем, блестящим рассказчиком, эрудитом с энциклопедическими знаниями. Среди ее многочисленных учеников, которые неоднократно выступали на научных конференциях и удостаивались призов, ныне есть кандидаты наук, аспиранты, преподаватели высших учебных заведений. Являясь автором свыше 200 теле- и радиопередач, В. Ф. Кравец демонстрировала разнонаправленность своих интересов, где переплетались прошлое, настоящее и будущее. В центре ее внимания находились всемирно известные исторические личности, выступавшие в Харькове — это горячо любимый Чайковский, Рахманинов, Глазунов, братья Рубинштейны, Скрябин, В. Горовиц. Как член союза композиторов Украины Валерия Федоровна блестяще проводила множество творческих вечеров и концертов. Обладая тонким чутьем музыканта-профессионала, Кравец становится пропагандистом молодых талантов: им посвящены теле- и радиопередачи, организуютя отчетные концерты, на которых она является неизменной ведущей.

Особое значение в деятельности Валерии Федоровны Кравец занимает архивно-исследовательская работа. Ее открытия заставили современников по-новому воспринять роль Харькова в различные времена, в том числе и «смутные». Именно она становится историографом одного из самых первых учебных заведений в Украине — Харьковского музыкального училища, в котором проработала свыше 30 лет. Особый интерес представляют исследования В. Ф. Кравец, посвященные неизвестным страницам истории нынешнего Харьковского государственного университета искусств. Работая в Центральном Государственном архиве Украины, музыковед изучила 11 томов описей документов, посвященных музыкальному образованию в Харькове в 20-е годы

XX века. В итоге Валерия Федоровна впервые восстановила имена всех ректоров тогдашнего музыкального института, а также хронограф названий учебного заведения.

Музыковед В. Ф. Кравец умела находить интереснейшие документы, которые не удостаивались интереса исследователей. За скупой протокольной информацией она видела кипение жизни, драматические судьбы, триумфы славы, взлеты и падения. Благодаря энтузиазму и исследовательской жажде Валерия Федоровна открыла нам забытые имена выдающихся музыкантов прошлого века — это Иосиф Шиллингер, Николай Рославец, Александр Горовиц, Сергей Борткевич и многие другие, кто был вязан своей жизнью и деятельностью с Харьковом. Не случайно, В. Ф. Кравец (в соавторстве с Т. Б. Бахмет) становится автором одной из глав монографии «Две жизни Иосифа Шиллингера», изданной в России. Количество ее статей, опубликованных в специализированных научных и популярных изданиях, как в Украине, так и за рубежом, превышает 100 наименований.

За свои выдающиеся заслуги В. Ф. Кравец неоднократно награждалась: это звание Заслуженного деятеля искусств Украины, медаль «Ветеран труда», трорческая премия имени И. И. Слатина, почетные грамоты Харьковской областной государственной администрации, Харьковского областного Совета.

С. М. Добров
Україна, м. Харків

РОЛЬ МИКОЛИ ГРИГОРОВИЧА СТЕЦЮНА В МУЗИЧНОМУ ТА КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ ХАРКОВА

Український композитор Микола Григорович Стецюн є яскравим представником харківської композиторської школи, заснованої у 1932 році видатним музикантом й педагогом С.С. Богатирьовим. До того, як стати композитором, М.Г. Стецюн у 1960 році закінчив Артемівське музичне училище. Служба у лавах Радянської Армії (1961–1964 рр.) у якості музиканта та аранжувальника ансамблю пісні та танцю, стала фундаментом для майбутнього композитора.

Після служби в армії М.Г. Стецюн повернувся до Харкова, де протягом п'яти років навчався в Харківському інституті мистецтв у відомих педагогів: В.І. Міхеліса (клас домри) і К.Л. Дорошенка (клас диригування). У ці роки з'явилися його перші композиторські твори: «Скерцо» для домри з фортепіано, сюїта на теми українських народних пісень та низка вокальних творів, що свідчили про надзвичайні здібності молодого композитора та його яскраву мелодичну обдарованість.

Видатний український композитор В.М. Нахабін, у той час ректор Харківського інституту мистецтв, високо оцінивши твори М.Г. Стецюна, познайомив його з молодим викладачем композиції І.К. Ковачем. Під керівництвом останнього М.Г.Стецюн досягнув професійної майстерності в

музичній формі та інструментовці для симфонічного оркестру. Закінчивши кафедру народних інструментів у 1969 р., він продовжив навчання на кафедрі композиції у класі професора І.К. Ковача. У ці роки було створено «Концертино» для домри та баяну соло, яке мало успіх під час звіту Харкова у Київському палаці «Україна». «Концертино» прозвучало у виконанні дуету (у складі лауреата міжнародного конкурсу Федора Коровая (домра) та Юрія Абраменка (баян)) та ансамблю народних інструментів Харківської обласної філармонії, яким диригував сам автор. Потім з'явилися твори для фортепіано: варіації та соната. Заключним акордом композиторського становлення були «Молодіжна увертюра» та п'ятичастинна «Кантата» для хору, соліста і симфонічного оркестру (1973 р.). Під час навчання на кафедрі композиції М.Г. Стецюн викладав у Харківському училищі культури та керував відомим у той час жіночим естрадним оркестром «Орбіта», займався оркестровкою та написанням пісень.

У 1975 році М.Г. Стецюн одержав запрошення Харківської філармонії і протягом чотирьох років був художнім керівником та диригентом відомого в країні ансамблю народних інструментів «Коробейники». Колектив багато гастролював, в його репертуарі з'явилися нові твори композитора, обробки народних пісень (яскравим прикладом є обробка української народної пісні «Калинонька»). З 1979 р. по 2006 р. М.Г. Стецюн був незмінним художнім керівником обласної філармонії. Ці роки відзначилися його плідною творчою діяльністю і багатьма художніми досягненнями.

У 1975 році М.Г.Стецюн став лауреатом премії ім. А. Зубарєва, а з 1976 — членом Союзу композиторів. Його пісні виконували відомі співаки: Юрій Багатіков, Борис Жайворонок, Ніна Шестакова, Лідія Величко, Олег Дзюба та інші. З'явилися нові твори для гітари: «Іспанський концерт» варіації на тему А. Кореллі, Преторіуса. На сцені театру музичної комедії декілька сезонів з успіхом йшла його оперета «Котигорошко», в оперних театрах Харкова та Дніпропетровська було поставлено оперу «Коли звірі розмовляли» по казках І. Франка, у симфонічних концертах виконувалися твори для оркестру: «Слобожанська увертюра», фантазія для альта, фантазія для тромбону, фантазія на теми пісень А. Бабаджаняна, фантазія «Посмішка Поля Моріа», симфонічний жарт «Слон і Моська» та численні пісні й романси.

Сьогодні М.Г. Стецюн — голова Харківської обласної організації Національного союзу композиторів України, заслужений діяч мистецтв, лауреат міжнародного конкурсу хорової музики, лауреат муніципальної творчої премії ім. І. Слатіна, двічі нагороджений Вищою відзнакою Міністерства культури України, «Харків'янин 2006 року». Суттєвий внесок композитора у музичний простір свідчить про вагому роль М. Стецюна у сучасному мистецтві Харкова та країни в цілому.

О. М. Кошман
Україна, м. Харків

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ АГНЕСИ МІРОШНИКОВОЇ

Мірошнікова Агнесса Анатоліївна — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Харківського державного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (20.12.1926 р., м. Горлівка Донецької обл.). Закінчила Харківську консерваторію: 1948 р. фортепіанний факультет, 1952 р. — диригентсько-хоровий. З 1948 р. працювала концертмейстером та хормейстером оперної студії. 1952–1956 рр. — навчання в аспірантурі хорового факультету Київської державної консерваторії (клас проф. М. Веріківського). З 1956 р. вона — ст. викладач, з 1971 р. доцент, з 1991 р. професор кафедри хорового диригування ХДУМ. В різні роки працює одночасно диригентом Будинку вчителя (1957), професором ХССМШ та ХДАК, завідує кафедрою концертмейстерської майстерності ХДУМ (1979–1989).

А. А. Мірошнікова багато років проводить значну музично-освітянську роботу на Слобожанщині, працює головою обл. відділення Музичного товариства України. Проф. А. А. Мірошнікова — талановитий педагог. Вона веде лекційні курси спеціальних дисциплін. Глибока ерудиція, яскраве подання матеріалу, щільно пов'язане із сучасністю, завжди викликають зацікавленість студентів не тільки з хорових дисциплін, але й фахівців концертмейстерської майстерності. Її творчо-виконавська діяльність відрізняється високим професіоналізмом та яскравим натхненням, про що свідчать відгуки таких митців, як професори Г. Верьовка, П. Козицький на концертні виступи з Національною заслуженою хоровою капелою «Думка», колективами оперних студій Київської та Харківської консерваторій. За 59 років роботи в ХДУМ вона підготувала понад 250 кваліфікованих фахівців, створивши власну диригентську школу. Представники цієї школи працюють на різних посадах у багатьох містах України та за її межами. Підтверджують творчі здобутки, талановиту освітянську та педагогічну діяльність А. А. Мірошнікової для подальшого розвитку національної освіти, культури, мистецтва, педагогічної науки і практики, навчання дітей та молоді. Серед її випускників чимало видатних діячів мистецтва: Бахарєв В. Л. — член-кор. Петровської академії наук і мистецтв, з.д.м., професор; Кулік Ю. І. — з.д.м.У., професор, проректор ХДУМ; Прокопов С. М. — з.д.м.У, професор ХДУМ, худ. керівник дитячого хору «Весняні голоси», лауреат міжнародних конкурсів; Красноскулов В. Н. — з.д.м.У., професор Ростовського інституту мистецтв, композитор; Брилліант В. Ю. — доцент кафедри хорового диригування Харківської академії культури; Бєлік Н. А. — з.д.м.У., професор, головний хормейстер оперної студії ХДУМ; Палкін І. В. — з.д.м.У., диригент Національного оркестру Київської філармонії; Сорочук Я. В. — з.д.м.У., головний диригент Харківського театру музичної комедії; Касьяненко Г. С. — народний артист України (вок. анс. «Гетьман»); Янко Ю. В. — з.д.м.У., директор та худ. кер. Харківської обласної філармонії; Морозов Д. В. — головний диригент

симфонічного оркестру «Слобожанський»; Торяник С. Н. — хормейстер та диригент філармонії м. Сочі; Осипенко В. І. — заслужена артистка України, лауреат міжнародних конкурсів, кандидат мистецтвознавства; Кривобок О. О. — кандидат мистецтвознавства ХДПУ ім. Г. Сковороди; лауреат Всеукраїнського конкурсу хорових диригентів Гундер Є.; Колеснікова З. Х. — відмінник освіти України, лауреат конкурсу «Хвиля професіоналів», директор ДМШ № 13 м. Харкова; Кошман О. М. — лауреат міжнародних конкурсів, диригент хору хлопчиків ХССМШ. І сьогодні її випускники серед лауреатів всеукраїнського конкурсу хорових диригентів — Морозов Д. (2004 р.), Панков Є. (2006 р.).

Педагогічну роботу А. А. Мірошнікова плідно поєднує з науково-методичною, дослідницькою діяльністю. Створені нею програми, музичні посібники присвячені питанням виховання фахівців — керівників творчих колективів. Серед багатьох наукових праць: «Хорова творчість К. Г. Стеценка» 1956; «Пианизм как искусство» М., 1989; «Самостоятельная работа пианистов в процессе накопления навыков концертмейстерской работы в дирижерском классе» М., 1989; «Чтение хоровых партитур» К., 1996; «Виховання професійних рис диригента-хормейстера» К., 1993; програми «Диригування», «Педагогічна практика» К., 1996, 1998 та ін.

А.А. Мірошнікова має такі відзнаки та нагороди: «Учасник ВВВ»; медаль маршала Г. Жукова; заслужений діяч мистецтв України; дві Почесні грамоти Міністерства культури; Почесна відзнака «За багатоплідну працю в галузі культури»; лауреат Регіонального рейтингу «Харків'янин року»; дві Почесні грамоти губернатора Харківської області; Почесна грамоти Верховної Ради України «За особливі заслуги перед українським народом», «За вагомий особистий внесок у розвиток музичного мистецтва і освіти, багаторічну плідну педагогічну і громадську діяльність, високий професіоналізм».

І. І. Гулеско
Україна, м. Харків

ФЕНОМЕН ЮРІЯ КУЛИКА В ХОРОВІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ (60–80 РР. XX СТ.)

Видатною сторінкою в хоровій культурі України 60-80-х років XX ст. є творча, педагогічна і науково-публіцистична діяльність Юрія Івановича Кулика (1937–1988). Постать Ю. Кулика уособлювала в собі блискучого диригента, талановитого педагога і невтомного музично-громадського діяча. Упродовж 60-х–80-х років XX ст. Ю. І. Кулик був тим локомотивом, що задавав поступового руху хоровій культурі, музичній освіті Східного регіону України і Харківщини.

Людина, яка мислила глибоко і сучасно, він володів тим інстинктом Художника — творця, що був точним і випереджав час. Як завідувач кафедри хорового диригування Харківського інституту мистецтв ім. І. П. Котляревського (нині ХДУМ), як керівник хорового класу він бачив головну перспективу часу в репертуарі колективу, відкритому для творів всіх жанрів,



стилів і національних шкіл. Його орієнтація на європейську відкритість торкалася його сміливих проектів щодо навчальних планів, які він бачив в подальшій гуманітаризації диригентсько-хорової освіти. Саме Ю. І. Кулик здійснив прорив в «європейське поле» виконавства і освіти, оновив репертуар хорового класу, створивши цілі цикли концертних програм за онтологічним і монографічним принципами (поряд з традиційними тематичними програмами). Він власно підняв цілі пласти хорової музики Баха, Ліста, Гуно, Бетховена, Верді, Брамса, із сучасної музики — Орфа, Бріттена, Свиридова, Тактакішвілі. Він пропагував завжди творчість харківських композиторів Борисова, Губаренка, Бібіка, Кравцова, Ковача, Стецюна, А. Гайденка, Кармінського.

Кулик був одним з найкращих інтерпретаторів (і по сей час!) вітчизняних класичних шедеврів — поеми Ревуцького «Хустина» і балади Лятошинського «Тече вода в синє море». Це було справжнє осягнення всієї символіки поетики стилю авторів, повне проникнення в концепційне і контекстуальне тексту.

Органічним для Кулика було створення ним колективу хорового класу теоретиків-композиторів і виконавців (вже на посту проректора з навчальної роботи): він розумів необхідність «живой звучащей» (рос.) фактури саме для цих спеціальностей. Під час керування Куликом хоровим класом цей колектив став справжньою концертною одиницею в Харкові (коли деякий період не існувало професійного хору) великого мистецького рівня, що зазначала неодноразово музична критика. Керований ним хоровий колектив студентів ХІМ володів культурою звукової естетики, інтонаційно-тембровим арсеналом осягнення музичного образу всіх стилів і жанрів.

Як викладач, Кулик завжди проводив уроки з диригування у формі творчого діалогу, йому були чужі начотництво, голий академізм та формалізм. Він підтягував учня до себе, а не ламав його. Його техніка диригування завжди підпорядковувалася завданням «вищого порядку» — стилю, жанра, форми. Його учні продовжують успішно досвід Ю. І. Кулика в нових умовах.

Ю. І. Кулик був майстром аранжування хорової обробки (це предмет окремої розмови). Його хорові обробки користуються постійним попитом як у виконавській, так і в педагогічній практиці. Це — завершені шедеври інтерпретації першоджерела, що живуть своїм самостійним життям вже як твори Кулика.

Діяльність універсальна Ю. І. Кулика потребує пильного аналізу і вивчення. Як Голова Харківського відділення Музичного товариства України, Кулик консолідував маси, створював творчу атмосферу постійного руху до вдосконалення. Окремі матеріали, статті, нариси, ессе про Кулика (О. Бенч, А. Лащенко, А. Мартинюк) — це перші розвідки багатої спадщини митця. Кулик служив ідеї, йому вірили, він впливав на всіх. Ми, його сучасники, спілкуємось з ним і зараз. Він був сумірний зі своїм часом, в якому жив і творив. А сучасна хорова освіта і виконавство продовжують розвиватися під знаменем того, що зробив Ю. І. Кулик. Він же залишається і сьогодні людиною на всі часи!

І. В. Вохмяніна
Україна, м. Харків

ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ РЕҐІНИ САМОЙЛІВНИ ГОРОВИЦЬ

Входження української вищої школи у світовий освітній простір потребує від відновлення духовного та інтелектуального потенціалу особистості через розвиток її індивідуальності. У зв'язку з цим основним завданням вищої педагогічної освіти стає створення умов для найбільш яскравого, повного прояву індивідуальності майбутніх вчителів, зокрема вчителів музики. Особистісні якості, які набуває та розвиває вчитель музики в процесі навчання, загальна культура, освіченість, фахова підготовленість розкриваються в індивідуальному стилі педагогічної діяльності.

Успішне формування індивідуального стилю педагогічної діяльності передбачає не тільки певні педагогічні умови, а й засоби впливу на вчителів музики. Для цього слід ретельно аналізувати педагогічний досвід минулого та сучасного. Аналіз досліджень досвіду провідних педагогів-музикантів показав, що педагогічно доцільним є формування в вчителів музики уявлення образу «ідеального педагога», в якому втілені всі якості, необхідні для плідної педагогічної праці. Але для цього потрібен не простий перелік абстрактних хрестоматійних портретних характеристик, а живий образ конкретної яскравої особистості, чий успіх у музичній педагогіці Харкова залишив помітний слід, а індивідуальний стиль педагогічної діяльності є прикладом для вивчення та наслідування декількома поколіннями педагогів-музикантів.

Одним з таких педагогів-музикантів є Реґіна Самойлівна Горовиць. Її педагогічна діяльність на посаді викладача фортепіано та камерного ансамблю проходила з 1947 по 1984 роки у ХСМШ-і та ХІМ ім. І.П Котляревського. В результаті архівного пошуку, аналізу мемуарної літератури та спогадів сучасників були досліджені особливості індивідуального стилю педагогічної діяльності Р.С. Горовиць в контексті розкриття його основних структурних компонентів: професійне — спеціальне — індивідуальне.

Професійна складова індивідуального стилю педагогічної діяльності Р.С. Горовиць базувалася на широких загальнокультурних знаннях у різноманітних галузях мистецтва, літератури та поезії, філософії та історії, психології та педагогіки, інших гуманітарних наук. Її учні згадували, що Реґіна Самойлівна була надзвичайно цікавою людиною, мала блискучий розум, широкий кругозір, вражаючу ерудицію, вільно володіла декількома європейськими мовами. Музично-педагогічна робота була для неї сенсом життя.

Структурним компонентом індивідуального стилю педагогічної діяльності Реґіни Самойлівни були заняття з фортепіано. Головним завданням для Р.С. Горовиць було виховання та розвиток творчої індивідуальності учня. Вона цілеспрямовано й послідовно розвивала його музично-естетичний смак, виховувала почуття стилю, формувала уявлення про темничні можливості,

виховувала своїх учнів однодумцями. Весь клас об'єднувала закоханість до професії вчителя музики.

Особистісні та іміджеві характеристики індивідуального стилю педагогічної діяльності також мали значній вплив на учнів Р.С. Горовиць. Регіна Самойлівна була душею колективу, доброзичливим, завжди відкритим для людей співрозмовником. Вона досконало володіла культурою емоцій, поведінки, спілкування, зовнішнього вигляду, ораторського мистецтва, що свідчить про наявність високого рівня сформованості індивідуального стилю педагогічної діяльності, коли він усе сприйняте акумулює в інтелектуально-емоційній сутності своєї особи та перетворює в реальну об`єктивну даність, у кожен елемент навчально-виховного процесу.

Результатом педагогічної діяльності Р.С. Горовиць в Харкові стала підготовка висококваліфікованих та визнаних педагогів-музикантів. Творчість Р.С. Горовиць збагатила мистецьке життя Харківщини та національної музичної культури зокрема.

С. И. Захарова
Украина, г. Харьков

МОЙ ПЕДАГОГ — РЕГИНА ГОРОВИЦ

Р.С. Горовиц была талантливым музыкантом, прекрасным педагогом и яркой личностью. Она воспитала многих музыкантов, известных не только в Украине, но и за ее пределами. У Регины Самойловны была внутренняя, основанная на богатом жизненном и профессиональном опыте, потребность поделиться своими знаниями, опытом, духовными приобретениями. В воспитании музыканта-пианиста она решала многие проблемы, но главной проблемой всегда было формирование творческой личности. Поэтому интересно, хотя бы бегло, обозначить те педагогические приемы, которыми она любила пользоваться.

Долгое время Регина Самойловна работала в ХССМШ-и — музыкальной десятилетке. Эти школы предназначены для детей с высоким уровнем музыкальной одаренности. Она прекрасно понимала, что одаренные дети — всегда сложные дети, которые нуждаются в особом внимании взрослых. С первых же дней пребывания в классе ученик всегда чувствовал ее внимание. Она не только много с ним занималась, но и беседовала на самые разнообразные темы. Регина Самойловна была требовательна, приучала к тщательности в работе, не допускала никакой небрежности. Сама она была для нас примером во всем — ее внешний вид, логичность речи, поведение в классе и вне его, общение с другими педагогами вызывали восхищение и стремление подражать. Терпеливо учила нас находить ошибки, анализировать и избавляться от них. Логика ее требований была понятной: она не навязывала свои интересы и вкусы, а вместе с нами искала истину. Она «показывала», как должно звучать изучаемое произведение, подолгу добиваясь наилучшего результата, ценила нашу самостоятельность и ставила перед нами задачи,

требующие работы с большим напряжением сил. Именно решение трудных задач и приносило нам наибольшее удовлетворение.

Известно, что компетентность педагога является одним из важнейших факторов успешного обучения: Регина Самойловна была выдающейся пианисткой с обширным репертуаром. Это позволяло ей не только ярко, интересно исполнять (показывать) изучаемое произведение, но и мастерски аккомпанировать концерты своим ученикам. Для ученика — исполнителя первой партии это было очень ответственным и почетным выступлением. Своим прекрасным аккомпанементом Регина Самойловна вселяла в нас уверенность, и мы, в конечном счете, чувствовали себя «как за каменной стеной». Она так умела поддерживать нас, что концерты с ее сопровождением часто становились нашими творческими удачами.

Р.С. Горовиц любила своих учеников и стремилась помочь им в решении не только профессиональных, но и жизненных проблем: не ограничивала нас школьными рамками, стремилась развивать наши интересы, сделать из своего класса коллектив единомышленников. Важно, что она научила нас радоваться успехам других, ценить идеи коллег, освоить законы и правила коллектива. Нас объединяла влюбленность в специальность, благодарность к Учителю и чувство гордости оттого, что мы — ученики Горовиц. Вместе с ней мы собирались всем классом, обсуждали насущные проблемы, последние концерты, слушали новые музыкальные записи. Она жила нашими интересами, была в курсе всех наших дел и казалась даже моложе нас самих.

Регина Самойловна придавала большое значение повышению квалификации молодых педагогов. Она вела большую консультационную работу во многих музыкальных учебных заведениях, слушала выпускников, проводила беседы, читала доклады, давала открытые уроки, посвященные различным профессиональным проблемам. В течение ряда лет она проводила семинары молодых педагогов, где пыталась привить нам те качества, которыми обладала сама: доброжелательность и чуткость; высокий уровень интеллектуализма; готовность к дальнейшему приобретению знаний; чувство юмора, но без сарказма; готовность к постоянному самосовершенствованию; жизнестойкость; способность к самоанализу и самокритике. По отзыву выдающегося пианиста с мировым именем, проф. Московской консерватории Г.Г. Нейгауза, Р.С. Горовиц была прекрасной пианисткой, замечательной камерной исполнительницей и превосходным педагогом.

А. Ю. Рум'янцева
Україна, м. Харків

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ В.І. ЛОЗОВОЇ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКОВА (ДО 75-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Приєднання України до Болонської декларації зумовило неможливість подальшого відособленого розвитку національної системи освіти і

детермінувало необхідність її трансформації. Тривалі дискусії в наукових колах з приводу реформування мистецької освіти, а саме, з питань міри інтеграції в європейську освітню систему, загрози уніфікації вітчизняної освіти і збереження її унікальних етнографічних особливостей, переконують, що успішність реформування неможлива без урахування багатого історичного досвіду вітчизняного освітнього будівництва, зокрема, в фортепіанній галузі. Саме це актуалізує висвітлення творчого шляху провідних українських педагогів-піаністів, таких як В.І. Лозова (1933–2000).

Важливу роль у становленні творчої особливості майбутньої піаністки відіграв батько, який був прихильником класичного музичного мистецтва. Саме батько визначив вектор творчого розвитку Вікторії Іванівни, віддавши перевагу навчанню гри на фортепіано.

Як виконавиця В.І. Лозова віддавала перевагу творам композиторів романтичного напрямку. Її виконавські інтерпретації відрізнялись нестримною емоційністю, натхненням, доволі вільним трактуванням нотного тексту. Характерними особливостями її виконавства були виспівування мелодійної лінії, прослуховування всієї фактури твору, точна і чітка артикуляція найдрібніших елементів тексту. Якнайтонше фразування мотивів і тематичних утворень, ідеальна точність штрихів були для Вікторії Іванівни найважливішими засобами виразності. Під її пальцями пасажі legato звучали як нешвидкі співучі і виразні мелодії. Ефекту «перлиної гри» пасажів педагог досягала завдяки уколюючому прийому закругленими пальцями, еластичності зап'ястка, розвиненості пальців і контролю над ними, а також миттєвій реакції при підкладанні першого пальця.

Неординарна особистість Вікторії Іванівни виявлялась в її своєрідній педагогиці. Прихильниця індуктивного методу роботи над твором, Вікторія Іванівна вибудовувала драматургію твору з допомогою осягнення невеликих фраз і фрагментів, значну увагу приділяла найдрібнішим деталям музичної тематики. Особливо прискіпливо В.І. Лозова відносилась до якості звучання фортепіано, непримиренно ставилася до неохайності у виконавстві, застерігала від зловживання педаллю, добивалась від учнів чіткого і якісного звучання pianissimo.

За 45 років педагогічної діяльності В.І. Лозова підготувала 85 фахівців, які репрезентують традиції харківської фортепіанної школи не тільки в Україні, а й за її межами. В ХДУМ працюють проф. Л. Кучер, канд. мист. доц. Ж. Дедусенко, ст. викл. Н. Інюточкіна і лауреат численних джазових конкурсів ст. викл. С. Давидов, в ХДАК — доц. В.М. Щепакін і викл. А.Ю. Рум'янцева. Серед її учнів Заслужена артистка України І. Черничко і дипломант Міжнародного конкурсу І. Безкоровайна. Своїм багатим професійним досвідом В.І. Лозова збагатила піаністичну культуру Харкова другої половини XX ст.

В. М. Щепакін
Україна, м. Харків

ПАМ'ЯТІ ЧУДОВОГО МУЗИКАНТА І ВЧИТЕЛЯ С. І. ТОКАРЄВА

Вже неблизький 1981 рік. Харківська травнева спека. Сонячний задушливий ще не пізній вечір. З воріт маленького дворика старого, ще з позаминулого століття, будинку музичного училища на розі вулиць Свердлова та Ярославської виїжджає легковушка. Тільки-но закінчилося прослуховування четверокурсників-піаністів перед Державними іспитами. За кермом машини Сергій Іванович Токарєв, єдина пасажирка — Вікторія Іванівна Лозова. Він — молодий завідувач фортепіанного відділу і парторг музичного училища, блискучий піаніст, загальний улюбленець, дуже смаглявий, майже шоколадний від природи, ставний чоловік з м'яким оксамитовим басом (з любов'ю і ніжністю названий студентами його класу Бегемотом). Вона — яскрава, ефектна жінка, визнана шопеністка і ансамблева виконавиця, доцент Харківського інституту мистецтв. Обидва чудові, і, водночас, такі несхожі за темпераментом, смаками, мистецьким і життєвим досвідом Музиканти, вони жваво і зацікавлено обговорюють результати прослуховування, а можливо і саме мою подальшу музичну долю... Це єдиний раз, коли я водночас бачив обох своїх Учителів — тодішнього і майбутнього.

З проміжком у два роки, майже день-у-день, передчасно обірвалися життєві шляхи Вікторії Іванівни (10.06.1933 — 08.08.2000) і Сергія Івановича (18.03.1946 — 09.08.2002). Так сталося, що я в обох випадках був у Харкові і зміг провести їх обох в останню путь.

Вона померла вдома раптово, в розквіті педагогічної і виконавської кар'єри, сповнена, незважаючи на свій відносно немолодий вже (67 років) вік, творчими планами і задумами. Після декількох років роботи наприкінці життя в ДМШ № 2, де раніше він був консультантом від музичного училища, а потім після довгих місяців вимушеної самотності взагалі без улюбленої справи, поступово позабутий, викреслений із спілкування, тобто і із життя, майже усіма колишніми колегами, друзями і учнями (тільки час від часу його відвідували нечисленні рідні), С. І. Токарєв відходив у небуття в 56-річному віці, протягом весни-літа в пустій квартирі, де його компаньоном по мешканню був лише кіт, останні тижні — в хоспісі. На початку його останнього літа, за пару місяців до смерті, під час одного з моїх останніх відвідань його, Сергій Іванович говорив, що прагне знайти для приватних занять хоча б когось... Адже раніше попасти до його класу або на консультацію в училищі, а потім і в школі вважалося за вдачу! Пам'ять Вікторії Іванівни увічнена багатьма розгорнутими публікаціями-відгуками на її виступи (сольні, ансамблеві, концерти класу), аудіо- та відеозаписами з них, щирим некрологом Л. Шаповалової в пресі, меморіальною дошкою біля її «рідного» 52 класу і концертного залу університету мистецтв, де вона працювала більше чотирьох десятиріч, надрукованими спогадами колег і учнів, змістовними рядками про неї в монографіях до ювілеїв ХІМ, пізніше ХДУМ. Про Сергія Івановича, на

жаль, практично не написано ані слова. Вважаю за учнівський і людський обов'язок хоча б стисло відтворити творчий і педагогічний портрет цієї яскравої непересічної особистості.

Музичні здібності С. Токарєва з дитинства були настільки яскравими, що в 6-річному віці він вступив до ХССМШ-і. За спогадами О. Козак, вихованки цієї школи тих років, виступи Сергія з його яскравим артистизмом на академічних концертах та іспитах перетворювалися на справжні мистецькі свята, які відвідувалися багатьма учнями і викладачами. Його шкільний педагог В. О. Кричевська, одна з кращих у школі в ті часи, відчувши романтичну вдачу талановитого учня, включала до його програм, окрім обов'язкових поліфонічних творів і класичних сонат, численні віртуозні твори Шопена, Ліста, російських композиторів. Вже тоді С. Токарєв, маючи феноменальну техніку, володів особливою співочою манерою гри. (За свідченням Н. Сагітової, іншої його товаришки по школі, Сергій якийсь час брав також приватні уроки в легендарного В. В. Топіліна).

Факт продовження Токарєвим начання не в Харкові, а в Ленінградській консерваторії був на початку — в середині 1960-х рр. майже фантастичним, адже хлопчик із провінційного Харкова вступив до видатного професора Н. Є. Перельмана. Повернення Сергія з Ленінграда до рідного міста відзначилося яскравими сольними концертами і... службою в оркестрі Харківської військової академії ім. Говорова — грав на тубі. Пізніше він якось на одному з училищних концертів-капусняків з неперевершеним гумором виконав на цьому інструменті «Как много девушек хороших» І. Дунаєвського. Подальше визнання Токарєва вже в якості педагога пов'язане з музичним училищем, де він реалізувався в учнях, виховавши десятки музикантів-професіоналів. Так, наприклад, лише в 1981 р. усі 4 його випускники (О. Цацкіна, Н. Коваленко, Т. Гамоліна та автор цих рядків), отримавши відмінні оцінки по спеціальності на випускному Державному іспиті, вступили до ХІМ. Училищними учнями С. Токарєва різних років, окрім вищеназваних, були: О. Петік, старший викладач кафедри камерного ансамблю та струнного квартету ХДУМ ім. І. П. Котляревського; І. Біленська, концертмейстер кафедри хорознавства та хорового диригування ХДАК; О. Зіміна (Ковальова), в минулому викладач ХССМШ-і, нині концертмейстер Академічного музичного коледжу при МДК ім. П. І. Чайковського; численні викладачі дитячих музичних шкіл.

Безсумнівно, незабутнім для всіх, хто чув, став виступ дуету С. Токарєв — М. Дубіненко з виконанням «Скарамуша» Д. Мійо, коли віртуозно-бравурний артистизм музикантів у крайніх розділах сюїти органічно поєднався з тонким, навіть щемливим ліризмом другої частини. Я мав щасливу нагоду виконувати в ансамблі з Сергієм Івановичем усі три частини Концерту Гріга. Під його, на перший погляд, не дуже «піаністичними» пальцями рояль перетворювався на справжній оркестр з найрізноманітнішими відтінками і кольорами! Володіючи чудовим смаком, філігранною технікою, будучи яскравим джазовим імпровізатором, Токарєв прищеплював учням навички опанування багатющим

фортепіанним виконавським арсеналом. Особлива увага приділялася «наелектризованості» кінчиків «співучих» пальців, засвоєнню засобів багатотембрового звукодобування, різноманітних технічних «хитрощів». Так, його порада намагатися пальцями відтворювати на фортепіано на довгих звуках мелодії скрипкове vibrato, була націлена, перш за все, за рахунок пильної уваги до засобу відтворення цього звуку на активізацію слуху виконавця. Разом із цим, усі суто «звукофізичні» (технічні) завдання педагог майже непомітно сполучав із музичними — розумінням стилістики, особливостей музичного письма композитора, стратегією логічно виправданої динамічної побудови твору. Учні Токарєва під час виконання музики вчилися органічно поєднувати щирі душевні почуття з роботою розуму. Навіть в останні роки своєї роботи вже в ДМШ № 2, відкинутий долею на узбіччя «великої» педагогіки, Токарєв демонстрував найвищий професійний рівень, успішно готуючи юних піаністів до конкурсів, фестивалів різних рівнів і відповідальних концертів, продовжуючи консультувати учнів і колег із інших музичних шкіл (одним із цих дітей був мій нинішній учень Д. Шибаєв, студент магістратури факультету музичного мистецтва ХДАК).

Рідкісною, а тому ще ціннішою рисою педагогіки С. І. Токарєва було вміння, навіть надаючи негативну оцінку невмілому або невдалому учнівському виконанню, водночас обов'язково надихнути учнів (талановитих і не дуже), вселити впевненість у собі, пробудити бажання вчитися грати, виступати перед публікою, жити музикою: «Это плохо, это очень плохо... Но это гораздо лучше, чем было в прошлый раз!..».

О. В. Єрошенко
Україна, м. Харків

ПРОФЕСОР П.В. ГОЛУБЄВ — ВИДАТНИЙ ПЕДАГОГ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

Українська вокальна школа створювалася як самобутнє національне явище, набуваючи впродовж тривалого часу виконавського та педагогічного досвіду. Основою школи вітчизняних співаків є вокальна культура української нації — музикальність народу, співучість рідної мови, любов до співу, наявність прекрасних голосів з «природною постановкою» тощо. Художні риси українського мелодичного стилю, сформовані в традиційному народному співі, з одного боку, та висока вокальна культура церковного співу, з іншого, стали художньо-естетичними та вокально-технічними основами української національної академічної вокальної школи.

Визначна роль у розвитку української академічної школи співу належить видатному вокальному педагогу, професору Харківського інституту мистецтв ім. І.П. Котляревського П.В. Голубєву (1883–1966), викладацька діяльність якого розпочалася в 1906 р. та протягом шістдесяти років проходила в Харкові.

П.В. Голубєв — учень італійського педагога-вокаліста і піаніста, випускника Болонської академії, фундатора харківської вокальної школи

Ф. Бугамеллі, який викладав у місцевому музичному училищі та консерваторії до 1918 року. Закінчивши в 1906 р. курс навчання в Харківському музичному училищі, П.В. Голубєв, поряд з концертною та самостійною вокально-педагогічною діяльністю, працював асистентом у свого педагога до 1918 р., коли маестро Ф. Бугамеллі назавжди від'їхав до Італії.

Викладацька діяльність П.В. Голубєва базувалася на досягненнях вітчизняної вокальної школи, спорідненої з нею російської (зокрема «концентричному методі» розвитку голосу М.І. Глінки) та кращих вокально-технічних традиціях італійської — школи співу свого вчителя Ф. Бугамеллі.

Професор П.В. Голубєв, спираючись на реалістичні принципи розвитку співацького голосу, виховував у своїх учнях високу майстерність музично-художньої інтерпретації твору в поєднанні з вокально-технічною досконалістю виконання. За спогадами однієї з учениць професора, згодом його колеги по роботі в Харківському інституті мистецтв ім. І.П. Котляревського, кандидата мистецтвознавства О.П. Петрової, Павло Васильович Голубєв «за своєю природою був музикантом-мислителем», знавцем з питань мистецтва, «привабливою людиною, цікавим і дотепним співрозмовником».

Протягом довголітньої педагогічної діяльності професор П.В. Голубєв виховав багатьох відомих співаків та вокальних педагогів, серед яких — народні артисти СРСР Б. Гмиря, М. Манойло, Н. Суржина, народні артисти РРФСР В. Валайтіс, М. Коваленко, заслужені артисти України Є. Іванов, В. Дорошенко та ін. Основні вокально-педагогічні положення своєї школи професор виклав у книзі «Поради молодим педагогам-вокалістам» (1956; 1962; 1983), яка набула великої популярності серед педагогів та співаків. У цій роботі П.В. Голубєв постає як послідовник концепції цілісної організації роботи голосового апарату. Автор концентрує увагу на різноманітних питаннях вокально-педагогічного процесу, серед яких насамперед — питання початкового періоду занять з учнем, співацького дихання, розвитку діапазону, значення вокалізів, роботи над твором, шляхи виявлення художнього образу, самостійної роботи учня тощо, а також розглядає деякі питання психології співу. Одними з основних переконань професора були необхідність і доцільність широкого загального розвитку вокаліста та формування його художнього смаку в цілому.

Інша книга П.В. Голубєва «Б.Р. Гмиря» (1959), розповідаючи про шляхи формування видатного таланту, написана самим педагогом співака, зайняла одне з чільних місць у вокальній літературі взагалі, де подібних праць про виховання визначних вокалістів майже немає.

Вокально-педагогічні положення, викладені професором П.В. Голубєвим у його працях, залишаються актуальними і сьогодні в справі виховання співаків-артистів. Міжнародне визнання вокальних досягнень українських співаків свідчить про високий рівень професійності вітчизняної вокальної школи, в розвиток якої значний внесок було здійснено нашим співвітчизником, заслуженим діячем мистецтв, професором П.В. Голубєвим.

О. А. Глотов
Україна, м. Харків

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ УСЛАВЛЕНОГО МИТЦЯ (ДО 55-РІЧЧЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ А. В. КАЛАБУХІНА)

Протягом вже багатьох років Харків був і є розвиненим культурним центром. Його славу збагачували А. Ведель і Г. Сковорода в XVIII ст., Г. Гесс де Кальве, К. Вільбоа, І. Слатін у XIX ст. XX століття дає блискучу плеяду видатних особлистостей, які працювали в Харкові і торували шлях на культурно-мистецькій ниві. Серед них — І. Дунаєвський, Г. Хоткевич, С. Богатирьов, Д. Клебанов, Ю. Мейтус, В. Нахабін, І. Ковач, Г. Цицалюк, Б. Яровинський та баг. ін.

Серед цих особистостей — відомий і знаний не тільки в Харкові, а й за його межами — народний артист України, професор, диригент Анатолій Васильович Калабухін. Свій диригентський шлях Анатолій Васильович починає у1953 р оперою С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм». Нині в творчому доробку митця понад 60 опер, близько 20 балетів, декілька сотен творів різноманітного жанрового спрямування (ораторії, кантати, симфонії та п'єси різних композиторів). До цього слід додати, що за його плечима тисячі продиригованих вистав.

Знайомство Анатолія Васильовича Калабухіна з музикою відбувається ще з дитинства, у рідному м. Луганську, де згодом майстер одержує середню музичну освіту в Луганському музичному училищі. З 1948 р. А. В. Калабухін стає студентом Харківської консерваторії. З цього часу життєвий шлях митця безпосередньо пов'язаний м. Харковом.

Під час навчання в консерваторії на відділенні народних інструментів, Анатолій Васильвич вже з третього курсу одержав чудову диригентську практику, ставши асистентом І. Гусмана — диригента симфонічного оркестру Харківської філармонії. Відтоді А. Калабухін залучається і до диригування оперних спектаклів — спочатку в студентській оперній студії, а згодом і в Харківському театрі опери та балету ім. М. В. Лисенка.

У 1991 р. діяльність маестро була відзначена званням народного артиста України. У 2000 р. ім'я Анатолія Васильовича було закарбовано на сторінках Книги Слави Землі Слобожанської. Згодом диригент отримає звання «Харків'янин року» серед діячів мистецтва, а у 2002 р. — державну стипендію України, призначену йому, як видатному діячу культури і мистецтва, президентом України.

Поряд з концертно-творчою діяльністю Анатолій Васильович Калабухін багато сил і енергії приділяє також і педагогічній роботі.

В яких би колективах та на яких посадах не працював А. В. Калабухін, він завжди був і є справжнім професіоналом, яскравою творчою особистістю.

А. В. Субота
Украина, г. Харьков

ПАТРИАРХ ХАРЬКОВСКОЙ ГИТАРНОЙ ШКОЛЫ АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ МАМОН (ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ И ИСТОРИЯ ЖИЗНИ)

В настоящее время Харьков является ведущим центром Украины по подготовке гитаристов профессионалов высшей квалификации, а многочисленные успехи воспитанников наших учебных заведений на международных конкурсах подтверждают его высокий уровень и позволяют говорить в широком смысле о существовании харьковской гитарной школы.

60 лет назад ничего этого не было. Одну из первых гитарных студий в Харькове открыл в середине 50-х годов при ДК «Победа» завода ХЭМЗ А.Ф. Мамон, всю жизнь посвятивший своему любимому инструменту.

Родился Алексей Федорович 16.02.1924 в крестьянской семье. В 1933, спасаясь от голода, семья перебралась в Харьков. До 1941 Алексей учился в артиллерийской спецшколе и занимался музыкой, играя на мандолине в оркестре народных инструментов дворца пионеров им. Постышева. В первые дни войны он идет работать на завод. В 1942 его вместе со многими молодыми людьми, оставшимися в оккупации, отправляют на работу в Германию. В условиях концентрационного лагеря они работают в Гамбурге на военном заводе.

Свобода пришла в 1945 с войсками англичан, и всех остербайтеров отправляют в советский лагерь для перемещенных лиц. В лагере был клуб и концертная бригада. Руководителем музыкального коллектива из гитар, мандолин, аккордеонов, скрипки и трубы стал А.Ф. Мамон. Здесь же на германской земле Алексей знакомится со своей будущей женой Розой Сергеевной. Оставшись в Слуцке на сверхсрочную службу в музыкальном взводе, Алексей осваивает новые инструменты — трубу, балалайку и банджо.

В 1951 году молодая семья Мамонов возвращается в Харьков. 11 лет Алексей работает контрабасистом в оркестре народных инструментов Харьковской филармонии и одновременно является солистом филармонии как гитарист, приобретая бесценный концертный опыт.

В большом темном коридоре четырех комнатной коммунальной квартиры по улице Чернышевского стоял старый деревянный сундук с железной обивкой. На нем по пять — шесть часов в день Алексей занимался на гитаре. Хороших нот не хватало, и многие произведения для своего репертуара и для занятий с учениками он «снимал» на слух с пластинок или делал свои обработки и переложения.

С 1959 по 2000 годы Алексей Федорович руководил самодеятельным ансамблем ДК завода «Серп и молот». Ансамбль состоял из 15–20 гитаристов — его учеников, многие из которых играли в этом коллективе десятилетиями. Они любили гитару и передавали эту любовь своим слушателям и ученикам, создавая предпосылки для будущего развития Харьковской профессиональной гитарной школы. В составе ансамбля были скрипка, виолончель, контрабас и ударно-шумовые. Концертные программы ансамбля были

стилистически разнообразны и постоянно обновлялись. Переложения делал А.Ф. Мамон. В 1967 по всесоюзному телевидению прошел фильм об ансамбле «Наш друг гитара», в котором, кроме инструментальных пьес, звучали романсы с гитарным аккомпанементом в исполнении солистов Харьковского оперного театра — А. Грозы, Н. Суржиной и К. Шаши. В 1978 ансамбль под руководством А.Ф. Мамона получил звание народного. За долгие годы работы коллектив побывал с концертами в Киеве, Ленинграде, Запорожье, Познани, Дрездене, Лейпциге, Нюрнберге. В гастрольных поездках с ансамблем выступали солистка филармонии А. Лесновская (меццо-сопрано) и профессор ХГУИ Т. Мадышева (сопрано).

Деятельность А.Ф. Мамона как музыканта, педагога и руководителя самобытного ансамбля высоко ценили известные гитаристы и педагоги А. Иванов-Крамской, Е. Ларичев, В. Славский. В 2003 немецкие историки организовали в Гамбурге запись видео DVD с личными воспоминаниями Алексея Федоровича о жизни и музыке. В феврале 2004 на юбилейном концерте, организованном его учениками, маэстро в последний раз аккомпанировал А. Лесновской старинные русские романсы.

Алексей Федорович Мамон ушел из жизни 23.04.2005.

О. І. Кригін
Україна, м. Харків

ВИДАТНІ МУЗИКАНТИ ХАРКІВЩИНИ: ВОЛОДИМИР ДОЦЕНКО

Незвичайний талант Володимира Доценка вже давно визнаний у музичному світі. Його яскраве і глибоке виконання гітарної класики завжди захоплює слухачів і викликає постійну зацікавленість фахівців.

Репертуар музиканта охоплює практично всю гітарну класику, починаючи від Баха до сучасності. Дбайливе відношення до авторського задуму, чистота інтонації, особливий, неповторний звук, емоційність виконання визначає його виконавський стиль.

Музичне формування Володимира Доценка проходило в Харківському музичному училищі (педагог Петров В.К.), потім — у Московському державному музично-педагогічному інституту ім. Гнесіних. Під час навчання в інституті до Володимира Доценка прийшов і перший великий успіх. У 1986 р. він став переможцем Всеросійського конкурсу виконавців у м. Тула. «Володимир Доценко — один з обдарованих моїх учнів» — стверждує професор А.К. Фраучі. Саме під його керівництвом молодий гітарист удосконалював свою майстерність в аспірантурі при Російській академії музики ім. Гнесіних.

Концерти талановитого виконавця пройшли в Німеччині, Польщі, Югославії, Росії, Білорусії, Румунії, і, звичайно, в концертних залах багатьох міст України. «Володимир Доценко — одна із найбільш помітних зірок на гітарному небосхилі України», — відзначала газета «Люнебургські новини» (Німеччина).

У 1990 році В. Доценко став лауреатом Міжнародного конкурсу гітаристів (м. Краків, Польща). Логічним визнанням виконавських досягнень В. Доценка

стало присвоєння йому у 2003 р. звання заслуженого артиста України. Талант Володимира Доценка розкрився не тільки у виконавський, але й у педагогічній діяльності. Він є професором Харківського державного університету мистецтв ім. І.П. Котляревського. Серед його учнів багато лауреатів міжнародних конкурсів. Щорічно В. Доценко проводить концерти свого класу, на які чекають сотні любителів та фахівців гітарної музики.

Володимир Доценко займається також музично-просвітницькою діяльністю. Він є ініціатором та головою «Гітарного клубу» Харкова, у якому тільки за останні роки виступили та провели майстер-класи відомі музиканти, такі, як: Р. Вязовський, Д. Іларіонов, В. Хлоповський. В. Доценко є головою журі багатьох Національних та Міжнародних конкурсів гітаристів.

Творчий внесок майстра у розвиток музичного мистецтва Харкова є вельми вагомим. Це — не тільки відкриття класу гітари в Харківському інституті мистецтв (1989 р.), але й підготовка висококласних фахівців для виконавської та педагогічної роботи. Адже у Харкові практично у кожному дитячому музичному закладі, у вищих навчальних закладах музичного та музично-педагогічного напрямку працюють колишні випускники класу В. Доценка, які, у свою чергу, передають знання та навички, отримані від видатного музиканта, наступним поколінням.

В. Л. Олешко, Т. Є. Олешко
Україна, м. Харків

ТЕТЯНА ГРИНДЕНКО — ВИДАТНА ВИХОВАНКА ХАРКІВСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ

Харківська середня спеціальна музична школа за 65 років свого існування акумулювала багаті традиції виховання творчої молоді. Можна згадати піаністів: Володимира Крайнєва, Леоніда Чижика, Даниіла Крамера, Іветту Ірху, Віталія Самошка; скрипалів: Тетяну Гринденко, Олексія Кошванця, Антона Холоденка ... Ці та багато інших нині всесвітньо відомих музикантів починали свій творчий шлях в стінах Харківської середньої спеціальної музичної школи, а зараз їх імена виблискують на афішах найпрестижніших концертних залів світу. Одною з найяскравіших представниць харківської скрипкової школи є Заслужена артистка Росії Тетяна Гринденко.

Тетяна Гринденко народилася 29 березня 1946 року, в 6 років почала займатися музикою, у 8 років вперше зіграла з симфонічним оркестром Харківської філармонії концерт Й. С. Баха. Закінчила Московську державну консерваторію ім. П. І. Чайковського (клас Ю. І. Янкелевича), перемагала на багатьох міжнародних конкурсах, в тому числі на IV Міжнародному конкурсі ім. П. І. Чайковського в Москві у 1970 році. Але творчі інтереси Тетяни Гринденко виявилися значно ширшими.

Ще у 70-ті роки минулого сторіччя вона зацікавилася сучасними музичними напрямами, зокрема джазом, роком та електронною музикою. У 1976 році Тетяна Гринденко увійшла в склад рок-групи «Бумеранг», створеної на базі Експериментальної студії електронної музики, а потім у рок-групу

«Форпост». Брала участь у різноманітних авангардних акціях та фестивалях. Ця діяльність в умовах радянської держави сприймалася як інакомислення, тому з 1978 по 1988 роки артистична кар'єра Тетяни Гринденко «поринає у мовчання»: їй були заборонені гастрольні поїздки, записи на радіо та платівки. Після розпаду СРСР Тетяна Гринденко продовжила розвиток сучасних музичних напрямів і у 1999 році заснувала ансамбль «OPUS-POSTH.» спеціально для здійснення проекту «Новий сакральний простір», в основу якого лягла концепція її чоловіка, композитора Володимира Мартинова. Суть концепції полягає в усвідомленні незворотності процесу руйнування фундаментальних принципів, які є основою композиторської музики та народження нового простору музиціювання. Ансамбль «OPUS-POSTH.» — унікальне явище в сучасній російській культурі. Сумісно з провідними композиторами, художниками відео-арту, поетами ансамблем здійснено мультімедійні проекти «Бах-2000», «Ніч у Галіції», «Пори року», «Російсько-німецький реквієм», «Ігри янголів та людей», «Пісня пісень». До репертуару ансамблю входять твори В. Мартинова, А. Пярта, Ф. Гласса, Я. Ксенакіса, А. Кнайфеля, Г. Канчелі та інших.

Одночасно з роботою у сучасних музичних напрямах Тетяна Гринденко натхненно займається старовинною музикою. 10 років вона працювала регентом у церкві, і це у часи, коли за співробітництво з церквою виключали з консерваторії та звільняли з роботи. Одночасно Тетяна Гринденко зацікавилася автентичним, тобто оригінальним виконанням старовинної музики. У 1982 році вона створила перший у СРСР ансамбль «Академія старовинної музики», який використовує автентичну манеру виконання старовинної музики на оригінальних інструментах. «Академія старовинної музики» існує вже більше 25-ти років і є унікальним колективом не тільки в Росії. Подібного рівня виконавців у автентичній манері небагато і в світі. Протягом останніх років Тетяна Гринденко займається вивченням російської музики XVIII сторіччя, вважаючи, що цей пласт поки залишається загадкою.

Старовинна музика добаховської епохи та найновіші твори, зв'язані з поняттям «поставангард» — це два полюси, між якими розвивається надзвичайно своєрідна виконавська манера Тетяни Гринденко. Вона веде активну концертну діяльність як солістка, співпрацює з видатними диригентами — К. Кондрашиним, Г. Рождественським, Ю. Темірковим, В. Ашкеназі, М. Ростроповичем, грає з найвідомішими оркестрами — Віденським Філармонічним, Оркестром Берлінської Філармонії, «Гевандхаус» (Лейпціг) та багатьма іншими. Особливе місце у творчості Тетяни Гринденко займає багаторічне творче співробітництво з ще одним видатним скрипалем сучасності — Гідоном Кремером. Їх скрипковому дуету присвячені «Concerto grosso» №1 Альфреда Шнітке, «Tabula Rasa» Арво Пярта, «Hay que canimar sonando» Луїджі Ноно.

Впродовж багатьох років Тетяна Гринденко разом зі своїми колективами сповідує принцип, який можна назвати скромністю виконавця. Це той випадок коли на сцені нема місця почуттю — «я — музикант», «я — віртуоз». Головна героїня концертних виступів Тетяни Гринденко — сама Музика.

Є. А. Козеняшев
Україна, м. Харків

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ КОСТЯНТИНА ГОРСЬКОГО

К. Горський — один з представників когорти видатних музикантів-виконавців, творча діяльність яких формувала музичний образ Харкова періоду порубіжжя XIX–XX ст.

К. Горський отримав музичну освіту в Санкт-Петербурзькій консерваторії по класу скрипки видатного угорського і російського музиканта та педагога Л. Ауера. Після завершення консерваторії у 1881 р., К. Горський активно займався викладацькою діяльністю в багатьох містах: Пензі, Саратові, Тифлісі.

Харківський період життя виконавця і композитора К. Горського (1890–1919) — це період його активної педагогічної (старший ординарний викладач по класу скрипки в Музичному училищі), громадської, диригентської (керівник симфонічного оркестру) і, передусім, виконавської діяльності. Як скрипаль-віртуоз, він завжди був улюбленцем харківської публіки. Знаменною була у цей час тісна співпраця Горського з католицькою Церквою — він був засновником відомого на півдні Росії «Польського й Церковного Хору». Окрім виконання обов'язків керівника хору, він також був старостою католицької парафії і організатором благодійних концертів й зустрічей. Надзвичайний талант організатора і митця К. Горського допомагав реалізовувати його мету — служити людям, ініціюючи різноманітні благодійні заходи.

Митець писав музику до Святих Літургій та інші музичні твори на релігійні тексти. Композиторський стиль К. Горського зазнав безпосереднього впливу творців російської композиторської школи, зокрема П. Чайковського. Разом із тим, аналіз творчості Горського дозволяє казати про наявність в його опусах характерних ознак польської музики. У творчому надбанні музиканта переважають твори на польські тексти та композиції, тематика яких пов'язана з польською літературою: симфонічні поеми «На Олімпі» (за мотивами роману Г. Сенкевича), «Зачароване коло» (за текстом байки Л. Ридля), опера «Маргер» (за романом В. Сирокомлі). В доробку автора також понад 100 пісень на тексти М. Конопницької, В. Сирокомлі, З. Дембицького та ін.

Як громадський діяч, К. Горський невтомно працював заради поширення польської музики, організовував концерти на користь різних гуманітарних та освітніх польських організацій, відвідував зі своїм хором католицькі парафії на Півдні Росії, з яких завжди привозив на згадку різноманітні культові речі.

З 1919 р., коли К. Горський повертається до Польщі, розпочинається останній, найтрагічніший період життя художника-артиста, що став жертвою соціальних змін і революцій. Повернення додому було затьмарене політичними реаліями та відсутністю робочих місць.

Отже, наведений матеріал дозволяє зробити висновок, що творча діяльність представників різних національних культур, серед яких одне з провідних місць належить композитору та виконавцю К. Горському, значною мірою впливала на розвиток музичної культури Харкова на початку XX ст.

Н. М. Роман
Україна, м. Харків

ТВОРЧА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРЕКОПА ІВАНОВА

Харківська земля багата на талановиті та яскраві особистості. Ім`я Перекопа Гавриловича Іванова (1924–1973) займає особливе місце серед діячів української музичної культури. Бандурист-віртуоз, талановитий педагог і науковець, він зробив вагомий внесок у розвиток історії, теорії, педагогічної та виконавської практики у галузі українських народних інструментів.

Грою на бандурі П.Г. Іванов захопився в оркестрі народних інструментів при Харківському палаці піонерів (1939 р.), яким керував Л.Г. Гайдамака. У юнацькому творчому колективі П.Г. Іванов опанував мистецтво гри на бандурі, одержав міцні основи виконавської майстерності, розроблені педагогом-бандуристом Г.М. Хоткевичем. Бандура сприяла виявленню музичних здібностей П.Г. Іванова і визначенню його подальшої долі.

П.Г. Іванов, закінчивши Харківську військово-медичну академію, служив лікарем у Київському, Одеському та Далекосхідному військових округах. Армійський період його творчої діяльності характеризувався активною просвітницькою роботою та участю в оглядах колективів військової художньої самодіяльності, був нагороджений численними почесними грамотами.

З метою поліпшення виконавської майстерності і вдосконалення навичок гри на бандурі у 1957 р. П.Г.Іванов розпочав навчання у Київській консерваторії ім. П.І. Чайковського. Участь у конкурсі молодих виконавців принесло бандуристу-інструменталісту визнання з боку діячів українського музичного мистецтва та звання Лауреата Республіканського конкурсу.

П.Г. Іванов віртуозно володів технікою гри на бандурі. Набуті знання він передавав своїм учням у Харківському інституті мистецтв, Київській консерваторії та студії при Державній капелі бандуристів. Враховуючи індивідуальні виконавські властивості студентів-бандуристів, П.Г. Іванов писав обробки українських народних пісень. Для його обробок характерною була розвинена партія лівої руки, яка збагачувала емоційну сферу твору, розцвічувала твір тембрально, підкреслювала динаміку розкриття музичного образу. Охоплений ідеєю розвитку і вдосконалення мистецтва бандуристів, П.Г. Іванов розробляв для учнів технічні вправи та етюди, у яких приділяв увагу подоланню типових труднощів, пов`язаних з вільною роботою обох рук під час гри на бандурі, швидкістю підкладання пальців, виконанню мордентів, трелів, групето. У 1958 р. він видав збірку етюдів для бандури харківського типу.

П.Г. Іванову належить ідея реконструкції бандури, її технічного вдосконалення та збільшення арсеналу художньо-виразних засобів виконання. Пропагуючи харківський спосіб гри на бандурі, він впроваджував у життя ідею створення бандури київсько-харківського зразка. Завдяки його новаторським змінам у конструкції українського інструменту стало можливим виконання поліфонічних творів, розвинених басових ходів. Взявши за

основу інструмент конструкції харківського майстра С.П. Снігірьова, він збагатив його повним хроматичним звукорядом київської бандури. Чернігівська фабрика музичних інструментів з 1958 р. до теперішнього часу виготовляє бандури за кресленнями П. Іванова.

Бандуру П.Г. Іванов розглядав не лише як багатогранний сольний інструмент, а як складову українського народного оркестру. Навчаючись у аспірантурі Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського Академії наук України, він працював над кандидатською дисертацією «Оркестр українських народних інструментів». Завершити науковий пошук дослідику не судилося. Життя талановитого бандуриста обірвалося у самому розквіті. Але ім`я П.Г. Іванова та його творчі досягнення у галузі українського національного мистецтва залишилися у серцях вдячних харків'ян.

Я. В. Бабенко
Україна, м. Харків

РОЛЬ В. А. КОМАРЕНКА В РОЗВИТКУ НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХАРКІВЩИНИ

Етапи становлення народно-інструментального виконавства є важливими та вельми цікавими сторінками в історії музичної культури м. Харкова. Наприкінці XIX ст. у Харкові виникають ансамблі балалаєчників і самодіяльні оркестри народних інструментів. Гастрольні концерти провідних колективів народно-інструментального мистецтва, у тому числі Великоруського оркестру В.В. Андрєєва, дали на початку XX ст. новий поштовх до розвитку цього напряму в м. Харкові.

Так, краєзнавці констатують факт широкої культурно-просвітницької роботи серед дітей та підлітків харківських училищ і гімназій у період двох перших десятиліть XX ст., результатом якої стає виникнення на цьому фундаменті перших дитячих оркестрів народних інструментів. У дослідженнях також відзначається, що у цей період виникають і домрово-балалаєчні ансамблі і оркестри у сільській місцевості.

1920 рік стає для Харкова часом виникнення першого професійного оркестру народних інструментів на Україні — домрово-балалаєчного оркестру при Харківській Губнаросвіті, керівництво яким бере на себе продовжувач ідей В.В. Андрєєва, відомий на той час музичний діяч та диригент Володимир Андрійович Комаренко (1887–1969). Творча, педагогічна, диригентська й художньо-організаційна діяльність, що розпочалася з домрово-балалаєчного гуртку «Прогрес» (Харків, 1905), полкового солдатського оркестру російських народних інструментів (Жмеринка, 1906), домрово-балалаєчного оркестру при Харківському благодійному товаристві «Просветительный досуг» (1909) поставила перед В. Комаренком такі нагальні питання як:подальше формування й удосконалення інструментального складу оркестру (удосконалення домрової групи, створення групи оркестрових

Наукове видання

Харків
у контексті світової музичної культури:
події та люди

Матеріали
міжнародної науково-практичної конференції
3-4 квітня 2008 р.

Упорядкування, підготовка до друку та загальна редакція
І. І. Польська

Художнє оформлення
Н. О. Рябуха

Комп'ютерна верстка
І. Г. Колесник

Підп. 2008

Підписано до друку 29.02.2008 р. Формат 60x84/16.
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк. ризограф.
Ум. др. арк. 10,0. Обл.-вид. арк. 13,24. Тираж 300 прим. Зам. №21

ХДАК, в1057. Харків-57, Бурсацький узвіз, 4
Надруковано в каб. множ. техніки ХДАК

тембрових гармонік, апробація нових інструментів та винаходів для нових якостей звукового оформлення); розширення виконавських можливостей оркестру; удосконалення музичного репертуару оркестру; наявність і виховання кваліфікованих керівників, диригентів оркестрів.

Вагомим внеском В. Комаренка у розвиток музичного життя Харкова фахівці вважають і той факт, що, працюючи у навчальних та культурно-просвітницьких закладах міста, він активно займається не лише організаторською, а й публіцистичною, видавничою діяльністю. Так, у 1935 році ним створено дитячий оркестр народних інструментів при Харківському Палаці піонерів і жовтенят ім. В. Постишева, видано першу в Україні партитуру для оркестру народних інструментів (1924 р.).

У післявоєнні роки завдяки В. Комаренку народно-інструментальне мистецтво у м. Харкові досягає справжнього розквіту. Це зумовлене декількома чинниками: ідеєю залучення до оркестрової, ансамблевої гри якомога більшої кількості аматорів з їх подальшим професійним зростанням; увагою до вивчення дисциплін, пов'язаних з виконавською майстерністю, методикою керівництва оркестрами народних інструментів; виникненням у м. Харкові та області нових самодіяльних оркестрів народних інструментів, навчальних закладів мистецького напряму.

Публіцистичні матеріали розкривають і значний вплив творчих контактів В.А. Комаренка з В.В. Андрєєвим на розвиток народно-інструментального мистецтва на Харківщині. Керівників оркестрів народних інструментів приваблює науково-дослідницька робота В.А. Комаренка з оркестром щодо поширення його складу через залучення більш удосконалених новими тембровими фарбами і силою звуку інструментів (балалайка-секста, удосконалена домра), введення нових груп інструментів (ударні, механічні, дерев'яні духові) тощо.

Н. М. Гур'янова, Н. А. Зворська
Україна, м. Харків

ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ВИДАТНОГО ПРЕДСТАВНИКА ХАРКІВСЬКОЇ БАЯННОЇ ШКОЛИ О. І. НАЗАРЕНКА

Характерною ознакою Харківської школи народно-інструментального виконавства є професіоналізм, творче і вимогливе ставлення до всього прогресивного та цінного в культурі, в прагненні музикантів до синтезу виконавської і композиторської діяльності. Значне місце серед кращих представників цієї школи посідає заслужений діяч мистецтв України, професор ХДУМ ім. І.П. Котляревського Олександр Іванович Назаренко. Він — яскравий виконавець-баяніст, відомий не тільки в Україні, але і далеко за її межами, диригент, керівник оркестрів баяністів у різних навчальних закладах Харкова, автор багатьох обробок, транскрипцій і аранжувань, науково-методичних розробок і статей.

О.І. Назаренко народився 2 листопада 1938 року у с. Казачок Старооскольського району Бєлгородської області. У 1957 році він закінчив

Харківське музичне училище (клас баяна Я.М. Кантор, В.Я. Подгорного), а у 1962 році — Харківську консерваторію (клас баяна В.Я. Подгорного, диригування К.Л. Дорошенко). У 1961–1967 роках О.І. Назаренко працює як соліст-баяніст та концертмейстер Харківської філармонії. У 1967 р. його запрошують на роботу до Харківської консерваторії, у 1985 р. він стає доцентом, а у 1996 р. — професор Харківського університету мистецтв. У 1992–2006 рр. О.І. Назаренко займав посаду декану оркестрового факультету.

Характерною ознакою виконавського стилю артиста стала незвичайна архітектонічна стрункість, логічність фразування, рельєфність артикуляції, філігранна технічна майстерність. Назаренко невпинно працює над оновленням репертуару. Ще на початку 60-х років у нього блискуче звучали твори, що не виконувались тоді у баянній концертній практиці: Скерцо-тарантела і Полонез Г. Венявського, фінал Другої симфонії П.І. Чайковського, Скерцо з Першого струнного квартету Д. Клебанова.

О.І. Назаренко — продовжувач баянної школи В.Я. Подгорного, перший виконавець та редактор багатьох його творів. Він виконував баянні твори В.Я. Подгорного на численних пленумах композиторів та авторських концертах у Харкові, Києві, Москві, виступав на радіо і по телебаченню.

О.І. Назаренко творчо спілкувався і з іншими композиторами Харкова (В. Бібіком, Ф. Богдановим, О. Жуком, В. Нахабіним) виконуючи та підготовлюючи до видання їх твори. Досвід редактора та аранжувальника дав змогу О. Назаренку підійти й до створення власних композицій. О. Назаренко — автор оригінальних творів, обробок, виконавських редакцій, транскрипцій, перекладень для баяна, акордеона, ансамблів. Найбільш відомі його концертні п'єси для баяна: «Тіко-Тіко» та «Amarado», присвячені їх першому виконавцю — заслуженому артисту України В. Мурзі; «Ліричний вальс», ліричний хоровод на теми українських пісень для дуету баяністів «Ой, у гаю, при Дунаю» (перші виконавці — дует О. Міщенко — І. Снєдков).

У 1987 та 1988 рр. вийшли два випуски його збірок навчального репертуару для ДМШ. Добре відома Хрестоматія для оркестру баянів, у якій найбільш популярними є оркестровки «Попелюшки» Россіні, «Віденського маршу» Крейслера, «Ноктюрна» Індри, «Два танго» П'яццолли. Окрім баянних творів, у О. Назаренка є п'єси для інших інструментів: «Ноктюрн у формі вальсу» для струнного оркестру і кларнета, «Елегійний вальс» для гітари та камерного оркестру, «Ліричний хоровод» для оркестру народних інструментів.

Про високу результативність практичного застосування теоретично обґрунтованої методики професора О. Назаренка свідчать нагороди його учнів, які багато разів ставали переможцями найпрестижніших міжнародних конкурсів у різних країнах Європи і тим сприяли утвердженню високого авторитету українського баянно-акордеонного мистецтва у світі. Серед них: заслужений артист України В. Губанов, заслужений діяч мистецтв України М. Сукач, заслужений працівник культури України М. Герес, заслужений працівник культури Росії В. Пшенічніков; лауреати міжнародних конкурсів Т. Липчанська, В. Кириченко, Б. Нестеренко; провідні викладачі вузів, доценти П. Зуєв, Є. Іванов, Ю. Лошков, В. Плужніков, Т. Пасічинська.

Велику і кропітку роботу проводив О.І. Назаренко в якості концертмейстера обласної філармонії. У ансамблі з відомими співаками, народними артистами Ю. Багатіковим, Є. Червонюком, М. Манойлом, В. Аркановою, заслуженими артистами Б. Жайворонком, А. Грозою, А. Резиловою та іншими було дано понад 5 тисяч концертів, зроблено велику кількість фондових записів на Українському радіо.

Як диригент О. Назаренко довгий час працював керівником оркестрів баяністів-акордеоністів у школах мистецтв та Палаці культури ХТЗ. Ці колективи одержували призові нагороди на республіканських фестивалях і оглядах. Нині професор О.І. Назаренко керує класами баяна-акордеона (у тому числі і на кафедрі естрадного мистецтва), а також класом інструментування. Починаючи з 1993 року й донині, керує студентським оркестром баяністів.

Кожна зустріч з цією незвичайною творчою особистістю завжди надихає, дає нові художні імпульси, неординарні ідеї та думки.

Роль ХДАК у музичному житті Харкова XX–XXI ст.

А. В. Білик
Україна, м. Харків

ПРОВІДНА РОЛЬ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ КУЛЬТУРИ В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ СЬОГОДЕННЯ

Сучасне культурно-освітнє середовище Харківщини отримує вагому підтримку та розвивається на базі Харківської державної академії культури. Сучасний прошарок культурного населення міста Харкова може спиратися на культурно-освітню базу академії, історія якої починається в 1929 р. Тоді вона була заснована як Інститут політичної освіти. З 1930 р. це вже Інститут комуністичної освіти, потім — Український бібліотечний інститут, пізніше — Харківський державний бібліотечний інститут. З 1964 р. — Харківський державний інститут культури, на базі якого у 1998 р. утворено Харківську державну академію культури.

Сьогодні Харківська державна академія культури — великий багатопрофільний навчальний заклад, що має два з половиною десятки кафедр, серед яких більше половини — випускаючі. На семи факультетах навчаються тисячі студентів. В останні роки було значно розширено хореографічне відділення та факультет музичного мистецтва, створена низка нових кафедр та започатковано підготовку фахівців нових спеціальностей. Академія готує бібліотекарів-бібліографів суспільно-політичної, художньої, дитячої, технічної, мистецтвознавчої, природознавчої та сільськогосподарської літератури, документознавців, робітників архіву, організаторів-методистів культурно-просвітницької роботи.

На сьогоднішньому етапі важливим є питання про нестачу діячів самодіяльних колективі і Харківська державна академія культури успішно його вирішує. Велике значення має підготовка академією керівників самодіяльних художніх колективів: театрального, хорового, оркестру народних інструментів, духового та естрадного оркестрів, культурологів, соціальних педагогів, працівників телебачення (дикторів, телережисерів, телеоператорів), естрадних виконавців, артистів театру, режисерів-постановників, керівників хореографічних колективів (народного, бального, сучасного танців), акторів, режисерів драматичного театру, режисерів-постановників циркових вистав, режисерів естради та масових свят, менеджерів культурної сфери.

Із підготовкою та випуском фахівців-музикантів пов'язана діяльність таких кафедр: кафедра хорознавства та хорового диригування, заснована в

1959 р.; кафедра українського народного співу та музичного фольклору, що є провідним осередком вивчення народних традицій України, зокрема Слобожанщини; кафедра народних інструментів; кафедра теорії музики та фортепіано; кафедра естрадного співу (створена у 1999 р.).

Харківська академія культури має бібліотеку, що містить багату колекцію унікальних стародруків, рідкісних видань, науково-дослідницької літератури. Користуватися бібліотекою можуть як студенти-початківці, так і викладачі-спеціалісти. Фонд бібліотеки постійно поповнюється новими надходженнями.

При академії є факультет підвищення кваліфікації викладачів училищ культури. В академії відбувається також підготовка студентів з близького та далекого зарубіжжя. У вузі є науково-дослідницький центр, співробітники якого займаються розробкою та дослідженням наукових проблем сучасності, вирішують проблеми, пов'язані із загальнобібліографічним обслуговуванням населення.

Харківська державна академія культури відіграє значущу роль в музичному житті Це багатопрофільний методичний центр культурологічних досліджень та підготовки фахівців, його діяльність пов'язана з організацією роботи різних культурних установ та закладів, із загальнокультурною просвітницькою діяльністю.

В. І. Куразаєва
Україна, м. Харків

ОЛЕКСАНДР АБРАМОВИЧ ЖУК — ПЕРШИЙ ЗАВІДУВАЧ КАФЕДРИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ ТА ФОРТЕПІАНО ХДАК

У березні 1964 р. у ХДАК було створено теоретико-фортепіанну кафедру. Її очолив яскраво обдарований музикант — композитор, педагог, диригент, піаніст, музикознавець — Олександр Абрамович Жук (1907–1995).

О.А. Жук народився у Полтаві 5 грудня 1907 р. У 1938 р. він закінчив історико-теоретичний факультет Харківської державної консерваторії (ХДК) по класу композиції професора М.Д. Тіца і вже у 1939 р. був прийнятий до Харківського відділення Союзу композиторів України (ХВ СКУ) З 1937 р. до початку Великої Вітчизняної війни О.А. Жук викладав у Харківському музичному училищі (ХМУ). У воєнні роки він перебував в евакуації (1941–1944), де працював завідувачем музичної частини та диригентом міського музично-драматичного театру. У 1950–1954 рр. О.А. Жук обіймав посаду завідувача кафедри теорії музики Харківського інституту театрального мистецтва, а у 1964–1969 — завідувача теоретико-фортепіанної кафедри Харківського державного інституту культури (ХДІК).

Серед учнів О.А. Жука — славетні імена: видатний композитор другої половини XX ст., колишній голова правління ХВ СКУ, професор В. С. Бібік; член ХВ СКУ, кандидат мистецтвознавства, професор ХІМ З. Б. Юферова; член ХВ СКУ, кандидат мистецтвознавства, професор ХДІК І. С. Польський; старші викладачі ХДІК Л. Б. Бортник та О. М. Руденко.

Блискучий організатор, О.А. Жук полюбляв говорити своїм колегам: «Кафедра — не я, кафедра — це ми з вами». Завдяки тісному співробітництву викладачів-однодумців теоретико-фортепіанна кафедра розпочала своє існування зі стрімкого бурхливого розквіту. Високий професіоналізм, ретельність та відповідальність, творчий підхід до організації та реалізації навчального процесу — риси, притаманні О.А. Жуку, — віддзеркалились й у роботі усіх членів кафедри. Завідувач вимагав від колег поступового й невпинного поглиблення всіх навчальних курсів, проведення усіх, без виключення, занять на вузівському рівні. Сам О.А. Жук постійно супроводжував власні відточені яскраві лекції та практичні заняття з музично-теоретичних дисциплін майстерним показом численних музичних прикладів на фортепіано.

Кафедра налагодила численні міжкафедральні зв'язки, проводила величезну музично-освітню роботу в інституті та за його межами. У 1966 р. на базі Донецького культурно-освітнього училища (КОУ) О.А. Жук і викладач кафедри І.С. Польський провели перший республіканський семінар викладачів музично-теоретичних дисциплін КОУ, за підсумками якого їм за наказом Міністра культури УРСР було оголошено подяку. У 1971 р. другий такий семінар провів у Харкові І.С. Польський. Високий якісний рівень цього семінару вплинув на прийняття рішення про відкриття при ХДІК факультету підвищення кваліфікації (ФПК) викладачів КОУ України, який плідно діяв до кінця 1980-х рр. У наступні роки слухачами цього факультету були також і викладачі КОУ із багатьох республік колишнього СРСР.

Міцний творчий потенціал викладацького складу обумовив насичену концертну діяльність кафедри. Концерти та творчі зустрічі викладачів кафедри в інституті та у місті збирали переповнені зали слухачів, перетворювалися на справжні художні явища.

А. И. Козак
Украина, г. Харьков

СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ХГАК

Деятельность Ильи Самойловича Польского (18.08.1924–16.08.2001) в Харьковской государственной академии культуры еще не достаточно изучена и оценена.

Он был и остается знаковой фигурой системы музыкально-теоретического образования в ХГАК, незабываемым руководителем двух кафедр: теории музыки и фортепиано (1969–1977 гг.) и, созданной по его инициативе, кафедры украинского народного хора и музыкального фольклора (1991–1993 гг.). И.С. Польский обладал многогранным талантом: был известным композитором, блистательным преподавателем, глубоким исследователем (одним из крупнейших фольклористов Слобожанщины), человеком энциклопедических знаний.

Творческий путь И.С. Польского во многом был обусловлен временным срезом существования, однако, не был однозначно типичным из-за рано проявившегося музыкального дарования: родился в г. Звенигородка Киевской (ныне Черкасской) области, в 1929 году семья переехала в г. Острогожск Воронежской области, где Илья начал обучаться игре на фортепиано. Его первым педагогом была ученица В. Ребикова Агнесса Ростовцева. С 1934 г. юный музыкант жил в Харькове. Учился в СШ и в музыкальной студии при Доме врача. В 1937 г. был принят в открывшуюся в 1936 Особую группу одаренных детей при Харьковской консерватории (ныне — Харьковская средняя специальная музыкальная школа-интернат, ХССМШи). В 1939 г., параллельно с занятиями в общеобразовательной школе, поступил на 3-й курс историко-теоретического отдела Харьковского музыкального училища. В июне 1941 г. поступил на 1 курс музыкально-теоретического отдела Харьковской консерватории. Во время Великой Отечественной войны окончил в Коканде Харьковское военно-авиационное училище связи, добровольцем ушел на фронт, был командиром взвода радио- и светомаяков и радиопеленгаторов, затем — в штабе 14-й Воздушной армии. В тяжелейший период жизни своей страны И.С. Польский был ее защитником, разделил все тяготы войны со своим народом.

После демобилизации — с января 1946 г. — И.С. Польский был восстановлен студентом Харьковской консерватории на теоретико-композиторском факультете, который закончил в 1949 г. по двум специальностям: композитор (стал первым выпускником класса проф. Д.Л. Клебанова) и музыковед (класс проф. М.Д. Тица).

После окончания высшего учебного заведения деятельность И.С. Польского неразрывно была связана с преподавательским процессом, который он высоко оценивал за просветительские возможности передачи опыта молодому поколению музыкантов, формирования кафедральных коллективов единомышленников. С 1947 по 1962 он был педагогом Харьковского музыкального училища, с 1962 г. и до конца жизни работал в Харьковском государственном институте культуры.

В своей многолетней работе заведующего кафедрой теории музыки и фортепиано Илья Самойлович придавал огромное значение профессионализму, повышению престижа данной сферы музыкального образования в развитии личности обучаемых, творчества как характерного компонента работы со студентами и коллегами. Окружая себя молодыми перспективными музыкантами в качестве коллег-единомышленников, он передавал свой опыт непосредственного общения со студентами на основе заинтересованности, предпочитал живость и динамику преподавательской манеры нравоучительству и психологическому давлению. Возрастанию авторитета И.С. Польского способствовали его собственные творческие достижения: защита кандидатской диссертации «Колядные циклы на Украине и в Белоруссии и их преемственные связи с новой социалистической обрядностью» (защищена в ЛГИТМиКе), а также постоянная композиторская деятельность. Он сочинял

музыку в разных жанрах — и детскую, и театральную, и симфоническую. Особой его любовью пользовались жанры фольклорной музыки, которую он исследовал, обрабатывал, искусно инкрустировал в профессиональные формы. С 1951 И.С. Полький — член Союза Советских композиторов. В разные годы являлся членом Правления Музфонда УССР, руководителем секции фольклора Харьковского отделения Союза композиторов Украины, руководителем Белгородской областной организации композиторов, стал лауреатом государственной композиторской премии Украины (1983).

В 1999 г. И.С. Польский был признан американским биографическим институтом Человеком года в номинации «Выдающиеся ученые мира». Свои знания и опыт профессор И.С. Польский закрепил в более чем 60-ти научных и методических работах (6 учебников, статьи в научных сборниках, журналах), в неувядающей памяти о нем коллег и студентов, последователей и учеников.

В. М. Осадча
Україна, м. Харків

І. С. ПОЛЬСЬКИЙ — ФУНДАТОР КАФЕДРИ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО СПІВУ ТА МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ

Видатному українському музикантові й культурно-мистецькому діячу Іллі Самійловичу Польському (1924–2001) доля подарувала світлу вдачу та більш ніж 60 років служіння науці, музичному мистецтву. Його композиторська спадщина яскраво представляє творчі засади XX ст. в історії української композиторської школи. Величезний внесок І.С. Польський зробив у вітчизняну етномузикологію та музичну славістику, збагатив музичне життя не тільки в Україні, але і на всьому пострадянському просторі.

Найбільш плодотворну частину свого життя І.С. Польський провів у Харкові, де присвятив себе організації вищої ланки професійної музичної освіти: з музично-теоретичних дисциплін, фольклористики, вітчизняного народного вокального та інструментального виконавства саме в стінах Харківської державної академії культури. В кожній пропозиції, починанні, проекті І.С. Польський проявляв високу громадянську позицію, завжди наполягав на збереженні й наслідуванні естетичних і морально-етичних цінностей вітчизняної культури. Саме він перший на Слобожанщині повернув Харкову славетне ім'я Гната Мартиновича Хоткевича завдяки організації та проведенню науково-практичної конференції до 110-річчя видатного українця на базі ХДАК 1989 року. Але попри всій різноспрямованості його творчої та культурної діяльності особливу зацікавленість та енергію І.С. Польський приділив вихованню етнічно свідомих професійних музикантів.

Харківська державна академія культури завдяки таким видатним діячам, як Ілля Самойлович, в різні етапи свого існування відкривала і розгортала нові ґрунтовні освітні напрями. Важко переоцінити роль кандидата мистецтвознавства, професора, вченого-вихованця славетної ленінградської школи

фольклористики, громадянина І.С. Польського у становленні кафедр теорії музики і фортепіано, українського народного хору Харківської державної академії культури.

Діяльність І.С. Польського як фундатора сучасної кафедри українського народного співу та музичного фольклору заслуговує на докладне, зацікавлене дослідження. Дієвими принципами його роботи як завідувача кафедри (1991–1993) та її провідного професора, яким він залишався до останніх днів свого життя, було вивчення етнічної музичної спадщини, живий зв'язок із сучасним музичним життям, виховання у молоді потягу до висот професіоналізму, виконавської майстерності. Його курси, серед яких «Українська народна музична творчість», «Основи музичного оформлення спектаклю», мали вагому науково-методичну розробку згідно вимог свого часу.

У роки завідування І.С. Польський сформував на кафедрі творчий колектив з провідних музикантів народного напрямку міста. До роботи на кафедрі були залучені керівник народного хору ст. викл. М.М. Когутич, композитор, нині засл. діяч мистецтв Ю.Б. Алжнев, хормейстер О.В. Чернікін, фольклорист В.М. Осадча, скрипаль В.Т. Дмитренко. Перший звітний концерт фольклорних ансамблів і народного хору кафедри відбувся вже в січні 1992 року і був вирішений з елементами театралізації в дусі народних обрядів зимових святок. Як видатний вчений-етномузиколог, дослідник календарно-обрядового фольклору українців та східних слов'ян, І.С. Польський надавав великого значення збиранню фольклору та його виконавському втіленню самими викладачами та студентами кафедри.

За ініціативи І. С. Польського у 1992 р. на кафедрі було створено лабораторію фольклору та етнографії Слобідської України. Ілля Самойлович особисто турбувався про кадровий склад та технічне оснащення Лабораторії, відповідність навчальних програм і програм практики новому — виконавському використанню зібраних та узагальнених фольклорних матеріалів, створенню в лабораторії фольклору тої особливої атмосфери любові до народного мистецтва і дієвої допитливості під час її вивчання, поваги до мовно-стильової своєрідності фольклорних творів, як була притаманна відповідним осередкам у Ленінградській, Московській, Київській консерваторіях. Зав. лабораторії у 1992–1996 рр. В.М. Осадча, збирач фольклору і фахівець-методист з організації системи роботи автентичних фольклорих колективів Слобожанщини, розробила програми фольклорної практики з урахуванням досвіду роботи із знавцями усної пісенно-обрядової культури по селах, вивчення багатої етнографічної спадщини вчених харківської фольклористичної школи XIX ст., сучасних фольклористів. Матеріали фольклорних експедицій під час практики стали основою для фольклорно-етнографічних фондів лабораторії. В них разом із студентами брали участь: доц. А.В. Гуріна, В.М. Осадча, доц. (на той час — студентка кафедри) І.В. Щербіна, О.А. Шишкина, викладачі М.М. Когутич, А.В. Кулик. Нині лабораторія фольклору та етнографії Слобідської України має унікальні фонди: польові та студійні записи фольклору від носіїв традиції та колективів виконавського

фольклоризму, а також заходи міжнародних фестивалів та телепрограм за участю колективів і викладачів кафедри.

Під керівництвом І.С. Польського фонди лабораторії напряму йшли в роботу класів фольклорного ансамблю, аранжування, хорового класу. Використання науково обґрунтованих, передових для свого часу методів засвоєння і виконавського відтворення живої фольклорної традиції, які на той час практикувалися лише харківськими гуртами виконавського фольклоризму, насамперед, наслідування фольклорного твору як культурно-мистецької цілості, сприяло визначним успіхам кафедри вже у перші роки існування. На першому Всеукраїнському конкурсі учнівських фольклорних колективів навчальних закладів культури і мистецтва, який відбувся у 1994 р. і серед критеріїв якого були не тільки виконавська переконливість, але й досконалість наслідування регіональних традицій співу та музикування, перемогу (Диплом лауреатів II ступеня) здобув фольклористичний студентський гурт «Горлиця» Харківської державної академії культури під орудою кандидата мистецтвознавства, доцента А.В. Гуріної.

І нині ці визначні досягнення продовжують творчі колективи кафедри: фольклорні гурти «Фарби» (кер. Г. Бреславець), «Сварожичі» (кер. Засл. арт. України О.А. Різник), малі форми — дуети, тріо, квартети зі складу класів сольного співу кафедри, солісти — лауреати Всеукраїнських конкурсів Ю. Карчова, Т. Гончарова, М. Горобцова, В. Коваленко.

На фондах лабораторії фольклору базується навчально-методичне і репертуарне забезпечення курсів та практикумів кафедри, засвоєння спеціалізації «народний спів» (з 2001 р.). Нарешті, загальновизнаним є вагоме наукове значення цього первинного зібрання фоно-, текстових документів і предметів матеріальної культури нашого краю, обсяг якого нині більше 1,5 тисячі документів. Наукове і методичне значення лабораторії фольклору поруч із іншими напрямами створює ХДАК імідж не тільки навчального, але й науково-дослідного закладу.

Л. В. Шемет
Україна, м. Харків

РОЛЬ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХДАК У РОЗВИТКУ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ

Сприятливими для розвитку оркестрового жанру у вітчизняному народно-інструментальному мистецтві виявились 50–60-ті рр. XX ст., що ознаменувались відкриттям кафедр, відділень, відділів народних інструментів у системі середньої і вищої культурно-просвітньої та загально-педагогічної освіти. Найпершою серед українських вузів культури підготовку та випуск фахівців вищої кваліфікації здійснила кафедра народних інструментів ХДІК.

Пройшовши цікавий шлях становлення та розвитку, кафедра народних інструментів ХДАК зробила вагомий внесок у розвиток академічної школи народно-інструментального мистецтва, особливо в галузі оркестрового

виконавства, оскільки майже 40 років зусилля її педагогічного складу були спрямовані на підготовку керівників самодіяльних художньо-творчих колективів.

У комплексі спеціальних дисциплін завжди помітно виділявся оркестровий клас, що для багатьох студентів став головною школою їх професійного становлення та розвитку, а його керівники — взірцем досконалого володіння диригентською майстерністю, мистецтвом інструментування тощо (В.М. Кончич, В.О. Заболотний, М.П. Лінник, Д.І. Остапенко, О. Ковенєва, Г.П. Дуднікова, Є.О. Бортник, Т.В. Большакова, В.М. Цицирєв, О.І. Гончаров). Як концертний колектив оркестр народних інструментів, інструментальну основу якого складають домри, балалайки, баяни, добре відомий музичній громадськості міста та області своїми виступами у залах Харківської обласної філармонії, Харківського академічного театру опери та балету, участю у мистецьких фестивалях. Значною популярністю в 90-х рр. у мистецьких колах також користувався оркестр народної музики України, створений О.І. Дроботаєм. Під керівництвом Ю.Б. Алжнєва колектив на високому професійному рівні репрезентував у концертних програмах твори харківських композиторів, зокрема А.П. Гайденка, Ю.Б. Алжнєва.

Творча атмосфера на кафедрі, яскравий приклад органічного поєднання викладачами педагогічної діяльності з виконавською (гра у педагогічному ансамблі та студентському оркестрі), а також художньо-організаційною (керівництво самодіяльними народно-інструментальними колективами навчальних, культурно-просвітніх закладів: Б.Ф. Шопен — дитячий ОНІ ПК Будівельників, В.С. Мілов — дитячий ОНІ ПК ХЕМЗ, О.І. Дроботай — АНІ НДІ ЧЕРМЕТ, Є.О. Бортник — ОНІ ХВВАУРЕ, В.М. Цицирєв — ОНІ ДМШ № 12 і т.д.) — ці та інші чинники позитивно впливали на студентів, надихаючи багатьох з них на створення власних художніх колективів (А. Мосєєв, Г. Бєліков, О. Святобог, А. Моргун, В. Кучинський).

Найбільш повно виявився рівень творчого потенціалу кафедри у професійній діяльності її випускників. Дипломовані спеціалісти, які працювали (а деякі й досі працюють) художніми керівниками народних оркестрів у навчальних закладах, позашкільних установах та закладах культури різних регіонів України, — І.О. Доскач, В.Г. Бабак, Л.А. Добровольська, Л.Л. Виготський, О.Г. Пустовіт, Л.О. Корольова, О.В. Комінарець, С.В. Осавелюк та інші — своєю багаторічною й плідною діяльністю у сфері колективного виконавства на народних інструментах здобули славу харківській педагогічній школі, активно пропагуючи її науково-методичні, художньо-творчі надбання.

Серед створених та очолюваних випускниками академії колективів Харківського регіону, що найяскравіше та найповніше представили свої творчі здобутки у другій половині XX ст., помітно виділяються дитячий ЗОНІ Палацу культури смт Комсомольський Зміївського району (В.М. Біленька), НОНІ ПК Червонозаводського району м. Харкова (П.М. Васюра), НОНІ Золочевського РБК (С.О. Жернов, С.І. Орач), НОНІ «Юність» ПК Профтехосвіти (А.Я. Биков), ОНІ ПК заводу «Серп та молот» (А.Н. Мазяж), НОНІ ПК ХТЗ

(С.І. Орач, П.Л. Смирнов), ОНІ ДМШ № 1 (В.М. Польотов), ОНІ ДМШ № 12 м. Харкова (В.М. Цицирєв), дитячий ОНІ РНД «Іскра» м. Валки (М.І. Шаповал), ОНІ Харківської загальноосвітньої школи-інтернату № 12 для дітей з вадами зору (В.М. Польотов) та дитячий АНІ «Люботинські музики» (В.М. Будьоний, Т.І. Волошина). Завдяки професійній компетентності, досконалій майстерності та фанатичній відданості улюбленій справі художнім керівникам цих колективів вдалося розробити основні напрямки організаційної та художньо-творчої діяльності, форми і методи її реалізації, створити середовище для спілкування, обміну досвідом, репрезентації творчих досягнень, зробити оркестри базовими з питань проведення мистецьких фестивалів, організації різних видів практик для студентів вузів тощо. Саме їм належать ідеї щодо організації та реорганізації оркестрів, оновлення їх інструментального складу, впровадження інноваційних форм та методів навчально-виховної роботи, формування репертуарної політики, налагодження творчих зв'язків з відомими композиторами, музикантами-виконавцями, диригентами, а також ансамблями і оркестрами народних інструментів України, Росії та інших європейських держав.

Процеси реорганізації, що відбулись в системі вищої освіти, зміна спеціальності підтвердили вагомість досягнень кафедри народних інструментів ХДАК та її важливої ролі як провідного навчального, науково-методичного центру з питань підготовки диригентів оркестрів народних інструментів, викладачів дисциплін диригентсько-оркестрового циклу в спеціальних навчальних закладах, підвищення кваліфікації фахівців, підтримки творчих зв'язків з випускниками, надання їм консультативної, практичної допомоги, вивчення та узагальнення їхнього досвіду роботи з колективами, організації на базі аматорських та навчальних оркестрів різних видів практики для студентів.

Ю. Н. Шикова
Украина, г. Харьков

ИСКУССТВО КОМПОЗИЦИИ АЛЕКСАНДРА ИСААКОВИЧА ЛИТВИНОВА

Одним из самых замечательных деятелей музыкальной культуры Харькова XX–XXI ст. является Александр Исаакович Литвинов (1927–2007) — дирижер, композитор, аранжировщик, педагог, вся жизнь которого была посвящена возрождению и совершенствованию современного музыкального искусства.

Музыкант, который стоял у истоков украинской эстрадной и джазовой музыки, А.И. Литвинов стал подлинным человеком-легендой. Участник Великой Отечественной войны, фронтовик, награжденный 15 медалями и Почётной грамотой Президиума Верховного Совета УССР, он был увенчан всевозможными званиями и наградами: заслуженный артист УССР (1965), народный артист Украинской ССР (1978), профессор, действительный член

(академик) Украинской Академии наук национального прогресса (1999) и др. За этими громкими титулами на самом деле скрывался скромный и простой человек, прошедший очень нелегкий творческий путь бесконечного и непрерывного становления, неутомимого трудолюбия, поиска, энтузиазма и вынесшего на своих плечах все трудности и сложности жизненного пути: ужасы Великой Отечественной войны, послевоенную разруху, «возрождение из пепла», перипетии «застоя» и «перестройки» и многое другое. Всесторонне образованный и одаренный человек, Александр Исаакович не только с честью прошел этот тернистый путь, но и явился одной из самых ярких творческих личностей не только в украинской музыкальной культуре этого времени: его имя известно и далеко за пределами бывшего СССР.

Композиция — одна из многих граней богатого и разнообразного творчества Александра Исааковича. Литвинов окончил теоретико-композиторское отделение Харьковского музыкального училища (класс Александра Абрамовича Жука), учился на композиторском факультете Харьковской консерватории в классах Валентина Тихоновича Борисова и Дмитрия Львовича Клебанова. В обширном творческом наследии композитора имеются как масштабные оркестровые и хоровые произведения, так и немало творений, написанных для различных инструментальных ансамблей. Список сочинений маэстро достоин самого маститого, выдающегося профессионала-композитора, однако сам Литвинов не считал себя таковым. Совершенно искренне, без ложной скромности он говорил: «По призванию я аранжировщик!»

Творческим изысканиям Литвинова-композитора присущ целый ряд специфических музыкально-выразительных средств. Музыкальный язык мастера — это не чистый джаз, ведь в творчестве Александра Исааковича в целом, и даже в рамках одного произведения, могут органично перекликаться множество стилей и направлений разных эпох — и классики, и романтизма, и модерна.

Произведения Литвинова, даже предназначенные изначально для учебно-методических целей, в полной мере обладают художественно-эстетической ценностью, в совокупности своей являясь блестящими образцами органичного соединения этих двух важных для исполнителя элементов.

В своем композиторском творчестве Александр Исаакович не ограничивался только лишь субъективно-личностным художественным началом. Его оригинальные творения во многом обусловлены социокультурными потребностями современного музыкального общества, в том числе потребностями образовательной сферы, связанными, прежде всего, с его преподавательско-дирижерской деятельностью. Отсюда такое богатое и многоплановое разнообразие тематического материала, музыкальных форм и жанров, представленных в его композиторском наследии.

Т. В. Пасічинська
Україна, м. Харків

ПАМ'ЯТІ ОЛЕКСАНДРА ІСААКОВИЧА ЛИТВИНОВА

17 листопада 2007 року виповнилося б 80 років народному артисту України, академіку, професору О. І. Литвинову. З Харковом були пов'язані значні етапи життя та творчої діяльності цього талановитого митця, який зробив вагомий особистий внесок у розвиток музичного мистецтва як композитор, аранжувальник, диригент, виконавець, музичний діяч та педагог. Особливу увагу хотілося б приділити внеску О. І. Литвинова у розвиток естрадно-джазового виконавства.

Народився О. І. Литвинов у Запоріжжі в сім'ї з багатими музичними традиціями. Початкову музичну освіту по класу фортепіано отримав у запорізькій музичній школі.

У 1943 р. добровольцем пішов на фронт, брав участь у бойових діях, а під час перепочинків самотужки навчився грати на трофейному акордеоні, даючи імпровізовані концерти перед товаришами по службі та командним складом. Саме в цей час з перегляду трофейних кінофільмів виникло захоплення естрадно-джазовою музикою. З 1944 року став учасником армійського ансамблю пісні й танцю, самостійно опановував навички гри на духових та струнних інструментах, робив перші спроби інструментувати та аранжувати популярні мелодії для складу цього ансамблю.

Після переводу до Харкова паралельно зі службою продовжив професійну музичну освіту: закінчив теоретико — композиторське відділення Харківського музичного училища (клас О. А. Жука); поступив на композиторський факультет Харківської консерваторії (навчався у В. Т. Борисова та Д. Л. Клебанова), але його виключили «за виконання двох «джазових» акордів» (за спогадами самого О. І. Литвинова). Закінчити освіту у Харківському інституті мистецтв Олександр Ісаакович зміг лише через двадцять років у 1971 р

Починаючи з 1951 року О. І. Литвинов почергово керував численними естрадними та естрадно-симфонічними ансамблями та оркестрами міст Дніпропетровська, Харкова, Донецька. Як художній керівник, диригент та ідейний натхненник очолив славнозвісний жіночий естрадно-симфонічний оркестр «Харків'янка» (1961–1973 рр.) та заслужений шахтарський ансамбль «Донбас» (1973–1978 рр.), багато гастролював. Був удостоєний звання заслуженого артиста України (1965 р.), народного артиста України (1978 р.)

З 1980 року почав педагогічну діяльність у ХДІМ, керував симфонічним оркестром (сумісно з заслуженим артистом України І. С. Штейманом) та численними ансамблями. У 90-ті роки був основним ініціатором створення у ХДІМ другої на Україні кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів, яку очолював до кінця життя. Керував естрадним оркестром та джазовими ансамблями ХДІМ, естрадно-симфонічним оркестром ХДАК, ансамблем скрипалів Національної юридичної академії. Для цих колективів він створив численні обробки, аранжування різних за стилями, а зокрема естрадних та

джазових композицій, писав власні концертні твори, виступав як диригент та виконавець-піаніст.

З власних спогадів хотілося б додати, що Олександр Ісаакович був надзвичайно працьовитою творчою особистістю: кожен день він проводив за роялем-улюбленцем, на «кришці» якого мав звичку записувати нові твори. При написанні аранжувань для своїх колективів О. І. Литвинов завжди враховував не лише технічні, аплікатурні та виразні можливості музичних інструментів, на багатьох з яких він вмів грати, а й технічні можливості самих виконавців. Дуже цікаво проводив заняття та репетиції, часто ілюструючи повчальні або жартівливі розповіді грою на фортепіано. З любов'ю та повагою ставився до своїх вихованців, допомагав їм у багатьох аспектах життя.

О. І. Литвинов залишив по собі багатьох друзів, учнів і послідовників, залишив рукописи, що чекають на публікацію, залишив ВІЧНУ ПАМ'ЯТЬ.

Харків у світовому музичному просторі

М. И. Имханицкий
Россия, г. Москва

РОЖДЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-АКАДЕМИЧЕСКОГО ОБУЧЕНИЯ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ХАРЬКОВЕ КАК ПЕРВЫЙ ПРЕЦЕДЕНТ ПОДОБНОГО РОДА В МИРОВОМ ИСКУССТВЕ

В 1926 году в Харьковском музыкально-драматическом институте была создана первая в мировом искусстве кафедра народных инструментов. Ее основателями явились Владимир Андреевич Комаренко и выдающийся украинский бандурист и музыкант-просветитель Игнатий (Гнат) Михайлович Хоткевич.

Профессиональное музыкальное образование началось в Советском Союзе несколькими годами ранее: с середины 1920-х годов открываются отделения народных инструментов в средних учебных заведениях: в Ленинградском техникуме единого музыкального просвещения (1925), в Третьем Ленинградском музыкальном техникуме, в Музыкально-инструкторском техникуме имени Красной Пресни (1926, в 1929 году последний был переименован в Музыкально-инструкторский техникум имени Октябрьской революции), в Нижегородском музыкальном техникуме (1928), в Ростовском музыкальном техникуме имени А. В. Луначарского (1931) и т.п. С 1934 года работают курсы заочного обучения руководителей русских народных оркестров при Центральном доме самодеятельного искусства им. Н. К. Крупской, преобразованного в 1936 году во Всесоюзный дом народного творчества.

Однако вузовское образование впервые начинается именно в Харькове. В 1926 году В. А. Комаренко организовал кафедру народных инструментов при капельмейстерско-хоровом факультете Харьковского музыкально-драматического института. Обучение здесь велось лишь по классу струнных щипковых народных инструментов (В. А. Комаренко — домра и оркестровый класс, И. М. Хоткевич — бандура, помимо того Н. Даньшев вел класс балалайки).

В системе письменной, нотной традиции, основанной на языке хроматической темперации, один и тот же инструмент может обрести амбивалентные свойства. В одних условиях он может быть народным, а в других — элитарным. В целом термин «инструмент» (латинское «instrumentum») — означает «орудие». Орудие в помощь мышлению, направленное на

реализацию задуманного человека. Музыкальный инструмент — орудие в помощь выражению музыкальных эмоций и мыслей, преимущественно вне голосового аппарата человека (не случайно музыка на протяжении многих веков подразделяется на вокальную и инструментальную). Если инструмент направлен на бытовое музицирование, традиционное для определенной этнической культуры, это — инструмент народный. Если тот же инструмент направлен на систему элитарного музыкального искусства, созданного на протяжении многих веков в композиторском творчестве, это — инструмент академический, хотя по конструкции он может тем же самым, что и п предыдущем случае.

Такая амбивалентность в контексте моего сообщения особенно важна по отношению к хроматизированному народному инструменту. Если он в одних условиях средство выражения бытовой музыки этноса, а в других — средство выражения рафинированной композиторской мысли — то в рамках одной системы языка, системы основанной на хроматическом двенадцатиступенной темперации, между ними можно проложить множество ступеней. Возникает путь от инструмента народного к инструменту элитарному. Так появляется и явление «двуязычия» в исполнительстве на народном инструменте: в одних условиях для исполнителя он — средство выражения музыки традиционного национального быта, традиционного фольклорного искусства, в других — рафинированных художественных образов академического, элитарного искусства, ориентированного на престижную концертную сцену.

Сцена не есть лишь некое архитектурное сооружение. Сцена — это эстетический барьер. Это — подиум. Именно он отделяет исполнителя от зала, возвышает артиста над залом. Публика приходит на выступление исполнителя в престижный концертный зал, чтобы возвысится над бытовой обстановкой, ее будничностью. На одном и том же хроматизированном народном инструменте тот же самый исполнитель может играть и несложные, порой непритязательные мелодии в бытовой обстановке организации досуга людей, и серьезную академическую программу в обстановке престижного концертного зала. Отсюда становится ясной социальная значимость такого хроматического народного инструмента.

Гнат Хоткевич, будучи с одной стороны, великолепным этнографом, фольклористом, а с другой — профессиональным музыкантом, скрипачом, композитором, воспитанном на общеевропейской системе темперации, явился одним из первых в Украине музыкантов, который понял это со всей отчетливостью. Владмир Комаренко — по специальности кларнетист, был вместе с тем музыкантом широкого профиля, хорошо владел игрой на струнных щипковых народных инструментах. Именно поэтому эти музыканты и явились родоначальниками высшего профессионально-академического образования на народных инструментах в мире.

Приоритет Харьковского музыкально-драматического института был бесспорным, поскольку Харьков до 1932 года был столицей Украины. Лишь через два года, в 1928 году, аналогичная кафедра народных инструментов

была создана в Киевком муздрамине усилиями другого выдающегося энтузиаста профессионально-академического обучения на народных инструментах Марка Моисеевича Гелиса. В России же вузовское образование на народных инструментах началось лишь в конце 40-х годов.

И. В. Ирха
Швеция, г. Стокгольм

КОНЦЕРТЫ МИХАИЛА КАЗИНИКА В ХАРЬКОВЕ

В феврале 2008 года в третий раз я приехала в мой родной город Харьков, чтобы принять участие в интереснейшем творческом проекте — концертах-лекциях профессора Стокгольмского драматического института Михаила Казиника — музыканта-просветителя, обладающего уникальным ораторским даром, способным сплотить и внутренне преобразить огромную слушательскую аудиторию. Заразительность эмоционального воздействия Михаила Казиника ощутили на себе слушатели разных стран — от Швеции до Австралии, от Германии до Украины и России. После этих выступлений музыканту приходят пачки писем, в которых люди признаются в том, что встреча с Михаилом Казиником приоткрыла для них дверцу в прекрасный мир классической музыки, пробудив невероятное желание слушать ее, изучать ее законы, наслаждаться нею.

«Моя цель — сделать все возможное, чтобы человек испытывал огромную ВНУТРЕННЮЮ ПОТРЕБНОСТЬ, почувствовал невозможность полноценной жизни без глубокого и постоянного общения с искусством», — пишет М. Казиник в книге «Тайны гениев», выпущенной издательством «Фактор» при содействии Ротари-клуба «Харьков-Сити» (весь тираж молниеносно был раскуплен).

М. Казиник обладает потрясающей эрудицией. Но его лекции не только чрезвычайно информативны, но и поэтичны, психологичны, они пронизаны мириадами ассоциаций, связывающих разные сферы человеческого познания, содержат глубокий философский смысл. М. Казиник считает, что самое главное — изучить принципы психологии восприятия искусства, чтобы помочь новому поколению войти в искусство, научить открывать его глубины, раскрыть в человеке его творческие возможности. «Ведь искусство по сути своей — это грандиозная творческая энергия, — подчеркивает М. Казиник. — И эта энергия для того, кто способен постичь ее, становится важнейшим критерием ценности жизни, носителем самого сокровенного, способного проявиться и во всех остальных сферах жизни и деятельности».

В этот приезд Михаил Казиник встретился со студентами Национальной юридической академии им. Я. Мудрого, Медицинского университета, Национальной академии городского хозяйства, Национального университета радиоэлектроники, Национального фармацевтического университета, Академии культуры, Университета Искусств им. И.П. Котляревского.

На областном телевидении состоялась запись шести музыкально-просветительских программ — бесед Михаила Казиника с учениками гимназии «Очаг».

Л. М. Ніколаєва
Україна, м. Львів

ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКАНТІВ НА ВІСІ «ХАРКІВ-ЛЬВІВ»

Міжкультурні контакти можуть відбуватися у різних формах, бути епізодичними чи постійними. Каналами культурної дифузії найчастіше стають міграційні процеси, туризм, обмін студентами, фахівцями, наукові конференції тощо. Міжнаціональні, міжрегіональні зв'язки в галузі музичного мистецтва утворюються також внаслідок гастрольної діяльності, участі у спільних мистецьких проектах, виставах, концертах, фестивалях тощо.

З історії відомі імена композиторів, виконавців, педагогів, які в різні періоди своєї діяльності жили в різних країнах і працювали на перетинах національних культур. Значно частіше, завдяки окремим особистостям, налагоджувалися та розвивалися зв'язки між різними регіонами однієї країни — іноді віддаленими не лише територіально, але й відмінними за етнічним складом та культурними традиціями. Прикладом можуть бути Галичина та Слобожанщина.

Як відомо, великий інтерес до Харківщини виявляв І. Франко. Він активно спілкувався з такими діячами науки і культури, як М. Сумцов, П. Грабовський, С. Дрімцов та ін., а також з Г. Хоткевичем, який, навіть за часів, коли Україна була поділена між Російською та Австро-Угорською імперіями, словом і ділом поєднував обидві частини єдиної української спільноти.

На мистецькій вісі «Харків-Львів» працювало чимало музикантів. Проте імена деяких особистостей, які багато зробили для розквіту і зближення західної і східної гілок української культури, до цього часу залишаються невідомими. В наш час це питання є особливо актуальним і потребує ґрунтовного вивчення.

З Харковом 20–30-х років XX ст. пов'язані сторінки діяльності таких визначних діячів західноукраїнської музичної культури, як А. Рудницький та З. Лисько. А відомий український композитор і диригент, харків'янин, І. Вимер, один з організаторів і музичний керівник Харківського театру юного глядача, у 1944 р. разом з театром переїхав до Львова, де пройшла друга половина його життя. Тут він займався композицією, виконавською і педагогічною діяльністю, у 1964–1975 рр. очолював кафедру народних інструментів Львівської консерваторії. Від 2004 р. у Львові щорічно проводиться музичний молодіжний фестиваль ім. І. Вимера.

Харківсько-львівські музичні контакти яскраво виявилися в галузі оперного мистецтва: прем'єром Харківської опери був відомий західноукраїнський співак М. Голинський. У цьому місті здобули вищу музичну освіту солісти Львівської опери І. Кримчак-Яновський, О. Прудник М. Торчинський, К. Голубничий, Т. Ткаченко та ін.

У Харкові навчалися й інші львівські виконавці і педагоги: піаністи В. Тіпаков та М. Брандорф, валторніст В. Прядкін. А у Львівській консерваторії, в класі проф. С. Людкевича, вищу музичну освіту здобував майбутній харківський композитор Г. Цицалюк.

Значний інтерес викликає постать піаністки та диригента-хормейстера Ф. М. Долгової. Харківські сторінки її діяльності частково висвітлені у публікаціях Є. Конопльової. У 1944 році Ф. Долгова була скерована до Львова — головним хормейстером оперного театру та доцентом консерваторі, де вона працювала на кафедрах диригування та оперної підготовки. В її класі навчалися нар. артист України Д. Пелехатий, засл. діяч мистецтв України, проф. О. Грицак, засл. артист України, проф. В. Куржев, проф. Г. Голик, засл. працівники культури України В. Чуба та Т. Мальованик та ін. Доцент Ф. Долгова виховала чимало співаків, співпрацювала з багатьма видатними діячами українського мистецтва. Паралельно з роботою в театрі, індивідуальними заняттями зі студентами, вона читала курси історії російської і зарубіжної хорової музики, історії оперного мистецтва, займалася науково-методичною роботою. Рукописи її праць з питань хорознавства зберігаються в фондах бібліотеки ЛНМА ім. М. Лисенка.

Питання львівсько-харківських культурних взаємин має перспективи для подальшого вивчення в різних аспектах і заслуговує на увагу дослідників.

В. М. Щепакін
Україна, м. Харків

ХАРКІВ МУЗИЧНИЙ І НЕ ТІЛЬКИ... (ЗА ЛИСТАМИ 1870–80-Х РР. Й. ІРАНКА ДО ЧЕХІЇ)

Історія музичної культури Харкова тісно пов'язана з діяльністю в ньому в другій половині XIX — на початку XX ст. багатьох чеських музикантів — педагогів, виконавців, військових капельмейстерів і диригентів — спеціалістів, які отримали ґрунтовну музичну освіту в уславлених чеських музичних навчальних закладах — Празькій консерваторії та Празькій органній школі. Чимало яскравих, проте й досі недостатньо вивчених українськими музикознавцями сторінок розвитку музичної педагогіки і виконавства в місті, стосуються плідної праці вихованців Празької органної школи — братів Йозефа і Алоїза Іранеків та їхнього музичного оточення, до якого входили крім чеських музикантів також приїжджі німці, росіяни, італійці, представники місцевої музичної спільноти.

Чеський музичний історик Й. Сханілець у своїй монографії «Za slavou», виданій у Празі в 1961 р. суттєво доповнює факти, що наводяться в харківських публікаціях, на базі яких аналізувалася діяльність братів Іранеків у місті, фактологічними даними з чеських музикознавчих видань, з листів Й. Іранека до свого вчителя і друга Б. Сметани та до брата Карла. На жаль, це цікаве наукове джерело, за відсутністю українського або російського перекладу, вже майже 50 років від часу його публікації в Чехії, залишилося на периферії уваги українських музичних дослідників.

Брати Іранеки народилися в чеському містечку Ледці поблизу Млада Болеслава. В десятирічному віці Б. Сметана взяв до себе в родину старшого, Йосипа. Тісне багаторічне спілкування зі Сметаною і навчання в нього

(1865–72) усіляко сприяли розвиткові музичного таланту хлопчика. В дитячі роки Йосип учився грати на скрипці та арфі, а пізніше як піаніст і композитор завершив музичну освіту в Празькій органній школі, за часи навчання в якій входив до Празької спілки молодих музикантів. У 1877 р. Й. Іранек і його товариш по навчанню в Органній школі Й. Голлі приїхали до Харкова, де оселилися разом і обійняли посади вчителів музики, співу та капельмейстерів у восьмирічній жіночій гімназії (з пансіоном) Д. Оболенської — одному з найпрестижніших у місті навчальному закладі, де традиційно музичним заняттям приділялася значна увага. З листів дізнаємося. що на шляху до Харкова Й. Іранек зупинявся в Бродах, Києві та Курську. Одразу ж по прибутті до Харкова Й. Іранек розпочав невтомну педагогічну і концертну діяльність щоб матеріально забезпечити шість своїх молодших братів, які продовжували навчатися в Чехії. Листи Іранека до Б. Сметани надають можливість стверджувати, що класик чеської музики щиро цікавився мистецьким життям в Україні. По приїзді до Харкова (середина серпня 1877 р.) Іранек описав учителеві свої враження від місцевої опери і музичної організації. Навесні 1878 р. колишній учень з гумором інформує Сметану про умови свого життя на новому місці, описуючи харківську багнюку, відсутність каналів для води та бруду, мальовничість церков, засоби вечірнього освітлення, візників, будинки й вулиці. В грудні 1877 р. Й. Іранек пише про щоденний побут і своє музичне оточення, надаючи коротенькі влучні словесні портрети місцевим музикантам, здебільшого чехам. Й. Іранек досить детально пише про одного з найяскравіших музикантів Харкова тих часів С. В. Неметця та про його керівництво створеним ним студентським оркестром. В одному з листів до вчителя Й. Іранек із захватом у подробицях інформував про своє з Й. Голлі перебування в Москві, куди молоді музиканти потрапили в 1878 р. на Різдво. Чимало місця в листах різних років займає цікава інформація про умови побуту і праці в гімназії та з приватними учнями (серед інших — І. Алчевський), про літні творчі відпочинки в маєтку Неметця, про нові твори, що з'являлися з-під пера Й. Іранека-композитора, про концертні виступи і відгуки публіки на них тощо. Щирою братерською опекою сповнені в листах очікування Й. Іранека на приїзд до Харкова брата Алоїза. Готовлячись до цього Й. Іранек і Й. Голлі зайнялися улаштуванням своєї нової квартири. Влітку 1882 р. Й. Іранек написав вчителеві листа на три сторінки з Андріївки, де брати гостювали влітку в Неметця. Іранек інформував Сметану про власні публічні виступи, схвальні відгуки критиків. Він розповів також, що вчить фортепіанний концерт Шумана та вивчає характерні особливості російського гармонічного стилю. Учень також привітав Сметану із закінченням опери «Чортова стіна».

По поверненні до Праги (1891) Й. Іранек обійняв посаду професора Празької консерваторії по класу фортепіано. Серед його консерваторських учнів — видатні чеські композитори XX ст. Й. Сук та В. Новак, професор по класу фортепіано Яначкової музичної академії в Брно М. Дворжакова, З. Давід та У. Блєха, які працювали в Харкові на початку XX ст. та ін.

Переклад листів Й. Іранека до Чехії, зроблений автором цих матеріалів і подробні коментарі до нього опубліковані в збірці «Музичне мистецтво» № 4, виданому в Донецькій музичній академії ім. С. С. Прокоф'єва в 2004 р.

А. Цыгичко
Германия, г. Лейпциг

ХАРЬКОВСКАЯ ПИАНИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Пианисту, воспитанному в советской системе музыкального образования, знакомство с европейскими аналогами преподносит немало сюрпризов. Думаю, что могу об этом говорить, потому что сам я учился в Харькове: в детской музыкальной школе № 1 им. Бетховена, в Харьковской средней специальной музыкальной школе у замечательных педагогов Г.Л. Гельфгата и Л.Н. Маргариуса, а в консерватории — у В.А. Сирятского.

Харьковская десятилетка — это мой фундамент, мои знания и умения, мой профессионализм. ХССМШ — это фирма! Почти все мои одноклассники уехали из Харькова и работают в разных странах мира: Е. Макарова, А. Колтаков, А. Емцов — в Австралии; А. Киряева — в Нью-Йорке; А. Подлесный — в Дюссельдорфском симфоническом оркестре; Р. Резник закончил Венскую консерваторию и учится как дирижер в Берлине.

Понятно, что Харьковская десятилетка — специализированное музыкальное заведение. Таких школ в мире — единицы. В Германии специальные музыкальные школы для одаренных детей называются гимназиями.

Но обычная ДМШ во многом отличается от начальной музыкальной школы в Германии. Музыкальные школы (иногда их даже называют консерваториями) бывают государственными и частными. Здесь можно учиться в любом возрасте: и в 3 года, и в 5, и в 15, и в 50. Обязательный предмет — один! Это — игра на инструменте один раз в неделю по 30 минут (для перспективных учащихся — 45 минут). Теорию музыки изучают по желанию. Музыкальной литературы нет вообще. Естественно, такая школа общеэстетического характера выпускает скорее любителей музыки, а не серьезных музыкантов-профессионалов. При этом поражает высокое качество инструментов и акустика концертных залов. Талантливым студентам даже предоставляется возможность играть на редких инструментах работы прославленных старых мастеров. Периодически проводятся выставки-презентации музыкальных инструментов. На них даже маленьким детям разрешается попробовать поиграть на любом (даже самом ценном) инструменте.

Hoch-Schule (высшая школа музыки) есть почти в каждом крупном городе. Огорчает, что учатся там преимущественно представители Кореи и Японии.

Хочется верить, что уникальная трехступенчатая система музыкального образования, принятая в Украине и странах бывшего СССР, система, обеспечивающая последовательное формирование музыканта-профессионала, сохранит свою индивидуальность.

А. Шехтман
Германия, г. Нюрнберг

ЭСТРАДНЫЙ ВОКАЛ ГЕРМАНИИ И УКРАИНЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)

Профессиональное становление специалистов, работающих ныне в сфере культуры и искусства Украины, осуществлялось в системе музыкальной культуры СССР.

Я тоже была воспитана в традициях советского эстрадного вокального искусства. В 2005 году я окончила Харьковскую государственную академию культуры по специальности «эстрадное пение».

В настоящее время проживая в Германии, я не могла не обратиться к теме сравнительного анализа отечественного украинского и немецкого эстрадного вокального искусства как важнейших составляющих массовой культуры.

Сегодня, в век глобализации, когда в прошлом осталось противоборство двух политических систем-антагонистов, мы можем констатировать следующий факт: современная Украина — независимое, молодое государство, строящее систему капиталистических отношений во всех сферах государственной жизни. Происходящий процесс не может не затрагивать и вопросы культуры. И сейчас мы наблюдаем, как украинская эстрада перерождается в украинский шоу-бизнес — организованную коммерческую систему массового искусства. Шоу-бизнес является не прерогативой одной отдельно взятой страны, а составной частью глобального шоу-бизнеса, развивающегося по своим сформировавшимся законам.

Важнейшей составляющей и украинской, и немецкой массовой культуры является эстрадное вокальное искусство, с той лишь разницей, что украинская певческая эстрада формировалась и развивалась (и на этом необходимо поставить акцент!), по сравнению с немецкой, не на коммерческой основе. Основные ее тенденции диктовались политическим устройством страны.

Впрочем, те же процессы происходили в массовой культуре в той части Германии, которая с 1945 по 1989 гг. называлась ГДР (DDR).

В современной объединенной Германии основной тон в массовой культуре задает бывшая ФРГ (BRD).

В ракурсе шоу-бизнеса украинское вокально-эстрадное исполнительство, по сравнению с германским, содержит признаки вторичности.

С точки зрения законного делопроизводства, украинскому шоу-бизнесу есть чему поучиться у германских коллег. Несомненно, главной заслугой немецкого шоу-бизнеса является его глубокая законодательная база. Работа профилирующего, контролирующего государственного учреждения (GEMA-Geselschaft fur Musikalische Auffuhrungs-und Mechanische Vervielfaltigungs-Rechte) гарантирует соблюдение авторских прав и не допускает незаконного тиражирования лицензионной продукции (год от года санкции за нарушения закона об авторских правах ужесточаются). Предпринимаемые законом меры гарантируют здоровый финансовый климат как для исполнителей и их продюсеров, звукозаписывающих компаний (Plattenfirmen), так и для инвесторов и меценатов.

А. М. Будіна
Україна, м. Харків

ХАРКІВ ІСТОРИЧНИЙ: РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ У СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ

Про створення нашого славного мегаполісу є дуже багато припущень, але досить точних даних так і немає. Тож історики на підставі деяких скупих фактів по-різному підходили навіть до того, що вважати відправним пунктом при визначенні появи населеного пункту. Одні зважали на прибуття в місцевість між ріками Харків і Лопань групи перших переселенців, інші — появу Острога, ще хтось — заснування власне міста. Але, крім офіційних даних (документів), бралися до уваги й легенди, перекази та літописи. Та до створення нашого великого міста довелося пройти чи немало жорстоких шляхів.

З 1648 р. велася виснажлива та жорстока національно-визвольна боротьба українства проти польського панування за землю, віру та надію на вільну незалежну країну, очолювану Богданом Хмельницьким. Відомий історик кінця XIX — початку XX століття О.Я. Єфименко зазначала, що право на заснування «слободи» надавалося лише людям, прибулим з інших місць, а не «тутешнім, старовинним». Якось, Андрій Квітка, проходячи вниз по течії річки Харків, знайшов маленький затишний хутірець. Пройшов далі до гори, що нині називається Холодною. І потім став як Осадчий пропонувати переселенцям селитися на хуторі Харківському і вгору. Після того, як населення збільшилося, стали думати про захист від нападників, облаштування міста. Звели в ньому храм божий. При його освяченні місто в молитвослів'ї було названо Харковом. До цього була нарада з приводу того, як найменувати місто. Загальна думка склалась така: назвати його, як і сусідню річку. Багато думали й над тим, хто доклав найбільших зусиль для заснування Харкова. Письменники, вчені, документалісти завжди згадають легенду про Харка. В «Топографічному описі Харківського намісництва» 1785 року зазначається, якщо вірити легендам, то на місці, де тепер Харків, заснував хутір багатенький українець на ім'я Харитон. На прізвисько Харко. Втікаючи від польських панів, Харитон привів з собою на вільні землі групу переселенців. На місцевість, де вони вирішили збудувати оселі, робили набіги татари. Харко успішно відбивав їхні атаки, чим позбавляв садиби і хати від розорення. Одного разу, переслідуючи ворогів, Харко втонув у Сіверському Дінці. Але все ж таки роком заснування нашого міста є 1654 р., також це рік заснування інших слобод, з котрих потім склався Харківський полк. На Харківське городище прийшла спочатку маленька група (37 сімей) переселенців трошки раніше 1654 р. Так було засновано наше, тепер вже величезне місто.

Але з XVII ст. минуло вже багато часу, і поступово місто зростало. Будувалися церкви, наприклад, Покровський монастир, який з'явився в місті через кілька десятиріч після його заснування. По можливості реставруються історичні визначні пам'ятки. Набирає розвитку промисловість та сільське господарство. Будується дуже багато учбових закладів, і один з найбільших та найстаріших у Східній Європі являється Харківський національний універ-

ситет імені В.Н. Каразіна. Заснований у листопаді 1804 р. з ініціативи видатного просвітителя В.Н. Каразіна, згідно із грамотою Олександра І.

Історія Харківського національного університету є невід'ємною частиною інтелектуальної, культурної та духовної історії України. З Харківським університетом пов'язані імена відомих учених, науковців та просвітителів: П.П. Гулак-Артемовський, О.М. Ляпунов, М.І. Костомаров, М.П. Барабашов, М.М. Бекетов, Д.І. Багалій, А.М. Краснов, М.В. Остроградський, В.А. Стеклов, О.О. Потебня, О.В. Погорєлов та багато-багато інших. Харківський університет — єдиний в Україні, де навчалися і працювали три лауреати Нобелівської премії — біолог І. Мечников, економіст С. Кузнець, фізик Л. Ландау. Серед почесних докторів університету — перший президент України М.С. Грушевський та президент Л.Д. Кучма. Становлення Харкова як крупного промислового, наукового, культурного центру відбулося завдяки діяльності університету. Багато вулиць міста названо на честь професорів, науковців, вихованців університету.

И. А. Биккужина
Украина, г. Днепропетровск

СТАНОВЛЕНИЕ П. СОКАЛЬСКОГО КАК КОМПОЗИТОРА В ЕКАТЕРИНОСЛАВЕ

В данном докладе впервые определена важная значимость пребывания П.П. Сокальского в Екатеринославе, его формирование именно здесь как музыканта и композитора. Впоследствии, дальнейшая творческая деятельность П.П. Сокальского так или иначе соизмерялась с духом екатеринославской творческой интеллигенции, той «богемы», которая вдохновила его на создание музыкальных произведений и научных трудов, занявших достойное место в украинской и мировой художественной культуре.

При всей кратковременности пребывания творца в Екатеринославе (1,5–2 года), именно этот город сыграл решающую роль для творческого самоопределения Петра Петровича Сокальского. Здесь он, после мучительных и долгих раздумий, «положил на весы» научную деятельность и музыкальное творчество. И, к счастью многих почитателей его таланта как композитора и музыкального критика, перевесила музыка. Этому способствовал высокий уровень музыкальной культуры края той поры и особая благодатная почва для развития Сокальського как музыканта.

В середине XIX в. Екатеринослав как губернский центр занимал значительное место в культурной жизни южной части Российской империи. В городе активно развивается концертная и театральная жизнь. Становится системным в это время и музыкальное образование данного региона. Этому способствовало открытие разветвленной сети начальных учебных заведений светского и духовного направлений.

Екатеринославская мужская гимназия, куда П.П. Сокальский был назначен старшим учителем естественных наук, отличалась хорошим уровнем музыкальной подготовки. Новая методика живого непосредственного

общения с учениками, предложенная учителем П.П. Сокальским, была новаторской в то время. Мальчики с интересом постигали знания о музыке, так как уроки талантливого педагога обильно иллюстрировались П.П. Сокальским фрагментами из музыкальных произведений, пением народных песен, а также отрывками из литературных сочинений.

Педагогический коллектив гимназии, состоящий из высокообразованных людей, к тому же почитателей музыки, привлекал молодого Сокальского к участию в любительских концертах. Вскоре Пётр Петрович — приветливый, общительный человек, отличный пианист — был принят во многих домах Екатеринослава. Участвуя в домашних концертах, он впервые исполнил свои сочинения. Это послужило толчком к созданию многих музыкальных произведений композитора, среди которых, — фортепианные опусы различных форм, романсы, кантаты, хоры, а также оперы — «Мария» (или «Мазепа», оставшаяся незаконченной), «Майская ночь», «Тарас Бульба» («Осада Дубно»); Кантата П. Сокальского «Пир Петра Великого» была премирована русским музыкальным обществом в Петербурге в 1860 г.

Там же, в Екатеринославе, на любительских концертах, прозвучали его первые лекции о народной музыке. Впоследствии, уже в шестидесятых годах, П.П. Сокальский читал лекции о музыке в Одесском филантропическом обществе. В этих лекциях намечены идеи о русской народной музыке, получившие дальнейшее развитие в его капитальном труде «Русская народная музыка» (Харьков, 1888). Из других музыкально-литературных сочинений Сокальского особого внимания заслуживают статьи: «Китайская гамма в русской народной музыке» («Музыкальное Обозрение», 1885–1886) и «О будущности русской музыки» («Баян», 1889).

Н. І. Кушлик
Україна, м. Івано-Франківськ

НАУКОВІ ІДЕЇ П. СОКАЛЬСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВА НА ТЕРЕНАХ ГАЛИЧИНИ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX ст.

В Галичині в другій половині XIX ст. відбувалося формування елементів науково-методологічних засад функціонування українського музикознавства. З'являються праці, в яких започатковується узагальнення національної специфіки українського музично-культурного простору. До їх числа належать етномузикознавчі розвідки священика П. Бажанського, в котрих відображено процес осмислення під певним кутом зору національно-культурних традицій, подій, фактів, тенденцій, імен. Варто згадати, що соціокультурна практика о. П. Бажанського в музичній сфері загалом відзначалася просвітницькою універсальністю, суголосною тенденціям діяльних пошуків освічених верств українців в галицькому сегменті Австро-Угорської імперії. Музикознавчі студії о. П. Бажанського неодноразово потрапляли в поле критичної оцінки з боку українських науковців М. Гру-шевського, В. Витвицького, М. Загайкевич, Ф. Колесси, Б. Кудрика, С. Люд-кевича, І. Франка та ін. Спільним знаменником

общения с учениками
торской в то время. М
уроки талантливого
фрагментами из музы
отрывками из литерат

Педагогический к
людей, к тому же по
участию в любительс
общительный челове
Екатеринослава. Учас
сочинения. Это послу
ведений композитора
форм, романсы, кант
оставшаяся незакон
Дубно»); Кантата П.
русским музыкальны

Там же, в Екатер
первые лекции о наро
П.П. Сокальский чи
обществе. В этих лек
чившие дальнейшее р
музыка» (Харьков, 1
Сокальского особого
ской народной музык
ности русской музыки

НА
В КОНТЕКСТ
НА ТЕРЕНАХ

В Галичині в други
науково-методологічн
З'являються праці, в як
фіки українського му
етномузикознавчі розв
процес осмислення під
подій, фактів, тенденці
П. Бажанського в му
універсальністю, сугол
українців в галицьком
студії о. П. Бажанськог
боку українських науко
Ф. Колесси, Б. Кудрика,

критики на адресу священика-музикознавця П. Бажанського виступає наголос щодо присутності в його працях рис дилетантизму й наслідування, з чим важко не погодитися. Поза тим не викликає сумніву історико-пізнавальна цінність розвідок П. Бажань-кого, оскільки вони відображають певні спрямування в руслі становлення засад вітчизняного музикознавства.

Етнографічно-дослідницькі наміри П. Бажанського, обумовлені культурологічними потребами часу, були зафіксовані в його публіцистичних статтях 1887–88 рр. Важливо означити їх хронологічний збіг з друком в Наддніпрянщині праці П. Сокальського «Руська народна музика ...» (Харків, 1888). Очевидно, що поява згаданої праці не оминула увагу П. Бажанського, водночас суттєво скорегувавши просвітницькі устремління фольклориста-аматора. Долучившись до когорти прихильників та послідовників ідей П. Сокальського (серед них були В. Петр, О. Фаміцин, К. Квітка), П. Бажанський виявився першопрохідцем на цій ниві серед галичан. Показово, що високу авторитетність творчих здобутків П. Сокальського П. Бажанський підкреслював у теоретичній розвідці «Русько-народна музикальна опера», з пієтетом іменуючи відомого дослідника-фольклориста «руським народним геніем».

Помітно, що в музикознавчо-фольклористичних розвідках П. Бажанського, надрукованих окремими брошурами (здебільшого накладом автора) у Львові та Перемишлі в 1891–1914 рр., міркування етнографа-галичанина репродуктивно (й не завжди бездоганно) відтворюють дослідницькі позиції П. Сокальського. Простежується намагання узагальнити широкий пласт інформації, своєрідно його трансформувати через призму власного світогляду, особливо виокремлюючи головну ідею П. Сокальського стосовно «окремішності» натуральної народної мелодики й ритміки. П. Бажанський спирається на концепцією П. Сокальського та Г. Гельмгольца щодо різниці поміж строями (чистим природним та темперованим), яка виникає, якщо слух налаштований до сприйняття чистих інтервалів. За висновками П. Сокальського відновлення чистого строю цілком можливе в квартетній музиці і взагалі на смичкових інструментах, а також в співах одиночних і хорових. Тож одиночний спів у природних інтервалах, на думку П. Бажанського, мав зберігатися в руській народній музиці. Деякі спостереження П. Бажанського, зберігаючи суб'єктивний характер, можуть розглядатися своєрідним доповненням до висновків П. Сокальського. Зокрема, це торкається думки щодо присутності в звуковисотній будові народнопісенного матеріалу мікроінтервалики (за П. Бажанським так званих енгармонічних дробів величиною в 1/2, 1/3, 1/4 тона). Відтак ним пропонувався спосіб назви та запису нот, що загалом утворюють звукоряд з 22 тонів.

Отже, позиціонування П. Бажанського-етнографа рельєфно концентрувалося на проблемі духовно-ціннісної міфотворчої первинності фольклору поза межами цивілізаційно-культурних перетворень. Світоглядний базис священика-народознавця сприяв формуванню його своєрідних дослідницьких позицій в галузі національного фольклору, але важливим імпульсом на шляху теоретичного осмислення проблем специфіки музично-фольклорного пласту для П. Бажанського слугували наукові ідеї П. Сокальського.

М. А. Жишкович
Україна, м. Львів

ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ГОЛИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ СХІДНОЇ ТА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

Важливою проблемою української вокальної культури є відродження художньої атмосфери у мистецтві і суспільстві, яка упродовж багатьох десятків років створювалась талановитими особистостями, серед яких особливе місце належить Михайлу Голинському (1890–1973), оперному та концертно-камерному співакові (героїко-драматичний тенор), вихованцю львівської вокальної школи. Саме йому першому з-поміж галицьких співаків першої половини XX століття випала велика честь долучитися до утворення і становлення Державних оперних театрів в Одесі, Києві та Харкові. З 1926 по 1930 рр. співак був окрасою українського оперного мистецтва. У Харкові він працював три роки.

Творча співпраця єднала М. Голинського з видатними майстрами оперного мистецтва І. Паторжинським, М. Литвиненко-Вольгемут, М. Гришком, Ю. Кипоренком-Доманським, М. Сокіл. Згадуючи про співпрацю з М. Голинським у Харкові, диригент і піаніст А. Рудницький писав: «Цей голос був феноменальний: тенор темного, героїчного тембру, шляхетного кольору, металевої звучності, могутньої сили, ідеально рівний і кришталево чистий у всіх регістрах [...]. Михайло Голинський був унікальний тому, що його голос, даний Богом, давав можливість забувати про ті чи інші вади й відсутність тих чи інших прикмет».

З ініціативи співака у Харкові було вперше поставлено оперу західноукраїнського композитора А. Вахнянина «Купало». До постановки цієї опери були залучені кращі мистецькі сили. Поряд з М. Голинським в ролі Степана виступили М. Литвиненко-Вольгемут (Одарка) та І. Паторжинський (Максим). Художнє оформлення здійснив талановитий художник А. Петрицький, що підсилило успіх опери Вахнянина.

У 1929 році серед найбільш репрезентативних співаків Харківської опери М. Голинський брав участь у Днях української культури у Москві. Після його успішного виступу Большой театр СРСР запросив співака на гостинні виступи, і він уперше за всю історію співав на сцені цього оперного театру українською мовою (партію Радамеса в опері «Аїда» Дж.Верді).

М. Голинський приятелював з П. Тичиною, М. Лебедем, Остапом Вишнею, відвідував знаменитий «Березіль», спілкувався з М. Самокишем і Д. Яворницьким, зустрічався з В. Маяковським.

Перебування в радянській Україні, зокрема у Харкові, — безумовно, одна з найцікавіших сторінок життя М. Голинського, описана у його «Спогадах». Не випадково співак не раз підкреслював, що то були щасливі роки в його довгому і такому багатому на цікаві події житті. Про успішні виступи співака свідчить низка позитивних рецензій. Харківська газета «Вечернее радио» (20 жовтня 1927 р.), зокрема, писала: «Аида», которая идет на нашей сцене в

продолжении нескольких лет, в этом сезоне, как в фокусе, сосредоточила эффекты работы предыдущей и творческое напряжение театра в текущем сезоне. [...] В отчетном спектакле впервые выступил на нашей сцене Михаил Голинский (Радамес). [...] Артист производит исключительное впечатление. Наша Госопера в лице этого певца, безусловно, получила могучее подкрепление».

Харківський період творчості галицького співака М. Голинського можна вважати найбільш плідним. На сцені Харківської опери співак виконав партії: Радамеса («Аїда» Дж. Верді), Хозе («Кармен» Ж. Бізе), Каніо («Паяци» Р. Леонкавалло), Германа («Пікова дама» П. Чайковського), Каварадоссі та Калафа («Тоска» і «Турандот» Дж. Пуччіні), Гофмана («Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха), Степана («Купало» А. Вахнянина).

К. К. Сятецький
Україна, м. Дрогобич

ВНЕСОК ХАРКІВ'ЯНИНА МИКОЛИ КОПНІНА В РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

У сузір'ї співаків і вокальних педагогів Західної України почесне місце займає Микола Якович Копнін. Проте його виконавська та педагогічна діяльність, пов'язана з двома культурними центрами України — Харковом та Львовом, вивчена недостатньо. Джерельною базою для дослідження поки що залишаються поодинокі публікації, газетна періодика, архівні документи, спогади колишніх колег та учнів М. Копніна, до яких належить і автор доповіді (навчався у нього співу понад 15 років).

Величезною заслугою М. Копніна є багаторічна праця в напрямку заснування академічної вокальної виконавсько-педагогічної школи на Дрогобиччині. В 60-х рр. XX ст. фундамент вокальної підготовки у цього педагога отримали нині відомі західноукраїнські співаки та педагоги, професори, доценти, народні та заслужені артисти України, заслужені діячі мистецтв, культури, освіти: це — І. Кушплер, Б. Базиликут, І. Мацялко, М. Шалайкевич, О. Цигилик, М. Шуневич, Б. Щурик, М. Лев, М. Багрій, К. Сятецький, М. Саноцький та ін.

Майбутній оперний співак (баритон) та педагог народився 9 (22) квітня 1903 р. на Слобожанщині, у с. Артельному Курської губернії. На початку 20-х років, після закінчення Білгородського реального училища, переїхав до Харкова. Тут, працюючи на пивзаводі, паралельно навчався у музичній студії Дорпрофсожу Південної залізниці (1928–1932 рр., клас М. Михайлова), брав приватні уроки у проф. П. В. Голубєва, співав в оперній студії. У 1932 став солістом Харківського оперного театру, де співпрацював з такими корифеями, як Ю. Кипоренко-Даманський, О. Петрусенко, З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, Б. Гмиря, І. Паторжинський, М. Гришко, В. Гужова та ін. Мав нагоду вдосконалювати майстерність у відомого італійського педагога Карло Баррера, який у 1933–34 рр. працював в Україні за контрактом.

У 1934 р., у зв'язку з перенесенням столиці України з Харкова до Києва, до Київської опери було переведено кращих харківських співаків. Серед них був і М. Копнін. Цей у його творчій діяльності був коротким (два роки), проте надзвичайно продуктивним. Крім роботи в театрі, він співпрацює з кіностудією (озвучує фільм «Сладчайший полет»), співає на радіо. У 1935 р. став лауреатом (III премія) Другого Всесоюзного конкурсу вокалістів у Ленінграді. Через квартирно-житлові проблеми М. Копнін повертається до Харкова, де знову співає і у передвоєнні, і в повоєнні роки, після повернення з фронту. У творчому доробку М. Копніна було понад 40 партій в операх українських, російських та західноєвропейських авторів: С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, П. Чайковського), А. Рубінштейна , О.Бородіна, Дж. Россіні, Дж. Верді, Ш. Гуно, Дж. Мейєрбера, Ж. Бізе, Дж. Пуччіні, Р. Леонкавалло, І. Дзержинського та ін.

У 1947 р., у зв'язку з погіршенням стану здоров'я, співакові довелось залишити роботу в театрі і відмовитися від запрошень працювати в оперних театрах Єревана, Львова. Він переїжджає до Дрогобича (у цьому місті 22.11.1984 р. закінчився його життєвий шлях). Тут М. Копнін спочатку працює солістом філармонії, а у 1959–1963 рр. викладає вокал у Дрогобицькому педагогічному інституті ім. І. Франка. Його яскравий педагогічний талант розкрився також у вокальній студії при міському Будинку вчителя, де він працював протягом 15 років. Методика навчання співу М. Копніна базувалася на засадах принципів видатних теоретиків і практиків вокального мистецтва, що були ним узагальнені та перевірені на власному досвіді.

Непересічна особистість, співак і педагог М. Копнін — яскрава постать у царині вокального мистецтва. Першою спробою привернути увагу до його діяльності, зокрема на теренах Західної України, став регіональний конкурс молодих співаків ім. М. Копніна, організований його учнями, що вже двічі відбувся у Дрогобичі (у 2003 р. та 2005 р.).

Л. О. Черепанина, М. В. Черепанин
Україна, м. Івано-Франківськ

ГНАТ ХОТКЕВИЧ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНИХ ВЗАЄМИН ГАЛИЧИНИ З НАДДНІПРЯНСЬКОЮ УКРАЇНОЮ НА ЗЛАМІ XIX–XX СТ.

Творчість Гната Хоткевича як музиканта-виконавця, дослідника-фольклориста, композитора, педагога, організатора музичної справи, театрального діяча є оригінальним і специфічним відображенням культурно-мистецьких тенденцій між Галичиною і Наддніпрянською Україною на зламі XIX–XX століть. Цей період відзначився активною музично-просвітницькою діяльністю Г. Хоткевича в Галичині.

Мета виступу — окреслити значення творчості Г. Хоткевича в контексті музичних взаємин Галичини з Наддніпрянською Україною та його вплив на розвиток української національної культури.

Перебуваючи з березня 1906 року в еміграції на теренах Галичини, Г. Хоткевич протягом шестирічного періоду постійно і ретельно вивчав місцевий фольклор, пропаґував гру на бандурі і скрипці. Все це відігравало важливу роль у становленні його як особистості музиканта, так і в піднесенні національної культури в середовищі галичан. Звичайні люди були зачаровані співом і грою «бандуриста з України». Його активна концертна діяльність сприяла виникненню ідеї щодо вдосконалення бандури та створення її оркестрових різновидів. Цю особливість майстра зауважив С. Людкевич, який підкреслив, що Г. Хоткевич «підніс гру на бандурі до своєрідної художності, зробив здатною до більшого числа модуляцій та добув з неї чимало зовсім нових невідомих ефектів і нюансів, про які ніхто би не думав».

Крім цього, митець був активним членом «Молодої музи» і НТШ, вів різноманітні гуртки, брав участь у виданнях «Просвіти», «Каменярі», «Дзвінок», «Мета», «Світло», «Літературно-науковий вісник», «Діло» тощо. Виконавська діяльність Хоткевича відзначена двома великими концертними подорожами Галичиною і Буковиною. Головною метою першої подорожі була пропаганда бандури і бандуристів. Друга відбувалася у складі інструментального тріо (скрипка, віолончель, фортепіано).

Фольклористична діяльність Г. Хоткевича була сходинкою до написання власних музичних творів, які згодом суттєво збагатили концертний і навчально-педагогічний репертуар виконавців.

Безпосередній вплив на світогляд Г. Хоткевича мала театральна діяльність у створеному ним Гуцульському художньо-етнографічному театрі (с. Красноілля). Адже концертна група гуцулів виступала в Києві, Миколаєві, Одесі. Гуцульщина в театрі Г. Хоткевича була представлена багатогранно, зокрема історичними, побутовими піснями, танцями, народними оповідями, а також грою на різних інструментах (цимбалах, скрипці, флоярі). В цей період Г. Хоткевич читає курс лекцій «Про Галичину» на етнографічній секції науково-літературного відділу українського товариства ім. Г. Квітки-Основ'яненка. Він також написав грунтовну працю «Галичина», лише восьма частина якої опублікована під назвою «Кооперація в Галичині».

Великий вплив на формування світогляду, літературних поглядів Г. Хоткевича мала постать Івана Франка, адже його перебування в Галичині збіглося з 50-річним ювілеєм письменника. З цієї нагоди Г. Хоткевич присвятив йому статтю «Кілька вражень з нагоди ювілейного року доктора Івана Франка», яка була опублікована в газеті «Діло» (18 грудня 1906 р.).

Г. Хоткевич став засновником бандурного мистецтва в Україні. Він розробив методику викладання гри на бандурі, створив капелу кобзарів, заклав основи народної теорії музики і народного професіоналізму. В Галичині Г. Хоткевич виступає з концертами як соліст-бандурист, бере участь у літературних вечорах та інших зібраннях. У його репертуарі звучать різножанрові твори, зокрема: «Прощання козака з бандурою», «Про смерть трьох братів коло Самарки», «Дума про бурю на Чорному морі» та ін. Загалом Г. Хоткевич організував 83 концерти. Про його художню витонченість гри на бандурі блискуче відгукувалася галицька і буковинська преса.

Таким чином, творчі зв'язки Г. Хоткевича з Галичиною яскраво свідчить про відродження духовного і культурного життя України наприкінці XIX — початку XX століть. Завдяки музикантові з Наддніпрянщини професійного розвитку й визнання в галицькому краї набула українська пісня у супроводі бандури, зростала виконавська майстерність місцевих співаків і виконавців.

Н. О. Шубенко
Україна, м. Харків

ІОСІФ ШИЛІНГЕР ТА ХАРКІВСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: ПРИКЛАД МЕДІАУРОКУ

На сучасному етапі розвитку суспільства медійні засоби набули приоритетного значення в житті людини. Медіакультура як сукупність матеріальних та духовних цінностей в сфері медіа та як рівень розвитку особистості, адаптованої в медіапростір, стає вагомою часткою загальної культури особистості. Тому використання медійних засобів в педагогічному процесі — перспективний напрям підвищення якості освіти.

У наукових роботах російських, західноєвропейських та американських медіапедагогів (К. Безелгет, Л. Мастерман, А. Моль, Ю. Усов, А. Федоров, П. Шефер) розглянуто теоретичні та практичні аспекти формування медіа культури. Водночас проблеми музичної медіаосвіти ще не знайшли наукового та методичного обґрунтування. Адже використання цієї інноваційної технології дозволяє вчителю впливати на різні види пізнавальної діяльності школярів завдяки широким перцептивним можливостям аудіовізуальних вражень: асоціативність, багаторівневе засвоєння інформації, формування естетичних смаків та позитивного світогляду. Це може бути досягнено в межах музичного медіауроку — сучасної форми занять з використанням аудіовізуальних засобів. Вибір теми медіауроку зумовлений системою пізнавальних, інформаційних, естетичних та моральних факторів. Це — життя та музична діяльність харківського композитора та музикознавця Іосіфа Шилінгера.

Фігура Шилінгера — одна з «білих плям» в історії харківської музичної культури. Він народився у Харкові 18 серпня 1895 року, був професором Харківської Консерваторії, деканом композиторського факультету, давав сольні концерти разом з зірками світового рівня, такими як Володимир Горовиць та Натан Мільштейн. Саме у Харкові Шилінгер почав роботу над новою музичною системою, яка стала раціональним математичним обґрунтуванням мелодичних, гармонічних та композиційних особливостей джазу, який у ті часи тільки народжувався в США і був невідомим в Росії та Україні.

Харківська музична спільнота не прийняла «дивні» концепції професора, тому він був змушений покинути Батьківщину. В Америці, де він жив з 1928 року, його відразу оголосили «батьком сучасної музики». Він став вчителем Глена Міллера, Бенні Гудмена та Джоржа Гершвіна. Альберт Ейнштейн назвав систему Шилінгера аналогом теорії відносності у фізиці.

В основі музичного медіауроку — науково-популярний фільм «Два життя Іосіфа Шилінгера». Педагогічно доцільно розподілити роботу на 3 етапи:

предкомунікативний (вступна промова вчителя, постановка питань), комунікативний (просмотр фільму), посткомунікативний (цикл аналітичних, перцептивних, проблемних, творчіх завдань).

Можливості медіауроку дозволяють виправити такі недоліки традиційної музичної освіти, як: ізольоване вивчення різних видів мистецтва, пасивність сприйняття, відсутність візуальних матеріалів. Водночас триває впровадження продуктивних проблемних, ігрових, творчих форм навчання, які сприяють розвитку індивідуальності учня, самостійності його мислення та розкриттю творчого потенціалу, що значно підвищує ефективність музичної освіти.

В. В. Бєлорус
Україна, м. Харків

КРІЗЬ ВІКИ ТА КОРДОНИ. ІТАЛІЙСЬКИЙ РОДОВІД ХАРКІВСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ

Дивовижні відкриття чекають на нас під час ретельного вивчення історичного коріння видатної плеяди харківських скрипалів. Поєднання високої музичної культури з бездоганною технікою зробило харківських виконавців бажаними на всіх концертних майданчиках світу. Звідки ж така майстерність?

Більшість сучасних митців-скрипалів є учнями двох талановитих педагогів, які сформували основи скрипкової школи м. Харкова. Це Ілля Володимирович Добржинець та Адольф Абрамович Лещинський.

Коротка біографічна довідка.

І.В. Добржинець народився 2(14).08.1889 р. у Варшаві в родині військового капельмейстера. У 1902 р. закінчив Варшавський музичний інститут по кл. О. Барцевіча. У 1910 р. закінчив Петербурзьку консерваторію по кл. Л. Ауера. З цього часу стає солістом та концертмейстером багатьох оркестрів, де виступає також в якості диригента. З 1918 р. суміщає роботу концертмейстера Харківського театру опери з педагогічною діяльністю у Харківському музично-драматичному інституті. У 1920 р. отримує звання професора Харківської консерваторії. З 1931 р. працює концертмейстером та диригентом оркестру Харківської філармонії. Помер 30.08.1960 р.

Адольф Абрамович Лещинський народився 12.07.1915 р. у Чернівцях у сім'ї музикантів. Грі на скрипці почав навчатися під керівництвом свого батька. У віці 9 років почав публічно виступати. З 1928 р. навчався у Німеччині у М. Росталя, з 1929 р. — у К. Флеша, по класу якого у 1932 р. закінчив Вищу музичну школу у Берліні. З 1933 р. працював солістом Всеросійського гастрольно-концертного об'єднання, українського Гастрольбюро, Харківської філармонії. У 1935 р. отримав ІІІ-ю премію на Всесоюзному конкурсі музикантів у Ленінграді. З 1943 р. викладав у Харківській консерваторії та музичній десятирічці. З 1952 р. очолював струнний квартет Харківської консерваторії, з 1956 р. — професор, з 1958 р. — зав. кафедрою струнно-смичкових інструментів. Помер у 1995 р.

Два видатних музиканта, дві яскраві особистості, такі різні, і в той же час чимось невловимо схожі. І ось тут починається найцікавіше. Кожен справжній

І.Добржинець (2(14).08.1889-30.08.1960)	А.Лещинський (12.07.1915-1995)
Л.Ауер — засновник рос. скр.школи (07.06.1845-15.07.1930)	К.Флеш (09.10.1873-14.11.1944)
Я.Донт (02.03.1815-17.11.1888) Й.Йоахім (28.06.1831-15.08.1907) Г.Хельмесбергер (24.04.1800-16.08.1873)	Е.Соре (22.05.1852-12.02.1920)
И.Бьом (04.03.1795-28.03.1876), засновник віденської скр.школи	Ш.Беріо(20.02.1802-08.04.1870), засновник бельгійської скр.школи
П.Роде(16.02.1774-25.11.1830)	П.Байо(01.10.1771-15.09.1842)
Дж.Б.Віотті (12.05.1755-03.03.1824), засновник паризької скр.школи	
Г.Пуньяні (27.11.1731-15.07.1798)	
Дж.Б.Соміс (1676-1763)	
А.Кореллі (17.02.1653-08.01.1713)	А.Вівальді (04.03.1678?-28.07.1741/43)

музикант завжди з величезною повагою ставиться до своїх вчителів, бо лише від них можна здобути те почуття стилю, збереження традицій, без якого неможливим стає саме існування музичного мистецтва. Навіть бурхливий розвиток технічного прогресу не затьмарив ролі Вчителя з великої літери.

І. В. Добржинець завжди з величезною гордістю та захопленням згадував свого педагога Леопольда Семеновича Ауера, а А. А. Лещинський музичним батьком вважав Кароя (Карла) Флеша. А в кого в свою чергу навчалися вони?

Саме так виглядає родовід славетної харківської скрипичної школи! (*Табл.*)

Понад три сторіччя геніальні музиканти передавали один одному таємниці майстерності. Від Італії, через Францію, Бельгію, Австрію, Німеччину та Росію злились на харківській землі струмочки найвищого професіоналізму. То ж не будемо забувати, що нам дано щастя спілкуватися з прямими творчими нащадками А. Кореллі та А. Вівальді!

С. Л. Недомолкина, С. Н. Николенко
Украина, г. Харьков

ХАРЬКОВСКИЕ МУЗЫКАНТЫ В МИРОВОМ КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ

Нам, харьковчанам, отрадно осознавать, что с нашим городом связаны имена выдающихся музыкантов с мировым именем. Здесь начинал свою артистическую карьеру великий пианист Владимир Горовиц: его первый публичный концерт состоялся в зале библиотеки им. В.Г. Короленко. В Харькове делал первые шаги в музыке Владимир Крайнев, ныне — всемирно известный пианист, народный артист СССР, народный артист Украины, профессор высшей школы музыки и театра в г. Ганновере. В нашем городе жил и работал в качестве главного дирижера Харьковской филармонии профессор

Харьковского института искусств им. И.П. Котляревского, народный артист Украины Вахтанг Жордания, позже — действительный член Академии науки и искусств г. Сан-Франциско (США).

С 1991 г. в Харькове проходит Международный фестиваль классической музыки «Харьковские ассамблеи», организатором и идеологом которого является народная артистка Украины, заслуженный деятель искусств Украины, профессор, ректор Харьковского университета искусств Т.Б. Веркина. Одна из задач фестиваля — вернуть нашему городу славу известного культурного центра, возродить и укрепить традиции, связывающие с Харьковом музыкантов, получивших здесь образование, а со временем — мировую известность. Высокий рейтинг «Харьковских ассамблей» подтверждает участие в них таких всемирно известных музыкантов, как пианисты П. Ланг (Австрия), Н. Штаркман (Россия), дирижеры С. Скрипка (Россия), Э. Шнайдер (Швейцария), Б. Ремпе (Германия) и многих других.

С 1992 г. в Харькове проводится Международный конкурс юных пианистов Владимира Крайнева. Это — один из наиболее престижных европейских исполнительских конкурсов, участие в котором является серьезной заявкой на дальнейший успех в музыкальной карьере. Лауреаты конкурса выступают с сольными программами на лучших сценах мира и принимают участие в концертах вместе с известнейшими дирижерами современности: В. Спиваковым, Ю. Башметом.

Особое место среди конкурсов, проходящих в Харькове, занимает Международный конкурс исполнителей на украинских народных инструментах им. Гната Хоткевича (проводится с 1998 г.). В нем принимают участие музыканты стран СНГ, США, Канады, Франции. Одна из главных задач конкурса — просветительская, направленная на то, чтобы украинская народная музыка заняла достойное место в мировой музыкальной культуре.

В нашем городе созданы и работают замечательные творческие коллективы. Один из них — симфонический оркестр Харьковской филармонии. Выступая с концертами во многих странах мира (Швейцарии, Франции, Германии, Испании), музыканты демонстрируют высочайший уровень харьковской исполнительской школы.

Таким образом, сегодня можно с уверенностью сказать, что Харьков, с его насыщенной концертной жизнью, талантливыми музыкантами, коллективами, педагогами, все убедительнее подтверждает свой статус одного из международных центров музыкального искусства.

Проблеми музичної педагогіки

А. Н. Желтоног
Россия, г. Москва

СТАНОВЛЕНИЕ ТЕХНИКИ ПИАНИСТА В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ

Значительными этапами в формировании пианистического аппарата музыканта являются начальный и средний периоды, которые обеспечивают становление его техники, столь необходимой для решения художественных задач интерпретации музыкальных произведений. Собственный опыт автора работы осуществлялся в стенах ХССМШи, в период с 1978 по 1990 гг. Несомненно, этот период был достаточно благоприятным для обучения одаренных детей, так как государство осуществляло многообразные функции «заботы» о подрастающем поколении музыкантов: обучение по индивидуальным планам, когда «освобождалось» время для подготовки к конкурсам и фестивалям, все поездки финансировались, выплачивались специальные стипендии и т.п. Во второй половине 80-х годов начался активный процесс интеграции украинских и российских исполнительских школ с зарубежными вырисовывались реальные возможности принимать участие в международных фортепианных конкурсах, фестивалях, мастер-классах.

Период начального обучения пианиста, казалось, был довольно прост: инструктивные этюды, гаммы, технические зачеты делали свое дело в становлении механического уровня развития аппарата пианиста. Обучаясь в классе педагогов Н. Власенко, затем Н. Балычевой я без особого энтузиазма выполнял технические упражнения, чем, вероятно, не особенно радовал педагогов. Однако, позднее, в средний период обучения, занимаясь в классе Н. Балычевой уже начал ощущать связь виртуозной техники с исполнительскими художественными задачами, в частности, мне стал интересен процесс работы над произведениями С. Рахманинова. Некоторые пьесы, этюды-картины композитора с тех пор стали «моей» музыкой и включались в репертуар «взрослых» пианистических конкурсов и концертов.

Моя подготовка в старших классах ХССМШи осуществлялась под руководством педагога Л. Маргариуса, который в свое время учился в классе Р. Горовиц, а затем в исполнительской аспирантуре Московской консерватории у проф. Аксельрода. Не акцентируя внешне сложность технических задач, решение которых необходимо современному пианисту, Л. Маргариус

неустанно «загружал» работой над этюдами Шопена, Листа, Рахманинова, которые являются частью репертуара известных пианистов. Овладение крупной аккордовой, пальцевой техникой проверялось на исполнении масштабных произведений Бетховена, Шумана, Листа, Мусорского, Чайковского, Прокофьева и др. Остался в памяти эпизод прохождения в Астрахани Всесоюзного прослушивания-рекомендации конкурсантов к участию в международном конкурсе пианистов в Лидсе (Великобритания), где достаточно оснащенные студенты Московской государственной консерватории с изумлением внимали юношескому исполнению первого этюда Шопена!

Впоследствии, будучи студентом, а затем аспирантом этой прославленной консерватории, занимаясь под руководством проф. С. Доренского, у меня была возможность сопоставлять, анализировать достоинства и недостатки разных пианистических школ, отечественных и зарубежных. Работа над координацией обеих рук, корпуса пианиста, особенности туше при использовании виртуозной техники, ее полное подчинение художественным задачам оставляли резервы для понимания и совершенствования. Однако, первоначальная техническая база была прочно заложена во время занятий в Харьковской средней специальной музыкальной школе-интернате в детские годы, и это отчетливо ощущалось в сравнении в другими исполнителями различных национальных музыкальных культур. Став лауреатом 10-ти серьезнейших международных конкурсов пианистов, которые проходят в разных странах мира, понимаешь, что соревновательный дух, сила воли, техническая выносливость, фантазия и воображение были заложены и развиты в юности, в процессе профессиональной подготовки в ХССМШи, за что постоянно испытываешь к коллективу педагогов глубокое уважение, а к харьковской земле, создавшей особую атмосферу для творческого роста музыкантов признательность.

Л. М. Гавриленко
Україна, м. Кам'янець-Подільський

АНАТОМО-ФІЗІОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ В ДІТЕЙ 6–9 РОКІВ

У будь-якій виконавській музичній діяльності формуються спеціальні здібності, в основі яких лежать особливі анатомо-фізіологічні задатки. Для співу важлива якість будови голосового апарату: рухливість піднебіння, довжина і товщина голосових складок та ін. Б. Теплов наголошував, що музикальність людини залежить від її природжених індивідуальних задатків, але вона є результатом розвитку, результатом виховання і навчання.

Відомий вокальний педагог минулого століття В.Н. Шацька стверджує, що правильний спів сприяє фізичному розвитку дитини. Голос новонародженого буває різним по силі, але завжди однаковий по висоті і зовсім не відрізняється по тембру у всіх дітей різних статей (асексуальність). В цей період в організмі циркулюють гормони матері. Основна окраса дитячого голосу — його

«сріблястість». Наші спостереження такі, що кожні 2–3 роки голос змінює свої якості із «сріблястого» з діапазоном звучання 5–6 нот він стає більш насиченим, повним з «металічним» відтінком, діапазон збільшується до 11–12 звуків, а на 6-му році він дорівнює септімі.

До анатомо — фізіологічних особливостей дитячого голосового апарату ми відносимо також занадто високе положення гортані — на рівні CIV–CV позвонків; велику кількість слизових желез по всіх відділах гортані. Через те, що гортань дитини надзвичайно ніжна й тендітна, її хрящі надзвичайно гнучкі й піддатливі, ось чому тривалість занять з дітьми співом повинна тривати 15–10 хвилин, з перервами, а діапазон повинен бути обмеженим. Але, з іншого боку, завдяки ці й же гнучкості голосового апарату, прийоми голосоутворення засвоюються дітьми набагато швидше, чим у дорослих.

Голосові складки інтенсивно ростуть до кінця першого року життя. Довжина голосових складок дитини в середньому складає від 0,09 до 1,10 см, тоді як складки дорослого чоловіка — 1,85 см , жінки — 1,05–1,12 см; цей ріст особливо відображується на роботі складок під час мутації. Фізіологи визначили, що об'єм легень дитини складає тільки 1000 куб.см, тоді як у дорослого чоловіка вона досягає 3500–4000 куб. см. При косто-абдомінальному диханні людина може використовувати найбільшу кількість повітря (до 2700 — 3000 куб .см).

Загальновідомо, що існує два механізми голосоутворення в онтогенезі від 6 до 9 років у дітей переважає фальцетний механізм, в здійсненні якого приймає головну участь перша перстнещитовидна м'яза. Власне голосова м'яза в механізмі фальцету не приймає участь. Вона знаходиться в стадії формування. Відомий психолог О.Т. Максименко стверджує, що природною передумовою індивідуальних особливостей людини є передусім спадкові та вроджені біологічні особливості будови та функції організму. Велике значення для формування природного красивого голосу вже з дитинства в якому прослуховується « академічна постановка» має родовий генотип, або спадковість. Розвиток і будова окремих органів голосового апарату дитини має ряд особливостей, які впливають на їх функції. Існуюча диспропорція в розвитку окремих органів голосового апарату: відсутність поступовості розвитку і наявність стрибків в цьому процесі; наявність в періоді загального розвитку голосового апарату таких інтервалів, коли розвиток окремих органів протікає зовсім непомітно; різний термін закінчення росту різних органів голосового апарату веде до того, що голос дитини змінюється в своїх основних якостях — по висоті, тембру, силі, діапазону, регістрах по тривалості звучання протягом всього процесу навчання . Отже:

1. Дитячий голосовий апарат відрізняється від дорослого розмірами та формою, знаходиться у стані неперервного росту і розвитку протягом всього періоду навчання.

2. Дитячий голос проходить кілька етапів свого розвитку. Вік з 5–6 до 9–10 років називається молодший домутаційний вік, коли ріст дитини проходить плавно і в голосі немає суттєвих змін. Звук голосу ніжний, легкий, про нього

говорять: «головне звучання», «фальцетне звучання» або «високе резонування».

3. Завдяки нерівномірному росту різних частин голосового апарату, голос дитини змінюється в своїх основних якостях — по висоті, тембру, силі, діапазону, регістрах та тривалості звучання, що і створює специфіку дитячого вокального виховання.

Т. Ф. Бившева, В. А. Булгакова
Україна, м. Харків

РОЛЬ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ

Домінантою суспільства XXI століття стало звернення до культури й духовного світу людини. Орієнтація на культуру, як важливий чинник оновлення окремої особистості та суспільства в цілому, є одним з шляхів виходу з духовної кризи.

У сучасних умовах зростає роль музичної культури, як складової загальної культури. В свою чергу її формуванню і розвитку сприяє музично-педагогічна освіта, що гармонійно поєднує музичне навчання, виховання і розвиток дітей та молоді засобами музичного мистецтва. Музично-педагогічна освіта покликана підготувати їх до активної участі у соціокультурному житті, до подальшої художньо-естетичної самоосвіти.

Сучасна школа потребує вчителя, який володіє творчим науково-педагогічним мисленням з високою професійною мобільністю, носія музичної культури, фахівця, здатного працювати за альтернативними навчальними планами і програмами, нестандартними технологіями. Саме таких фахівців і готує Харківський гуманітарно-педагогічний інститут — один із найстаріших навчальних закладів України, історія якого розпочалася у 1920 році. Особливе місце у системі музично-педагогічної освіти Слобожанщини посідає факультет дошкільної освіти та музичного виховання Харківського гуманітарно-педагогічного інституту. Від дня заснування цього факультету виповнилося 50 років.

Харківський гуманітарно-педагогічний інститут є єдиним педагогічним навчальним закладом Східного регіону, у структурі якого функціонує коледж. Саме це забезпечує спадкоємність, послідовність, безперервність та якість музично-педагогічної освіти. Підготовка майбутніх фахівців здійснюється відповідно до державних стандартів України, що дозволяє випускнику інституту виконувати обов'язки вчителя музики та художньої культури, здійснювати музичну освіту, формувати музичну культуру сучасної молоді, вести просвітницьку музичну діяльність. Педагогічним колективом закладу переосмислено технологію підготовки сучасного вчителя музики та художньої культури в зв'язку з суттєвою зміною змісту його діяльності в умовах загальної інтегративної спрямованості освіти та впровадження інтегрованих курсів нових програм «Музика» та «Мистецтво».

Метою професійної підготовки майбутнього фахівця є формування у студентів культурологічної та особистісної позиції у процесі спілкування з музикою: не лише пізнання музичного твору, а й пізнання «художньої картини світу» (культурологічний компонент), пізнання себе (рефлексивний компонент) через аналіз-інтерпретацію музики. У ході створення та захисту власної моделі аналізу-інтерпретації музичного твору студенти вчаться тлумачити власний виконавський репертуар, добирати із нього доступні та цікаві твори відповідній слухацькій аудиторії. Як свідчать багаторічні педагогічні спостереження, студенти творчо працюють над створенням інтегрованої інтерпретації, у якій поєднуються звук (музичний твір), слово (поетичний уривок), колір (художня репродукція). Різнобічна професійна підготовка студентів інституту забезпечується насамперед вивченням інтегрованих навчальних дисциплін (основи образотворчого та сценічного мистецтва, театрознавство, світова художня культура) та нових курсів дисциплін (музична інформатика та сучасна музична культура).

Багаторічний педагогічний досвід свідчить, що успішне формування музичної культури у студентів педагогічних ВНЗ обумовлено поєднанням глибокої професійної музично-виконавської та музично-пізнавальної діяльності. І тому підхід до підготовки майбутнього спеціаліста має бути як до особистості, що повинна здійснювати культурний розвиток дітей та молоді у галузі музичного мистецтва, формувати загальнолюдські та музичні цінності, сприяти розвитку та захисту культурних надбань як національних, так і кращих зразків музичних культур народів світу.

О. І. Золотарьова
Україна, м. Харків

ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ В ШКОЛАХ ХАРКІВЩИНИ

В умовах зростання самосвідомості та почуття громадського обов'язку українського народу, визначення пріоритетних завдань, обумовлених Національною доктриною, надзвичайно актуальними є дослідження в галузі національної духовної культури, органічною частиною якої є музична культура.

Наша епоха вимагає музику для всіх, а не для деяких обраних. Нехай навіть ця музика здається комусь легкою, примітивною, низькопробною й т. д. Відповідно інша маса в принципі не здатна зрозуміти високе мистецтво. Традиції серйозної музики потрібно зберігати всупереч смакам і музиці мас, хоча шанувальників серйозної музики залишається усе менше й менше.

Зрозуміло, музика може бути й дуже складною, але шляхи до збагнення цієї складності прості й усім доступні.

Один з таких шляхів — раннє прилучення до народної пісні. Найдавніша пісня була способом збереження й передачі досвіду предків, джерелом знань про світ і про людину, засобом спілкування людей один з одним і з силами природи. Народна пісня неквапліва, і нинішній бурхливий темп відновлення

смаків їй просто не під силу. Тому часто вона змушена потіснитися й поступитися місцем популярній масовій пісні, або диско-шлягеру. Але в цьому змаганні й у неї є свої переваги. Головна її перевага — глибина змісту, що виразилася у мелодіях та в тексті. Говорячи про музику, потрібно підкреслити, що, охоче визнаючи художню нерівноцінність не тільки окремих добутків, але й цілих стилів, напрямків, навіть епох, ми, в той же час, виходимо із самого широкого підходу до музики, що починається з осмислення всього різноманіття природних звуків, і закінчується аналізом найвищих досягнень музичного мистецтва.

Багато вчених працювали над проблемою розвитку музичного смаку. Особливий внесок внесла В.Н. Шацька. Вона говорила, що музичний смак розуміється як певний рівень музично-поетичних знань, що дає можливість відзначити й цінувати прекрасне в музиці, тобто її ідейність і змістовність. Виховання активного слухача пов`язане двома основними моментами:

Необхідністю організації всіх умов для активного сприйняття музики. Під активним сприйняттям музичного добутку, ми, у першу чергу, розуміємо музичне переживання, тобто здатність розуміти й розділяти настрій й почуття, вираженні композитором у музиці. В умовах музично-просвітницької роботи серед дітей саме ця область — сприйняття музики — не може бути представлена самовпливу. Саме тут дітям особливо необхідні художня й педагогічна допомога й керівництво. Шляхи цього керівництва лише намічаються. Потрібна науково-дослідна й експериментальна робота педагогів, психологів і музикантів, щоб перевірити правильність цих шляхів.

Розвиток потреби естетичного судження, без наявності якого не можна уявити собі слухача, що має свої запити до музики, своє відношення, свої вимоги, смаки.

Таким чином, проблема виховання музичного смаку в цілому включає ряд ще не вирішених питань, які мають потребу в подальшій розробці й перевірці експериментальним шляхом. Музичні інтереси молодших класів, що вчаться музиці, мають свої особливості і у більшості випадків не мають достатніх навичок слухати й сприймати музичну «інформацію». Звідси велике прагнення до читання книг про музику й до лекцій. Звичайно перші ж кроки дійсного спілкування з музикою викликають дуже великий інтерес до неї й прагнення щодо глибинного проникнення в різні сфери музичного мистецтва.

З. Х. Колеснікова
Україна, м. Харків

ДИТЯЧЕ МУЗИЧНЕ НАВЧАННЯ: ТРАДИЦІЇ Й НОВАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКОЇ ДМШ № 13 ІМ. М. Т. КОЛЯДИ)

Часткою сучасної музичної культури Харкова є естетичне виховання підростаючого покоління — важлива складова духовного розвитку особистості. Дитяча музична освіта є запорукою успішного розвитку національної культури в майбутньому. Харківська ДМШ № 13 в цьому році відзначає 35-річчя

з дня заснування. У 1980 р. їй присвоєно ім'я харківського композитора М. Т. Коляди — яскравого представника Харківської композиторської школи. Характерною рисою його творчості було звернення до української народної пісні в поєднанні з використанням сучасних засобів музичної виразності. М. Коляда значно розширив рамки традиційного музичного мислення, використовуючи багато прийомів, які затвердилися лише в сьогоднішній композиторській практиці. Твори митця засвідчують його новаторську сміливість, самобутність.

Колектив музичної школи № 13 широко пропагує творчість українських, у тому числі харківських, композиторів, проводить фестивалі української музики, запроваджує творчі зустрічі з харківськими композиторами, особливе місце серед яких посідає М. В. Кармінський. Відкриваються класи українських народних інструментів (бандури, цимбалів, сопілки), утворюються оркестр української музики та фольклорні ансамблі, які одразу стають лауреатами фестивалю імені Г Хоткевича. Укладається програма творів українських композиторів, до якої увійшли твори харківських композиторів — наших сучасників, рекомендовані для використання в ДМШ. Відновлюються народні обрядові свята: «Різдвяні святки», «Вечорниці», «Масляна» та ін.

За 35 років накопичився цінний педагогічний досвід, сформувалася професійна майстерність колективу. Викладачі високого рівня та музично обдаровані учні поєдналися в творчий ансамбль, здатний перемагати в конкурсах та фестивалях різних рівнів. Школа гідно представляє Харків та Україну в Міжнародних творчих оглядах на Батьківщині, в Росії, Німеччині, Польщі, Словаччини, Чехії, Греції, Італії, Румунії, Естонії... Школу визнано кращою серед шкіл естетичного виховання Харкова та області.

Одна з важливих сторінок в житті колективу школи — відкриття в 1991 р. (вперше в Україні) безкоштовного професійного музичного відділення для дітей-інвалідів з вадами зору при Харківській спеціальній гімназії-інтернаті для сліпих дітей ім. В. Г. Короленка. Заняття цього відділення мають за мету вирішення проблеми реабілітації та компенсації дефектів зору та обумовлених ними відхилень психічного розвитку дитини. Лише музика не потребує зорового сприйняття, впливає безпосередньо на почуття. Тому незрячій дитині необхідно збагатити пізнання оточуючого світу через музичні уявлення, що розвивають образне мислення, емоційний відгук, формують та вдосконалюють художній смак. На музичному відділення за 11 спеціальностями навчаються 120 дітей, працюють 23 досвідчених високопрофесійних викладача. Музичною освітою та вихованням вони намагаються допомогти незрячій дитині адаптуватися до середовища зрячих, відчути себе в сучасному суспільстві повноцінною особистістю. Діти з різними вадами зору оволодівають музичними знаннями та навичками на тому ж рівні, як і зрячі. Вони об'єднуються в навчальному процесі із учнями основного контингенту: співають у хорі, грають в інструментальних ансамблях, у музично-театральних виставах, беруть участь у музично-теоретичних олімпіадах, конкурсах і фестивалях юних виконавців та стають переможцями. Для розширення профорієнтаційної

роботи на музичному відділенні було введено для учнів старших класів курс «Ремонт та настроювання клавішних музичних інструментів». Вивчення психології незрячих дітей, впливу музичного виховання на стабілізацію психічних та фізіологічних процесів надало викладачам можливість створити науково-методичні праці, які увійшли до 5 збірників, що поєднали експериментальні навчальні плани, авторські програми, методичні розробки за усіма фаховими дисциплінами навчального циклу. Ці збірники нагороджено Дипломами ГУ освіти і науки Харківської облдержадміністрації та задепоновано до Каталогу виставок-ярмарків педагогічних ідей «Шкільна освіта незалежної України: творчі знахідки, перспективні педагогічні ідеї і технології». Сьогодні випускники музичного відділення живуть повноцінним життям. 20 з них продовжили музичну освіту в музичних училищах Харкова та Курська, в ХНПУ ім. Г. Сковороди, Московському музично-педагогічному інституті ім. Гнесіних тощо. Роботу відділення визнано в Міністерстві освіти і науки України та рекомендовано узагальнення досвіду на Всеукраїнському рівні.

Роль музики у вихованні людини важко переоцінити, бо немає, мабуть, іншої такої галузі людської діяльності, яка могла б підняти сліпого до рівня зрячого.

М. В. Кочарян
Україна, м. Харків

ІГРОВІ ФОРМИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ МОЛОДШОГО ВІКУ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО

Сучасна методика занять в курсі сольфеджіо повинна бути зорієнтована на інтеграційний принцип виховання на основі музики. Основна мета занять — навчання в дії, тому акцент на ігрових формах роботи та активному використанні музикування стає необхідним.

У роботі з учнями молодшого віку доцільно використовувати методи інтенсивного навчання, коли дається весь блок необхідних знань, вмінь, навичок: розвиток почуття метро-ритму, темпу, форми, виразного інтонування, створювання музичного образу через творчі форми, вміння грати на музичних інструментах, читати ритмічні партитури.

Творчість припускає накопичення музично-слухового досвіду та його розвиток. Тому на заняттях слід поєднувати два види діяльності: пізнавальну та евристичну.

На уроках сольфеджіо з учнями молодшого віку у основу навчання покладені два методи: 1) метод активізації творчих здібностей; 2) метод моделювання елементів музичної мови.

Метод активізації творчих зусиль має на увазі гру в найрізноманітніших формах, сприяючих формуванню креативності і незалежності мислення. Цей метод — принцип розвитку дітей.

Метод моделювання елементів музичної мови дозволяє показати в доступній формі особливості виразних засобів і їх відносин. Моделюватися

можуть звуковисотні, ритмічні відносини, динаміка, темп, форма. Метод моделювання — це спосіб навчання.

Результатом ігрової діяльності стають різні види імпровізації: інтонаційно-мовні, рухові, вокальні, інструментальні.

Інтеграційний характер занять посилює розвиток музично-естетичних здібностей, інтелекту.

Викладач під час проведення уроку повинен бути співучасником гри і давати можливість учням обмінюватись ролями з вчителем.

Використання ритмопластики посилює ефективність вивчення тематичного матеріалу, сприяє розвитку музичних здібностей при слуханні музики, роботі над ритмом, формою, інтонуванням, реакцією тощо. Дитина усвідомлює музику через рух.

Ігрові завдання дають можливість учням припускати існування кількох правильних відповідей на одне запитання («дивергентність» мислення). На уроках учні не просто відповідають на конкретне завдання, а вчаться обговорювати, порівнювати, аналізувати.

Активне використання музично-дидактичних ігор дає можливість вивчати важкий матеріал наперед (методика випереджаючого розвитку)

Метод моделювання допомагає кращому засвоєнню різних засобів музичної мови. Учні в імпровізаційних завданнях вживаються в образи казкових героїв, що посилює ефективність в досягненні розвитку музичних здібностей (метод «емпатійної» аналогії).

Використання речових вправ, дитячої елементарної поезії сприяє формуванню доброї дикції, допомагає відрізнити динамічні відтінки, темброві контрасти, розвиває почуття ритму, форми.

Дуже важлива роль поетичного музикування, коли зв'язок слова і музики допомагає учням відчути красоту слова, звучання поезії та музики.

Музично-рухові вправи допомагають зображувати звуковий настрій за допомогою «звукових тембрів» (плескання, ляскання, шльопків, притупів) тощо. Учень одночасно виконує, створює різні образи, виходячи з темпу, ритму, тембру. Ці вправи готують до активного музикування.

Музично-театральна культура Харкова

В. Д. Собіянський
Україна, м. Київ

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ СТОЛИЧНОГО ХАРКОВА В ПУБЛІКАЦІЯХ І. ТУРКЕЛЬТАУБА

У 1920-х роках музично-театральне життя Харкова вражало своїм різноманіттям. Тут працювали провідні українські театри — «Березіль», Театр ім. Франка, Українська державна столична опера та ін. У цей час у Харкові ставлять вистави такі відомі мистецькі особистості як Лесь Курбас, Марко Терещенко, Борис Глаголін, Фавст Лопатинський, Микола Форрегер...

Музично-театральні реалії столичного Харкова регулярно висвітлювалися на сторінках часописів «Нове мистецтво», «Нова генерація», «ВАПЛІТЕ», «Авангард» і т. д., а також на шпальтах численних газет. Одним з провідних критиків того часу можна по праву вважати І. С. Туркельтауба.

На жаль, на сьогодні ми оперуємо надто скупими біографічними даними про І. Туркельтауба. Відомо, що він розпочав свою журналістську діяльність у 1910-х роках у далекій російській провінції, зокрема певний час співпрацював із виданням «Пензенская жизнь». В Україну І. Туркельтауб переїхав на рубежі 1910–1920-х років. Саме на цей час і на «харківський» період життя припадає «пік» його критичної діяльності. У 1930-х роках репресований. Ймовірно, помер у в'язниці.

Особливу цінність вважать рецензії І. Туркельтауба на вистави «Березоля», зокрема публікації у газеті «Пролетарий», «Вісті», «КіП», журналах «Художественная жизнь», «Нове мистецтво», «Література, наука, мистецтво», які дають уявлення про всю суперечливість тогочасних мистецьких подій і процесів. Увага доповідача також буде зосереджена на публікаціях І. Туркельтауба з питань музичного театру.

В. Ф. Подорлова
Украина, г. Харьков

ХАРЬКОВСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ: ТРАДИЦИИ ЖАНРА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Летом 1929 года было принято правительственное решение о создании на базе русской оперетты Государственного театра украинской музыкальной комедии в Харькове. Государственный театр оперетты в то время имелся

только в Москве. Через несколько месяцев коллектив театра уехал на гастроли в Ленинград, где произошло слияние двух трупп в единый Ленинградский государственный театр музыкальной комедии. Таким образом, обратно вернулась часть труппы, и Харьков, оказавшись поставщиком творческих кадров для ленинградских коллег, был одним из пионеров этого жанра во всей стране.

Возглавили харьковский театр музыкальной комедии «березильцы» — режиссёр Б. Балабан и дирижёр Б. Крыжановский. Они принесли с собой дух задорного и смелого эксперимента, которым были заряжены и другие «березильцы», составившие труппу. Среди них: Лесь Ивашутич, Николай Иванов, Иван Билошенко, Григорий Лойко, Фёдор Радчук, впоследствии известные мастера украинской оперетты. К ним присоединились молодые солисты передвижных оперных театров республики Зинаида Мизиненко и Павел Павлученко, опытные мастера лёгкого жанра Вера Новинская, Игнат Рафальский, Дмитрий Васильчиков и выпускники театральных учебных заведений. Открытие театра состоялось 1 ноября 1929 года опереттой Ж. Оффенбаха в обработке Ю. Мейтуса со злободневными интермедиями О. Вишни, который писал: «А оперетта, по-моему, таки настоящее пролетарское искусство. Недаром же её так упрямо культивируют в пролетарском Харькове».

Главной проблемой того времени для театра было отсутствие репертуара. С подобными трудностями сталкивались театры и других жанров. Им на помощь приходила классика, которую приспосабливали к злободневным нуждам, о чём свидетельствует постановка не только «Орфея в аду», но ещё более дерзкая по форме, непредсказуемая по смыслу новая постановка «Запорожца за Дунаем» С. Гулака-Артемовского, к которому написал новый текст О. Вишня. Поиски современного материала для воплощения на сцене — ещё более сложная задача, чем новая трактовка классики.

Тесное творческое содружество театра с драматургами и композиторами с первых дней стало его характерной особенностью. Около сорока современных оперетт впервые увидели свет рампы в Харькове. Среди них «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь» по Н. Гоголю, «Свадьба в Малиновке» А. Рябова.

Таким было творческое начало новой оперетты в Харьковском театре. Сегодня наладить контакт со зрителем, «стать с веком наравне» возможно только став на путь поисков и проб, путь большой и подлинно современной сценической культуры. Одну из таких возможностей дало обращение к мюзиклу — синтетическому жанру, рожденному в середине прошлого века. Его принципиальное отличие от классической оперетты — большая литература, лежащая в основе мюзикла, решительный отказ от опереточной системы масок, амплуа, замена их индивидуальными, неповторимыми человеческими характерами. Среди спектаклей этого жанра: «Желтый дьявол» Г. Гладкова, «Товарищь Любовь» В.Ильина, «Хелло, Долли!» Дж. Хермана, «Сестра Керри» Р. Паулса, «Монарх, блудница и монах» А. Журбина. Поставлены

рок-оперы «Юнона» и «Авось» А. Рыбникова, «Иисус Христос-Суперзвезда» Э. Ллойда Уэббера.

Театр, сохраняя традиции классики жанра в постановках последних лет, не прерывает поиски путей к новому, современному искусству и по форме, и по содержанию. Сегодня творческий коллектив с увлечением работает над выпуском мюзикла К. Портера «Целуй меня, Кэт».

Е. В. Бортник
Украина, г. Харьков

АРТУР ПАНТЫКИН — ГЛАВНЫЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР ХАТОБа

В конце 60-х — нач. 70-х гг. (1967–1972) должность главного балетмейстера Харьковского академического театра оперы и балета им. Н. В. Лысенко занимает Артур Иванович Пантыкин. За время своей балетмейстерской деятельности он ставит балеты «Ромео и Джульетта», «Лесная песня», «Щелкунчик» и «Прометей».

В балете «Ромео и Джульетта» (1968) балетмейстер создает собственную танцевальную лексику, порой довольно сложную, остро экспрессивную, созвучную яркой и динамичной музыке С. Прокофьева. Однако, несмотря на насыщенность хореографического текста, в образах главных героев главенствует не виртуозная техника, а психологическое начало и эмоциональное исполнение. Постановщик концентрирует внимание на трагедии Ромео и Джульетты и на враждебной атмосфере их семей.

В 1970 году состоялась премьера балетного спектакля М. Скорульского «Лесная песня». А. Пантыкин не только сохраняет традиции, колорит, художественную и философскую сущность произведения Леси Украинки, но и показывает их с позиций современного балетного искусства. Все образы решены практически только средствами хореографии; они имеют свою драматургию и отличительные черты характера. Интересна и танцевальная лексика, в основу которой положена классическая хореография с элементами украинского танца.

В 1971 году году свет рампы Харьковского театра оперы и балета увидел балет П. И. Чайковского «Щелкунчик». В своей постановке Артур Пантыкин опирается на редакцию В. Вайнонена (1934 г.), в которой ведущая роль отведена эмоциональности, отражению тонкого «гофмановского» юмора. Автор харьковской постановки отказывается от излишней декоративности спектакля, концентрирует внимание на четкости мужского и мягкости женского танца, непрерывном драматургическом развитии балетных образов.

Над балетом «Прометей», который был показан зрителю в 1970 году, Артур Пантыкин работает вместе с Маргаритой Арнаудовой. Внимание балетмейстеров привлекла стремительная и напряженная музыка армянского композитора ммина Аристакесяна. Сложная полифония, современная ритмика и гармония позволили воплотить авторам балета глубокую вечную идею победы добра и света над силами зла и тьмы, яркие символичные образы,

отличающиеся каждый своей индивидуальностью, эмоционально сложным характером, продиктовали новаторскую хореографию: гармоничное сплетение классического танца и пантомимы с современной пластикой и акробатикой.

Яркие постановки Артура Пантыкина наполнены глубоким идейным содержанием, многоплановыми образами, стремлением к наиболее полному соответствию хореографического текста литературным источникам и музыкальному материалу. Балетмейстер использует в своих работах новые средства выразительности и современный подход к воплощению известных сюжетов.

Е. Э. Кагадий
Украина, г. Харьков

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЗАСЛУЖЕННОГО АРТИСТА УКРАИНЫ, ДОЦЕНТА ЛЕОНИДА МАРКОВА

Л. В. Марков родился и вырос в Керчи. В возрасте 15 лет поступил в экспериментальный класс Киевского государственного хореографического училища. Через год из 10 человек, набранных в первый экспериментальный, семерых отчислили, а троих, в том числе и Маркова, перевели в 3-й экспериментальный, потому как троих учить отдельно было нецелесообразно, да и эксперименты по набору «переростков» были закончены.

На всю жизнь в душе Л.Маркова осталась благодарность его педагогам — Маргарите Дмитриевне Назаровой, Евгению Васильевичу Зайцеву, Роману Николаевичу Зубову.

По окончании училища был направлен на работу в Харьковский академический театр оперы и балета им. Н.В. Лысенко. Это был 1967 год. Первый год танцевал все кордебалетные места. Уже через год: Ганс — в балете «Жизель», испанский танец в «Лебедином озере». Следующий год был более плодотворен, появляются новые интересные роли: Гефест — балет «Прометей», Король мышей — «Щелкунчик», Ротбарт — «Лебединое озеро». Через год — уже ставка солиста, это дало возможность танцевать новые интересные партии в спектаклях, поставленных Маргаритой Арнаутовой: «Легенда о любви» — Визирь, «Доктор Айболит» — Бармалей. В спектаклях Марата Газиева: «Сотворение мира» — Черт, «Тщетная предосторожность» — Марселина.

За блестящее исполнение партий второго плана в 1976 г. Л.В. Маркову было присуждено звание Заслуженного артиста Украины. В этом же году его переводят в категорию «ведущий солист балета».

Наряду с исполнительской деятельностью Л.В. Марков занимается постановочной работой. Одна из первых была работа по постановке танца в оперном спектакле «Красная шапочка», где была поставлена большая танцевальная сцена. В дальнейшем это танцы в операх: «Фауст» — вальс, «Вальпургиева ночь» — дуэт Вакха и Вакханки, «Аида» — площадь, «Тарас Бульба» — казачок.

Дальнейшая творческая работа в театре дала возможность познакомится с выдающимися балетмейстерами того времени К. Сергеевым и Н. Дудинской, Н. Боярчиковым не только с ними лично, но и участвовать в их спектаклях «Спящая красавица» и «Орфей и Эвридика». Интересно отметить, что Марков танцевал в спектаклях и положительных и отрицательных героев: «Орфей и Эвридика» — Харон и Орфей, «Барышня и хулиган» — Вожак и Хулиган, «Кармен-сюита» — Тореро и Хозе.

Л. Марковым были исполнены три женские партии — Фея Карабос в «Спящей красавице», Марселина в «Тщетной предосторожности» и Атаманша в «Бременских музыкантах». В спектакле «Бременские музыканты» Л. В. Марков дебютировал как вокалист.

За двадцать лет творческой жизни в театре было исполнено более сорока партий, в которых Марков проявил себя не только как великолепный исполнитель, но и как великолепный актер.

В 1985 г. Марков поступает в ГИТИС (Москва) на балетмейстерское отделение (класс В.В. Васильева и К.С. Максимовой), которое заканчивает в 1991 г. В 1987 г. окончился 20-ти летний трудовой стаж.

Имея педагогические и балетмейстерский задатки, Л.В. Марков начинает практиковать как балетмейстер, ставя танцевальные сцены в театрах г. Харькова: Театр русской драмы им. А.С. Пушкина, Украинский Академический театр им. Т.Г. Шевченко, Харьковский Академический театр кукол им. Н.К. Крупской и в музыкально-драматических театрах Украины: Симферополь, Чернигов, Николаев, Полтава.

С 1998 г. работает в Харьковской академии культуры, где ведет предметы «Искусство балетмейстера», «Дуэтный танец», «Образцы классического наследия», «Испанский народный танец».

С 2003 г. заведующий кафедрой современной хореографии и руководитель студенческого театра танца «ЭСТЕТ». Осуществляет ряд постановок: мюзикл «Монах», концертные номера «Вдовы» и «Концерт по заявкам», подтанцовки для вокальных номеров. Хореографическая композиция «Чайка» по мотивам повести-притчи Р. Баха «Чайка по имени Джонатан Ливенстоун» совместно со студенткой из Китая Юань Юань.

Подготовил со студентом 5-го курса специализации «Народная хореография» В.В. Василенко партию Тореро в спектакле ХАТОБа «Кармен-сюита» (2006 год).

Руководил работой студентов кафедры народной хореографии и кафедры современной хореографии по подготовке конкурсных номеров к I-му Открытому Харьковскому конкурсу балетмейстеров (2006 год).

Курировал научную работу студентов по подготовке тезисов и докладов на ежегодную конференцию молодых ученых «Культура та інформаційне суспільство XXI століття».

О.С. Гордєєва
Україна, м. Харків

ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ВІОЛЕТТИ НА СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМ. М. ЛИСЕНКА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ВАЛЕНТИНИ АРКАНОВОЇ

Творчість видатної співачки, народної артистки України Валентини Арканової, яка вписала яскраву сторінку не тільки в музичну культуру Харкова, а й в історію вокального мистецтва України, нині привертає особливу увагу дослідників. І, перш за все, тому, що за 40-річний період роботи на сцені Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка вона виконала майже весь репертуар лірико-колоратурного сопрано, зокрема: Віолетта, Джільда («Травіата», «Ріголетто» Верді), Цариця ночі («Чарівна флейта» Моцарта), Марильця («Тарас Бульба» Лисенка), Оксана («Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемовського), Зіна («Лейтенант Шмідт» Яровинського) та багато інших.

Ще студенткою четвертого курсу Харківської консерваторії, в якої Валентина Арканова одержувала вокальну освіту у класі доцента Л.С. Кириленко — учениці професора М.Л. Чемезова-Чеснійшого, її було запрошено до Харківського академічного театру опери та балету ім. М. Лисенка. На його сцені дебютувала молода співачка у 1956 р. в партії Віолетти («Травіата» Дж. Верді), що стала для неї справжньою школою акторської майстерності. У цієї виставі партію Альфреда виконував народний артист СРСР С.Я. Лемешев. За свідченням співачки, вона багато чого взяла в рішенні образу і засобів взаємодії з партнером від цього яскравого артиста, який працював у свій час з такими видатними режисерами як К.С. Станіславський та В.І. Немирович-Данченко. До тогож С.Я. Лемешев сам досконало володів режисерськими навичками у процесі створення партитури ролі і був добрим педагогом. Саме за його рекомендацією співачка у період репетицій звернулася до вивчення постановки «Травіати» В.І. Немировичем-Данченко, який визначив «зерно» образу героїні як «метелик» та бачив її як молоде, тендітне створення з вогником, неусвідомленим польотом, ніби «метелик». Ця трактовка виявилася близькою для В. Арканової, надала їй змогу знайти вірний шлях у розробці партитури ролі Віолети. З початку її героїня — це дівчина, що сяє радістю актриси, якою захоплюються; надалі — вона віддається захвату любові та жадібно п'є її солодкий нектар; потім — сприймає вимоги батька Альфреда як лихо, що надіслано Господом, без перевірки правий він чи ні, без усякої боротьби; потім — згасає і віддається течії, куди повела її Флора, щоб належати баронові — як річ, без радості; потім — з величезним болем приймає гнів Альфреда, роздушена їм; і вмирає, не розуміючи за що доля була така жорстока з нею.

На репетиціях у пошуках вірного самопочуття в ролі В.Арканова йшла від побутових і танцювальних ритмів і мелодії музики Верді, для якого значення трьохдольного вальсового ритму було визначальним у створенні задуму

опери. Важливим це стало і для самої співачки, показу артистичної натури її Віолети, в особливості пластичного малюнку ролі. Хоча це не означало, що артистка бачила свою героїню весь час танцюючою. Вона переводила побутові рухи у підкреслено ритмічну пластику тіла та жесту.

Вже на самому спектаклі в наслідок знайомства глядача з Віолеттою-Арканової виникало відчуття «живої людської долі». Певна річ, з часом співачка набувала досвіду у цій партії, що давало змогу використовувати більше власних знахідок та відтінків, які були притаманні їй як актрисі та по новому розкривали характер Віолети. При цьому вона чітко бачила перспективу ролі і прагнула показати образ в динаміці та розвитку. Так її перша ефектна поява на сцені в образі Віолетти була побудована за контрастом з останньою, найбільш драматичною для неї сценою. Це свідчило про прагнення В. Арканової створити суперечливий, динамічний у своєму розвитку образ.

Кожне повторне повернення до ролі народжувало в співачці нові й нові думки, зосередження уваги на нових деталях, прагнення до покращення вокальної партії. А кожна чергова вистава була безкінечним процесом її яскравої творчості.

Безумовно, досвід народної артистки України, професора В.Ф. Арканової, яка сьогодні з успіхом передає кращі традиції Харківської вокальної школи своїм учням, працює консультантом молодіжної групи солістів-вокалістів у академічному театрі опери та балету ім. М. Лисенка, допоможе молодим співачкам знайти вірний підхід до власної інтерпретації цього безсмертного твору.

В. С. Ульянова
Україна, м. Харків

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ М. М. ТАРАКАНОВА В ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКІВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ

В умовах розвитку сучасної національної культури в Україні та на Харківщині, зокрема звернення до творчості видатних діячів культури та мистецтва відіграє важливу роль.

З 1933 року головним хормейстером Харківського оперного театру працював М. М. Тараканов (1898–1976). Під час його роботи на цій посаді були поставлені: «Лоенгрін» Р. Вагнера (диригент А. Я. Маргулян), «Кармен» Ж. Бізе (диригент А. М. Пазовський), «Риголетто» Дж. Верді (диригент І. Є. Вайсберг), «Запорожец за Дунаєм» С. С. Гулака-Артемовського (диригент В. Я. Йоріш).

Професіоналізм М. М. Тараканова допомагав йому досягти якісного хорового звучання якім захоплювалися сучасники. Хормейстер працював окремо з кожною партією, з початку з жіночою, потім з чоловічою, і лише наприкінці з'єднував усі партії хору. Така методика роботи дозволяла досягти якісного виконання та значно скорочувала кількість загальних репетицій.

Професор Київської консерваторії М. Є. Донец-Гессейер розповідала:

«Мені і моєму чоловікові М. І. Донцу довелося працювати з М. М. Тараканновим у Київському оперному театрі багато років. Він завжди себе проявляв, як талановитий музикант, щиро люблячий своє діло, і хор під його керівництвом звучав бездоганно. Згадую випадок, що коли несподівано захворів диригент спектаклю, і Миколай Михайлович дуже добре, на високому рівні провів виставу».

М. М. Тараканова поважали колеги за його відповідальність, сумлінну працю, високий рівень професіоналізму, душевність до артистів хору. Аналізуючи його творчу діяльність композитор Ю. Н. Мейтус визначав, що М. М. Тараканову давалося підпорядковувати звучання хору загальній ідеї оперного спектаклю, прагнення виділити та підкреслити сутність вистави, глибше показати замисел композитора, це сприяло виразності всього спектаклю.

М. М. Тараканов зробив значний внесок у розвиток оперного театрального мистецтва на Харківщині. Та сприяв якісній високо мистецькій постановці творів російської і зарубіжної класики, а також опер українських композиторів.

Його нагороджували у 1936 році, одного з перших вітчизняних хормейстерів орденом Трудового Червоного Знамені, а у 1941 році дали почесне звання «Заслуженный артист Украинской ССР», а у 1960 році — «Народний артист Української ССР».

К. К. Микитенко
Україна, м. Харків

ПРОВІДНІ ТЕАТРИ ХАРКІВЩИНИ

Нині на Харківщині діють шість професійних театрів (з яких п'ять академічних), обласна філармонія, молодіжний симфонічний оркестр «Слобожанський», що проводять значну роботу з відродження і розвитку національного мистецтва, естетичного та духовного виховання населення.

Харківський академічний театр опери та балету ім. М.В. Лисенка утворений понад 130 років тому як стаціонарний оперний театр. У 1925р. на його базі засновано перший Національний театр опери та балету.

У жовтні 1991 р. театр отримав нове приміщення, технічні можливості якого дозволяють розкрити творчий потенціал виконавців. Нині в ХАТОБі працює 837 осіб. У творчому складі театру народні артисти України С. Калиновa, В. Арканова, О. Романенко, заслужені артисти В. Болдирєв, А. Романовська, Т. Гармаш, О. Шуляк, В. Калініченко, О. Жукова, О. Бураков, В. Маркова та ін. ХАТОБ постійно пропагує національне мистецтво за кордоном, в країнах Західної Європи, Північної та Південної Америки, азіатському регіоні.

Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка утворений в 1922 р. у Києві видатним українським режисером, народним артистом України Лесем Курбасом як мистецьке об'єднання «Березіль». З

1926 р. театр працює у Харкові. На цій сцені розквіт талант видатних майстрів І. Мар'яненка, А. Бучми, Н. Ужвій, Д. Антоновича, В. Чистякової, П. Куманченко, М. Покотила, Л. Бикова, Р. Колосової та ін.

З 2003 р. театр ім. Т.Г. Шевченка активно представляє народне мистецтво у 18 країнах Європи, де одержав визнання у глядачів, критиків, завоював престижні нагороди, зокрема Гран-прі та премію ЮНЕСКО.

У театрі працює прекрасна плеяда майстрів сцени, які продовжують великі традиції своїх попередників. Серед них: народний артист СРСР Леонід Тарабаринов, народні артисти України В. Маляр, А. Дзвонарчук, Л. Платонова, Ю. Головін, П. Рачинський, В. Висовень, заслужені артисти України Р. Кіріна, Л. Стилик, Л. Погорєлова, Г. Чумаченко, С. Соловйова, О. Качан, талановита творча молодь. У березні-квітні 2007 р. на базі театру широко відзначено ювілей з нагоди 120-річчя дня народження Леся Курбаса та 85-річчя заснування мистецького колективу.

Харківський академічний театр ляльок ім. В.А. Афанасьєва. Цей культурний заклад заснований у 1939 р. Тривалий час театр гідно представляє національне мистецтво на багатьох міжнародних фестивалях. На базі театру проводиться Міжнародний фестиваль театрів ляльок «Аніма», в якому беруть участь колективи з Росії, Польщі, Франції, Італії, Великобританії та України.

У репертуарі театру — понад 30 вистав. У творчому складі театру — 30 акторів, серед яких народний артист України О. Рубинський, заслужені артисти України В. Горбунов, В. Бордуков, засл. працівник культури України В. Панченко.

Наші автори

Алтухов Валерий Николаевич — директор Харьковской средней специальной музыкальной школы-интерната, заслуженный деятель искусств Украины, профессор ХГУИ им. И.П. Котляревского. Украина, г. Харьков.

Антонова Наталья Федоровна — кандидат искусствоведения, педагог-методист ХССМШ-и, зав. лекторийным отделом Харьковской областной филармонии. Украина, г. Харьков.

Артюх Юрий Анатольевич — член Союза фотохудожников Украины, лауреат Всеукраинского конкурса. Украина, г. Харьков.

Бабенко Яна Володимирівна — викладач Харківського училища культури. Україна, м. Харків.

Бакай Світлана Юріївна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естетичного виховання Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. Україна, м. Харків.

Балычева Наталья Васильевна — педагог-методист ХССМШ-и. Украина, г. Харьков.

Барабаш Ірина Вікторівна — аспірант ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Науковий керівник — Якушко Н.М., кандидат педагогічних наук, професор кафедри теорії та методики професійної освіти ХНПУ ім. Г.С.Сковороди. Україна, м. Харків.

Бєлорус Вікторія Віталіївна — зам. директора ДМШ № 10 м. Харкова. Україна, м. Харків.

Берлин Валерий Давыдович — историк-культуролог, член Союза журналистов Украины, председатель Харьковского отделения Международного центра им. Ф.И. Шаляпина. Украина, г. Харьков.

Бескорса Вікторія Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя ХГПІ. Україна, м. Харків.

Бившева Тамара Федорівна — викладач кафедри фортепіано ХГПІ. Україна, м. Харків.

Биккужина Инна Анатольевна — артистка оркестра Днепропетровского академического украинско-драматического театра им. Т.Г. Шевченко. Научный руководитель — Польская И. И., доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК. Украина, г. Днепропетровск.

Білик Альона Володимирівна — студентка ХГПІ. Науковий керівник — Бескорса В. М., кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя ХГПІ. Україна, м. Харків.

Бойко В'ячеслав Генадійович — здобувач ХДАК, викладач кафедри хорознавства та хорового диригування ХДАК. Науковий керівник — Польська І. І., доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК. Україна, м. Харків.

Бортник Екатерина Витальевна — аспирант кафедры теории и истории культуры, преподаватель кафедры современной хореографии ХГАК. Научный руководитель — Польская И. И., доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК. Украина, г. Харьков.

Бреславець Галина Миколаївна — старший викладач кафедри українського народного співу та музичного фольклору ХДАК. Науковий керівник — Верба О. О., доцент кафедри теорії музики ХДАК. Україна, м. Харків.

Будіна Аліна Миколаївна — Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Науковий керівник — Бескорса В. М., доцент, зав. кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя ХГПІ. Україна, м. Харків.

Булгакова Валентина Анатоліївна — викладач кафедри фортепіано, заступник декана ф-ту дошкільної освіти та музичного виховання ХГПІ. Україна, м. Харків.

Верба Оксана Александровна — кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК. Украина, г. Харьков.

Вініамінова Світлана Анатоліївна — аспирант ХДАК, концертмейстер кафедри вокалу хорового диригування Херсонського педагогічного університету. Науковий керівник — Гулеско І. І., кандидат мистецтвознавства, професор кафедри хорознавства та хорового диригування ХДАК. Україна, м. Харків.

Волкова Олена Володимирівна — здобувач кафедри бібліографознавства та інформаційно-бібліографічної діяльності ХДАК. Україна, м. Харків.

Вохмяніна Ірина Вадимівна — викладач кафедри естетичного виховання ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Україна, м. Харків.

Гавриленко Лариса Миколаївна — здобувач Кам'янець-Подільського державного університету. Науковий керівник — Печенюк М. А., кандидат педагогічних наук, професор кафедри музичного виховання, вокалу і хорового диригування Кам'янець-Подільського державного університету. Україна, м. Кам'янець-Подільськ.

Газдюк Галина Георгиевна — кандидат искусствоведения, старший преподаватель ХГУМ им. И.П. Котляревского, зав. отделом музыкальной литературы ХМУ им. Б.Н. Лятошинского. Украина, г. Харьков.

Герасимова Інна Дмитрівна — викладач відділу хорових та музично-теоретичних дисциплін Лозівського училища культури і мистецтв. Науковий керівник — Азарцева Л. С., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри культурології ХДАК. Україна, м. Харків.

Глотов Олександр Арнольдович — викладач кафедри естрадного співу ХДАК. Україна, м. Харків.

Гордєєва Олена Сергіївна — концертмейстер кафедри хорознавства та хорового диригування ХДАК. Науковий керівник — Гордєєв С.І., кандидат мистецтвознавства, професор, зав. кафедри режисури ХДАК. Україна, м. Харків.

Гулеско Інеса Іванівна — кандидат мистецтвознавства, професор, професор кафедри хорознавства та хорового диригування ХДАК. Україна, м. Харків.

Гур'янова Наталія Миколаївна — старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя ХГПІ. Україна, м. Харків.

Демченко Александр Иванович — доктор искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, Саратовского государственного университета и Саратовского государственного социально-экономического университета, действительный член (академик) Российской академии естествознания, заслуженный деятель искусств России, заслуженный деятель науки и образования, член Союза композиторов и Союза журналистов РФ. Россия, г. Саратов.

Дика Ніна Орестівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка. Україна, м. Львів.

Дніпровська Наталія Георгіївна — викладач-методист ХГПІ. Україна, м. Харків.

Добров Сергій Миколайович — заслужений артист України, доцент ХГПІ. Україна, м. Харків.

Єрошенко Олена Віталіївна — старший викладач кафедри естрадного співу ХДАК. Науковий керівник — Польська І. І., доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК. Україна, м. Харків.

Желтоног Андрей Николаевич — преподаватель кафедры специального фортепиано Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского; преподаватель ф-та специального фортепиано Университета Курасики. Россия, г. Москва. Япония, г. Окаяма.

Жимолостнова Вероника Викторовна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры искусствоведения Института инновационного и последипломного образования Одесского Национального университета им. И. И. Мечникова. Украина, г. Одесса.

Жишкович Мирослава Андріївна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри академічного співу ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Україна, м. Львів.

Забута Борис Ізраїлович — заслужений працівник культури України, доцент Рівненського державного гуманітарного університету, кафедра хореографії, художній керівник вокально-інструментального тріо «Срібна терція», художній керівник та диригент ансамблю народної музики «Наспів». Україна, м. Рівне.

Зав'ялова Ольга Костянтинівна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка, докторант ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Україна, м. Суми.

Захарова Светлана Игоревна — педагог-методист, зав. отделом специального фортепиано Харьковской средней специальной музыкальной школы-интерната. Украина, г. Харьков.

Зворська Надія Антонівна — старший викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя ХГПІ. Україна, м. Харків.

Зимогляд Наталья Юрьевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК. Украина, г. Харьков.

Золотарьова Ольга Ігорівна — викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя ХГПІ. Україна, м. Харків.

Зуєв Сергій Павлович — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-інструментального виконавства СумДПУ ім. А.С. Макаренка. Україна, м. Суми.

Имханицкий Михаил Иосифович — доктор искусствоведения, академик, действительный член Международной Академии информатизации, профессор Российской академии музыки им. Гнесиных и Харьковского государственного университета искусств им. И.П. Котляревского. Россия, г. Москва.

Ирха Иветта Васильевна — лауреат международных конкурсов, ректор Amadeus Akademien (Стокгольм), генеральный директор Trust-Music AB, постоянный член жюри Международного конкурса «Steinway Junior», ведущая международных мастер-классов. Швеция, г. Стокгольм.

Кагадий Елена Эдуардовна — преподаватель кафедры эстрадного пения ХГАК. Украина, г. Харьков.

Калашнік Марія Павлівна — заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Україна, м. Харків.

Качмарчик Наталія Борисівна — музикознавець, викладач-методист, голова циклової комісії «Теорія музики» Донецького музичного училища. Україна, м. Донецьк.

Козак Александра Ивановна — кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры теории музики и фортепиано ХГАК. Украина, г. Харьков.

Козеняшев Євгеній Альбертович — старший викладач кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів ХДАК. Україна, м. Харків.

Колеснікова Зоя Харитонівна — відмінник освіти України, директор ДМШ № 13 ім. М. Т. Коляди м. Харкова. Україна, м. Харків.

Коновалова Ірина Юріївна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК. Україна, м. Харків.

Котенко Олена Олександрівна — викладач кафедри естетичного виховання ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Україна, м. Харків.

Котенко Ярослава Миколаївна — аспірант кафедри культурології ХДАК. Науковий керівник — Польська І. І., доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК. Україна, м. Харків.

Коханик Ірина Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики НМАУ ім. П І. Чайковського, вчений секретар спеціалізованої вченої ради НМАУ ім. П. І. Чайковського. Україна, м. Київ.

Кочарян Маргарита Вазгенівна — викладач-методист ДМШ № 1 ім. Л. Бетховена. Україна, м. Харків.

Кошман Олексій Миколайович — старший викладач кафедри хорознавства та хорового диригування ХДАК, лауреат міжнародних конкурсів. Україна, м. Харків.

Кригін Олександр Іванович — викладач кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя ХГПІ. Україна, м. Харків.

Кутлуєв Володимир Федорович — доцент, доцент кафедри хорознавства та хорового диригування ХДАК. Україна, м. Харків.

Кушлик Наталія Іванівна — кандидат мистецтвознавства, асистент кафедри музикознавства і акордеонного мистецтва Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Україна, м. Івано-Франківськ.

Кушнірук Ольга Панасівна — кандидат мистецтвознавства, науковий співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Рильського НАН України. Україна, м. Київ.

Ларіна Ірина Олександрівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естетичного виховання ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Україна, м. Харків.

Лейбіна Антоніна Володимирівна — викладач Харківського училища культури. Україна, м. Харків.

Лыжник Ирина Алексеевна — магистр ХГАК, педагог ДМШ № 7 г. Харькова. Научный руководитель — Коновалова И. Ю., кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК. Украина, г. Харьков.

Липецька Марія Любомирівна — кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри академічного співу Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Україна, м. Львів.

Мельник Олександр Дмитрович — магістр ХДАК. Науковий керівник — Тарасова О. О., кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК. Україна, м. Харків.

Микитенко Катерина Костянтинівна — студентка ХГПІ. Науковий керівник — Білостоцька О. В., викладач ХГПІ. Україна, м. Харків.

Мкртічян Оксана Альбертівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естетичного виховання ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. Україна, м. Харків.

Моргунова Татьяна Леонидовна — лауреат премии им. С.С. Прокофьева, профессор кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки Донецкой государственной музыкальной академии им. С.С. Прокофьева. Украина, г. Донецк.

Недомолкина Светлана Леонидовна — преподаватель Харьковского училища культуры. Украина, г. Харьков.

Николенко Светлана Николаевна — преподаватель высшей категории, председатель цикловой комиссии народных инструментов Харьковского училища культуры. Украина, г. Харьков

Ніколаєва Лідія Михайлівна — кандидат мистецтвознавства, професор кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Україна, м. Львів.

Олешко Валерій Леонідович — викладач кафедри фортепіано ХГПІ. Україна, м. Харків.

Олешко Тетяна Євгенівна — викладач ХГПІ. Україна, м. Харків.

Осадча В.М. — кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри українського народного співу та музичного фольклору ХДАК, заслужений діяч мистецтв України.

Пасічинська Тетяна Володимирівна — здобувач кафедри теорії та історії культури, викладач кафедри народних інструментів ХДАК. Науковий керів-

ник — Лошков Ю. І., кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри народних інструментів ХДАК. Україна, м. Харків.

Петренко Олена Юріївна — студентка ХГПІ. Науковий керівник — Бескорса В. М., кандидат мистецтвознавства, доцент, зав. кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя ХГПІ. Україна, м. Харків.

Плоткіна Алла Ігорівна — концертмейстер кафедри народних інструментів ХДАК. Науковий керівник — Козак О. І., кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК. Україна, м. Харків.

Подорлова Валентина Федоровна — соискатель кафедры теории и истории культуры, преподаватель кафедры хороведения и хорового дирижирования ХГАК. Украина, г. Харьков.

Польская Ирина Ильинична — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК. Украина, г. Харьков.

Поляковська Світлана Петрівна — кандидат мистецтвознавства, викладач-методист Вінницького училища культури і мистецтв ім. М. Д. Леонтовича. Україна, м. Вінниця.

Полянська Галина Миколаївна — кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології Полтавського державного педагогічного університету ім. В. Г. Короленка. Україна, м. Полтава.

Приходченко Ірина Василівна — студентка ХГПІ. Науковий керівник — Рудічєва Н. К., кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та методики професійної освіти ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Україна, м. Харків.

Роман Наталія Михайлівна — кандидат педагогічних наук, доцент, зав. кафедри естетичного виховання ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Україна, м. Харків.

Рудічєва Наталія Костянтинівна — кандидат педагогічних наук, доцент кафедри теорії та методики професійної освіти ХНПУ ім. Г.С.Сковороди. Україна, м. Харків.

Рум'янцева Алла Юріївна — викладач кафедри теорії музики та фортепіано ХДАК. Україна, м. Харків.

Свєтов Андрій Анатолійович — викладач Харківського училища культури. Україна, м. Харків.

Семеренко Любовь Феофановна — заслуженный работник культуры РФ, преподаватель филиала Воронежской академии искусства в г. Белгороде, преподаватель Белгородского музыкального училища им. С. А. Дегтярева. Россия, г. Белгород.

Слюсаренко Тетяна — аспірант кафедри культурології Національної юридичної академії України ім. Ярослава Мудрого. Науковий керівник — Уманець О.В., кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри культурології НЮАУ ім. Ярослава Мудрого. Україна, м. Харків.

Снєдкова Людмила Анатоліївна — викладач-методист ХГПІ. Україна, м. Харків.

Собіянський Віктор Дмитрович — учений секретар Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Науковий керівник — Веселовська Г. І., доктор мистецтвознавства, професор, Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Україна, м Київ.

Созонова Віра Миколаївна — співробітник відділу україніки Харківської державної наукової бібліотеки ім. В. Г. Короленка. Україна, м. Харків.

Стахевич Олександр Григорович — доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри вокального мистецтва Сумського державного педагогічного університету ім. А.С. Макаренка. Україна, м. Суми.

Субота Анна Валерьевна — соискатель ХГАК, преподаватель кафедры народных инструментов ХГАК. Научный руководитель — Польская И. И., доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК. Украина, г. Харьков.

Супрун-Яремко Надія Онисимівна — доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичного фольклору інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету. Україна, м. Рівне.

Сятецький Корнель Кіндратович — заслужений працівник освіти України, професор, зав. кафедри народних музичних інструментів і вокалу Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Україна, м. Дрогобич.

Тарасова Любов Василівна — музикознавець, викладач музично-теоретичних дисциплін ДМШ № 11 м. Харкова. Україна, м. Харків.

Тендитный Станислав Юрьевич — магистр ХГАК. Научный руководитель — Тарасова О. А., кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК. Украина, г. Харьков.

Ульянова Вікторія Станіславівна — здобувач кафедри теорії та методики професійної освіти ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Україна, м. Харків.

Цыгичко Андрей — пианист, лауреат Международных конкурсов. Германия, Лейпциг.

Цицирєв Віктор Миколайович — заслужений артист України, доцент кафедри народних інструментів ХДАК. Україна, м. Харків.

Черепанин Мирон Васильович — доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри музикознавства та акордеонного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Україна, м. Івано-Франківськ.

Черепанина Любов Олександрівна — студентка Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Науковий керівник — Черепанин М. В., доктор мистецтвознавства, професор, зав. кафедри музикознавства та акордеонного мистецтва Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. Україна, м. Івано-Франківськ.

Шейко Василь Миколайович — ректор ХДАК, заслужений діяч мистецтв України, доктор історичних наук, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України. Україна, м. Харків.

Шемет Лариса Василівна — кандидат педагогічних наук, доцент, доцент кафедри народних інструментів ХДАК. Україна, м. Харків.

Шехтман Анна — аспирант ХГУИ им. И.П. Котляревского. Научный руководитель — Гребенюк Н. Е., доктор искусствоведения, профессор ХГУИ им. И. П. Котляревского. Германия, г. Нюрнберг.

Шикова Юлия Николаевна — магистр музыкального искусства. Научный руководитель — Польская И. И., доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и фортепиано ХГАК. Украина, г. Харьков.

Шубенко Наталія Олександрівна — здобувач кафедри теорії та методики професійної освіти ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Науковий керівник — Роман Н. М., кандидат педагогічних наук, доцент, зав. кафедри естетичного виховання ХНПУ ім. Г. С. Сковороди. Україна, м. Харків.

Щепакін Василь Михайлович — кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики та фортепіано, заступник декана ф-ту музичного мистецтва ХДАК. Україна, м. Харків.

Юдкин-Рипун Игорь Николаевич — доктор искусствоведения, профессор, член-корреспондент Академии искусств Украины, зав. сектором культурологии Института искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рыльского НАН Украины. Украина, г. Киев.

ЗМІСТ

Передмова....3

ІСТОРІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКОВА

Юдкин-Рипун И. Н.
УЧЕНИЕ С. С. БОГАТЫРЕВА О ДВОЙНОМ КАНОНЕ
КАК ПРОБЛЕМА ПОЛИФОНИЧЕСКОГО ТЕМАТИЗМА....5
Демченко А. И.
ОДНА ИЗ «ПРЕЛЮДИЙ» К «ФУГЕ»....6
Кушнірук О. П.
КОМПОЗИТОР ФЕДІР ЯКИМЕНКО:
РЕФЛЕКСІЯ НА ДЖЕРЕЛОЗНАВЧУ ТЕМУ....8
Плоткіна А. І.
ВЗАЄМОДІЯ ІМПРЕСІОНІСТИЧНИХ ТА РОМАНТИЧНИХ
ТЕНДЕНЦІЙ У ТВОРЧОСТІ Ф. С. ЯКИМЕНКА....10
Моргунова Т. А.
ХАРЬКОВСКАЯ ФОРТЕПИАННАЯ ШКОЛА
И РАЗВИТИЕ УКРАИНСКОГО ПИАНИЗМА....11
Мкртічян О. А.
ОЛЕКСАНДР ГОРОВИЦЬ І МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХАРКОВА....13
Зимогляд Н. Ю.
ТРАДИЦИИ ПЕДАГОГОВ-ПИАНИСТОВ ХАРЬКОВА
СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА В ОБУЧЕНИИ И
ВОСПИТАНИИ ПИАНИСТОВ-ПРОФЕССИОНАЛОВ....14
Жимолостнова В. В.
ВОКАЛЬНЫЕ БАЛЛАДЫ ВС. РЫБАЛЬЧЕНКО
И ИХ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ С ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИЕЙ....15
Барабаш І. В.
ФОРМИ ПРОСВІТНИЦЬКО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ
ХАРКІВСЬКОГО ВІДДІЛЕННЯ ІМПЕРАТОРСЬКОГО
РОСІЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА....16
Кутлуєв В. Ф.
З ІСТОРІЇ ОСВІТНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКІВСЬКОГО
ТОВАРИСТВА ЛЮБИТЕЛІВ ХОРОВОГО
СПІВУ НА РУБЕЖІ СТОЛІТЬ....18
Бойко В. Г.
ДУХОВНЕ ХОРОВЕ МИСТЕЦТВО ХАРКІВЩИНИ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XIX — ПОЧАТКУ XX СТ. 19
Берлин В. Д.
Ф. И. ШАЛЯПИН И ХАРЬКОВЧАНЕ....20

Забута Б. І.
ХАРКІВ У КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ
І РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДНОГО ОРКЕСТРУВАННЯ.....22
Герасимова І. Д.
РОЛЬ ВСЕУКРАЇНСЬКОГО КОМІТЕТУ ТА ІНШИХ
ВІДПОВІДНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ У СПРАВІ
МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНОГО БУДІВНИЦТВА
НА СЛОБОЖАНЩИНІ НА ПОЧАТКУ XX СТ. 23
Ларіна І. О.
МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНА ПІДГОТОВКА КАДРІВ
ДЛЯ ЗАКЛАДІВ СОЦІАЛЬНОГО ВИХОВАННЯ
В ХАРКІВСЬКОМУ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОМУ
ІНСТИТУТІ У 20-ТІ РОКИ XX СТ. 25
Приходченко І. В., Рудічєва Н. К.
ВИДАТНІ МИТЦІ СЛОБОЖАНЩИНИ.....26
Лыжник И. А.
ХАРЬКОВСКИЙ ПЕРИОД В СТАНОВЛЕНИИ
ТВОРЧЕСКОЙ ИНДИВИДУАЛЬНОСТИ И. О. ДУНАЕВСКОГО.....27
Мельник О. Д.
ТВОРЧИЙ ШЛЯХ ОРКЕСТРУ УНІВЕРСИТЕТУ
ЦИВІЛЬНОГО ЗАХИСТУ УКРАЇНИ.....29

СОЦІОКУЛЬТУРНА ТА СЕМАНТИЧНА СПЕЦИФІКА ХАРКІВСЬКОГО РЕГІОНУ

Антонова Н. Ф.
ХАРЬКОВ — ГОРОД ВЫСОКОЙ
МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ.....30
Зуєв С. П.
КУЛЬТУРНИЙ ЛАНДШАФТ ХАРКОВА РАДЯНСЬКОЇ ДОБИ.....31
Зав'ялова О. К.
РЕГІОНАЛЬНІСТЬ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ
УКРАЇНСЬКОГО ВІОЛОНЧЕЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....32
Семеренко Л. Ф.
«ТАИНСТВЕННЫЕ ЧИСЛА» АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ.....33
Котенко Я. Н.
ПАМЯТЬ КУЛЬТУРЫ В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ
(ИЗ ИСТОРИИ ХАРЬКОВСКОЙ БРАМСИАНЫ).....35
Вініамінова С. А.
ФЕСТИВАЛЬНИЙ РУХ ТА МОНОГРАФІЧНІ КОНЦЕРТИ.....37
Артюх Ю. А.
О СПЕЦИФИКЕ РАЗВИТИЯ СОВРЕМЕННОГО ФОТОИСКУССТВА.....38

Бескорса В. М.
ЄДНІСТЬ І МНОЖИННІСТЬ — ПІЗНАВАЛЬНІ
КАТЕГОРІЇ КУЛЬТУРИ.....40

СУЧАСНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ХАРКОВА: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

Стахевич О. Г.
ІСТОРІЯ ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА І НАУКА.....42
Дика Н. О.
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ АНСАМБЛЬ
У КОНЦЕРТНОМУ ЖИТТІ ХАРКОВА (1970–1980 РР.).....44
Липецька М. Л.
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ Г. ГАЙНЕ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ
ТВОРЧОСТІ Д. КЛЕБАНОВА.....46
Качмарчик Н. Б.
КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТИ І КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ В. ГУБАРЕНКА В
КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПОШУКІВ 60-Х РР. 47
Поляковська С. П.
РИСИ НЕОБАРОКО У ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА БІБІКА
(НА ПРИКЛАДІ «СЕМИ МІНІАТЮР» ДЛЯ СТРУННИХ).....48
Коновалова І. Ю.
ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ОБРОБКИ У ТВОРЧОСТІ
Г. Н. ЦИЦАЛЮКА.....50
Балычева Н. В.
ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МУЗЫКИ Л. Ф. ШУКАЙЛО
В КЛАССЕ ПО СПЕЦИАЛЬНОМУ ФОРТЕПИАНО 51
Алтухов В. Н.
МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ЮНЫХ ПИАНИСТОВ
ВЛАДИМИРА КРАЙНЕВА В КОНТЕКСТЕ ВОЗРАСТАЮЩЕГО
МАСТЕРСТВА МОЛОДЫХ ИСПОЛНИТЕЛЕЙ.....53
Бакай С. Ю.
МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ У ТВОРЧІЙ СПАДЩИНІ М. В. КАРМІНСЬКОГО.....55
Котенко О. О.
М. В. КАРМІНСЬКИЙ — ДІТЯМ.....56
Дніпровська Н. Г.
ЖАНР ДИТЯЧОЇ ХОРОВОЇ МУЗИКИ У ТВОРЧОСТІ
КОМПОЗИТОРІВ М. ХАРКОВА.....57
Бреславець Г. М.
МУЗИЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ФОЛЬКЛОРНОГО
ТЕКСТУ У ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ
ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....59

Тарасова Л. В.
НОТНАЯ ГРАФИКА ВИКТОРА МУЖЧИЛЯ.....60
Тендитный С. Ю.
ХОРОВЫЕ СОЧИНЕНИЯ И. Ф. СТРАВИНСКОГО
В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ПРАКТИКЕ ХАРЬКОВСКИХ
МУЗЫКАНТОВ.....62
Цицирєв В. М.
ОКРЕМІ АСПЕКТИ РОЗВИТКУ ОРКЕСТРОВОГО
ВИКОНАВСТВА НА СЛОБОЖАНЩИНІ
НА МЕЖІ XX–XXI СТ. 63
Лейбіна А. В.
КОНЦЕРТИ ГІТАРНОЇ МУЗИКИ — НЕВІД'ЄМНА СКЛАДОВА
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКОВА.....64
Снєдкова Л. А.
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО
ХАРКОВА: ЗДОБУТКИ ТА ПРОБЛЕМИ.....65
Свєтов А. А.
ХАРКІВСЬКА БАЯННА ШКОЛА
ТА ЇЇ ВИДАТНІ ПРЕДСТАВНИКИ.....67
Слюсаренко Т. О.
ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ТРІО
БАНДУРИСТОК «КУПАВА» В КОНТЕКСТІ БАНДУРНОГО
МИСТЕЦТВА СЛОБОЖАНЩИНИ МЕЖІ XX–XXI СТ. 68
Петренко О. Ю.
КУЛЬТУРНО-ОСВІТНІ ЗАКЛАДИ МІСТА ХАРКОВА:
ІСТОРІЯ І СУЧАСНІСТЬ.....69
Волкова О. В.
ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ БІБЛІОГРАФІЇ ХАРКОВА.....71
Созонова В. М.
НОТОГРАФІЯ ХДНБ ІМ. В. Г. КОРОЛЕНКА — СКЛАДОВА
ЧАСТИНА УКРАЇНСЬКОГО БІБЛІОГРАФІЧНОГО РЕПЕРТУАРУ.....72

**ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ МУЗИЧНИХ ДІЯЧІВ ХАРКОВА:
УСЛАВЛЕНІ І ЗАБУТІ ІМЕНА**

Калашнік М. П.
М. Д. ТІЦ — ФУНДАТОР ФОРТЕПІАННОЇ ПОЛІФОНІЧНОЇ СЮЇТИ
(ДО 30-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ СМЕРТІ).....74
Польская И. И.
ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ И. С. ПОЛЬСКОГО
В КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ ЭПОХИ.....75
Полянська Г. М.
ЗУСТРІЧІ БЕЗ ПРОЩАНЬ. РИСИ ДО ПОРТРЕТУ
П. В. ШОКАЛЬСЬКОГО.....77

Супрун-Яремко Н. О.
ВИДАТНИЙ ПРЕДСТАВНИК ТЕОРЕТИЧНОГО
МУЗИКОЗНАВСТВА ХАРКОВА
(ДО 75-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ Л.Б. РЕШЕТНІКОВА).....78
Верба О. А.
ФУНДАТОРЫ ХАРЬКОВСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ
ШКОЛЫ: С. С. БОГАТЫРЁВ, М. Д. ТИЦ, Л. Б. РЕШЕТНИКОВ.....79
Газдюк Г. Г.
ХАРЬКОВ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ В. Ф. КРАВЕЦ.....81
Добров С. М.
РОЛЬ МИКОЛИ ГРИГОРОВИЧА СТЕЦЮНА
В МУЗИЧНОМУ ТА КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ ХАРКОВА.....82
Кошман О. М.
ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ АГНЕСИ МІРОШНИКОВОЇ.....84
Гулеско І. І.
ФЕНОМЕН ЮРІЯ КУЛИКА В ХОРОВІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ
(60–80 РР. XX СТ.).....85
Вохмяніна І. В.
ІНДИВІДУАЛЬНИЙ СТИЛЬ ПЕДАГОГІЧНОЇ
ДІЯЛЬНОСТІ РЕҐІНИ САМОЙЛІВНИ ГОРОВИЦЬ.....87
Захарова С. И.
МОЙ ПЕДАГОГ — РЕГИНА ГОРОВИЦ.....88
Рум'янцева А. Ю.
ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ В.І. ЛОЗОВОЇ В КОНТЕКСТІ
РОЗВИТКУ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ХАРКОВА
(ДО 75-РІЧЧЯ З ДНЯ НАРОДЖЕННЯ).....89
Щепакін В. М.
ПАМ'ЯТІ ЧУДОВОГО МУЗИКАНТА І ВЧИТЕЛЯ С. І. ТОКАРЄВА.....91
Єрошенко О. В.
ПРОФЕСОР П.В. ГОЛУБЄВ — ВИДАТНИЙ
ПЕДАГОГ УКРАЇНСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ.....93
Глотов О. А.
ТВОРЧИЙ ШЛЯХ УСЛАВЛЕНОГО МИТЦЯ
(ДО 55-РІЧЧЯ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ А. В. КАЛАБУХІНА).....95
Субота А. В.
ПАТРИАРХ ХАРЬКОВСКОЙ ГИТАРНОЙ ШКОЛЫ
АЛЕКСЕЙ ФЕДОРОВИЧ МАМОН (ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ
И ИСТОРИЯ ЖИЗНИ).....96
Кригін О. І.
ВИДАТНІ МУЗИКАНТИ ХАРКІВЩИНИ: ВОЛОДИМИР ДОЦЕНКО.....97
Олешко В. Л., Олешко Т. Є.
ТЕТЯНА ГРИНДЕНКО — ВИДАТНА ВИХОВАНКА
ХАРКІВСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ.....98
Козеняшев Є. А.
ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ КОСТЯНТИНА ГОРСЬКОГО.....100

Роман Н. М.
ТВОРЧА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ ПЕРЕКОПА ІВАНОВА.....101
Бабенко Я. В.
РОЛЬ В. А. КОМАРЕНКА В РОЗВИТКУ
НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ХАРКІВЩИНИ.....102
Гур'янова Н. М., Зворська Н. А.
ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ВИДАТНОГО ПРЕДСТАВНИКА
ХАРКІВСЬКОЇ БАЯННОЇ ШКОЛИ О. І. НАЗАРЕНКА.....103

РОЛЬ ХДАК У МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ ХАРКОВА XX–XXI СТ.

Білик А. В.
ПРОВІДНА РОЛЬ ХАРКІВСЬКОЇ ДЕРЖАВНОЇ АКАДЕМІЇ
КУЛЬТУРИ В МУЗИЧНОМУ ЖИТТІ СЬОГОДЕННЯ.....106
Куразаєва В. І.
ОЛЕКСАНДР АБРАМОВИЧ ЖУК — ПЕРШИЙ ЗАВІДУВАЧ
КАФЕДРИ ТЕОРІЇ МУЗИКИ ТА ФОРТЕПІАНО ХДАК.....107
Козак А. И.
СТАНОВЛЕНИЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОГО
ОБРАЗОВАНИЯ В ХГАК.....108
Осадча В. М.
І. С. ПОЛЬСЬКИЙ — ФУНДАТОР КАФЕДРИ УКРАЇНСЬКОГО
НАРОДНОГО СПІВУ ТА МУЗИЧНОГО ФОЛЬКЛОРУ.....110
Шемет Л. В.
РОЛЬ КАФЕДРИ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХДАК
У РОЗВИТКУ НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОГО ВИКОНАВСТВА В УКРАЇНІ.....112
Шикова Ю. Н.
ИСКУССТВО КОМПОЗИЦИИ
АЛЕКСАНДРА ИСААКОВИЧА ЛИТВИНОВА.....114
Пасічинська Т. В.
ПАМ'ЯТІ ОЛЕКСАНДРА ІСААКОВИЧА ЛИТВИНОВА.....116

ХАРКІВ У СВІТОВОМУ МУЗИЧНОМУ ПРОСТОРІ

Имханицкий М. И.
РОЖДЕНИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-АКАДЕМИЧЕСКОГО
ОБУЧЕНИЯ НА НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТАХ В ХАРЬКОВЕ
КАК ПЕРВЫЙ ПРЕЦЕДЕНТ ПОДОБНОГО РОДА
В МИРОВОМ ИСКУССТВЕ.....118
Ирха И. В.
КОНЦЕРТЫ МИХАИЛА КАЗИНИКА В ХАРЬКОВЕ.....120
Ніколаєва Л. М.
ДІЯЛЬНІСТЬ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКАНТІВ
НА ВІСІ «ХАРКІВ-ЛЬВІВ».....121

Щепакін В. М.
ХАРКІВ МУЗИЧНИЙ І НЕ ТІЛЬКИ...(ЗА ЛИСТАМИ 1870–80-Х РР. Й. ІРАНКА ДО ЧЕХІЇ)....122
Цыгичко А.
ХАРЬКОВСКАЯ ПИАНИСТИЧЕСКАЯ ШКОЛА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ....124
Шехтман А.
ЭСТРАДНЫЙ ВОКАЛ ГЕРМАНИИ И УКРАИНЫ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ (СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ)....125
Будіна А. М.
ХАРКІВ ІСТОРИЧНИЙ: РОЛЬ І ЗНАЧЕННЯ У СВІТОВОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ....126
Биккужина И. А.
СТАНОВЛЕНИЕ П. СОКАЛЬСКОГО КАК КОМПОЗИТОРА В ЕКАТЕРИНОСЛАВЕ....127
Кушлик Н. І.
НАУКОВІ ІДЕЇ П. СОКАЛЬСЬКОГО В КОНТЕКСТІ СТАНОВЛЕННЯ ЕТНОМУЗИКОЗНАВСТВА НА ТЕРЕНАХ ГАЛИЧИНИ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XIX СТ. 128
Жишкович М. А.
ХАРКІВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ГОЛИНСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНИХ ЗВ'ЯЗКІВ СХІДНОЇ ТА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ....130
Сятецький К. К.
ВНЕСОК ХАРКІВ'ЯНИНА МИКОЛИ КОПНІНА В РОЗВИТОК ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ 131
Черепанина Л. О., Черепанин М.В.
ГНАТ ХОТКЕВИЧ У КОНТЕКСТІ МУЗИЧНИХ ВЗАЄМИН ГАЛИЧИНИ З НАДДНІПРЯНСЬКОЮ УКРАЇНОЮ НА ЗЛАМІ XIX–XX СТ. 132
Шубенко Н. О.
ІОСІФ ШИЛІНГЕР ТА ХАРКІВСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА: ПРИКЛАД МЕДІАУРОКУ....134
Бєлорус В. В.
КРІЗЬ ВІКИ ТА КОРДОНИ. ІТАЛІЙСЬКИЙ РОДОВІД ХАРКІВСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ....135
Недомолкина С. Л., Николенко С. Н.
ХАРЬКОВСКИЕ МУЗЫКАНТЫ В МИРОВОМ КУЛЬТУРНОМ КОНТЕКСТЕ....136

ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ

Желтоног А. Н.
СТАНОВЛЕНИЕ ТЕХНИКИ ПИАНИСТА В ПРОЦЕССЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ....138
Гавриленко Л. М.
АНАТОМО-ФІЗІОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ СПІВАЦЬКОГО ГОЛОСУ В ДІТЕЙ 6–9 РОКІВ....139
Бившева, Т. Ф., Булгакова В. А.
РОЛЬ МУЗИЧНО-ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ У ФОРМУВАННІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНЬОГО ФАХІВЦЯ....141
Золотарьова О. І.
ПРОБЛЕМИ ВИХОВАННЯ ЕСТЕТИЧНОГО СМАКУ В ШКОЛАХ ХАРКІВЩИНИ....142
Колеснікова З. Х.
ДИТЯЧЕ МУЗИЧНЕ НАВЧАННЯ: ТРАДИЦІЇ Й НОВАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ ХАРКІВСЬКОЇ ДМШ № 13 ІМ. М. Т. КОЛЯДИ)....143
Кочарян М. В.
ІГРОВІ ФОРМИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНИХ ЗДІБНОСТЕЙ УЧНІВ МОЛОДШОГО ВІКУ НА УРОКАХ СОЛЬФЕДЖІО....145

МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНА КУЛЬТУРА ХАРКОВА

Собіянський В. Д.
МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ ЖИТТЯ СТОЛИЧНОГО ХАРКОВА В ПУБЛІКАЦІЯХ І. ТУРКЕЛЬТАУБА....147
Подорлова В. Ф.
ХАРЬКОВСКИЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМЕДИИ: ТРАДИЦИИ ЖАНРА В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ....147
Бортник Е. В.
АРТУР ПАНТЫКИН — ГЛАВНЫЙ БАЛЕТМЕЙСТЕР ХАТОБа....149
Кагадий Е. Э.
ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ ЗАСЛУЖЕННОГО АРТИСТА УКРАИНЫ, ДОЦЕНТА ЛЕОНИДА МАРКОВА....150
Гордєєва О.С.
ВОКАЛЬНО-СЦЕНІЧНЕ ВТІЛЕННЯ ОБРАЗУ ВІОЛЕТТИ НА СЦЕНІ ХАРКІВСЬКОГО АКАДЕМІЧНОГО ТЕАТРУ ОПЕРИ ТА БАЛЕТУ ІМ. М. ЛИСЕНКА У ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ НАРОДНОЇ АРТИСТКИ УКРАЇНИ ВАЛЕНТИНИ АРКАНОВОЇ....152
Ульянова В. С.
ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОСТІ М. М. ТАРАКАНОВА В ДІЯЛЬНОСТІ ХАРКІВСЬКОГО ОПЕРНОГО ТЕАТРУ....153
Микитенко К. К.
ПРОВІДНІ ТЕАТРИ ХАРКІВЩИНИ....154
Наші автори....156

Наукове видання

Харків

у контексті світової музичної культури:

події та люди

Матеріали
міжнародної науково-практичної конференції
3-4 квітня 2008 р.

Упорядкування, підготовка до друку та загальна редакція

І. І. Польська

Художнє оформлення
Н. О. Рябуха

Комп'ютерна верстка
І. Г. Колесник

План 2008
Підписано до друку 29.02.2008 р. Формат 60x84/16
Гарнітура «Times». Папір для мн. ап. Друк. ризограф.
Ум. др. арк. 10,0. Обл.-вид. арк. 13,24. Тираж 300 прим. Зам. № 21

ХДАК, 61057, Харків-57, Бурсацький узвіз, 4
Надруковано в лаб. множ. техніки ХДАК

