

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

УДК 785.11.031.4:[378.6 :7(4 77.54)]

СТРІЛЕЦЬ АНДРІЙ МИКОЛАЙОВИЧ

**ДІЯЛЬНІСТЬ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХНУМ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО В ІСТОРИЧНОМУ ХРОНОТОПІ**

Наукове обґрунтування

02 Культура і мистецтво

025 Музичне мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту

містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело  Стрілець А. М.

Творчий керівник: **Снедков Ігор Іванович, професор,**

Науковий консультант:

Шаповалова Людмила Володимирівна

доктор мистецтвознавства, професор

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ДИРИГЕНТА: ІСТОРИКО-КОГНІТИВНИЙ ПІДХІД

1.1 Історичні передумови формування академічного оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського	18
1.2 Проблема репертуару для оркестру народних інструментів	28
1.3 Система складових диригентської діяльності: «когнітивний трикутник»	31
Висновки до Розділу 1	47

РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРИ ХАРКОВА — ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ: СТИЛЬОВИЙ ТА СТРУКТУРНИЙ АНАЛІЗ РЕПЕРТУАРНИХ ТВОРІВ

2.1 Історична динаміка формування репертуару (1950-1960 рр.)	49
О. Стеблянко. «Українська сюїта» частина IV	49
О. Стеблянко. «Скерцо».....	51
Д. Клебанов. Концерт для домри з симфонічним оркестром. II та III частини.....	52
Д. Клебанов. «Жартівлива».....	54
В. Борисов. «Українська сюїта» ч. VI.....	55
Б. Алексєєв. «Жартівлива».....	57
І. Ковач. Концертино для домри з симфонічним оркестром.....	58
П. Гайдамака. Концерт для балалайки з симфонічним оркестром.....	60
В. Подгорний. Фантазія на тему білоруської народної пісні «Перепелочка».....	61
2.2 Жанрово-стильові пріоритети (1970-1990 роки)	62

В. Подгорний. Фантазія на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну».....	62
В. Подгорний. Фантазія на тему російської народної пісні «Ноченька».....	64
М. Стецюн. Концертино для домри та баяна з оркестром народних інструментів.....	67
М. Стецюн. «Калинонька». Лірична фантазія на тему П. Гайдамаки.....	70
А. Гайденко. «Вечір у горах».....	72
А. Гайденко. «На святі Вербунк».....	75
Б. Міхеєв. «Хоровод-заклинання».....	76
Б. Міхеєв. Диптих «Протяжна і весела» для домри з оркестром.....	78
2.3 Новітній етап (2000-2020): диригентська інтерпретація творів концертної програми №3	81
М. Стецюн. «Рапсодія» для цимбалів з оркестром».....	82
М. Стецюн «Елегія Гнату Хоткевичу».....	85
І. Гайденко. Концерт для цимбалів з оркестром «Сонячне коло».....	88
Б. Міхеєв. Концерт для домри з оркестром №1.....	92
А. Стрілець «Хоровод-примара».....	100
Висновки до Розділу 2.....	105
ВИСНОВКИ	107
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	112
ДОДАТКИ	118
1. Афіші концертів творчого проекту.....	118
2. Наукові статті за темою проекту.....	122
3. Апробація роботи.	124
4. Нотні приклади.....	131
5. Афіша 1969 р.	148

АНОТАЦІЯ

Стрілець А. М. Діяльність оркестру народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського в історичному хронотопі.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво»; галузі 02 – «Культура та мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І.П.Котляревського, Міністерство культури України та інформаційної політики. Харків 2022.

Пропонований творчий мистецький проєкт за проблематикою та змістом присвячений вивченню оркестру народних інструментів як творчої одиниці в системі навчального процесу виконавців спеціалізації «народні інструменти» в аспекті взаємодії *історії* цього виду музикування на теренах Слобідської України (з центром у м. Харків) та існуючої *практики* в конкретному мистецькому виші в історичному часопросторі (з 1950-х по 2020 роки). Досвід творчої діяльності автора творчого мистецького проєкту дозволив на цьому підґрунті вибудувати об'єктивну систему поглядів (історико-культурних, теоретико-методологічних, когнітивно-діяльнісних, аналітичних) на підготовку диригента оркестру народних інструментів на сучасному етапі мистецької практики та освіти.

Актуальність теми спричинена стратегією діяльності кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І.П.Котляревського і чинниками, що її обумовили: необхідність методологічного аналізу сучасного стану підготовки диригентів народного оркестру, з'ясування історичної спадкоємності різних генерацій – діячів народно-інструментального мистецтва з творчими процесами сьогодення; вивчення ролі харківських композиторів у створенні оригінального репертуару для цього навчального колективу, когнітивно-діялісна оцінка історичного шляху розвитку оркестру народних інструментів ХНУМ за 95 років

існування вишу, що залишається невисвітленою сторінкою української музикології.

Мета дослідження – обґрунтувати інтерпретативну концепцію підготовки диригента оркестру народних інструментів, в якій узагальнюються функції, структура та специфіка його діяльності.

Надмету творчого проекту вбачаємо в інтеграції «зустрічного руху» сучасної практики вищих музичних навчальних закладів України та науки про музику, зокрема, інтерпретології.

Ідея проекту полягала в актуалізації втрачених, або маловідомих зразків, які зберігають художньо-естетичну цінність для сучасного українського слухача. Автором опрацьовано 22 твори (партитури) харківських композиторів О.Стеблянка, Д.Клебанова, В.Подгорного, П.Гайдамаки, І.Ковача, Б.Міхеєва, А.Гайденка, І.Гайденка, М.Стецюна та ін. в різних жанрах. Концертні програми №№1, 2 3 побудовані за принципом реконструювання фактів музичного буття Харкова в царині народно-інструментального та оркестрового музикування від 1950-х років до нині. Критеріями добору матеріалу обрано хронологію творів та персоналії композиторів.

Новизна отриманих результатів полягає в обґрунтуванні позицій концепції сучасної підготовки диригентів оркестру народних інструментів, яку можна вважати інтерпретативною, оскільки вона, з одного боку, відбиває власний досвід автора, а з іншого – спирається на усталені універсалії музичної творчості: композиторське мислення, музичний стиль, технологія та психологія диригента. Когнітивний трикутник «технологія – психологія - інтерпретація» стане у нагоді музикантам-виконавцям інших спеціалізацій. Проаналізовано більшість репертуарних творів в різних дискурсах: структурному, жанровому, стильовому, виконавському, що має практичне значення для методичного забезпечення діяльності навчального оркестру та уведення цих творів у концертно-педагогічний обіг.

У висновках встановлено історичну спадкоємність харківської школи диригування та роль харківського відділення Спілки композиторів у створенні оригінального репертуару для цього оркестрового складу; виявлено жанрову специфіку та історико-стильову динаміку оригінальних творів В.Борисова, А.Гайденка, М.Стецюна, Б.Міхєєва, І.Гайденка; визначено роль і функції диригента як керівника і інтепретатора.

Ключові слова: *оркестр народних інструментів, диригент, творча діяльність, історичний час і простір, ХНУМ імені І.П.Котляревського, когнітивний трикутник, диригентська інтерпретація.*

SUMMARY

Strilets A. M. The creative activity of the KhNUM named after I.P. Kotlyarevsky folk instruments orchestra in the historical chronotope

Scientific substantiation of the creative art project for obtaining the Doctor of Arts degree in specialty 025 - "Musical Art"; field of knowledge 02 - "Culture and art". Kharkiv National University of Arts named after I.P. Kotlyarevskyi, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kharkiv 2022.

The proposed creative art project is devoted to the study of the folk instrument orchestra as a creative unit in the system of performers' educational process of the folk instruments specialisation in the aspect of the interaction of the history of this music making type in Slobid Ukraine (centered in the city of Kharkiv) and the existing practice in a particular Art University in historical time and space perspective (1950s – 2020s). The creative experience of the creative art project author allowed to build an objective system of views (historical and cultural, theoretical and methodological, cognitive and active, analytical) on the preparation of a folk instrument orchestra conductor at the modern stage of artistic practice and education.

The relevance of the topic is substantiated by the strategy of the Ukrainian Folk Instruments Department of the State National University of Ukraine named after I.P. Kotlyarevsky and the factors determining the latter: the necessity for a

methodological analysis of the current state of folk orchestra conductors' training, clarification of the historical interaction between different generations of folk-instrumental performers with the current creative processes, the study of the Kharkiv composers role in the creating of the original repertoire for this educational orchestra, a cognitive and active assessment of the development of folk instruments orchestra of KhNUM in the historical perspective of 95-year activity and existence, which remains an unexplained page of Ukrainian musicology.

The purpose of the study is to substantiate the interpretive concept of folk instrument orchestra conductor training, in which the functions, structure and specifics of his activity are summarized.

We see the primary goal of the creative project in the integration of the 'meeting movement' of the Ukrainian higher music educational institutions modern practice and music science, in particular, interpretology.

The idea of the project was to update lost or little-known samples that retain artistic and aesthetic value for a modern Ukrainian listener. The author worked over 22 music pieces of Kharkiv composers, such as O. Steblyanka, D. Klebanov, V. Podgorny, P. Haydamaka, I. Kovach, B. Mikheev, A. Haydenko, I. Haydenko, M. Stetsyun, etc., in different genres. Concert programs No. 1, 2, 3 are based on the principle of reconstructing of the Kharkiv musical life facts in the realm of folk instrumental and orchestral music since the 1950s to the present moment. The chronology of the works and the composers' personalities were chosen as the criteria for material selecting.

The novelty of the obtained results lies in the substantiation of the positions of the concept of the folk instruments orchestra conductors' modern training, which can be considered interpretive, since it, on the one hand, reflects the author's own experience, and on the other hand, is based on the established universals of musical creativity: composer's thinking, musical style, technology and psychology of the conductor. The cognitive triangle "technology - psychology - interpretation" will be useful to musicians-performers of other specializations. The majority of repertoire works were analyzed in various discourses, such as structural, genre,

stylistic, performance, which is of practical significance for the methodical support of the educational orchestra and the introduction of these works into the concert and pedagogical circulation.

The conclusions contain the historical continuity of the Kharkiv conducting school and the role of the Kharkiv branch of the Composers Union in creating an original repertoire for this orchestra; the specific nature of the genre, as well as the historical and stylistic dynamics of the original works of V. Borisov, A. Haydenko, M. Stetsyun, B. Mikheev, I. Haydenko were identified; the role and functions of the conductor as a leader and an interpreter are defined.

Key words: *folk instruments orchestra, conductor, creative activity, historical time and space, KhNUM named after I.P. Kotlyarevskyi, cognitive triangle, conductor's interpretation.*

ВСТУП

Обґрунтування теми. Оркестр народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського існує як творча одиниця з 1926 року – моменту заснування кафедри народних інструментів у Харківському музично-драматичному інституті. І по нині цей колектив є базою для диригентської практики здобувачів освіти. Високі досягнення народно-академічного музичного мистецтва сучасної України та помітне зростання виконавського рівня оркестрантів суттєво підвищили вимоги до *диригента як творчої особистості*, його професійних компетентностей.

Дисципліна «Загальне диригування» є обов'язковою для всіх здобувачів першого освітнього рівня кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І. П. Котляревського; отже, після дворічного опанування цією дисципліною фахова комісія проводить конкурсний відбір серед бажаючих продовжити навчання. За результатами випробовування комплексу диригентських даних право отримати кваліфікацію «Диригент оркестру народних інструментів» виборюють найталановитіші та найбільш підготовлені молоді музиканти, але не більше третини від загальної кількості здобувачів на курсі. Протягом наступних двох років вони проходять дисципліни «Диригування», «Диригентська практика», «Інструментування та аранжування», що дозволяє сформувати комплекс фахових компетенцій.

Керівники-початківці, стаючи на диригентський подіум до оркестру народних інструментів, мають змогу практично перевірити свої диригентські вміння і навички, сформовані під час індивідуальних занять з викладачем і концертмейстерами в класі та в процесі самостійної роботи. Безпосередня комунікація з колективом дозволяє оцінити ефективність власної диригентської техніки, корегувати її відповідно до реакції оркестрантів, впроваджувати нові аплікатурні прийоми. Молодий диригент має тактильно відчувати, наскільки відрізняється звукова відповідь у груп інструментів із

відмінними способами звукоутворення, та віднайти аплікатурні компроміси, що дозволять отримати бажаний звуковий результат.

Наукових джерел, присвячених вихованню диригентів оркестру народних інструментів, на сьогодні недостатньо, а ті, які є, спрямовані на окремі фахові компоненти. Наприклад, одна з новітніх кандидатських дисертацій С. А. Мурзи [23] присвячена вивченню диригентської жестової системи як інструментально-виконавського феномену. Дослідниця виявляє, яким чином здійснюється переклад партитури (композиторської мови) на диригентську мову жестів: «Система диригентських жестів уособлюється як *диригентський виконавський текст* (системно-функціональна єдність музичних значень та їх диригентсько-мануальних знакових носіїв у передачі об'єктивно-композиторської та суб'єктивно-виконавської інформації)» (курсив мій – А.С.) [23, сс.178-179].

На практиці творчій керівник стикається з низкою різноманітних проблем, які вирішуються емпіричним шляхом. Спільна гра в оркестрі студентів всіх курсів сприяє формуванню виконавських традицій із подальшим їх наслідуванням, що позитивно відбивається на *загальній культурі оркестрового музикування* та скорочує кількість зусиль і часу для досягнення необхідної якості звучання музичного твору.

Актуальність теми дослідження, присвяченого діяльності окремого навчального (творчого) колективу, спричинена стратегічними завданнями, які вирішувала кафедра народних інструментів України ХНУМ імені І.П.Котляревського до свого 95-річчя. Крізь призму когнітивних параметрів оцінки діяльності диригента, організатора, музиканта-виконавця, викладача, композитора визначаємо такі чинники актуальності теми, як:

1) необхідність методологічного аналізу сучасного стану підготовки диригентів оркестру народних інструментів в системі вищої мистецької освіти України, що є недостатньо висвітленою проблемою як виконавсько-педагогічної практики, так і музичної науки;

2) **нагальна потреба в узагальненні досвіду попередніх поколінь діячів народно-інструментального мистецтва Слобожанщини та оцінка діяльності навчального оркестру народних інструментів**, що існує багато десятиліть на базі Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського і є окрасою мистецького буття м. Харкова.

Така постановка проблеми привертає увагу до спадкоємності традицій академічного виконавства на народних інструментах як в окремому регіоні (Слобожанщині), так на *рівні стратегії виховання музиканта-диригента у системі вищої мистецької освіти новітньої держави Україна у XXI столітті*.

Мета дослідження – обґрунтувати інтерпретативну концепцію підготовки диригента оркестру народних інструментів, в якій узагальнюються функції, структура та специфіка його діяльності.

Надмету творчого проекту вбачаємо в інтеграції «зустрічного руху» сучасної практики вищих музичних навчальних закладів України та науки про музику, зокрема, інтерпретології¹.

Завдання, обумовлені досягненням мети, складають такий алгоритм:

- систематизувати наукові джерела, присвячені діяльності диригента як керівника оркестру народних інструментів;
- означити етапи історичного розвитку оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П.Котляревського;
- визначити теоретичні засади фахової підготовки диригентів оркестру народних інструментів як предметну сферу сучасної музичної педагогіки;
- з'ясувати принципи формування оригінального репертуару для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П.Котляревського в історичному часопросторі (хронотопі);

¹У розвиток багатьох плідних наукових ідей кафедри інтерпретології та аналізу ХНУМ імені І.П.Котляревського, зокрема, інтерпретативної теорії музичної комунікації Ю. Ніколаєвської [25].

- проаналізувати зразки провідних жанрів композиторської творчості для оркестру народних інструментів з урахуванням їх актуальності в сучасному мистецькому середовищі;
- виявити параметри аналізу диригентської інтерпретації, що складають специфіку комунікації диригента з оркестром.

Матеріал дослідження. Для виконання кваліфікаційної наукової праці залучено різноманітний матеріал, що охоплює певну історичну парадигму – від генези до сучасного буття оркестру народних інструментів ХНУМ І. П. Котляревського: 1) твори О. Стеблянка, Д. Клебанова, В. Борисова, Б. Алексєєва, І. Ковача, П. Гайдамаки, В. Подгорного, які були написані (або інструментовані та виконані) в 50 – 60-ті роки ХХ століття;

2) оригінальні твори для оркестру народних інструментів композиторів Слобожанщини Б. Міхєєва, А. Гайденка, М. Стецюна, що прозвучали та отримали визнання в період 70-90-х років минулого століття;

3) новітні твори для оркестру народних інструментів композиторів молодшої генерації авторів (І. Гайденка, А. Стрільця); 4) матеріали, що свідчать про професійну діяльність автора кваліфікаційної наукової праці.

Теоретична база. При розробці творчої ідеї та концепції кваліфікаційної праці враховано досвід провідних вчених та музикантів-практиків, дотичних до поставленої проблематики. Так, **Ю. Лошков** [19], вивчаючи діяльність В. А. Комаренка, фундатора академічного народно-інструментального виконавства Харківщини, висвітлив історичні факти щодо створення оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П. Котляревського.

В. Плужніков [27], досліджуючи феномен особистості К. Л. Дорошенка, надав багату історіографію харківської диригентської школи, окремі важливі віхи діяльності оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Цікавим є дослідження М.Бьясутті (**М. Biasutti** [38]) щодо стратегії оркестрової репетиції, яка полягає, на думку автора, в опорі на результати паралельного опитування диригентів і оркестрових виконавців. Наголошено

про чіткий зв'язок між дружньою творчою атмосферою під час репетиції (з урахуванням потреб виконавців) і вмінням диригента розробити чіткий план репетиції та реалізувати його на практиці.

П.Аденот (P. Adenot [37]) звертає увагу на вплив етнографічних характеристик оркестру на взаємодію диригент-оркестр та розкриває аспекти практичної діяльності диригента – підтвердження статусу керівника, вплив диригентської волі, майстерність роботи, створення адекватної інтерпретації.

Дослідження **О. Жаркова [11]** розкриває подвійну природу функціонування оркестрового тембру в музичному творі, що допомагає диригенту глибинно осягнути процес композиторської оркестровки та поглибити розуміння інтерпретаційних аспектів власної діяльності.

Творчість диригента в площині інтерпретації неможливе без ґрунтовного пізнання партитури музичного твору. В цьому світлі доречним видається дослідження **Р. Каширцева** стосовно інструментування як чинника художньої інтерпретації в композиторській творчості, що «торкається всіх рівнів організації музичного матеріалу, суттєво впливаючи на зміст музичного твору на рівні драматургічного та образного наповнення» [13, с.181]. У продовження цієї думки автор пропонує методіку диригентської інтерпретації, в якій специфіка роботи над партитурою обов'язково враховує компоненти інструментування та тембрового мислення.

В. Ракочі у своїй монографії вказує на роль народного музикування як первинного чинника формування українського оркестрового мислення в річищі національної інструментальної традиції: «... оркестр народних інструментів презентує не тільки музику свого краю, а й культуру нації загалом» [28, с. 258]. Зокрема, етнонаціональним підґрунтям ансамблевого виконання в українській традиції є *троїсті музики*.

Новітнє колективне дослідження **Л.Серганюк, Л.Шаповалової, Ю.Николаєвської, О.Копелюка (L. Serhaniuk, L. Shapovalova, Y. Nicolaievsk, O. Koreliuk [46])** поглиблює розуміння музичного жанру в системі музичної комунікації, в якій керуючу роль (місію) відіграє саме виконавець. Тож

будемо враховувати при аналізі специфіки диригентського мистецтва систему комунікативних зв'язків «жанр – твір – виконавська інтерпретація».

Привернуло увагу й інше колективне дослідження викладачів ХНУМ імені І.П. Котляревського (L. Sharovalova, Y. Nicolaievska, N. Mikhailova, I. Romaniuk, A. Khutorska [47]), в якому унаочнено необхідність модернізації педагогічної комунікації через домінування психологічних підходів до розвитку творчої індивідуальності суб'єктів освітнього процесу. Ця настанова врахована в спецкурсі «Історія, теорія та практика диригування на сучасному етапі (для оркестру народних інструментів)», розробленому на основі досвіду автора як керівника-диригента кількох оркестрів народних інструментів у м. Харкові як *навчальних* (оркестр народних інструментів «Слобожанські візерунки» КЗ «Харківський фаховий вищий коледж мистецтв» ХОР), так і *концертних* (КЗ «Великий академічний Слобожанський ансамбль пісні і танцю» Харківської обласної ради).

Загальні положення модернізації освітнього процесу містить колективне дослідження S. Tkachuk, I. Poluboiarina, O. Lapets, O. Lebid, K. Fadyeyeva, O. Udalova [48], на яке варто спиратися при вивченні специфіки фаху «Диригент». Нарешті, вкажемо на працю З. Стельмащука [32], в якій розроблено регіональний підхід до *оркестрології* (на матеріалі оркестрового виконавства Тернопільщини). Зокрема, вказано на розмаїття народних оркестрів за інструментальним складом, у тому числі й унікальних (на кшталт оркестру народних інструментів Будинку культури с. Мельниця-Подільська, започаткованого Василем Зуляком). Регіональний «зріз» вивчення традиційної ансамблевої музики через композиційні особливості західноукраїнської традиції пропонує і **І. Федун** [34]. Авторкою визначено зміст музичних патернів («в'язанки мелодій»), як чинників впливу на композицію у сфері традиційного ансамблевого музикування. *Таким чином, дослідження специфіки диригентського мистецтва в царині виконавства на народних інструментах упродовж тривалого періоду не знаходило спеціального відображення у працях вітчизняних вчених.* Однак зараз ця

проблематика є на часі. Підтвердженням тому є колективна стаття 2018 року Н. Башмакової, В. Кікас, Ю. Федотова [1] Йдеться про унікальний проєкт – міжнародний фестиваль «Музика без меж»: поєднання в межах *одного* оркестру народних інструментів виконавців суміжних освітніх рівнів – студентів коледжу й академії.

Методи дослідження. Наукове обґрунтування творчого проєкту базується на взаємодії загальних і спеціальних методів сучасної музикології:

- *історичний* – сприяє розкриттю етапів становлення та розвитку оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П.Котляревського за 95 років існування;
- *когнітивно-діяльнісний* – допомагає з'ясувати складові практичної та мисленневої роботи свідомості студента-диригента;
- *психології творчості* – для розкриття співвідношення загальних характеристик музиканта та особливих якостей диригента;
- *феноменологічний* – пов'язаний з особистістю музиканта-виконавця (диригента та оркестранта) та специфікою диригентського фаху;
- *жанрово-стильове моделювання* – зумовлює системне уявлення щодо музичних традицій Західної Європи як еталону професійності;
- *виконавсько-інтерпретативний* – фіксує розкриття музичного твору в партитурі, її прочитання диригентом та подальшу реалізацію засобами оркестру народного інструментів;
- *комунікативний* – підсумовує значення теоретичної підготовки диригента (технологія – психологія – інтерпретація), як необхідний знаменник її специфікації;
- *системний* – розкриває єдність теорії і практики диригування як мультифункціональної діяльності у складі мистецької освіти.

Новизна отриманих результатів. Проблема підготовки диригентів представлена в системній єдності історико-теоретичного, когнітивно-діяльнісного та інтерпретативного підходів.

У дослідженні *вперше*:

- обґрунтовано інтерпретативну концепцію підготовки диригента оркестру народних інструментів, зміст якої розкриває специфіку його діяльності, структуру та функції;
- визначено історичну місію, яку відіграли харківські композитори у формуванні оригінального репертуару для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського на всіх етапах його розвитку;
- запропоновано методику аналізу професійної підготовки молодого диригента оркестру народних інструментів на ґрунті когнітивно-діяльнісного трикутника;
- надано дефініцію «концептуалізація мислення диригента» для впровадження у науковий обіг магістрів та аспірантів спеціалізації «народні інструменти».

Отримали подальший розвиток:

- поняття «диригентська аплікатура» (Г. Рождественський) в контексті діяльності оркестру народних інструментів;
- концепти «диригентська інтерпретація» та «диригентська концепція».

Уточнено:

- параметри виконавського аналізу діяльності носіїв (інтерпретантів) народно-інструментального мистецтва, зокрема, диригентів оркестру.

Практичне значення отриманих результатів. Положення та висновки роботи можуть слугувати додатковим джерелом для опанування дисциплін навчального процесу «Загальне диригування», «Диригування» освітній рівень Бакалавр, «Диригування» освітній рівень Магістр», «Диригентська практика» для бакалаврів, магістрів та аспірантів, а також для практикуючих диригентів оркестрів народних інструментів, які проходять підвищення кваліфікації на базі вебінарів обласних методичних об'єднань.

Апробація роботи. Матеріали дослідження оприлюднені на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях (див. Додаток 3; с. 119):

- на відкритому регіональному вебінарі в рамках роботи обласного методичного об'єднання викладачів класу баяна, акордеона мистецьких закладів (за участю педагогічних працівників Полтавської, Сумської, Харківської, Дніпропетровської, Донецької, Львівської, Вінницької, Хмельницької, Миколаївської, Рівненської, Херсонської та Черкаської областей) (Полтава, 20.10.2021);
- «Народно-інструментальне виконавство: сучасність і перспективи»: до 95-річного ювілею кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І.П. Котляревського (Харків, 27-29.11.2021);
- «Практична музикологія. Поетика музичної творчості» (Харків, 14-17.01 2022);
- «Сучасне слово про мистецтво: наука та критика» (Харків, 11-12.05 2022).

Структура роботи. Дослідження складається зі Вступу, двох основних розділів (з підрозділами та пунктами, присвяченими аналізу конкретних творів для оркестру народних інструментів, що є інформативно-важливим показником проведеної організаційної та творчої діяльності автора творчого проєкту), Висновків, Списку використаних джерел (48 найменувань, з них іноземними мовами – 12) та Додатків, що містять фото-документи, нотні приклади, афіші. Загальний обсяг кваліфікаційної праці – 143 сторінок, з них основного тексту – 106 сторінок.

Розділ 1

ПРОФЕСІЙНА ПІДГОТОВКА ДИРИГЕНТА: ІСТОРИКО-КОГНІТИВНИЙ ПІДХІД

1.1 Історичні передумови формування академічного оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського

Історія оркестру народних інструментів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського налічує вже понад 95 років. За цей час оркестр пройшов шлях від становлення до визнання його статусу як академічного творчого колективу. Наразі оркестр є одночасно і концертною одиницею, і творчою лабораторією для практичної діяльності студентів.

Цікаво, що створення оркестру народних інструментів на базі *класів* народних інструментів містилося ще у плані на 1925-1926 навчальний рік – за рік до створення кафедри народних інструментів у Харківського музично-драматичного інституту 1926 року. Фактично оркестр народних інструментів Харківського музично-драматичного інституту було започатковано у 1926-1927 роках Володимиром Андрійовичем Комаренком (1887-1969), фундатором народно-інструментального мистецтва Слобожанщини. Саме ця видатна постать є ініціатором, безпосереднім творцем академічного виховання фахівців на народних інструментах, в тому числі – оркестрів народних інструментів різних типів і ланок освіти (школа–училище–консерваторія).

На момент створення оркестру народних інструментів в ХМДІ В. А. Комаренко уже мав великий досвід керування оркестрами народних і духових інструментів, як аматорських, так і професійних. Спираючись на матеріали науково-пошукової роботи Є. Бортніка та Ю. Лошкова, можна стверджувати, що до **1925 року Володимир Андрійович здійснив реформу оркестру народних інструментів**, а саме – першого в Україні професійного оркестру народних інструментів (створеного ним же 1920 року при

Губнаросвіті). Сутність реформи полягала у збільшенні (у порівнянні з «Великоруським оркестром» Андрєєва) кількості оркестрових груп: до балалайок і домр додалися оркестрові гармоніки, дерев'яні духові та ударні інструменти. Провідну домрову групу було переведено на чотириструнні інструменти конструкції Г. Любімова, що мали, аналогічний до скрипок, квінтовий стрій (на відміну від триструнних «андрєєвських» домр квартового строю). Цей крок спростив і пришвидшив процес урізноманітнення репертуару оркестру, бо давав змогу переносити партії провідної смичкової групи симфонічного оркестру для відповідних груп оркестру народних інструментів без змін. В. Комаренко особисто співпрацював з майстром К. Міщенком над створенням оркестрових гармонік, що мали б яскравий тембр і потужний насичений звук. У результаті були сконструйовані та виготовлені гармоніки сопрано, баритон і бас. (Остання гармоніка – флейтон – була сконструйована дещо пізніше, у 1932-1933 роках).

Здійснена реформація Харківського оркестру народних інструментів при Губнаросвіті була настільки суттєвою і ґрунтовною, що вже 1921 року колектив отримав назву «Перший симфонічний оркестр народних інструментів». Таким чином, створюючи оркестр народних інструментів Харківського музично-драматичного інституту, В. А. Комаренко, мав найпереводіші установки свого часу. На жаль, з відомих причин інформація про довоєнні роки діяльності студентського оркестру майже відсутня. Серед небагатьох свідоцтв – витяг з навчального плану 1927 року двох відділів ХМДІ – Соцвиху та Політосвіти, що міститься в монографії Ю. Лошкова: «...студенти 1-го року навчання курсу “народні інструменти” вивчали теорію і практику інструментознавства та мали грати в оркестрі 2 години на тиждень, на 2-му році – навчались оркестровці і диригуванню 2 години на тиждень, на 3-му – удосконалювали диригування та мали практику в установах» [19, с. 59]. Учебні програми з «Оркестрового класу», «Інструментовки» та більшості фахових дисциплін склав особисто В. А. Комаренко. Лишається тільки уявляти, яким був оркестр того часу!

Відомо, що на момент формування кафедри працювало три класи: клас домри під орудою В. А. Комаренка, клас балалайки М. М. Даньшева, клас бандури – Г. М. Хоткевича (програми «Спеціальний інструмент» домра та балалайка теж уклав В. А. Комаренко). Класу баяна ще не було: він з'явиться значно пізніше – 1951 року. Та й бандура, зазнавши жорстоких притискань як музичний інструмент українського народу, на початку 30-х років ХХ століття зникне з навчальних закладів на довгий час.

На серйозне ставлення до підготовки фахівців-народників натякає документ (з матеріалів Ю. Лошкова), який засвідчує, що **1938 року випускники Харківського музичного училища (клас В. Комаренка) склали іспит з диригування з оркестром**. Перелік творів свідчить про високий рівень виконавських вимог до студентського оркестру (П. Чайковський. Симфонія №4, II частина; Увертюра до опери «Альцеста» К. В. Глюка; Рондо з концерту для фортепіано з оркестром №1 Л. Бетховена; «Вальс-фантазія» М. Глінки).

Знаменним є факт, що завідуючий відділом народних інструментів Харківської державної консерваторії К. Л. Дорошенко (1906-1992) став фундатором **практики диригування оркестром народних інструментів як обов'язкової складової в системі вищої освіти СРСР**. Наприкінці 1950-го року, К. Л. Дорошенко за допомогою відомого диригента Ізраїля Борисовича Гусмана, «підготував всі необхідні документи та спромігся переконати Міністерство культури СРСР затвердити положення про обов'язкове опанування студентами кафедр народних інструментів двох спеціальностей – виконавця-інструменталіста та диригента оркестру народних інструментів», – пише В. Плужніков [27, с. 128]. Більш того, він написав першу програму для диригентів кафедр народних інструментів, в якій було закладено професійні складові підготовки майбутніх фахівців-керівників оркестрів:

- опанування техніки диригування в класі;
- формування навичок репетиційної роботи з оркестром і солістами.

На посаду викладача диригування і оркестрового класу було запрошено І. Б. Гусмана, який керував оркестром народних інструментів ХДК протягом 1950-1953 років.

Слід відзначити велику увагу, яка приділялась оркестру народних інструментів з боку адміністрації Харківської державної консерваторії у період 1950-х – початку 1960-х років. Через малу кількість студентів (на кожному курсі навчалось приблизно 5 осіб, іноді і менше) чисельний склад студентського оркестру був зовсім невеликим. Тому було створено офіційний додатковий склад з числа професійних виконавців на народних та духових інструментах у кількості 21 особи (переважно філармонічні музиканти). Студенти тих років навчались надзвичайно старанно та мали достатньо виконавський рівень, навіть ті, що грали на різновидах оркестрових інструментів далеких від їх основної спеціальності. (Наприклад, Назаренко О.І. віртуозно грав на басовій домрі). Отже, такому загальному оркестру було до снаги виконання дійсно складних творів. До роботи на постійній основі залучався хор: протягом деякого часу в програмі кожного випускника-диригента кафедри був твір з хором. Натомість, випускники кафедри хорового диригування мали змогу диригувати оркестром народних інструментів.

Слід зазначити, що політика формування репертуару оркестру народних інструментів ХДК 50-х років ХХ століття *етапу становлення* мала очевидне спрямування на класичну симфонічну літературу: увертюри до опер і оперет, частини симфоній, номери з балетів, віртуозні концертні номери для симфонічного оркестру, хорові твори. Реальний процес формування *оригінального репертуару* для оркестру розпочався років після певних зауважень з боку адміністрації консерваторії 1958 року. Зазвучали твори В. Борисова, М. Будашкіна, Д. Клебанова, Т. Кравцова, П. Кулікова, О. Стеблянка, Г. Цицалюка, Ю. Шишакова, створені спеціально для оркестру народних інструментів. Нарешті, серед переліку жанрових форм до іспиту з

«Диригування» з'явилася вимога: обов'язково виконати оригінальний твір для оркестру народних інструментів (як у класі, так і з оркестром).

Вагоме історичне значення мала самовіддана діяльність керівників оркестру народних інструментів ХДК тих часів І. Б. Гусмана, М. Т. Лисенка, Б. О. Міхеєва, В. Ф. Савіних – фахівців, які безпосередньо визначали виконавський рівень оркестру, відповідали за злагодженість і ефективність роботи колективу, створювали репертуар для оркестру, виконуючи інструментування і перекладення різних творів. У ситуації майже цілковитої відсутності оригінального концертно-педагогічного репертуару для студентського колективу від їх компетентності залежав рівень професіоналізму народно-оркестрового виконавства у Харкові.

Розквіт сольного та ансамблевого виконавства на народних інструментах у Харківській державній консерваторії (з 1963 року – Харківський інститут мистецтв) припадає на кінець 50-х – початок 60-х років ХХ століття. Саме тоді трьохщаблева система навчання на народних інструментах «школа-училище-консерваторія» повністю згенерувала цілу плеяду молодих талановитих фахівців – виконавців та педагогів – найвищого рівня. Це такі гучні імена, як Микола Тимофійович Лисенко, Володимир Якович Подгорний, Федір Ігнатович Коровай, Павло Кирилович Потапов (Черепаха), Борис Олександрович Міхеєв, Олександр Іванович Назаренко – справжні лідери інструментального мистецтва. Вони утворили підґрунтя для спадкоємності різних генерацій харківської школи в системі «вчитель-учень», що спричинило системний прогрес у підготовці фахових кадрів спочатку на кафедрі народних інструментів, а у подальшому вплинуло на всі освітні рівні мистецького виховання виконавців на народних інструментах не лише Харкова, а й всієї України. Як наслідок, до початку 70-х років ХХ ст. завершується процес *академізації шкіл виконавства на народних інструментах та їх різновидах*, що входять до складу оркестру народних інструментів. Про це свідчать такі ознаки:

- наявність (хоча й нечисленних) високовартісних зразків оригінального репертуару для баяну, домри, балалайки;
- повністю сформовано структуру навчального плану і навчальні програми вищої мистецької школи для студентів кафедри народних інструментів;
- остаточно окреслено усталені стандарти жанрових форм, що використовуються у процесі опанування дисципліни «Фах», і до нині є незмінними.

Нарешті, на початку 70-х років ХХ ст. завершується *академізація оркестру народних інструментів* – багатовекторний процес, пов'язаний з генезою харківських регіональних виконавських шкіл гри на народних інструментах (домра, балалайка, баян), формуванням школи диригування оркестром народних інструментів (фундатором якої став Костянтин Леонтійович Дорошенко).

Наявність різноманітного якісного оригінального репертуару є одним із засадничих чинників академізації оркестру, що потрактовується як вища форма існування творчого колективу. Відповідно, на початку 70-х років ХХ століття у Харківському інституті мистецтв імені І.П.Котляревського склалася ситуація, коли бурхливий розвиток оркестру народних інструментів став не тільки можливим, а й природним, створивши «золоту добу» в історії цього різновиду сольного та ансамблевого виконавства.

Означимо найважливіші чинники, що вказують на змістовну динаміку цього процесу.

I. Суттєво збільшується кількісний і якісний показники набору абітурієнтів, що дозволило відмовитися від додаткового складу оркестру. Слід зазначити, що через малу кількість студентів кафедри після другої світової війни, саме додатковий склад довгі роки давав змогу студентам-народникам отримувати кваліфікації «артист оркестру» та «диригент».

Студентський оркестр народних інструментів 50-х років минулого століття нагадував великий ансамбль і слугував виключно творчою

лабораторією; а вже загальний склад дозволяв майбутнім диригентам отримати досвід керування справжнім оркестром.

Від початку 60-х років і до 90-х років кількісний показник набору абітурієнтів невпинно зростав, сягнувши відмітки у 20 (іноді і більше) студентів на курсі. Згідно навчального плану, всі студенти кафедри повинні грати у оркестрі, тому що мають в навчальному плані дисципліну «Оркестровий клас». Однак з причини того, що їх загальна кількість зросла до 100 осіб, один оркестр вже не міг задовольнити навчальних потреб ні організаційно (наявність інструментарію, аудиторні умови), ні фізично. Врешті-решт, 1993 року було вирішено додатково створити одразу два колективи – оркестр баяністів та капелу бандуристів.

Вищезазначене вказує на те, що ресурс якісно підготовлених виконавців був більш ніж достатнім, тому оркестрові групи оркестру народних інструментів були укомплектовані майже виключно фахівцями. А це, в свою чергу, давало змогу залучати до репертуару музичні твори будь-якого рівня складності. Показник відсотка студентів, які отримували кваліфікацію «Диригент оркестру народних інструментів» (на той час це – не менше двох третин від їх загальної кількості на курсі), прямо вказує на високу інтенсивність роботи колективу і великий обсяг репертуару. Тривалість практичної частини Державного іспиту з дисципліни «Диригування» сягала 3-х годин і більше.

II. Покращується якість оркестрових і сольних інструментів. До 70-х років ХХ ст. завершується процес органологічних експериментів та остаточно формується оптимальний інструментальний склад оркестрових груп. До регіональних особливостей слід віднести *принцип наповнення провідної домрової групи*, що вирізняється одночасним застосуванням трьох і чотириструнних інструментів. Результатом творчих пошуків харківських митців є використання чотириструнної домри *прими* (сольного інструменту за строем, подібний скрипці) і *тенора* та *триструнних альтових і басових домр* (квартового строю).

III. У 1970 – 1990-ті роки за диригентським пультом працювали Б. О. Міхеєв, В. Ф. Савіних, Д. Ф. Журавель. Вагомий позитивний вплив на діяльність оркестру справляла діяльність та метра диригентської школи К. Л. Дорошенка та професора В. І. Ніколаєва. В цей час відбулося надзвичайне кількісне і якісне збагачення оригінального репертуару оркестру народних інструментів Харківського інституту мистецтв.

*Поява професійних композиторів з числа виконавців на народних інструментах, керівників оркестрів та ансамблів народних інструментів, які досягли відповідного високого рівня фахової композиторської підготовки, знаменувала кардинальні зміни у формуванні концертного репертуару оркестру. Дослідники народно-інструментального мистецтва України відзначали як особливість харківської школи **присутність в лавах викладацького складу кафедри народних інструментів великого відсотка композиторів.** Зокрема, про це пише М. А. Давидов [6, с. 121]. Знакові для Харківщини постаті Володимира Подгорного, Бориса Міхеєва, Анатолія Гайдєнка, Миколи Стецюна суттєво вплинули на формування художньо-професійного «іміджу» колективу. Їх твори стали унікальним мистецьким надбанням, і досі привертають увагу керівників оркестру народних інструментів в Україні.*

Впровадження у 70-х роках ХХ століття вимоги до програми іспиту з дисципліни «Диригування», в якій наголошено, що студент обов'язково повинен диригувати один *твір власного інструментування*, стало **завершальним елементом у структурі виховання фахового комплексу молодого диригента на кафедрі народних інструментів.** Такий крок дозволяв постійно залучати до репертуару оркестру нові й нові твори, що збільшувало жанрово-стильовий діапазон діяльності колективу.

НОВІТНІЙ ПЕРІОД (2000-2020 роки) діяльності оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П.Котляревського позначений творчим впливом незмінного керівника оркестру, композитора, заслуженого діяча мистецтв України, професора Бориса Олександровича Міхеєва. Вагомим стимулом для

роботи колективу цього часу стало проведення міжнародного конкурсу виконавців на українських народних інструментах імені Гната Хоткевича. Затверджений міністерством культури та мистецтв України у 1997 році, конкурс проходив на базі Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського за дієвої підтримки Державно-благодійного фонду національно-культурних ініціатив імені Г. Хоткевича, міжнародного фонду «Відродження», Харківської обласної державної адміністрації, Харківського виконкому та спілки української молоді. Всього було проведено п'ять заходів (у 1998, 2001, 2004, 2007, 2010 роках). За умовами конкурсу учасники третього туру у номінаціях цимбали, сопілка, домра повинні виконати твір у супроводі оркестру.

Отже, оркестр народних інструментів був постійним дієвим учасником конкурсного руху, співпрацюючи з молодими виконавцями. Відповідно до запиту, композитори створили нові зразки концептуальні форм, що увійшли до оркестрового репертуару і будуть розглянуті в цьому дослідженні.

Славу народно-інструментального виконавства та його традиції складають музиканти – носії певних спеціалізацій на народних інструментах, без яких оркестр народних інструментів неможливо уявити. Звідси необхідність короткого викладу біографічних відомостей тих музикантів, які створили оригінальні зразки для навчального колективу Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Володимир Андрійович Комаренко (за фахом не народник, грав на кларнеті) – фундатор професійного народно-інструментального виконавства Харківщини, засновник кафедри народних інструментів Харківської державної консерваторії. Про це свідчать такі факти: він став засновником класів домри і оркестрового класу, домрово-балалаєчного оркестру (серед іншого і професійного – домрово-балалаєчний оркестр при Харківській Губнаросвіти 1920 рік); засновником музичної школи-інтернату (десятирічки). Історична місія В. А. Комаренка полягає в тому, що він

убезпечив спадкоємність традиції академічного народно-інструментального мистецтва: виховав велику кількість фахівців серед яких – інструменталісти-лідери, які, в свою чергу, стали професіональними педагогами і заснували академічні школи виконавства на різновидах народних інструментів у Харкові (насамперед, М. Т. Лисенко).

Микола Тимофійович Лисенко – кандидат мистецтвознавства, учень В. А. Комаренка (клас домри) та К. Л. Дорошенка (клас диригування), перший професійний педагог-домрист, фундатор академічної домрової школи в Харківській консерваторії. У 1958-1963 рр. вів класи домри, диригування, інструментування, ансамблю, методик викладання, керував оркестром (1958-1960 рр.) та був завідувачем кафедри народних інструментів.

Володимир Федорович Савіних – професор, учень М. Т. Лисенка (клас домри) та К. Л. Дорошенка (клас диригування). У 1960-1963 та 1975-1986 роки керував студентським оркестром (під його орудою колектив здійснив кілька гастрольних турів); з 1973 по 1985 завідував кафедрою народних інструментів. Вів клас диригування, читання партитур та лекції з фахових дисциплін.

Борис Олександрович Міхєєв – заслужений діяч мистецтв України, професор, учень М. Т. Лисенка (клас домри) і К. Л. Дорошенка (клас диригування) – видатний діяч народно-інструментального мистецтва, відомий концертний виконавець на домрі, композитор, керівник і головний диригент оркестру народних інструментів періодів з 1963-го по 1975-й роки та з 1989-го і до нині. З 1989-го до 2008-го року очолював кафедру народних інструментів, з 1992 року до 2006 року – проректор з навчальної роботи Харківського державного університету мистецтв імені І.П.Котляревського. Веде класи домри, диригування, інструментування та ансамблю.

Володимир Іванович Ніколаєв – професор, учень М. Т. Лисенка (клас домри) та К. Л. Дорошенка (клас диригування). У період з 1992-го до 2008-й роки очолював секцію диригування кафедри народних інструментів, понад

тридцять років був деканом заочного відділення вишу. Завдяки величезному диригентському досвіду (в різні роки Володимир Іванович керував симфонічними оркестрами Харківського інституту мистецтв і Харківського музичного училища, оркестром народних інструментів ХІМ та театральними колективами Музичної комедії та оперної студії ХІМ) підготував велику кількість диригентів, здійснив числення інструментування та перекладення музичних творів для оркестру народних інструментів.

Дмитро Феодосійович Журавель, випускник Одеської консерваторії по класу балалайки Т. М. Шишкіна та асистентури-стажування Ленінградського інституту культури по класу диригування І. О. Мусіна – керівник оркестру народних інструментів 1986-1989 років. Викладав класи балалайки та диригування, з 1991 року по 1996 рік стояв на чолі симфонічного оркестру ХІМ імені І.П.Котляревського.

Величезне значення для народно-інструментального виконавства Слобожанщини мала діяльність **Володимира Яковича Подгорного**. Саме з його творчою постаттю асоціюється харківська баянна школа і композиторство для народних інструментів. Володимир Якович – композитор, професор, заслужений діяч мистецтв України, працював на кафедрі з 1956 по 2008 роки. Його надзвичайно сильна харизма, енергетика і потужні методи баянної композиції мимоволі змінювала світосприйняття (світогляд) сучасників, колег і студентів. Своім яскравим виконавським стилем, неповторною музичною мовою, вишуканою гармонією і неймовірною експресією він, дійсно, «підірвав» сформовані підвалини існуючого баянного виконавства. Стилістичного впливу В. Подгорного у другій половині ХХ сторіччя зазнали всі без виключення музиканти-народники Харкова та за його межами.

1.2 Проблема репертуару для оркестру народних інструментів

Наявність оригінального репертуару – різноманітного і якісного в образному та технічному сенсах – один із засадничих чинників академізації

будь-якого інструменту. Стосовно оркестру народних інструментів визначення «академізм» потрактовується як вища форма існування професійного музичного колективу.

Формування концертно-педагогічного репертуару оркестру в системі професійної підготовки студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського – це тривалий процес, пов'язаний з генезою регіональних виконавських шкіл гри на народних інструментах, підвищенням культури інструментування і перекладення для оркестру та зусиллями композиторів – творців музики для окремих народних інструментів і оркестру народних інструментів.

Спробуємо скласти системне уявлення про жанрово-стильові засади репертуару оркестру народних інструментів, з урахуванням історичної хронології та внутрішньої динаміки розвитку творчого колективу.

1. Перекладення творів написаних для симфонічного оркестру.

Через брак оригінального творів для оркестру народних інструментів переважну більшість репертуару до початку 70-х років ХХ століття склали твори Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, В. А. Моцарта, М. Глінки, Л. Бетховена, П. Чайковського, О. Бородіна, Ф. Мендельсона, К. Сен-Санса, Е. Гріга, Ф. Шуберта, А. Лядова, Е. Лало, О. Глазунова, А.Аренського та інших композиторів (див. Додаток 5; с. 143).

2. Інструментування творів для інструментів соло (фортепіано), інструментальних ансамблів класичного складу (скрипка і фортепіано, флейта і фортепіано, струнний квартет) склали левову частку оркестрового репертуару, виконувалися із солістами (скрипалями, віолончелістами), з хором в оригіналі.

3. Оригінальний репертуар для оркестру народних інструментів формувався на ґрунті певних історичних передумов та чинників.

По-перше, *робота непрофесійних авторів з числа виконавців на народних інструментах* (або професійних фахівців «не-народників»), керівників аматорських і початкових навчальних оркестрів та ансамблів.

Зважаючи на виробничу необхідність, а саме – відсутність достатньої кількості готових партитур, придатних для використання в педагогічній і просвітницькій діяльності, – керівники (концертмейстери) таких колективів самостійно робили інструментування і нескладні обробки народних пісень та танців. Переважно це були зразки малих жанрів з простою структурою (тричастинні, куплетні форми, нескладні варіації). В цьому сенсі показовим є твір Бориса Алексєєва «Жартівлива» для квартету домр в інструментуванні для оркестру Б. Міхєєва.

По-друге, *цілеспрямована робота професійних композиторів*, які завдяки значному суспільному запиту і доволі високому творчовиконавському потенціалу оркестрів народних інструментів, звернули увагу на такі колективи, доручивши їм реалізацію своїх творчих задумів. Першими були композитори Павло Куліков (перший твір 1935 року) та Микола Будашкін (перший твір 1940 р). Серед харківських композиторів 50 – 60-х років минулого століття опуси для народних інструментів створювали Валентин Борисов, Дмитро Клебанов, Петро Гайдамака, Ігор Ковач, Олександр Стеблянко. На відміну від самодіяльних авторів вони писали твори крупних форм і жанрів (концерти, сюїти, варіації, концертно-віртуозні п'єси). Більш того, Д. Клебанов, П. Гайдамака, І. Ковач запропонували твори для народних інструментів *соло* та *у супроводі симфонічного оркестру*, що майже одразу теж увійшли до репертуару оркестрів народних інструментів, завдячуючи здійсненим перекладенням М. Т. Лисенка, К. Л. Дорошенка, Б. Міхєєва.

По-третє, *поява композиторів з числа виконавців на народних інструментах, керівників оркестрів та ансамблів народних інструментів*, які в наслідок академічного виховання професійних кадрів в системі «школа-училище-консерваторія», досягли високого рівня фахової підготовки. Це такі знакові для Харківщини постаті, як Володимир Подгорний, Борис Міхєєв, Анатолій Гайдєнко, Микола Стецюн та ін.

Додатковим мотивуванням для збільшення обсягу оригінального репертуару для оркестру народних інструментів стало те, що, починаючи з 70-х років, з'явилися нові програмні вимоги до іспиту дисципліни «Диригування». В них зазначалося, що у програмі, крім крупної форми і акомпанементу, має бути оригінальний твір для оркестру народних інструментів.

1.3 Система складових диригентської діяльності: «когнітивний трикутник»

Розкриття специфіки діяльності диригента в системі вищої освіти музикантів народно-інструментального мистецтва України ґрунтується на взаємопов'язаних блоках, які в нашому дослідженні отримали такі тематичні назви: «Організаційні засади», «Зміст підготовки диригента», «Технологія. Психологія. Диригентська інтерпретація». Розглянемо кожний з них у якості структурної складової багаторівневої системи підготовки молодого диригента.

Організаційні засади. Оркестр народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського є базою для опанування курсу дисципліни «Оркестровий клас» та має на меті надання відповідної кваліфікації здобувачам вищої освіти І (Бакалавр) та II (Магістр) освітніх рівнів. Кваліфікація «артист оркестру» дозволяє здобувачу освіти після одержання диплому отримати посаду (артист оркестру) у будь-якому професійному колективі.

Оркестр народних інструментів ХНУМ імені І.П.Котляревського є базою для диригентської практики здобувачів освіти, які після опанування дисципліни «Загальне диригування» пройшли конкурсний відбір і набули право отримати кваліфікацію «Диригент оркестру народних інструментів».

Оркестр є лабораторією для апробації творчих праць студентів, а саме інструментувань творів для оркестру народних інструментів. З одного боку, створення студентом власного інструментування до Державної атестації є

програмною вимогою; а з іншого – підготовка до концертного виконання результатів власного інтелектуального пошуку допомагає розкрити всі аспекти роботи диригента та підвищує інтерес до творчої роботи в цілому. Претенденти на здобуття диригентської кваліфікації входять до складу оркестру та під час гри мають змогу отримати навички та компетентності:

- спостерігати за роботою досвідченого керівника;
- усвідомлювати, якими засобами він користується для досягнення того чи іншого результату та формувати єдність теорії та практики на конкретному професійному майданчику;
- практично пересвідчитися, як глибоке знання партитури, активність та цілеспрямованість диригента на шляху втілення образного змісту твору об'єднують оркестрантів у колектив однодумців.

Досвід такого роду додає впевненості молодому фахівцю під час власної роботи з оркестром.

Зміст підготовки диригента. Суб'єктами диригентської діяльності є керівник-диригент та оркестр як високоорганізований художній організм (його учасники – артисти оркестру).

Зміст підготовки диригента розкривається через алгоритм його практичної діяльності з оркестром народних інструментів. Його складові:

- *вибір репертуару,*
- *дорепетиційна підготовка,*
- *репетиційний процес;*
- *публічний виступ (як його місія, мета діяльності).*

Шлях від добору програми до концертного виступу – це тривалий творчо-організаційний процес, який вимагає суттєвих зусиль від кожного з його суб'єктів. Ефективність такого процесу залежить від вміння керівника (диригента) якісно здійснити попередню дорепетиційну, підготовку та організувати роботу оркестрового колективу, доцільно розподіливши репетиційний час.

Добір репертуару є одним з основних **стратегічних** чинників підготовки диригента. Чотири головних критерії формування змісту концертної програми оркестру:

- відповідність рівня складності твору виконавському рівню оркестрантів і оркестру в цілому;
- орієнтація на високовартісні зразки музичного мистецтва;
- жанрово-стильова різноманітність та спрямування зусиль на оновлення оркестрового репертуару;
- врахування вимог до екзаменаційних програм здобувачів освіти, які отримують кваліфікацію «Диригент оркестру народних інструментів».

Дорепетиційна підготовка диригента має дві складові. Перша – *організаційна*: це створення умов для роботи оркестрантів над конкретним музичним твором. В умовах навчального закладу питання роботи колективу (репетиційна аудиторія, визначений робочий час, наявність інструментів, стільців, пюпітрів тощо) повністю вирішені. Тому для початку роботи потрібно мати партитуру та сформувані повний перелік відкоригованих оркестрових партій у необхідній кількості та відповідній для зорового сприйняття якості. (За необхідності – створити партитуру шляхом інструментування твору для сольного інструменту, ансамблю або переклавши музичний твір з партитури для симфонічного, духового оркестру).

Друга складова – *творча (креативна)*: це попередня робота диригента з партитурою в процесі підготовки до репетиції. Вивчення партитури, диригентський аналіз, попередній аналіз мануальних засобів диригентської виразності (диригентської аплікатури), формування власної інтерпретації, створення перспективного плану репетицій – цей перелік стратегічних завдань диригент має вирішити до першого виходу на сцену.

Суттєва відмінність між солістом-інструменталістом (вокалістом) і диригентом полягає в тому, що виконавець віднаходить власну інтерпретацію *в процесі роботи* над твором, а диригент вже на першій

репетиції повинен розкрити оркестрантам свої творчі наміри. Від цього великою мірою залежить прогнозований успіх взаємодії диригента з виконавським колективом, ступінь довіри оркестрантів до творчого лідера.

Репетиційний процес розпочинається з моменту *опанування оркестрантами тексту музичного твору*, коректура штрихів, вирішення технологічних проблем, пов'язаних з моторикою та ритмікою, узгодження питань щодо фразування тощо. Якщо музичний твір технічно складний, можуть знадобитися групові репетиції, під час яких диригент приділяє значно більше уваги окремим партіям і виконавцям, та контрольні заходи для студентів-оркестрантів (на кшталт здачі партій). Така форма роботи відчутно скорочує час потрібний оркестрантам для досконалого опанування своїх партій та дозволяє уникнути зайвих зупинок і нервового напруження під час загальних репетицій. Після цього настає *найбільш творчий етап* – робота повного складу оркестру над звуковим втіленням композиторського тексту; іншими словами, *створення виконавської інтерпретації музичного твору*. Тут ініціатива і повна влада належить керівнику-диригенту. Оркестранти мають свідомо підкорюватися його волі, виконуючи диригентські вказівки. Нарешті, коли досконалість і змістовність оркестрового виконання наблизяться до певного ідеального рівня та набудуть концертної стабільності, музичний твір може бути презентованим публічно, що теж вирішує диригент.

Публічний концертний виступ оркестру має становити мистецький артефакт і є інтеграцією зусиль кожного окремого члена колективу, диригента-інтерпретатора, їх взаємодії. Концертний виступ перед різноманітною публікою – квінтесенція існування всякого творчого колективу. Оркестр народних інструментів не є виключенням. Усвідомлення унікальності та незворотності акту виконання під час концерту накладає велику відповідальність на всіх учасників цього процесу.

Публічний концертний виступ – це випробування і для диригента, і для колективу оркестру. Диригент проходить перевірку на: творчу зрілість

створеної інтерпретації, професійну вправність і витривалість, вміння створити атмосферу максимально творчої комунікації в трикутнику «диригент–оркестр–слухач», спроможність піднести градус емоційного впливу музики до максимальних позначень, відповідність обраної виконавської стратегії і тактики у роботі з оркестром. В свою чергу, оркестр «здає іспит» на рівень виконавської кваліфікації, здатність до звукової реалізації диригентського задуму і змісту музики в цілому.

Вищезазначене *підґрунття підготовки диригента* оркестру народних інструментів скеровано на розуміння системного опанування професією «Диригент».

Перейдемо до її базових складових (умовно – когнітивного трикутника).

I. Технологія. Технологія як *комплекс диригентських навичок і компетенцій* є основою професії диригента. Його творчі наміри будуть незрозумілими для розшифрування до тих пір, доки він не буде володіти відповідною «мовою жестів», яка дає змогу передати колективу зміст необхідних відомостей для керування оркестрантами. Майстерність диригента ґрунтується на бездоганному володінні інструментом комунікації – *жестом*. Саме жест є мовою диригентського мистецтва, що створювалась протягом кількох останніх століть. Вона є носієм змісту, який створює відповідну атмосферу, візуально розкриває і підкреслює конкретні образи, відтворює внутрішню енергетику диригента. Насправді, не тільки оркестранти, але й слухачі значною мірою знаходяться під впливом диригента, який «тут і зараз» створює неповторну інтерпретацію твору.

Отже, *диригентський жест є інструментом*, який розкриває композиторський текст через функції управління, моделювання, артикулювання, ілюстрування, терміновий вплив, спонування.

Усвідомлення мультифункціональності диригентського жесту означає, що він є (має бути) відображенням пульсації в певному темпі, вказівником динамічних нюансів і штрихів, «навігатором» на мапі вступів різних груп інструментів, засобом співставлення розділів музичної форми, керманичем

будь-яких агогічних відхилень, механізмом для оперативного втручання у звучання.

Диригентська аплікатура – професійно-осмислений підбір технологічних засобів виразності, спрямованих на втілення диригентської інтерпретації змісту музичного твору шляхом моделювання прогнозованих результатів творчої комунікації з оркестрантами.

Серед компонентів диригентської аплікатури – підбір схем тактування: саме вони головним чином впливають на:

- вірне співвідношення темпу і пульсу розділів форми (в широкому розумінні);
- організацію ансамблевої синхронності оркестрової вертикалі (у вузькому сенсі).

До аплікатурної сфери відносимо визначення і трансляцію структурних одиниць музики (мотив, фраза, речення, період, розділ) у їх співвідношенні, смислові наголоси, кульмінації.

Мануальна пластика – це форма розкриття художнього образу засобами мануальної техніки диригента .

Одним з аспектів діяльності диригента є його *випереджаюча інформаційна* функція, що спирається на володіння системою ауфтактів та диригентським туше – сенсорним вмінням торкатися точки у відповідності до потрібного характеру звучання. Так створюються моделюючі інформативні властивості диригентської «передмови» – диригентське звукоутворення і звуковедення. При цьому зберігається і безпосередня *керуюча* функція – передавання метро-ритмічного, динамічного, штрихового, емоційно-енергетичного імпульсів, паралельно із слуховим контролем звукового результату та відповідною корекцією.

Керівник оркестру, спираючись на знання художніх і технічних можливостей кожного з голосів партитури, віднаходить мануальні рухи, що відбивають м'язові відчуття природи звукоутворення і звуковедення інструментів оркестру. Це є суттєвим показником у системі адекватної

комунікації диригента з оркестром, до складу якого входять групи інструментів із *відмінним способом звуковидобування*.

З метою збільшення виразності диригент застосовує імітаційні «рухові форми», що нагадують ігрові рухи музикантів. При цьому значення *імітаційного диригентського жесту* може бути геть іншим. Засобами, непов'язаними з тактуванням, диригент може транслювати в оркестр такі відчуття, наприклад: «повільної течії мелодичної лінії», «грізного гуркотіння кульмінаційних акордів», «механістичної невблаганності ритмічних формул фатуму, що наближається», «відчаю благаючих інтонацій», хвиль динамічних зростань; а може зображати пурхання метелика, момент розкриття квітки, дзюрчання струмочку, дзвони – такі прийоми теж містяться в арсеналі сучасного диригента.

Чотири структурні елементи диригентського жесту – замах, падіння (тяжіння), звукова точка і відбиття – повинні мати принципову пристосованість для адекватної «зчитуваності» всіма учасниками оркестрового музикування.

Час, який виконавці-оркестранти (залежно від способу звуковидобування і зумовленої штриховими позначеннями артикуляції) витрачають на дії щодо звукоутворення, дещо різняться. І кожна зі сторін творчої комунікації «диригент-артист» має враховувати цей факт. У помірних темпах при середньому динамічному нюансі відмінності несуттєві. Але у певних ігрових ситуаціях (наприклад, надповільний темп, мінімальний рівень динаміки і акцентований початок звучання в низькому регістрі або дуже швидкий темп, максимальний рівень динаміки, раптовий вступ на неповну долю такту) часові розбіжності звукоутворення стають помітними.

Питання *синхронності звукоутворення на інструментах різних оркестрових груп* досить гостро постає після пауз (особливо обумовлених надвисоким емоційним градусом попереднього змісту), після зосередженої тиші перед початком твору, після люфтпаузи перед *subito p*. Такі проблеми вирішуються шляхом набуття достатнього досвіду часомоторного

прогнозування реакції виконавця на диригентський жест (формується під час практичної роботи з оркестром/ансамблем) та застосування вірної диригентської аплікатури, що є аналітично вибудованою «калькою» диригентських рухів, спрямованих на трансляцію музичних структур в їх змістовно-просторовій ієрархії. Отже, професійна діяльність диригента поєднує технічну вправність і пластичну образність. При цьому рівень їх досконалості впливає на реалізацію художніх намірів оркестрантів та, врешті-решт, на спілкування/розуміння слухачів задуму композитора, чий твір виконується. *Розвиток техніки диригента пов'язаний, насамперед, з бажанням реалізувати свої творчі уявлення щодо змісту музичного твору, зробити творчу комунікацію більш інформативною, адекватною.*

Все вищезазначене свідчить про універсалізм диригентської техніки.

II. Психологія творчої діяльності диригента. Беззаперечним фактом є те, що вплив психологічних чинників на отримання високохудожнього результату значно більший, ніж комунікація за допомогою лише мануальної техніки (хоча б і найвищого рівня). Психічна діяльність диригента має багато аспектів. Вона складніша тим, що відбувається в умовах певних протиріч, які виникають між процесами керування і власне творчістю. Крім того, комунікація між диригентом оркестром і слухачами передбачає налагодження та одночасне утримання величезної кількості психічних зв'язків.

Феномен диригентської волі відбивається у наполегливості, цілеспрямованості, завзятті, рішучості, самостійності у прийнятті рішень, ініціативності, стриманості, вмінні керувати власними психологічними станами. Домінуюча роль диригента виникає на тлі харизматичного характеру, позитивного професійного досвіду та впевненості у своїй здатності впливати на колектив. Суттєвим принципом психології є **сугестія** – вплив диригента засобами власної волі та бачення концепції твору, що виконується, на *свідомість виконавців*. Наслідком сугестії є трансляція від композитора до слухача. Такі дії, примножені потужною енергією вольового

імпульсу, підвищують ефективність диригентського впливу. Формується надважливий чинник успішної взаємодії – довіра до диригента з боку колективу оркестру. І саме вона «вмикає» психологічний (гіпнотичний) механізм «слідування за лідером». Нестримне бажання досконалого втілення творчого задуму композиторського твору, посилене здатністю до психологічної сугестії, є запорукою успішного керування діями великого колективу.

Постійний психологічний контакт диригента з оркестром вимагає значного вольового напруження. Обсяг зусиль, що він витрачає, тим більший, чим більша кількість осіб залучена до процесу і чим на більшу відстань диригент має транслювати свій творчий імпульс. Зважаючи на те, що творча комунікація з оркестром є обопільним процесом, недостатній вольовий і енергетичний потенціал диригента може стати причиною його пригнічення з боку колективу.

Психологічні контакти умовно поділяються на «зовнішні» і «внутрішні». Змістом «зовнішнього» боку є контролююча увага спрямована на вирішення організаційних завдань, здійснення регуляторних функцій дій оркестру. Зовнішні контакти це, перш за все, зорові контакти. Мається на увазі не тільки зв'язок «очі в очі» (який слугує для безпосереднього підтримання уваги і сигналізує про готовність оркестрантів виконувати диригентські вказівки), а й весь зоровий контент, що сприймається оркестрантами – диригентські жести, позиції, поза, міміка обличчя, характер подачі інформації.

«Внутрішній контакт», прошиваючи оболонку зовнішнього бачення музики, охоплює найтонші творчі інтенції митця: емоційний посыл, енергетику, чуттєвість, сприйняття особистого відношення до музики диригента, поринання в образний світ (на рівні самоідентифікації з конкретними образами музичного твору) і таке інше. До цього ж типу контактів можна віднести і **слухову комунікацію**, що завжди виконує подвійну функцію. Вона не тільки контролює дії оркестру, а й слугує для

диригента засобом самоспілкування, постійно порівнюючи реальне звучання з ідеальним «внутрішнім оркестром».

Музичні твори концептуальних форм і жанрів для оркестрового виконання (концерти, фантазії, сюїти) втілюють складний комплекс людських переживань, поетичних ідей, філософських одкровенень, програмно-живописних картин. У певному розумінні, диригент займається «розкодуванням» різних емоційних станів та інших концептуальних образів, закладених у музичному творі. Здатність диригента увиразнити музичний універсум психічних станів залежить від його внутрішньої здібності генерувати емоції та креативні сили через засоби її трансляції виконавцям. І. Єргієв, досліджуючи музичну експресію і зовнішню динаміку поведінки виконавця-інструменталіста, справедливо зазначив: «Важливою є не тільки потенційно глибока виразність музичного твору (його *інтразитивність*), а й виконавська *транзитивність*, вміння продукувати за допомогою переживання змісту твору “придбані” інтелектуалізовані естетичні перехідні (*транзитивні*) емоції» (курсив та виокремлення автора – І.Є.) [10, с. 19]. Отже, завдання диригента – стати мотиватором цих процесів.

Важливим аспектом діяльності диригента оркестру народних інструментів є *психічна саморегуляція на фізичному рівні*, пов'язана з функціонуванням рухливої моторики його апарату. Проблему складає взаємозалежність емоційно-вольової і фізичної активності людини. Диригент-початківець стикається з професійними вадами, що виникають на тлі природних особливостей людського організму та призводять до небажаної ланцюгової реакції. Стан творчого піднесення, як результат фахової діяльності, характеризується високим емоційним збудженням (іноді неконтрольованою ейфорією). Це, в свою чергу, спричиняє шалене зростання м'язового тону. М'язи рухового апарату мають величезну кількість нервових закінчень, які збуджуються і передають нервові імпульси до головного мозку. Саме там формуються осередки збудження, які здійснюють гальмуючий вплив на всі інші нервові центри. Інакше кажучи, інтенсивна

м'язова робота пригнічує інтелектуальну діяльність, заважаючи мозку виконувати його творчі функції.

Отже, *успіх диригента безпосередньо залежить від його вміння контролювати свою м'язову активність*, спрямовуючи свою енергію в площину інтелектуально-творчих інтенцій. Крім того, відсутність дієвого м'язового контролю під час диригування призводить до появи м'язових затискань (блоків), які суттєво обмежують диригентські рухи в їх амплітудних і швидкісних параметрах та ставлять під сумнів реалізацію задуманої диригентської аплікатури. Як наслідок, виникають больові симптоми, у крайніх випадках – певні травми рухового апарату. Подібні психофізичні вади унеможливають адекватну (очікувану) комунікацію між диригентом та оркестрантами і негативно впливають на творчий результат. Вихід з цієї ситуації – постійне свідоме тренування свого «м'язового контролера» до рівня формування навички несвідомого контролю і запобігання надмірного тонуусу окремих груп м'язів. Разом з тим, доречним є застосування психологічних налаштувань, пов'язаних з механізмами релаксації тих м'язів диригента, які не повинні приймати участь у конкретних рухових актах.

Для досвідченого диригента, за умови вірної організації своїх дій, *не існує проблеми просторових рухів рук*. Його **свідомість**, налаштована на вирішення художніх диригентських завдань у найбільш адекватний спосіб, миттєво формує відповідні слухомоторні установки. Обсяг і якість цього аспекту творчої діяльності цілком залежать від музичної обдарованості та професійного досвіду кожного конкретного суб'єкта диригентської діяльності.

Нарешті, прикінцевим результатом творчості діяльності диригента є процес ідентифікації. Його контент на простішому рівні полягає в ідентифікації з виконавцем (за формулою Я = Інший), який ставить за мету моделювання еталонного звучання його партії.

Найвищий рівень – самоідентифікація диригента (за формулою Я=Всесвіт) – утворюється тоді, коли він здійснює моделювання твору і об'єднує творчі сили всього колективу для створення звучного тексту.

Нарешті, рефлексійна формула «Я=Я» виникає у разі переконливого відтворення (самовираження) емоційних станів ліричного героя. Цей психологічний «Я=образ» диригента є одним з найбільш складних. Здатність до переконливого виразу емоційних станів і переживань (особливо тих, що не входять до природного темпераменту особистості диригента) поступово зростає разом з досвідом і професійною майстерністю.

III. Диригентська інтерпретація. Найбільш широке визначення терміну «інтерпретація» – художнє тлумачення музичного твору в процесі його виконання. Логіка історичного виникнення професії *диригент*, шляхом виокремлення особи-керівника від безпосередньої участі у виконанні, зробила його відповідальним за тлумачення музичного твору. Творча діяльність диригента спрямована на звукове втілення *партитури твору* – створення звучного тексту, відповідного образності, яку заклав композитор, шляхом скерованого впливу на безпосередніх виконавців-оркестрантів.

Об'єктом диригентської інтерпретації є партитура оркестрового твору, а її творче перетворення у свідомості диригента складає *виконавську концепцію*. Невід'ємною складовою процесу інтерпретації є свідомий пошук диригентом тих рис музичного твору, які йому вбачаються найбільш відповідними з точки зору *специфіки його власного бачення*.

Під поняттям «**диригентська концепція**» ми розуміємо зафіксований «звучний текст» твору, який є носієм *особистісного емоційно-інтелектуального переживання духовної реальності музичного твору*.

При цьому оркестр є не тільки засобом звукової реалізації суб'єктивної концепції диригента, але й дієвим її учасником – співтворцем. Диригентська інтерпретація завжди відображає (свідомо або несвідомо) особистісні якості диригента, його приналежність до тієї чи іншої виконавської школи,

світогляд, творчо-професійний досвід, індивідуальну «манеру» роботи з колективом («імідж»).

Надмета диригента – створення синергії виконавського процесу найвищого щабля, духовне єднання композитора виконавців і слухачів.

Отже, пропонуємо авторську дефініцію як узагальнення власного багаторічного досвіду диригента оркестру народних інструментів.

Диригування як мистецтво інтерпретації є мануально-образним відтворенням ідеальної структурно-семантичної моделі музичного твору.

У цій ідеальній моделі диригент відіграє біфункціональну роль єднання автора з комунікантами. Іншими словами, диригент є транслятором ідей композитора для оркестрантів (трансляція змісту музики у свідомість виконавця-оркестранта). Наслідком цього процесу стає комунікація – розуміння слухачами змісту музики. Унікальність акту публічної презентації оркестром музичного твору робить диригента відповідальним за кожний із виконавських компонентів інтерпретації (темпоритм, артикуляція, динаміка, тембр). Саме він визначає і втілює конкретні творчі рішення та підходи у їх практичному застосуванні, зважаючи на органологічні та фактурно-темброві особливості кожної з оркестрової групи.

Відомо, що партитура музичного твору, як і будь-який нотний запис, містить величезний простір для інтерпретаційного прочитання. Авторські ремарки та позначки (вербально-графічні знаки), що стосуються темпоритму (*p^{iu} mosso, meno mosso, poco, poco a poco, ritenuto, rallentando, ritardando, accelerando*) та динаміки (*crescendo, diminuendo, sforzando*), фермати – вказують на певні виконавські дії щодо втілення музичного змісту твору, однак вони *не мають абсолютних одиниць виміру*.

Звукова реалізація авторських позначок – зона відповідальності музичного смаку, художньої освіченості та темпераменту диригента. Навіть такі, здавалося б, розповсюджені позначення динамічного нюансу, як *f, ff, p, pp, mp, mf* лише відбивають динамічні співвідношення структурних елементів музики (що склалися в слуховій уяві композитора), які кожний

виконавець *розкодовує*, керуючись певними уявленнями про епоху, стиль та жанрову стилістику обраної музики (залежно від акустичних особливостей приміщення, де відбувається концерт). Те саме можна стверджувати щодо штрихових позначень в нотному тексті.

Диригент, опрацьовуючи нотний текст музичного твору, має визначитися щодо величезної кількості авторських ремарок, які мають доволі широку зону допустимих значень, не враховуючи більш складного етапу роботи над музичною драматургією твору, що закладена композитором. Розкриття образного змісту твору відбувається через привласнення диригентом «чужого» досвіду композитора (Я=Інший). Відображення подій, закладених автором у музичний текст, шляхом їх «проживання» знову і знову, віднаходячи новий варіативний потенціал для інтерпретаційного пошуку, нові змістовні натяки і зв'язки, тембро-динамічні барви, нарешті, створення *виконавської концепції*, наближення до стильового еталону.

Диригентське мислення. Диригент мислить структурно. Приймаючи інтерпретаційні рішення щодо окремих компонентів композиторського тексту, він змушений пов'язувати своє власне бачення концепції твору з логікою композиторського мислення, що зафіксована в партитурі. З точки зору вивчення специфіки музичного мислення диригента слушною видається дефініція композитора Д. Малого (з його кандидатської дисертації): *«структурне мислення в музиці – це конструктивно-логічний спосіб об'єднання всіх елементів музичної мови в звукообразну цілісність»* [21, с. 45], на яку будемо спиратися у подальшому аналізі диригентської інтерпретації (підрозділ 1.2).

Диригентське мислення поєднує риси *продуктивного* мислення композитора і *репродуктивного – наочно-дієвого* мисленням виконавця.

Специфіка диригентського мислення пов'язана з певним дуалізмом його практичної діяльності. З одного боку, випереджаюче моделювання реального звучання оркестру – диригент завжди знаходиться попереду оркестру на певний часовий інтервал. Це дозволяє впевнено регулювати дії оркестрантів

і, одночасно, творити звучний текст твору, відчуваючи його як цілісну художню конструкцію. З іншого боку, самосвідомість диригента весь час опрацьовує результати комунікації за циклічністю «звертання – звукова відповідь», додаючи третю ланку – оцінку. *Висновки оцінювання у вигляді мінімальних (іноді масштабних, термінових виправлень диригентом в процесі виконання) коректурних реакцій* впливають на подальші дії диригента.

Ще однією унікальною властивістю мислення професійного диригента є уміння «грати подумки», уявляючи звучання оркестру за допомогою внутрішнього слуху. Заняття без інструменту з нотами перед очима та без нотного тексту на фінальному етапі підготовки до публічного виступу практикують і виконавці-інструменталісти. Така форма роботи дозволяє розвантажити мозок від технологічних проблем виконання на інструменті і поринути у простір «чистої музики», вибудовуючи і моделюючи драматургію музичного твору на основі уявного програвання вже опрацьованого матеріалу. На відміну від них, диригент у такий спосіб розпочинає роботу над музичним твором, іноді, абсолютно незнайомим. До того ж, його уява повинна згенерувати звучання цілої партитури (15-20 і більше голосів).

Крім навички одночасного читання усієї вертикалі партитурної сторінки (а не тільки окремих функцій оркестрової фактури), диригент повинен мати свідомий досвід уявлення оркестрових тембрів (такий собі «тембро-звуковий кейс»). Інакше уявний «програвач» буде відтворювати гомогенне звучання музичного тексту, що унеможлиблює створення адекватної інтерпретації змісту твору. Власне, «граючи подумки», диригент відшліфовує свою інтерпретаційну версію ідеальної моделі твору, яку буде втілювати ресурсами реального оркестру.

Уявімо для себе структуру диригентського мислення (як робочу когнітивну модель). Безумовно, воно є **процесуальним феноменом** та містить кілька етапів (свідомих і несвідомих). Перший, свідомий, етап – «підготовка» – час виникнення ідеї, творчого задуму, способу вирішення

певної творчої проблеми. Другий етап несвідомий – «дозрівання». Цей час образно характеризують як «муки творчості», період виношування задуму, прийняття остаточних рішень щодо конкретних творчих ідей або напрямків. Так працює інтуїтивний рівень мислення, збагачений творчим досвідом. На третьому етапі несвідомі процеси мислення переходять у свідомі, при чому, в якості вже готового творчого результату. Цей момент визначають як «натхнення», «творче осяяння». Все відбувається швидкоплинно і продуктивно – виникає яскрава ідея, творче рішення.

Заключний, четвертий етап – свідомого розвитку ідеї, її перевірки і практичної реалізації. Зasadничою якістю диригентського мислення є *інтелект* музиканта, що здійснюється у всеосяжному попередньому моделюванні ігрових ситуацій. Ще на етапі опанування партитури, диригент, користуючись знаннями і досвідом, визначає найбільш проблемні фрагменти музичного тексту з точки зору:

- технології виконання окремих партій;
- ансамблевої вертикалі; динамічного балансу оркестрових груп
- синхронності відтворення агогічних відхилень;
- артикуляційної відповідності звукового результату груп інструментів із відмінним способом звукоутворення.

Використовуючи результати аналітичного прогнозування, диригент має змогу помітно скоротити час і кількість зусиль для практичного створення звучного тексту у бажаній інтерпретації. Навички попередньої аналітичної роботи мають надзвичайне значення для реальної практичної діяльності з професійним колективом в умовах тотальних часових обмежень.

Концептуалізація мислення диригента відбувається через інтерпретувальність як спосіб мислення на всіх рівнях його діяльності як керівника оркестру, забезпечуючи процес співтворчості усіх його учасників.

Висновки до Розділу 1

1. Важливим свідоцтвом високих творчих здобутків оркестру народних інструментів ХНУМ в період 1950-ті по 1990-ті роки є те, що за диригентським пультом працювали видатні фахівці-диригенти – Ізраїль Гусман, Костянтин Дорошенко, Микола Лисенко, Борис Міхеєв, Володимир Савіних, Володимир Ніколаєв, Дмитро Журавель – під невсипучим контролем ушлявленого метра диригентської школи Костянтина Леонтійовича Дорошенка. Окремо вказано на значний внесок в урізноманітнення оригінального репертуару оркестру Бориса Олександровича Міхеєва як композитора, талановитого високопрофесійного інструментувальника та керівника оркестру з 40-річним стажем.

Баянні твори В.Подгорного також стали визначальною віхою для **самоідентифікації харківської народно-інструментальної школи**, отримавши нове «оркестрове» життя внаслідок його творчих зусиль. Глибоке переосмислення музичного тексту для нових темброво-фактурних умов та віртуозне перевтілення цих творів Б. Міхеєвим визнавав сам В.Я. Подгорний, що свідчить про творчу комунікацію митців на рівні співавторства.

Було означено етапи творчої діяльності оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П.Котляревського. Період 1970-1990 років – час надзвичайної продуктивності і високих концертно-педагогічних досягнень, як наслідок, формування творчого обличчя, що впевнено ідентифікується як харківська школа виконавства на народних інструментах, в тому числі і школа диригентської майстерності.

Розкрито роль визначних постатей музикантів – представників народно-інструментального мистецтва: їх зв'язок з виконавськими школами (походження, виникнення, становлення). В особі конкретних педагогів і виконавців за їх власними методиками навчання та репертуарними уподобаннями зроблено висновок: чим вище рівень виконавців-оркестрантів – тим вищим є виконавський потенціал колективу в цілому.

2. Всі етапи діяльності диригента пов'язані зі складними когнітивними процесами виконавського мислення, з одного боку, а з іншого – зі специфікою музично-виконавської комунікації. Диригент є особою, яка не бере безпосередньої участі у звукоутворенні, тому такий тип комунікації складає специфіку творчого *діалогу* між диригентом і колективом.

Диригентська комунікація забезпечує синергійний зв'язок між музикою, яка репрезентується, і слухачем. Якість звучання і позитивна комунікація дають навчальному колективу інший, більш високий статус. У таких умовах виховується творча зрілість (*акме*) кожного з учасників та особливо диригента. Отже, диригентська інтерпретація є творчим процесом, що ґрунтується на синергії функцій самосвідомості інтерпретатора на рівнях технології, психології, духовного досвіду.

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИТОРИ ХАРКОВА — ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ: СТИЛЬОВИЙ ТА СТРУКТУРНИЙ АНАЛІЗ РЕПЕРТУАРНИХ ТВОРІВ

2.1 Історична динаміка формування оригінального репертуару (1950-1960 роки)

Не зважаючи на 95-річну історію діяльності кафедри народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, *оригінальні твори для оркестру народних інструментів ще ніколи не ставали предметом серйозних наукових зацікавлень*, тим більше в світлі визначення ролі харківських композиторів та формування жанрово-стильових пріоритетів.

Завдання підрозділу – з'ясувати принципи формування оригінального репертуару для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П.Котляревського в історичній площині та жанровій множинності².

В основу когнітивно-діяльнісного аналізу творів покладено концертні програми творчого проєкту 2020-2022 років навчального оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського. Ідея полягала в тому, щоб реконструювати факти музичного буття Харкова в царині народно-інструментального та оркестрового музикування від 1950-х років до нині. Критеріями добору матеріалу обрано хронологію творів та персоналії композиторів.

1950-1960 роки

«Українська сюїта» частина IV О. І. Стеблянка³ написана орієнтовно в період з 1925 по 1930 роки. Інструментування для оркестру виконав

² Пропоновані матеріали черпалися з особистих інтерв'ю з корифеями кафедри, свідками подій того часу – багаторічним керівником оркестру професором Борисом Олександровичем Міхєєвим, професорами Олександром Івановичем Назаренком та Анатолієм Павловичем Гайденком. наявних бібліографічних відомостей про навчальний заклад, персоналії.

³ **Стеблянко Олександр Іванович** (1896-1977) український фольклорист, композитор – учень С. С. Богатирьова; член Харківської організації спілки композиторів України з 1932 року (з моменту її заснування). Здійснив записи понад 2000 українських народних пісень. Був керівником кабінету фольклору з моменту створення у 1945 до кінця 50-х років (часу припинення державою фінансування кабінету). Довгий час досліджував співвідношення українських (слобожанських) і російських селянських пісень. Частину з

Микола Тимофійович Лисенко на початку 50-х років ХХ сторіччя (див. Додаток 4; с.137). Музичні теми за своїм звучанням дуже нагадують народні (фольклорні), хоча є авторськими.

Сюїту написано у тричастинній репризній формі. Драматургія твору монотематична з елементами куплетно-варіаційного викладу. Окрім основної теми, присутнє лише речення вступу (4 такти), яке в різний спосіб приєднується до широкої основної мелодії. Якщо експозиція написана в мажорі (G-dur), то середній розділ – мінорний, маючи три проведення теми в тональностях d-moll, g-moll, e-moll. Реприза *Maestoso* утворена проведенням теми *tutti* з розширенням на ґрунті триразового повторення останніх чотирьох тактів (на кшталт приспіву пісні) на максимальній динаміці та з варіацією у баса. У маленькій коді (6 тактів) звучить тематичний матеріал вступу.

Є думка, що музична мова твору сприймається, як дещо застаріла: чотири проведення теми поспіль в одній тональності, де зміни обмежуються тільки незначними коливаннями її обсягу (за рахунок додавання матеріалу вступу) та групами інструментів, які виконують мелодію; повільне розгортання «подій»; стала гармонізація (лад переважно натуральний); велика кількість затримань, що рухаються паралельно в різних групах інструментів. Втім, музика IV частини «Української сюїти» О. Стеблянка непідробно щира та відбиває справжню любов автора до фольклорних першоджерел.

Певними вадами партитури сприймаються моменти, коли нове проведення теми починається раніше, ніж закінчуються попередні структури, а оркестрові ресурси для її трансляції є явно недостатніми. При цьому рішуче втручання диригента із застосуванням диференційованої динаміки оркестру для вирішення цієї проблеми неможливе без порушень логіки викладу попереднього матеріалу. Ще одним «застарілим» виразним

них було надруковано. Зібрав велику кількість прикладів, коли одна і та ж мелодія (але на різні тексти) утворює дві абсолютно різні пісні: у мажорі – це російська пісня, а в мінорі – українська (і навпаки).

засобом є аж занадто активне використання трикутника, часто паралельно з бубном для ритмічного підкреслення супроводу. І якщо для бубна така роль є природною та походить від «троїстої музики», то для трикутника така частота є невласивою і применшує виразні якості, притаманні саме цьому інструменту.

«Скерцо» О. Стеблянка в оригіналі написано для струнного квартету під час навчання в класі С. С. Богатирьова у 1925 році. Інструментування для оркестру виконав Микола Тимофійович Лисенко. Точна дата не відома (приблизно між 1955 і 1962 роками). У наш час «Скерцо» виконується у редакції Б. О. Міхеєва, який ущільнив оркестрову фактуру та видалив зв'язку між середнім розділом (епізодом) і репризою.

Форма твору – складна тричастинна з репризою *Da Capo*. Експозиція *Allegro moderato* – проста тричастинна репризна форма з розвиваючою серединою. Тема (до мажор) жартівливо-танцювального характеру за структурою нагадує «заспів-приспів». В експозиції вона проводиться двічі та має однакову першу половину і відмінну другу. Першу частину виконує малий склад, другу – *tutti* з яскравим акомпанементом, що містить перемінну акцентуацію, підкреслюючи невимушений жартівливий характер п'єси. Розробка теми відбувається шляхом виокремлення першої фрази, активної модуляції (*a-E-gis-f-F-a-C*) та агогічних відхилень із застосуванням фермат. Реприза відрізняється від експозиції тембрально (групами інструментів) викладу заспіву (принцип тембрового переінтонування).

Цікавим підтвердженням теорії О. Стеблянка стосовно спорідненості українських і російських пісень є середній розділ цього твору *Andante mosso*, майже монотематичний. Але переміна тонального забарвлення з мінора на мажор (*a-C*) перевертає сприйняття музики, перетворюючи звучання української ліричної пісні на зухвалу російську «Вдоль по Питерской».

Повільна тема середнього розділу за своєю будовою відповідає жанру пісні та має заспів і приспів (3 такти і 2 такти). Вона викладається тричі – два рази в мінорі і один раз в мажорі. При невеликому обсязі (16 тактів) епізод

вирізняється агогічною гнучкістю, різноманітністю фермат на різних долях $\frac{3}{4}$ метру (через повільний темп сприймається як шестидольний) і великою кількістю неактивних підголосків, що створюють враження багаторазового відлуння.

Отже, «Скерцо» – яскравий і самобутній твір, що має пісенно-танцювальну природу. Вдале інструментування (М. Лисенка) і коректура (Б. Міхеєва) підкреслили авторський задум О. Стеблянка, створивши якісний зразок оригінального твору для оркестру народних інструментів, що входить до сучасного репертуару оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П.Котляревського.

Концерт для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова⁴ (частини II та III) є одним з перших професійних зразків оригінальної творчості цього жанру для народного інструменту. Його перекладення для оркестру народних інструментів здійснив Микола Тимофійович Лисенко 1951 року. Існує ще й редакція Костянтина Леонтійовича Дорошенка 1952 року, яку обрано за основу пропонованого аналізу (див. Додаток 4; с. 135, 136).

Частина II Andante cantabile. Музика повільна й мелодійна, що відповідає класичним канонам жанру. Форма цієї частини Концерту – варіаційна. Тема нагадує народну пісню кантиленного характеру. У її структурі є «заспів» (2 такти) і «приспів» (3 такти), що повторюється двічі. Музика вирізняється постійною зміною кількості долей в такті (4/4, 3/4, 2/4). Навіть протягом проведення теми метр змінюється чотири рази, що певною мірою вказує на зв'язок з фольклорними пісненими джерелами, де часта зміна метру є абсолютно природною.

⁴ **Клебанов Дмитро Львович** (1907-1987) – видатний український композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор; учень С. С. Богатирьова. Член Харківської організації спілки композиторів України з 1932 року (з моменту її заснування), член правління спілки композиторів України. Завідувач кафедри «композиції і інструментування» з часу її формування як окремої структурної одиниці ХІМ з 1970 року до 1973 року (коли Дмитро Львович перейшов на консультативну роботу). Стосовно дати написання Концерту для домри виявлено розбіжності: у друкованих джерелах вказано дату 1953 рік, у той час, як на партитурі першого перекладення вказано 1951 рік.

Основна тема проводиться тричі і тільки солістом у основній тональності (мі-бемоль мажор). Двічі на початку (перший раз без супроводу) і один раз наприкінці, як завершення. оркестр проводить тему, що є похідною від теми соліста. Цікавою особливістю є те, що варіаційному розвитку піддаються окремо «заспів» і «приспів». При цьому застосовуються виокремлення, секвенціювання, розширення періоду, активна модуляція, залучаються інтермедійні епізоди, які мають лише інтонаційний зв'язок з основною темою. Оригінальною для слухання є варіація заспіву, яка виконується прийомом гри *флажолет*. Унікальний тембральний «мікс» виникає, коли одночасно видобуваються флажолети на домрі прімі соліста, домрі бас, арфі і балалайці прімі на фоні прозорої довгої педалі контрабаса і баяна. У цій же варіації відбуваються й найбільші динамічні співставлення – *p* під час флажолетів (обмеженою групою виконавців) і *ff* оркестрового *tutti*. Після неї востаннє тихо і спокійно звучить тема соліста в основній тональності на октаву вище, ніж під час експозиції мелодії, яку м'яко супроводжують арпеджовані акорди оркестру.

Частина III *Allegro* – музика активна, позитивна, рухлива. Форма цієї частини наближається до рондо. Вона доволі нетрадиційна з точки зору класичних зразків. Практично існує тільки дві повноцінно сформовані теми та зв'язка, яка значно поступається основним темам за обсягом, але має значущу перспективу розвитку та неодноразово використовується композитором. На форму рондо вказує проведення першої теми в повному обсязі та основній тональності точно посередині твору (ц. 14), після чого розробка тематичного матеріалу продовжується. Заключний розділ, де перша тема (хоч і не в повному обсязі) звучить в основній тональності, а інший тематичний матеріал відсутній. Тому цю тему можна вважати рефреном, що проводиться тричі.

Обидві теми за будовою відповідають структурі народної пісні. Вони мають «заспів» і «приспів», що, згідно з традицією, звучить двічі. Цікавим прийомом є те, що «заспів» першої теми (рефрен) спочатку виконує оркестр,

ніби «підштовхуючи» соліста, а вже потім соліст грає її повністю. Такий засіб викладення рефрену використовується тричі, причому другий та третій раз із прискоренням – від повільного до швидкого темпу, що помітно підсилює грайливо-позитивний настрій фіналу Концерту.

Друга тема за характером споріднена до першої за способом викладу і структурою акомпанементу. Сталий темпоритм, окрім вищезазначених моментів, вказує на танцювально-ігрову природу музики. У цій частині навіть немає звичної для жанру концерту каденції соліста, яка могла б перервати цей невинний рух, що додатково підсилюється в коді (**ц. 29-31**) шляхом скорочення і багаторазового повторення синтезованого тематичного елементу.

Отже, цілісний аналіз II та III частини підтверджує, що Концерт для домри з оркестром Д. Клебанова за всіма ознаками відповідає класичним канонам побудови творів цього жанру.

«**Жартівлива**» Д. Клебанова (*Allegro*, C-dur) написана для скрипки з фортепіано у складній тричастинній репризній формі. Інструментування для оркестру народних інструментів здійснив Б. О. Міхеєв. Існує два варіанти інструментувань. Перший для соло домри в супроводі оркестру народних інструментів, другий – суто оркестровий. Останній виявився більш досконалим і саме його буде розглянуто далі.

Експозицію твору складає проста тричастинна форма, що ґрунтується на рухливо-грайливій темі (вісім тактів; 4/4). Її структура традиційна для жартівливої пісні (заспів-приспів). Елементи гри передано варіантністю, закладеною в самій темі. Чотири такти заспіву складаються з двох фраз по два такти, де друга фраза є варіантом першої. Так само будується і приспів; при цьому важливим є факт зміщення акцентів у другій фразі. Дуже цікавим з точки зору гармонії є оркестровий супровід цієї теми. Від початку і до кінця на сильну і відносно сильну долю тактів припадає незмінний тонічний звук *c* у партії контрабасів та *g* у литавр. А на слабкі (2-а та 4-а) долі такту – такий же незмінний тон *d* у басів. При цьому на кожен другу «слабку» долю такту

послідовно припадають акорди: перший має квартову будову «*c-f-b*», другий – обернення тонічного нонакорду з пропущеною септимою «*c-e-g-d*» (у басі). Усе це створює трошки дивакуватий, але щирий і енергійно-жвавий настрій. Уже під час другого проведення на місці варіантних повторів «заспіву» і «приспіву» з'являються нові тематичні елементи та невеликі контрапункти.

У репризі першого розділу форми «приспів» неочікувано звучить на малу терцію вище (*Es-dur*). Перед середнім розділом форми вперше з'являється тема-поспівка, яка нагадує швидко жартівливу промовку, що кілька разів повторюється у незмінному вигляді.

Середній розділ містить нову тему лірико-пісенного характеру, а всередині звучить поспівка, яка набуває відчутного розвитку. Пісенна тема не має пружного оркестрового супроводу. Натомість вона супроводжується низхідними півтоновими структурами восьмими і незмінним тонічним басом на першу долю кожного такту. «Тема-зв'язка» повертає енергійний супровід на кшталт експозиції із загальним грайливим настроєм і дещо напруженими нотками. Повернення до пісенної теми знаменує цікавий технічний прийом – балалаєчне брязкання акордами в партіях домр. У скороченій репризі основна тема звучить лише один раз, але з подовженням приспіву, а після неї – тема-поспівка з середнього розділу, яка переходить у домінуючий супровід. Короткий висхідний пасаж і пара акордів завершують твір, нагадуючи маленьку пташку, що «миттю спурхнула і відлетіла».

Отже, «Жартівлива» Д. Клебанова вирізняється високою композиторською майстерністю. 60 років з моменту створення аж ніяк не вплинули на свіжість її сприйняття. Вона сповнена енергії та життєвого гумору і легко підкорює сучасних слухачів і виконавців.

«Українська сюїта» В. Борисова⁵ (І частина) – унікальний для свого часу, один з перших зразків оригінальної партитури для оркестру народних

⁵ **Борисов Валентин Тихонович** (1901-1988) – видатний український композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор. Учень С. С. Богатирьова. Член Харківської організації спілки композиторів України з 1932 року (з моменту її заснування). Завідувач кафедри «композиції та інструментування» Харківського державного інституту мистецтв імені І.П.Котляревського (з 1973 по 1983 рік).

інструментів, створений професійним композитором із урахуванням тембральних і виконавських особливостей цього інструментального складу (див. Додаток 4; с. 134). Приблизна дата написання – 1954 рік.

Форма твору – складна тричастинна репризна. Музика крайніх розділів твору – яскрава, сповнена пафосу, нагадує «святкову увертюру». Складовими піднесеного настрою *Marciale risoluto* є туттійний виклад фактури, тональність ля мажор, розмір 2/2, присутність «фанфарних» інтонацій, гамоподібні мелодичні побудови. В експозиції матеріал викладається двічі поспіль із незначними відмінностями. На межі першого і другого проведення (один такт до ц. 3) композитор застосовує вражаюче ефектний і неочікуваний, зважаючи на швидкий темп, прийом – зупинку на ферматі (на «4 і») після потужного удару літаври (на «4») під час тиші загально-оркестрової паузи.

Між експозицією і середнім розділом є зв'язуючий тематизм, контрастний за фактурою і динамікою: це пісенна мелодія без супроводу, що повторюється кілька разів у різних груп інструментів, виконуючи модуляцію з A-dur в fis-moll. Середній розділ (*Tranquillo cantabile*, розмір 4/4) побудовано на темі кантиленного характеру, що нагадує жіночу пісню і виконується в народній манері («втора», на два голоси). Характерним є відхилення в паралельний мажор з поверненням в основну тональність (fis-moll). Цікавим авторським рішенням є поява між куплетами пісні фрагментів, що зупиняють виклад мелодії та нагадують «сполохи» на нічному небі, підкреслюючи загальну ауру інтимної лірики цього розділу форми.

Реприза скорочена майже вдвічі. Музичний матеріал викладається один раз (замість двох в експозиції). Несподівано з'являється кода, що ґрунтується на одному з тематичних елементів експозиції, сповнена довгих висхідних гамоподібних рухів на *crescendo* і туттійних тоніко-субдомінантових співставлень. Достатньо «неочікуваним» є тональний зсув у D-dur, через субдомінанту (соль мажор). «Градус» коди дуже високий, що може бути

виправдано лише в контексті циклічної форми «Української сюїти», якщо розглядати цю частину саме як носія «святковості».

І частина «Української сюїти» В. Борисова унаочнює перспективність застосування симфонічних прийомів у партитурі для народного оркестру. Їх органічне поєднання з тембральною палітрою народних інструментів створює звучання надзвичайно високої якості, що і через 65 років вражає духом піднесеності. Поряд з цим, у середньому розділі твору композитор, як тонкий лірик і мелодист, втілює глибоко-особистісні почуття. Залишається тільки жалкувати про те, що наразі не вдається віднайти ноти інших частин цього циклу. Композиторський талант В. Т. Борисова згенерував змістовний твір, як досвід творення оригінального репертуару для оркестру народних інструментів.

«Жартівлива» Б. Алексєєва⁶ – яскрава концертна мініатюра для оркестру народних інструментів. Точний час створення п'єси встановити вже неможливо. Приблизно – 1954-1955 рік, зважаючи на те, що «Жартівлива» написана для квартету домристів під час перебування Б. Алексєєва у Воронежі. Інструментування для оркестру народних інструментів зробив Б. О. Міхєєв (див. Додаток 4; с. 138).

Твір написано у простій тричастинній репрізній формі. В якості теми використано мелодію української народної пісні «Од Києва до Лубен». «Жартівлива» є монотематичною композицією, в якій від першої ноти до останньої зберігається «ігрова інтрига». Автор демонструє високий рівень композиторської майстерності: використовуючи засоби варіантно-варіаційного розвитку тематизму і тонального забарвлення, він розкриває все

⁶ Алексєєв Борис Трофимович (191..-198.. точні хронологічні дати життя не збереглися) – домрист, керівник оркестру народних інструментів ДМШ № 7 міста Харкова, організатор оркестру баяністів, автор музики, інструментувальник. Вступив до Харківської консерваторії у 1939 році. Закінчити навчання завадила війна. Під час війни грав в різних оркестрах. Після війни працював у оркестрі Воронежського народного хору. Плідна праця Б. Алексєєва отримала високу оцінку – він став членом спілки композиторів при Воронежській консерваторії. Переїхав до Харкова у середині 50-х років ХХ сторіччя. Почав працювати у ДМШ № 7, де 1957 року створив оркестр баяністів. Пізніше керував оркестром народних інструментів цієї школи до часу виходу на пенсію (1979). Створив велику кількість інструментувань і обробок для шкільного оркестру народних інструментів. Його твори для домри високо цінувалися фахівцями. Деякі з них увійшли у «Школу гри на чотирьохструнній домрі» В. І. Міхеліса – В. О. Гризодуба. Найбільш відомим твором є Концерт для домри.

нові й нові можливості теми. В цілому, партитура «Жартівливої» при скромному обсязі є достатньо віртуозною і вимогливою з точки зору штрихової і ансамблевої культури виконавців. Ця феєрична концертна мініатюра містить багато неочікуваних акцентів на слабку долю, динамічних зіставлень, раптових пауз. Можна сказати, що цей твір є «тестом» на виконавську майстерність будь-якого оркестру народних інструментів.

«Концертино» для домри з симфонічним оркестром І. Ковача⁷ написано для домри з фортепіано у 1960 році (вперше виконано 1961 року, соло на домрі – Борис Міхеєв). Оркестрова партитура створена у 1963 році (на писаному варіанті партитури стоїть печатка Харківського відділення Спілки композиторів України, датована листопадом 1963 року). У монографії Наталії Тишко зазначено наявність другої редакції твору для домри з оркестром народних інструментів 1965 року, але віднайти її не вдалося. Пропонується аналіз твору у версії перекладення для оркестру народних інструментів, яке здійснив А. Стрілець у 2021 році (див. Додаток 4; с. 131).

Семантика «Концертино» – жвава, грайлива, місцями дуже витончена і прониклива, має яскраво виражений позитивний настрій. Твір має ознаки сонатної форми у поєднанні з рисами концертності.

Вступ 4 такти	Експозиція Такти 5-96	Розробка Такти 97-243	Вступ 244- 247 т.	Реприза Такти 248- 280	Кода Такти- 281-297
<i>Allegro</i> <i>D-dur</i>	ГП1 <i>Soli – G dur</i> ГП2 <i>Tutti – G dur</i> Розвиваючий розділ <i>G dur–Es dur</i> <i>Andante</i> ПП – <i>e moll</i> <i>fis moll</i>	<i>Tempo di Marsche</i> Епізод – <i>E dur</i> ПП – <i>H dur-B dur</i> ГП2 – <i>Es dur</i> Вступ – <i>H dur</i> Епізод – <i>F dur-Des dur</i> ГП Каденція соліста <i>Allegro</i> ГП1 – <i>Fis dur</i> ПП – <i>g moll, a moll</i>	<i>D-dur</i>	ГП1 – <i>G dur</i> ГП2 <i>Tutti – G dur</i>	<i>G dur</i>

⁷ Ковач Ігор Костянтинович (1924-2003) – відомий композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор. Учень В'ячеслава Андрійовича Барабашова. Член Харківської організації Спілки композиторів України з 1961 року. Завідувач кафедри «композиції і інструментування» Харківського державного інституту мистецтв (з 1983 по 1990 роки).

Цікавим прийомом інструментування є те, що під час проведення головної партії солістом оркестровий супровід утворюють короткі акорди восьмими виключно на слабкі долі («і») з паузами на сильну долю протягом шести тактів. Такий виклад підкреслює пружний «задерикуватий» характер теми, але, одночасно, є оркестровою складністю, яка вимагає уважних і злагоджених дій від оркестрантів та диригента. В цілому, партитуру «Концертино» І. Ковача є достатньо складною для виконання. У ній багато раптових акцентів і динамічних співставлень, неочікуваних швидких оркестрових реплік, що виконуються групами інструментів із відмінними способами звуковидобування. В нотах міститься дуже багато зустрічних знаків альтерації, що уповільнюють процес засвоєння тексту. Звучання побічної партії можна без перебільшень назвати поетичним і натхненним. Витончена лірика соліста доповнюється підголосками окремих оркестрових тембрів, створюючи ауру «любовного хвилювання».

Розробка починається з «маршового» епізоду, який інтонаційно пов'язаний з ГП соліста та темою оркестру. Проводячи паралелі з експозицією, помічаємо, що новостворена тема починається зі слабкої долі (затакту), а акцентований акордовий супровід восьмими навпаки зміщується на сильні, утворюючи марш. Безпосереднім сигналом про початок розробки є потужний удар в тарілку, який змушує здригнутися, зважаючи на попереднє поступове затихання на *p*. Певною «інтригою» є поява матеріалу вступу (ц. 9), що створює ефект псевдорепризи (звучить на малу терцію нижче основної тональності). Але далі замість ГП соліст грає тему маршу (ц. 10) в оркестровому супроводі, який є похідним варіантом від супроводу ГП. Після каденції соліста в оркестрі звучить тема-синтез елементів ГП соліста та теми оркестру. ПП звучить в однойменному *g-moll*.

Реприза помітно скорочена (ц. 16), складається тільки з ГП соліста та теми оркестру. У коді (ц.18) переважно грає соліст.

Отже, «Концертино» І. Ковача помітно вирізняється серед творів харківських композиторів, написаних у 50-60-і роки ХХ ст. Тематизм цього

твору є абсолютно оригінальним на відміну від інших зразків, де використовуються теми фольклорного походження, або мелодії, подібні до народних за структурою та інтонаційним строем.

Концерт для балалайки з симфонічним оркестром П. Гайдамаки⁸ – перший в Україні зразок цього жанру для цього інструменту, успіх якого значною мірою пов’язаний з «мелодичним даром, яким володів композитор» (за думкою С. Костогриза) [15, с. 197]⁹. Рік написання – 1966 (за іншими джерелами 1965). Фінальну виконавську редакцію здійснив перший соліст Віктор Заболотний, а перекладення для оркестру народних інструментів – Б. Міхеєв.

Музична мова має риси яскравого українського національного забарвлення. Твір сповнений пісенного ліризму та пружних танцювальних ритмів. Нетиповим є тональне співвідношення головної партії соліста і оркестру: *d-moll* — *B-dur*, яке автор залишає і в репризі. За жанровою ознакою – танцювальна. Тема побічної партії – сповнена широти й ліризму пісня. Незважаючи на розмір 4/4, вона сприймається, як дводольна, що підкреслює співучість мелодики.

Винятково тонким мелодизмом визначається *h-moll*’ний Епізод (*Andante* $\frac{3}{4}$) у розробці. Цей великий за обсягом розділ сприймається «на одному диханні».

Вступ 6 такт.	Експозиція Такти 7-44	Розробка Такти 45-124	Каден ція	Вступ 126- 131 т.	Реприза Такти 132-169	Кода Такти -170- 181
<i>a-d</i>	ГП <i>sol</i> - <i>d moll</i> <i>Tutti</i> – <i>B dur</i>	ГП – такти 45- 60		<i>a-d</i>	ГП <i>sol</i> - <i>d moll</i> <i>Tutti</i> – <i>B dur</i>	ГП – <i>D dur</i>

⁸ Гайдамака Петро Данилович (1907-1981) – композитор, диригент, народний артист України. Учень С. С. Богатирьова та М. Д. Тица. Член Харківської організації спілки композиторів України з 1939 року, Голова правління Харківської організації спілки композиторів (1949-1981), член правління спілки композиторів СРСР, член Президії правління спілки композиторів України, диригент і головний редактор музичного мовлення Харківського обласного радіо (1938-1941), директор Харківського театру опери та балету (1943-1946), художній керівник Харківської обласної філармонії (1949-1967).

⁹ Дослідник стверджує, що «...стилістика музичного осягнення дійсності в творах П. Гайдамаки є віддзеркаленням української ментальності», хоча й з урахуванням впливу панівної естетики тих років (соцреалізму) [15: с. 197].

	ПП <i>Tutti</i> – <i>A dur</i> <i>Soli</i> – <i>A dur</i> Епізод <i>fis moll</i>	Епізод <i>h moll</i> – <i>D dur</i> – <i>h moll</i>			ПП <i>Tutti</i> – <i>D dur</i> <i>Soli</i> – <i>D dur</i> Епізод <i>fis moll</i>	
--	----------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------	--	--	----------------------------------------------------------------------------------------	--

Слід зазначити, що партія балалайки була надто віртуозною для тогочасних виконавців. Особливою експресією вирізнялися широкі скачки у верхній теситурі. Серед методів розвитку тематичного матеріалу соліста переважає варіантно-варіаційний. У цілому Концерт є прикладом високої майстерності П. Гайдамаки як з точки зору композиції, так і вміння максимально розкрити виразний потенціал інструмента скромного виконавського діапазону, піднявши його до академічного рівня.

Фантазія на тему білоруської народної пісні «Перепелочка» В. Подгорного¹⁰ є прикладом застосування прийомів драматичного симфонізму на початковому етапі створення оригінального репертуару для народних інструментів. У цьому сенсі Володимир Якович значно випереджав час, тому що його сучасники переважно застосовували оповідно-епічний. Твір написаний для баяна соло в 1948 році. Інструментування для оркестру народних інструментів належить Б. О. Міхєєву.

В основу твору покладено тему білоруської народної ігрової, сумної за змістом пісні. Фольклорний інваріант відрізняється перемінним метром (2/4 і 3/4). Більш адаптовані версії записані в постійному дводольному метрі. В оригіналі структура пісні має заспів (4 т.) і приспів (8 т.). Однак В. Подгорний додав ще один повтор заспіву, зробивши тему симетричною (8+8).

Форма твору – куплетно-варіаційна з елементами тричастинності. Трагічна тональність (*h-moll*) відповідає сумному змісту пісні. Як промінь сонця серед важких сірих хмар, звучить мажорний варіант теми у третьому проведенні (*D-dur*). Це останнє проведення експозиції умовно тричастинної форми, після чого тема змінюється і вступає в фазу активного розроблення. У

¹⁰ Подгорний Володимир Якович (1928-2010) – відомий баяніст і педагог, композитор, заслужений діяч мистецтв України, професор, фундатор харківської баянної школи. По класу композиції учень В. Т. Борисова. Член спілки композиторів СРСР з 1957 року.

мелодії з'являються елементи прохання, що, проходячи через «горнило» модуляцій і фактурних засобів розвитку, набувають епічного-драматичного пафосу. Реприза (9-те проведення) вирізняється новою якістю тематизму (остинатно-тонічний бас, динаміка *pp* і оркестровий супровід із заповненням кожної восьмої такту новим тембром – на кшталт «тікання годинника»), що підсилює трагічний фінал. Заключне проведення теми (*кода*) нагадує спомин, в якому особисті враження автора короткочасно, але дуже потужно підкорюють слухача, після чого тема наче «розчиняється» в останніх тонічних акордах.

Поява «*Перепелочки*» в обробці В. Подгорного стала знаковою подією для всієї баянної спільноти кінця 40-х початку – 50-х років ХХ ст. Такої надзвичайної сили почуттів (коли простенька мелодія шляхом постійних перетворень набуває змісту всеосяжної особистої трагедії) оригінальна баянна література ще не знала! Клавір вирізнявся насиченою фактурою та складною, нестандартною для того часу гармонією. Це стало плідним підґрунтям для створення оркестрової партитури. Б. Міхеєв протягом кількох десятиліть зробив кілька редакцій інструментування, маючи змогу спілкуватися і радитись з автором. Остання – третя – версій була виконана наприкінці 80-х років і саме в ній, за схваленням самого В. Подгорного, було максимально розкрито виразні можливості оркестру народних інструментів. Понад півстоліття оркестровий варіант «*Перепелочки*» в обробці В. Подгорного є незмінним «хітом» в репертуарі багатьох оркестрів народних інструментів в Україні.

2.2 Жанрово-стильові пріоритети (1970-1990 роки)

У концертну програму №2 творчого проекту увійшли твори Харківських композиторів і авторів музики періоду 1970-1990 років.

В. Подгорний. Фантазія на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Вкраїну» (1964).

Твір написаний для баяну соло. Інструментування для оркестру народних інструментів виконано Б. О. Міхеєвим на початку 90-х років. За згодою автора, оркестрова версія ґрунтується на першій редакції твору (у наступних редакціях, які було надруковано у кількох збірках нот для баяну, В. Подгорний суттєво змінив заключний розділ).

Пісня вважається народною невірно, оскільки є автор тексту – Степан Руданський, а мелодії – Людмила Александрова. Твір присвячений Марії Княжицькій, в яку був закоханий Степан під час навчання в Кам'янець-Подільській духовній семінарії. Вперше пісня була надрукована 1856 року у Санкт-Петербурзі. У статусі «народної» вона вперше увійшла до збірки «Народные песни русинов» (Львів, 1876), а пізніше і до багатьох інших.

Форма твору – складна тричастинна репризна. Експозиція утворює просту тричастинну репризну будову, в якій перший і третій розділи – це тема В. Я. Подгорного, а другий – мелодія «Повій, вітре, на Україну». Основна тема «Фантазії» є похідною від теми пісні, хоча сприймається як автономна, що має суттєве значення у драматургії твору. Це – ніби глибоко особистісне враження композитора від пісні.

В середньому розділі твору розвитку піддається тема оригіналу (її перші чотири такти). Початковий терцієвий висхідний мотив замінюється секундовим. Весь середній розділ нагадує трагічну ходу, протягом якої тема, повторюючись, раз від разу піднімається все вище, немов по східцях на тлі «стогону» секундового супроводу. При цьому щільність фактури, динаміка і емоційний градус невпинно зростають, сягаючи приголомшливої сили. На кульмінаційному піку раптово відбувається «скидання» динаміки і зміна розміру (замість 4/4 – 2/4). Від теми лишається тільки висхідний мотив з двох полутонів, який, ніби досягши «критичної маси», з ефектом *stretto* рветься уверх, миттєво набираючи динамічного градусу *fff*. Дві акцентовані триолі восьмими позначають трагічну розв'язку.

Після кількох швидких, спадаючих пасажів в оркестрі звучить пунктирний ритм (6 тактів поспіль), що символізує останні хаотичні

серцебиття героя, і все стихає. Хоча в репризі тема пісні проводиться один раз, сприймається вона як трагічний спомин, підкреслений здриганнями неочікуваних *sf*. Примхливі зміни метру (4/4, 3/4, 2/4 і знову 4/4) увиразнюють крихкий стан намагань людської свідомості примиритися з трагічною дійсністю. В заключенні пісенна мелодія і авторська тема об'єднуються. Головні тематичні мотиви за рахунок динаміки спалахують та стихають, наче людські зітхання, або завивання вітру на могилі.

Фантазія на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Україну» Володимира Подгорного в інструментуванні Бориса Міхеєва і досі має вражаючу силу впливу на слухацьку аудиторію. На наш погляд, цей шедевр обрано гімном оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

В. Подгорний. Фантазія на тему російської народної пісні «Ноченька»

Твір написаний для баяну соло. Рік створення 1961. Тональність ля мінор, темп *Andante*, розмір 4/4.

Інструментування для оркестру народних інструментів Б. Міхеєва (2014) – яскравий приклад двоавторства композитора та інструментувальника, коли під час створення оркестрової партитури певні авторські натяки отримали своє продовження і розв'язання під олівцем досвідченого фахівця.

«Ноченька» («*Ах ты, ноченька...*») – одна з найулюбленіших і найпопулярніших російських народних пісень для низького чоловічого голосу. Починаючи з часів Федора Шаляпіна, вона постійно звучить на академічній естраді. Автори музики і тексту невідомі. Вперше увійшла у рукописну збірку Миколи Петровича Попова (80-ті рр. XIX ст., Смоленськ).

«Фантазія на тему російської народної пісні “Ноченька”» Володимира Подгорного – твір дуже драматичний і емоційний, що не дивно, бо ці риси є абсолютно природніми для авторського стилю композитора. Форма твору – тричастинна з елементами варіаційності.

Твір починається зі вступу, в якому відтворено ауру ночі. На відміну від вербального тексту, де йдеться про осінню ніч, у музиці Подгорного чується

спів цикад та інших комах, мерехтіння звуків, притаманних літній ночі. Тужливий настрій передано неодноразовим проведенням патерну низхідних секундових інтонацій останнього рядка куплету. Стан загального заціпеніння час по часу переривається раптовими акцентованими акордами тритонового співвідношення, що посилює внутрішню тривогу.

Тема народної пісні очікувано має дві складових. Перша – мінорна, друга – паралельний мажор із поверненням до мінорної тоніки. Композитор відчутно змінив тему в її першому реченні: замість двоходольного метру оригіналу автор використовує перемінний метр $4/4 - 2/4$; з'явився пунктирний ритм із «тридцятьдругими» тривалостями, що у купі з висхідним напрямом руху мелодії (в оригіналі тема рухається до низу), відчутно підвищило загальний емоційний градус. Друге речення теми звучить у чотиридольному метрі, що додає мелодії пластичності (за рахунок зменшення кількості сильних долей і тактів в цілому).

Під час інструментування експозиції теми Б. Міхеєвим закладено тембральний контраст. Перше речення теми виконує перший баян, звучить суворо і, водночас, самотньо. Йому «оксамитовим» тремоло першої октави відповідає група домр (теж без супроводу).

Драматургія Фантазії В. Подгорного містить кілька етапів Перший з них проходить відносно спокійно. Головна ідея полягає у підкресленні певної тотожності мелодії останнього рядка (низхідних секунд) з першим тематичним елементом, в якому такі мотиви теж присутні. Між першою і другою варіаціями (умовно) є невеликий епізод, в якому діють ті ж тематичні елементи і тривожні акорди зі вступу.

Друга хвиля розвитку ґрунтується виключно на мелодиці другого рядка пісні, який зазнав найбільших перетворень з боку автора через зміну напрямку руху і ритмічне загострення пунктирним ритмом із тридцять другими тривалостями. Починаючи з *p* у низькій теситурі тематичний елемент раз по разу посилюється динамічно і піднімається все вище і вище. При цьому відбувається тональне зрушення з тональності *a-moll* у *fis-moll*.

Тривожні акорди зі вступу переривають цей рух в туттійному звучанні, повертаючи до основної тональності (ля мінор). Тепер вони звучать немов потужні тривожні дзвони. Але рух не зупиняється. Дрібні тривалості деформують удари акордів і продовжують сунути вперед, перебравши на себе тритонові співвідношення.

Настає реприза *Maestoso* і, одночасно, кульмінація твору. Тема потужно звучить в основній тональності з деякими незначними змінами мелодії, що надають звучанню рішучості. Оркестрова фактура сягає максимального насичення. На мелодичному сегменті останнього рядка динаміка раптово обривається до *p*; в оркестрі утворюється вир з дрібних тривалостей, що, прискорюючись, швидко набирає гучності. Загальна драматична кульмінація утворена новим секундовим мотивом із тріоллю шістнадцятими в основі. Він звучить немов страшний набат в унісонному звучанні оркестрових груп на *ff*. В такті, метрично збільшеному до 5/4, він повторюється кілька разів поступово уповільнюючись і підсилюючись акцентами, немов беззаперечне твердження, «фатум».

Трагічна кода асоціюється з кодою «Увертюри-фантазії» П. Чайковського «Ромео і Джульєтта». Остінатно-тонічний бас в нюансі *p*, зорганізований тріольними групіровками вісімок, символізує невинний трагізм подій, що відбулись. Випадіння деяких вісімок у партіях контрабасів і литавр нагадують нерівне серцебиття, загострюючи і без того наелектризовану атмосферу. На цьому фоні проводяться окремі «уламки» теми у різних груп інструментів і у різних регістрах. Коли пульсація басу стихає, статичний висхідний хід баяна з тритоновими співвідношеннями протягом двох тактів, знову, занурює слухача в образний світ літньої ночі (подібний до вступу). В третій октаві *pp* повільно-плавно звучить друга – мажорна складова теми із подовженим фінальним секундовим низхідним рухом, що поступово понижує загальну теситуру. Ніби у відповідь, у другій октаві проводиться перший (мінорний) елемент теми, на який із інтервалом в один «накладається» аналогічний сегмент мелодії (в малій октаві). З

пониженням реєстру звучання стає все більш суворим і різким, що додатково підкреслюється штрихом *marcato*. Динамічний нюанс не перевищує *mp*, але емоційна напруга зростає. В партії оркестру на *sf* звучить гармонічно складний короткий акорд (в басу – тоніка, а в інших голосах – альтерований септакорд VII 7). За ним ще два великих септакорда (VI-го та V-го ступенів) із значним *crescendo*, що, обриваючись, утворює велику цезуру. Після чого, нарешті, останній тонічний акорд спокійно і м'яко завершує інтонаційну подієвість оркестрового твору.

Отже, «Фантазія на тему російської народної пісні “Ноченька”» В. Подгорного в інструментуванні Б. Міхеєва є прикладом якісного оригінального твору для оркестру народних інструментів академічного рівня. При цьому наголос на «оригінальності» зроблено умисно, не зважаючи, що твір було створено для баяну соло. Високохудожнє переосмислення авторського тексту Б. Міхеєвим під час створення оркестрового твору (партитури) надало «Фантазії» нового розвиненого змісту, багатого оркестровими барвами, тембро-фактурними лініями. Наважусь стверджувати, що оркестровий варіант «Ноченьки» В. Подгорного звучить більш переконливо і природньо, ніж його баянний аналог. Талановите двоавторство композитора і інструментувальника дарує репертуарний зразок надзвичайно глибокий за образним змістом, який, без перебільшення, дорівнює найкращім здобуткам музичної культури України і, навіть, світу.

М. Стецюн. Концертино для домри та баяна з оркестром народних інструментів¹¹

Твір написано в 1972 році спеціально до Звіту митців Харківської області і для конкретних концертних виконавців – лауреатів міжнародних

¹¹ Стецюн Микола Григорович (1942 р. н.) – відомий композитор, заслужений діяч мистецтв України. Випускник кафедри народних інструментів Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського 1969 року, кафедри композиції – 1973 року, клас професора І. К. Ковача. Член національної спілки композиторів України з 1976 року. З 2004 року – голова Харківської організації спілки композиторів України. З 1979 впродовж майже трьох десятиріч був художнім керівником Харківської обласної філармонії. Має великий досвід керування творчими колективами – оркестрами народних інструментів і естрадним оркестром.

конкурсів Федора Коровая (домра) та Юрія Абраменка (баян). У передісторії написання твору слід вказати, що через брак часу (в рамках одного концерту потрібно показати всі найкращі здобутки області в галузі мистецтва) і бажання презентувати двох видатних виконавців на народних інструментах того часу, виникла ідея створити номер для двох інструментів соло у супроводі оркестру. Д. Клебанов і Ігор Ковач відмовились від написання такого твору. Микола Стецюн отримав пропозицію, наслідком чого стала поява Концертино для домри і баяна з оркестром. Зі слів самого Миколи Григоровича, «цей твір став “путівкою в життя” в усіх смислах цього крилатого виразу». Його виконання на сцені Національного палацу «Україна» посприяло набуттю певної ваги М. Стецюна як композитора і, одночасно, його призначенню на посаду керівника оркестру народних інструментів Харківської обласної філармонії, у супроводі якого прозвучала композиція.

Слід зазначити, що *оригінальний твір для домри з баяном у супроводі оркестру* є доволі унікальним репертуарним явищем. Якщо поєднання у складі ансамблю баяна і домри є класичним у практиці професійного виконавства на народних інструментах, твори для баяна з оркестром або домри з оркестром – також, то опус для домри з баяном у супроводі оркестру в доробку композиторів Слобожанщини – лише один!

Форма твору – складна тричастинна репризна. Вступ утворено рухом паралельних кварт (до п'яти одночасно), які протягом 6 з 8-ми тактів вступу підводять до тонічного акорду фа мажор. В першому розділі форми солісти експонують тему в октавний унісон, де верхній голос належить баяну. Мелодія основної теми є оригінальною. Вона примхлива і енергійна, що відповідає вимогам жанру концертино, як форми зменшеної від концерту, такої, що наближається до малих форм оркестрової музики. Структурно тема складається з кількох фраз комплементарного характеру, загальним обсягом у 8 тактів. У першій же фразі знаходять своє відбиття «квартові настрої» вступу (дві низхідні кварта). Особливо слід звернути увагу на ритмо-

формулу, якою закінчується ця фраза: три вісімки на сильну долю такту. В перспективі вона має суттєве драматургічне значення.

В експозиції практично відсутнє типове чергування *solli – tutti*. Тематична ініціатива майже повністю належить солістам. В оркестрі звучать лише окремі репліки, на кшталт коротких акордів між тематичними фразами. В даному випадку він виконує функцію супроводу. Лише перший такт другого проведення доручено баянам, а далі тема знову розвивається у солістів. Оркестр «береться до роботи» тільки напередодні середнього розділу.

Середній розділ (епізод) – контрастний до експозиції, тематично з нею не пов'язаний. На відміну від артикульованої і рухливої першої теми, друга тема – це світ суцільної кантилени. Тональність середнього розділу – сі-бемоль мінор – має квартове співвідношення до основного фа мажору, підсилюючи домінуючу роль квартовості у цьому опусі. Вісім тактів звучання оркестру виконують функцію зв'язки, після чого звучить довга мелодія у домри соло (14 тактів). Структурним чинником, що поєднує загальну форму твору, є знайома ритмо-формула (дві восьмі, чверть) оркестрового супроводу з першого розділу, що набула характеру остінато. На його тлі мелодія видається ще більш співучою і безмежною. В т.12 ритмічне остінато в оркестрі зникає, натомість звучать два акорди вже знайомого квартового співвідношення. По завершенні експозиції нової теми солістом, її підхоплює оркестр (на чотири такти). Після чого знову вступає домра, а двома тактами пізніше і баян. Їх діалог набирає бурхливих обертів – широкі інтервали у домри, акорди і швидкі пасажі у баяна. На якусь мить у оркестровому супроводі виникають інтонації супроводу основної теми, а після і окрема фраза першої мелодії на *ff*. Далі тема середнього розділу звучить у баяна, а домра відповідає рухливим контрапунктом, що за основу має ту ж тему. В другій половині теми домра приєднується до баяну. Між ними зав'язується стійкий діалог, в результаті якого мелодія отримує суттєвого розвитку. Наприкінці другого розділу активність спостерігається і

в оркестрі: підключається увесь склад, зростає щільність реплік, посилюється динаміка і емоційний градус.

Реприза – точна (*Da capo*). Після неї – каденція солістів, до якої час від часу залучаються ударні інструменти і бас. Енергійна кода починається з активного акорду оркестру і повністю ґрунтується на матеріалі основної теми, стверджуючи позитивні настрої молодого людини.

«Концертино для домри і баяна з оркестром» М. Стецюна є цінним зразком оригінального репертуару для оркестру народних інструментів. Серед іншого, на користь цієї композиції працює той факт, що партитура для оркестру створена самим композитором. Микола Григорович, будучи «народником» за першою освітою і маючи досвід роботи з народними колективами, добре відчував, розумів і володів тим інструментарієм, для якого написав свій твір. До того ж означений зразок є оркестровим в оригіналі, тому його багатотемброве звучання є абсолютно природнім і досконалим.

М. Стецюн. «Калинонька». Лірична фантазія на тему П. Гайдамаки

Фантазія написана у 1980 р. на тему відомого харківського композитора Петра Даниловича Гайдамаки. Цей твір набув широкої популярності і зустрічається в репертуарі багатьох оркестрів народних інструментів.

Основна тональність фа-дієз мінор, темп *Andante*, розмір такту 4/4. Форма твору достатньо вільна, містить риси тричастинної та варіаційної форми з ознаками рондальності (зі вступом і розлогою кодою).

Вступ 4 такти	Експозиція Такти 5-16	Розвиваючий розділ Такти 17-24	Реприза Такти 25-37	Вступ такти 38-40	Кода Такти 41-60
<i>fis-moll</i>	Тема <i>fis-moll</i> – <i>A-dur</i>	Тема, похідна від основної <i>A dur-Cis dur</i>	Тема <i>fis-moll</i> динамізована, переривається на останніх двох тактах 3 такти зв'язки	<i>fis-moll</i> гармонізація відмінна від експозиції	<i>fis moll</i> містить самостійний тематичний матеріал. В останніх 4 тактах повертається основна тема

Короткий (4 такти) вступ ґрунтується на першій фразі основної теми. Його в нюансі *p* проводять баяни та флейта з гобоєм на тлі довгих арпеджованих акордів оркестру, що мають доволі традиційну логіку гармонічної побудови *T-S-D*.

Експозиція містить кантиленну тему пісенного складу – заспів і приспів, виконані двічі. В ній присутні характерні для пісенного жанру співставлення основного мінору і паралельного мажору, але вони відбуваються у заспіві, а приспів повністю звучить в мінорі. Відчуття особливої душевної атмосфери виникає через появу одного п'ятидольного такту на початку приспіву. Нехитре додавання зайвої долі справляє ефект романтичної відвертості, ніжності, пестоців. При повторі заспіву той же такт звучить терцією вище.

Розвиваючий розділ містить похідний від основної мелодії матеріал. Його основу складає висхідний мотив 7-го такту основної теми, який повторюється в різних варіантах, створюючи загальне враження рухливості. Бажано виконувати цей розділ *roco piu mosso*. Така інтерпретація передає природні відчуття музики і не додає складнощів для виконання синкопованого супроводу.

Реприза – динамізована: оркестрове *tutti* звучить на *f*, підсилюючись трубними вигуками, потужними ударними, октавними унісонами і акордами супроводу. Після 8 тактів настають певні зміни: замість повторення приспіву відбувається тематичний розвиток, де на перший план виходить перший мотив заспіву (f-a-g-f). Через два такти потужний саунд обривається і, ніби рефлексія, у домр звучить той самий мотив у нюансі *p* у восьмикратному збільшенні, а у флейти – «заціпенілі» низхідні секвенції з висхідним пасажем до домінанти наприкінці. За логікою розвитку форми – це зв'язка. Наступні три такти за мелодикою повністю повторюють вступ, але в гармонічному сенсі – рух від субдомінанти до паралельного мажору.

Наступний розділ, який можна вважати кодою, є талановитим продуктом композиторської ідеї-задуму. На початку відбувається бурхливий хвилеподібний рух. На постійній домінанті в басу із прискоренням

з'являються акцентовані чверті у допр, які пізніше підхоплюються іншими оркестровими групами, сягають потужного *f* і, уповільнюючись, дещо стихають. Тематичне зерно цього емоційного сплеску утворено мотивом з чотирьох нот із висхідним ходом на септиму та наступними секундовими сходами до низу. На самій «верхівці» порядок інтервалів у групіровках змінюється: спочатку секунди до низу, потім септима вверх. Це призводить до поступового пониження теситури та певного емоційного урівноваження.

Нарешті, як підсумок, звучить оригінальна мелодія М. Стецюна. Певна спорідненість цієї теми і теми П. Гайдамаки безсумнівно присутня. Але фінальна тема є абсолютно самостійною, оригінальною і неповторною. Вона сприймається, як мелодичне переосмислення теми «калиноньки». Інтерпретуючи твір в якості диригента, я спрямовую смислову кульмінацію саме сюди, незважаючи на динамічний нюанс *mf* і не надто щільну фактуру. Ця благородна і спокійна мелодія відбиває суму емоційних переживань і душевних прагнень образної сфери твору. Звертає на себе увагу і те, що автор, ніби схаменувшись, «не договориює» власну тему, зупинившись на субдомінанті. Він ставить кадансовий квартсекстакорд і, через кілька обернень субдомінанти, дбайливо повертає перший мотив основної теми у двократному збільшенні.

Лірична фантазія «Калинонька» М. Стецюна – достатньо винятковий зразок оригінального репертуару з точки зору демократичності та виконавської доступності для колективів різного рівня фахової підготовки. Цей твір до снаги виконати і шкільному оркестру народних інструментів. В той же час, і студентські, і професійні колективи із задоволенням залучають цю музику до своїх програм, віднаходячи в ній змістовне багатство і глибину.

А. Гайденко «Вечір у горах»¹²

¹² Гайденко Анатолій Павлович (1937 р. н.) – відомий композитор, баяніст, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Випускник кафедри народних інструментів Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського 1963 року, кафедри композиції – 1974 року, клас В. М. Золотухіна. Член національної спілки композиторів України з 1977 року.

В оригіналі твір написано для двох баянів 1977 року в Харкові. Він з'явився на прохання відомого дуету харківських баяністів у складі: Леоніда Гури та Ігоря Липницького. Але початкові нариси цього опусу було реалізовано у Сумах ще 1965 року для баяну соло. Першовиконання твору здійснив студент класу А. П. Гайденка В'ячеслав Переваруха. Партитура для симфонічного оркестру створена автором; перекладення для оркестру народних інструментів – А. Стрільця (див. Додаток 4; с. 132).

«Вечір у горах» – це музична рефлексія на враження від поїздки до Грузії. Зі слів А. Гайденка, «колеритна місцева музика постійно оточувала нас. Її весь час транслювали по радіо, вона звучала в побуті, створюючи незабутню ауру, і надовго запам'яталась мені». Безпосереднє спілкування за одним столом із надзвичайно гостинними, привітними жителями, можливість поринути у мистецтво багатоголосного співу, насолодитися поетикою тостів – все це спонукало до формування власних музичних образів.

Твір написано у складній тричастинній репризній формі зі вступом і кодою. Основна тональність – ля мінор. Оригінальні теми інтонаційно сродні з місцевим (грузинським) фольклором.

Повільний, розгорнутий вступ не тільки емоційно готує до основної частини, але має самостійне значення, утворюючи малу тричастинну форму. У вступі містяться одразу дві теми (доволі рідкісне явище), що мають схожі риси, але виконують відмінні функції в образній драматургії твору.

Перша тема *Sostenuto* змальовує захід пекучого літнього сонця, яке по-особливому підсвічує дахи будинків поселення. Вона довга, має примхливу, із великою кількістю залігованих нот і тріолей, нестійку метро-ритмічну (3/4, 5/4, 6/4, 4/4) організацію. За першим разом тему вільно (*rubato*) виконує соліст (баян) на тлі малорухливої педалі окремих інструментів басової групи. За другим разом цю ж тему більш опукло виконує група домр.

Кульмінацію вступу складає нова тема *Piu mosso*, що за задумом автора відтворює гучний чоловічий спів за багатим святковим столом. Вона

споріднена з першою, але містить ознаки самостійності: саме в ній використані деякі характерні місцеві фольклорні мотиви. Потужне *ff* із великою кількістю унісонів і октавних унісонів на тлі простих гармоній символізує велич і силу гір, могутність людського духу. Тема звучить один раз. Раптово на *p* повертаються елементи першої теми вступу, що поступово стихають.

Основна частина твору – це святковий чотиридольний танок на кшталт лезгинки. У автора вказаний темп *Allegro*, але судячи із зазначеного метроному – 166 ударів на хвилину – це, скоріше, відповідає *Allegro vivace*.

Після вступних шести тактів з'являється основна чотиритактова тема, яка асоціативно нагадує гірський потік. Вона утворена секундовим оспівуванням сусідніх тонів, що рухаються то вгору, то вниз, і має тріольну ритмічну організацію. Після трьох повторів поспіль у різних груп оркестрових інструментів на тлі варіативного супроводу, набравши енергії і динаміки, тема отримує чотиритактове продовження. На цьому експозиційний розділ не закінчується – він містить ще два проведення теми та одне її продовження. При незмінному темпі і тональності, супровід жодного разу не повторюється точно. Коротка зупинка на паузі підкреслює перехід до середнього розділу (розвиваючого типу). В тональності ре мінор з'являються нові тематичні варіанти, що нагадують танцювальні соло із складними трюками, які передаються за допомогою трелей, мордентів, пунктирного ритму в середині тріолі та квінтолей шістнадцятими.

Наприкінці розділу звучить абсолютно нова тема-епізод. Вона ґрунтується на характерному награванні кавказької гармонії, що використовується для супроводу національним танцям. В оркестрі народних інструментів цей музичний епізод може бути відтворений групою баянів майже із стовідсотковою реалістичністю, за умови застосування прийому «деташе» міхом та відповідного регістру (тембру) на відкритій деці (гобой або концертино).

Перехід до репризи відбувається через зв'язку (7 тактів). Цікавими є музичні засоби, які автор використав в цьому маленькому музичному фрагменті. А саме, симбіоз рис першої теми вступу і теми лезгинки. Матеріал першого такту основної танцювальної теми у вигляді «перегуків» між інструментами високої та низької теситури виконується в темпі вступу (*Sostenuto*), тим самим набуваючи його характеру. З точки зору образності це сприймається, як незначний конфлікт між дійовими особами перед новим вихором танцю. Реприза – типу *Da capo*.

У кодї стисло проводиться основна танцювальна тема та фрагменти тематичних варіантів із середнього розділу. Раптова зупинка на тонічному тоні «ля» з дуже повільним фрагментом першої теми вступу змальовує сурові образи високих гір в місячному сяйві. *Presto* останніх трьох тактів нестримним виром ставить фінальну крапку в яскравому дійстві.

«Вечір у горах» Анатолія Гайденка – дуже популярний твір, що отримав світове визнання і широке розповсюдження на концертних майданчиках різних країн. Він звучить у різних виконавських складах, починаючи від дуету однойменних інструментів (баянів чи акордеонів) до великого симфонічного оркестру. Цей опус нашого земляка є, безумовно, цінним надбанням для оркестру народних інструментів.

А. Гайденко. «На святі Вербунк» – твір написаний для баяну соло на початку 80-х років після відвідання творчого симпозіуму у місті Брно (Чехословаччина) в якості представника національної спілки композиторів України. Наразі виконується у варіантах для ансамблю і для оркестру з цимбалами соло. У творчому проєкті (2021 року) звучить інструментування А. Стрільця для баяна соло у супроводі оркестру в оригінальній тональності *c-moll* (див. Додаток 4; с. 130).

Безпосереднім поштовхом до створення композиції «На святі Вербунк» стало відвідання А. Гайденком сільської місцини. Під час спілкування з місцевими мешканцями композитор мав змогу послухати народні пісні у зворушливому автентичному виконанні. Одна з найбільш цікавих пісень, на

подив, дуже нагадувала угорський чардаш «зразка Ф. Ліста». На питання щодо походження мелодії місцеві жителі із обуренням розповідали, що цю давню мелодію у них було запозичено і видано за угорську.

Форма твору – складна тричастинна репризна; є доволі розлогий повільний вступ (*Adagio*) з короткою каденцією соліста, що ґрунтується на тричі повтореній мелодії пісенного складу.

Основна частина твору має яскраво виражену танцювальну жанрову природу і виконується в темпі *Allegro*. Експозиція містить дві теми (1 тема – *c-moll*, 2 тема – *G-dur*) і варіацію на другу тему, утворюючи просту тричастинну форму.

Середній розділ – невеликий за обсягом і містить одноразовий варіативний виклад першої і другої теми на кварту нижче від експозиції, відповідно: 1 тема – *g-moll*, 2 тема – *D-dur*. Реприза точна. Твір завершується висхідним гамоподібним пасажем соліста і тричі повтореними тонічними акордами оркестру.

Композиція «На святі Вербунк» А. Гайденко є цінним репертуарним зразком, спрямованим на популяризацію оркестрового виконавства на різних ланках академічного навчання гри на народних інструментах, до снаги колективам різного виконавського рівня. Для цього достатньо залучити вправного соліста. Яскрава мелодика і природня жанрова основа твору сприяє тому, що її легко вчиться й добре сприймається публікою.

Б. Міхєєв. «Хоровод-заклинання»¹³

Партитура твору датована 1994 роком. Це містичне язичницьке дійство, ядро якого, зі слів автора, утворює «похмурий притоп». Так ніби натовп у

¹³ Міхєєв Борис Олександрович (1937 р. н.) – композитор, відомий виконавець на домрі, диригент, педагог, заслужений діяч мистецтв України, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Випускник кафедри народних інструментів Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського 1961 року. Видатний організатор: з 1975 по 1977 рр. – директор Харківського музичного училища; 1978-1985 рр. – ректор Донецького музично-педагогічного інституту; 1989-2008 гг. – проректор з навчальної роботи, чверть століття очолював кафедру народних інструментів Харківського університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Член національної спілки композиторів України з 1992 року.

мороці ногами у плетених постолах синхронно відбиває певний ритм, несамовито і щосили перемішує земляний бруд, знаходячись під дією магічного навіювання. З'являються інші теми, як образи дійових осіб, учасників дійства. Вони закликають до чогось; і натовп, немов відлуння, повторює заклик. Тому більшість структурних елементів-тем складаються з двох мелодично однакових фраз, що завжди відрізняються тембральним забарвленням, а іноді – силою звуку і тональністю.

Обряд повторюється раз за разом, утворюючи куплетно-варіаційну форму твору. Мелодії та їх ритмічна структура, не зазнаючи суттєвих змін, кожний раз звучать по-іншому. Незламними лишаються тільки тема *A* – «похмурий притоп», та похідна від неї *A₁* – тема «заклик». Вони, наче рефрен, відбивають змістовну сутність твору – повільний містичний хоровод навколо святилища під час жертвоприношення богам. Тема *B* – танцювальна, але зухвала і незграбна. Тема *C* відбиває рефлексивні стани поміж емоційних сплесків.

Тема *D* уособлює найбільш агресивних (демонічних) дійових осіб. В той час, мелодично похідна від неї *D₁* є абсолютно протилежною за характером, змальовуючи глибоку тугу і фатальне жертвне самозречення.

Тема *E* – приклад того, як примітивний гучний супровід (чергування басу і акорду) без будь-якої мелодії, у змістовно підготовленому середовищі стає темою, наповнюючись образним змістом безпосередньо в уяві слухача. Цей уривок змальовує брутальну істерію загіпнотизованого натовпу. Час від часу в оркестрі чутно тільки приглушене «тікання», що символізує наелектризовану тишу очікування подальших подій.

Куплетна форма відбиває перебіг прадавнього обряду. Куплети майже однакові за обсягом і починаються із «похмурого притопу», після якого розгортаються наступні події. Останній 6-й куплет не містить цього елемента. Після нього настає коротка *кода*, де «притоп» невпинно прискорюється. Завершальні два такти складає триразове рефлексивне «відлуння» останнього мотиву «теми притопу» і два удари.

1 куплет 24 т.	2 куплет 24 т.	3 куплет 24 т.	4 куплет 20 т.	5 куплет 20 т.	6 куплет 24 т.	Кода
A – 2+2 т. <i>a-moll</i>	A – 2+2 т. <i>e-moll</i>	A – 2+2 т. <i>a-moll</i>	A – 2+2 т. <i>fis-moll</i>	A – 2 т. <i>fis-moll</i>	E – 4 т. <i>C-dur</i>	A – 2+2 т.
A ₁ – 2+2 т. <i>a-moll</i>	A ₁ – 2+2 т. <i>e-moll</i>	A ₂ – 2 т. <i>a-moll</i>	A ₁ – 2+2 т. <i>fis-moll</i>	Тікання 2 т.	C ₁ – 4 т. <i>e-moll</i>	<i>a-moll</i>
B – 4+4 т. <i>a-moll</i>	B ₁ – 4 т. <i>G-dur + 4т</i>	Тікання 2т. B – 4+4 т.	A ₃ – 2+2 т. <i>fis-moll</i>	B – 4+4 т. <i>d-moll</i>	B ₁ – 4+4 т. <i>G-dur</i>	A ₂ – 2 т. <i>a-moll</i>
B ₁ – 4 т. <i>e-moll</i>	<i>e-moll</i>	<i>fis-moll</i>	D ₁ – 4 т. <i>fis-moll</i>	B ₁ – 4 т. <i>F-dur</i>	B ₂ – 4 т. <i>C-dur</i>	
C – 4 т. <i>e-moll</i>	C- <i>dur</i>	<i>fis-moll</i>	D ₁ – 4 т. <i>A-dur</i>	C – 4 т. <i>a-moll</i>	B – 4 т. <i>a-moll</i>	
	B – 4 т. <i>a-moll</i>	D ₁ – 4 т. <i>A-dur</i>				

Проаналізований твір є надзвичайно насиченим з точки зору емоційного змісту, кількості образів і їх «читабельності». Він значною мірою пов'язаний із прадавньою фольклорною традицією, як тематично так і засобами викладу. Партитура вражає якістю, з якою композитор відпрацював кожен оркестрову групу інструментів, і великою кількістю тембральних міксів, за допомогою яких автор розширив виконавську палітру оркестру народних інструментів.

Б. Міхеєв. Диптих «Протяжна і весела» для домри з оркестром (2000) – самобутній з точки зору композиторського стилю твір. У 2001 році його було залучено як обов'язковий для третього туру II-го міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Г. М. Хоткевича. Твір присвячений відомому баяністу-віртуозу, керівнику ансамблю «Росія», Віктору Гридіну. Зі слів Б. Міхеєва: «Якось пізно ввечері мені зателефонував Віктор Федорович і запропонував з нагоди двохтисячоліття християнства поїхати на мою батьківщину – місто Саранськ з концертами в якості соліста ансамблю «Росія». Тільки, говорить, потрібен якийсь новий яскравий твір. Ідеї тем прийшли досить швидко і одразу у вигляді партитури. Клавір було написано пізніше, для того щоб студенти могли працювати з концертмейстером».

Диптих «Протяжна і весела» Бориса Міхеєва отримав визнання і велику популярність серед фахівців – II премія на конкурсі композиторів у Москві та багаторазове використання у якості обов'язкового на престижних конкурсах

виконавців на народних інструментах є тому підтвердженням. Будучи віртуозом, автор максимально розкрив технічні та акустичні можливості домри, як яскравого сольного інструменту.

Перша частина диптиху «Протяжна» оспівує велич і красу недоторканої природи. Характер музики і повільний темп відповідають програмності, закладеній у назві. Цей невеликий за обсягом твір, написано у складній тричастинній формі (з елементом концентричності), яку можна представити у вигляді схеми: $a-b-c-b_1-a_1$, де a – це перша тема-роздум, b – друга тема-«бряцаніє» і c – третя «мордовська тема-імпровізація», що певним чином віднайде своє продовження у другій частині диптиху.

На перший погляд, роль оркестру в цій частині циклу досить другорядна. Окрім туттійного проведення першої теми в репризі, він переважно виконує фонову функцію. Начебто це не стільки «музика», скільки звукова «аура», що оточує самотній голос соліста. Іноді там панує повна тиша, потім далекий приглушений гуркіт, неочікувані спалахи і їх відлуння. Все це створює своєрідний звукопростір, підсилюючи образність, яку транслює соліст.

Дуже незвично звучить друга акордова тема-«бряцаніє», викладена дрібними 32-ми тривалостями. Її примхливий метр $4/8-1/8-4/8-1/8-3/8-1/8$, дещо вільний темп і мелодичний рух по двом нижнім струнам на тлі верхньої «бурдонної» квінти розбурхує уяву містичними картинами на кшталт гортанного співу шамана під час обряду. Дійсно чується чоловічий голос, що монотонно виводить мелодію із закритим ротом на тлі приглушеного тремоло литавр і контрабасів (на одній ноті), які, немов потойбічний демон час від часу «зітхають» невеликими сплесками динаміки.

Третя імпровізаційна тема сприймається, як самовираження головного героя, який у екзальтованому настрої від фантастичних краєвидів із захватом вигукує про відданість рідному краю. Наприкінці твору, немов надихнувшись емоціями соліста, весь оркестр на f виконує першу тему, потужно сповіщаючи про незбагненну велич природи Мордовії, що назавжди

закарбувався у свідомості композитора. На завершенні, як відлуння на *pp*, чуються короткі сегменти другої і першої тем.

«Весела» (II частина диптиху) – яскраво грайлива, сповнена гумору сцена народного гуляння – написана у формі рондо з елементами варіаційності та кодою. Основна тональність до мажор, темп швидкий, розмір – 2/4. Основна тема-частушка має дещо «примітивний» інструментальний вступ, але дуже характерний і пізнаваний. В процесі гуляння різні дійові особи виконують свої частушки «на свій лад», жартують, пританцьовують. Звідси рондальність і, в той же час, варіантність, притаманні фольклорним прообразам. Музичні фрагменти у проміжках поміж таких «соло» більше відповідають варіаціям «на тему» та сприймаються, як реакція присутніх на побачене, або загальний танцювальний рух. Єдиний епізод складає «середину» форми. «Мордовська» тема, що явно має етнічне коріння, – так її охрестили слухачі ще під час прем'єри твору у Саранську 2000 року. Ця оригінальна мелодія на 4/4 нагадує довгий вигук чоловічого голосу. Вона має спільні риси із третьою темою «Протяжною» і таким чином поєднує другу частину «Диптиха» із образами першої частини циклу.

Основний тематизм «Веселої», аналогічно до першої частини циклу, повністю експонується солістом. Акордовий вступ до теми частушок нагадує бряцаніє балалайки і виконується відповідним способом. Для зручності характерного виголошення тексту частушки основна тема, за єдиним виключенням, викладена четвертними. Вона містить дві складові, які є спорідненими, але відмінними за змістом. Перший елемент має досить велику теситуру (амбітус – нона), що починається з g_2 і протягом 8 тактів спускається до тону g_1 . Певної «задирикуватості» йому надає пунктирний ритм з висхідною секундою у другому такті та гра *pizzicato* біля підставки. Натомість другий елемент відповідає рішучим щільним тремоло широких інтервалів, де нижній звук – бурдон відкритої басової струни (соль), а верхній голос рухається в межах кварта на октаву вище. Знову з'являється

перший елемент. Він перебирає частку характеристик другого – звучить на тремоло, інтервалами ще ширшими (до двох октав) і завершується однодольним тактом. Такими засобами вже від самого початку створюється ігровий дух музичного дійства.

Протягом твору варіантно-варіаційному розвитку піддаються окремо і обидва елементи основної теми-частушки, і тема вступу. Дещо більшої ваги набирає другий елемент частушки. Він з'являється частіше і його прояви є більш розмаїтими (у зменшенні, акордами, з пунктирним ритмом, в альтерації), поєднуючись із мотивом вступу, іншими голосами і оркестровими унісонами. З моменту прискорення темпу настає *кода*, в якій відсутній перший елемент частушки. Другий же представлено у різних ритмічних варіантах. Соліст двічі проводить «мордовську» тему. Після цього тематизм частушки подрібнюється на окремі, більш короткі елементи, які по черзі виконуються солістом і оркестром (12 тактів). Нарешті, останні 4 такти об'єднують всіх виконавців.

Диптих «Протяжна і весела» Б. Міхеєва – вагомий внесок у скарбницю оркестрової музики. Неповторність музичної мови, глибина розкриття образної сфери, високий професіоналізм реалізації композиторського задуму унаочнюють оригінальну непідробність твору.

2.3 Новітній етап (2000-2020 роки): диригентська інтерпретація творів концертної програми №3

Характеристику новітнього етапу діяльності оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського представлено крізь призму творчого проекту автора дослідження.

В процесі аналізу творів домінантним є погляд диригента на зміст музичного твору та його інтерпретацію. Матеріалом обрані наступні твори:

- М. Стецюн. «Рапсодія» для цимбалів з оркестром;
- М. Стецюн. «Елегія Гнату Хоткевичу»;

- І. Гайденко. «Сонячне коло», Концерт для цимбалів з оркестром;
Б. Міхеєв Концерт для домри з оркестром №1;
- А. Стрілець «Хоровод-примара».

Сутність роботи диригента складає когнітивно-діяльнісний алгоритм, що полягає в опануванні («привласненні») композиторського тексту та створенні **власної виконавської стратегії** за такими рівнями осмислення та реалізації диригентського бачення твору:

- темпова партитура (чергування темпів у відповідності до авторських вказівок) як інструмент *часової* організації твору;
- оркестрова фактура (щільність, пластовість, тембріка, вертикаль, глибина, звуковисотність та мелодичний рельєф тощо), як інструмент *просторової* організації твору;
- динамічний план – зміна динамічних нюансів в процесі розгортання твору в часі-просторі; і, як наслідок:
- диригентська концепція як реалізація композиторського тексту.

Після створення моделі звучного тексту добирається диригентська аплікатура, певний план застосування технічних прийомів диригування, що є інструментом для трансляції змісту виконавської інтерпретації.

Микола Стецюн. «Рапсодія» для цимбалів з оркестром (2005)

Твір присвячено видатному цимбалісту, народному артисту України Георгію Агратіні. «Рапсодію» вперше виконано Ольгою Юрченко у супроводі Молодіжного симфонічного оркестру «Слобожанський» під орудою заслуженого діяча мистецтв України Шаліко Палтаджяна у квітні 2007 року. Пізніше, в літку 2007 року, цей твір прозвучав у виконанні самого Г. Агратіни у супроводі Національного оркестру народних інструментів України під керівництвом народного артиста України Віктора Гуцала. Цим колективом здійснено фондовий запис.

«Рапсодія» для цимбалів з оркестром М. Стецюна була обрана в якості обов'язкового твору для 3-го туру V міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Гната Хоткевича в категорії «цимбали», що

відбувся у листопаді 2010 року (м. Харків). Конкурсанти виконували його у супроводі оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського під орудою заслуженого діяча мистецтв України Бориса Міхєєва.

Рапсодія належить до жанрових моделей доби бароко або романтизму і передбачає досить вільне формотворення. Не є виключенням і «Рапсодія» М. Стецюна. Вона значна за обсягом тексту, має різноманітний тематизм та складена із використанням принципу концертності *solli-tutti*. Твір містить вступний розділ, експозицію, середній розділ, репризу і коду. Перед репризою розташована розлога (63 такти) каденція соліста.

Рапсодія М. Стецюна ґрунтується на трьох основних темах. Перші дві мають фольклорне (західноукраїнське) походження. Основна тема **A** перегукується з *коломийкою* (Прикарпаття), друга **B** має відчутне угорське (ромське) коріння. Третя *лірична* тема **C** – суто авторська – утворює епізод у середньому розділі, а її мотиви є основою повільного оркестрового вступу.

Вступ 7 тактів	Експозиція такти 8-94	Середній розділ такти 95-217 (58 тактів повторюються. Загальний обсяг 180 тактів)	Каден ція 63 т.	Реприза такти 218-264	Кода такти 265- 318
<i>Повільно</i> <i>a moll</i> оркестр на мотивах теми C	<i>Повільно</i> Соліст тема A <i>a moll</i> <i>Moderato</i> Орк – 4т. вступ Соліст A₁ Орк. A₂ , соліст варіація <i>Повільно</i> Соліст тема B <i>a moll</i> Орк. B₂ , соліст варіація <i>Presto</i> Орк. B f tutti <i>a moll</i>	<i>Presto</i> Елементи теми A a moll – <i>C dur</i> 68 тактів набувають трансформацій, в ній з'являються інтонації теми B <i>C dur.</i> тема A у виконанні соліста звучить у супроводі ритмів <i>коломийки в оркестрі.</i> 3 такти модуляція. <i>h moll Meno mosso</i> 8 т. Орк. інтермедія, інтонаційно пов'язана з темою C Соліст – тема C h moll. Оркестр тема C , соліст - варіація (поліритмія). Оркестр тема C f tutti Поява елементів теми A	На темах A і C	<i>Largo</i> Оркестрова тема A a moll <i>tutti ff</i> <i>Повільно</i> <i>postupovo</i> <i>прискорюючи</i> Соліст тема B <i>a moll</i> <i>Presto</i> Оркестр тема B f tutti <i>a moll</i>	<i>Presto</i> На темах A і B.

Середній розділ містить велику кількість структурно-тематичних елементів, де одночасно присутні риси розвиваючої середини, варіацій та ще й повільний епізод. Проведений структурний аналіз засвідчив складну тричастинну форму.

Темпо-ритм «Рапсодії» є природнім з огляду на тематизм, обраний автором. Танцювальна пісня *коломийка* передбачає помірно-рухливий темп (для промовляння тексту) та «сухий», енергійний супровід (для притопу). *Угорській* темі притаманне довге поступове прискорення темпу (від повільного до дуже швидкого), що саме і відбувається під час її експозиції.

Третя тема (епізод) уособлює *мелодійність* композиторського стилю М. Стецюна, який є визнаним мелодистом. Тому диригенту буде не складно створити вірну інтерпретацію, незважаючи на темпове розмаїття. Інша справа – переконливо та зі смаком реалізувати свій задум: знадобиться досвід роботи з танцювальними темами і вміння стримувати оркестр під час прискорень, надаючи цьому процесу певної комунікативної інтриги (коли музиканти і слухачі бажають негайного прискорення, а досвідчений диригент відкладає цей процес «до останнього»).

Функції оркестрової фактури є традиційними. З огляду на те, що драматургічним носієм твору є мелос, оркестровий супровід містить багато мелодичних підголосків. Диригенту слід бути прискіпливим по відношенню до якості виконання артикуляції і штрихів, які помітно впливають на характер мелодій, забезпечуючи миттєву пізнаваність підголоску щодо його належності до тієї чи іншої теми.

Організація відповідного динамічного плану є одним з пріоритетних завдань диригента під час виконання «Рапсодії для цимбалів з оркестром» М. Стецюна. Не зважаючи на те, що концертні цимбали конструкції Шунди є достатньо потужним інструментом з точки зору гучності, існує велика загроза пригнічення партії соліста з боку оркестру. Цьому значною мірою сприяє надихаючий характер музики, що провокує оркестрантів до гучної гри. У музикантів виникає велике бажання «висловитись», тим більше, що

зробити це легко, оскільки партії не є аж занадто складними з точки зору технології. Диригент, застосовуючи свої професійні вміння, повинен запобігти порушенню балансу між партією соліста і оркестровим супроводом.

Образний всесвіт «Рапсодії» – широта й краса рідного краю, чий співочий мелос тільки підсилює позитивне враження, створюючи відчуття всеосяжної самоідентифікації зі звучним текстом. Саме в такому руслі диригент повинен формувати виконавську концепцію музичного твору, по-максимуму використовуючи доступні йому ресурси.

Микола Стецюн. «Елегія Гнату Хоткевичу» (2003)

Написання цього твору пов'язано з міжнародним конкурсом виконавців на народних інструментах імені Г. М. Хоткевича, який проводився в Харкові, починаючи з 1998 року. Саме під час відкриття третього конкурсу у квітні 2004 року відбулася прем'єра «Елегії» у виконанні оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Гнат Хоткевич – велична постать української культури першої третини ХХ сторіччя – музичний, літературний, театральний, громадсько-політичний діяч часів національного відродження, який в різні періоди свого життя зазнав переслідування, тортур і, нарешті, був розстріляний радянською машиною винищення творчо-мислячих представників української інтелігенції у жовтні 1938 року. Він лишив по собі досить велику літературну спадщину, театральні п'єси, кіносценарії, але в нашій уяві він переважно асоціюється з бандурою. З бандурними концертами він об'їхав майже всі великі міста України, створив «харківську школу» гри на бандурі і концертно-педагогічний репертуар (йдеться про сотні зразків, хоча через заборону і відверте знищення точна кількість творів лишається не відомою), відкрив клас бандури у Харківському музично-драматичному інституті – перший клас бандури у вищому навчальному закладі на теренах України.

«Елегія Гнату Хоткевичу» – журливий, лірико-трагічний твір містить жанрову програму з автобіографічним підтекстом. Створення **диригентської**

інтерпретації твору пов'язане з трактуванням його емоційно-образного змісту, що розгортається за наступним сценарієм: образ людини-митця (вступ) – занурення у вир його життя (ц. 1-2) – бурхливі події у буремні часи (ц. 3) – відчайдушна боротьба до останнього і поразка (ц. 4) – психологічний надлом: в очікуванні неминучої фатальної розв'язки перед очима щемливо проходять образи колишнього життя (ц. 5-6) – моторошний стук у двері, останні подихи героя, розстріл (кода, ц. 7). Отже, «Елегія» – монотематична композиція, невелика за обсягом звучання (4 хвилини), інтонаційна драматургії якої дуже насичена подіями. Тому традиційна складна тричастинна репризна форма звучного тексту на слух сприймається у відповідності до оригінальної концепції твору М. Степцюна.

У третьому концерті творчого проєкту викладено запис, де цей твір, створений безпосередньо для оркестру народних інструментів ХНУМ, є складовою його оригінального репертуару, виконує інший навчальний колектив – оркестр народних інструментів «Слобожанські візерунки» Харківського фахового вищого коледжу мистецтв¹⁴. Склад оркестрів суттєво відрізняється: провідною групою є скрипки, а у складі (окрім домр і баянів) присутні бандури, цимбали, гітари. Отже, партитуру перероблено відповідним чином (див. Додаток 4; с. 133). Зважаючи на наявність у складі оркестру 5 бандур, тембр яких сприймається як семантичний знак присутності образу автора Гната Хоткевича, було додано їх окрему лінію – новий матеріал, відсутній у оригіналі (зміни погоджено з автором).

Темпова драматургія як складова диригентської інтерпретації безпосередньо пов'язана з трансляцією змістовного бачення музики. У партитурі твору зазначена наступна схема:

Вступ, цифри 1-3	Цифра 4	Цифри 5-6	Цифра 7
<i>Andante</i> розмір 3/4,	<i>Grave</i> Останні 6 тактів зі зміною	<i>A tempo</i>	Перші 4 такти в попередньому темпі.

¹⁴ Функції керівника цього навчального творчого колективу протягом 2010-2022 років виконує автор проєкту.

в останньому такті ц.3 - <i>ritenuto</i>	метру на 2/4 зазначено <i>Poco accelerando</i> Останні 2 такти – <i>Poco ritenuto</i> і повернення розміру 3/4	Останні 3 такти <i>Maestoso</i> У третьому такті до кінця розмір 4/4, у двох останніх повертається 3/4
------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

З метою якнайглибшого максимального розкриття змісту музики в процесі запису власної диригентської інтерпретації твору зроблено (відчутні на слух) корективи до викладеної темпової схеми.

1) Під час вступу застосовано мікроагогіку, ледь помітне прискорення протягом перших чотирьох тактів (надаючи музиці подиху життя, безпосередніх емоцій), а в останньому такті – суттєве уповільнення, начебто відокремлюючи пролог майбутньої драми від основного музичного перебігу подій.

2) У кульмінаційній зоні (ц.4: 16 тактів), що є найбільшою за обсягом робиться прискорення на 6-10 такти (у автора 11-14), тобто такти 11-14 я виконую у рівномірно швидкому темпі. Тож найвищий кульмінаційний наголос припадає на першу долю 11 такту, де, на мою думку, відбувається трагічний надлом в житті героя, його ув'язнення. Тому підтвердженням є зміна метру (з 3/4 на 2/4) та поява чотирьох поспіль низхідних рівномірних секвенцій шістнадцятими тривалостями, що сприймаються як рефлексія на страшну подію, яка докорінно змінює життя героя.

Такій інтерпретації є ще одне пояснення, суто практичне (з точки зору виконавського досвіду): низхідні пасажі швидкими шістнадцятими одночасно проводять скрипки, баяни і домри – інструменти з відмінним способом звукоутворення. Синхронно виконати цей технічно складний епізод значно легше в умовах рівномірної пульсації. Такий крок є свідомим упередженням прогнозованої виконавської проблеми.

3) Цифри 5 та 6 звучать значно повільніше, ніж *Andante* експозиційного розділу: темп скоріше відповідає *Adagio* і є непохитно рівномірним. Піццікато у скрипок – «тікання годинника» – відраховує миттєвості життя, що лишилися людині. Партії баянів – дуже виразні, немов крик душі, яка

протривитьс'я неминучому. Бандури викладають тему, яка тепер прямо асоціюється з образом Гната Хоткевича та його трагічною долею, дуже стримано. Ідея саме такої інтерпретації полягає в тому, щоб передати психологічний стан надломленої людини, для якої час зупинився і закляк, а образи з минулого життя поволі проходять перед очима.

4) В останньому такті перед ц. 7 ще більше уповільнюю темп до рівня *Grave*. Всю цифру проводжу в дуже повільному темпі. Це дозволяє добре розчути і усвідомити те, як перший мотив теми стає моторошним стуком у двері камери востаннє. Кінцеві три такти поступово уповільнюю, переводячи змістовний наголос на партію малого барабану, який імітує постріли «розстрільної» команди.

Слід зазначити, що додавання партії бандур значною мірою вплинуло на загальну драматургію твору, зробивши її більш відвертою і особистісною. Це – свідомий крок з мого боку, як диригента. Наостанок додамо: у вступі (перші 8 тактів) на відміну від оригіналу, увага акцентується на 5-й такт, де з'являється тембр бандури, ніби ми вперше знайомимось з постаттю головного героя. Непересічного трагізму набуває тематизм у ц. 5 цифра, де бандури викладають тему. У ц. 6 окремі уривчасті акорди, немов зітхання, віщують про фатальну розв'язку життєвої драми героя.

Резюме. «Елегія Гнату Хоткевичу» є досконалим зразком оригінального репертуару для народних інструментів: її багатий зміст у стислій формі розгортається динамічно, відповідно до очікувань сучасного слухача. Проаналізована диригентська концепція (власне факт її існування) свідчить про наявність тенденції до наслідування, збагачення та примноження традицій оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського.

Концерт для цимбалів з оркестром «Сонячне коло» Ігоря Гайденка (2005)¹⁵ написаний на замовлення організаторів III міжнародного конкурсу

¹⁵ Гайденко Ігор Анатолійович (1961 р. н.) – композитор, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри інструментів духового та естрадного оркестрів Харківської державної академії культури, доцент. З 2010 року – голова правління Харківської обласної організації Національної спілки композиторів України. Випускник Харківського інституту мистецтв імені І.П.Котляревського за

виконавців на народних інструментах імені Г. М. Хоткевича, як обов'язковий твір третього туру для виконавців на цимбалах. Твір відзначений спеціальним призом, як кращий оригінальний твір цього конкурсу. Ще раз великий успіх спіткав «Сонячне коло» на щорічному міжнародному українському музичному фестивалі «Kyiv Music Fest», де твір прозвучав у виконанні Національного оркестру народних інструментів України під орудою В. О. Гуцала, соло на цимбалах народний артист України – Георгій Агратіна.

Одночастинний концерт (написаний у формі сонатного *allegro*) вирізняється бурхливою енергією ритмів та їх безкінечним розгортанням, що відображено у програмній назві «Сонячне коло». Основна тональність *D-dur*, хоча автор знаків альтерації при ключах не ставить. Виклад музичного матеріалу ґрунтується за принципом концертності *solli-tutti*. Темп швидкий – половинна дорівнює 92 ударам на хвилину. Розмір 2/2.

Експозиція такти 1-89	Розробка такти 90-220	Реприза такти 221-279	Кода такти 271-296
ГП – оркестр ГП соло <i>D-dur</i> Зв.П – соло і оркестр <i>g moll</i> ПП – чергування соло і оркестру <i>g moll</i>	Уповільнення темпу Оркестр – ПП, соло – варіації на тему ГП Прискорення до Початкового темпу ГП – чергування соло і оркестру <i>a moll</i> Розробка і співставлення елементів Зв.П і ГП. ПП <i>g moll</i> ГП соло і оркестр разом Каденція <i>Соліста</i> Оркестр – розробка ПП, соліст – розробка елементів Зв.П і ПП	ГП – оркестр Модифікація теми через додавання до ГП елементів Зв.П і ПП. <i>D-dur</i> Соло і оркестр Зв.П <i>g moll</i> в діалозі з фрагментами ГП Поступове виокремлення мотиву-формули з 4-го такту ГП (у варіанті соліста)	Прискорення темпу Тему складає мотив-формула з ГП Соло і оркестр

спеціальностями: фортепіано (1985 рік, клас професора Єщенко Н. О.); композиція (1990 рік, клас заслуженого діяча мистецтв України, професора Золотухіна В. М.). 1993 року закінчив асистентуру-стажування Санкт-Петербурзької державної консерваторії по класу композиції професора С. М.Слонімського, а також Композиторські курси (Казімеж Дольной, Польща, 1991), Американську консерваторію (Фонтенбло, Франція, 1992).

З точки зору драматургії як художнього цілого, Концерт І. Гайденка «Сонячне коло» не є занадто складним. Проте він висуває високі вимоги до навичок керування метро-ритмічною організацією оркестрової вертикалі у швидкому темпі та технічного арсеналу і вправності диригента.

Тематизм концерту відповідає поспівковому викладу. Безперервна активна «гра ритмів» складає драматургічний «стрижень» цього опусу. Тому робота над якісним відтворенням ритмічних структур (а музичний текст містить безліч варіантів синкопованого ритму та їх співвідношення) є одним з пріоритетних завдань диригента. Наприклад, тему ГП концерту утворює двотактова поспівково-ритмічна формула вісімкама, що складається з чотирьох серій, повторених раз за разом звуків *a, d, cis*.

Під час третього проведення вісімки (починаючи з *d*) збільшують свою тривалість до чверті, в результаті чого у другому такті виникають три синкопи поспіль. Натомість, ритмічний супровід містить синкопу у першому такті та коротку паузу на початку другого. Таким чином, ритмічні наголоси теми і супроводу прогнозовано не співпадають. В обраному темпі це становить виконавську проблему, вирішення якої вимагає від диригента технічної вправності і слухового контролю.

Найбільш дієвим засобом вирішення цієї проблеми, з точки зору диригентської аплікатури, є об'єднання двох тактів (на 2/2) в один – на 4/2, що має одну сильну долю. Такі дії можуть бути як *уявними* (диригент продовжує тактувати по схемі «на два», а мислити в чотиридольній схемі), так і *практичними* (диригент для тактування застосовує схему «на чотири», і тоді тематична формула просто вкладається в одну схему). Мислення «на чотири» також сприяє створенню відчуття «неухильного руху вперед», ніби по колу, що відповідає програмному змісту твору.

Іншим важливим завданням є створення піднесеної атмосфери фольклорного свята-дійства, сповненого відчуття єднання з прадавніми коренями землі предків. Особисто мені у звучному тексті концерту вбачається вир містичного обряду, присвяченого слов'янському Богу Сонця

Яриллі. Образний зміст виконавської версії логічно об'єднує теми концерту та природньо розкриває спосіб їх взаємодії. Реалізація подібної інтерпретації потребує від диригента відтворення стану подієвого узагальнення, що відбиває зв'язок поколінь (як на рівні спільноти, так і особистісного Я).

На початку експозиції, особливо під час презентації теми ГП, диригент повинен дещо «відсторонитися» від звучного тексту на психологічному рівні, поступово поринаючи в музику разом з розгортанням форми (поява тем Зв. П., П.П.): слід, нібито, споглядати дійство в цілому («на відстані»), а потім фокусуватися на окремих персоналіях. Відтворення змісту фінального розділу концерту потребує зворотного порядку дій диригента – від занурення в особистісну психологію до пафосу загального свята (кода).

Слід звернути увагу на прагматичні речі, а саме: Концерт І. Гайденка «Сонячне коло» написано для цимбалів у супроводі оркестру. Відповідно, диригент має забезпечити динамічний «коридор» для соліста. Чітке розмежування туттійних епізодів і тих моментів, коли оркестр виконує функцію акомпанементу, взаємодіючи з солістом лише на рівні реплік окремих тембрів, *вимагає від диригента дій щодо підтримання партії цимбалів на конкурентному рівні з точки зору слухової ідентифікації соло.* Вирішення цього завдання потребує від диригента активного слухового контролю динамічного балансу, швидкої мануальної реакції для його корегування.

Ще одну проблему складає початок розробки, де виникає певна полеміка з автором твору у зв'язку з позначеними в партитурі темпами. В умовах, коли половинна тривалість дорівнює 84 ударам на хвилину, прослуховування тематизму стає дещо спотвореним, «смиканим». Щоб цьому запобігти, бажано уповільнити темп цього епізоду до Moderato в чотиридольній системі мислення. Як наслідок, уможлиблюється вимога відповідності до обрядової семантики.

Резюме. В пошуках загальної естетики авторського задуму диригент має право на своє індивідуальне бачення твору. В даному випадку ми схилиємось

до трактування цимбального концерту І. Гайдена як *сучасного зразку епічного симфонізму*.

Борис Міхеєв. Концерт для домри з оркестром №1 (2008)

1992 рік – рік написання твору у вигляді клавiру (партія домри у супроводі фортепіано). В оркестровій версії твір зазвучав лише 2008 року, коли композитор зробив його інструментування, одночасно для симфонічного оркестру та оркестру народних інструментів. Концерт був обов'язковим твором 3-го туру V міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментах імені Г. М. Хоткевича, що відбувся 2010 року в категорії «домра».

Концерт є зразком тричастинного циклу. Образний зміст твору ґрунтується на «билинному епосі», за словами композитора. Н. Костенко щодо творчості Бориса Міхеєва відзначає *«синтез західноєвропейських та вітчизняних традицій; взаємодію драматичного (конфліктного) принципу з епічним, оповідальним змістом* (переклад мій – А.С.) [14, с. 33].

Перша частина (*Vivo, d-moll*) сповнена суперечливих експериментальних рішень (див. Додаток 4; с. 139). Структурний аналіз твору і особисте спілкування з композитором щодо його бачення драматургії доводить, що ми маємо справу з сонатним *allegro* без розробки. Експозиція містить вступ з темою-формулою, що відіграє визначальну змістовно-образну функцію, головну партію (ГП) та дві побічні партії (ПП). Вражаючим є конфлікт-конкуренція між солістом і оркестром, що відбувається у абсолютно відмінних метрах (у партії соліста – 1/2, а оркестру – 6/4, потім навпаки) і в експозиції, і в репризі. При цьому на два такти соліста припадає один такт оркестру, що формує ритмічне неспівпадіння оркестрової вертикалі з пульсацією тематизму соліста (тільки перша шістнадцята тривалість кожного такту соліста по чергово співпадає з першою та четвертою долею оркестру). Такий запис при незмінному *Vivo* формує відмінний *темпоритм* драматургічного часопростору, коли соліст і оркестр по чергового переходять від розміру 1/2 до 6/4. Темпове відношення – **дві**

чверті дорівнюють трьом – відчувається як відношення половинної до тріолі четвертних тривалостей. Таким чином, реальний темп відрізняється на третину і реалізується шляхом раптового співставлення. Це складає авторський задум та виконавську проблему – *поліметрію*, коли соліст живе в одному часовому вимірі, а оркестр начебто в іншому.

Соліст презентує тему вступу, яка за семантикою є знаком частушки. Вона утворена короткою низхідною поспівкою з двох поспіль секунд *f, e, d*, що «розбиваються» тонічною квінтою *d-a*. До речі, за ритмікою тема співпадає з жіночою промовкою «*Милёночек, куда пошёл, куда пришёл, зачем ушёл...*». Багаторазове, мантричне повторювання цієї формули, з одного боку, створює ауру містичного навіювання, а з іншого – символізує незмінний плін часу. Паралельно, в партії оркестру (6/4) звучить наспівний мелос приголомшливої широти, з якого формується ГП, символізуючи вільний дух, і в майбутньому стане ґрунтом для ГП соліста. Під час проведення теми ГП солістом його партія отримує метричну організацію на 6/4, а партія оркестру – на 1/2. В партії оркестру настирливо звучить частушечна формула у паралельному русі чистими квартами; її поперемінно виконують різні тембри, але з незмінним мелодичним ядром *f, e, d*.

Розмірена, спокійна мелодія першої ПП нагадує хорал-молитву (тональність *fis-moll*; темп *Meno mosso*, розмір 2/4). Її виконує виключно оркестр. Три проведення теми-молитви мають дещо відмінний образ. За першим разом чуємо звуки церковної служби, що супроводжується молитовним співом. Далі з'являється друга ПП у соліста – глибоко тужлива тема самотності. Мелодію утворюють широкі (до двох октав) інтервали у тріольному викладі, що створюють образ приглушеного плачу покинутої жінки, приреченої на страждання.

Друге проведення («молитва») поєднано з темою самотності, виконується на *p* прийомом *pizzicato* на тлі розмірених ударів церковного дзвону. Зміст цього епізоду можна потрактувати як дуже особистісну

молитву нещасної жінки, яка майже втратила надію і віру. Її внутрішній світ і пошуки сенсу життя відбиває емоційно відверта каденція соліста.

Реприза – дзеркальна, дещо скорочена – починається потужним звучанням молитви (перша ПП) в основній тональності (*d-moll*), що відбиває сутність материнської любові, здатність до самопожертви. На відміну від експозиції, в репризі оркестр проводить ГП у повному обсязі, в той час як в партії соліста відбуваються зміни. Частушечний мотив, зазнавши впливу теми самотності, втрачає свою сталість і тональну стійкість: в його будові з'являються широкі інтервали. На той момент, де за логікою форми, соліст мав виконувати ГП, раптово настає тиша. В таких акустичних умовах, «флажолетна» імітація солістом частушки створює дивакуватий образ психічно хворого (на кшталт юродивого, який безперервно промовляє *щось*, тільки йому зрозуміле). Через чотири такти повертаються поодинокі вкраплення частушечної формули окремими оркестровими тембрами, що звучать на *p*, побоюючись порушити *нереальну ауру занурення у підсвідомість*. Соліст виконує не всю головну партію, а лише її фрагмент, що обривається неочікуваним низхідним глісандо. Після цього досить довго звучить *кода*, поступово розчиняючись у тиші, ніби шепіт промовляння. Соліст переходить на флажолети. Ритмічна будова його формули зберігається, проте звукове наповнення змінюється. В партії оркестру приглушено тихо звучать поодинокі перегуки і короткий фрагмент теми-молитви.

Резюме. Концертне виконання першої частини Концерту Б. Міхеєва є складним завданням навіть для досвідченого керівника оркестру. Практична організація вищезначеної поліметрії становить реальну виконавську проблему, що вимагає від диригента трансляції в оркестр чітких структурних моделей, надзвичайної слухової уваги і контролю з елементами передбачення можливих ритмічних недоліків та дій щодо їх запобігання. Звучний текст потребує від диригента гнучкості, креативного мислення і навичок завчасної перебудови внутрішньої пульсації, що випереджає реальну зміну метру, а в

нашому випадку, ще й темпу (фактичний темп звучання $1/2+1/2$ ніяк не дорівнює $6/4$). Організація зрозумілих для оркестрантів переходів від одного метру до іншого вимагає високої психоемоційної концентрації та технічної компетентності диригента, абсолютної комунікації між оркестром і його керівником.

Слід заздалегідь прорахувати темп *Meno mosso*, що визначає образний світ двох побічних партій. Співвідношення початкового *Vivo* і темпу, що є слухним і відповідним змісту цьому розділу експозиції, аж ніяк не відповідає авторській ремарці *Meno mosso*. Це, скоріше, *Adagio*, з пульсацією близько 60 ударів на хвилину. Серед більш простих завдань – необхідність точно відтворити темп *Vivo* у репризі.

Окремо слід відзначити складність відтворення оркестрової фактури. Композитор не мислить звичними шаблонами на кшталт – мелодія, бас, гармонічний супровід, гармонічна фігурація. Не спрацьовує й прозивна логіка оркестрової доцільності, коли, наприклад, контрабаси виконують функцію басу, а I-й баян – мелодію. Натомість, будь-яка оркестрова група може викладати мелодію, мелодичні підголоски, імітувати церковні дзвони. Монолітне звучання оркестру – рідкісне явище для партитури Концерту Б. Міхеєва, що здебільшого використовується для туттійного (кульмінаційного) проведення мелодії.

Типовим для оркестрового письма композитора є раптові вступи і перегуки окремих тембрів, переважно акцентовані та ще й на слабку долю. Врешті-решт вони постають ознакою композиторського стилю, що ускладнює звучну реалізацію музичного тексту в оркестрі. Диригент повинен зважати на незручності, з якими стикаються оркестранти, чиї партії містять велику кількість тривалих пауз (темповий акцентований вступ на слабку долю після пауз завжди потребує додаткової психо-фізичної концентрації).

Вищеозначені причини формують низку проблем, що стосуються адекватного звучання *динамічної партитури* оркестру в сенсі відповідності характеристик гучності окремих тембрів і оркестрових груп, які формують

звучне полотно музичного твору. Це виключно зона відповідальності диригента, його слухового контролю балансу та аплікатурного моделювання відповідної сили звучання і артикуляції. В нагоді стануть навички показу акцентованого вступу на різні долі такту відмінної (відповідно до сили звуку) інтенсивності.

Найголовнішим і найвідповідальнішим завданням диригента є *місія інтерпретувальника змісту* того чи іншого твору, як його задумав та виклав у партитурі автор музики. Саме це є виконавським пріоритетом попри всі технологічні проблеми. Для досягнення цієї мети потрібна активна творча комунікація з оркестрантами під час репетицій. І, якщо семантика теми ПП-молитви добре усвідомлюється музикантами досить ясно, то зміст інших тем потребує вербальних пояснень. І тільки таким чином в подальшому вдасться донести зміст твору до слухачів. Слід віднайти такі форми диригентського показу, які б, окрім організації ансамблю, вдало моделювали психо-емоційний стан, відповідний до образного змісту першої частини Концерту.

Друга частина концертного циклу має прихований сюжет¹⁶, написана в куплетній формі, що містить вступ, три різні за обсягом куплети і завершення. Куплети мають двочастинну будову типу «заспів-приспів». Кожен куплет починається з теми «дзвіночків карети» (заспів), потім викладається тема «самотньої жінки» (приспів). У другому куплеті ця тема отримує драматичний розвиток.

Головну роль повсякчас відіграє партія соліста, який виконує всі теми. Оркестровий супровід не містить мелодії, він дуже мінімалістичний, ніби не пов'язаний з подіями. Окремі акорди *pizzicato* струнних нагадують то тріск підлоги, то хлопок дверей, то далекі церковні дзвони, що кличуть на службу. Іноді звучать довгі педалі баса на одному тоні *fis*. Такими засобами створюється гнітюча атмосфера очікування. Тільки на початку третього

¹⁶ За словами автора, «забезпечена панночка середнього віку має достатні матеріальні статки, але не має супутника по життю. Вона чекає на чоловіка, довго чекає. Тричі впродовж цієї частини чуються дзвіночки кінного екіпажу, але кожного разу карета проїжджає повз обійстя. Так і минає життя...».

куплету (третя карета) оркестр, нарешті, «вмикається» на шість тактів – з’являється надія, що саме зараз героїня знайде своє щастя. Але цього не відбувається. В оркестровій вертикалі наполегливо звучать дисонантні акорди, що зображають дзвін, який тріснув, – семантичний знак нещасливої долі. Тема самотності звучить тихо (*pp*) і втомлено (мелодія двічі зупиняється ферматами). Заключення складається з кількох подрібнених паузами фрагментів теми-дзвіночків. Останній мажорний акорд оркестру символізує закінчення життєвого часу (момент вічності).

Філософський підтекст твору потребує відповідної диригентської інтерпретації. В динамічній партитурі переважають *p* та *pp*: в маєтку панує тиша і нудьга. Проте темпоритм дуже мінливий. Тільки під час звучання акордової теми-дзвіночків (екіпаж, що наближається) він є передбачуваним (уповільнюється в останньому такті). Другу ж тему (самотньої жінки) соліст виконує агогічно вільно, на свій розсуд. Тому акомпанувати складно, тим більше, що акорди оркестрової партії виникають з тиші пауз. Диригент має бути повсякчас готовим до темпових трансформацій, прогножуючи часові проміжки для вчасного і зрозумілого жесту до вступу.

Техніка диригентського показу має бути, з одного боку, вивіреною, а з іншого – коректною і навіть витонченою. Впевнений жест диригенту потрібен для того, щоб отримати одночасне звуковидобування від оркестрантів, які грають на інструментах із відмінним способом звукоутворенням, та ще й різними виконавськими прийомами. Високі вимоги до коректності і витонченості диригентської техніки пов’язані з необхідністю забезпечити:

- влучність організації акомпанементу у часі (партія соліста містить багато агогічних відхилень);
- динамічний нюанс (*p*, *pp*);
- створення відповідної образного аури дуже аскетичними засобами.

Останнє твердження стосується не тільки емоційно-динамічного відображення програмності твору, а й функції другої частини Концерту в цілісній драматургії циклу.

Фінал циклу написаний в формі сонатного *allegro* (темп *Allegro vivo*, тональність *d-moll*) і, на перший погляд, є традиційним за змістом, будовою і фактурною реалізацією. Особливістю форми є коротка розробка і поява суттєвого розробкового розділу в репризі (замість побічних партій). Серед оригінальних інструментувальних рішень відзначимо вступ (8 тактів), де застосовані виключно ударні інструменти – литаври і малий барабан.

Експозиція містить головну партію (ГП), зв'язуючу партію та, аналогічно до першої частини циклу, дві побічні партії (ПП). Цілісність драматургії Концерту як циклу відображено у наскрізному тематичному поєднанні. З чотирьох тем Фіналу новими є ГП та друга ПП. Зв'язуюча партія – це переосмислена тема «дзвіночків карети» (перша фраза) з другої частини концерту. Перша ПП – тема-молитва (перша ПП з першої частини циклу).

ГП – це активна, невпинно-рухлива віртуозна мелодія в дводольному розмірі, що повсякчас розвивається, переважно модуляційними засобами. Її синтаксичними властивостями є те, що вона неквадратна за будовою (загалом 7 тактів) та має тридольний останній такт. Зв'язуюча партія є стислою за викладом: два проведення по чотири такти, де друге є варіантом першого. Значення цієї мелодії для драматургії циклу розкриється у розробці.

Сфера побічних партій контрастує з ГП не тільки тонально, але й за темпом – *Meno mosso*. Перша суто оркестрова ПП – тема-молитва – викладена в тональності *b-moll*. За записом розмір – 4/4. Проте, за змістовною логікою – це 2/2 в реальному темпі, що повністю відповідає темпу її звучання у першій частині, де метр становив 2/4. Тобто, четвертна тривалість фіналу дорівнює восьмій тривалості першої частини циклу.

Другу ПП спочатку презентує соліст у тональності *es-moll*. Мелодія (загальним обсягом 8 тактів) чуттєва і трагічна. Вона звучить немов «крик

оголеної душі», не полишає байдужим, врізається в мозок, змушує слухача поринати у емоційний світ героя і переживати його біль, як свій. Характерною особливістю будови теми є чергування дуолей і тріолей вісімками, що створює відчуття невпевненості, часом відчаю.

Розробка (18 тактів) розпочинається звучанням трансформованої ГП, після неї – друга ПП. Завершальним актом є каденція соліста.

Реприза повторює матеріал експозицію тільки до того моменту, коли мають прозвучати побічні партії. Попри те, що композитор згідно з канонами сонатного формоутворення ніби залишає тональність *d-moll* (при ключах тільки сі бемоль), тональний конфлікт не зникає – звуковисотна сфера побічних партій не кориться і залишається у своїх первинних тональностях за рахунок зустрічних знаків. Не відбувається ні уповільнення темпу, ні зміни загального настрою. Натомість, виникає розділ, де одночасно розробляються всі теми. На тлі другої побічної партії (що звучить у збільшенні у виконанні соліста) в партії оркестру проходять: спочатку короткий фрагмент зв'язуючої партії; потім новий тематичний елемент (викладений шістнадцятими тривалостями), утворений шляхом поєднання мотивів теми-молитви (першої ПП) та зв'язуючої партії; нарешті перший елемент ГП. Втім, друга ПП витісняє всі інші теми.

Зміст подальшого розгортання драматургії складає поступове повернення образної сфери ГП через розробковість цієї теми. Тільки після цього відбувається тональне погодження: короткий фрагмент другої ПП (у збільшенні) звучить в основній тональності, згасаючи на довгій ферматі.

Завершує Фінал концерту кода – ствердження основної тональності *d-moll* силами оркестру. Засоби стандартні – повторення прозивної структури домінанта-тоніка. Оригінальним є те, що в цей час соліст впевнено виконує тему Зв.п. в типовій для неї тональності *B-dur*. І лише в останніх трьох тактах в його партії з'являється тоніка.

Отже, фінал Концерту для домри №1 Б. Міхеєва вирізняється шаленою енергією руху і, одночасно, непідробною відвертістю емоцій у сфері лірики.

Стратегічним завданням для диригента є розкриття глибоко-особистісної драми героя, втіленої переважно через його внутрішній конфлікт. Необхідно відтворити широкий спектр емоцій – від нездоланної рішучості до повного відчаю. І все це в досить стислий час (кілька хвилин звучання).

Обираючи диригентську аплікатуру, слід звернути увагу на зміни розміру такту (містяться в темі ГП) та велику кількість акцентованих вступів голосів партитури в швидкому темпі. Динамічна партитура фіналу дуже різноманітна і містить практично весь спектр динамічних нюансів, але треба враховувати, що ми маємо справу з акомпанементом.

Таким чином, Концерт №1 для домри з оркестром Бориса Міхеєва дає привід для виховання креативного диригентського мислення. Тричастинний цикл презентує художній універсум твору – три історико-культурні пласти, наче розосереджені у часі (ефект «цивілізаційних зсувів»):

- архаїка (в її суто музичному уявленні);
- витончена рефлексивна драма (тема жіночої долі, як версія любові, яка не відбулася);
- багатотемний фінал – виважений баланс сюжетних «полюсів» цілісної драматургії циклу.

Твір має велику популярність серед фахівців-народників. Авторські партитури Б. Міхеєва вирізняє лаконізм форми, оригінальне тембро-фактурне мислення, вміння засобами оркестру створювати реалістичний семантичний текст і неочікувані тембральні міксти, формувати динамічний простір для соліста, вдало балансувати на межі композиторських вимог та виконавських можливостей студентського оркестру. *Вони є одними з найскладніших у практиці автора, як з боку вимог до компетентностей диригента, так і з боку виконавської спроможності оркестру народних інструментів.*

А.Стрілець. «Хоровод-примара» (танок на тлі химерних ідолів) (2019)

Невибаглива на перший погляд п'єса для оркестру народних інструментів має доволі символічне та багатозначне програмне уточнення. З одного боку, ідея твору є суто музичною, містить ігрову логіку та будить

асоціативне мислення слухача. Автор розраховував, що ця музика надасть досить впізнавану конотацію з архаїчними магічними обрядами (на кшталт фольклорних свят на «Івана Купала», що, до речі, є популярними в харківському контексті (наприклад, в музиці для баяну – Концерт №2 для баяну Анатолія Гайденка «З прадавніх часів»).

В той же час у «Хороводі-примарі» відчутний типовий мікс «різних музик»: серйозних жанрів (поліфонічно-імітаційне проведення тем в експозиції на тлі «там-тамів долі») та «легкої», розважальної музики в дузі екстатичних танців з елементами гуцульських коломийок. Іншими словами, жанрово-стилістичні знаки музичної семантики твору поєднують різні сегменти мови: магічні остинато, акцентну ритміку та квадратну синтактику поспівкової основної теми-хороводу з крещендуючими нагнітаннями «поганського плясу» та ліричну експресію теми-молитви в кульмінації п'єси (звучить в партії домри-соло та репліках балалайок). Повернення теми «поганського плясу» в репрізі (ц. 6) із «зсувом» основної тональності на півтон уверх (замість e-moll – f-moll) наче символізує «провал свідомості у сон» і дає слухачеві неочікуваний ефект «нестійкості» (несправжності звукообразних подій).

Склад оркестру – флейта, чотири баяни, група балалайок, ударні і група чотириструнних домр (див. Додаток 4; с. 140). Серед ударних обрані литаври, що імітують давні барабани (символ долі).

Ця оркестрова мініатюра (що звучить 4,5 хвилин) являє собою монолітну композицію варіантно-крещендуючого типу з рисами тричастинної музичної драматургії.

Основна тема розгортається як ланцюг варіантних проведень плясової теми (7 варіантів) на єдиному наскрізному розвиткові, що будується за рахунок утриманого остинато литавр (майже весь твір), на тлі яких звучать різні темброво-фактурні варіації. До сегментів магічного дійства відноситься алеаторичний прийом – «удар» оркестру: акцентоване нагромадження звуків акорду високої теситури, що утворюється в результаті ударного способу

звуквидобування медіатором по всіх струнах за підставкою у різних групах струнних інструментів.

Архаїчність і навіть містичність (з якої потім походить аура «недоброї» сили) сприймаються такими через акцентування тритону у складі теми: замість чистої квінти, чий семантичний потенціал пов'язаний, як правило, з чистотою, чимось високим та вічним, у свідомість «втоптується» тритон, як семантичний контраст до пісенно-ліричного шлейфу «душевної» теми-молитви (ц. 5).

Динамізм варіантно-остинатного нагнітання інтонаційно-музичної символіки «поганського плясу» містить перебіг певних трансформацій на ґрунті танцювальних награвань різного емоційного забарвлення (як з позитивним знаком+, так і негативним: нагнітання й динамічний підйом уособлюють силу чорної магії). Сенсом цього танцювально-одержимого руху (з ефектом «примарного сну») стає його переривання та включення теми-молитви, потрактована як кульмінація музичного дійства, символ очищення, спасіння від навали на духовний спокій людини з боку зовнішніх сил.

Основна тема містить ядро (амбітус ч. 5) і багаторазове повторювання/варіювання на основі остинато ударних з урахуванням принципу «*soli-tutti*». Перше проведення належить партії перших баянів: друге – підсилює тему монолітним звучанням усіх баянів з флейтою, що надає дещо «мілітаристський» акцент. Невипадкові тут такі риси, як акцентована ритміка, квадратна структура, поліритмія, синкопи. В ц. 4 тема наче «згортається» (2 такти, замість 4). Далі відбувається її ускладнення – розвиток з підключенням нових тематичних елементів, що утворюють образ танцювального дійства («хоровод» – це багато учасників). Голоси-тембри оркестру мають різні функції: протискладення (тт.6-11), підголосків (ц. 2, три перші такти), контрапункту (див.: там само партію контрабасу; або партія Баяну II – два такти до ц. 3), утворюючи поліпластову фактуру. Цікаво, що тритони (у вигляді зменшеної квінти чи збільшеної квірти) пронизують усю тематичну структуру у вигляді комплементарних акордів (партії балалайок і

альтів) в паралельному русі. Ефектно звучить «зщеплення» ладової поспівки гуцульського ладу з ритмікою основної теми у супроводі там-тамного «пульсу», що сприймається, як танець в обіймах смертельної примари, сон-закляття – неможливість вийти із замкненого кола. Слід підкреслити для студентів-оркестрантів важливість тематичної «мозаїки» твору, щоб вони прислухалися (як у хорі) до різних тематичних утворень в цілісному звучанні (начебто включаючи в середині себе диригентську функцію самоідентифікації). Так, у **ц. 2** звучить поспівка в дрібно-ритмічній групі тридцять других тривалостей з характерним ладовим забарвленням – двічі гармонічний мінор (IV підвищений ступінь). І якщо основна тема «Хороводу» асоціюється з архаїчним обрядом, то ця тема має етно-національний колорит, її мова осучаснена і зрозуміла для сучасного слухача.

У **ц. 4** балалайкова група привертає увагу варіацією на «паралельний рух», але вже не тритонами, а подвійними чистими квінтами (в амбітусі нонакорду). Отже, одночасно звучить 6 самостійних тематичних пластів щільної оркестрової фактури (по тембровим групам) (Додаток 4; с. 141):

- остінато у литавр (наче «музичний нерв»);
- група баянів разом з флейтою-дубльором виконують низхідну «дорійську» поспівку;
- балалайки відповідають за синкоповані «удари»;
- домри диференційовані на два шари: Д.₁ та Д.₂ унісонно виконують варіацію на дорійську тему в новому метро-ритмічному вигляді, в той час, як дві нижні партії цієї групи «виплясують» візерунки на «остові» гуцульської теми, ідентичні в ритмічному плані, однак не співпадаючі інтервально;
- контрабас разом з бас-балалайкою створюють «чоловічий» танок з кульгавим («тритоновим») жестом, символом прадавньої обрядової дії.

Тема-молитва (**ц.5**) жевріє і зігріває душу, бо екзистенційно перебуває в іншому ладовому вимірі (Додаток 4; с. 142): інтонація оспівування вимальовує контур гармонічної домінанти до h-moll, що в межах основної

тональності *e-moll* є субдомінтовою сферою (DD_7). Балалайкові квінтови репліки, що становлять зв'язку-перехід до «сюрпризної» репризи твору, – теж не випадковість: в них закладено перехід до нового звуковисотного центру *f*.

Усі вищевказані ладо-тональні зв'язки в партитурі твору А. Стрільця для оркестру народних інструментів є важливою інформацією для виховання структурного слуху диригента-інтерпретатора, відчуття ним темпо-ритму композиційної форми.

Труднощі диригентської інтерпретації твору.

Фундаментальною проблемою для молодого диригента-початківця є трансляція відповідного психічного стану, містичної аури, без якої не можливо адекватно розкрити зміст твору. Поліпластова фактура передбачає створення картини дійства-обряду, де одночасно співіснують образи, іноді, дуже відмінні за змістом і емоційним наповненням. Через постійне нашарування тем в оркестрі виникають ситуації, коли диригент не має можливостей для одночасного візуально (аплікатурного) відображення та керування окремими лініями, що різняться за метро-ритмічними, артикуляційними, часовими параметрами. Тож, під час експозиції кожної нової теми диригент повинен здійснити дуже харизматичну разову трансляцію її змісту, яка б сприяла формуванню у свідомості виконавців яскравого образу, і на майбутнє не потребувала додаткових зусиль на підтримку цієї фактурної лінії.

Іншими завданнями є раціональне використання динамічного діапазону оркестру (для реалізації крещендууючої драматургії твору) і чітке дотримання темпоритму (що обумовлено необхідністю повсякчасного підтримання остинато магічного гуркоту «барабанів долі»).

Запропонована автором техніка оркестрового письма відбивається на оркестрантах, змушуючи їх надмірно концентруватися на власній партії. Це необхідно для звучної реалізації тексту партитури, що містить фактурні пласти з відмінними метро-ритмічними малюнками і смисловими наголосами.

Отже, автор мав за мету створити ефектну мініатюру з сучасним звуко-сонорним звучанням і технікою письма, нестандартним рішенням форми та відповідним рівнем професійних труднощів для учасників музикування.

Висновки до Розділу 2

1. Як засвідчив проведений аналіз концертних програм оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського в межах творчого проєкту 2021-2022 років, головним підходом композиторів Слобожанщини у 50-60-і роки минулого століття було спирання на фольклорний тематизм (пісенно-танцювальні прообрази). Іноді – створення оригінальних тем, що за структурою і мелосом максимально наближені до народних зразків (винятком є «Концертино» І. Ковача).

Фундатори харківської композиторської школи Д. Клебанов, П. Гайдамака, І. Ковач (які не мали базової спеціалізації «народні інструменти») звернули свою увагу на домру і балалайку. Було створено крупні форми для цих інструментів у концептуальних рішеннях, із залученням академічних традицій провідних академічних інструментів. Завдяки здійсненим перекладенням цих творів для оркестру унаочнився *академічний* статус виконавства на народних інструментах.

Композитори з лав «народників» добре розуміли і відчували виконавські можливості народних інструментів, й тим самим сформували нову якість професійного буття оркестрового виконавства на народних інструментах, заклавши підґрунтя для подальшого урізноманітнення концертно-педагогічного репертуару (в 70-90-ті роки ХХ століття). Слід підкреслити, по-перше, *жанрово-стилістичну орієнтацію* на західноєвропейську традицію проаналізованих творів композиторів Слобожанщини; по-друге, *розмаїття жанрових форм* музикування засобами оркестру народних інструментів.

2. На ґрунті аналізу диригентської інтерпретації численних творів, що склали програму творчого проєкту і запропоновані в розділі 2, визначено

універсальні параметри диригентської інтерпретації (з урахуванням композиторських ремарок та позначень):

- **темпоритм** – як процесуально-часова організація драматургії твору, задана диригентом;
- **динамічна партитура** – ієрархія гучності звучання оркестру як складова темпо-ритму твору;
- **фактура** – як правило, багатоплоскова і поліфункціональна;
- **тембр** – носій звукообразності та формоутворюючий чинник;
- **артикуляція** – спосіб звукоутворення, втілення мелосу разом з іншими семантико-експресивними рівнями музичної драматургії творів.

ВИСНОВКИ

1. «Золотою добою» творчої діяльності оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П.Котляревського (за кількісними та якісними показниками) був період з початку 1970-х по 1990-ті роки – час найвищого творчого піднесення (злету) навчального колективу. Усталений **історичний хронотоп** дозволяють науковцям надати належну оцінку загальному стану академічного народно-інструментального виконавства як *мистецького явища Слобожанщини*, потрактовуючи креативний досвід та плідні результати діяльності обраного колективу в якості *носія регіональної традиції*.

Харківські композитори виконали історичну місію у формуванні оригінального репертуару, а відповідно, жанрових та стильових пріоритетів діяльності оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського. Наголошено на ролі різних генерацій композиторів харківської школи. Їх внесок у розвиток цього різновиду народно-інструментального виконавства інакше, як історичною місією не назвати. *Завдячуючи їх наполегливій праці по створенню оригінального репертуару для оркестру народних інструментів, ми нині маємо слобожанську регіональну традицію.*

За 95 років, що минули з часу заснування оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, створено фундамент для обґрунтування інтерпретативної теорії підготовки диригента, в якій Минуле живить Теперішній час та скеровує Майбутнє.

2. Сучасна стратегія виховання диригента оркестру народних інструментів *відбивається* у змістовному наповненні навчальних планів відповідного напрямку діяльності кафедри народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського. Теоретичні засади фаху диригента оркестру народних інструментів представлено як усталену систему з трьох складових: «технологія диригування – психологія творчого процесу – диригентська інтерпретація». Вони є взаємопов'язаними і обов'язковими з точки зору *концептуалізації диригентського мислення* (хоча цьому передуює велика

організаційна робота). Їх системну єдність у дослідженні позначено як **когнітивно-діяльнісний** трикутник (модель науково-прагматичного пізнання).

Якісним результатом дії означеної системи підготовки диригента є прикінцевий *інсайт* «тут і зараз» – **артефакт** конкретного конкретного виступу як свідоцтво того, що здобувач виявив фаховий комплекс високого рівня і отримав відповідну кваліфікацію.

Запропонований структурний алгоритм аналізу диригентської професії, на нашу думку, є *універсальним* для музикантів-диригентів будь-якої спеціалізації. (Втім, його проєкція на інший фах потребує подальших авторських розробок).

3. Складено жанрову систему оригінальних творів для оркестру народних інструментів, що увиразнює відмінності репертуарної політики керівників сучасного складу колективу. До неї увійшли жанрово-стильові моделі, історично усталені, типові для бароково-романтичної традиції західноєвропейського мистецтва Нового часу:

- фантазія, рапсодія, сюїта;
- концерт для сольного інструменту з оркестром; концертину;
- програмні мініатюри (елегія);
- концертні віртуозні п'єси крупної форми.

З іншого боку, кожна жанрова номінація має національно-означені форми інтонаційного втілення та оригінальні авторські рішення. Наприклад, якщо фантазія – то «на тему народної пісні» (української, білоруської). Рапсодія – також походить від романтичних зразків обробки фольклору. Отже, разом з традиційними для української культури формами обробки, перекладення, інструментування народно-інструментальне мистецтво отримало «у спадок», усю жанрову палітру європейської культури: від до сюїти до концерту. В цьому ми вбачаємо запоруку академізації діяльності оркестру народних інструментів. Додамо до жанрової системи оригінальні програмні назви, що збагачують уявлення про творчі орієнтири

композиторів-народників: наприклад, «*диптих*» для домри з оркестровим супроводом; «*хоровод-примара*» тощо.

4. З'ясовано умови і принципи формування оригінального репертуару для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського та «віхи» його жанрово-стильової динаміки.

Вказано на визначну роль керівників оркестру народних інструментів на початковому етапі розвитку цього виду творчості, які за відсутності (або надзвичайно малої кількості вартісних оригінальних творів) змушені були створювати партитури власними силами в жанрово-споріднених формах авторського втручання в текст оригіналу – перекладеннях, інструментуваннях, обробках. Саме на такий перебіг подій вказує програма **першого** концерту творчого проекту, де відсоток актуального оригінального репертуару, що не потребував втручання керівника, становив менше третини від загального обсягу.

Протягом 50-60 років ХХ століття професійні харківські композитори створили низку вартісних крупних форм (сюїти, концерти, концертно) для окремих народних інструментів у супроводі симфонічного оркестру, яким добре володіли. Тим самим було унаочнено високий виконавський статус окремих народних інструментів, що сприяло наповненню і урізноманітненню репертуару для оркестру народних інструментів: щойно з'являвся подібний твір, одразу робилося перекладення для оркестру народних інструментів і миттєво залучалося до концертно-педагогічного репертуару.

Як свідчить програмне наповнення **другого** і **третього** концертів, починаючи з 1970-х років авторами абсолютної більшості творів для оркестру народних інструментів стають композитори-народники і вже вони створюють оригінальні партитури, добре розуміючи художньо-виконавські можливості інструментального складу.

Репрезентативна складова **третього** концерту вказує на зміну актуальних орієнтирів творчої діяльності оркестру:

- від опори на фольклорні першоджерела (переважання обробок, перекладень, інструментувань народнопісенного та танцювального матеріалу);
- до оригінальних авторських композицій.

Отже, *жанрово-стильова парадигма композиторської творчості для оркестру народних інструментів як умова концептуалізації диригентського мислення свідчить про динамічний рух становлення та удосконалення народно-інструментального музикування в Слобожанщині.*

5. На ґрунті вивчення специфіки оригінальних композицій для оркестру народних інструментів (музичної мови, драматургії, письма) було визначено критерії когнітивного аналізу диригентської інтерпретації (темпоритм форми, артикуляція, фактура, темброва та динамічна партитура тощо).

За поняттям **«диригентська інтерпретація»** стоїть «звучний текст», емоційно-інтелектуальне буття твору, що інтерпретується як *особистісне бачення твору.*

Інтегрально-визначальним координатами диригентської інтерпретації музичного твору як **«духовної реальності»¹⁷** є музичний час і простір. Звідси першочерговість відтворення *темпо-ритму*, який унаочнює диригентське бачення драматургії твору як процесуально-часового явища.

Музичний простір означає для диригента «розбудову» звучного тексту твору через відтворення оркестрової фактури в її темброво-регістровому розмаїтті. **Оркестровий часопростір** є багатошаровим, існує в перманентних трансформаціях, преображеннях партитури музичного твору.

6. Будь-які меседжі, дослідження, і навіть, дефініції щодо конкретного оркестрового колективу пов'язані з домінантною роллю диригента. Організація навчального процесу в оркестрах мистецьких навчальних закладів не передбачає залучення вільних концертуючих диригентів. Специфіка функцій **диригента як керівника і інтерпретатора** полягає в

¹⁷ Визначення Л.Шаповалової [36].

тому, що він бере на себе відповідальність «за» і «перед» великою кількістю осіб, здійснюючи визначальний вплив на всіх рівнях, а саме:

- організація репетиційного процесу; опрацьованість музичного тексту творів обраної програми, готовність до публічного виступу,
- проведення концерту на високому художньо-технічному рівні;
- творче виховання і вплив на особистісний світогляд та музичний смак здобувачів освіти;
- підтримання унікальної регіональної традиції і ланки спадковості;
- формування мистецької думки щодо окремого музичного твору, сучасного стану народно-інструментального виконавства в цілому, його здатності відповідати викликам сьогодення;
- пропагування моделі успішності колективного виконавства на народних інструментах, підтримання унікальної регіональної традиції в системі вищої мистецької освіти України.

Вінцем діяльності диригента стає факт створення адекватної виконавської інтерпретації, її реалізація в *історичному хронотопі*, в якому зафіксовано **ІМ'Я – ЧАС – МІСТО** появи мистецького артефакту, яким є концерт (концерти) оркестру народних інструментів, в нашому випадку – студентського колективу Харківського національного університету мистецтв імені І.П.Котляревського (див. матеріали Додатків). Таким чином, досвід напрацювання оригінального репертуару з творів, написаних *харків'янами для харків'ян* становить не лише певний **регіональний дискурс історії Слобожанської культури**, але й підґрунтя для подальшого осмислення сучасних фахових проблем виховання диригентів оркестрів народних інструментів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Башмакова Н., Кікас В., Федотов Ю. Формування культури оркестрового виконавства на народних інструментах: досвід державної академії музики імені М. Глінки. *Мистецтвознавчі записки*. Вип. 33. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 2018. С. 390–397.
2. Бевз М. В. Етюди оптимізму з Валентином Борисовим : монографія. Харків: Факт, 2017. 224 с.
3. Беззубенко Ю. Гусман Ізраїль Борисович. *Енциклопедія Сучасної України*. Том VI. Київ : Національна академія наук України Наукове товариство ім. Т. Шевченка; Координаційне бюро Енциклопедії Сучасної України НАН України, 2006. С. 679.
4. Бортник Є. Струнний інструментарій Слобідської України в минулому і сучасному. *Музична Харківщина* : збірник праць колективу авторів Харківського інституту мистецтв імені І.П. Котляревського. Харків : Харківська типографія № 13, 1992. С. 191-206.
5. Бортник Е., Савиных В. Кафедра народных инструментов Украины. Харьковский институт искусств имени И.П.Котляревского 1917-1992. Харьков : Харьковская типография № 13, 1992. С. 197-220.
6. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
7. Давидов М. А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ : Вид-во ім. Олени Теліги, 1998. 240 с.
8. Давидов М. А. Українська струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку. *Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України* : тези всеукр. наук.-теор. конф. (2 груд. 2005 р.). Київ, 2005. С.72-78.

9. Ержемский Г. Л. Психология дирижирования: Некоторые вопросы исполнительства и творческого взаимодействия дирижёра с музыкальным коллективом. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
10. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ...доктор мистецтвознавства. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. 37 с.
11. Жарков О. М. Подвійна природа функціонування тембру в оркестрових творах: інтерпретаційний аспект. *Науковий вісник НМАУ імені П.І.Чайковського*. Вип. 29. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. С. 140-152.
<https://doi.org/10.31318/2522-4190.2020.129>
12. Карась С. О., Катрич О. Т. До питання технічних особливостей сучасного баяна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Вип. 4. Київ : НАКККІМ, 2018. С. 276–280.
13. Каширцев Р. Г. Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА імені М.В.Лисенка*. Вип. 42-43. Львів : ЛНМА імені М.В.Лисенка, 2018. С. 169-185. <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.169.185>
14. Костенко Н. Е. Борис Александрович Михеев: монографія. Харків: «С.А. М.», 2012. 180 с.
15. Костогрыз С. О. Виктор Заболотный – интерпретатор первого украинского концерта для балалайки П. Гайдамаки. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 40. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2014. С. 192–204.
16. Кофман Р. Виховання диригента: психологічні особливості. Київ : Муз. Україна, 1986. 40 с.
17. Кравец В. Этапы восхождения. Из истории музыкального образования в Харькове. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: збірник наукових праць*. Вип. 18. Харків: Вид-во «Кортес», 2006. С. 22-44.

18. Лайнсдорф Э. В защиту композитора: Альфа и омега искусства интерпретации / пер. с англ. А. К. Плахова. М.: Музыка, 1988. 303 с.
19. Лошков Ю. І. Володимир Андрійович Комаренко : монографія. Харків : ХДАК, 2002. 113 с.
20. Майденберг-Тодорова, К. І. Improvisational orchestra as an actual phenomenon of modern professional music. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : НАКККІМ, 2019. Вип. 3. С. 286–290.
21. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ...кандидат мистецтвознавства. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2018. 218 с.
22. Малько Н. Основы техники дирижирования. Л.: Музыка, 1965. 220 с.
23. Мурза С. А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід : дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса : ОНМА імені А. В. Нежданової, 2021. 196 с.
24. Ніколаєв В. Становлення диригентської школи. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтво, педагогіка та виконавство* : збірник матеріалів науково-методичної конференції. Вип. 3. Харків: ТОВ «Стиль», 2001. С. 56-58.
25. Ніколаєвська Ю. В. Інтерпретативна теорія музичної комунікації (на матеріалі творчості ХХ-початку ХХІ ст.) : дис...докт. мист: 17.00.03 / Одесь. нац. муз. акад. імені А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 396 с.
26. Остапчук Н. М. Неофольклористичні тенденції у творчості баяністів-акордеоністів ХХ ст. *Мистецтвознавчі записки*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019. Вип. 36. С. 231–234.
27. Плужніков В. М. К. Л. Дорошенко – дирижёр, педагог, просветитель : монографія / Харк. нац. ун-т мист. імені І.П. Котляревського. Харків : Колегіум, 2016. 338 с.
28. Ракочі В. О. *Оркестр у музичному просторі Європи XVII-XXI століть. Витоки. Трансформації. Концепції* : монографія. Київ: КМAM

- імені Р.М.Глієра. Ніжин. Чернігівської обл.: ПП Лисенко М. М., 2020. 352 с.
29. Рождественский Г. Дирижёрская аппликатура. Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1974. 104 с.
30. Русакова, Л. В. (Ed.) Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського 1917-2017 : мала енциклопедія (Vol. 1-2). Харків: «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. 1148 с.
31. Сташевський А. Я. *Специфіка виражальних засобів в українській музиці для баяна (остання чверть ХХ – перше десятиріччя ХХІ ст.)* : автореф. дис. ...доктор мистецтвознавства. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014.
32. Стельмашук З. М. Творча діяльність народно-інструментальних оркестрових колективів Тернопільщини другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Вип. 2. Тернопіль : ТНПУ ім. Володимира Гнатюка, 2014. С. 50–57.
33. Трофимчук О. Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування в Україні. *Традиція і національно-культурний поступ*: Зб. Наук. Праць. Укладачі П.Г.Черемський, О.Г.Романовський. Харків: НТУ «ХП», 2005. С. 178-185.
34. Федун І. Композиційні особливості західноукраїнської традиційної інструментальної ансамблевої музики. *Проблеми етномузикології*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2020. Вип. 15. С. 42–53.
35. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2021. 704 с.
36. Sharovalova L. Spiritual reality of the musical Composition and Methods of its Cognition. *Music Science Today: the permanent and the changeable: abstracts of the 10th International Scientific Conference*. Daugavpils :

- Daugavpils University Academic Press «Saule», 2015. P. 16-18. Тези (англ. мовою) (фахове видання)
37. Adenot, P. The orchestra conductor. *Transposition* [Online], 5 | 2015, Online since 22 November 2015, connection on 30 July 2019.
DOI : 10.4000/transposition.1296
<http://journals.openedition.org/transposition/1296>
38. Biasutti, M. Orchestra rehearsal strategies: Conductor and performer views. *Musicae Scientiae*. 2013. 17(1), P. 57–71.
DOI: 10.1177/1029864912467634
<https://www.researchgate.net/publication/258173330>
39. Chernoiivanenko, Alla. Revisiting the Poligenesis of Musical Art. *National Academy of Culture and Management Herald*. Kyiv. Millenium, 2018, 1, P. 223–227. Retrieved from <https://app.webofknowledge.com/author/record/26390713>
40. Chernoiivanenko, A. D. Instrument-images in musical science and practice. *Music semiology: categories and methods: collective monograph / A. I. Samoilenko, S. V. Osadcha, O. Ohanesova-Hryhorenko, L. I. Povzun*. Lviv-Torun: Liha-Pres, 2020. P. 113–131.
41. Mannone, M. Introduction to gestural similarity in music. An application of category theory to the orchestra. *Journal of Mathematics and Music*, 2018, 12 (2), P. 63–87. DOI 10.1080/17459737.2018.1450902
42. Murza, S. Conductor's gesture as an object of semiotic analysis. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса, 2019, 1(29), P. 42-51.
<https://doi.org/10.31723/2524-0447-2019-29-1.4>
43. Poggi, I. & D'Errico, F. & Ansani, A. (). The conductor's intensity gestures. *Psychology of Music*, 2020. P.1–20.
<https://doi.org/10.1177/0305735620963179>
- Retrieved from
https://www.academia.edu/44982492/The_conductors_intensity_gestures

44. Rakochi, V. Dramaturgical Functions of Solos in Richard Strauss's Symphonic Poems. *SPECULUM MUSICAE*. Vol. XXXV. Turnhout: Brepols, 2019. P.89-107. Retrieved from <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=744252>
45. Reizabal, M. & Benito, M. Latent structure of gestures in orchestra conducting students under self-observation conditions. *Research Studies in Music Education*, 2019, 41 (2). P. 236–258. DOI: 10.1177/1321103X19843204 [in English].
46. Serhaniuk, L. I., Shapovalova, L. V., Nicolaievskaya, Y. V., & Kopeliuk, O. O. (Genre in the music communication system and the artist's mission. *Linguistics and Culture Review*, 2021, 5 (S4). P. 218-233. <https://doi.org/10.37028/lingcure.v5nS4.1575>
47. Shapovalova, L., Nicolaievskaya, Y., Mikhailova, N., Romaniuk, I., Khutorska, A. Vocal and choir performance in the music and theater university (psychological and communicative aspects). *Ad Alta: Journal of interdisciplinary research. Special Issue*. 2021. VOL. 11/02/21. P. 141-146. http://www.magnanimitas.cz/ADALTA/110220/papers/A_24.pdf
48. Tkachuk, S., Poluboiarina, I., Lapets, O., Lebid, O., Fadyeyeva, K., Udalova, O. Technological Aspects of the Use of Modern Intelligent Information Systems in Educational Activities by Teachers. *IJCSNS International Journal of Computer Science and Network Security*. 2021. VOL.21. 9. P. 99-102. <https://doi.org/10.22937/IJCSNS.2021.21.9.12>

Афіші концертів творчого проєкту

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

18.03 2021 / 18:30

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ОРКЕСТРУ
НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХНУМ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
В ІСТОРИЧНОМУ ХРОНОТОПІ

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ
МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ, ПРОФЕСОР
ІГОР СНЕДКОВ

КОНЦЕРТ АСПІРАНТА ТВОРЧОЇ АСПІРАНТУРИ
АНДРІЯ СТРІЛЬЦЯ

КОНЦЕРТ №1
РОКИ 1930-1960

ВИКОНУЄ ДИПЛОМАНТ МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСІВ

ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
ХНУМ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ДИРИГЕНТ ПРОЄКТУ

АНДРІЙ СТРИЛЕЦЬ

ПРОГРАМА

ОЛЕКСАНДР СТЕБЛЯНКО. «СКЕРЦО»

ДМИТРО КЛЕБАНОВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ
ДОМРИ З СИМФОНІЧНИМ ОРКЕСТРОМ,
ЧАСТИНИ II ТА III
СОЛО НА ДОМРІ – КАТЕРИНА КУСПЛЯК

ДМИТРО КЛЕБАНОВ. «ЖАРТІВЛИВА»
(«ШУТОШНАЯ»)

ВОЛОДИМИР ПОДГОРНИЙ. ФАНТАЗИЯ
НА ТЕМУ БІЛОРУСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ
«ПЕРЕПЕЛОЧКА»

БОРИС АЛЕКСЕЄВ. «ЖАРТІВЛИВА»

ВАЛЕНТИН БОРИСОВ.
«УКРАЇНСЬКА СЮІТА».
ЧАСТИНА I

ІГОР КОВАЧ. «КОНЦЕРТИНО» ДЛЯ
ДОМРИ З СИМФОНІЧНИМ ОРКЕСТРОМ
СОЛО НА ДОМРІ – АНАСТАСІЯ ПЛАТОНОВА

ПЕТРО ГАЙДАМАКА. КОНЦЕРТ ДЛЯ
БАЛАЛАЙКИ З СИМФОНІЧНИМ ОРКЕСТРОМ
СОЛО НА БАЛАЛАЙЦІ – СЕРГІЙ КОСТОГРИЗ



МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

КОНЦЕРТ №2 РОКИ 1970-1990

ВИКОНУЄ ДИПЛОМАНТ МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСІВ

ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
ХНУМ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ДИРИГЕНТ ПРОЄКТУ

АНДРІЙ СТРИЛЕЦЬ

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЄКТ НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХНУМ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО В ІСТОРИЧНОМУ ХРОНОТОПІ

КОНЦЕРТ АСПІРАНТА ТВОРЧОЇ АСПІРАНТУРИ

АНДРІЯ СТРИЛЬЦЯ

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ
МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ, ПРОФЕСОР

ІГОР СНЕДКОВ

03.11
2021

18:30

ВЕЛИКА ЗАЛА
ХНУМ

ПРОГРАМА

МИКОЛА СТЕЦІОН. ЛІРИЧНА ФАНТАЗІЯ
НА ТЕМУ ПЕТРА ГАЙДАМАКИ «КАЛІНОНЬКА»
БОРИС МІХЄЄВ. ХОРОВІД ЗАКЛИНАННЯ

ВОЛОДИМИР ПОДГОРНИЙ. ФАНТАЗІЯ
НА ТЕМУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ
«ПОВІЙ, ВІТРЕ, НА УКРАЇНУ»
ІНСТРУМЕНТУВАННЯ БОРИСА МІХЄЄВА

ВОЛОДИМИР ПОДГОРНИЙ. ФАНТАЗІЯ
НА ТЕМУ РОСІЙСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ
«НОЧЕНЬКА». ІНСТРУМЕНТУВАННЯ В. МІХЄЄВА

АНАТОЛІЙ ГАЙДЕНКО. НА СВЯТІ «ВЕРБУНК»
ІНСТРУМЕНТУВАННЯ АНДРІЯ СТРИЛЬЦЯ
СОЛІСТ ВІТАЛІЙ БОРИСЕНКО

БОРИС МІХЄЄВ. «ПРОТЯЖНА І ВЕСЕЛА»
ДИПТИХ ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ НАРОДНИХ
ІНСТРУМЕНТІВ. СОЛІСТКА АЛІНА ГУТЕНКО

МИКОЛА СТЕЦІОН. КОНЦЕРТИНО
ДЛЯ ДОМРИ ТА БАЯНА З ОРКЕСТРОМ
НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ. СОЛІСТИ
КАТЕРИНА КУСПЛЯК (ДОМРА)
ТА ЄГОР ЄГОРОВ (БАЯН)

АНАТОЛІЙ ГАЙДЕНКО. ВЕЧІР У ГОРАХ

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МИСТЕЦТВ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

КОНЦЕРТ №3 РОКИ 2000-2020

ВИКОНУЄ ДИПЛОМАНТ МІЖНАРОДНИХ КОНКУРСІВ

ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
ХНУМ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

ДИРИГЕНТ ПРОСКТУ

АНДРІЙ СТРИЛЕЦЬ

ТВОРЧИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОСКТ НА ЗДОБУТТЯ СТУПЕНЯ ДОКТОРА МИСТЕЦТВА

ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХНУМ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО В ІСТОРИЧНОМУ ХРОНОТОПІ

КОНЦЕРТ АСПІРАНТА ТВОРЧОЇ АСПІРАНТУРИ

АНДРІЯ СТРИЛЬЦЯ

ТВОРЧИЙ КЕРІВНИК ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ
МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ, ПРОФЕСОР

ІГОР СНЕДКОВ

18.01
2022
18:30

ВЕЛИКА ЗАЛА
ХНУМ

ПРОГРАМА

МИКОЛА СТЕЦІОН. ЛІРИЧНА ФАНТАЗІЯ НА ТЕМУ ПЕТРА ГАЙДАМАКИ «КАЛИНОНЬКА»	ВОЛОДИМИР ПОДГОРНИЙ. ФАНТАЗІЯ НА ТЕМУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ «ПОВІЙ, ВІТРЕ, НА УКРАЇНУ» ІНСТРУМЕНТУВАННЯ БОРИСА МІХЄЄВА
МИКОЛА СТЕЦІОН. «ЕЛЕГІЯ ГНАТУ ХОТКЕВИЧУ». ВИКОНУЄ ОРКЕСТР «СЛОБОЖАНСЬКІ ВІЗЕРУНКИ» КЗ ХАРКІВСЬКИЙ ФАХОВИЙ ВИЩИЙ КОЛЕДЖ МИСТЕЦТВ ХОР	МИКОЛА СТЕЦІОН «РАПСОДІЯ» ДЛЯ ЦИМБАЛІВ З ОРКЕСТРОМ. СОЛІСТ МИХАЙЛО КУЖБА
ІГОР ГАЙДЕНКО КОНЦЕРТ ДЛЯ ЦИМБАЛІВ З ОРКЕСТРОМ «СОНЯЧНЕ КОЛО». СОЛІСТ МИХАЙЛО КУЖБА	БОРИС МІХЄЄВ. КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ №1, ЧАСТИНИ II ТА III. СОЛІСТКА ВІКТОРІЯ КІКАС
АНДРІЙ СТРИЛЕЦЬ «ХОРОВОД-ПРИМАРА»	ВОЛОДИМИР ПОДГОРНИЙ «НОЧЕНЬКА»



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

8. 12. 2021
13:00-13:45

КАМЕРНА ЗАЛА

ВІДКРИТА РЕПЕТИЦІЯ

АСПІРАНТА ТВОРЧОЇ АСПІРАНТУРИ

АНДРІЯ СТРІЛЬЦЯ

НА ТЕМУ

«ДИРИГЕНТСЬКА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ.
ЗАСОБИ РЕАЛІЗАЦІЇ ВАРІАТИВНОГО
ПОТЕНЦІАЛУ МУЗИЧНОГО ТВОРУ»

ПРОГРАМУ ВИКОНУЄ

ОРКЕСТР НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
ХНУМ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

В МЕЖАХ ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ

«ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ОРКЕСТРУ
НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
ХНУМ ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
В ІСТОРИЧНОМУ ХРОНОТОПІ»



Наукові статті А. Стрільця за темою проєкту

1. Стрілець А.М. Формування оригінального репертуару для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського як історична місія харківських композиторів (1950–1960). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського; ред.-упоряд. Ю. П. Величко, Л. В. Русакова. Харків: ХНУМ, 2021. Вип. 60. С 216-238.

216 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 60*

УДК 78.071.1(092)(477.54):785.11.031.4(=161.2)

DOI 10.34064/khnum1-6012

Стрілець Андрій Миколайович

старший викладач кафедри народних інструментів України
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
e-mail: andryconductor@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

ФОРМУВАННЯ ОРИГІНАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ ХНУМ ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО ЯК ІСТОРИЧНА МІСІЯ ХАРКІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (1950–1960)

Представлено панораму найвідоміших музичних творів, написаних харківськими композиторами для оркестру народних інструментів у 1950–60 роки, коли закладався фундамент академічного народно-інструментального виконавства Слобожанщини. Актуальність теми обумовлена загальною потребою узагальнення досвіду діяльності попередніх поколінь митців (як композиторів, так і музикантів-практиків) у царині народно-інструментального мистецтва регіону. Проаналізовано твори О. Стеблянка, Д. Клебанова, В. Борисова, Б. Алексєєва, І. Ковача, П. Гайдамаки та В. Подгорного, які ще не були предметом серйозних наукових зацікавлень в названому проблемному напрямі. Автором статті реалізовано проєкт відродження цих історичних зразків оригінального репертуару (в форматі концертної програми навчального Оркестру народних інструментів ХНУМ, березень 2021 р.). Зроблено висновки, що харківські композитори виконали історичну місію з формування оригінального репертуару, а відповідно, жанрово-стильових пріоритетів діяльності Оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського, основу оригінального репертуару якого складають жанри європейської академічної музики – від мініатюри до сюїти та концерту.

2. Стрілець А.М. Теоретичні засади виховання диригента оркестру народних інструментів. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І.П.Котляревського; ред.-упоряд. Ю.П.Величко, Л.В.Русакова. Харків, ХНУМ, 2021. Вип. 61. С 26-49.

26 *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, вип. 61*

УДК 785.11.031.4.071.2

DOI 10.34064/khnum1-6101

Стрілець Андрій Миколайович

Харківський національний університет мистецтв
імені І. П. Котляревського,
старший викладач кафедри народних інструментів України
e-mail: andryconductor@gmail.com
ORCID iD: 0000-0002-4134-4403

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИХОВАННЯ ДИРИГЕНТА ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Розгляд актуальної для сучасної мистецької педагогіки проблеми підготовки молодого диригента обумовлено її недостатнім висвітленням у наукових джерелах. Розкрито специфіку творчої діяльності оркестру народних інструментів вищого мистецького навчального закладу, відзначено його роль у системі підготовки молодого диригента. Розробка теми потребувала міждисциплінарного підходу, зокрема, звернення до психології творчості, та застосування методів діяльнісного, інтерпретаційного, комунікативного аналізу. Доведено, що всі аспекти практичної діяльності диригента пов'язані зі складними процесами виконавського мислення, з одного боку, а з іншого – з комунікацією. Диригентська діяльність як запорука успішності функціонування оркестру забезпечує комунікативний зв'язок між музикою, яка виконується, і слухачем. Теоретичні засади виховання диригента оркестру народних інструментів представлено як систему трьох обов'язкових складових: «технологія диригування – психологія творчого процесу – диригентська інтерпретація». Запропонований когнітивний трикутник (технологія – психологія – інтерпретація) є універсальним для музикантів будь-якої спеціалізації. Якісним результатом дії означеної системи виховання диригента є факт підготовки здобувачем освіти конкретного виступу, в якому він виявив фаховий комплекс високого рівня і отримав відповідну кваліфікацію.

Ключові слова: диригент, оркестр народних інструментів, комунікація, технологія диригування, психологія творчості, диригентська інтерпретація, освітній процес.

Апробація роботи. Конференції та вебіари за темою проєкту.





Міністерство культури
та інформаційної політики України



Харківський національний університет
мистецтв імені І.П. Котляревського

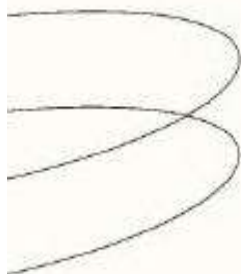


Благодійний фонд
«Мистецький альянс»

Міжнародна науково-практична конференція

НАРОДНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНЕ ВИКОНАВСТВО: СУЧАСНІСТЬ ТА ПЕРСПЕКТИВИ

27-29 листопада 2021 року



СЕКЦІЯ 1

Головує Юрченко О. П.

12.00–14.15

Ольга ЮРЧЕНКО, кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри народних інструментів України ХНУМ імені І.П. Котляревського, **Харків, Україна**
«Концепція I Всеукраїнського конкурсу цимбалістів імені Олени Костенко»

Ірина ДРУЖГА, кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка кафедри бандури Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського, **Київ, Україна**
«Сучасна бандуристика у контексті дослідження»

ДунХАО, аспірантка Сумського педагогічного університету ім. А.С.Макаренка, Інститут культури і мистецтв, кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства. Науковий керівник Єременко О. В., докторка педагогічних наук, професорка, **Суми Україна-Китай**
«Китайська флейта і хулусі: технічні та виразові можливості»

Андрій СТРИЛЕЦЬ, старший викладач кафедри «народні інструменти України», аспірант творчої аспірантури ХНУМ імені І.П.Котляревського. Науковий керівник докторка мистецтвознавства, професорка Шаповалова Л. В., **Харків, Україна**
«Проблеми виховання диригента оркестру народних інструментів на прикладі оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П. Котляревського»

Тетяна ПРОКОПОВИЧ, кандидатка мистецтвознавства, доцентка кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету, **Рівне, Україна**
«Педагогічні ідеї Анатолія Гриця у вимірі освітнього сьогодення»

Марко ФАРІОН, артист Української Капели Бандуристів ім Т. Шевченка, артист оперного хору Детройтської Опери Michigan Opera Theatre, засновник кобзарського табору «Кобзарська Січ», **Детройт, США**
«Бандура в діаспорі: досягнення та труднощі»

Олесь БЕРЕГОВИЙ, музикознавець, хоровий диригент, мистецький керівник Капели Бандуристів ім.Т.Шевченка при Українському культурному товаристві «Просвіта» в Аргентинській республіці, **Буенос-Айрес, Аргентина**
«Продовження бандурної діяльності в контексті латиноамериканської діаспори»

Ференц БЕРНАТ, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри струнно-щипкових інструментів, викладач Коледжу Мистецтв ім.Бені Егершші, **Будапешт, Угорщина**
«Гітарне мистецтво Угорщини кінця ХХ – початку ХХІ ст.»

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ

ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

БЛАГОДІЙНИЙ ФОНД «МИСТЕЦЬКИЙ АЛЬЯНС»

науково-мистецький проєкт

«Практична музикологія»

міжнародна науково-практична
конференція

ПОЕТИКА МУЗИЧНОЇ
ТВОРЧОСТІ

14-17 січня 2022 року

Координатори проєкту: Юлія Ніколаєвська, Ірина Сухленко

17 СІЧНЯ

СТЕНДОВІ ДОПОВІДІ

14.00-16.00

Головує – кандидат мистецтвознавства, професор **Марьяна Чернявська**, кандидат мистецтвознавства **Катерина Лозенко**

Виконавська поетика вокального циклу В. Скуратовського «Пам'ять про сонце»

Марія Гаркуша, аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, наук. керівник – кандидат мистецтвознавства **К.О. Лозенко**

Кантілена як складова цимбальної виконавської поетики

Анна Аулова, аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, науковий керівник – доктор мистецтвознавства, професор **Ю.В. Ніколаєвська**

Жанрова поетика анімаційного мюзиклу

Мargarита Тараненко, магістрантка ХНУМ імені І.П. Котляревського, наук. керівник – доктор мистецтвознавства, професор **Ю.В. Ніколаєвська**

Образ Євгенія Онегіна з однойменної опери П.І. Чайковського у сприйнятті молодіжної аудиторії

Віталій Лашко, аспірант творчої аспірантури кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, наук. консультант – доктор мистецтвознавства, професор **Ю.В. Ніколаєвська**

Поетика поліфонічних жанрів у фортепіанній творчості китайських композиторів

Чжан Менчже, аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, наук. керівник – кандидат мистецтвознавства, професор **М.С. Чернявська**

Порівняльний аналіз лібрето опер «Мазепа» М. Грандваль та П. Чайковського

Ду Ліп, аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, наук. керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент **І.Ю. Сухленко**

Поетика фортепіанного стилю Ф. Шопена в інтерпретації Фу Тсонга

Лі Но, аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського, наук. керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент **І.Ю. Сухленко**

15.15-15.45

Творчість композиторів Мексики: історія та сучасність

Віталій Рудоман (Торреон, Мексика), випускник ХНУМ 2006 року, артист симфонічного оркестру «Camerata de Coahuila»

15.45-16.00

Етно-проект «Ukraine – Terra Incognita» у контексті сучасного виконавського фольклоризму

Вікторія Осипенко (Харків, Україна), кандидат мистецтвознавства, доцентка кафедри естрадного та народного співу Харківської державної академії культури

16.00-16.15

Сучасне фортепіанне виконавське мистецтво на Тайвані

Наталія Сун (м. Іяп, пров. Хунань, КНР), аспірантка ХНУМ імені І.П. Котляревського (існуючий керівник – кандидат мистецтвознавства, професор **М.С. Чернявська**), викладач фортепіано в Хуацзюському національному університеті

16.15-16.30

«Золота доба» діяльності оркестру народних інструментів ХНУМ імені І.П. Котляревського. Роки 1970-1990

Андрій Стрілець (Харків, Україна), здобувач ступеня «Доктор мистецтва» ХНУМ імені І.П. Котляревського (науковий консультант – доктор мистецтвознавства, професор **Людмила Шаповалова**)

16.30-16.45

Україна в серці великого угорця (до 210-ої річниці від дня народження Ференца Ліста)

Жанна Петручик (Ковель, Україна), викладач вищої категорії музично-теоретичних дисциплін, старший викладач Ковельської школи мистецтв

16.45-17.15

Презентація основних статей монографії «Піаніст і фактура»

Людмила Касьяненко (Одеса, Україна), кандидатка мистецтвознавства, професорка кафедри спеціального фортепіано ОНМА імені А.В. Нежданової та кафедри музичного мистецтва і хореографії ПНДУ імені К. Ушинського

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

МІЖНАРОДНА НАУКОВО-ПРАКТИЧНА КОНФЕРЕНЦІЯ

**СУЧАСНЕ СЛОВО
ПРО МИСТЕЦТВО:
НАУКА ТА КРИТИКА**

11-12 ТРАВНЯ 2022 РОКУ

Маріанна ЧЕРНЯВСЬКА

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри спеціального фортепіано,
проректор з наукової роботи ХНУМ імені І.П. Котляревського

**КОНКУРСИ ШАНІСТІВ, ЩО НОСЯТЬ ІМЕНА ВИДАТНИХ
ПОСТАТЕЙ ХНУМ: ТВОРЧИЙ, ПЕДАГОГІЧНИЙ,
ПРОСВІТНИЦЬКИЙ НАПРЯМКИ**

Емма КУПРІЯНЕНКО

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю ХНУМ
імені І.П. Котляревського

МИНУЛЕ ТА МАЙБУТНЄ ХАРКІВСЬКОЇ АЛЬТОВОЇ ШКОЛИ

Андрій СТІЛЕЦЬ

здобувач поза аспірантурою кафедри інтерпретології та аналізу музики
ХНУМ імені І.П. Котляревського

**ДІЯЛЬНІСТЬ ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
ХНУМ 2000-2020 РОКІВ**

11 ТРАВНЯ

СЕКЦІЯ 2

ІСТОРІЯ, ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ТЕАТРАЛЬНОЇ ОСВІТИ

14.00-17.00

Модератор – Юлія ЩУКІНА

кандидат мистецтвознавства,
старший викладач кафедри театрознавства
ХНУМ імені І.П. Котляревського

Галина БОТУНОВА

доцент, завідувач кафедри театрознавства ХНУМ
імені І.П. Котляревського, заслужена працівниця культури України

**РОЛЬ ЛЕСЯ КУРБАСА ТА ЙОГО УЧНІВ У ФОРМУВАННІ
ХАРКІВСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ ШКОЛИ**

Ольга КАЛЕНІЧЕНКО

Доктор філологічних наук, професор кафедри театрознавства
ХНУМ імені І.П. Котляревського

**МОТИВИ «ПАРСИФАЛЯ» Р.ВАГНЕРА В ОПОВІДАННІ
В.НАБООКОВА «ПОВЕРНЕННЯ ЧОРБА»**

Олена ЛИБО

старший викладач кафедри театрознавства ХНУМ
імені І.П. Котляревського

ВИХОВАННЯ ТЕАТРОМ – СУЧАСНИЙ КОНТЕКСТ

Партитури

Особистий внесок автора творчого проєкту до формування концертно-педагогічного репертуару оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського та збереження історичної спадкоємності

У процесі підготовки і роботи над концертами творчого проєкту автор стикнувся з суттєвими проблемами, пов'язаними з неналежним станом або цілковитою відсутністю необхідного нотного матеріалу.

Перший концерт охоплює період 1950-1960-ті роки, тобто вік партитур і оркестрових голосів налічує 60-70 років. Деяким зразкам репертуару з програми №2 близько п'ятдесяти років. Ці твори не друкувалися (за винятком «Скерцо» О. Стеблянка з програми №1), а писані від руки партитури і голоси використовувались впродовж кількох десятиліть та останнім часом (мається на увазі десятки років) не залучалися до концертно-педагогічного репертуару оркестру. Отже, склалася ситуація, коли деякі вартісні зразки репертуару фактично втрачені, інші майже зруйновані часом, а окремі знаходяться у невідповідному некомплектному стані (є тільки оркестрові партії, не вистачає сторінок партитури, розпізнавання тексту дуже ускладнене або унеможливлене через пошкодження і велику кількість правок; відсутні оркестрові голоси).

Такий стан справ спонукав автора проєкту до здійснення досить великого обсягу роботи, спрямованого на відновлення історично-знакових творів харківських композиторів та переведення їх до цифрового формату за допомогою нотного редактора. Це дозволяє зберігати нотний текст партитур протягом необмеженого часу і скористатися ними в будь-який момент із можливістю окремого вилучення партитур і партій та оперативної коректури.

Матеріали додатку розташовані за **принципом поступового зменшення рівня складності опрацювання композиторських партитур («чужого тексту») автором творчого проєкту.**

1. А. Гайдено. «На святі Вербунк». Інструментування. Цей свого часу дуже популярний твір для баяна набув розповсюдженої практики ансамблевого та оркестрового виконання. Керівники багатьох оркестрів, змінюючи оригінальну тональність, робили інструментування у різних варіантах, як оркестрової п'єси і як оркестрового акомпанементу з соло (переважно цимбалами). Але оригінальної партитури для оркестру народних інструментів ХНУМ не існувало. Автор творчого проєкту здійснив інструментування твору з першоджерела (нот для баяну в оригінальній тональності *c-moll*) у варіанті для баяну соло у супроводі оркестру.

2. І. Ковач. Концертино для домри з симфонічним оркестром. Перекладення для оркестру народних інструментів. Оригінальну партитуру твору для оркестру народних інструментів, яка за інформацією з друкованих джерел була власноруч зроблена І. Ковачем у 1963 р. і, за свідченнями сучасників, неодноразово виконувалась, було втрачено. Тому автор проєкту власноруч зробив перекладення з першоджерела, оригінальної симфонічної партитури, яка, до речі, має суттєві пошкодження і, як наслідок, малопридатна для сприйняття музичного тексту, до того ж, містить багато помилок.

3. А. Гайдено. «Вечір у горах» – перекладення для оркестру народних інструментів. В оригіналі твір написаний для одного баяну, пізніше автор зробив концертну версію для дуєту баянів, що і набула широкого розповсюдження. Твір є популярним і має поширену практику виконання в оркестрах народних інструментів. Анатолій Павлович не робив інструментування для оркестру народних інструментів, подібного за складом до навчального оркестру ХНУМ імені І.П.Котляревського. Однак існує партитура для симфонічного оркестру, з якої і зроблено перекладення.

4. М. Стецюн. «Елегія Гнату Хоткевичу». Перекладення для оркестру народних інструментів України. Оригінальну партитуру створено безпосередньо для оркестру народних інструментів ХНУМ імені І. П. Котляревського. Автор проєкту, унаочнюючи твердження щодо

поширення досвіду оркестру народних інструментів ХНУМ, залучає до програми №3 запис виконання Елегії оркестром народних інструментів «Слобожанські візерунки» КП «Харківський фаховий вищий коледж мистецтв» Харківської обласної ради (де він є керівником колективу). Цей оркестр дуже відрізняється за інструментальним складом: поруч з групами домр і баянів, грають скрипки, бандури, цимбали, акустичні гітари, смичкові контрабаси, проте не має групи балалайок. Отже, до уваги пропонується партитура саме для такого складу, де, крім іншого, додано мелодичну лінію бандур.

5. В. Борисов. «Українська сюїта» частина I. Реконструкція.

Від оригінальної сюїти, створеної близько 70-ти років тому безпосередньо для оркестру народних інструментів ХНУМ, лишилася тільки одна частина. І та у вигляді дещо неповного комплекту дуже пошкоджених оркестрових партій. За допомогою нотного редактора, фахових знань і творчої інтуїції автором проєкту було здійснено реконструкцію партитури, відкореговано наявні партії і дописано ті, яких не вистачало.

6. Д. Клебанов. Концерт для домри з симфонічним оркестром, частини II, III. Здійснено відновлення музичного тексту за допомогою нотного редактора. Партитура для оркестру народних інструментів (інструментування здійснив М. Т. Лисенко, редакція К. Дорошенка) датована 1951 р., не мала комплекту оркестрових голосів, втім отримала багато вікових і механічних пошкоджень. Подекуди в оркестровій вертикалі текст було майже знищено, тож не можна було зрозуміти не тільки ноти, а й кількість тактів. Ще одним неприємним сюрпризом стала наявність в партитурі величезної кількості правок (одні поверх інших), які робилися різнокольоровими олівцями, і входили в протиріччя одні з іншими. Під час роботи над відновленням твору доводилося керуватися музичною логікою і аналогіями в тексті.

7. О. Стеблянко. «Українська сюїта», частина IV. Здійснено відновлення музичного тексту за допомогою нотного редактора. Через брак часу і

оголошення загальнонаціонального карантину, цей твір не було записано. Проте суттєво пошкоджена партитура отримала нове життя.

8. Б. Алексєєв. «Жартівлива». Писана від руки партитура мала пошкодження і не мала комплекту партій. Текст відновлено за допомогою нотного редактора.

9. Б. Міхєєв. Концерт для домри №1. Писана від руки партитура I частини не мала комплекту партій. Проблему вирішено за допомогою набору нот в редакторі.

На святі "Вербунк"

Анатолій Гайденко
інструм. А. Стрібельця

Adagio

The musical score is arranged in a system of 15 staves. The instruments and their parts are as follows:

- Баян I**: Treble clef, melodic line with *mf* dynamic.
- Баян II**: Treble clef, melodic line with *mf* dynamic.
- Баян III**: Treble clef, melodic line with *mf* dynamic.
- Баян бас**: Bass clef, harmonic accompaniment with *mf* dynamic.
- Балалайки прими**: Treble clef, harmonic accompaniment with *mf* dynamic.
- Балалайки секунди**: Treble clef, harmonic accompaniment with *mf* dynamic.
- Балалайка альти**: Treble clef, harmonic accompaniment with *mf* dynamic.
- Балалайки баси**: Bass clef, harmonic accompaniment with *mf* dynamic.
- Ударні**: Percussion part with *mf* dynamic.
- Баян соло**: Treble and Bass clefs, featuring a solo section with complex fingering (7, 3, 6) and a *f* dynamic.
- Домри прими I**: Treble clef, melodic line with *mf* dynamic.
- Домри прими II**: Treble clef, melodic line with *mf* dynamic.
- Домри альтові**: Treble clef, melodic line with *mf* dynamic.
- Домри тенори**: Treble clef, melodic line with *mf* dynamic.
- Домри басові**: Bass clef, melodic line with *mf* dynamic.
- Контрабаси**: Bass clef, harmonic accompaniment with *mf* dynamic.

Вечір у горах

А. Гайденко

перекл. А. Стрільця

Sostenuto
♩ = 60

Флейта

Гобой

Баян I
Rubato
p 3 3 3 3

Баян II

Баян III
p

Баян бас

Балалайка прима

Балалайка секунда

Балалайка альт

Балалайка бас

Літаври

Ударнає

Домри прими I

Домри прими II

Домри альтові

Домри тенор

Домри басові
p

Контрабас

The image shows a page of a musical score for the piece 'Вечір у горах' (Evening in the Mountains) by A. Gaydenko, translated by A. Strilytsya. The score is for a large ensemble and includes the following instruments: Flute, Oboe, Bayan I, Bayan II, Bayan III, Bayan Bass, Balalaika (Prima, Sekunda, Alto, Bass), Litavri (Cymbals), Udarne (Drums), Domri (Prima I, Prima II, Alto, Tenor, Bass), and Kontrabas (Double Bass). The tempo is marked 'Sostenuto' with a metronome marking of ♩ = 60. The Bayan I part features a melodic line with triplets and a 'Rubato' marking. The Bayan III part has a similar melodic line with a 'p' dynamic. The Domri Bass part also has a melodic line with a 'p' dynamic. The score is written in 4/4 time and consists of 16 measures.

Елегія Гнату Хоткевичу

М. Стецюк

переклад А. Стрільця

Andante

Баян I
Баян II
Баян бас
Домри прими I
Домри прими II
Домри тенори
Домри басові
Цимбали
Бандури I
Бандури II
Гітари акустичні
Колокольчики
Ударнає
Скрипки I
Скрипки II
Контрабаси

Andante

Концерт для домри

II частина

Д. Клебанов

пер. М. Лисенка

ред. К.Л. Дорошенка

Andante cantabile

Музична партитура для Концерту для домри II частина. Темп: *Andante cantabile*. Інструменти: Баян I, Баян II, Баян бас, Балалайки прими, Балалайки секунди, Альт балалайки, Бас балалайки, Арфа, Домра соло, Домри прими I, Домри прими II, Альтові домри, Домри тенори, Домри басы, Контрабаси.

Набір нот А. Стрілець

Концерт для домри

III частина

Д. Клебанов

перекл. М. Лисенка

ред. К. Л. Дорошенка

Allegro

roso rit. - A tempo

Баян I

Баян II

Бас баян

Балалайки прими

Балалайки секунди

Альт балалайки

Бас балалайки

Літаври

Трикутник бубон

Арфа

Домра соло

Домри прими I

Домри прими II

Домри альти

Домри тенори

Домри баси

Контрабаси

набір нот А. Стрілець

Українська сюїта

частина IV

О.І.Стеблянко
інстр. М.Т.Лисенко

Allegretto

Баян I *f* *1* solo

Баян II *f*

Баян бас *f* *p*

Балалайки прими *f* *p*

Балалайки секунди *f* *p*

Балалайки альт *f* *p*

Балалайки бас *f* *p*

Літаври

Трикутник

Бубон

Тарілка

Великий барабан

Домри прими I *f* *pizz.* *p* *pl.*

Домри прими II *f* *pizz.* *p* *pl.*

Домри альтові *f* *pizz.* *p*

Домри тенор *f* *pizz.* *p*

Домри басові *f* *p*

Контрабаси *f* *p*

Жартівлива

Б. Алексєєв
перекл. Б. Міхеєва

Grave 1 Allegro

Флейта I

Флейта II

Гобой

Баян I

Баян II

Баян III

Баян бас

Балалайки
прими

Балалайки
секунди

Балалайки
альт

Балалайки
бас

Ударні

Домри
прими I

Домри
прими II

Альтові
домри

Домра
тенор

Басові
домри

Контрабаси

набір нот А.Стрілець

Хоровод-примара

(Танок на тлі химерних ідолів)

А. Стрілець

Andante 1

Флейта

Баян I

Баян II

Баян III

Баян бас

Балалайка
прима

Балалайка
секунда

Альт-
балалайка

Бас-
балалайка

Ударні

Домри
прими I

Домри
прими II

Альтові
домри

Басові
домри

Контрабаси

10

38

Фл.

Б. I

Б. II

Б. III

Б. б.

Бал.
пр.

Бал.
сек.

Алт.
бал.

Бас.
бал.

Гарп.

Д. I

Д. II

Д. а.

Д. б.

К-б.

12

5 Adagio

42

Ф.а.

Б. I

Б. II

Б. III

Б. б.

Бал. пр.

Бал. сек.

Альт. бал.

Бас. бал.

Удар.

Д. I

Д. II

Д. а.

Д. б.

К.б.

solo (молитва)

mf

Афіша 1969 року

ХАРКІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ МИСТЕЦТВ
ім. І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

26 ГРУДНЯ

ВЕЛИКИЙ ЗАЛ

20 ГРУДНЯ

ЗВІТНИЙ КОНЦЕРТ

ОРКЕСТРУ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

I відділ

Ф. ШУБЕРТ – Незакінчена симфонія
С. ПРОКОФ'ЄВ – Пушкінський вальс
Е. ГРІГ – Концерт для фортепіано з оркестром
О. ДАРГОМИЖСЬКИЙ – Український козачок

II відділ

В. МОЦАРТ – Симфонія № 41 частина I
Л. БЕТХОВЕН – Симфонія № 7 частина II
В. БОРИСОВ – Українська сюїта
Д. ШОСТАКОВИЧ – Полька
з балету „Золотий вік”

В. ВЛАСОВ – На ярмарку
Р. ЩЕДРИН – Гумореска
Р. ЩЕДРИН – Кадриль
М. БУДАШКІН – Російська увертюра

СОЛІСТКА – студентка IV курсу фортепіанного факультету

ІРИНА КРИЖЕВА

клас професора СНЛОВСЬКОГО Б

ДИРИГЕНТИ:

в. о. доцента **САВІНИХ В. Ф.** та в. о. доцента **МІХЄЄВ Б.**