

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра композиції та інструментування

**ТВОРЧИСТЬ КОМПОЗИТОРІВ ЗАПОРІЖЖЯ
В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ**

**Магістерська робота
Палачової Катерини Володимирівни**

**Науковий керівник — Шаповалова Людмила Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання

на відповідне джерело



Палачова Катерина Володимирівна

Харків–2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
-------------------	----------

РОЗДІЛ 1. МУЗИЧНА РЕГІОНІСТИКА ТА МЕТОДИ ЇЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Професійні композиторські осередки у світлі музичної регіоністики.....	9
1.2. Формування композиторського осередку в Запорізькому регіоні.....	12
Висновки по розділу 1.....	23

РОЗДІЛ 2 Творчість Миколи Попова в контексті розвитку хорової музики Запорізького регіону

2.1. Жанрово-стильова палітра творчості М. Попова.....	25
2.2. «Меса пам'яті» М. Попова у світлі сучасної композиторської інтерпретації жанру.....	29
Висновки по розділу 2.....	33

РОЗДІЛ 3 Сучасні стилістичні тенденції у творчості Ганни Хазової

3.1. Творчий портрет Г. Хазової.....	34
3.2. Особливості композиторського стилю Г. Хазової на прикладі кантати «Lobet Gott».....	36
Висновки по розділу 3.....	40

РОЗДІЛ 4. Розвиток українського симфонізму в творчості Наталії Боевої

4.1. Творча та музично-просвітницька діяльність Н. Боевої.....	41
4.2. Звернення до традицій та жанровий синтез в творчості Н. Боевої на прикладі Концерту-рапсодії для альту, меццо-сопрано та симфонічного оркестру.....	45
Висновки по розділу 4.....	48

РОЗДІЛ 5 Стильові пошуки Дмитра Савенка у симфонічній творчості

5.1 Характеристика творчого доробку Д. Савенка.....	50
5.2. Жанрово-стильові особливості Концерту-фантазії для фортепіано та симфонічного оркестру Д. Савенка.....	54
Висновки по розділу 5.....	57
ВИСНОВКИ.....	58
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	60
ДОДАТКИ.....	68

ВСТУП

Обґрунтування теми. Музична регіоністика на сьогоднішній день є ваговою складовою українського музикознавства: це один з найперспективніших напрямів, що постійно оновлюється та розвивається за рахунок підключення наукових зацікавлень. Зокрема, першими з науковців, хто присвятив свою діяльність цій галузі, були Л. Кияновська [25] та Т. Мартинюк [51].

Серед останніх досліджень Півдня України на особливу увагу заслуговує докторська дисертація Т. Мартинюк, присвячена вирішенню спектра наукових завдань стосовно відтворення етапів процесу професіоналізації музичної культури Північного Приазов'я XIX — XX століть. Підтвердивши регіональне значення культури Північного Приазов'я на основі використання географічних способів районування, учена виявила характер взаємовідношень географічного та соціокультурного чинників у геосоціокультурній динаміці регіону і визначила типологію цих взаємовідношень в історії музичної культури Запорізької області, дослідила домінантні типи етнокультурних діалогів у музичній культурі краю і за допомогою серії соціоестетичних портретів розкрила рівень її професіоналізації [45].

На початок XXI століття в Запорізькому регіоні музика сучасних композиторів широко представлена творами найрізноманітніших жанрів: від мініатюр до крупних, від камерних до симфонічних. Представники композиторської когорти Микола Інокентійович Попов, Ганна Геннадіївна Хазова, Дмитро Олександрович Савенко, Наталія Іванівна Боева є відомими митцями не лише в різних регіональних культурних центрах України, але й поза її межами. З 2012 року Запорізький обласний осередок Національної Спілки композиторів України (ЗОО НСКУ) діє як самостійна творча одиниця, що дає ще одну з об'єктивних підстав для дослідження регіональних особливостей творчості запорізьких композиторів.

В пропонованій роботі пропонується досвід систематизації творчого доробку представників композиторської еліти запорізького регіону як певної

мистецько-культурної цілісності за історико-культурними, географічними, жанровими та професійними критеріями. Ці критерії пов'язані з спадкоємністю в системі «вчитель – учень» в усталених музично-навчальних закладах України.

Актуальність пропонованої теми обумовлена наступними чинниками:

- відсутністю спеціальних наукових досліджень, присвячених діяльності творчих постатей в сфері композиторської творчості;
- нагальною потребою оціночних суджень щодо досягнень професійної композиторської когорти Запорізького регіону в контексті вітчизняної музичної регіоністики.

Об'єктом дослідження є творчість композиторів Запорізького регіону як складова сучасного світового процесу глобалізації музичного мистецтва.

Предмет дослідження — явище професійного композиторського осередку в Запорізькому регіоні.

Матеріал дослідження. Концепцію магістерської роботи скеровано від загальної установки на музичну регіоністику як складову вітчизняного музикознавства до проекції на конкретний регіон – місто Запоріжжя та окремі професійні композиторські осередки Запорізької області. При аналізі конкретних персоналій та творів визначних представників було задіяно наступні матеріали: клавір та партитуру твору «Меса пам'яті» М. Попова, нотний текст та відеозапис виконання кантати «Lobet Gott» Г. Хазової, партитуру, аудіозапис та відеозапис Концерту-фантазії для фортепіано та симфонічного оркестру Д. Савенка; партитуру та відеозапис Концерту-рапсодії для альту, меццо-сопрано та симфонічного оркестру Н. Боевої.

Мета дослідження — надати комплексну характеристику творчого доробку запорізьких композиторів початку ХХІ століття в аспекті традицій та новацій української композиторської школи.

Завдання дослідження обумовлені необхідністю реалізації поставленої мети:

- обґрунтувати методологічні позиції музичної регіоністики, як підґрунтя для вивчення явища професійного композиторського осередку Запорізького регіону;
- узагальнити наявні матеріали інформативного, музично-критичного характеру, присвячені діяльності творчих постатей в сфері професійної композиторської творчості кінця XX – початку XXI століть (Розділ 1);
- охарактеризувати творчий доробок Миколи Попова, Ганни Хазової, Дмитра Савенка та Наталії Боєвої як певної генерації кінця XX – початку XXI століття;
- проаналізувати жанрово-стильові ознаки творів М. Попова, Г. Хазової, Д. Савенка, Н. Боєвої;
- виявити історичні та стильові зв'язки музики запорізького композиторського осередку з музикою інших регіональних осередків України;
- узагальнити творчий досвід композиторів Запоріжжя на початок XXI століття.

Методи дослідження. Обрана тема дослідження обумовила вибір наступних наукових методів та підходів, що складають міждисциплінарну єдність:

- *історико-генетичний* – висвітлює факти та передумови явища на рівні географії, історії, соціальної психології, які дозволяють скласти «образ культури» певного регіону;
- *історико-стильовий* — передбачає розгляд художнього явища (композиторський твір) в історичній динаміці;
- *жанрово-стильовий* — пов'язаний з виявом стилістичних засобів різних жанрових моделей композиторської творчості (хорова, камерно-інструментальна, симфонічна);
- *функціонально-структурний* — скеровує аналіз музичної композиції обраного твору;

— *системний* — передбачає розгляд художніх явищ у їх обумовленості культурним хронотопом (час і простір Запорізького регіону).

Теоретична база. Концепція пропонованого дослідження спирається на вивчення корпусу загальних та спеціальних дисциплін сучасної гуманітаристики та музичної науки:

- *українській музичній культурі XX століття* (О. Берегова [6, 7, 8]; О. Зінькевич [22]; О. Козаренко [27, 28]);
- *музичній регіоністиці* (Л. Кияновська [25]; А. Кравченко [35]; А. Литвиненко [45]; Т. Мартинюк [51]; О. Ущапівська [70]; В. Щепакін [74]);
- *музичній історіографії* (В. Іонов [24]; Т. Кіреєва [26]);
- *жанру в музиці* (І. Коржавих [29]; Є. Назайкінський [53]; Л. Пархоменко [57]);
- *аналізу вокально-хорових творів* (Н. Андрос [1]; О. Бенч-Шокало [5]; Є. Бондар [11]; І. Гулеско [16, 17]; М. Демчишин [18]; П. Левандо [44]; К. Ручьєвська [62]; Ю. Фролова [71]; О. Цехмістро [72]).
- *аналізу симфонічних творів* (М. Арановський [3], В. Іванченко [23], О. Зінькевич [22]).

Наукова новизна отриманих результатів. Матеріали та результати пропонованого дослідження становлять певну новизну. *Вперше* у вітчизняній науці про музику:

- систематизовано наявні наукові джерела, присвячені діяльності представників професійного композиторського осередку Запорізького регіону за період з кінця XX – початку XXI століть;
- обґрунтовано методологічні позиції музичної регіоністики, як підґрунтя для вивчення явища професійного композиторського осередку Запорізького регіону;

- проаналізовано твори концептуальних жанрів меси, камерної кантати, концерту-рапсодії, концерту-фантазії у їх інтерпретації композиторами Запорізького обласного осередку;
- виявлено тенденції розвитку симфонічних та вокально-симфонічних жанрів у творчості композиторів Запорізького регіону початку ХХІ століття;
- узагальнено наукові позиції щодо діяльності композиторів Запорізького регіону в аспекті спадкоємності та новацій.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в таких навчальних курсах, як «Історія української музики», «Аналіз музичних творів», «Сучасні оркестрові стилі», «Хорове письмо», а також в подальшій розробці обраної наукової проблематики, пов'язаної з дослідженням засад професійного композиторського осередку в Запорізькому регіоні.

Структура роботи. Магістерська робота складається із Вступу, п'яти Розділів (десяти підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел, що налічує 74 позиції, та Додатків. Загальний об'єм роботи складає 70 сторінок, з них основного тексту – 52 сторінки.

Розділ 1

МУЗИЧНА РЕГІОНІСТИКА ТА МЕТОДИ ЇЇ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Професійні композиторські осередки України у світлі музичної регіоністики

Проблема розвитку культури окремих регіонів України посідає помітне місце в сучасних гуманітарних, зокрема мистецтвознавчих дослідженнях. Музична культура є важливою складовою регіональних культуротворчих процесів. Її сутність виявляється в сукупності музичних цінностей, діяльності соціуму в напрямку створення, використання, розповсюдження і збереження даних цінностей. Поглиблені дослідження музичної культури регіонів України дозволяють отримати нові дані щодо процесу розвитку загальнонаціональної музичної культури, завдяки яким маємо змогу окреслити якісно іншу, більш повну та цілісну картину історії вітчизняного музичного мистецтва. У зв'язку з цим актуальною стає проблема наукового аналізу історії та сучасного розвитку музичної культури не лише країни в цілому, а й окремих її територій [2].

У першій чверті ХХІ століття музичне життя України являє собою доволі різноманітну картину, у якій співіснують як великі осередки з укоріненою впродовж століть традицією, так і менші, чиє культурне формування почалося значно пізніше, або ж за певних історичних обставин призупинилося на довгий час. Формування осередків фахової музичної освіти відбувалося в контексті культурно-історичної своєрідності регіонів України. В цьому процесі задіяно одночасно багато різних аспектів: музична культура регіонів та їх осередків, музичне життя етнічних меншин на даних територіях, локальна специфіка традиційної музичної культури, різні галузі музичного життя — композиторська творчість та виконавська діяльність, музична критика та публіцистика, діяльність театрів, музичних товариств, навчальних закладів та окремих персоналій.

Два основних фактори, що відіграли вирішальну роль у становленні центрів професійної композиторської діяльності в Україні — це, в першу чергу, наявність музичних навчальних закладів середньої та вищої ланки, а по-друге, існування театрів та концертних залів. Це надавало навіть невеликим, провінційним містам статус культурних осередків, адже бурхливе музичне життя — концертні вечори, оперні вистави камерні та симфонічні зібрання музичних товариств, благодійні концерти — проходили саме в приміщеннях театрів та концертних залів музичних навчальних закладів. Яскравим прикладом є провінційне нині місто Кропивницький, яке на межі XIX та XX століть мало назву Єлисаветград і було одним з відомих культурних центрів: в приміщеннях єлисаветградських театрів виступали Ференц Ліст, Модест Мусоргський, Олександр Скрябін, Антон Рубінштейн, Микола Лисенко.

Хронологічно витoki сучасної композиторської освіти в Україні знаходяться у другій половині XIX століття, коли в центральних та південних регіонах країни були започатковані відділення Імператорського російського музичного товариства (1863 рік — у Києві, 1871 рік — у Харкові, 1884 рік — у Одесі). Діяльність відділень ІРМО в Києві, Харкові та Одесі була спрямована на створення музичних училищ, на базі яких згодом виникли вже вищі музичні навчальні заклади, які готували в тому числі й професійних композиторів.

На заході України професійна музична освіта в 1853 році у Львові була пов'язана з утворенням в 1853 році Консерваторії Галицького музичного товариства. Вона мала структуру, що наслідувала модель західних консерваторій, і ці традиції у певній мірі збереглися у Львівській музичній академії і до нині.

Примітним є той факт, що коли за радянських часів почали формуватися регіональні організації Національної Спілки композиторів України, то хронологічно першими стали: Харківська (1932 рік), Київська (1933 рік), Львівська (1934 рік) та Одеська (1937 рік). Закономірно, що найбільші

композиторські осередки в Україні сьогодні знаходяться саме в цих чотирьох містах.

У регіональних музичних осередках, які на межі XIX — XX століть знаходилися на периферії культурного життя України (серед яких — Південна та Східна Україна), поступові зрушення почали відбуватися у 20 — 30-х роках XX століття. Новоутворена радянська влада приділяла увагу музичному мистецтву як одному з важливих напрямків ідеологічно-естетичного виховання. Тому з 20-х років інтенсивно створювалося професійне музичне середовище музикантів та слухачів, що являло собою розгалужену структуру філармонійних товариств, палаців культури, робітничих клубів, музичних секцій та гуртків. З одного боку, основною спрямованістю цієї системи була пропагандистська діяльність, а з іншого боку, це сприяло подальшій професіоналізації музичного життя тих регіонів України, де професійна музична освіта не була сформована до XX століття (в їх числі — Донеччина, Луганщина, Запоріжжя).

Станом на 2013 рік в Україні нараховувалося чотирнадцять регіональних осередків Національної спілки композиторів України (за інформацією офіційного сайту НСКУ [54]): Харківський (з 1932 року), Київський (з 1933 року), Львівський (з 1934 року), Одеський (з 1937 року) Донецький (з 1969 року), Кримський (з 1977 року), Дніпровський (з 1978 року), Луганський, Миколаївський, Закарпатський, Івано-Франківський, Волинський (з 1995 року), Дрогобицький (з 1997 року), Полтавський (з 1998 року), Запорізький (з 2012 року).

Виникнення Запорізького обласного осередку НСКУ лише на початку XXI століття має свою історичну обумовленість, адже тільки в 1939 році в Запоріжжі було засновано філармонію, а початком професійної музичної освіти в регіоні можна вважати 1930 рік, коли на базі музпрофшколи для підготовки керівників музичної самодіяльності було організовано музичний технікум, що став музичним училищем лише в 1938 році.

Дослідженню процесу формування професійного композиторського осередку в Запорізькому регіоні присвячений наступний підрозділ.

1.2. Формування композиторського осередку в Запорізькому регіоні

Запорізький край є потужним історичним центром української державності, що має багаті регіональні культурні традиції, традиції музичної культури зокрема. Попри останні наукові здобутки, до нині актуальною є проблема комплексного аналізу музичної культури регіону [2].

У своєму дослідженні явища регіональної музичної культури на прикладі Північного Приазов'я (території сучасної Запорізької області) Т. Мартинюк вказує на те, що «цей регіон є надзвичайно складним для вивчення через особливості загальної історії розвитку, демографічної структури, способів життя, матеріальної та духовної культури населення тощо. Навіть географічне визначення Запорізької області подвійне: фізична географія відносить цей регіон до півдня України (нині – Одеська, Миколаївська, Херсонська, Запорізька області, автономна республіка Крим), а економічна – до південного сходу (Дніпропетровська, Запорізька, Донецька, Луганська області) держави. Всі зазначені особливості загального розвитку регіону спричиняють певні труднощі в науковій інтерпретації подій мистецько-культурного життя краю в історичній ретро- і перспективі, у відтворенні онтології регіональної музичної культури» [51].

Оскільки явище композиторського осередку є складовою професійної музичної спільноти, то в даному дослідженні процес формування композиторського осередку в Запорізькому регіоні розглядається від початку професіоналізації музичного життя на території Запоріжжя. Хронологічно цей процес починається від 30-х років XX століття, коли інтенсивна індустріалізація регіону спричинила зрушення у його музичній культурі.

Одночасно з розвитком важкої промисловості у Запоріжжі розпочався процес будівництва театрів, палаців культури, концертних майданчиків, а також зміцнювалася матеріальна база в галузі культури та мистецтва. У цей

час стрімко розвивалася аматорська музична творчість. У художніх колективах займаються десятки тисяч робітників заводів та фабрик. Музичному мистецтву приділяється особлива увага: виникає безліч вокальних, хорових, інструментальних гуртків, метою яких стають виступи-звіти перед робітниками та представниками влади. Найбільшої масовості набуває хоровий та вокально-хоровий жанри. У сільській місцевості при будинках культури відкриваються короткострокові курси організаторів хорової справи на селі. Систематично в регіоні організовують курси підвищення кваліфікації та інструктивні семінари для керівників гуртків.

Достатньо розповсюдженим явищем у концертному житті Запорізького регіону в 30-тих роках стають виступи хорових масивів, зведених хорів та оркестрів. Вони стають одним з елементів монументальних соціалістичних свят. Для прикладу, 10 жовтня 1932 року у межах урочистих заходів з нагоди пуску першого гідроагрегату Дніпровської ГЕС відбувся концерт зведеного масиву з 23 хорів та 18 оркестрів загальним складом біля 1000 виконавців, яким керував спеціально запрошений з Харкова диригент, заслужений артист України Арнольд Маргулян.

До творчих колективів залучали людей не лише за бажанням, а й за вимогами керівництва, адже неучасть в огляді художньої самодіяльності розцінювалась як порушення партійної дисципліни. Владою було встановлено суворий контроль над репертуаром: музичний колектив розглядався не лише як осередок долучення людей до мистецько-художніх цінностей, розвитку їхніх творчих якостей, а передусім як важливий чинник виховання соціалістичної свідомості мас. Тому порушення репертуарної політики суворо каралось.

Заангажованість на агітаційності та політичній пропаганді обумовили низький рівень виконавської майстерності та однобічність багатьох музичних колективів (у репертуарі переважали ідеологічно «відповідні» твори, а «художньо неповноцінні» твори вилучалися). Незважаючи на це, у регіоні

з'являється багато талановитих особистостей і функціонують творчі колективи високого художнього рівня.

Упродовж 1935 — 1938 років у Запоріжжі провадить активну творчу діяльність видатний композитор і диригент Яків Яциневич, учень М. Лисенка. Він працював піаністом-концертмейстером при клубі Дніпрогесу, викладав гру на фортепіано, керував вокальним ансамблем та хором клубу Алюмінієвого заводу, а також активно займався композиторською творчістю. Зусиллями Я. Яциневича було створено симфонічний ансамбль, в репертуарі якого були, зокрема, твори П. Чайковського, М. Мусоргського, Й. Штрауса, О. Глазунова.

У 30-ті роки ХХ століття в Запоріжжі починали свій творчий, ще допрофесійний шлях майбутні композитори Київської школи, учні Л. Ревуцького — брати Георгій і Платон Майбороди. По закінченню у 1932 році Кременчуцького індустріального технікуму Георгій Майборода працював техніком-механіком на Дніпробуді в Запоріжжі, де протягом кількох років брав участь в музичній самодіяльності, співав у хоровій капелі «Дніпрельстан».

У 1935 — 1940 роках в Запоріжжі працював видатний диригент, заслужений діяч мистецтв України, випускник Київського державного музично-драматичного інституту імені М. Лисенка Олександр Пресич. Також у системі музичної культури регіону працював композитор, народний артист СРСР Григорій Пономаренко.

Найвідомішим творчим осередком Запоріжжя від 30-х років ХХ століття стає хорова капела «Дніпрельстан», утворена при хоровому гуртку робітничого клубу Дніпробуду під керівництвом відомого диригента та композитора Леоніда Усачова, випускника Харківського музично-драматичного інституту за вокальним, диригентсько-хоровим та композиторським фахом.

Історія капели позначена активною творчою еволюцією — від маленького хорового гуртка, утвореного в 1928 році до Державної хорової капели Запорізької обласної філармонії (1939 — 1948 роки). Леонід Усачов

став першим професійним композитором, творчість якого розгорнулася на теренах Запорізького краю й дала поштовх розвитку композиторської справи в регіоні.

Свою майстерність хорова капела під керівництвом Л. Усачова активно презентувала за межами Запоріжжя, гастролуючи у Севастополі, Симферополі, Харкові, Одесі, Дніпрі та інших містах. Репертуар хору включав твори вітчизняних та зарубіжних композиторів різних епох: Б. Вахнянина, П. Демущького, О. Кошиця, М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, П. Толстякова, Я. Степового, В. Ступницького, Я. Яциневича, В. Барвінського, М. Вериківського, Г. Верьовки, М. Глінки, В. Каліннікова, М. Мусоргського, М. Римського-Корсакова, А. Рубінштейна, А. Сєрова, П. Чайковського, Ф. Абта, Ж. Бізе, Р. Вагнера, Й. Гайдна, Ш. Гуно, Е. Гріга, В. Моцарта, Ф. Шуберта, Р. Шумана.

Періодично концерти хорової капели «Дніпрельстан» проходили у супроводі місцевого симфонічного оркестру. У 30-х роках капелою «Дніпрельстан» за участі симфонічного оркестру були поставлені опери «Євгеній Онегін» П. Чайковського (1933), «Русалка» О. Даргомижського (1936), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1937), музична картинка «Вечорниці» П. Ніщинського (1938).

Серед інших відомих у 30-ті роки музичних колективів Запоріжжя можна відзначити струнний квартет клубу Дніпробуду у складі М. Левінштейна, В. Щавинського, М. Бруна, П. Сєрова, в репертуарі якого були твори А. Вівальді, Й. Гайдна, О. Глазунова, В. Моцарта, П. Сарасате, П. Чайковського. Значну популярність серед мешканців Запоріжжя мали концерти джазового оркестру клубу заводу «Запоріжсталь» та симфонічного ансамблю заводу «Комунар». Також в цей час відбувалася активна творча діяльність хорової капели Будинку вчителів, заснованої в 1935 році, та хору заводу «Комунар».

Розвивалось музичне мистецтво й поза межами обласного центру. Достатньо широко були розповсюджені аматорські духові оркестри, які функціонували майже при кожному заводі та фабриці.

Порівняно з 30-ми роками ХХ століття аматорська творчість повоєнних років перебувала у важкому стані. Передусім, не вистачало кваліфікаційних керівників та концертмейстерів. Більшість творчих осередків за межами обласного центру очолили ентузіасти — педагоги, завідувачі клубів, піонервожаті тощо. Серед музичних колективів домінували вокальні та хорові, в репертуарі яких здебільшого біла представлена одноголосна масова пісня радянських композиторів, переважно російськомовна. Винятком були фольклорні колективи, які орієнтувалися на народнопісенний репертуар.

У післявоєнні роки продовжується процес збагачення творчого потенціалу Запоріжжя за рахунок музикантів з інших культурних центрів. Серед них — П. Берестов (заслужений працівник культури України, композитор, диригент), К. Єржаківський (заслужений працівник культури України, композитор, диригент), В. Зюзін (член спілки композиторів СРСР, засновник Бердянського муніципального оркестру «Азовська чайка»), М. Кисіль (заслужений артист України, диригент, педагог), В. Овод (заслужений діяч мистецтв України, професор). Їхня творчість дала значний поштовх розвитку музичної культури регіону у наступні історичні періоди. У різні роки під керівництвом цих діячів були створені творчі колективи, які вели активну концертну діяльність та презентували музичну культуру Запоріжжя далеко за межами регіону [2].

Масовому залученню до художніх колективів у 50-ті роки сприяв і той факт, що з послабленням післявоєнної депресії населення відчуло значне полегшення, пов'язане із зменшенням трудового та психологічного навантаження. Значна частина людей потягнулася до творчості; для багатьох участь у художній самодіяльності стала не просто видом занять у вільний від роботи час, а засобом виразу й удосконалення внутрішнього світу через долучення до музичного мистецтва.

Помітним чинником розвитку музичної культури Запорізької області другої половини XX століття стає діяльність обласного об'єднання самодіяльних композиторів. Утворене у 1952 році об'єднання складалося з ініціативної групи, до якої увійшли керівники аматорських музичних колективів, педагоги музичних шкіл. Серед них відомі в регіоні музиканти: К. Єржаківський, П. Берестов, І. Коновалов, М. Коваль, С. Чернецький. Згідно зі статутом організації, вона була утворена «з метою підтримки і творчого самовираження місцевих композиторів, розвитку і популяризації їх музичної творчості та підвищення професійної майстерності, взаємозв'язку й обміну досвідом членів організації» [19]. Об'єднання працювало під егідою спілки композиторів УРСР; опікувався його роботою П. Майборода.

Важливою подією у світлі професіоналізації музичної культури регіону стає заснування Запорізької обласної філармонії у 1939 році. Упродовж 1939 — 1948 років у штаті філармонії функціонувала хорова капела «Дніпрельстан». З капелою працювала команда фахівців: художній керівник — Л. Усачов; хормейстери — В. Школьний, А. Бабинін; концертмейстери — В. Динніков, А. Борисов, К. Тікіджян; постановник голосу — Й. Мореллі. Творча діяльність колективу у статусі професійного відзначалася значною інтенсивністю і відбувалася у різних формах, зокрема: творчих звітів, лекцій-концертів, виступів у супроводі оркестрів.

У 40-х та 50-х роках робота філармонії була зосереджена у напрямку музично-лекторської діяльності. Після скорочення капели «Дніпрельстан» єдиним творчим колективом, що функціонував на базі філармонії був ансамбль бандуристів під керівництвом О. Чижевського. Репертуар ансамблю складався переважно з українських народних пісень. Попри намагання організувати у філармонії симфонічний оркестр, повноцінний концертний колектив створити не вдавалося через відсутність кваліфікованих кадрів. Лише у 1957 році при Запорізькій обласній філармонії було створено симфонічний оркестр, першим художнім керівником якого був заслужений діяч мистецтв

України, професор Юрій Луців — видатний український симфонічний та оперний диригент, вихованець Львівської консерваторії.

Ще одним осередком музичного професіоналізму в Запорізькому регіоні з 30-х років XX століття стають *професійні театри*. Так, 1931 року набуває державного статусу і отримує стаціонарну прописку в Запоріжжі театр імені М. Заньковецької (нині Львівський національний академічний український драматичний театр імені М. Заньковецької). Театр працював у Запоріжжі упродовж десятиліття — до 1941 року, коли з початком війни був евакуйований з регіону. Театр Заньковецької мав вагомий вплив на розвиток культури та мистецтва регіону. Його репертуар складали постановки «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого, «Ой, не ходи Грицю та й на вечорниці» М. Старицького, «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Певний відбиток всезагальної індустріалізації регіону був накладений і на театральний репертуар: одними із перших вистав були поставлені п'єси «Гута» Григорія Кобеця та «Комуни в степах» Миколи Куліша. Музичною частиною театру завідував видатний композитор і диригент, заслужений артист України Олександр Радченко, випускник Одеської консерваторії.

З 1934 по 1948 рік у Мелітополі працював Державний музично-драматичний театр імені Т. Шевченка. У штаті театру функціонували хор та оркестр.

З травня 1944 року і дотепер у Запоріжжі працює театр імені М. Щорса (нині Запорізький обласний академічний український музично-драматичний театр імені В. Магара). На сцені театру у супроводі хору та симфонічного оркестру поставлено велику кількість класичних і сучасних п'єс різних жанрів, серед яких — драми, комедії, музичні спектаклі.

Період 30-х років XX століття є початковим етапом формування *системи музичної освіти* Запорізької області. Першою її ланкою стають музичні школи. У 30-тих роках музичні школи працювали у Запоріжжі та Мелітополі. А в післявоєнні роки їх мережа значно розширюється. Так, станом

на початок 1959 року працювало вже 27 музичних шкіл у різних населених пунктах регіону.

1 жовтня 1930 року в Запоріжжі засновано музичний технікум. Цю дату вважають часом заснування Запорізького державного музичного училища, яке нині носить ім'я П. І. Майбороди). У 1930 році на першого курс технікуму було прийнято 80 студентів на два відділи, один з яких готував керівників хорового колективу та народного оркестру, а другий — викладачів музичного виховання у трудових школах.

У 1938 році музичний технікум став музичним училищем. У передвоєнні часи його діяльність відіграла помітну роль у налагодженні викладацької та концертної справи в регіоні. Після війни Запорізьке музичне училище відновило свою діяльність в 1958 році. Нині даний навчальний заклад є одним з провідних осередків системи музичної освіти регіону.

Історія Запорізького композиторського осередку бере свій відлік з 1962 року, коли теоретичний відділ Запорізького музичного училища імені П. І. Майбороди очолив Олег Іванович Носик — талановитий композитор і видатний педагог, засновник місцевої теоретично-музикознавчої школи. У 1959 році він закінчив клас композиції Державного музично-педагогічного інституту імені Гнесіних і повернувся у Запоріжжя, ставши на той час першим професійним композитором в Запорізькій області, що працював у закладі музичної освіти. У 1963 році О. Носик став членом Спілки композиторів України і впродовж багатьох років очолював Спілку самодіяльних композиторів Запорізької області.

Новий етап у становленні професійної композиторської школи в Запоріжжі починається в 1992 році, коли учень О. Носика Валерій Михайлович Горський (нині — завідувач теоретичного відділу ЗМУ імені П. І. Майбороди) розробив та впровадив перший серед музичних училищ України навчальний план з професійної підготовки композиторів. Завдяки цим його зусиллям, а також завдяки плідній праці викладачів Запорізького музичного училища, членів Національної спілки композиторів України Наталії

Іванівни Боевої та Миколи Інокентійовича Попова, протягом останнім двох з половиною десятиліть двадцять п'ять випускників училища було підготовано до вступу у консерваторії України за спеціальністю «Композиція». Згодом з-поміж цих студентів-композиторів сформувалося вже наступне покоління запорізьких композиторів-професіоналів — це Дмитро Савенко, Ганна Хазова та Ольга Попова-Березняк.

У грудні 2012 року в культурному житті Запоріжжя сталася важлива подія — було зареєстровано як самостійну творчу одиницю Запорізький обласний осередок Національної Спілки композиторів України (НСКУ). До цього часу протягом десяти років запорізькі композитори входили до складу Дніпропетровської регіональної організації НСКУ, а ще раніше — до Донецької. На даний момент Запорізький осередок нараховує сім членів, серед яких: заслужені діячі мистецтв Наталя Боева, Микола Попов та Дмитро Савенко, композитори Ганна Хазова, Вадим Сімонов, Валерій Колядюк та Ольга Попова-Березняк.

Важливо зазначити, що четверо з семи членів Запорізького обласного осередку НСКУ, а саме М. Попов, Д. Савенко, Г. Хазова та О. Попова-Березняк, здобули фахову освіту в Донецькій музичній академії імені С. С. Прокоф'єва у класі заслуженого діяча мистецтв України, професора Олександра Миколайовича Рудянського, який в свою чергу навчався композиції в Державному музично-педагогічному інституті імені Гнесіних (нині — Російська академія музики імені Гнесіних) у класі Арама Хачатуряна і закінчив своє навчання приблизно в той же час, що й О. І. Носик (у 1963 році). Цей факт дає можливість відслідкувати певну спадкоємність у формуванні певних традицій у професійній композиторській діяльності на Запоріжжі.

Зі спогадів Миколи Попова відомо, що О. Рудянський як викладач композиції проявляв уважне та дбайливе ставлення до творчої індивідуальності кожного з його учнів, намагаючись зберегти цю індивідуальність та розвивати у тих чи інших стильових та жанрових тенденціях, до яких мав схильність майбутній композитор. Як наслідок, це

зумовило жанрове різноманіття музики композиторів Запоріжжя, в творчому доробку кожного з яких є симфонічні, камерно-інструментальні та камерно-вокальні твори, хорові (мініатюри та кантатно-ораторіальні), а також музика до театральних вистав.

Однак в творчості кожного з композиторів ті чи інші жанри мають перевагу. Це пов'язано, зокрема, з певними обставинами життєвого та професійного шляху. Так, наприклад, численна музика до театральних вистав була створена протягом багаторічної праці запорізьких композиторів у сфері театального мистецтва: Миколи Попова — у Запорізькому академічному театрі молоді, Наталії Боевої — у Запорізькому академічному обласному українському музично-драматичному театр імені В. Г. Магара, Дмитра Савенка — у Запорізькому муніципальному театру танцю. Велика кількість хорових творів у доробку Миколи Попова пов'язана з його багаторічною працею на посадах завідувача відділу хорового диригування Запорізького музичного училища імені П. І. Майбороди та художнього керівника студентського хору Запорізького музичного училища імені П. І. Майбороди («Запоріжжя»).

Іншим соціокультурним фактором, що впливає на формування жанрової специфіки (своєрідності) творчості запорізьких композиторів, є їхня співпраця з виконавськими колективами, регіональними й не тільки. Серед них: Академічний симфонічний оркестр Запорізької обласної філармонії, камерний оркестр ЗМУ імені П. І. Майбороди, студентський хор «Запоріжжя», Академічний хор імені П. І. Майбороди (Хор Радіо), Національний оркестр народних інструментів України, Національний ансамбль солістів «Київська камерата», Державний академічний естрадно-симфонічний оркестр, Національний камерний оркестр «Київські солісти», Академічний камерний хор «Хрещатик».

Окрім того, у кожного з авторів є особистісні жанрові переваги: наприклад, у творчому доробку Д. Савенка переважну більшість складають

концертно-симфонічні твори, у Н. Боєвої — камерно-вокальна музика, у М. Попова та Г. Хазової — хорові жанри.

Твори композиторів запорізького осередку НСКУ виконуються у багатьох концертах та фестивальних програмах в Україні та поза її межами. Серед них «Київ-музик-фест», «Контрасти» (м. Львів), «Дніпровські зорі» (м. Дніпро), «Музичні прем'єри сезону» (м. Київ), «Музика молодих» (м. Київ), «Donbas Modern Music Art» (2010 рік, м. Донецьк), «Фестиваль нової музики» (м. Битом, Польща).

Результатом творчої співдружності запорізьких композиторів Академічним симфонічним оркестром Запорізької обласної філармонії та його головним диригентом, народним артистом України В'ячеславом Редєю є щорічні концертні програми. Наведемо приклади тематичного наповнення найбільш показових з точки зору прем'єрних показів запорізьких авторів:

- «Андрій Штогаренко та його учні» із творів А. Штогаренка, О. Костіна, Н. Боєвої (2002);
- «Хіти ХХ сторіччя», сюїта «Великий квартет» із творів Д. Савенка (2003, 2006, 2009);
- «Спогад про вчителя А. Я. Штогаренка» (2012 рік) та музична п'єса Н. Боєвої «Лігейя — день, Лігейя — ніч» за мотивами Е. По (2008) [10].

Найбільш вагомим форматом музичної комунікації, що репрезентує творчу діяльність митця, є авторський концерт. Отже, зафіксуємо такі випадки в запорізькому регіоні: відбулися авторські концерти Миколи Попова (2000), Наталії Боєвої (2001 та 2012 роки); Дмитра Савенка (2011). Твори, що виконувались, звучали у супроводі симфонічного оркестру (за інформацією, що зберіглася в буклеті [10]). Автор цього джерела Н. Боєва вказує на наявність усталеної жанрової системи музично-театральної творчості запорізьких композиторів, її збагачення. «За сім років існування ЗОО НСКУ в творчому доробку запорізьких композиторів з'явилися твори, що є першими жанровими зразками в професійній музиці Запорізького регіону. До них відносяться:

- «Дай нам, Боже!» Ганни Хазової — перша кантата на вірші українських поетів»;
- «Postfactum» Дмитра Савенка — перший концерт для оркестру;
- «Лігейя — день, Лігейя — ніч» Наталії Боевої — перша театралізована музична п'єса для солістів, акторів театру та оркестру;
- диптих «Сходження» Наталії Боевої — перший концерт для органу з оркестром;
- мюзікл для дітей «Муха-цокотуха», рок-опера «Веселі жебраки» (за Р. Бернсом) Миколи Попова — перші зразки професійної театральної музики» [10].

Висновки по Розділу 1

У зв'язку з поставленим завданням пропонованого дослідження було здійснено загальний огляд творчої діяльності композиторів Запорізького регіону, насамперед, досліджено історію формування Запорізького обласного осередку НСКУ як автономної творчої одиниці.

Оскільки професійна композиторська діяльність в Запорізькому регіоні триває трохи більше, ніж півстоліття, то на сьогоднішній день ще не можна говорити про формування запорізької композиторської школи. Натомість у творчості композиторів Запоріжжя можна спостерігати певні спадкоємні зв'язки із київською та харківською школою (від А. Штогаренка до Н. Боевої) та донецькою (від О. Рудянського до М. Попова, Д. Савенка, Г. Хазової).

Жанрова та стильова різноманітність творчого доробку запорізьких композиторів є підставою для аналізу музичних зразків кожного з обраних для нашого дослідження авторів. В наступних розділах даної роботи зосереджено увагу на огляді та аналізі творчості чотирьох визначних представників Запорізького обласного осередку НСКУ — Миколи Попова, Наталії Боевої, Дмитра Савенка та Ганни Хазової. На сьогоднішній день творчість цих запорізьких композиторів є майже недослідженою. Слід відзначити наукові праці Т. Мартинюк, присвячені творчості М. Попова та Н. Боевої [42, 43, 44,

45, 46]. Однак хронологічно вони охоплюють період до кінця XX століття, тому найновіші та найактуальніші твори цих композиторів залишаються поза увагою науковців. Також в сучасному музикознавстві відсутні наукові праці, присвячені творчості Д. Савенка та Г. Хазової. Саме тому доцільним є дослідження творчого доробку М. Попова, Н. Боевої, Д. Савенка та Г. Хазової за наданими ними нотними матеріалами, аудіо- та відеозаписами включаючи їх найновіші твори, аж до 2018 року.

Розділ 2

ТВОРЧИСТЬ МИКОЛИ ПОПОВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ЗАПОРІЗЬКОГО РЕГІОНУ

2.1 Жанрово-стильова палітра творчості М. Попова

Микола Інокентійович Попов — сучасний запорізький композитор, заслужений діяч мистецтв України (1999 рік), член Національної Спілки композиторів України (з 1992 року), лауреат Міжнародних та Республіканських фестивалів.

М. Попов народився в 1950 році у невеликому місті Щигри Курської області (цікавим фактом є те, що цей населений пункт знаходиться неподалік від містечка Фатеж, звідки був родом Георгій Свиридов, у творчості якого вокально-хоровий жанр також посідає головне місце). Микола Інокентійович згадує, що з дитинства відчував потяг до музики, а першим його досвідом у цій сфері було народне імпровізаційне музикування. Професійну музичну освіту М. Попов отримував спершу в Курському музичному училищі протягом 1966 — 1970 років, а далі, з 1970 по 1975 рік, на факультеті хорового диригування Уфимського державного інституту мистецтв у класі професора Бориса Івановича Шестакова, який був не лише диригентом-хормейстером, але й також писав музику, переважно хорову.

Однак, саме композиції М. Попов навчався вже пізніше, з 1983 по 1987 рік, у Донецькому музично-педагогічному інституті імені С. С. Прокоф'єва (нині — Донецька музична академія) у класі професора О. Рудянського. На цей час, з 1979 року М. Попов вже працював завідувачим музичною частиною Запорізького академічного театру молоді, фактично від самого початку його існування. Протягом більш як трьох десятиріч років, пов'язаних з театром, композитором було створено музику приблизно до 60 вистав, деякі з яких, головним чином дитячі («Дюймовочка», «Кицьчин дім», «Лісова казка», «Муха-цокотуха», «Терем-теремок», «Троє поросят»), і до теперішнього часу залишаються в репертуарі Запорізького академічного театру молоді.

Музика М. Попова до багатьох вистав, як дорослого, так і дитячого репертуару, була відзначена винагородами, в тому числі й міжнародного рівня. Ось деякі з них: лауреат IV Міжнародного фестивалю драматичного мистецтва Польщі у Радянському Союзі за музику до вистави «Нічна повість» за п'єсою К.Хаїнського (Москва, 1989 рік); дипломант Республіканського фестивалю малих театральних сцен за музику до вистави «Езоп» (Львів, 1991 рік); лауреат та володар Гран-прі Регіональних фестивалів «Січеславна» Національної спілки театральних діячів України за музику до вистав «Романтики» за п'єсою Е. Ростана (2008) та музичної казки «Муха-Цокотуха» (2009).

Внаслідок багатого творчого досвіду в театральній сфері відбувається певна театралізація музики різних жанрів у творчості М. Попова, яка проявляється у частому зверненні до слова (поетичних текстів), яскравості та виразності музичних образів, ретельно вибудованій музичній драматургії творів. В оркестровій музики — це велика увага до солюючих інструментів, їх індивідуалізація, перевтілення у «дійових осіб», репліки яких є важливими елементами драматургії. Наприклад, у хоровій мініатюрі «Трохи джазу, трохи блюзу» для змішаного хору та фортепіано автор вводить солюючий саксофон як інструмент, що асоціюється з джазовою музикою, а у романсі «А тепер... Що тепер?» солююча віолончель є «співрозмовником» у інтимно-відвертому діалозі з вокалістом. Відповідно, в вокально-хоровій музиці ознакою театральності є важлива роль солістів та окремих партій в загальній хоровій фактурі. Яскравими прикладами творів, у яких особливо відчутна театральна основа, є симфонічна сюїта «Ромео і Джульєтта» (1990) та цикл мініатюр для камерного оркестру «Образи» (1992).

Одночасно з роботою в театрі почалася багатолітня праця М. Попова на посаді завідуючого відділом хорового диригування Запорізького музичного училища імені П. І. Майбороди, яка триває й досі. А з 2004 по 2010 рік композитор також обіймав посаду художнього керівника та диригента студентського хору «Запоріжжя» Запорізького музичного училища імені

П. І. Майбороди. І, хоча й раніше М. Попов як хормейстер за першою освітою тяжів до хорової музики, то в період керівництва вищезгаданим колективом хор став для композитора справжньою «творчою лабораторією», у якій вже зрілий автор мав змогу «шліфувати» хорове письмо, випробовувати та комбінувати різні стилістичні елементи як в масштабах мініатюр, так і в кантатно-ораторіальних жанрах. Хор «Запоріжжя» став незмінним виконавцем творів М. Попова, зокрема й більшості прем'єр останніх років відбувається за участі цього колективу.

На даний момент загальний обсяг творів М. Попова є досить численним і потребує певної систематизації, найдоцільніше — за жанровими та хронологічними критеріями. Ось один з можливих варіантів такої систематизації (відповідно до переліку творів на офіційному сайті НСКУ [54] та нових матеріалів, наданих М. Поповим у 2018 році).

Оркестрові твори:

- кантата «Сердце, бей бой!» для читця, мішаного хору та симфонічного оркестру за поезією В. Маяковського (1987),
- сюїта для симфонічного оркестру «Ромео і Джульєтта» (1990),
- цикл мініатюр для камерного оркестру «Образи» (1992),
- симфонічні ескізи до картини В. Васильєва «Русь былинная» (1994),
- поема для хору, солістів та оркестру «Плакали Ангелы» на слова А. Матвейчука,
- «Господи, помилуй» для хору та камерного оркестру на канонічний текст (2005),
- «Меса пам'яті» для солістів, хору та симфонічного оркестру (2018).

Камерно-інструментальні твори:

- цикл дитячих п'єс «П'ять прелюдій і настрій» (1985),
- варіації для фортепіано на тему О. Бородіна «Пісні темного лісу» (1986),
- Прелюдія і токати для двох віолончелей (1989),
- Концертна п'єса для скрипки і фортепіано (1990),

- «Маленьке скерцо» для флейти і фортепіано (1990),
- Струнний квартет (1993),
- Інтродукція і рондо для двох віолончелей (1996).

Камерно-вокальні твори:

- цикл пісень для дітей «Чарівні сни» на вірші З. Бебешко, В. Харіна, І. та Я. Златопольських, М. Попова, В. Гриняєвої, Д. Хармса, В. Дюєва,
- «Слова любові» на вірш Г. Лютого,
- романс «А тепер... Що тепер?» для голосу, віолончелі та фортепіано на вірш Л. Костенко

Хорові твори:

- «О, прекрасна мить», «Прощання осені» на вірші Г. Лютого,
- «Колядка» на народний текст,
- «Сповідь» на вірш О. Бучинського,
- «Любить, молиться, петь» на вірші Ф. Вяземського,
- «Трохи джазу, трохи блюзу» на вірші І. Пиріг,
- диптих на вірші А. Ахматової «Час горьких дум», «Вечерний звон»,
- «Вокализ-поэма» на вірші А. Ахматової,
- хорова сюїта «Почемучка» на вірші Ріни Зеленої.

Жанрова система творчості М. Попова свідчить про різноманітні пошуки композитора. Як видно з наведеного переліку його доробку, у своїх творах М. Попов часто звертається до слова, як в мініатюрах, так і в великих хорових жанрах кантати, поеми, меси. Слід зазначити, що більшість із указаних хорових мініатюр мають дві редакції — для мішаного та для жіночого хору. А крупні твори для хору та оркестру («Плакали Ангелы», «Господи, помилуй», «Меса пам'яті») існують також у варіанті для хору та фортепіано, що обумовлено можливостями виконання даних творів.

2.2 «Меса пам'яті» М. Попова у світлі композиторської інтерпретації жанру

«Меса пам'яті» — найновіший з творів М. Попова. Клавір було створено у 2017 році, а партитуру завершено на початку 2018 року. Перше виконання твору очікується в листопаді 2018 року й готується наразі спільними зусиллями Академічного симфонічного оркестру Запорізької обласної філармонії та студентського хору «Запоріжжя» ЗМУ імені П. І. Майбороди.

«Меса пам'яті» написана для солістів, мішаного хору та великого симфонічного оркестру (подвійного складу, з розширеною ударною групою та бас-гітарою).

В «Месі пам'яті» три частини: «Kyrie», «Sanctus-ostinato. Benedictus» «Agnus Dei». За словами автора, першою була написана остання частина, яка спочатку мислилася як окрема, самостійна хорова мініатюра. Згодом до «Agnus Dei» були додані ще дві попередні, утворивши цілісний цикл. На сьогоднішній день твір є цілком завершеним, проте М. Попов допускає в майбутньому доповнення своєї меси рештою канонічних частин.

Окремої уваги до розуміння авторського задуму потребує програмна назва твору — «Меса пам'яті». Пам'ять — це погляд на минуле, до того ж — погляд конкретної людини, віддзеркалення певних спогадів у її свідомості. Слово «пам'ять» у назві твору вказує на відверто-особистий та лірико-сентиментальний характер авторського висловлювання. Твір можна було б назвати «ліричною месою». Також з історії твору відомо, що заключну частину меси «Agnus Dei» (написану хронологічно першою) М. Попов створив після кількох років цілковитого творчого «мовчання». Подібний досвід знаходимо в біографії багатьох композиторів, він частіш за все пов'язаний з певними душевними переживаннями, внутрішніми потрясіннями, осмислення яких потребує багато часу і в подальшому реалізується у новому етапі композиторської творчості. Зокрема тому «Меса пам'яті» заслуговує на особливу увагу в доробку М. Попова.

Як відомо, в звичайну месу (*missa ordinarium*) входять п'ять постійних піснеспівів, які утворюють єдиний цикл: *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*. В короткій месі (*missa brevis*), прийнятій в протестантській церкві, використовувались, як правило, перші два розділи. Слово в месі звучить як деяка формула, загальнозначима, надособиста, тому музичне оформлення меси менше залежить від тексту, ніж в опері та ораторії, більше тяжіє до «чистої» музики, її симфонічним формам. Звідси — виключне різноманіття в музичному втіленні тексту меси. Однак окремі частини меси образно більш визначені; наприклад, величні, пов'язані зі згадкою Бога-Отця (*Gloria*, *Sanctus*, початковий розділ *Credo*) або ті, що містять ліричний образ страждаючого Сина Божого (*Crusifixus*, *Agnus Dei*). Головною скріплюючою ланкою циклічної форми меси є її стабільний канонічний текст зі строгою послідовністю розділів. Меси нерідко бувають різні за будовою. Так, у Високій месі (*h-moll*) Баха традиційні п'ять частин оформлені у вигляді двадцяти чотирьох номерів, з яких утворені п'ять відносно самостійних циклів. Перша меса Бетховена (*C-dur*) складається з трьох гімнів; в його Урочистій месі, близькій за задумом до Дев'ятої симфонії, кожна з п'яти частин містить окремі, іноді контрастні образи [28, с.231].

Меса має примітну історію розвитку у XX – початку XXI століть. Основні його тенденції — це максимальне звільнення від жанрових канонів, з іншого боку — стильова еkleктика, яка взагалі властива мистецтву цього часу. Наведемо деякі приклади мес другої половини XX — початку XXI століть, у яких реалізуються ці тенденції. Так, Леонард Бернстайн у своїй театралізованій «Месі» (1971) використовує різноманітні засоби, аж до вуличних пісень, рок-н-ролу та поп-музики [27, с. 232].

Сучасний шведський композитор Фредерік Сікстен (*Fredrik Sixten*, народився у 1962 році) «Джазова меса» («*Jazz Mass*», 1997 рік). Його музика еkleктична, вона поєднує в собі стилістичні елементи джазу та шведської народної музики.

Сучасний британський композитор Карл Дженкінс (Karl Jenkins, народився у 1944 році) у творі «Озброєна людина» («The Armed Man», 1999 рік), який має підзаголовок «A Mass for Peace» (варіанти перекладу: «Меса миру», «Меса за мир»), поєднує канонічні частини меси з іншими релігійними та історичними джерелами: народною піснею XV століття, ісламським закликом до молитви, фрагментами з Біблії та Махабхарати, текстами Редьярда Кіплінга, Джонатана Свіфта, Того Санкіті та інших поетів. Це обумовлює структурний поділ твору на тринадцять частин, де канонічні чергуються з неканонічними, що мають англomовні назви, до того ж послідовність канонічних частин не зберігається.

Ще один сучасний британський композитор Роберт Чілкотт (Robert Chilcott, народився у 1955 році) заклав в основу своєї «Маленької джазової меси» («A Little Jazz Mass», 2004) англійські хорові традиції, мотиви народних пісень, григоріанський хорал, англійські гімни та спірічуели. Послідовність канонічних частин автор зберігає, випускаючи лише «Credo».

У контексті наведеного огляду можна стверджувати, що «Меса пам'яті» М. Попова багато в чому відповідає тим переосмисленням жанру, які здійснені сучасними композиторами, починаючи навіть з кількості частин, де з п'яти канонічних автор залишає лише три (опускаючи «Gloria» та «Credo»). Дещо нетипову назву має композиційно центральна частина меси — «Sanctus-ostinato. Benedictus». З одного боку, метод *ostinato* має давню історію, яка по суті бере свій початок ще від модальних ритмічних формул XII – XIII століть, згодом виявляється у техніці ізоритмії мотетів XIV—XV століть, ще пізніше — у танцювальних жанрах XVI століття (сарабанда, фолія, пасамеццо, романеска, руджеро) і барокових пасакалії та чаконі. З іншого боку, композитори XX століття та початку XXI століття (в першу чергу мінімалісти Стів Райх, Філіп Гласс, Джон Адамс) широко застосовують всі різновиди *остинато*, а також особливу роль ця техніка відіграє у джазі. Остання теза є важливою саме в контексті музики М. Попова, адже джазовими елементами просякнута і гармонічна мова «Меси пам'яті» з її насиченістю паралельними септакордами

та еліптичними зворотами, і ритмічна її складова, що уся складається з синкопованих, пунктирних та тріольних елементів. І особливо це виявляється саме в центральній частині «Sanctus-ostinato. Benedictus», основою якої є остинатний двотакт у оркестра. Це яскрава за своєю виразністю мелодико-гармонічна фігурація в синкопованому ритмі та рухливому темпі, в гармонії якої чергуються на спільному басі тонічний тризвук та субдомінантовий квартсекстакорд з високим шостим ступенем. В оркестровому вступі ця тема проводиться *tutti*, при цьому рельєфні партії ударних (литавр та бонгів) і бас-гітари підкреслюють певний джазовий характер музики. В подальшому партія хору підхоплює остинатну тему, розвиваючи її, але при цьому й паузуючи між рядками тексту, у такий спосіб залишаючи оркестр повноправним «учасником діалогу», що також апелює до джазової манери музикування.

Композиційна тричастинність усього циклу «Меси пам'яті» М. Попова утворена контрастом крайніх частин «Kyrie» та «Agnus Dei» із середньою частиною «Sanctus-ostinato. Benedictus». Перша та остання — більш лаконічні за формою, стримані за характером, об'єднані між собою ритмом ходи, хоча й дещо синкопованої. В першій частині позначення характеру виконання «*con anima*» та «*amoroso*» вказують на ліричність, інтимність авторського висловлювання. Ця «душевність» досягається прозорістю оркестрової фактури: інструментальна частина в «Kyrie» доручена лише струнним, дерев'яним духовим та бас-гітарі. Примітно, що хоча партія бас-гітари й виконує важливу ритмічну функцію, але при цьому вона надзвичайно мелодизована. Середній розділ *Andante amoroso* розпочинається двома короткими, але мелодично виразними сольними репліками скрипки та віолончелі. Подібні короткі «висловлювання» звучать в крайніх розділах «Agnus Dei» у солюючого гобоя. Індивідуалізація тембрів — як в хорі, так і в оркестрі — є прикметною рисою музики М. Попова, особливо це віолончелі, до якої композитор (за його власними словами) має велику прихильність, про що свідчить його творчий доробок.

В хоровій фактурі автор також прагне до індивідуалізації хорових партій, щонайбільш рельєфного їх висвітлення, тому частіш за все кожний новий розділ починається з одноголосного проведення теми в одному з голосів, яка потім темброво співставляється у іншому голосі. Хорове *tutti* пов'язане з кульмінаційними моментами, в яких М. Попов завжди застосовує яскраві гармонічні рішення, при цьому як професійний хормейстер він надзвичайно уважно ставиться до зручності та балансу хорової фактури. Зразком майстерності автора у хоровому письмі є центральний розділ *Benedictus* середньої частини меси «*Sanctus-ostinato. Benedictus*», у якому канонічний текст «*Benedictus qui venit in nomine Domini*» проводиться у чотирьохголосному фугато, хоровому та оркестровому (оркестрове чотирьохголосся представлене першими та другими скрипками, альтами та віолончелями). Отже, цей епізод стає не тільки композиційним, але й драматургічним центром усієї меси.

Висновки по Розділу 2

На основі огляду творчості М. Попова та жанрово-стильового аналізу його твору «Меса пам'яті» можна сформулювати особливості хорової творчості М. Попова:

- емоційна відкритість та щирість музичного висловлювання,
- особлива увага до мелодії як основного носія драматургії,
- застосування яскраво вираженої функціональної гармонії, що активно впливає на формоутворення,
- динамізуюча роль ритму,
- синтез елементів «серйозних» та «легких» жанрів,
- індивідуалізація хорових та оркестрових тембрів як момент музичної театралізації,
- домінування лірико-психологічної та лірико-філософської семантики,
- як наслідок, тенденція до жанрові камернізації.

Розділ 3

СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ХОРОВОЇ МУЗИКИ ЗАПОРІЖЖЯ У ТВОРЧОСТІ ГАННИ ХАЗОВОЇ

3.1 Творчий портрет Г. Хазової

Ганна Геннадіївна Хазова народилася в 1975 році в Запоріжжі. Навчалася на теоретичному та фортепіанному відділах Запорізького музичного училища імені П. І. Майбороди. Композиторську освіту отримала у Донецькій музичній академії імені С. С. Прокоф'єва (на той час — Донецькій державній консерваторії) у класі професора О. М. Рудянського. Важливим творчим етапом для композиторки стало її професійне стажування в Музичній академії імені К. Шимановського в місті Катовіце, де вона здобувала досвід польської композиторської школи, який знайшов відображення у деяких творах Г. Хазової (зокрема, «A jak poszedl krol» для мішаного хору та великого симфонічного оркестру на текст М. Конопніцької, 2004). Ганна Хазова є лауреаткою міжнародних конкурсів та учасницею фестивалів сучасної музики в Україні та Польщі. Однією з відзнак, яка засвідчує важливий внесок композиторки у музичну культуру Запоріжжя є обласна премія «За розвиток музичного мистецтва Запорізького краю». Нині Г. Хазова викладає цикл музично-теоретичних дисциплін в Запорізькому музичному училищі імені П. І. Майбороди, готуючи до вступу в консерваторії вже наступні покоління майбутніх композиторів Запоріжжя.

Творча діяльність Г. Хазової є надзвичайно плідною. На сьогоднішній день її композиторський доробок складає велику кількість творів різних жанрів. У пропонованому дослідженні здійснено оновлення повного творчого доробку Г. Хазової, відповідно до їх переліку на офіційному сайті НСКУ [22] та нових матеріалів, наданих Г. Хазовою у 2017 році (див. Додаток). Критерієм складання повного списку творів мисткині слугує загальноприйнятий рух від великих жанрів і форм (оркестрові, хорові) до малих (камерно-інструментальні, вокальні).

Оркестрові твори:

- поема для великого симфонічного оркестру «Роздуми про прочитане» (1999),
- вокально-симфонічна сюїта «Святкові барви» для сопрано та камерного оркестру на тексти українських народних пісень (2000),
- романс «Все вирішила осінь» для сопрано та малого симфонічного оркестру на вірші Н. Віниченко (2003),
- «A jak poszedl krol» для мішаного хору та великого симфонічного оркестру на текст М. Конопніцької (2004),
- сюїта «Fis-cis-gis» для камерного оркестру (2006),
- «Земля вікінгів» для духового оркестру (2012),
- Кантата «Дай нам, Боже» для мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші сучасних українських поетів (2016).

Камерно-інструментальні твори:

- «Звертання» для скрипки соло (2002),
- «Прадавня магія» для віолончелі соло (2004),
- «Гімн» для двох віолончелей (2007),
- «Гра секунд» для фортепіано (2008),
- «Канони» для двох скрипок (2009),
- «Вітри» для камерного ансамблю (2009),
- «Зимові кристали» для квартету флейт (2011),
- «Presto energico» для скрипки та фортепіано (2015).

Камерно-вокальні твори:

- романс «Сон» для сопрано і фортепіано на вірші Осипа Маковія (2008),
- «Божевільний» для баритона і фортепіано на вірші Івана Манжури (2008),
- «Полечу у небо на світанку...» для сопрано і фортепіано на вірші Світлани Ремжиної (2008),
- романс «Уздюж вулиці ходжу я» для баритона і фортепіано на вірші Миколи Миколаєнка (2009),

- романс «Я жива» для сопрано та фортепіано на слова Лариси Коваль (2011).

Хорові твори:

- обробка української народної пісні «По риночку ходила» для мішаного хору без супроводу (1999),
- «Agnus Dei» для мішаного хору без супроводу (2005),
- «Lacrimosa» для мішаного хору без супроводу на канонічний текст (2007),
- «Полтава» для мішаного хору і фортепіано на вірші Ліни Костенко (2010),
- «Miserere mei, Deus» для мішаного хору та фортепіано на канонічний текст (2011),
- «Купальська ніч» для мішаного хору і фортепіано на вірші Віри Коваль (2012),
- «Lobet Gott» для мішаного хору, ударних, органу на канонічний текст (2012),
- Кантата «Дай нам, Боже» для мішаного хору та симфонічного оркестру на вірші сучасних українських поетів (2016).

Слід зазначити, що деякі з наведених творів, як і у випадку з творчим доробком М. Попова, відносяться до суміжних жанрів: серед оркестрових робіт більшу частину складають твори крупних хорових жанрів (поема, кантата, вокально-симфонічна сюїта). У цьому виявляється схильність Г. Хазової саме до хорової музики, як в мініатюрах, так і в крупних формах.

3.2 Камерна кантата «Lobet Gott» Г. Хазової: жанрово-стилістичні особливості

Твір написаний у 2012 році для змішаного хору та існує у двох авторських редакціях інструментального складу: перша — для органу та ударних, друга — для струнного оркестру, фортепіано та ударних. Також існує запис цього твору у виконанні академічного камерного хору «Хрещатик» в

програмі «Осінні прем'єри» 2 жовтня 2013 року, де інструментальна частина представлена лише одним фортепіано.

Слід звернути увагу на специфіку інструментального складу першої редакції кантати. Орган — це інструмент, приналежний до церковної традиції. Що ж стосується ударних, то в статті «Роль импровизационных народных манер в современной хоровой музыке на религиозные сюжеты (к проблеме анализа смыслообразующих факторов музыкального целого)» О. Криворукова пише: «В сочинениях, находящихся под эгидой христианской духовно-культурной установки, используется нехристианский по духу инструментарий, ведь как известно, христианство исключило ударные инструменты из церковного обихода, так как соотносило их с телесным началом. Однако, именно за счет использования нетрадиционного внеевропейского, преимущественно ударного инструментария реализуются импровизационные народные исполнительские манеры» [37]. Це свідчить про синтез духовно-релігійного та світського начал в сучасній кантаті.

Назва твору мимоволі відсилає до духовної кантати Й.-С. Баха «Lobet Gott in seinen Reichen», хоча у сфері тексту дві кантати не мають точок перетину: як відомо, в кантаті Баха використаний текст з Євангелій від Луки та Марка, а також з Діянь Апостолів, натомість твір «Lobet Gott» Г. Хазової написаний власне на текст псалма №150 «Хвалить Бога в святині Його» (у німецькому перекладі Мартіна Лютера «Lobet Gott in seinem Heiligtum»).

Загальну структуру творів кантатно-ораторіального жанру визначає текст. У Баха він скомпонований з різних фрагментів Біблії, і це обумовлює структурний поділ кантати на частини (6+5 розділів у двох крупних частинах). У творі ж Г. Хазової текстовою складовою є виключно Псалом 150, який внаслідок своєї лаконічності створює одночастинну композицію. Оскільки текст псалма має певну внутрішню будову (шість віршів, обрамлених молитовним хвалебним словом «алілуя», то композицію кантати можна розглядати у зв'язку з цією будовою.

У вступному та заключному розділах твору хор розспівує, багатократно повторюючи, хвалебне слово «Haleluja» (у вступі тему проводять тільки сопрано та альти, а в заключному розділі — вже всі голоси, що значно динамізує образ). Інтонації цієї теми ґрунтовані на григоріанському хоралі. Голоси вступають імітаційно в приму (сопрано, альти та баси) та квінту (тенори) та розвиваються у відповідності до законів строгого поліфонічного стилю.

Слід зазначити, що використання в своїй музиці поліфонічної техніки хорового письма, а особливо саме строгого стилю є характерною рисою музики Г. Хазової, і ця тенденція є досить типовою для сучасної музики взагалі. І. Пясковський, цитуючи в своїй роботі слова Л. Грабовського, зазначає: «Віртуозна витонченість письма старих поліфоністів давно стала об'єктом пильного вивчення у композиторських школах всього світу. Досить сказати, що і Хіндеміт, і Кшенек, і Мессіан, і Веберн, і Стравінський ретельно засвоювали надбання музичних середніх віків, Відродження і Бароко, неодноразово даючи нове життя старовинним композиційним принципам, прийомам, стилістичним моделям, роблячи їх складовою частиною власного композиторського думання» [58, с. 157].

При цьому Г. Хазова майстерно поєднує техніку строгого стилю в хоровій партії з акомпанементом (в першій редакції — вібрафону, в другій — фортепіано). Інструментальна партія в цих крайніх розділах являє собою витримані діатонічні інтервали (кварти, квінти, секунди, рідше — септими, сексти, терції). Така техніка мінімалізму викликає безпосередню асоціацію з музикою Арво Пярта, і це не випадково, оскільки його творчість є одним із музичних орієнтирів Г. Хазової.

Услід за вступним розділом проводиться інструментальна тема (в першій редакції у органу, в другій — у струнних), за характером виразно-архаїчна, піднесено-урочиста. Вона контрастує вступові з його прозорою фактурою, хоча й пов'язана з ним ладово (тональність обох розділів — ре мінор). Ключове зерно цієї теми-лейтмотиву — висхідні та нисхідні тріолі на

фоні масивних акордів кварто-квінтової структури, підкреслених ударами литавр. Цей лейтмотив також звучить перед заключним розділом, утворюючи таким чином концентричну форму усього твору. Крім того, ця ж тема тричі проводиться в наступному розділі кантати, пов'язаному з першим та другим віршами псалму: «*Lobet Gott in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste seiner Macht! (Хваліть Бога в святині Його, хваліте Його на могутнім Його небозводі!)*»; «*Lobet ihn für seine Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit! (Хваліте Його за чини могутні Його, хваліте Його за могутню величність Його!)*». Тема-лейтмотив повторюється незмінно, символізуючи проголошення хвали, про яке йдеться мова в тексті. Перший вірш звучить у викладенні лише чоловічих голосів, а другий — у всього хору.

Великий центральний епізод пов'язаний з третім, четвертим та п'ятим віршами псалму, об'єднаними загальним змістом:

150:3 «*Lobet ihn mit Posaunen, lobet ihn mit Psalter und Harfen! (Хваліте Його звуком трубним, хваліте Його на арфі та гуслах!)*»

150:4 «*Lobet ihn mit Pauken und Reigen, lobet ihn mit Saiten und Pfeifen! (Хваліте Його на бубні та танцем, хваліте Його на струнах та флеймі!)*»

150:5 «*Lobet ihn mit hellen Zimbeln, lobet ihn mit klingenden Zimbeln! (Хваліте Його на цимбалах дзвінких, хваліте Його на цимбалах гучних!)*»

У цьому розділі відбувається загальна динамізація музичного матеріалу: пожвавлення темпу (Andante після початкового Adagio), зміна ладової основи (мі мінор на зміну ре мінору). Хорова фактура також динамізується, у окремих партіях з'являються короткі тріольні переклички з терцовими *divisi*. Фактура інструментальної партії повертається до мінімалізму вступного розділу, але вже у новій якості, оскільки одночасно в ударних проводиться остинатна тріольна ритмоформула. Поступово в акомпанемент проникає висхідний рух шістнадцятими, які готують новий, кульмінаційний розділ — Moderato maestoso (у далекому від основної тональності до-дієз мінорі). Текстовою основою цього розділу є шостий вірш псалму: «*Alles, was Odem hat, lobe den Herrn! (Все, що дихає, хай Господа хвалить!)*».

Партія хору викладена у хоральній фактурі для досягнення максимальної звучності на ключових словах тексту. Кульмінація твору має особливий характер, властивий саме духовним творам — це поєднання стриманої радості й строгості, яке створює загальне відчуття піднесеності й пафосу висловлювання. Наприкінці твору в зворотньому порядку повертаються експозиційні розділи кантати — інструментальна тріольна тема-лейтмотив та заключне молитовне «Haleluja».

Висновки по Розділу 3

Здійснивши загальний огляд творчого доробку Г. Хазової та проаналізувавши кантату «Lobet Gott», можна визначити її *принципи хорового стилю* як представниці сучасного покоління композиторів Запорізького регіону:

- органічний синтез двох музичних сфер — духовної та світської,
- домінування в творчості глибокого філософського начала,
- поглиблений інтерес до музики докласичного періоду, до старовинних поліфонічних традицій,
- використання ладо-інтонаційних особливостей народної музики та елементів імпровізаційності, які також мають фольклорні витоки,
- звернення в своїх творах як до канонічних релігійних текстів, так і до текстів українських авторів-сучасників.

Розділ 4

ПРОДОВЖЕННЯ ТРАДИЦІЙ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ XX СТОЛІТТЯ В ТВОРЧОСТІ НАТАЛІЇ БОЄВОЇ

4.1 Творча та музично-просвітницька діяльність Н. Боєвої

Наталія Іванівна Боєва народилася в 1951 році в Донецьку, з 1954 року жила в Запоріжжі, де в 1968 році закінчила музичну школу за фахом фортепіано, а в 1972 році — теоретичний відділ Запорізького музичного училища імені П. І. Майбороди.

Наталія Боєва — єдина з запорізьких композиторів, чия освіта пов'язана з київською композиторською школою. Сама композиторка називає Київ своєю «музичною батьківщиною». З 1972 по 1977 роки вона навчалася на композиторському факультеті Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського у класі Андрія Яковича Штогаренка — заслуженого діяча мистецтв, народного артиста, лауреата Державної премії імені Т. Шевченка. З інших дисциплін Н. Боєва отримувала фахову освіту у Мирослава Скорика, Анатолія Коломійця, Миколи Дремлюги, Віталія Кирейка, Гліба Таранова. До сьогоднішнього дня Наталія Іванівна з великим теплом та вдячністю згадує А. Я. Штогаренка, його пам'яті присвячений твір композиторки «Спогад про вчителя» для бандури та симфонічного оркестру. Навчання у А. Штогаренка значною мірою вплинуло на становлення композиторського мислення обдарованої учениці, яка переймає традиції однієї з найвідоміших композиторських шкіл України. Примітним є той факт, що сам Штогаренко є спадкоємцем харківської композиторської школи: професійну композиторську освіту він здобував у Харківському музично-драматичному інституті (нині Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського), у класі професора С. Богатирьова. Отже, можна відзначити спадкоємний професійний зв'язок Н. Боєвої не тільки з київською, але також і з харківською школою.

Творча праця Н. Боевої після отримання композиторської освіти була пов'язана з Запорізькою обласною філармонією, де вона працювала тривалий період, з 1977 по 1993 рік на посадах музичного редактора, помічника режисера з літературної частини, художнього керівника. Ця практична діяльність сприяла появі в доробку композиторки театральньо-орієнтованих творів — музичних вистав та дитячих мюзиклів.

Під час роботи в філармонії у Н. Боевої склалися тривалі творчі контакти з симфонічним оркестром під управлінням народного артиста України В'ячеслава Реді. Численні симфонічні та вокально-симфонічні твори були створені композиторкою під впливом співпраці з симфонічним оркестром Запорізької обласної філармонії. Н. Боева відзначає, що початок творчого співробітництва з В. Редєю у 1986 році став для композиторки вирішальною подією, яка вплинула на її рішення залишитися в Запоріжжі та продовжувати творчу діяльність саме на теренах Запорізького регіону. У своєму інтерв'ю з нагоди 60-річного ювілею Н. Боева розповідає про свою співпрацю з В. Редєю та симфонічним оркестром Запорізької обласної філармонії: «Диригент мого життя – В'ячеслав Редя, Людина-Свято! У ті роки відбуваються мої виступи в симфонічних програмах «Наш гість композитор Наталія Боева», близько 130 концертів провела із групою музичного лекторію у програмі «Шкільний день з піснями Наталії Боевої». У виконанні оркестру, вокалістів та Валентини Реді (ведучої) багато разів на сцені концертного залу імені М. І. Глінки для дітлахів Запоріжжя виконувалася музична казка на моє власне лібрето «Історія, що відбулася в місті Лад». Симфонічний оркестр на чолі з В'ячеславом Редєю записує фонограми до театральних вистав «Богдан Хмельницький. Судна ніч» та «Кін – IV» (режисер – народний артист України О. Король). У ті роки я відкрила для себе Поезію і створила багато вокальної музики. Мої перші співаки – це солісти Запорізької обласної філармонії, заслужені артисти України Світлана Приварнікова, Валентина Аністратова, Анатолій Мінаков. (У фонді звукозапису Національної радіокомпанії України із 1982 року існують мої твори, озвучені голосами А. Мінакова та В. Аністратової).» [63].

З 1992 по 2006 Н. Боева займалася педагогічною роботою в музичних школах міста Запоріжжя та Запорізькому музичному училищі імені П. І. Майбороди на посаді викладача музично-теоретичних дисциплін та композиції. Робота в музичній школі надихнула композиторку до створення «Дитячого альбому» — фортепіанного циклу п'єс для дітей, а також вокальної збірки «Веселі пісні для дітей».

Важливим напрямком музично-просвітницької діяльності Н. Боевої є співпраця з визначними запорізькими поетами-сучасниками, зокрема Григорієм Лютим (народився у 1949 році), Петром Ребром (1932 — 2014), Олександром Медко (1952 — 2020). На вірші Г. Лютого композиторкою створена «Молитва до дитяти» — вокально-симфонічна поема для сопрано та баритона.

У своїй вокальній музиці Н. Боева звертається до широкого кола поетів — українських (Т. Шевченко, П. Воронько Л. Костенко, І. Малкович), російських (О. Блок, М. Цветаєва, Є. Євтушенко) та європейських (Г. Аполлінер, Х. Р. Хіменес), а також до українських народних текстів.

Композиторка так визначає головне художнє завдання своїх вокальних творів: «Люблю вокальну музику, намагаюся знайти в ній головну інтонацію! Все життя шукаю в поезії не окремі строфи, а наскрізний сюжет, ту саму лінію, котра від Землі — до Неба!» [63].

В творчому доробку авторки низка творів для симфонічного оркестру: «Урочистий спів», «Судна ніч», «Вічне життя»; для оркестру та солюючих інструментів: «Концерт», «Монолог», «Бабин яр», «Хорал і пастораль». Вона є авторкою балад, романсів, пісень, мюзиклів за власними лібрето — «Історія міста Лад», «Старі і нові козацькі історії», камерної музики — сонати для кларнета та фортепіано, «Поліфонічного зошита», вокальних циклів для голосу і фортепіано. Повний обсяг творів Н. Боевої надано у Додатку А.

З 2006 року Н. І. Боева працює на посаді керівника музичної частини Запорізького академічного обласного українського музично-драматичного театру імені В. Магара. Вона створила музику до спектаклів «Ой, боже, що то

бажання може!», «Богдан Хмельницький», «Безіменна зірка», «Тарас Бульба», «Мамай».

Двічі на рік твори Н. Боевої звучать у програмах міжнародних фестивалів Києва («Київ-Музик-Фест», «Музичні прем'єри сезону»). Твори композитора – невід'ємна складова програм Запорізького академічного симфонічного оркестру та Дніпропетровського симфонічного оркестру (фестиваль «Дніпровські зорі»).

Н. Боева – заслужений діяч мистецтв України (1996), лауреат премії обласного Фонду культури імені І. Паторжинського (1994), лауреат премії облдержадміністрації «За досягнення у розвитку музичного мистецтва Запорізького краю» (2007), лауреат Другого всеукраїнського фестивалю академічних театрів «Данапріс» у номінації «Краще музичне рішення» вистави за п'єсою К. Карпенка «Мамай» (2008, Запоріжжя). У 2008 році нагороджена Почесною грамотою Національної Спілки композиторів України «За вагомий внесок у діяльність НСКУ» (2008), лауреат X ювілейного конкурсу «Господиня свого краю» в номінації «Жінка працівник культури та мистецтва» (2011). Нагороджена орденом «За заслуги перед Запорізьким краєм» III ступеня (2011).

В контексті нашого дослідження важливо зазначити, що саме Н. Боева виступила ініціатором створення Запорізького обласного осередку Національної спілки композиторів України як самостійної творчої одиниці. Визначна для професійної композиторської когорти подія відбулася 16 квітня 2012 року в Запорізькому музичному училищі в форматі концерту камерного оркестру «Концертіно» під управлінням Ігоря Горського за участю хору «Запоріжжя», солістів Запорізької обласної філармонії та музично-драматичного театру імені В. Магара. Відтоді щороку в Запорізькій обласній філармонії проходять симфонічні концерти під загальною назвою «Композитори Запоріжжя запрошують» — це звітні концерти, у яких запорізькі композитори презентують свої прем'єри. Завдяки творчим зв'язкам Н. Боевої до участі в концертних програмах Запорізького осередку

долучаються також і київські композитори, зокрема Народний артист України Олександр Костін, заслужені діячі мистецтв України Юрій Шевченко та Іван Тараненко, а також виконавці — заслужені артисти України Богдана Півненко, Людмила Войнаровська, Олександр Рукомойніков.

Н. Боева є упорядником збірки, присвяченій діяльності Запорізького обласного осередку НСКУ, яка містить інформацію щодо діяльності осередку від початку його заснування до 2018 року, а також короткі біографічні нариси про кожного з членів ЗОО НСКУ. У своїй збірці Н. Боева підкреслює важливу роль існування Запорізького осередку як самостійної творчої одиниці у складі Національної спілки композиторів України: «Бути у складі Національної композиторської організації — це велика честь для запорізьких композиторів. Бо Національна спілка композиторів України узагальнює творчість корифеїв та їхніх послідовників, історію та сьогоденність української академічної професійної музики» [10].

4.2. Звернення до традицій та жанровий синтез в творчості Н. Боевої на прикладі Концерту-рапсодії для альту, меццо-сопрано та симфонічного оркестру

Симфонічні твори Н. Боевої займають особливе місце в творчому доробку композиторки. Боева — композитор симфонічного мислення, майстер оркестрової партитури. В її симфонічному доробку — твори різних жанрів: поема, фантазія, увертюра, концерт, концерт-рапсодія, пастораль, елегія. Більшість з них мають програмні назви (Додаток А).

Концерт-рапсодія для альту, меццо-сопрано та симфонічного оркестру присвячений пам'яті видатного композитора, народного артиста України Івана Карабиця — ініціатора та музичного директора фестивалю «Київ Музик Фест» (з 1990 по 2001 рік).

Н. Боева була знайома з І. Карабицем зі студентських років. У той час він був аспірантом кафедри композиції Київської державної консерваторії та головою клубу молодих композиторів та музикознавців, де студенти

консерваторії в творчій та дружній атмосфері вели дискусії щодо проблем сучасного мистецтва.

Починаючи з 1990-х років, ще за життя І. Карабиця, симфонічні твори Н. Боевої неодноразово звучали в концертних програмах «Київ Музик Фесту», зокрема: у 1995 році — «Судна ніч» (до 400-річчя від дня народження Богдана Хмельницького), у 1998 році — Пасакалія на тему української народної пісні «Закувала зозуленька там, де біла глина». Це є свідченням тривалих творчих зв'язків композиторки з київською професійною музичною спільнотою.

Н. Боева розпочала роботу над Концертом у 2002 році, коли пішов з життя І. Карабиць. Цього ж року в Запоріжжі відбулася зустріч композиторки з видатним альтистом, диригентом та її майбутнім чоловіком Ігорем Горським, який став першим та незмінним виконавцем партії альту у Концерті-Рапсодії. Прем'єра твору відбулась у програмі «Київ Музик Фесту» в 2004 році у виконанні солістів – Ігоря Горського (альт), Лідії Михайленко (меццо-сопрано) та Державного естрадно-симфонічного оркестру України під управлінням Віктора Здоренка. Згодом Концерт неодноразово виконувався у Києві, Дніпрі та Запоріжжі.

Обраний композиторкою специфічний жанр концерту-рапсодії, який поєднує у собі риси концерту та рапсодії, історично склався у другій половині ХХ століття і не став розповсюдженим у вітчизняній та світовій композиторській практиці. Найвідомішим зразком цього жанру є так звана «тріада» Арама Хачатуряна: Концерт-рапсодія для скрипки з оркестром (1961), Концерт-рапсодія для віолончелі з оркестром (1963) та Концерт-рапсодія для фортепіано з оркестром (1968). У європейській музиці ХХ століття відомим твором є Концерт-рапсодія для альту та симфонічного оркестру чеського композитора Богуслава Мартіну, створений у 1952 році.

Віртуозність та виразність партії соліста в Концерті-рапсодії, з одного боку, обумовлена орієнтацією автора на віртуозність виконавця, а з іншого боку, виявляє один з основних принципів жанру концерту.

Рисами жанру рапсодії у творі Н. Боевої є одночастинність композиції Концерту, що складається з різнохарактерних розділів, а також імпровізаційний характер та пісенність музичного тематизму.

У поєднанні концертності та рапсодійності в творі Н. Боевої втілюється концепція авторського задуму, що полягає в розкритті унікального естетичного світу митця та його трагічної долі.

Одночастинна композиція Концерту-рапсодії складається з декількох контрастних розділів, у яких чергуються експресивні монологи альта та драматичні оркестрові tutti.

Концерт-рапсодію розпочинає розгорнуте емоційне альтове соло у характері *Rubato risoluto*, мелодія якого побудована на пісенних інтонаціях (у тональності *fis-moll*), а її вільна ритмічна організація створює ефект імпровізаційності альтового монологу.

У другому розділі *Andante sostenuto* до соліста на *piano* підключається група струнних у прозорій акордовій фактурі. За драматургічним задумом ніжне ліричне звучання струнних спочатку пом'якшує, «заспокоює» схвильоване висловлювання альта, але згодом підхоплює його емоційну напругу — і в кульмінації розділу тема соліста звучить вже у широкому викладенні струнних.

Хвиля кульмінації приводить до нового контрастного розділу *Allegro*, стрімкого та драматичного. В оркестровому tutti спостерігаємо чіткий розподіл функцій: мелодична лінія викладена групою струнних, у дерев'яних духових — хвилеподібний фігураційний рух, гармонічна педаль у мідних духових, підкреслювання — у групи ударних.

Четвертий розділ *Allegro* продовжує драматичну образну сферу. У першому епізоді цього розділу тривожне соло альта звучить у низькому регістрі, підкреслене лише статичною педаллю контрабасів та акцентами великого і малого барабанів та литавр. Поступове оркестрове крещендо призводить до нової кульмінаційної хвилі, що готує каденцію.

П'ятий розділ — розгорнута сольна каденція альт, в якій повертається тематизм вступного соло. В каденції композиторка не звертається до специфічних прийомів гри на струнних інструментах, зосереджуючись саме на роботі з тематизмом.

Шостий розділ *Andantino* є драматургічною кульмінацією твору, в якій звучить колискова «Люляй, люляй, мій синочку» у виконанні меццо-сопрано. Це авторська пісня, створена поетом Андрієм Панчишиним та композитором Віктором Морозовим у 1985 році та присвячена героям доби козаччини. У пісні йдеться про материнське передчуття майбутньої загибелі сина на війні (*«Припнеш шабельку до боку Та й поїдеш в світ широкий. А в воротах кінь спіткнеться, Син додому не вернеться...»*). У цій колисковій можна виявити алюзію на біблійний мотив передчуття Божою Матір'ю смерті Сина на хресті. А в інтерпретації Н. Боевої, в контексті присвяти Концерту-рапсодії, ця колискова також набуває й особистого скорботного підтексту. Поява голосу в кульмінаційному розділі твору сприймається як драматургічний задум авторки: низьке меццо-сопрано за своїм тембровим забарвленням близьке до інструментального тембру альт. Таким чином, з появою голосу солуючий альт начебто розкриває свою «живу», одухотворену сутність. При цьому оркестрова фактура тут підкреслено проста і лаконічна, оскільки на перший план композиторка виводить текст.

У масштабному патетичному фіналі (з авторським позначенням «Coda» в партитурі) оркестр *tutti* разом із солістом продовжує тему трагічної колискової.

Висновки по Розділу 4.

На основі огляду творчості Н. Боевої та жанрово-стильового аналізу її Концерту-рапсодії для альт, меццо-сопрано та симфонічного оркестру можна сформулювати характерні риси її творчості у світлі продовження традицій української музики XX століття:

- тяжіння до програмності, узагальненої та конкретної;

- осмислення глобальних філософських проблем через симфонічні жанри;
- розуміння пісенності як першооснови українського музичного мистецтва;
- звернення до фольклорної спадщини як культурно-філософського досвіду людства;
- індивідуальний характер авторського висловлювання при збереженні традиції тональної музики;
- домінування глибинного лірико-драматичного погляду на світ.

Розділ 5

СУЧАСНІ ПОШУКИ ДМИТРА САВЕНКА У СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ

5.1 Характеристика творчого доробку Д. Савенка

Дмитро Олександрович Савенко народився в 1960 році в м. Грозний, з 1961 році проживає в Запоріжжі, де закінчив фортепіанне відділення Запорізького музичного училища імені П. І. Майбороди (у 1983 році). Дмитро Савенко — вихованець композиторського факультету Донецької державної консерваторії імені С. С. Прокоф'єва, де навчався з 1985 по 1990 рік у класі професора, заслуженого діяча мистецтв України Рудянського О. М.

На період навчання в консерваторії припадають перші твори композитора:

- п'єса для кларнета та фортепіано (1985),
- маленька сюїта для скрипки та фортепіано в трьох частинах (1985),
- шість п'єс для фортепіано (1986),
- концертна п'єса для ударних та фортепіано (1986),
- варіації для ударних, трьох труб та двох фортепіано (1987),
- соната для скрипки та фортепіано (1988),
- п'єса для флейти та вібрафона (1989),
- рок-диалогія «Под одним небом» на вірші С. Кірсанова (1989),
- концерт для фортепіано, ударних та симфонічного оркестру (1990).

Вже у творах навчального періоду помітним є інтерес композитора до експериментальних інструментальних складів (як наприклад у варіаціях для ударних, трьох труб та двох фортепіано) та жанрів (рок-диалогія). Улюбленим інструментом Дмитра Савенка, виходячи з огляду його творчого доробку, є фортепіано, оскільки першу музичну освіту він отримав саме як піаніст. Також велика роль в партитурах Д. Савенка належить ударним інструментам (що є

типовою ознакою музики багатьох композиторів кінця ХХ — початку ХХ століття).

З 1983 по 1993 рік Дмитро Савенко працював у Запорізькому театрі молоді артистом оркестру та керівником музичної частини. В цей період він створив музику до більш ніж тридцяти вистав, серед яких: «Панночка», «Звичайне диво», «Чарівник смарагдового міста», «Максималіст», «Салют динозаврам!», «Мама і нейтронна бомба».

З 2009 року Дмитро Савенко працює на посаді музичного керівника Запорізького муніципального театру танцю, для якого композитором було написано рок-модерн балет «Скіфи» (2010) та рок-балет «451 за Фаренгейтом» (2017).

Ще один творчий досвід Д. Савенка пов'язаний із Запорізьким академічним обласним українським музично-драматичним театром імені Магара. Для нього створена музика до вистав «Любов на Зарічній вулиці» (2006 рік) і «Тарас Бульба» (2007), а також балети «Таїнство творіння» та «Астор П'яцола. Танго довжиною в життя...» (2010).

З 2004 року Д. Савенко є членом Національної Спілки композиторів України (до моменту заснування Запорізького обласного осередку в 2012 році — у складі Дніпропетровської регіональної організації).

Композитор пише твори у різних жанрах камерної та симфонічної музики. Його творчість є високопрофесійною, музична мова — глибоко індивідуальною, вона спирається на сучасні засоби музичної виразності [10].

Твори композитора виконуються у містах України (Харкові, Запоріжжі, Сумах, Києві) та за кордоном (в Італії, Алжирі) різними колективами: Академічним симфонічним оркестром Запорізької обласної філармонії, Державним академічним оркестром радіо України, Національним ансамблем солістів «Київська камерата», квінтетом «Містерія» Запорізького музичного училища імені П. І. Майбороди. Серед солістів, які виконують твори Д. Савенка, заслужені артисти України Олександр Рукомойніков (Київ) та

Віталій Солом'янчук (Запоріжжя), Станіслав Зубицький (Італія), Світлана Ремжина (Запоріжжя).

Д. Савенко є лауреатом обласної премії «За досягнення у розвитку музичного мистецтва Запорізького краю» (2006), лауреатом Міжнародного конкурсу «Акордеон-фест», де також одержав Гран-прі у категорії «Камерні ансамблі» (Італія, м. Ланчано, 2012). У 2015 році Дмитру Савенку надано почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України».

З початку ХХІ століття починається і триває по сьогоднішній день найбільш плідний творчий етап композиторського шляху Дмитра Савенка. Оглядаючи твори, написані ним, починаючи з 2002 року, можна помітити тяжіння до оркестрової музики:

- «В'єтнамська сюїта» для камерного оркестру та хору (2002),
- «Концертіно» для оркестру (2003),
- Фантазія для електрогітари та симфонічного оркестру (2003),
- Симфонічна картина «Спас» на українські народні теми (2005, не завершена),
- «Ностальгія» для акордеону та симфонічного оркестру (2005),
- Концерт-фантазія для джаз-секстету та симфонічного оркестру (2006),
- Симфонічна картина «Танець вогню» (2006),
- «Доброе утро, март!» для акордеону та естрадного оркестру (2006),
- «Be-bop dance» для акордеону та естрадного оркестру (2006),
- «Чарівна ріка» для сопрано-саксофону, електрогітари та симфонічного оркестру (2006),
- «Перший вальс» для симфонічного оркестру (2006),
- «Ірландський танець» для симфонічного оркестру (2007),
- «Beatlomania» попури на теми «The Beatles» для вокального секстету та естрадного оркестру (2007),
- «Великий квартет» — сюїта для симфонічного оркестру на теми «The Beatles» в трьох частинах (2008),

- «Танго-ремінісценція» для акордеону та симфонічного оркестру (2008),
 - «Танго - II» для симфонічного оркестру (2010),
 - «І все-таки танго...» для симфонічного оркестру (2010),
 - «Зеркальце Алисы» для симфонічного оркестру (2012),
 - «Три фантастичних танця» для марімби та симфонічного оркестру (2012),
 - «Концерт» для саксофонів з оркестром в чотирьох частинах (2012),
 - «Елегія» для скрипки з оркестром (2013),
 - «Імітації» для струнного оркестру (2013),
 - «На белом горном озері» для фортепіано та камерного оркестру (2013),
 - «Чотири характерних п'єси» для альт-саксофону, фортепіано та камерного оркестру (2013),
 - «Фантазія» на теми Ісаака Дунаєвського для симфонічного оркестру (2013),
 - «Чекання» — вокальна мініатюра для сопрано та симфонічного оркестру (2014),
 - «Postfactum» — концерт для симфонічного оркестру (2015),
 - «Вічні істини великих Майстрів» — цикл інструментальних концертів (2015):
1. «Concerto-capriccioso» для флейти, клавесина та струнних,
 2. Концерт для сопрано-саксофона, органа, клавесина та струнних,
 3. Концерт для валторни, органа, клавесина та струнних,
 4. Потрійний концерт для флейти, сопрано-саксофона, валторни, органа, клавесина та струнних,
- «Щедрик» для електрогітари та симфонічного оркестру (2015),
 - Концерт-фантазія для фортепіано з оркестром (2016),
 - «Скоморошини» для фортепіано з оркестром (2016),
 - «Silence» — симфонічна мініатюра (2016),
 - «У шинку» — симфонічна пригода (2017),

- П'єса для фагота та струнного оркестру (2017),
- «Мелодія» для кларнета та струнного оркестру (2017),
- «Адажіо» для струнних (2018).

З загальних тенденцій — тяжіння до програмних назв, цитування (використання в творах тем «The Beatles», І. Дунаєвського, А. П'яцолі та інших), прихильність до великих складів оркестру; наявність солюючих інструментів, в тому числі й нетрадиційних (електрогітара); схильність до джазової музики (як наслідок — числені твори для солюючого саксофону, одного чи декількох), рок-музики (використання в партитурах електрогітари, бас-гітари, розширеної групи ударних), танго (акордеон), естрадної музики; надання переваги інструментальній музиці (серед усіх симфонічних творів — лише один для хору, один для вокального секстету та один для сопрано).

Однією з важливих сфер діяльності Д. Савенка є робота зі створення аранжувань для різних складів, в тому числі для естрадних та рок-ансамблів. В оркестровій сюїті «Великий квартет» Д. Савенко також демонструє свою майстерність в аранжуванні, поєднавши в цілісний концептуальний твір теми сорока пісень гурту «The Beatles».

5.2 Жанрово-стильові особливості Концерту-фантазії для фортепіано та симфонічного оркестру Д. Савенка

Концерт-фантазію для фортепіано та симфонічного оркестру Дмитра Савенка створено автором у 2016 році. Прем'єра відбулася у травні 2016 року в Запорізькій обласній філармонії, у програмі щорічного звітнього концерту «Композитори Запоріжжя запрошують». Концерт прозвучав у виконанні соліста Валентина Рукомойнікова (Київ) та Академічного симфонічного оркестру Запорізької філармонії під управлінням народного артиста України В. Реді.

У Концерті-фантазії виявляється інтерес композитора до експериментальних інструментальних складів та жанрів. В партитурі

розширена група ударних, для якої автор передбачає наявність в оркестрі п'яти виконавців.

Жанр концерту-фантазії поєднує в собі риси двох цих інструментальних жанрів. Віртуозність фортепіанної партії у Концерті-фантазії обумовлена, з одного боку, фортепіанною майстерністю самого Д. Савенка, який за першою освітою є піаністом. З іншого боку, віртуозна партія соліста є характерною рисою концертного жанру. Риси жанру фантазії у творі Д. Савенка виявляються у свободі та імпровізаційності творчого підходу, у експериментальному поєднанні в цілісній музичній композиції різних технік композиторського письма та різноманіття засобів симфонічного оркестру.

Одним з перших жанрових зразків є Концерт-фантазія для фортепіано з оркестром П. Чайковського (1884). У XX столітті цей жанр не набув значного розповсюдження в композиторській практиці. Відомими творами є: Концерт-фантазія для фортепіано та симфонічного оркестру Д. Камінського (1968), Концерт-фантазія для кларнету з оркестром М. Ракова (1969), «Слов'янський концерт-фантазія» для домри з оркестром О. Циганкова.

Симфонічне мислення композитора проявляється у масштабній одночастинній композиції Концерту-фантазії зі складною внутрішньою структурою, в якій численні контрастні епізоди змінюють один одного, за принципом драматургії кінематографічного типу.

Дві основні теми Концерту-фантазії експонуються у двох початкових розділах твору. Перша тема — скерцозна, синкопована, зі стрибкоподібною, «ламаною» мелодією, яку можна тлумачити як певну серію звуків. Друга тема — лірична, імпровізаційна за характером. З огляду на наявність двох контрастних тем, які проводяться протягом усього музичного твору, можна зробити висновок про риси сонатності в музичній драматургії Концерту-фантазії.

Твір розпочинається зі вступу, в якому на тлі витриманого басу віолончелей, контрабасів та тремоло литавр лунають потужні короткі акцентовані акорди духових, ударних та скрипок з альтами. Тут композитор

користується прийомом динамічного контрасту між групами оркестрової вертикалі. В основу першого експозиційного розділу покладено остинатну моторику струнних та ударних. До методу остинато композитор часто звертається в Концерті-фантазії, що є доцільним з урахуванням масштабу композиції та її насиченості «музичними подіями».

У викладенні фортепіано та духових проводиться основна скерцозна тема. Слід зазначити, що партія соліста у творі виписана з надзвичайною майстерністю і часто змінює свою функцію в оркестрі, що також є рисою фантазійності.

У другому експозиційному розділі ліричну тему проводить фортепіано соло. У Концерті-фантазії сфера лірики в кожному з розділів твору щоразу представлена у новій семантиці: філософській, інтимній, піднесеній тощо. В музиці це досягається вибором того чи іншого типу інструментальної фактури.

Загалом можна відзначити надзвичайне різноманіття типів оркестрової фактури в Концерті-фантазії та способів роботи композитора з фактурою, зокрема: дублювання теми оркестром в унісон (октаву), акордове її викладення, почергове виключення та підключення окремих оркестрових груп, ритмічні фігурації, «розріджена», майже пуантилістична оркестрова тканина, хоральна, поліфонічна тощо. Таке максимальне розкриття у творі всіх можливостей оркестру у його взаємодії з солюючим інструментом є ще однією підставою жанрового визначення твору саме як фантазії. Саме фактура виконує формоутворюючу функцію в численних центральних розділах твору.

Вершиною майстерності композиторського письма у Концерті-фантазії та загальною кульмінацією твору є подвійне фугато, в якому інтонації головної теми-серії проводяться одночасно у зменшенні — шістнадцятими тривалостями (у прямому русі та в інверсії) в партії солюючого фортепіано та у збільшенні, четвертними тривалостями, у струнних. Оркестрове фугато за драматургічним задумом призводить до патетичного фіналу Концерту-фантазії.

Висновки по Розділу 5.

Здійснивши загальний огляд творчого доробку Д. Савенка та проаналізувавши його Концерт-фантазію для фортепіано з оркестром, можна визначити характерні риси його симфонічної творчості в контексті музичного мистецтва початку ХХІ століття:

- тяжіння до програмності та цитування;
- інтерес до джазу, рок-музики, естрадної музики;
- перевага інструментальної музики над вокальною в творчому доробку;
- розуміння симфонічного оркестру як «універсального музичного інструменту з необмеженими виразними та технічними можливостями»;
- вибір великих оркестрових складів та крупних форм для втілення масштабних концептуальних задумів;
- тяжіння до експериментальних складів та жанрів;
- використання елементів технік композиції ХХ століття: сонористики, серіалізму, пуантилізму.

ВИСНОВКИ

Виконане дослідження творчості композиторів Запоріжжя виявило наступні позиції, важливі для розуміння соціокультурних процесів у Запорізькому регіоні:

1) Оскільки професійна композиторська діяльність в Запорізькому регіоні триває трохи більше, ніж півстоліття, то на сьогоднішній день ще не можна говорити про формування запорізької композиторської школи. Натомість у творчості композиторів Запоріжжя можна спостерігати певні спадкоємні зв'язки із київською та харківською школою (від А. Штогаренка до Н. Боєвої) та донецькою (від О. Рудянського до М. Попова, Д. Савенка, Г. Хазової).

2) Серед композиторів Запорізького обласного осередку можна виділити дві генерації: «старшу» — це Н. Боєва і М. Попов, чия професійна композиторська діяльність в Запорізькому регіоні охоплює останню чверть ХХ ст. і початок ХХІ ст., і «молодшу» — це Д. Савенко і Г. Хазова, більша частина творчого доробку яких відноситься вже до ХХІ ст.

3) Жанрово-стильове різноманіття творчого доробку композиторів Запоріжжя обумовлене специфікою професійної діяльності (робота в театральній сфері, педагогічна робота в закладах мистецької освіти) та співпрацею з виконавськими колективами і видатними солістами у Запоріжжі та поза його межами.

4) В музичному мисленні композиторів Запорізького обласного осередку поєднуються традиційні та новаторські тенденції. У творах «старшої» композиторської генерації (М. Попова та Н. Боєвої) домінує класичний тип музичного мислення з певною ієрархічністю системою засобів виразності. У творчості «молодшої» генерації (Д. Савенка та Г. Хазової) переважає сучасний тип мислення, що виявляється у комбінуванні елементів різних композиторських технік.

5) Творчість композиторів Запоріжжя початку ХХІ століття відзначена глибинним лірико-драматичним поглядом на світ, щирістю та відвертістю висловлювання, його спрямованістю до широкого кола реципієнтів.

Перспектива подальшого розвитку теми. З точки зору музичної регіоністики національна культура потребує вивчення її компонентів в усьому різноманітті регіональних особливостей. Дослідження діяльності професійного композиторського осередку в Запорізькому регіоні є нагальним з точки зору заповнення прогалин в цілісній українській картині світу ХХІ століття. Перспективою роботи є дослідження театрального доробку Миколи Попова та Наталії Боєвої, а також найновіших крупних творів молодшої генерації Запорізького осередку, створених у 2016 році: кантати Дай нам, Боже Ганни Хазової та Концерту для симфонічного оркестру Post Factum Дмитра Савенка.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрос Н. та ін. Українська хорова література (радянський період) : навч. посібник для муз. вузів. Київ. : Музична Україна, 1985. Випуск 1. 100 с.
2. Антоненко О. Музична культура Запорізького краю 30 — 50-х років. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : зб. наук. праць, 2017. Випуск 38. С. 109-118.
3. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 — 1975 годов. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 288 с.
4. Белоненко А. Образы и черты стиля современной русской музыки 60 — 70-х годов для хора а cappella. Вопросы теории и эстетики музыки. Ленинград, 1977. Випуск 15. С. 139-152.
5. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Український світ, 2002. 400 с.
6. Берегова О. Про реалізацію кларитивної та евристичної функцій музики у творах сучасних українських композиторів. Музичне мистецтво : зб. наук. ст. Донец. держ. муз. акад. ім. С. С. Прокоф'єва. Донецьк, 2006. Випуск 6. С. 3-21.
7. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів в контексті ідей постмодернізму. Українське музикознавство : наук.-метод. зб. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Випуск 30. С. 150-156.
8. Берегова О. Тенденції постмодернізму в камерних творах українських композиторів 80 — 90 років ХХ сторіччя : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 20 с.
9. Білозуб Л. Національний дискурс сучасної музичної культури (в контексті вітчизняної композиторської школи) : автореф. дис. ...канд.

- мистецтвознав. : 26.00.01. Київ. нац. ун-т культ. і мистецтв. Київ, 2013. 19 с.
- 10.Боева Н. Композитори Запоріжжя запрошують. Запоріжжя, 2018. 52 с.
 - 11.Бондар Є. Сучасна хорова фактура як параметр надекспресії. Музичне мистецтво і культура : Наук. вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. Випуск 4. Книга 2. С. 226-238.
 - 12.Бондарчук Т. Постмодерністські тенденції у сучасному українському мистецтві : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 26.00.01. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 20 с.
 - 13.Гаврилець Г. Українська музична культура в сучасному глобалізаційному процесі. Науковий вісник : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. Випуск 75. С. 188-201.
 - 14.Герасимова-Персидская Н. Интонация в новейшей музыке. Науковий вісник : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2011. Випуск 98. С. 16-32.
 - 15.Гончаров А. Неофольклористичні тенденції у творчості українських композиторів другої половини ХХ — початку ХХІ ст. Вісник Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2010. Випуск 4. С. 88-93.
 - 16.Гулеско І. Національний хоровий стиль (на матеріалі України та Росії) : навч. посібник. Харків : ХДАК, 2011. 90 с.
 - 17.Гулеско И. Хоровая литература. Новые жанрово-стилевые процессы в хоровой музыке 60-80-х гг. : учеб. пособие для студ. ин-та культуры. Харьков : ХГАК, 1991. 88 с.
 - 18.Демчишин М. Методика музичного аналізу вокально-хорових творів : навч. посібник. Київ, 1996. 131 с.
 - 19.Жульева Л. Композиторы Запорожья : информационный справочник. Запорожье, 2005. 42 с.
 - 20.Заверуха О. До визначення поняття “сучасне хорове письмо”. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук.

- статей (на честь 55-річчя Л. В. Шаповалової). Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Випуск 29. С. 396-414.
21. Заверуха О. Сучасне хорове письмо (на матеріалі творчої практики України останньої третини ХХ ст.) : Магістерська робота О. Л. Заверухи ; наук. кер. Л. В. Шаповалова ; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Каф. інтерпретології та аналізу музики. Харків, 2009. 64 с.
 22. Зинькевич Е. Динамика обновления: украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е — нач. 80-х годов). Київ : Муз. Україна, 1986. 184 с.
 23. Іванченко В. Чинники та носії змісту симфонії як жанрово-видового феномена (досвід аналізу на прикладах українських симфоній) : дис... д-ра мистецтвознавства. Донецька держ. музична академія ім. С.С.Прокоф'єва. Донецьк, 2003. 362 с.
 24. Іонов В. Історіографія як основа наукової інтерпретації сучасної української музичної культури : автореф. дис. ...канд. Мистецтвознав. : 17.00.03. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 19 с.
 25. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ — ХХ ст. — Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
 26. Кіреєва Т. Музична історіографія Донбасу як культурологічний чинник духовності краю. Музичне мистецтво і культура: науковий вісник : зб. ст. Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. Випуск 4, книга 1. С. 148-155.
 27. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 286 с.
 28. Козаренко О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті музично-семіотичних процесів. Українське музикознавство : наук.-метод. Посібник. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Випуск 30. С. 138-150.

29. Коржавых И. Хоровое искусство как поле реализации синтеза жанров. Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Випуск 20. С. 198-207.
30. Коханик И. До проблеми вивчення неоромантизму в сучаній українській музиці. Наук. Вісник : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. Випуск 56. С. 68-78.
31. Коханик И. Между стилистикой и метастилем : о стилевых исканиях украинских композиторов на рубеже XX — XXI веков. Київське музикознавство : зб. ст. Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2010. Випуск 33. С. 102-107.
32. Коханик І. Про деякі тенденції розвитку української музики рубежу XX — XXI ст. Київське музикознавство : зб. ст. КВДМУ. Київ, 2004. Випуск 13. С. 30-38.
33. Коханик И. Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей (о соотношении художественной практики и теории стиля). Наук. Вісник : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Випуск 33. С. 238-248.
34. Коханик И. Стилевой гармонический анализ в современной украинской музыке (проблемы методики). Київське музикознавство : зб. ст. Київ. держ. муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1998. Випуск 1. С. 77-87.
35. Кравченко А. Українська музична культура в контексті дослідження проблем культурологічної регіоніки. Вісник Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2012. Випуск 4. С. 139-143.
36. Краснощеков В. И. Поэтический текст в хоровом пении. Работа с хором. Москва, 1972. С. 82-114.
37. Криворукова О. Роль импровизационных народных манер в современной хоровой музыке на религиозные сюжеты (к проблеме анализа смыслообразующих факторов музыкального целого). Науковий

- вісник : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Випуск 59. С. 49-56.
- 38.Ластовецька-Соланська З. Музичні цінності та потреби в сучасному континуумі України : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.01. Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 20 с.
 - 39.Лащенко А. Новітні тенденції сучасного хорового мистецтва України. Наук. вісник Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Випуск 92. С. 166-178.
 - 40.Лащенко А. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. Наук. вісник Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Випуск 92. С. 185-198.
 41. Лащенко А. Українське хорове мистецтво ХХ століття. Наук. вісник Нац. муз. акад. ім. П. І. Чайковського. Київ, 2013. Випуск 92. С. 179-185.
 - 42.Лащенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Київ : Музична Украина, 1989. 134 с.
 - 43.Лащенко А. Хоровая культура как предмет изучения : автореф. дис. ...д-ра искусствовед. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Київ, 1990. 41 с.
 - 44.Левандо П. Хоровая фактура. Ленинград : Музыка, 1984. 124 с.
 - 45.Литвиненко А. Полтавщина. Музична культура (XIX — початок ХХ століття) : навч. посібник. Київ : Автограф, 2011. 184 с.
 - 46.Лыкова Л. О специфике композиционной структуры хорового произведения в аспекте взаимодействия слова и музыки (к вопросу о принципе строфичности в муз. форме) : автореф. дис. ...канд. искусствовед. Киев. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 18 с.
 - 47.Мартинюк Т. Микола Попов. Монографічний нарис. Мелітополь : Сана, 2003. 148 с.

48. Мартинюк Т. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX — XX століть. Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2003. 608 с.
49. Мартинюк Т. Музичний світ М. Попова. Теоретичні та практичні питання культурології. Запоріжжя, 1999. Випуск 2. С. 66-72.
50. Мартинюк Т. Сучасні композитори Запоріжжя (професійна музична культура Південного сходу України). Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Тернопіль, 2000. Випуск 1 (4). С. 48-52.
51. Мартинюк Т. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників у явищі регіональної музичної культури (на прикладі північного приазов'я XIX — XX ст.) : автореф. дис. ...д-ра мистецтвознав. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. 42 с.
52. Михайлець В. Вокальна основа хорового мистецтва : історичний та теоретичний аспекти : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 20 с.
53. Назайкинський Е. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.
54. Національна спілка композиторів України [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://composersukraine.org>.
55. Осипенко В. Структурно-семантичний інваріант хорового концерту (на матеріалі хорової творчості Ю. Алжнева) : автореф. дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 20 с.
56. Паисов Ю. Новый синтез традиций в современном русском хоровом искусстве. Новая жизнь традиций в советской музыке. Москва, 1989. С. 115-156.

57. Пархоменко Л. Жанрові різновиди хорових творів (спроба систематизації та класифікації). Проблеми української радянської музики. Статті. Київ, 1969. Випуск 2. С. 50-112.
58. Пясковський І. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
59. Романовский Н. Хоровой словарь. Москва : Музыка, 2000. 229 с.
60. Рожок В. Національне хорове мистецтво: харківська лінія. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Випуск 20. С. 282-291.
61. Романюк І. Картина світу в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : дис. ...канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Харків, 2009. 205 с.
62. Ручьевская Е. и др. Анализ вокальных произведений : учеб. пособие. Ленинград : Музыка, 1988. 352 с.
63. Савкіна О. Серце, віддане музиці. До 60-річчя композитора Н. І. Боевої : бібліографічний покажчик. Запоріжжя : АА ТанDEM, 2011. 32 с.
64. Садовенко С. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Культура і сучасність : Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2010. Випуск 2. С. 173-177.
65. Садовченко С. Особенности художественно-стилевых направлений и эстетико-стилевых трансформаций в украинской музыкальной культуре второй половины ХХ — первого десятилетия ХХІ ст. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство : зб. наук. ст. Ін-т мистецтв Прикарпатського нац. ун-ту ім. В. Стефаника. І.-Ф., 2011. Випуск 21-22. С. 121-128.
66. Северинова М. Архетипи в художньо-світоглядних традиціях творчості українських композиторів періоду порубіжжя. Київське музикознавство : зб. ст. Київ. держ. муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 2007. Випуск 25. С. 55-66.

- 67.Сюта Б. Інтелектуальність як засіб організації форми музичного твору в українській музиці постмодерну. Науковий вісник : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Випуск 36, книга 1. С. 20-33.
- 68.Таганов О. О проблеме композиторского творчества в украинском социуме начала XXI века. Міст: Мистецтво, історія, сучасність, теорія : зб. наук. пр. Ін-т проблем суч. Мистецтва АМУ. Київ, 2009. Випуск 6. С. 345-354.
- 69.Торба О. Слово і музика в хоровому творі. Київське музикознавство : зб. ст. КВДМУ. Київ, 2004. Випуск 13. С. 201-213.
- 70.Ущапівська О. Музичне мистецтво Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця ХІХ — початку ХХІ століття : автореф. дис. ...д-ра. мистецтвознав. : 26.00.01 Київ. нац. ун-т культ. і мистецтв. Київ, 2013. 34 с.
- 71.Фролова Ю. В поисках утраченной мелодичности : от импульсов новаторства к художественным открытиям (на материале современной хоровой музыки). Искусство на рубежах веков : Материалы. Ростов н/Д., 1999. С. 356-360.
- 72.Цехмістро О. Нові тенденції в українській кантатно-ораторіальній творчості 70-90-х років ХХ століття. Науковий вісник : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Випуск 59. С. 56-60.
- 73.Черкашина-Губаренко М. Украинская музыка сегодня: фрагменты и комментарии. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Випуск 22. С. 159-168.
- 74.Щепакін В. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини ХІХ — початку ХХ століть: європейські виміри. Харків, 2017. 479 с.

ДОДАТКИ

Додаток А.

Твори Наталії Босвої за жанровими та хронологічними критеріями

Для симфонічного оркестру:

- Поема «Урочистий спів» (1995),
- Фантазія «Вічне життя» (1996),
- Триптих «Богдан Хмельницький. Судна ніч» (1996),
- Святкова увертюра на тему української народної пісні «Гуляй, гуляй, гуляще» (1998),
- Концерт для скрипки з оркестром у двох частинах (1999),
- Концерт-рапсодія для альта, голосу та симфонічного оркестру (2001),
- «Молитва до дитяти» – вокально-симфонічна поема для сопрано та баритона на слова Г. Лютого,
- «Бандуристе, орле сизий!» – думка на слова Т. Шевченка для баритона та симфонічного оркестру (2000),
- Псаломи Давидові № 6, № 7 (1996),
- «Із янголом на плечі» – старосвітська балада на слова І. Малковича для сопрано та симфонічного оркестру (2009).

Для камерного оркестру:

- Пастораль для флейти та камерного оркестру (1993),
- Камерна сюїта для флейти, гобоя, кларнета і струнних (2005),
- Три романси В. Шекспіра для баритона та камерного оркестру (2007),
- Сюїта «Лігейя» за мотивами Е. А. По для сопрано, баритона, двох акторів та камерного оркестру (2009),
- Елегія для альта та камерного оркестру (2002).

Вокальні цикли:

- «Поет» (1981, вірші Є. Євтушенка та О. Блока),
- «Родина» (1985, вірші М. Цвєтаєвої),
- «Прощання» (вірші Г. Аполлінера),

- «Кохана, згадай мене...» (вірші Х. Р. Хіменеса),
- Збірка «Хорові розспівки на три голоси»,
- Три романси на українські народні тексти.

Для фортепіано:

- Соната-балада,
- «Дитячий альбом»,
- «Поліфонічний зошит на теми українських народних пісень»,
- Інтермецо «Один день».

Мюзикли для дітей за власними лібрето:

- «Історія, що відбулася в місті Лад» (1995),
- «Старі та нові козацькі історії» (1998).

Музика до театральних вистав:

- «Ой Боже, що то бажання може...» (1994),
- «Безіменна зірка» (1997, Запорізький обласний театр юного глядача),
- «Богдан Хмельницький. Судна ніч» (1998, Запорізький обласний музично-драматичний театр імені М. Щорса),
- «Кін – IV» (2000, Запорізький обласний музично-драматичний театр імені М. Щорса),
- «Без вини винні» (2008, Запорізькій академічний музично-драматичний театр імені В. Г. Магара),
- «Мамай» (2008, Запорізькій академічний музично-драматичний театр імені В. Г. Магара),
- «Антігона» (2010, Запорізькій академічний музично-драматичний театр імені В. Г. Магара),
- «Апостол Андрій» (2010, Запорізькій академічний музично-драматичний театр імені В. Г. Магара)
- «Загублене кохання» (2011, Запорізький академічний музично-драматичний театр імені В. Г. Магара),

- «Івасик-Телесик» (2011, Запорізькій академічний музично-драматичний театр імені В. Г. Магара).