

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

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

ДОВЖИНЕЦЬ ІННА ГЕОРГІЇВНА

УДК 78 (477.52) (091)"18/20"

**МУЗИЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ СУМ
У ПРИЗМІ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

доктора мистецтвознавства

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей,
результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ **І.Г.Довжинець**

**Науковий консультант – ДРАЧ ІРИНА СТЕПАНІВНА
доктор мистецтвознавства, професор**

ХАРКІВ – 2021

АНОТАЦІЯ

Довжинець І. Г. Музичне середовище Сум у призмі сучасного музикознавства – кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – музичне мистецтво. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2021.

Дисертацію присвячено проблемі музичного середовища. Формування феномену досліджено на матеріалі музичної історії міста Суми.

Об'єкт дослідження – сумське музичне середовище. Предмет дослідження – актуальні музикознавчі підходи до вивчення музичного середовища, історичні, соціокультурні та музичні інституціональні чинники формування музичного середовища Сум. Мета дисертації – розробити методологію дослідження музичного середовища та осмислити процеси формування музичного середовища міста Суми.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві предметом спеціального дослідження стало музичне середовище як цілісний феномен.

У дослідженні вирішуються наступні завдання: характеризуються властивості середовища як природного і соціокультурного явища; з'ясовуються особливості музичного середовища, дається визначення поняття «музичне середовище»; розробляється методологія дослідження музичного середовища; досліджується формування музичного середовища міста Суми в динаміці історичного розвитку (від кінця XIX до початку XXI століть), розробляється періодизація етапів цього процесу, виявляється вплив суспільно-політичної складової на трансформації сумського музичного середовища; висвітлюється становлення музичної освіти у зв'язках з процесами музичному середовищі міста; розглядається хорове мистецтво як чинник музичного середовища; окреслюється роль творчої особистості у модифікаціях музичного середовища; виявляються сучасні тенденції функціонування музичного середовища міста.

Матеріалом дослідження стали документи з фондів державних архівних установ: публікації в періодиці, музично-критичні статті, епістолярна спадщина, протоколи зборів, ділове листування, нотні рукописи та друковані видання, фотоматеріали, а також особисті й сімейно-історичні документи, зокрема мемуари, щоденники, автобіографічні довідки, інтерв'ю, некрологи, концертні записи, педагогічні нотатки, спогади сучасників.

На основі термінологічного аналізу виявлено, що поняття «музичне середовище» є універсальним, оскільки охоплює всі компоненти процесів творення звукового музичного продукту, його поширення і сприйняття; музичне середовище становить цілісний феномен, основою якого є музична діяльність. Сформульовано наступне визначення: «музичне середовище – це звукове оточення, що формується у процесі музичної діяльності й охоплює всі її складники: творчість, виконавство, розповсюдження і сприйняття. Музичне середовище зумовлене просторово-часовими чинниками й динамікою соціальних змін». Середовище завжди конкретно, розглядається відносно системи, яку оточує (суспільство певного історичного періоду, конкретна територія – місто, регіон, країна, освітній заклад, концертна установа, особистість). На макрорівні музичне середовище становить всю музично-звукову атмосферу Землі, на мікрорівні – це безпосереднє оточення індивіда «тут і тепер». Музичне середовище є загальним для всіх і водночас індивідуальним для кожного індивіда, оскільки є можливість обирати середовище, згідно власних музичних уподобань.

Особлива роль у формуванні музичного середовища належить авторам музики – композиторам. Безпосередній вплив на музичне середовище мають виконавці. Своєрідними «співавторами» творення актуального музичного середовища є й слухачі, які опосередковано, своїми уподобаннями впливають на композиторську і виконавську діяльність.

Наголошено, що осмислення механізмів функціонування й закономірностей організації музичного середовища як гетерогенного, багатоаспектного явища, передбачає міждисциплінарний підхід і може бути

здійснено за допомогою комплексу загальних і спеціальних методів дослідження, зокрема філософських, соціологічних, психологічних, історичних, культурологічних, специфічно музикознавчих. Основним методологічним інструментом дослідження обрано постмодерністську концепцію ризоми (Ж. Дельоз і Ф. Гваттарі). Відповідно до ризоморфної теорії до вивчення обрано окреме «плато» – академічна музика, принципи функціонування якого поширюються на всі структурні елементи музичного середовища як цілісності.

Розглянуто соціально-культурні взаємодії та комунікації у процесі становлення музичного середовища Сум наприкінці XIX – початку XX століть, зокрема, театральне життя, концертну і гастрольну практику, музичний побут в поміщицьких маєтках Кондратьєвих і Линтварьових. Визначено, що традиція домашніх концертів значною мірою формувала музичне середовище міста того історичного періоду.

Висвітлено становлення музичної освіти в Сумах. Увагу акцентовано на діяльності Костянтина фон Фейста і Аркадія Абази, які заклали підвалини музичного навчання в повітовому місті. Наголошено, що постать фон Фейста є недослідженою в Україні. Проаналізовано композиторську і педагогічну діяльність музиканта, рукописи його творів.

Охарактеризовано перші музичні навчальні заклади в Сумах: «Нову школу» В. Бирченко, музичну школу Н. Чурилової, музичну школу В. Герніка. Досліджено діяльність сумської музичної професійної школи (технікуму), обґрунтовано її роль у формуванні музичного середовища міста. На основі спогадів випускника музичної професійної школи – відомого музиканта, одного з провідних фахівців в галузі теорії музики і поліфонії Теодора Мюллера (1912–2000), виявлено особливості розвитку музичних процесів в період 1920–1930-х років.

Окремий розділ присвячено процесам в музичному середовищі у кризовий період Першої світової війни. Визначено, що під впливом об'єктивних чинників, складові музичного середовища Сум набули протилежні вектори розвитку: активність концертних заходів зменшилась,

трансформувалась їх сутність – з отримання естетичного задоволення на засіб матеріальної підтримки стражденним; музична освіта навпаки, завдяки міграції населення, отримала кадрове оновлення, що сприяло активізації її становлення і розвитку.

Виявлено роль хорового співу в утворенні регіональної цілісності музичного середовища. Зазначено, що хоровий спів, як музична діяльність, що формує певне звукове оточення, є елементом музичного середовища. За радянської влади він став дієвим чинником ідеологізації на суспільства. Разом з тим, хорові колективи того часу активно поширювали українське мистецтво: народну пісню, твори вітчизняних композиторів. Їх діяльність на Сумщині стала важливим елементом формування регіональної цілісності музичного середовища.

Розглянуто діяльність музичних інституцій у другій половині ХХ століття, зокрема Сумської обласної філармонії, Сумського музичного училища, Навчально-наукового інституту мистецтв Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Відзначено, що музичні навчальні заклади, як осередки академічного мистецтва, значно впливають на формування сумського музичного середовища. Як певні «гравітаційні центри» вони «збирають» кращі музичні кадри (викладачів, виконавців), їх активна концертна, просвітницька діяльність привносить зміни у звуковий простір міста, збагачує слуховий досвід сумчан. Виховання професійних музикантів, формування педагогічних традицій забезпечує подальший розвиток академічного музичного мистецтва, модифікації в музичному середовищі міста. Відзначено, що сьогодні педагогічний університет є базою сумської музикознавчої наукової школи. У формуванні наукових традицій значна роль належить доктору мистецтвознавства, професору, академіку Національної академії мистецтв України Черкашиній-Губаренко, вихованці її наукової школи створили міцний фундамент для розвитку мистецтвознавчої наукової думки в Сумах. Сьогодні в місті працюють три доктори і десять кандидатів мистецтвознавства.

Особливу увагу в дослідженні приділено яскравим творчим особистостям. Осмислення їх ролі у формуванні музичного середовища міста здійснено завдяки комплексному підходу: аналізу творчих, виконавських, педагогічних досягнень, особливостей життєвого шляху, зокрема етапів професійного зростання. Зазначено, що сумське музичне середовище багате на яскраві творчі індивідуальності. В різні роки тут плідно працювали сумчани (З. Альтшулер, В. Бирченко, М. Танфелева, Н. Чурилова та ін.), а також музиканти, які пов'язали свою долю з цим містом (М. Дейнеховський, А. Кренгауз, І. Шаповал та ін.). Висвітлено функцію Л. Кагадєєва (1861–1944) у музичній розбудові Сум на початку ХХ століття. Зазначено, що його подвижницьку місію можна порівняти з значенням діяльності І. Слатіна у Харкові та Д. Ахшарумова у Полтаві. Охарактеризовано діяльність М. Дейнеховського (1879–1942) у становленні хорових традицій Сум, М. Танфелевої (1909–1972) – у започаткуванні сумської фортепіанної школи. Розглянуто роль Г. Довжинця (1938–1986) у формуванні музичного середовища міста середини ХХ століття. Охарактеризовано педагогічну, виконавську, громадську діяльність митця. Проаналізовано концертні програми хорів, які він очолював, творчі досягнення цих колективів, сформульовано основні положення його школи диригентської майстерності. Проаналізовано творчість сучасного сумського композитора Євгена Карпенка: увагу приділено дитячій музиці митця, його хоровим обробкам, апробаціям у жанрі фортепіанної мініатюри («П'єси для фортепіано», 2017).

Акцентовано увагу на проблемах функціонування академічного музичного мистецтва в період розвинених інформаційних технологій (межа ХХ–ХХІ століть), зокрема залученні слухача, у якого сьогодні є вибір між живим концертним виконанням і комп'ютерним прослуховуванням. Проаналізовано творчі проекти сумських музикантів, які збирають численну публіку: бахівські фестивалі О. Ковалю, музичні імпрези дуету «Два роялі» (О. Антоненко, Л. Скрипник). Визначено, що полярність двох крайніх творчих установок: канонізація бахівського універсуму і актуалізація його

альтернативи – музики А. Шнітке це суто сумський феномен. У межах одного міста така поляризація сприяє оновленню, збагаченню музичного середовища.

Наголошено, що процеси глобалізації змінюють світ. Музичне середовище окремого міста поступово виходить за межі умовних кордонів. Глобальна «інтернетизація» надає нові можливості репрезентації творчих і наукових досягнень, професійного спілкування, онлайн навчання тощо. В реаліях часу музичне середовище Сум, яке протягом попередніх історичних етапів було інтровертним – накопичувало досвід, традиції, формувало особливу ауру міста, невідворотно перетворюється на екстравертне. Однак, воно не втрачає свого неповторного колориту, значною мірою сформованого «плато музичної класики». Сьогодні, на новому витку історії ситуація повторює початок минулого століття: відкриває вихід в широкий культурний контекст і народжує творчі ініціативи. Музичне середовище з пасивно сприймаючого перетворюється в активний суб'єкт музичної сучасності.

Практичне значення роботи полягає в тому, що розроблені теоретичні положення та методологія вивчення музичного середовища можуть бути використані у дослідженні музичного середовища будь-якого міста, а також в осмисленні окремих його складових (академічна музика, естрадне мистецтво, фольклорна творчість, духовна музика), функціонування яких відбувається за принципом подібності. Матеріали дослідження можуть використовуватись також у лекційних курсах з музичного краєзнавства, історії музики, історії музичного виконавства, історії музичної критики, музикознавства, у практичних курсах підготовки виконавців, музикознавців, музичних педагогів, менеджерів у сфері культури і мистецтва.

Ключові слова: музичне середовище Сум, музичне життя, музична діяльність, композиторська творчість, академічна музика, концертна практика, педагогічна діяльність, музикознавство, творча особистість, музичний твір.

SUMMARY

Dovzhynets I. G. Sumy musical environment in the context of modern musicology– Qualifying scientific work with the manuscripts copyright.

Dissertation for obtaining the degree of Doctor of Arts in the specialty 17.00.03 – Musical Art. I. P. Kotlyarevsky Kharkov National University of Arts., Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2021.

The dissertation is dedicated to a problem of musical environment. The formation of the phenomenon is studied on the material of Sumy town musical history.

The object of the investigation is Sumy musical environment. The subject of the investigation is topical musicological approaches to musical environment studying; historical, sociocultural and musical institutional factors of Sumy musical environment formation. The objective of the thesis is to work out methodology of musical environment investigation and to understand processes of formation of Sumy musical environment.

In the study the following goals are achieved: peculiarities of the environment as a natural and social cultural phenomenon are characterized; characteristics of musical environment are described, definition of the notion «musical environment» is given; methodology of the investigation of musical environment is worked out; formation of musical environment of Sumy town within the dynamics of historical development (since the end of XIX until the beginning of XXI centuries) is investigated, periodization of stages of this process is worked out, influence of social and political component upon transformations of Sumy musical environment is determined; development of musical education in connection with the processes of musical environment of the town is elucidated; choir art as a factor of musical environment is considered; the role of creative individual in the modifications of musical environment is explained; modern trends of functioning of musical environment of the town are determined.

The material used in the study are documents from funds of state archive establishments: publications in periodicals, musical critical articles, epistolary heritage, minutes of the meetings, business correspondence, sheet music manuscripts and printed issues, photomaterial as well as personal and family historical documents, in particular, memoirs, diaries, autobiographical notes, interviews, obituary notices, concert records, pedagogical notes, contemporaries' reminiscences.

Basing upon terminological analysis it is determined that the notion «musical environment» is universal as it covers all components of sound music product processes, spreading of this product, its perception; musical environment is an integral phenomenon based on musical activity. The following definition is formulated: «musical environment is sound surrounding which is formed in the process of musical activity and covers all its components: creativity, performance, spreading and perception. Musical environment conditioned by time-space factors and dynamics of social changes». Environment is always specific, it is regarded relative to the system which it surrounds (society of a certain historical period, concrete territory – town, region, country, educational institution, concert establishment, personality). At the macro-level musical environment is entire musical sound atmosphere of the Earth, at the micro-level it is a direct surrounding of the individual «here and now». Musical environment is general for everyone and at the same time it is individual for each personality as there is a possibility to choose environment according to personal music preferences.

Composers, i.e. authors of music play special role in formation of musical environment. Also, performers influence musical environment directly. Peculiar «co-authors» in creation of actual musical environment are also listeners who not directly influence composing and performance activity by means of their preference.

It is emphasized that understanding of ways of functioning and regularities of musical environment organization as a heterogeneous, multiple-aspect phenomenon presupposes interdisciplinary approach and can be carried out by means of a complex of general and specific methods of investigation, in particular, philosophic, sociological, psychological, historical, culturological, specific musicological. Basic

methodological tool of the investigation is post-modernist conception of rhizoma (Z. Delez and P. Gvattari). According to rhizomorphous theory certain «plateau» is chosen for investigation – academic music. Its principles of functioning cover all structural elements of musical environment as an integrity.

Social-cultural interactions and communications in the process of Sumy musical environment formation at the end of XIX – in the beginning of the XX centuries are considered, in particular, theatre life, concert and guest-tour practice, music life at the landowners Kondratievs` and the Lintvariovs` estate. It is determined that a tradition of home concerts formed musical environment of chief town of uyezd of that historical period considerably.

Formation of musical education in Sumy is considered. Special attention is paid to Kostyantyn von Feist`s and Arkadiy Abaza`s activity who formed the basis of music teaching in chief town of uyezd. It is emphasized that von Feist`s figure was not investigated in Ukraine. The musician`s composing and pedagogical activity, manuscripts of his compositions are analyzed.

First Sumy music educational establishments are characterized: V. Birchenko`s «New school», N. Churilova`s music school, V. Hernik`s music school. Activity of Sumy music professional school (technical secondary school) is investigated, its role in formation of musical environment of the town is explained. Special features of musical processes development in the period of 1920–1930-ties is determined on the basis of recollections of music professional school graduate – famous musician, one of the best specialists in the field of music theory and polyphony – Theodor Muller (1912–2000).

Certain chapter is dedicated to processes in musical environment during crisis period of World War I. It is determined that under objective reasons the components of Sumy musical environment gained opposite vectors of development: concert activity reduced, its main point transformed – from aesthetic enjoyment into means of financial support for the suffering; music education, on the contrary, was renewed in personnel due to population migration and it favoured activization of its formation and development.

The role of the choir singing in formation of musical environment regional integrity is found out. It is noted that choir singing as musical activity that creates certain sound surrounding is an element of musical environment. During the times of the Soviet regime it became effective factor of society ideologizing. At the same time choir bands of that period spreaded Ukrainian art actively: folk songs, works of domestic composers. Their activity in Sumshchina became an important element in formation of musical environment regional integrity.

The life of music institutions in the second part of the XX century, in particular, Sumy Philharmonic Society, Sumy music college, Academic scientific institute of art of Sumy A. S. Makarenko State Pedagogical university is considered. It is noted, that music educational institutions as centres of academic art influence formation of Sumy musical environment considerably. Like certain «gravitation centers» they «collect» the best music personnel (teachers, performers), their active efforts in concerts, teaching make changes in sound space of the town, enrich auditory experience of Sumy residents. Educating professional musicians, formation of pedagogical traditions provide further development of academic music art, modifications in musical environment of the town. It is noted that today Pedagogical University is a basis of Sumy musicological scientific school. Important role in formation of scientific traditions belongs to Doctor of Arts, professor, academician of National Academy of Arts of Ukraine – Cherkashina-Hubarenko, pupils of her scientific school created stable foundation for scientific study of art in Sumy. Today there are three Doctors and ten Candidates of Arts who work in the town.

In the study special attention is paid to vivid creative personalities. Understanding of their role in formation of musical environment of the town is carried out by means of complex approach: analysis of creative, performance, pedagogical achievements, peculiarities of career, in particular, stages of professional growth. It is noted that Sumy musical environment is rich in vivid creative individuals. In different years Sumy residents (Z. Altschuler, V. Birchenko, M. Tanfeleva, N. Churilova and others) and musicians who connected their life with this town (M. Deynekhovsky, A. Krenhaus, I. Shapoval and others) worked hard

here. The function of L. Kagadeyev (1861–1944) in musical formation of Sumy in the beginning of the XX century is elucidated. It is noted that his selfless mission can be compared with importance of I. Slatin's activity in Kharkiv and D. Akhsharumov's activity in Poltava. M. Deynekhovskiy's (1879–1942) activity in formation of Sumy choir traditions, M. Tanfeleva's function in opening Sumy piano school are characterized. The role of H. Dovzhynets (1938–1986) in formation of musical environment of the town in the middle of the XX century is considered. The master's pedagogical, performance activity, public activities are characterized. Concert programs of the choirs which he headed, creative achievements of these bands are analyzed, basic principles of his Conductor Academy are formulated. Modern Sumy composer Yevhen Karpenko's creative activity is analyzed: attention is paid to master's music for children, his choir arrangements, attempts in piano miniature genre («Pieces for piano», 2017).

Special attention is paid to problems of academic music art functioning during the period of information technologies development (edge of the XX–XXI centuries), in particular, listener's involvement who can choose either live concert performance or listening from the computer. Creative projects of Sumy musicians who invite big audience are analyzed: O. Koval's Bach festivals, musical experiments of the duet «Two pianos» (O. Antonets, L. Skrynnik). It is determined that polarity of the two contrastive creative lines: canonization of Bach's universum and performance of its alternative – A. Shnitke's music – is purely Sumy phenomenon. Such polarity within one town favours renewal and enrichment of musical environment.

It is emphasized that globalization processes change the world. Musical environment of a certain town leaves conditional borders gradually. Global «internetization» provides new opportunities for representation of creative and scientific achievements, professional communication, online studying etc. In course of time Sumy musical environment which had been introversive during previous historical stages – collected experience, traditions, formed special atmosphere of the town, inevitably changes into extravertive. However, it doesn't lose its inimitable colour, to a large extent formed «plateau of music classics». Today, at a new step of

the history the situation repeats the beginning of the previous century: it starts entering the wide cultural context and gives birth to creative initiatives. Musical environment changes from passively perceiving into active subject of today`s musical life.

Practical importance of the work is that worked out theoretical points and methodology of the study of musical environment can be used in the investigation of musical environment of any town as well as in understanding its certain components (academic music, variety art, folklore, sacred music) functioning of which takes place according to similarity principle. Material of the study can be also used in lecture courses of music geography and culture, music history, history of music performance, history of music critique, musicology, in practice courses of teaching performers, musicologists, music teachers, managers in the field of culture and art.

Key words: Sumy musical environment, musical life, musical activity, composer`s creativity, academic music, concert practice, pedagogical activity, musicology, creative personality, musical composition.

**Основні наукові результати дисертаційного дослідження
висвітлено в таких працях автора:**

Монографія:

1. Довжинець І. Г. Суми. Середовище музичної класики : монографія. Суми : Триторія, 2020. 416 с.

Статті в наукових фахових виданнях України, затверджених МОН

України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

2. Довжинець І. Г. Мистецьке середовище Сумщини середини ХХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти.* Харків, 2012. Вип. 37. С. 245–258.

3. Довжинець І. Г. Класична музика в умовах інформаційного суспільства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Класична музика в сучасній культурі* / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2014. Вип. 41. С. 29–38.

4. Довжинець І. Г. Музичне життя повітового міста в роки Першої світової війни. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2014. № 4 (25). С. 99–106.

5. Довжинець І. Г. Традиція академічного музикування в часопросторі провінційного міста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Класична музика в сучасній культурі*. Харків, 2015. Вип. 42. С. 254–266.

6. Довжинець І. Г. Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Бетховен – terra incognita*. Харків, 2015. Вип. 45. С. 146–159.

7. Довжинець І. Г. Концертне життя фортепіанних перекладень бетховенських симфоній. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / ред.-упоряд. І. Ю. Сухленко, М. С. Чернявська. Харків, 2015. Вип. 44. С. 118–128.

8. Довжинець І. Г. Концертне життя в Сумах: нові творчі проекти. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2015. № 4 (29). С. 87–101.

9. Довжинець І. Г. «BACH-FEST» і «ORGANUM» як територія музичного бароко. *Аспекти історичного музикознавства – VII. Барокові шифри світового мистецтва* / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2016. С. 167–181.

10. Довжинець І. Г. Теодор Мюллер: сумська юність московського професора. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2016. № 4 (33). С. 76–83.

11. Довжинець І. Г. Хорові колективи ім. М. Леонтовича на Сумщині в контексті художніх настанов радянської доби. *Аспекти історичного*

музикознавства. *Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи*. Харків, 2017. Вип. 9. С. 107–128.

12. Довжинець І. Г. Гастрольні маршрути Полтавського симфонічного оркестру під керівництвом Д. В. Ахшарумова: за рецензіями у пресі: *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 121. С. 118–134.

13. Довжинець І. Г. Роменська хорова капела імені Миколи Леонтовича: історія створення і гастрольна діяльність. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. № 2 (39). С. 41–55.

14. Довжинець І. Г. Музичне середовище та музичне життя. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2019. №1 (42). С. 57–70.

15. Довжинець І. Г. Музичне середовище: досвід теоретичного аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : 2019. №. 3. С. 263–267.

16. Довжинець І. Г. Музична освіта в Сумах: етапи становлення та особистості. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2019. № 4. С. 59–64.

17. Довжинець І. Г. Невідомий Костянтин фон Фейст: композитор, піаніст, педагог. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2019. № 4 (45). С. 56–69.

18. Довжинець І. Г. Євген Карпенко: горизонти творчості. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2020. Вип. 19 (2). С. 159–170.

19. Довжинець І. Г. Соціально-культурні взаємодії та комунікації у процесі становлення музичного середовища Сум наприкінці ХІХ століття. *Музичне мистецтво і культура : науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 48–57.

20. Довжинець І. Г. Музичний побут сумчан наприкінці ХІХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету*

імені Івана Франка / ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич, 2020. Вип. 34. Том 2. С.12–19.

Статті в іноземних наукових періодичних фахових виданнях:

21. Довжинець І. Г. Гастролі італійців в Сумах: погляд через сто років. *World Science. Multidisciplinary Scientific Edition*. Scientific Educational Center. Warsaw, Poland : RS Global Sp. z O.O., 2019. № 10 (50). Vol. 2. P. 33–37.

22. Dovzhynets I. G. Music education as a factor of musical environment formation (using teaching music in ukrainian province as an example). *Central Asian Journal of Art Studies*. Nur-Sultan, 2019. № 2. P. 92–100.

23. Довжинець І. Г. Дмитрій Шостакович: письма в провінцію. *European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2019. № 1–2. P. 22–25.

24. Довжинець І. Г. Музичне середовище українців: реалії та перспективи. *World Science. Multidisciplinary Scientific Edition*. Scientific Educational Center. Warsaw, Poland : RS Global Sp. z O.O., 2020. № 1 (53). Vol. 3. P. 10–14.

Публікації апробаційного характеру:

25. Довжинець І. Г. Сумське музичне училище: роки становлення : матеріали наук. конф. за підсумками науково-дослідної і науково-методичної роботи кафедр Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка у 20212 р. Суми, 2013. С. 165–166.

26. Довжинець І. Г. Концертне життя повітового міста Суми у дзеркалі преси. *Творчість П. І. Чайковського в контексті музичної культури України: традиції та сучасність* : мат-ли Всеукр. наук. конф. з нагоди 150-річчя першого візиту П. І. Чайковського в Україну (Суми–Тростянець, 15–17 трав.2014 р.). Суми : Сум ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2014. С. 49–53.

27. Довжинець І. Г. Пам'яті музиканта. *Хорове мистецтво України та його подвижники* : мат-ли V Міжнар. наук.-практ. інтернет конф. (20–21 жовт. 2016) / редкол. : І. Л. Бермес, В. В. Полюга. Дрогобич : Редакційно-видавничий

відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, 2016. URL : http://ddpu.drohobych.net/?page_id=5182 С. 44–60.

28. Довжинець І. Г. Орест Коваль і барокові фестивалі в Сумах: історія та сьогодення. *Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського* : зб. наук. ст. за мат-ми Всеукр. наук.-практич. конф. (25–26 лют. 2016). Глухів : ПВП «Видавничий будинок "Еллада"», 2017. С. 44–47.

29. Довжинець І. Г. Шостакович і Суми: невідома сторінка музичної історії міста. *Творчість С. Прокоф'єва і Дм. Шостаковича в контексті музичної культури України: традиції та сучасність* : зб. наук. ст. за мат-ми Всеукр. наук. конф. (1–2 груд. 2016). Суми : ФОП Цьома С. П., 2017. С. 39–43.

30. Довжинець І. Г. Творчість Г. М. Давидовського в контексті українсько-європейських культурних зв'язків. *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht* (2–5 November, 2017). München : readbox unipress Open Publishing LMU. P. 405–413.

31. Довжинець І. Г. До витоків музичної освіти: відомі викладачі-музиканти. *Dynamics of the development of world science : the 2nd International scientific and practical conference* (23–25 October , 2019). Vancouver : Perfect Publishing, 2019. P. 337–341.

32. Довжинець І. Г. Невідомий фон Фейст (до 145-річчя створення першої музичної школи в місті Суми). *Ювілейна палітра 2019 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : зб. ст. за мат-ми III Всеукр. наук.-практич. конф. (5–6 груд. 2019). Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. С. 7–12.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЇ.....	2
ВСТУП.....	20
РОЗДІЛ 1 МУЗИЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ДОСВІД ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ.....	29
1.1. Середовище як об’єкт наукового дослідження.....	29
1.2. Методологія дослідження музичного середовища.....	55
1.3. Моделювання музичного середовища	88
Висновки до розділу 1.....	92
РОЗДІЛ 2 СУМИ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ: СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ВЗАЄМОДІЇ ТА КОМУНІКАЦІЇ У ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА.....	95
2.1. Музичний побут і культурне дозвілля	95
2.2 Концертне життя повітового міста у дзеркалі преси.....	106
2.3. Костянтин фон Фейст і Аркадій Абаза: до витоків музичної освіти.....	132
Висновки до розділу 2.....	149
РОЗДІЛ 3 ДИНАМІКА ОНОВЛЕННЯ МІСЬКОГО МУЗИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА У КРИЗОВИЙ ЧАС ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ ТА ПОВОЄННІ РОКИ.....	151
3.1. У хаосі війни.....	151
3.2. Війною спрямовані долі	156
3.3. Відродження мирного життя.....	161
3.4. Сумська музпрофшкола та її вихованці.....	174
3.5. Теодор Мюллер: сумська юність московського професора.....	199
Висновки до розділу 3.....	207
РОЗДІЛ 4 ФУНКЦІЯ ХОРОВОГО СПІВУ В УТВОРЕННІ РЕГІОНАЛЬНОЇ ЦІЛІСНОСТІ МУЗИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА.....	209
4.1. Григорій Давидовський – відомий диригент із Сумської землі.....	210

4.2. Хорові колективи імені М. Леонтовича на Сумщині в контексті художніх настанов радянської доби.....	222
4.3. Дмитро Шостакович: листи у провінцію.....	248
Висновки до розділу 4.....	252
РОЗДІЛ 5 ШЛЯХИ ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ СУМСЬКОГО МУЗИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ СТОЛІТТЯ).....	254
5.1. Обласна філармонія і оркестрова музика в Сумах.....	254
5.2. Сумське музичне училище імені Д. С. Бортнянського: роки становлення.....	274
5.3. Георгій Довжинець: музикант, диригент, особистість.....	288
5.4. Навчально-науковий осередок професійної музичної освіти Сумщини.....	308
Висновки до розділу 5.....	319
РОЗДІЛ 6 ПЛАТО КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ В ЛАНДШАФТІ МІСЬКОГО МУЗИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА: МЕЖА ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ.....	321
6.1. Музична класика «у пошуках слухача»: особливості сучасного концертного життя	321
6.2.«BACH-FEST» і «ORGANUM» як територія музичного бароко.....	327
6.3. Творчий проект «Два роялі».....	341
6.4. Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях та їх концертне життя.....	349
Висновки до розділу 6.....	367
ВИСНОВКИ.....	369
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	378
ДОДАТОК А Список публікацій та відомості про апробацію результатів дисертації.....	437
ДОДАТОК Б Програми концертів Олени Антоненць і Людмили Скриннік.....	443

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Середовище оточує людину в будь-якому місці її перебування, безпосередньо впливає на неї й одночасно формується в процесі її діяльності. Музичне середовище є результатом творчої діяльності. Воно відбиває процеси, які відбуваються в музичній практиці, а також певним чином впливає на них, зумовлюючи подальший розвиток музичної історії.

Як науковий концепт, «музичне середовище» виявляє зв'язки з різними галузями знань. Наявність суб'єкта – засадничого складника, навколо якого власне й формується музичне середовище, включає його в контекст соціології. Як існуючий звуковий простір, музичне середовище є об'єктом уваги музикознавства, як діяльність зі створення музичного продукту, його розповсюдження та споживання – становить інтерес культурології, як виховний елемент вивчається педагогікою. Перетин цих наук і виявляє міждисциплінарне значення поняття «музичне середовище». Сучасні українські наукові розвідки репрезентують широкий спектр його осмислення, зокрема, в аспекті краєзнавства музичне середовище розглядали О. Бонь [32], О. Кавунник [139], О. Мусіяченко [240]; як чинник музичного розвитку – Г. Дворський і С. Чепіга [77], Т. Лісовська [200]; як комунікативний компонент музичної діяльності – К. Бацак [19]; як естетичний складник системи виховання – Л. Сбітнева [297]; як передумова професійної самореалізації митця музичне середовище постає в дослідженні Л. Мартинів [217] тощо.

Сутнісні ознаки музичного середовища виявляють багатовимірність підходів до його вивчення. Водночас у межах музикознавства воно розглядається переважно як музично-звукове оточення індивіда, певний простір, в якому відбувається музична діяльність, або коло людей, об'єднаних спільними творчими завданнями. Відсутність одностайності у трактуванні цього поняття зумовлює необхідність дослідити музичне середовище в єдності всіх складників, сформулювати його дефініцію.

Феномен середовища як явища полягає в його співвіднесеності з об'єктом впливу. Місто як окремий територіальний локус, що має свій музичний мікроклімат, традиції, людський творчий потенціал, індивідуальну та колективну форми взаємодії, формує власне музичне середовище, яке саме і визначає образ міста, його ідентичність у музичній панорамі сучасного мистецтва. Дослідження міського музичного середовища є актуальним, оскільки виявляє неповторні конфігурації музичної атмосфери кожного окремого територіального локусу, той особливий колорит, що складає його «унікальне музичне обличчя».

Українське музикознавство активно досліджує міський музичний простір. Історичне минуле і сьогодення великих і малих міст висвітлено в працях К. Давидовського [76], О. Зінкевич [121], К. Шамаєвої [375; 376] (Київ); О. Конової [160], М. Линник [195] (Харків); А. Кравченко [169], О. Маркової [214], В. Щепакіна [387; 388] (Одеса); Е. Бернацької-Гловалі [24], А. Карпак [148], Л. Кияновської [152], Н. Косаняк [167], В. Сивохіп [305], М. Ферендович [337] (Львів); Т. Гердової [58] (Донецьк); Т. Медведнікової [223] (Дніпро); А. Литвиненко [201] (Полтава); Л. Мартинів [216] (Дрогобич); О. Кавунник [138] (Ніжин); Т. Рибалко [286] (Миколаїв) тощо.

Сумщина як регіон неодноразово привертала увагу дослідників. Музичну історію краю найбільш ґрунтовно висвітлено в дисертації Г. Локощенка [202], де розглянуто визначні культурні осередки (Глухів, Лебедин, Охтирка, Ромни), творчість видатних митців Сумської землі – Б. Гмирі, П. Білинника, А. Мокренка, становлення самодіяльного мистецтва за радянських часів. Перетин творчих шляхів П. Чайковського і С. Рахманінова із Сумщиною висвітлено в науково-популярних збірках Людмили і Валентини Макарових [208; 209; 210], літературно-документальному виданні А. Народицького [253].

Багата на події та досягнення, музична історія міста Суми також потребує наукового осмислення й узагальнення. Узята за основу концепція музичного

середовища дозволяє дослідити модифікації середовища в динаміці історичного розвитку, виявити об'єктивні та суб'єктивні чинники його трансформацій і змін. У роботі зроблено акцент на академічній музиці як базисному компоненті структури музичного середовища. Крізь призму виконавства, педагогічної практики, музично-критичної думки, процесів створення і сприйняття продуктів музичної творчості виявляються особливості сумського музичного середовища.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами, темами.

Дисертаційну роботу виконано за планом науково-дослідної і методичної роботи кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Дослідження відповідає комплексній темі № 2 «Методологічні та методичні засади сучасного музикознавства: теоретичні, естетичні та соціологічні, психолого-педагогічні аспекти» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (2012–2017 рр., протокол № 4 від 29. 11. 2012 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Харківського національного університету мистецтв ім. І. П. Котляревського (протокол № 3 від 31. 10. 2013 р.), уточнено (протокол № 2 від 24. 09. 2020 р.).

Мета дисертації – розробити методологію дослідження музичного середовища та осмислити процеси формування музичного середовища міста Суми.

Відповідно до поставленої мети визначено такі **завдання**:

- охарактеризувати властивості середовища як природного і соціокультурного явища;
- з'ясувати особливості музичного середовища, дати визначення поняття «музичне середовище»;
- дослідити формування музичного середовища міста Суми в історичній динаміці (з кінця XIX до початку XXI століть);

– розробити періодизацію етапів цього процесу, виявити вплив суспільно-політичного складника на трансформації сумського музичного середовища;

– висвітлити становлення музичної освіти у зв'язках із процесами в музичному середовищі міста;

– розглянути хорове мистецтво як чинник формування музичного середовища;

– окреслити роль творчої особистості у модифікаціях музичного середовища;

– виявити сучасні тенденції функціонування музичного середовища міста.

Об'єкт дослідження – сумське музичне середовище.

Предмет дослідження – актуальні музикознавчі підходи до вивчення музичного середовища, історичні, соціокультурні та музичні інституціональні чинники формування музичного середовища Сум.

Хронологічні межі дослідження охоплюють музичну історію міста Суми впродовж кінця XIX – початку XXI століть.

Матеріал дослідження становлять документи з фондів державних архівних установ: публікації в періодиці, музично-критичні статті, епістолярна спадщина, протоколи зборів, ділове листування, нотні рукописи та друковані видання, фотоматеріали, а також особисті й сімейно-історичні документи, зокрема мемуари, щоденники, автобіографічні довідки, інтерв'ю, некрологи, концертні записи, педагогічні нотатки, спогади сучасників.

Методологія дослідження є комплексною і ґрунтується на узагальненні філософських, соціологічних, психологічних, історичних, культурологічних, специфічно музикознавчих методів і підходів. Засадничою в дослідженні музичного середовища є постмодерністська концепція ризоми (rhizome) Ж. Дельоза і Ф. Гваттарі як несистемного способу організації цілісності.

Теоретичне підґрунтя дослідження сформовано корпусом наукових праць із:

– *філософії* (Х. Арендт, М. Бердяєв, Г. Гегель, К. Гельвецій, Г. Зіммель, М. Каган, О. Конт, Е. Ласло, Х. Ортега-і-Гассет, Платон, А. Плахов, В. Савчук,

В. Садовський, Я. Свірський, П. Слотердаjk, Г. Спенсер, І. Тен, К. Ясперс та ін.);

– загальної *соціології та соціології музики* (Т. Адорно, В. Беньямін, М. Бессарабов-Гончаров, С. Бистрянцев, П. Бурдьє, А. Вілден, Ж.-М. Гюйо, Е. Дюркгейм, М. Елвессон, Л. Коган, П. Кутуєв, Р. Лінтон, Н. Луман, Д. Маркович, А. Сохор, М. Шульга, В. Ядов та ін.);

– загальної та музичної *психології* (Г. Андрєєва, М. Арановський, О. Бєседін, Л. Виготський, Г. Вілсон, Дж. Голд, Д. Зіглер, М. Іванов, Є. Ільїн, М. Кордуелл, К. Левін, А. Моль, Г. Мюррей, В. Петровський, С. Рубінштейн, А. Савенков, О. Самойленко, Р. Соммер, Д. Узнадзе, З. Фрейд, М. Хейдметс, Л. Х'єлл, Л. Шабанов, Т. Шибутані та ін.);

– *соціології та психології міського середовища* (С. Барішніков, І. Воробйова, В. Глазичев, О. Іконніков, О. Кружкова, К. Лінч, М. Михайлов, Ю. Підодня, М. Роскош та ін.);

– *музичного життя міст і регіонів* (В. Александрович, Т. Алмазова, М. Белокрис, Н. Бовсунівська, О. Васюта, Л. Вахтель, С. Виткалов, Н. В'юнова, І. Головач, О. Голубець, В. Гончарова, С. Горлинська, А. Гуріна, К. Давидовський, М. Долгушина, В. Івченко, О. Кавунник, О. Калякіна, І. Кандиба, О. Кононова, Н. Косняк, А. Кравченко, Л. Крупеніна, Д. Кудінов, М. Кузів, А. Литвиненко, Г. Локощенко, Н. Лоліна, О. Маркова, Л. Мартинів, А. Мартинюк, Т. Мартинюк, Н. Матвієнко, І. Матушкіна, М. Мжельська, М. Москалюк, О. Мусіяченко, А. Народицький, О. Палій, О. Прищепа, Т. Рибалко, О. Чернова, В. Щепакін, В. Юдіна та ін.);

– *теорії та історії музики* (А. Альшванг, М. Арановський, Б. Асаф'єв, М. Гордійчук, І. Драч, Є. Дуков, В. Єрохін, О. Зінькевич, Ю. Келдиш, Л. Кирилліна, Г. Консон, М. Копиця, А. Лащенко, Н. Лебрехт, В. Мартинов, В. Медушевський, Я. Мільштейн, Т. Мюллер, Є. Назайкінський, А. Пярт, М. Ржевська, О. Рощенко, О. Серов, В. Стасов, В. Холопова, Я. Штелін та ін.);

– *музичної педагогіки* (В. Борисович, О. Костіна, Т. Лісовська, О. Михайличенко, Л. Уколова та ін.);

– *музичного виконавства* (Ф. Бузоні, Л. Гаккель, Л. Григор'єв, Н. Гуральник, Г. Кремер, К. Пігров, В. Рожок, А. Рубінштейн, Е. Фішер, Н. Фішман, К. Флеш, В. Фуртвенглер, Н. Харнонкурт, А. Шнабель, Р. Штраус та ін.);

– *екології життя та музичної культури* (Е. Геккель, Дж. Гібсон, С. Дружилов, Л. Мельнікас, Н. Реймерс, І. Сеченов, М. Тараканов, Н. Теймур та ін.).

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що *вперше* в українському музикознавстві предметом спеціального дослідження стало музичне середовище як цілісний феномен.

У роботі *вперше*:

- досліджено основні властивості середовища як музичного явища;
- визначено структуру музичного середовища;
- запропоновано універсальне визначення поняття «музичне середовище»;
- узагальнено історію академічного музикування в місті Суми з кінця ХІХ до початку ХХІ століть, зокрема:
 - проаналізовано вплив соціально-політичного складника на трансформації музичного середовища міста;
 - розглянуто шляхи становлення музичної освіти в Сумах у зв'язках із процесами в музичному середовищі, визначено ключові постаті музикантів-викладачів;
 - осмислено хорове мистецтво як чинник формування музичного середовища;
 - з'ясовано роль творчої особистості у модифікаціях музичного середовища міста;
 - виявлено сучасні тенденції функціонування музичного середовища міста Суми;
- до наукового обігу введено новий документально-історичний і музичний матеріал;

- здійснено аналіз недосліджених музичних творів композитора К. фон Фейста, вокально-хорового доробку і фортепіанних апробацій сумського композитора Є. Карпенка.

У дослідженні дістали подальше висвітлення проблеми:

- специфіки формування міського середовища в аспекті функціонування академічного музичного мистецтва;

- комунікації в музичному мистецтві – взаємозалежності та взаємозумовленості композиторської творчості, виконавського втілення і слухацького запиту;

- розвитку музично-історичного процесу;

- ролі особистості в мистецтві;

- функціонування сучасного академічного музичного мистецтва.

Теоретичне значення дослідження. Розроблені теоретичні положення та методологія вивчення музичного середовища можуть бути використані для дослідження музичного середовища будь-якого міста, а також осмислення його окремих складників (академічної музики, естрадного мистецтва, фольклору, духовної музики), які функціонують за принципом подібності.

Практичне значення одержаних результатів. Матеріали дослідження можуть використовуватись у довідкових і наукових виданнях з історії міста Суми, а також у навчальних курсах із музичного краєзнавства, історії музики, історії музичного виконавства, історії музичної критики, публіцистики та музикознавства, у практичних курсах підготовки виконавців, музикознавців, музичних педагогів, менеджерів у галузі культури і мистецтва.

Апробація матеріалів дослідження. Дисертацію обговорено на засіданнях кафедри історії української та зарубіжної музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Основні положення дослідження було оприлюднено на:

міжнародних наукових конференціях: «Шевченкіана на оперній сцені» (Україна, Київ, 9–11 квітня 2014 р.); «Вісімнадцяті Слобожанські читання» (Україна, Харків, 23–25 квітня 2014 р.); «Нові виміри духовності на

початку ХХІ століття» (Україна, Суми, 28–29 листопада 2014 р.; 24–25 травня 2018 р.); «Борис Лятошинський та ХХІ століття» (Україна, Київ, 8 квітня 2015 р.); «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи» (Україна, Умань, 22 жовтня 2015 р.); «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» (Україна, Київ, 24 листопада 2015 р.); «Хорове мистецтво України та його подвижники» (Україна, Дрогобич, 20–21 жовтня 2016 р.); «Проблема "зворотнього зв'язку" в сучасному курсі історії музики: теорія та практика» (Україна, Київ, 28–30 квітня 2017 р.); «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського», (Україна, Глухів, 20–21 квітня 2017 р.); «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Україна, Київ, 2–3 листопада 2017 р.); «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ» (Німеччина, Мюнхен, 2–4 листопада 2017 р.); «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» (Україна, Київ, 5–6 грудня 2017 р.); «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Україна, Суми, 27–28 березня 2019 р.); «Ювілейні та пам'ятні дати 2019 року» (Україна, Київ, 16–17 листопада 2019 р.).

всеукраїнських наукових конференціях: «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Луганськ, 15–16 березня 2012 р.); «Митець і його творчість у просторі сучасної культури» (Суми, 7–8 червня 2012 р.); «Творчість П. І. Чайковського в контексті музичної культури України: традиції та сучасність» (Суми-Тростянець, 15–16 травня 2014 р.); «Природнича освіта і наука для сталого розвитку України: проблеми і перспективи» (Глухів, 1–3 жовтня 2014 р.); «Учитель-учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі України» (Суми, 23–24 квітня 2015 р.); «Модернізація структури та змісту початкової освіти на засадах компетентнісного та комунікативного підходів» (Глухів, 24–25 вересня 2015 р.); «Іван Карабиць: музика серця» (Суми, 2 грудня 2015 р.); «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (Глухів, 25–26 лютого 2016 р.); «Творчість С. Прокоф'єва і Дм. Шостаковича в контексті музичної культури України: традиції та сучасність» (Суми, 1–2 грудня 2016 р.); «Ювілейна палітра: до пам'ятних дат

М. Вериківського, В. Косенка, Ф. Якименка» (Суми, 8 грудня 2016 р.); «М. Д. Леонтович і сучасність (до 140-річчя з дня народження)» (Суми, 22–23 березня 2017 р.); «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Суми, 25–26 квітня 2018 р.); «Сучасні виміри української регіоналістики» (Ніжин, 5 червня 2019 р.); «Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Суми, 5–6 грудня 2019 р.);

інших науково-теоретичних і науково-практичних форумах: «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти» (Україна, Харків, 28–30 вересня 2012 р.); «Класика в сучасній культурі» (Україна, Харків, 5–6 жовтня 2013 р.); «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Україна, Харків, 10 лютого 2014 р.; 11 лютого 2016 р.); «Сіверщина в історії України» (Україна, Глухів, 28–30 травня 2014 р.); «Барокові шифри світового мистецтва» (Україна, Харків, 3–4 жовтня 2015 р.); «Музика бароко у виконавських проєкціях» (Україна, Харків, 12–13 грудня 2015 р.); «Музична і театральна освіта України: європейський вектор розвитку» (Україна, Харків, 29–30 вересня 2017 р.).

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження висвітлено у 32 одноосібних наукових працях, а саме: 1 монографії (обсягом 26 друк. арк.); 31 науковій статті, зокрема 19 – у наукових фахових виданнях України; 4 – в іноземних періодичних фахових виданнях; 8 – в інших наукових виданнях і збірниках матеріалів наукових конференцій.

Структура й обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, шести розділів, висновків, списку використаних джерел (638 позицій, з них 217 – архівні матеріали), додатків. Загальний обсяг дисертації – 451 с., з них основного тексту – 360 с.

РОЗДІЛ 1

МУЗИЧНЕ СЕРЕДОВИЩЕ: ДОСВІД ТЕОРЕТИЧНОГО АНАЛІЗУ

1.1. Середовище як об'єкт наукового дослідження

У сучасному мовному обігу термін «середовище» широко вживається в різних значеннях, зокрема як система, речовина, тіло, умови, фактори, оточення, світ тощо. У загальному сенсі воно означає предметно-просторове оточення (environment – довкілля) і соціальну сферу людської діяльності (milieu – оточення). Перше його значення пов'язане з певним екологічним простором, у якому відбувається життєдіяльність живих організмів. За твердженням Е. Геккеля (Ernst Haeckel), німецького біолога, автора терміна «екологія», «навколишнє середовище» розуміють «у широкому сенсі, як усі **умови існування** організмів» [408, с. 286]. Російський фізіолог І. Сеченов поглибив це формулювання: «Організм без зовнішнього середовища, яке підтримує його існування, неможливий» [303, с. 258] і наголосив, що на нього впливають не загальні умови існування, а те середовище, в якому він живе [304, с. 412]. Близьким до цього є трактування географічного (природного) середовища як земного оточення людини, тобто сукупності предметів і явищ природи, залучених у сферу діяльності людей, що становить необхідну умову існування суспільства [112, с. 236]. Визначення середовища як навколишніх умов виявляє його **контекстну функцію**.

Інша сутність цього поняття – оточення (milieu) – виражає соціологічний погляд на середовище як на сукупність матеріальних, економічних, соціальних, політичних і духовних умов існування, які впливають на діяльність індивідів та соціальних груп [314, с. 624]. Американський антрополог і соціолог Р. Лінтон (Ralf Linton) вважав, що між природним середовищем і індивідом «завжди є середовище проживання людини <...> Це людське середовище становлять інші індивіди, організовані в групи, тобто суспільство, і характерний спосіб життя цієї групи, тобто культура» [197, с. 76].

За типологією соціального середовища, розрізняють: *макросередовище* – як соціально-економічну систему загалом (економіку, суспільні інститути, суспільну свідомість, культуру) і *мікросередовище* – як безпосереднє соціальне оточення людини (родина, друзі, колеги тощо). Кожне з них є чинником соціалізації особистості.

Смисловим інваріантом терміна «середовище» є поняття «*оточення*». У психологічному словнику (за ред. А. Ребера) зазначено, що слово «середовище» походить з давньофранцузької і перекладається як оточення [313]. Ще давньогрецькі філософи вказували на важливість соціального оточення для формування поведінкових реакцій жителів полісу [270]. Значно пізніше французькі просвітителі П. Гольбах (Paul Holbach) і К. Гельвецій (Claude Helvétius) визначали вирішальну роль оточення у становленні психічних, моральних та інших характеристик людини [56]. Розробку цієї ідеї продовжив О. Конт (Auguste Comte), фундатор соціології, французький філософ-позитивіст. Досліджуючи закони функціонування суспільства, він визнав середовище головним у вивченні психічних функцій індивіда [163].

Погляди О. Конта розвинув Г. Спенсер (Herbert Spencer), англійський філософ, соціолог і психолог. Спираючись на теорію біологічної еволюції, засновник органічної школи в соціології, висунув ідею існування організму не самого по собі, а системи «організм-середовище», у якій психіка постає механізмом його адаптації до навколишніх умов [417].

«Оточення» – це «навколишня обстановка, яка оточує будь-кого або будь-що» [259, с. 808], у цьому визначенні увиразнено ще одну сутнісну ознаку середовища – його *співвіднесеність*. Зокрема, Л. Максимова наголошує, що поняття «середовище» є принципово співвідносним, адже воно відтворює суб'єктно-об'єктні відносини, а тому втрачає сенс без визначення того, до якого суб'єкта належить [212, с. 80]. Поглиблюючи цю думку, українські дослідники В. Кремінь і В. Биков стверджують: «Дуже важливо зрозуміти, з'ясувати, відносно якої системи розглядається середовище, оскільки в загальному випадку те, що є середовищем для однієї системи, не є середовищем для

інших» [170, с. 5]. Ця властивість отримала філософське обґрунтування в роботах Г. Ф. Гегеля (Georg Friedrich Hegel). В книзі «Феноменологія духа» він писав: «Середовище – це єдність, що виключає <...> У власному сприйнятті людини воно не є загальним, а “одинична властивість для себе”» [55, с. 62, 64].

Музичне середовище, як і будь-яке інше соціальне, є оточенням індивіда, воно можливе тільки за його наявності. Сучасний естонський дослідник М. Хейдметс (Mati Heidmets) наголошує, що середовище не є еквівалентом поняття «світ», бо охоплює тільки ту його частину, з якою суб'єкт так чи так взаємодіє: «“Світ” може існувати без суб'єкта, тоді як “середовище” – тільки за його наявності, і складність його вивчення полягає в тому, що звичного середовища людина не помічає, вона відчуває його тільки тоді, коли в ньому щось змінюється» [347, с. 129]. Аналогічну думку висловлює соціолог Р. Войко: «Простір, на відміну від середовища, знеособлений, він існує і без людини. Середовище ж є там, де є людина» [47, с. 39].

Поняття «середовище» також містить *конотацію впливу*. «Найчастіше середовище розуміють як певну сукупність умов і впливів», – стверджує соціолог Д. Маркович (Данило Марковић) [215, с. 53], а психолог М. Кордуелл (Mike Cardwell) зазначає, що середовище має вплив на кожен організм і будь-який організм є «предметом свого середовища» [165, с. 312]. Саме з таких позицій трактував соціальне середовище і відомий фахівець в галузі вікової та педагогічної психології Л. Виготський. Спираючись на принципи культурно-історичного підходу, він вважав середовище основним джерелом розвитку особистості [51, с. 219], натомість його колега С. Рубінштейн стверджував, що, підпадаючи під вплив середовища, суб'єкт «сам впливає на середовище, змінює його, регулюючи ті умови, якими зумовлена його діяльність» [291].

Аналогічні підходи до проблеми *взаємовпливу* навколишнього середовища й особистості активно застосовували на початку ХХ століття представники зарубіжних шкіл психології. Зокрема, А. Адлер (Alfred Adler), фундатор «індивідуальної психології», наголошував, що люди є «творчими

істотами, які не тільки реагують на своє оточення, а й впливають на нього» [352, с. 177], а представник біхевіоризму Б. Скіннер (Burrhus Skinner), радикально змінивши предмет психології – замість свідомості обрав поведінку людини, – наполягав, що саме середовище (соціальне, культурне, родинне тощо) є визначальним фактором поведінки [272].

Концепція взаємовпливу набула розвитку у працях з філософії та історії культури М. Кагана, який, досліджуючи процеси життєдіяльності, визначав, що зовнішнє функціонування біологічної чи соціальної системи має двосторонній характер: «Його можна описати як дієвий “обмін речовин” або енергій, який виражається в тому, що середовище впливає на систему, яка перебуває в ньому <...>, а система активно впливає на середовище свідомо чи несвідомо, навмисне або ненавмисне» [140, с. 21]. Застосовуючи наведене твердження у дослідженні музичного середовища, виявляємо одну з особливостей його функціонування – взаємоспрямований процес впливу індивіда (споживача або творця музичного продукту) і факторів середовища. «Факторна ж концепція середовища, – за визначенням Р. Войко, – розглядає його (середовище) як умову, групу умов, сукупність компонентів, які виступають стимулами, подразниками, збудниками, агентами впливу на людину» [46, с. 39].

На окрему увагу заслуговує «теорія можливостей» психолога Дж. Гібсона (James Gibson), у якій наголошено на активному началі суб'єкта у процесі освоєння ним свого життєвого середовища. Можливість, на думку вченого, є своєрідним містком між суб'єктом і середовищем, вона зумовлена властивостями як середовища, так і самого суб'єкта. «Можливість однаковою мірою є фактором навколишнього світу і чинником поведінки», – наголошує Дж. Гібсон [59, с. 191]. Середовище *надає можливості*, які завжди є і завжди доступні. Людина може ними скористатись, а може й не сприйняти їх, не звернути на них уваги.

Середовище також є *стимулом*, зокрема творчих процесів. Згідно із психологією біхевіоризму (Б. Скіннер), середовище стимулює відповідні

реакції¹. Трансформації в соціальному середовищі, найближчому оточенні митця впливають на його діяльність, творчі злети, а іноді спонукають до справжніх одкровень. На думку Т. Карпової, психологічний клімат у мистецькому середовищі є визначальним фактором творчих інтенцій [147, с. 76].

Розглянуті властивості – це лише загальні ознаки середовища. У кожній галузі наукових знань виокремлюють його специфічні особливості відповідно до предмета дослідження. Зокрема, англійський учений Н. Теймур (Necdet Teymur) наводить більше сорока визначень поняття «середовище» [420], групуючи їх за певними критеріями:

– *середовище – це все, що нас оточує*, все, що не є «ми», умови, які впливають на нас; дефініції такого типу наближені до біологічного розуміння ролі середовища;

– *середовище – це співвідношення між нами і нашим оточенням*: вплив і взаємовплив об'єктів, умов та індивіда; у такому трактуванні термін «середовище» містить два аспекти: фізичне оточення індивіда і його чуттєвий досвід;

– *середовище – це ми²*; тут наголошено на ролі особистості у формуванні середовища. Типовим для такого розуміння є формулювання Р. Соммера (Robert Sommer): «Всі люди будують, створюють, моделюють форми середовища: ми і є середовище» [416, с. 164–165]. Концепцію «ми-середовища» активно розробляють сучасні наукові школи, зокрема психологія середовища (environmental psychology)³ розглядає середовище не як предметне й соціальне оточення, що впливає на особистість, або фон, на якому відбувається діяльність людини, а як результат взаємодії індивіда і середовища.

¹ Основоположною формулою біхевіоризму є «стимул-реакція» (S–R).

² Відомим є афоризм Чарльза Панаті (Charles Panati): «Середовище – це ми з вами».

³ Як окремий напрям науки, психологія середовища сформувалась у 60-ті роки ХХ століття. Її засновником вважають американського соціолога Роджера Баркера (Roger Barker).

Тут визначальною є можливість змінювати середовище за потреби створення психологічно комфортних умов для ефективної діяльності особистості. Вирішуючи питання, чи соціальне середовище створює умови для розвитку творчого потенціалу особистості, чи особистість силою свого інтелекту створює середовище, здатне сприймати творчі новації, дослідник М. Бессарабов-Гончаров визначає: «Особистість-творець і соціальне середовище перебувають у стані діалектичної взаємозалежності¹: як соціальне середовище впливає на особистість, так і особистість формує відповідне соціальне середовище» [27, с. 91];

– *середовище – це елемент надсистеми*: «Середовище – це відкрита система, пов’язана з надсистемою. Між ними існує обмін матерією, енергією та інформацією» (Е. Вілден / Anthony Wilden) [421, с. 467]. Згідно з теорією систем, саме поняття «середовище» є ознакою класифікації систем на відкриті й закриті. Відкритою вважають систему, яка безперервно взаємодіє зі своїм середовищем. Німецький соціолог-теоретик Н. Луман (Niklas Luhmann), представник системного і функціонального підходів, визначав, що система відокремлена від оточення і водночас органічно пов’язана з ним. Середовище є певною надсистемою, в яку включається система [412, с. 367]. Такої ж думки дотримувався М. Каган, стверджуючи, що кожна система є частиною метасистеми (середовища, в якому система функціонує) і детермінована потребами останньої. Метасистемою по відношенню до культури, на думку вченого, є «буття – у всій всеосяжності цього філософського поняття <...>, вписане зрештою в життя космосу» [141, с. 21, 27].

Інший погляд на феномен середовища запропонував американський психолог Дж. Уотсон (John Watson):

- *середовище – це процес* (поняття не застосовується до об’єкта, а тільки до процесу);

¹ Взаємовідносини соціального середовища і особистості-творця вивчали також Г. Батищев, В. Берков, В. Губін, А. Нікіфоров та інші.

- *середовище – це поле активності людини* (активність є джерелом перетворень навколишнього світу);
- *середовище – це поле семантики* (визначення виду середовища виявляє його основні якості);
- *середовище – це ресурс* (для суб'єкта середовище є ресурсом самореалізації й розвитку; ресурс розглядається як джерело засобів для досягнення певного результату);
- *середовище – це спосіб стратифікації суспільства* (диференціації на певні прошарки, соціальні групи, спільноти, які відрізняються за прибутками, умовами проживання, участю у владних структурах, рівнем освіти, професійним престижем тощо).

Протягом двох останніх століть різні аспекти функціонування і впливу середовища вивчають культурологи. Значного поширення поняття «середовище» набуло в соціології культури. В науковий обіг його увів французький філософ І. Тен (Hippolyte Taine). Послідовник позитивізму, засновник культурно-історичної школи, він вважав мистецтво органічною складовою суспільного цілого і розробив «теорію моментів», враховуючи залежність мистецтва від змін у суспільному житті. Основні положення цієї теорії вчений виклав у «Вступі» до п'ятитомної «Історії англійської літератури» (1863–1864) та у фундаментальній праці «Філософія мистецтва» (1865–1869), де визначив, що на мистецтво впливають: раса (особливості національного характеру, менталітету), історія (як певний часовий етап існування культури) та середовище (географічне і соціальне). Саме ці «три стовпи», за І. Теном, зумовлюють історичну зміну стилів мистецтва, а також виникнення певних художніх творів і розвиток талантів. Середовище «породжує свої результати», – писав він [324, с. 61]. Поява творів мистецтва зумовлена «сукупністю елементів, які слід називати загальним станом розуму і моралі навколишнього середовища» [там само]. Щоб зрозуміти будь-який художній твір, митця чи школу, необхідно мати точне уявлення про середовище, яке їх сформувало, адже *«між твором і середовищем є точна і*

неодмінна відповідність» [там само]. Обґрунтовуючи закони впливу середовища на процеси творчості, І. Тен вбачав залежність таланту від загальної духовної «температури» суспільства і наголошував, що за сприятливих умов таланти розквітають, а за їх відсутності – гинуть [там само].

Російський соціолог, геополітик, один з основоположників теорії євразійства П. Савицький¹ у ХХ столітті розглядав культурне середовище згідно з принципами історизму, пов'язуючи його зміст із соціокультурними трансформаціями в суспільстві. Зокрема, він висунув ідею про нерівномірність розвитку різних галузей художньої творчості в межах однієї культурно-історичної епохи і визначив три основні компоненти, враховуючи які, на його думку, можна наблизитись до найбільш повного пізнання характеру певної культури: культурне середовище, епоха, галузь культури [293]. Ототожнюючи поняття «культурне середовище» і «культура», П. Савицький зазначав: «У культурній еволюції світу ми зустрічаємось з “культурними середовищами”, або “культурами” <...> Будь-яке вивчення приурочене до конкретного “культурного середовища” і конкретної “епохи”» [293, с. 661]. Аналогічного підходу дотримується й сучасний культуролог А. Флієр, який вважає культурне середовище «тією самою культурою в усій повноті функцій і процесів, форм і змістів...» [341, с. 335], проте учений наголошує на визначальній ролі просторового чинника. «Культурне середовище – це комплекс культурних уподобань населення, локалізованого в межах певного простору», – підкреслює він [там само].

Один з напрямів формування середовищної парадигми у ХХ столітті становлять наукові дослідження міського середовища. З урбанізацією життя значно зросло зацікавлення цією проблематикою. Сучасні дослідники

¹ Савицький Петро Миколайович (1895–1968) – уродженець міста Кролевець Сумської області (на той час Чернігівської губернії). Виходець відомого з XVII століття малоросійського роду, син поміщика, предводителя дворянства Кролевецького повіту, члена Державної ради Російської імперії Миколи Петровича Савицького. Один із теоретиків і лідерів євразійської течії, що сформувалась в середовищі російських емігрантів 20-30-х років ХХ століття.

торкаються його екологічних, соціальних, історичних та інших аспектів. Окремий вектор становлять роботи з культурного середовища міста. Сутність і закономірності його функціонування обґрунтовано в фундаментальних працях Л. Когана [154], С. Баришнікова [17], наукових статтях Т. Алмазової [7], О. Прищепи [281] тощо.

«Настільну книгу» з технології розвитку міського середовища, його проектування і дизайну видав провідний фахівець в цій галузі В. Глазичев. Вивчаючи місто як об'єкт будівництва, автор дійшов важливих узагальнень, які можна екстраполювати, зокрема, й на музичне середовище. Так, він визначив, що, на відміну від абстрактного поняття «місто», **«міське середовище завжди конкретне**, воно проявляється тільки “тут і тепер” у будь-який час і в будь-якому місці» [61, с. 115]. **Міське середовище об'єднує всіх жителів** і «неможливо виявити такі прояви культурного життя городян, які не “вписувалися” б у міське середовище <...>, не залишали б у ньому свого сліду і, водночас, не відчували <...> залежності від нього» [62, с. 5].

На думку С. Баришнікова, **спадкоємність** є однією з найбільш важливих сутнісних характеристик розвитку культури загалом і міського культурного середовища зокрема. Характеризуючи місто як безпосереднє цілісне середовище соціокультурної діяльності, дослідник наголошує, що його розвиток «значною мірою залежить від характеру і рівня спадкоємності». У результаті формується «серединний прошарок культури», який «становить основу конструктивної інтеграції в середовище культурних інновацій» [17, с. 135]. У музичному мистецтві спадкоємність розуміють як традицію – передання елементів культурної спадщини від покоління до покоління. Традиція, як накопичення і наслідування колективного досвіду, є важливою складовою міського культурного середовища, вона певною мірою пов'язує культурну спадщину і сучасну творчість, сприяючи діалогу поколінь. Традиції суттєво впливають і на музичне середовище міста.

В контексті вивчення міського культурного середовища С. Баришніков формулює узагальнення, які цілком співвідносяться з музичним середовищем

міста, зокрема: «Міське культурне середовище є умовою існування міської культури», основним системоутворюючим принципом середовища є «середовищна життєдіяльність», а структуроформуючим зв'язком – «відношення суб'єкта середовища та його культурного оточення» [17, с. 135].

Процеси глобалізації, які охопили людство наприкінці ХХ – початку ХХІ століть вплинули й на переосмислення термінів «екологія» і «середовище», розширивши їх семантичні характеристики. Терміни набули міждисциплінарного значення і стали використовуватись в різних галузях знань, зокрема й у музикознавстві.

На необхідності екологічного підходу до музики наголошував у 1970-ті роки Д. Кабалевський, вважаючи музику найважливішою складовою навколишнього середовища. «Забруднення ефіру <...> не менш шкідливе й небезпечне, ніж забруднення повітря...», – підкреслював він [20, с. 27]. Проте наукове осмислення проблем музичної екології розпочалось дещо пізніше. Безпосереднім поштовхом до цього стала стаття Є. Назайкінського «Музика та екологія», опублікована в журналі «Музична академія» (1995), у якій автор зазначав, що певні аспекти екології і музики збігаються. Зокрема, музика може розглядатись як шум, забруднення акустичного середовища¹; як сфера художніх і естетичних норм та ідеалів, що потребує чистоти і в цьому аспекті пов'язана з екологією; як репрезентант «духовного світу людини, який є полем екологічного впливу» і водночас причиною екологічних змін середовища [249, с. 18].

Порушена проблема привернула увагу багатьох дослідників і музикантів. Зокрема, про «звукове засмічення навколишнього середовища» писав Г. Кремер, покладаючи відповідальність за це на засоби масової інформації, зокрема на телебачення. «Не можна байдуже проходити повз, – зазначав музикант, – коли одурманюючі весь світ телехвилі вже не розрізняють “трьох тенорів” і фірми, яка виготовляє спортивне взуття Nike. Страшний сон? На

¹ Проблеми музично-шумового забруднення навколишнього середовища Є. Назайкінський розглядає також у книзі «Звуковий світ музики» (1988) [247].

жаль, він все більше стає реальністю <...> Мільйонам глядачів наполегливо пропонують лише те, що легко засвоюється» [171, с. 52]. Засмічують музичне середовища «практично всі сучасні музичні кліпи, які не мають жодного смислового навантаження», – вважає дослідник психологічного здоров'я С. Дружилов. Він стверджує, що, виготовляючи кліп, добирають агресивні засоби, які здійснюють на глядача чуттєвий або психологічний вплив [108, с. 91]. «Музичний сурогат, представлений сьогодні у звуковому просторі, – відзначає культуролог М. Долгушина, – створює хаос музичних уявлень і переваг. Оточуючи людину, <...> він впливає на розвиток, формування орієнтацій, звукових уявлень <...>, визначає не тільки психофізіологічний, а й інтелектуальний стан людини» [104, с. 3].

Грунтовного вивчення питання екології музичної культури отримали у наукових працях М. Тараканова [323] та Л. Мельнікаса (Leonidas Melnikas) [226]. Автори сходяться в думці, що музично-звукове середовище є компонентом фоносфери людського буття, проте розглядають його в різних аспектах. М. Тараканов торкається проблеми забруднення глобальної фоносфери, яке, на його думку, набуло загрозливих масштабів. Вирішити її музикант вважає за можливе шляхом поширення «музики високого інтелектуального потенціалу» [120, с. 37].

Л. Мельнікас розглядає музично-звукове середовище невіддільно від екології музичної культури. У структурі фоносфери Землі¹ він виокремлює свідомо продукований людиною музично-звуковий прошарок, первинним матеріалом якого є озвучений виконавцем і сприйнятий слухачем музичний твір. Сукупність таких творів у певному історичному часі, місці й соціумі, на думку дослідника, становить музично-звукове середовище [226, с. 211]. Л. Мельнікас цілком обґрунтовано виявляє ряд чинників, які формують

¹ Фоносферу автор розуміє як «всю сукупність функціонуючих у певних умовах і певному середовищі шумів звуків і їх осмислено інтонованих комбінацій, відтворюваних людиною в її діяльності, спілкуванні, побуті, що наслідують різні явища природи» [226, с. 211].

«багатовимірність» і «неоднорідність» цього специфічного утворення, зокрема: інтенсивність форм музичного життя, різноманітність його наповнення (стилі, жанри, напрями музичного мистецтва), а також *особливості регіонального характеру*. На останньому науковець акцентує увагу, оскільки сукупність регіональних факторів зумовлює характер творчої діяльності певного регіону.

Спостереження литовського піаніста кореспондує з філософським осмисленням цього явища М. Долгушиної, яка стверджує, що кожен регіон зберігає свою специфіку, основні музичні уподобання жителів і зорієнтованість їх музичних здібностей: «У регіонах формується своя спрямованість музичної матриці. Переважання певних музичних напрямів, закріплення їх у традиціях, мелодиці мови, типі сприйняття створюють регіональне звукове поле» [104, с. 4].

Щодо функціонування музично-звукового середовища, визначальною, на думку Л. Мельнікаса, є *історична детермінованість*, яку коригує ієрархія пріоритетів суспільства в кожен конкретну історичну добу. Саме ця система художніх переваг, на думку дослідника, є «домінантою процесів формування музично-звукового середовища» [226, с. 224].

Зростання зацікавленості мистецтвознавців історією культури в регіонах і містах України, зумовлене прагненням осмислити своє минуле, залучило у процес наукових пошуків поняття «мистецьке середовище» та «культурно-мистецьке середовище». Саме під таким кутом зору досліджено музичну культуру Києва (К. Давидовський [76]), Львова (О. Голубець [65], М. Москалюк [236]), Острога (В. Александрович [6]), Рівного (С. Виткалов [45]) та інших українських міст.

Сутність поняття «культурно-мистецьке середовище» науковці зазвичай трактують з позицій соціокультурного підходу. Зокрема, К. Давидовський вважає, що люди творчої праці утворюють соціальну групу, функція якої полягає у вирішенні спеціальних завдань інтелектуального і духовного типу, формують своєю творчою діяльністю культурно-мистецьке середовище [75, с. 178]. Цю думку поділяють й інші дослідники. Зокрема, В. Гончарова

підкреслює, що «культурно-мистецьке середовище – це складно організоване соціокультурне явище» [66, с. 202], а Л. Крупеніна визначає його як «структуру взаємодій (передусім соціальних) представників різних видів мистецтва» [173, с. 98].

Музичне середовище переважно розглядають в контексті музичної педагогіки як засіб впливу на дитину: інструмент «залучення її до музичної культури» [33], «музичне оформлення життєдіяльності» [168], один із факторів виховання, який «формує індивідуальний досвід» малечі [200]. «Ми виховуємо не безпосередньо, а за допомогою середовища <...>, спеціально формуємо його для цієї мети», – стверджує американський філософ, реформатор освіти Дж. Дьюї (John Dewey) [111, с. 24]. Таким чином, середовище постає не тільки об'єктивним чинником становлення особистості, а й об'єктом педагогічного впливу, а отже, – *засобом виховання*.

Всебічно аналізує вплив музичного середовища на духовне становлення підростаючого покоління Л. Уколова [333, с. 55]. Одним із його головних аспектів авторка визначає підготовку «керівників процесу створення такого середовища» – вчителів музики для загальноосвітніх шкіл [там само, с. 51]. Вона зосереджує увагу на позитивному й негативному музичному середовищі, пропонуючи ціннісну ієрархію, яка викликає певні сумніви і зауваження, оскільки «найбільш досконалим» видом музичного середовища і його «вищим рівнем» вважає педагогічно організоване середовище. Стихійне музичне середовище («такий вид музичного середовища, який складається сам по собі під впливом різних, часто не пов'язаних між собою факторів і є прикладом характерної для ХХ століття “кліповості”»), на думку дослідниці, негативно впливає на підростаюче покоління [там само, с. 14].

Наголошуючи на визначальній ролі музичного середовища як інтегрального показника розвитку культури особистості, Л. Уколова розрізняє й інші типи середовищ: «глобальна аудіосфера», яка охоплює все багатство

звуків людської цивілізації¹, зокрема й новітні форми застосування музики; «культурно-музичне середовище» – полімодальне, динамічне, художнє звукове середовище, що існує в цілісному просторі культури і сприяє піднесенню й удосконаленню духовної сфери слухачів; «освітньо-культурне середовище» – комплексне утворення, що являє собою сукупність впливів стихійного й педагогічно організованого музичного середовища за безумовно визначального значення останнього для виховання, навчання й розвитку дітей та молоді [333, с. 23, 28, 35].

Одна з перших музикознавчих праць з питань формування безпосередньо музичного середовища написана понад чверть століття тому – дисертація І. Головач («Формування музичного середовища великого міста у зв'язку із впливом засобів масової комунікації») [64]. Незважаючи на зазначений науковий напрям – «музичне мистецтво», вона має ознаки музично-соціологічного дослідження, оскільки містить матеріали опитування різних соціально-демографічних груп молоді, «музичні інтереси, смаки, орієнтації» якої, на думку авторки, «виступають головним якісним показником в характеристиці міського музичного середовища» [там само, с. 3]. Уточнюючи зміст ключової дефініції дослідження, І. Головач зауважує, що структура музичного середовища «може бути представлена через взаємодію двох основних блоків: продуктів музичної творчості та їх споживачів», тому під терміном «музичне середовище» слід розуміти «сукупність музичних творів (стилів, жанрів, видів, інтонацій), з яким взаємодіє соціальний суб'єкт (особистість, група, клас, суспільство) і які впливають на його потреби, смаки, інтереси, ціннісні орієнтації, а також на його діяльність по створенню, зберіганню, розповсюдженню та споживанню музики у певних історичних умовах» [там само, с. 6–7].

Важливим чинником формування музичного середовища міста І. Головач вважає засоби масової інформації, зокрема «цілеспрямоване використання їх каналів в цілях музичного виховання, просвіти й пропаганди» [там само, с. 22].

¹ Згідно з концепціями М. Тараканова і Л. Мельнікаса – фоносфера Землі.

Сьогодні ці методи, актуальні для радянського часу, видаються дещо штучними, особливо викликає сумнів твердження, що «якість музичного середовища залежить в першу чергу від якості людей, котрі його створюють» [там само]. Водночас, культурна політика держави, спрямована на підтримку музичного мистецтва, особливо академічного (надання просвітницьким програмам кращого ефірного часу, трансляція концертних заходів світового рівня, репрезентація творчості зірок вокальної, інструментальної, оперної сцени, поширення інформації про життя і діяльність відомих музикантів тощо), безумовно, впливає на загальний стан музичного середовища.

Своєрідність музичного середовища провінційного міста порівняно із столицею досліджувала культуролог В. Юдіна. Зокрема, вона висловила думку, що формування музичного середовища має стихійний характер і залежить від різноманітних, часто не пов'язаних між собою чинників. Однак основу музичного середовища становлять два обов'язкові компоненти: «природний» – міський звуковий пейзаж, що «охоплює разом всі звуки дійсності, які оточують людину» та «організаційно-інституціональний», який «включає соціокультурні об'єкти, інститути й установи, пов'язані зі створенням та розповсюдженням музики» [394, с. 98]. Важливим видається узагальнення дослідниці, що «музичне середовище має певну *просторову локалізацію*» і *кардинально відмінне у провінційних і столичних містах*: «Цілком очевидна кількісна і якісна перевага в столицях у порівнянні з провінціальними містами інфраструктурної складової музичного середовища – музичних об'єктів, інститутів, установ, які забезпечують професійними кадрами, що обумовлює розширення слухацької аудиторії й аматорських форм музикування», – визначає В. Юдіна [там само, с. 99]. Авторка зауважує, що сучасна інтернетизація згладжує цю диспропорцію – але лише частково, оскільки не вирішує проблеми активного музичного середовища, тобто дієвого цілеспрямованого, свідомого включення до нього особистості – творця, виконавця, слухача [там само]. З цим не можна не погодитись. Межі музичного

середовища провінційного міста сьогодні певною мірою розширюються завдяки новітнім технологіям, які забезпечують цілісність інформаційного і музичного просторів: «стираються кордони національні, регіональні, віддаленій провінції стають доступними всі останні столичні і світові новини» [394, с. 102].

Дослідження музичного середовища українського провінційного міста здійснила О. Кавунник. Її монографія «Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів ХІХ – початку ХХІ століть» – одна із сучасних праць з музичної регіоналістики [138]. Авторка слушно наголошує на важливості краєзнавчих досліджень для виявлення особливостей середовища, його індивідуальних характеристик, виокремлення «даного соціо-локуса із загалу як у хронологічно-історичному плані, так і в культурно-соціальних аспектах» [137, с. 117]. Термін «музичне середовище» О. Кавунник трактує дещо звужено, як «сукупність усіх музичних аспектів культури міста (селища, регіону), що формується завдяки діяльності музикантів-професіоналів і аматорів, представників академічної і традиційної музичної культури» [138, с. 5]. Однак вона виключає з проблемного поля дослідження всю систему інститутів, організацій, які сприяють зберіганню й розповсюдженню музичного продукту, його споживачів тощо. Водночас, щодо основних характеристик міського музичного середовища, О. Кавунник справедливо вказує на історичну спадковість у збереженні музичних цінностей; динаміку культурно-музичного руху в діалектиці традицій і новаторства; репродуктивно-креативну діяльність суб'єктів-городян із створення і поширення музично-естетичних цінностей; наявність закладів культури і освіти [139, с. 101].

Наведені тлумачення терміна «середовище» в різних галузях наукових знань свідчать про багатовимірність і складність цього поняття, неоднорідність поглядів на цей феномен, відсутність єдності в його визначенні. Спираючись на

універсальні, істотні характеристики середовища, розглянемо сутність і специфіку поняття «музичне середовище»¹.

Музичне середовище, як і будь-яке об'єктивне середовище, формується за певних умов, має свою структуру, особливості, масштаб, різновиди і всю специфіку взаємовпливів. Музичне середовище утворюють два базові рівні: **на макрорівні** воно охоплює всю музично-звукову атмосферу Землі (актуалізований музичний продукт і той, що існує потенційно). З поширенням всесвітньої мережі Інтернет макромузичне середовище стає реальною константою. Водночас, віртуальний простір не є навколишнім середовищем, він набуває такого статусу лише за умови, що людина «порине в нього» – оточить себе певним інформаційним полем. Індивід конструює своє віртуальне середовище відповідно до власних пріоритетів. Як зазначає Джарон Ланьє (Jaron Lanier)², «віртуальна реальність – це імерсивна³ й інтерактивна імітація реалістичних й вигаданих середовищ, тобто якийсь ілюзорний світ, у який занурюється і з яким взаємодіє людина» [цит. за: 124, с. 97].

На мікрорівні музичне середовище – це безпосереднє оточення людини в будь-якому місці її перебування, «тут і тепер», увесь звуковий фон, який, за словами Гія Канчелі, «нас оточує сьогодні вже скрізь, куди б ми не зайшли»: музика, яка звучить «у ліфтах великих універмагів <...>, яка звучить у <...> таксі, музика, яка звучить у концертах, якщо ви йдете ввечері на концерт, музика яка звучить на вулиці...» [325].

Формування музичного середовища відбувається в комплексі двох головних чинників:

1) **часового** – певного історичного періоду, естетика і музичні смаки якого безпосередньо впливають на характеристики музичного середовища;

¹ Див. детальніше: Довжинець І. Г. Музичне середовище: досвід теоретичного аналізу [90].

² Джарон Ланьє – автор терміна «віртуальна реальність».

³ Імерсивність (від англ. immersive – ефект присутності, занурення) – важливий компонент взаємодії людини з віртуальним середовищем.

2) *просторового* – пов’язаного з країною, регіоном, усталеною системою національних цінностей і традицій.

У межах цих «базових платформ» розрізняють інші типи музичного середовища, зокрема середовище міста (столиці, провінції), окремого концертного чи навчального музичного закладу, творчого колективу тощо.

Формуючись завдяки музичній діяльності, музичне середовище охоплює:

- різні типи музичного мистецтва – академічне, фольклорне, естрадне, духовну музику¹;
- форми музикування – професійне, аматорське виконавство;
- музичні стилі й жанри;
- музичні твори, актуалізовані у виконавстві, існують в аудіо-, відеоформатах, у нотних виданнях, рукописах;
- авторів музичного продукту (композиторів), його «реалізаторів» – виконавців, споживачів (слухачів) і всю систему інститутів, організацій, які сприяють його зберіганню й розповсюдженню, зокрема музичні навчальні заклади, концертні установи, музичну критику, пресу, виробників музичних інструментів, нотні видавництва тощо.

Музичне середовище певною мірою можна вважати об’єктивною реальністю, хоча воно не формується само по собі. Як оточення кожного окремого суб’єкта, воно детерміноване ним, оскільки саме людина є «споживачем» і водночас – «творцем» свого середовища. Незважаючи на те, що музичне середовище суцільно впливає на людей-сучасників, жителів одного регіону, міста тощо, суб’єкт може обирати «своє середовище», надаючи перевагу академічному мистецтву, джазовій музиці чи, наприклад, фольклору. Варто нагадати і про розшарування суспільства на соціальні групи, представники яких мають свої «музичні симпатії». Особливо відрізняються вони за віковими ознаками. Водночас художні смаки й пріоритети суспільства загалом впливають на формування загального контенту музичного середовища.

¹ Згідно типології Т. Чередніченко, музичне мистецтво складають чотири основні напрями: академічна, духовна музика, фольклорне, естрадне мистецтво [358].

Особлива роль у цьому належить авторам музичного продукту. Композиторське мислення, яке, за Б. Асаф'євим, «тісно пов'язане з місцем, часом та інтелектуальним розвитком навколишнього середовища» [14 с. 26], є імпульсом до стильових, жанрових перетворень і змін, а відтак, – і до можливих модифікацій музичного середовища.

Безпосередній вплив на музичне середовище мають і виконавці, оскільки тільки актуалізований музичний твір стає матеріалом звукового простору. «Само собою зрозуміло, що на інтерпретацію конкретних творів накладає відбиток середовище, з якого походить митець», – відзначав у своїх нотатках Е. Фішер (Edwin Fischer) [338, с. 184]. Виконавські зразки видатних музикантів, які стають еталонними, є прикладом для наслідування і впливають на творчість прийдешніх поколінь. Так, аналізуючи досягнення майстрів скрипкового мистецтва в історичній ретроспективі, К. Флеш (Carl Flesch) зауважував: «<...> Якщо особистість Іоахіма і його мистецтво цілих півстоліття впливали на скрипалів усього світу <...>, то Сарасате впливав на сучасників-скрипалів не більше чверті віку». Вони були «двома полюсами, від яких у той час відштовхувався у виконанні будь який скрипаль» [340, с. 39, 55]. Водночас новаторські рішення, застосування новітніх прийомів гри, відкриття незнаних можливостей інструментів так само змінюють музичний контекст середовища. Продовжуючи свої міркуваннями, К. Флеш підкреслював, що на певному етапі згадані маестро «<...> вже не відповідали смакам епохи. Вона вимагала синтезу технічної досконалості й найвищої виразності гри, що й здійснив Ізаї <...> Його значення <...> полягало насамперед в його абсолютно новій манері гри» [там само, с. 55].

Для музиканта навколишнє середовище є **одним з визначальних факторів його діяльності**: сприятливі умови спонукають до творчого пошуку і художньої реалізації, «удари ж середовища» (М. Елвессон / Mats Alvesson) [391, с. 180]) нерідко змінюють траєкторію долі митця, змушуючи трансформувати

замисли, «писати в шухляду»¹ або мігрувати в пошуках кращого «музичного клімату». Властивості навколишнього середовища, за твердженням Л. Максимової, визначаються відповідно до вимог людини і характеризуються «комфортністю, тобто відповідністю середовища цим вимогам, чи дискомфортом, невідповідністю їм» [212, с. 82].

Загальноприйнятого визначення поняття комфортності не існує, проте, якщо умови не сприяють реалізації творчої особистості, «якщо людина сприймає зовнішнє оточення як дразливе, неприємне, яке викликає почуття пригніченості², – стверджують дослідники поведінкових реакцій А. Мейєрабіан (Ulfarinn Utthorsson) і Дж. Рассел (James A. Russell), – таке середовище буде для неї дискомфортним, таким, якого треба уникати» [цит. за: 63, с. 46]. Саме тому, на думку публіциста М. Трудолобова, усвідомлюючи неможливість змінити навколишнє середовище, сьогодні митець «їде в іншу країну, тим самим купує його» [329].

Іншим варіантом є адаптація до існуючих умов, якщо немає можливості змінити місце проживання, зокрема в радянській час, коли країна була відмежована від світу «залізною завісою». Французький соціолог Е Дюркгейм (Émile Durkheim) зауважував, що, перебуваючи в однаковому середовищі, кожен індивід, відповідно до своєї вдачі, знаходить свій спосіб адаптації: «Один прагне змінити його, щоб воно гармоніювало з його потребами; інший вважає за краще змінитись самому і стримувати свої бажання...» [110, с. 167].

Визначаючи роль середовища в успішній творчій діяльності музиканта, А. Сохор наголошував на вирішальному значенні «малих груп, у яких живе і працює людина», зокрема кола друзів, однодумців, які створюють «натхненну обстановку зацікавлення, співчуття, захоплення, допомоги словом і

¹ Володимир Мартинов зазначає, що рукопис, який «лежить в столі», – це не просто нереалізована музика, це неіснуюча музика [218, с. 8].

² Психолог Вадим Петровський вважає такий стан «тиском середовища» [264, с. 314].

ділом» [311, с. 84]. Оточення є *одним з основних факторів досягнення результату*, підкреслює Т. Леонард (Thomas Leonard), воно становить 50 відсотків у «формулі успіху» особистості¹.

Невід'ємною складовою музично-виконавської діяльності, своєрідним «співавтором» творення актуального музичного середовища є слухач. Як об'єкт композиторської і виконавської творчості, він опосередковано, своїми уподобаннями впливає на музичний продукт. Запити на музичне мистецтво сприяють багатству стилів і жанрів композиторської творчості, видів і засобів музикування, урізноманітнюють музичне середовище.

Якщо відійти від усталеного розуміння слова «слухач» як представника музичної аудиторії (публіки), а уявити його незалежним об'єктом музичного середовища², можна відзначити не лише його позитивний вплив на свого адресата (приємні враження), а й негативний (психічне пригнічення), навіть агресивний (нав'язування індивіду проти його волі). Високі децибели, настирливий «музичний супровід», фальшиве інтонування, перебільшення «естетично дозволеної гостроти» дисонансів і «деформацій обертонових спектрів» С. Назайкінський вважав факторами агресивної дії, які перетворюють музику на шум, забруднюють середовище [249, с. 13].

Щодо питання про неоднорідність, нестабільність музичного середовища, здатності його до різноманітних трансформацій і змін, розглянемо часово-просторовий чинник як один з основних факторів цих перетворень. Беззаперечно рух історичного часу і пов'язані з ним соціальні процеси впливають на формування середовища. Іншим утворюючим елементом є просторова належність. Часто поняття «середовище» ототожнюють з поняттям «простір», тому важливо визначити основні відмінності між ними. Простір – «необмежений, неосяжний і до кінця незбагнений», в загальному сенсі, – це

¹ На думку одного з засновників коучингу Т. Леонарда, «формулу успіху» складають: знання (10%) + мислення (40%) + оточення (50%). Під оточенням розуміють не тільки середовище спілкування, а й предметне оточення людини.

² У побуті музичне середовище оточує одночасно всіх і кожного окремого індивіда, тому всі автоматично стають його об'єктами, тобто слухачами.

«простір об'єктивного (реального) світу» [170, с. 3]. Дж. Гібсон відзначав, що геометричний простір є абстракцією: «Відкритий простір можна подумки уявити собі, але його не можна побачити» [59, с. 28]. Простір – це Всесвіт. Поняття «середовище» пов'язується із суттєвим навколишнім простором. «Сутність навколишнього світу полягає в тому, що він оточує індивіда», – писав Дж. Гібсон [там само, с. 80]. Ми живемо не у просторі, а в навколишньому середовищі. Його істотною відмінністю, на думку вченого, є унікальність кожної точки середовища на відміну від простору, точки якого «ідентичні одна одній і позбавлені будь-якої унікальності» [там само, с. 118].

Неповторність середовища виявляється в конкретизації його територіальної належності. Музичне середовище в різних країнах, регіонах, містах має значні відмінності. Крім традиції, яка завдяки наслідуванню усталених форм музикування, виконавських особливостей протягом тривалого часу зберігає неповторність «музичного обличчя» певної території, фактором формування музичного середовища постає концертне життя. Столиця відрізняється від провінції насиченістю музичної діяльності, в ній постійно відбуваються найрізноманітніші гастрольні заходи, фестивалі і конкурси, активно функціонують музичні, театральні, концертні установи, розвинений менеджмент у сфері дозвілля. Утім, маленькі міста мають свій неповторний музичний мікроклімат, на своєрідність якого може впливати талановитий виконавець, творчий колектив, визначна мистецька акція тощо.

Отже, в музикознавчій термінології поняття «музичне середовище» є універсальним, воно охоплює всі компоненти процесів творення звукового музичного продукту, його поширення і сприйняття. Незважаючи на різноманітність складових, які в контексті історичних трансформацій виявляються більшою чи меншою мірою, музичне середовище становить цілісний феномен, основою якого є музична діяльність. Музичне середовище – це атрибут суспільного життя, воно формується і змінюється за універсальними часово-просторовими законами Всесвіту.

Таким чином, *музичне середовище* – це звукове оточення, що формується у процесі музичної діяльності й охоплює всі її складники: творчість, виконавство, розповсюдження і сприйняття. Музичне середовище зумовлене просторово-часовими чинниками й динамікою соціальних змін.

У сучасному науковому обігу поряд з терміном «музичне середовище» поширений інший – «музичне життя»¹. В осмисленні музичної реальності (творчих подій, концертної, гастрольної, фестивальної практики, аудіо-, відео-, інтернет-ресурсу) ці поняття зазвичай вживаються як синонімічні або взаємодоповнюючі. З цього приводу І. Головач зауважує, що в музикознавстві склався багатогранний комплекс образно-сміслових уявлень про музичне життя і музичне середовище. «Як найсуттєвіший принцип діалектичного взаємозв'язку цих понять може розглядатися принцип додатковості, включення одного в інше. Конкретно це означає, що сприйняття, усвідомлення, оцінювання, дослідження явищ і процесів музичного середовища неможливі поза <...> музичним життям. Поняття “музичне життя” є найширшим <...> “Музичне середовище” <...> найбільш абстрактним» [64, с. 6]. Існують і протилежні судження. Зокрема, В. Юдіна вважає поняття «музичне середовище» більш широким за значенням: «Музичне життя <...> являє собою сукупність явищ і процесів, які формують музичне середовище...» [393, с. 22]. Це твердження кореспондує з висловлюваннями О. Васюти, який наголошує, що музичне життя має певну «зорієнтованість на <...> формування музичного середовища» [41, с. 13], та І. Сергієвої, яка трактує музичне середовище як сукупність різноманітних явищ музичного життя [301, с. 34]. Наведені думки утворюють проблемне поле в усвідомленні досліджуваних феноменів, зокрема: їх ієрархію, співвідношення й взаємозв'язки. Для розуміння цих «відносин» варто прояснити сутність поняття «музичне життя».

Слово «життя», як і «середовище», поширене в різних галузях знань. Воно означає систему, речовину, процес, період, існування, еволюцію тощо.

¹ Див. про це: Довжинець І. Г. Музичне середовище та музичне життя [91].

Проте, як стверджують учені, «життя» не є «предметом експліцитних визначень і виявляє свій зміст у контексті різноманітних філософських тлумачень» [118, с. 217]. Це положення, поширюючись на всю систему наукових знань, пояснює відсутність терміна «музичне життя» в довідковій літературі. Зокрема, у музичній енциклопедії (за ред. Ю. Келдиша) словосполучення «музичне життя» означає назву критико-публіцистичного журналу, відомого і популярного в радянський час [237, с. 752–753].

Термін «музичне життя» найбільш поширений в музично-соціологічних дослідженнях. «Музика реалізується в музичному житті», – наголошує Т. Адорно (Theodor Adorno) у класичній праці «Вступ до соціології музики» [3, с. 107]. Досліджуючи механізми дії ринкових відносин у сфері мистецтва, автор звертається до музичного життя й опосередковано, у процесі осмислення чинників його комерціалізації, виявляє основні структурні складові, зокрема такі:

- а) офіційну музику (публічні концерти, насамперед філармонічні, оперні вистави, симфонічні та сольні вечори);
- б) церковні концерти, виступи камерних оркестрів та хорових колективів;
- в) засоби масової інформації (комунікації), які надають «мільйонам людей можливість почути безсумнівно гідну музику»;
- г) індустрію аудіозапису¹.

Офіційне музичне життя Т. Адорно розподіляє на міжнародні та місцеві сектори. Центрами міжнародного життя, на його переконання, є найбільші міста, у яких відбуваються зокрема фестивалі, що збирають найкращі артистичні сили – видатних диригентів і виконавців-віртуозів. Музичне життя провінції «рідко підноситься над рівнем академізму». Соціолог визначає, що плюралізм типів музичного життя «уособлює різні історичні ступені, серед яких один виключає інший» [там само, с. 121].

¹ Індустрією аудіозапису вчений називає поширені у його час записи на грамплатівки.

Концепція музичного життя, за А. Сохором, – це «реальне функціонування всіх “блоків” музичної культури – від творчості до сприйняття в конкретних соціально-історичних умовах» [311, с. 1]. Відповідно, музичну культуру вчений розуміє як цілісну систему, яка включає:

а) музичні цінності, що створюються або зберігаються в певному суспільстві;

б) усі види діяльності зі створення, зберігання, відтворення, розповсюдження, сприйняття і використання музичних цінностей;

в) усі суб'єкти такої діяльності: їх знання, навички та інші якості, які забезпечують її успіх;

г) усі установи й соціальні інститути, а також інструменти та обладнання, що забезпечують цю діяльність.

Дотримуючись підходу, запропонованого А. Сохором, більшість дослідників розглядає музичне життя у зв'язку з функціонуванням музичної культури. Зокрема, музикознавець В. Фомін трактує музичне життя (діяльнісне, динамічне) і музичну культуру (нормативну, відносно статичну систему еталонів і цінностей) як дві складові музичної дійсності, поєднані за принципом додатковості. «Зміст музичного життя існує, сприймається і оцінюється в музичній культурі і завдяки їй, – зазначає науковець, – крім того, на певному етапі стає неможливо відрізнити зміст музичного життя від музичної культури» [342, с. 44, 46].

Як самостійну категорію культурологічної рефлексії інтерпретує музичне життя М. Белокрис. Сутністю концепту «музичне життя» він вважає його належність до нематеріальної культурної спадщини як засобу «збереження і трансляції цінностей музичної культури» [21, с. 3]. О. Чернова вважає музичне життя широкою сферою музичної дійсності, способом існування музичної культури. Посилаючись на думку А. Сохора, вона підкреслює: «Музична культура – прожите і викристалізоване в нормах музичне життя» [360, с. 5].

Розглянуті наукові підходи дають підстави стверджувати, що структурні компоненти музичного життя і музичного середовища істотно збігаються.

Музичне життя – це складна гетерогенна система, яка охоплює значну кількість напрямів музичної діяльності, форм і способів її поширення, збереження і «споживання», а також соціальні інституції, які забезпечують функціонування музично-творчих процесів. Воно організоване у часі і просторі відповідно до потреб конкретного суспільства. Щоб з'ясувати «особливі прикмети життя», необхідно осмислити його як загальнонаукову категорію.

Найбільш відомим є біологічне трактування, згідно з яким життя – це «вища форма існування матерії, яка закономірно виникає за певних умов у процесі її розвитку» [116, с. 205]. Класичним вважають визначення Ф. Енгельса, наведене в його книзі «Діалектика природи»: «Життя – це спосіб існування білкових тіл, суттєвим моментом якого є постійний обмін речовин з навколишнім їх зовнішнім середовищем, причому з припиненням цього обміну речовин припиняється й життя...» [115, с. 202]. Оскільки орієнтація на біологію (і природничі науки загалом) вважається основним обґрунтуванням практичних і теоретичних уявлень про життя, візьмемо за основу ці дефініції і визначимо, що **основоположним фактором виникнення життя є наявність певних умов – середовища**, яке забезпечує життєві процеси. Тільки за умови існування такого середовища й у процесі взаємообміну з ним життя є можливим.

Водночас життя – це дія. «Усе тече, усе змінюється», – стверджував Геракліт, формулюючи своє розуміння сутності життя. Динамічність, активність як квінтесенцію всього живого розглядали дослідники різних наукових напрямів. Зокрема, М. Бернштейн вважав активність «найбільш загальною, всеохоплюючою характеристикою живих організмів і систем» [25, с. 246], Ч. Лоусон (Chester A. Lawson) визначав життя як систему «різних видів активності» [205, с. 463–464], Д. Узнадзе (დობიჭრი უზნაძე) стверджував, що «активність є, по суті, усім змістом життя» [332, с. 119], М. Бердяєв переконував: «Життя світу є передусім рух» [403, с. 47]. Найбільш «адекватно виражає активність людини поняття “діяльність”», – наголошував М. Каган [142, с. 39]. До відомих філософських формул (Homo sapiens (людина

розумна), Homo faber (людина, що створює) Homo ludens (людина, що грає) тощо, він додав – Homo agens (людина, що діє). На переконання вченого, саме діяльність є тією формою активності, завдяки якій створюються надприродні умови буття людини, зокрема культура [там само, с. 48].

Отже, визначальною ознакою життя є діяльність. Музичне життя як діяльність зі створення художніх цінностей є способом існування мистецтва. Музичне життя – це динамічна форма побутування музики, в той час як середовище є не таким рухомим і змінюється поступово. Хоч актуалізація певних форм і видів музичної діяльності залежать від умов середовища, «зовнішні впливи можуть тільки порушувати життя або сприяти його проявам, але не створювати його» [117, с. 948].

Таким чином, спираючись на об'єктивні закони, універсальні для природи й суспільства, можна стверджувати, що *музичне середовище є визначальним чинником функціонування музичного мистецтва*. Наявність музичного життя детермінована музичним середовищем як сукупністю умов, які забезпечують музичну діяльність. Зміни цих умов породжують зміни у творчих процесах. Водночас, життя є відкритою системою, яка перебуває в постійному взаємозв'язку із середовищем. Отже, як середовище впливає на музичне життя, так і музичне життя – на формування музичного середовища. Цей двосторонній процес регулюється музичними потребами суспільства.

1.2. *Методологія дослідження музичного середовища*

Середовище, в якому перебуває людина, – це складне утворення, що інтегрує безліч різних компонентів, даючи підстави говорити про значну кількість середовищ, по відношенню до яких середовище людини постає родовим поняттям. Багатоманітність, множинність середовищ, що становлять соціальне середовище людини, свідчать про різноманітність її життєдіяльності і творчої реалізації. Одним із компонентів соціального є культурне середовище, яке, як відносна «макросистема», охоплює кілька «мікросередовищ», зокрема: мистецьке, театральне, танцювальне, живописне (світлоповітряне,

архітектурно-ландшафтне, матеріально-предметне), літературне (поетичне), інформаційне, освітнє тощо. Важливою складовою культурного середовища є музичне середовище. Зокрема, І. Головач вважає, що у співвідношенні цих понять «культурне середовище» є фундаментальним. «Музичне середовище може розглядатись як специфічна підсистема в системі культурного середовища, яке, у свою чергу, виступає таким самим по відношенню до соціального середовища» [64, с. 5–6]. Наведена ієрархія переконує, що осмислення механізмів функціонування й закономірностей організації музичного середовища передбачає міждисциплінарний підхід і може бути здійснено за допомогою комплексу загальних і спеціальних методів.

Досліджуючи будь-яке явище, необхідно обрати відповідну методологію. У деяких сучасних педагогічних джерелах пропонується розглядати середовище як певну систему. Зокрема, О. Савенков у навчальному посібнику з педагогічної психології (2018) визначає, що під освітнім середовищем «слід розуміти систему педагогічних і психологічних умов і впливів...» [292, с. 242]. Провідний російський фахівець в галузі освіти В. Ясвін також трактує середовище як систему «впливів і умов формування особистості» [399, с. 27]¹. Системного підходу дотримуються й українські вчені В. Кремень і В. Биков, оскільки: «Відповідно до принципу загальності систем (який передбачає, що як системи можуть розглядатись усі без винятку об'єкти і процеси об'єктивного світу), усі об'єкти у складі <...> середовища, як і саме <...> середовище, є системою» [170, с. 5]. Водночас, фахівці з освітніх технологій наголошують, що з позицій системного підходу, «середовище – штучно побудована система» [там само, с. 13], у процесі теоретичного моделювання якої застосовується «система обмежень», яка «задає необхідні умови для його проектування і подальшого формування та застосування» [там само].

¹ Визначення В. Ясвіна взято за основу в Кодексі безпечного освітнього середовища, методичному посібнику, затвердженому Міністерством освіти і науки України (2018) [155].

Здебільшого ж учені одностайні в думці, що середовище не є системним явищем. Так, розмірковуючи про суспільні системи, Н. Луман (Niklas Luhmann) пропонує усвідомлювати, що під системою розуміють «певну відмінність, а саме: відмінність системи і навколишнього середовища» [206, с. 27]. Він наголошує, що навколишнє середовище становить зовнішній бік форми, цілісність якої визначає «межа між системою і навколишнім середовищем» [там само]. Посилаючись на Ж.-Ф. Ліотара (Jean-François Lyotard), німецький соціолог стверджує: «Реальна відмінність системи і навколишнього середовища є безперечною вихідною позицією» [там само]. Відповідно у суспільних комунікаційних процесах, до яких належить і музичне мистецтво, слід розрізнити систему і навколишнє середовище.

Сутнісними характеристиками системи є її цілісність, наявність системотворчих зв'язків, упорядкованість, організованість, структурованість, закономірність. З позиції філософського осмислення теорії систем В. Садовський вважає, що системою є відносно відокремлена цілісність, яка протистоїть середовищу [295, с. 84]. Середовищем, в широкому сенсі, вважають «все те, що не включається в систему» [там само, с. 211], що перебуває поза її межами.

Однією з основних закономірностей функціонування середовища і системи є їх взаємозалежність і взаємовплив. Англійські дослідники загальної теорії систем А. Холл (Arthur Hall) і Р. Фейджин (Robert Fagen) наголошують: «Середовищем для будь-якої системи є сукупність всіх об'єктів, на зміну атрибутів якого впливає система і, відповідно, тих об'єктів, атрибути яких змінюють систему» [409, с. 20]. Визначення середовища – це зворотний бік визначення самої системи, зазначає В. Садовський: «Поняття системи не можна визначити, не сформулювавши точного розуміння того, що ми будемо розуміти під її середовищем. Зв'язок системи і середовища є об'єктивним взаємозв'язком особливого роду» [295, с. 211].

Наведені міркування переконують, що для осмислення феномена музичного середовища системний метод неприйнятний. Як гетерогенне,

багатоаспектне явище, музичне середовище вимагає поліцентричного підходу, тому за методологічну основу його дослідження обрано опозиційну системі концепцію ризоми (rhizome)¹ як кореневища, що має принципово неструктурований характер, властивість «розростатися» і набувати будь-яких конфігурацій. З філософської точки зору, визначає В. Федь, «ризоматика як поняття і ризоматика як метод дослідження становлять оригінальний підхід до розв'язання проблем систематизації, ієрархічності, співіснування культуротворчих процесів у їх місцевому, регіональному, етнічному, національному тлумаченні. Адже теоретична відсутність початку і кінця структури є <...> специфічним способом її існування...» [336, с. 142].

Ризома не має єдиного центру, вона нелінійна, рухлива, здатна до модифікацій. Усі її численні відгалуження, зберігаючи загальну цілісність, розвиваються паралельно, а кожна її точка може бути поєднана з будь-якою іншою. Як зазначає А. Плахов, дослідник концепту ризоми, усі ознаки ризоматичної транс-структури доводять, що вона є гнучким, різноманітним, рухливим утворенням. Крім того, «ризоматика є методологічним концептом <...>, способом організації, згідно з яким об'єднується будь-що...» [271, с. 71]. Саме завдяки зазначеним властивостям ризому можна застосовувати (в методологічному плані) для опису наукового знання, також вона може становити схему взаємозв'язку будь-яких типів знання. Дослідник наголошує, що це суттєво важливо, оскільки з'являється можливість «здійснити численні переходи від однієї області знань до іншої», що відкриває доступ до міждисциплінарних і трансдисциплінарних досліджень [там само]. Згідно з ризоморфною концепцією, цілком можливо «відокремити непотрібні вузли в своєму розгляді» [там само], якщо вони не відповідають обраному ракурсу дослідження. При цьому не обов'язково, щоб усі взаємозв'язки були чіткими й

¹ Ризома (фр. Rhizome – кореневище) – поняття у філософії постмодерну, яке увели в науковий обіг французькі вчені Жиль Дельоз (Gilles Deleuze) і Фелікс Гваттарі (Félix Guattari) у праці «Rhizome» (1976). «Принципово позаструктурований і нелінійний спосіб організації цілісності, який залишає відкритою можливість для іманентної рухливості і, відповідно, реалізації її внутрішнього креативного потенціалу» [233, с. 657].

не суперечливими. Часом вони можуть бути взагалі пропущені, оскільки ризома допускає «існування розривів у теоріях і галузях знань» [там само, с. 73]. Допустиме також вільне виявлення окремих плато (напрямів дослідження), оскільки «загальний ризоматичний опис пізнання може розглядатись як єдина гігантська сукупність безлічі різних плато» [там само]. Тому в кожному окремому випадку дослідник, відповідно до специфіки свого наукового пошуку, може використовувати переваги будь-якого наукового методу. Ризома – це не тільки науковий концепт, а одна з можливостей пізнання світу.

Властивості і структура ризоми повною мірою відповідають організації музичного середовища, яке охоплює різні види, стилі, жанри, форми музичної діяльності, музикантів, залучених у процес творення і відтворення музичного продукту, інфраструктуру концертних установ і навчальних закладів, слухачів тощо. Названі складові можуть бути поєднані між собою чи зовсім відсутні, змінені, вилучені й розглянуті окремо. Ризоматичний підхід надає змогу: дослідити процеси формування і функціонування музичного середовища в динаміці історичного розвитку; виявити зовнішні і внутрішні чинники, що сприяють його трансформаціям; з'ясувати характер впливу музичного середовища на творчу діяльність та роль митця в його перетвореннях. Важливою умовою осмислення музичного середовища є визначення системи, відносно якої воно розглядається: суспільство певного історичного періоду (окремі його групи і спільноти), конкретна територія (місто, регіон, країна), освітній заклад, концертна установа, творча особистість тощо.

Відповідно до специфіки дослідження, в роботі застосовано ряд наукових методів і підходів: філософсько-світоглядні концепції, соціологічний, психологічний, історичний, культурологічний і специфічно музикознавчі методи.

Як компонент суспільного життя, музичне середовище становить предмет соціологічного аналізу. «Музика постає в уяві соціологів <...> як своєрідний соціальний мікросвіт», – стверджує фахівець з проблем соціології музики

А. Басова [18, с. 43]. «Музика – не абстрактне мистецтво, яке існує саме для себе <...> Вона спрямована до суспільства. Тому її можна розглядати із соціологічного боку», – зазначав відомий німецький диригент В. Фуртвенглер (Wilhelm Furtwängler) [344, с.174].

Форми соціальної організації, наголошує дослідник суспільних процесів В. Ядов, є формами буття соціальних спільнот. Тому у процесі аналізу музичного середовища однією із систем може бути соціальна спільнота, яка передбачає «такий взаємозв'язок людських індивідів, який зумовлений спільністю інтересів, <...> близькістю поглядів...» [398, с. 25]. Різновидами спільноти є соціально-професійні об'єднання суб'єктів, члени яких безпосередньо взаємодіють між собою (зокрема, професійні музиканти, викладачі, студенти музичних навчальних закладів, учні музичних шкіл тощо) і нефіксовані об'єднання індивідів, які перебувають в опосередкованій взаємодії, наприклад любителі музичного мистецтва. Як професійна спільнота, середовище музикантів є певним корпоративним об'єднанням¹, яке характеризується узгодженістю інтересів суб'єктів. «Замкненість музичного середовища <...> майже ніколи не порушується, – відзначає один з його представників Гідон Кремер. – Більшість наших співрозмовників також музиканти, – колишні і майбутні. Ми стежимо за життям музикантів – читаємо біографії, листи <...> Ми живемо серед музикантів не тільки тому, що працюємо разом, а й тому, що дружимо з ними, і навіть вступаємо в шлюб в межах цього ж середовища» [171, с. 308].

За визначенням французького філософа і культуролога А. Моля (Abraham Moles), «держава музики», як професійна спільнота, становить мікросередовище музиканта. У її складі вчений розрізняє «невелику підгрупу творців» та «кілька сотень музикантів-виконавців», які, як члени мікросередовища, здатні відчувати вплив навколишнього світу і «найтісніше

¹ Корпоративність – одна з вищих форм організації групових відносин; це система поглядів, що постулює інтереси групи. Корпоративність є своєрідним аналогом згуртованості, властивій переважно малим групам.

пов'язані зі своїм мікросередовищем» [234, с. 272, 280]. Найближчим оточенням музиканта вчений вважає і публіку – «меломанів, які є відвідувачами концертів» [там само, с. 272]. Безумовно, у процесах музичної творчості це, особливим чином організоване співтовариство відіграє одну із провідних ролей. Художні орієнтації і потреби публіки постають факторами творчої діяльності. Публіка безпосередньо впливає на діяльність виконавця, опосередковано позначаючись і на композиторській творчості. «Сама творчість митця, – зауважував В. Фуртвенглер, – є тим зв'язком, живим єднанням між ним і слухачем» [344, с. 177]. Без впливу публіки, її відгуку на творчість сама творчість втрачає сенс. Водночас, «не зв'язок з публікою сам по собі, а характер цієї публіки визначає митця і спрямовує його», – наголошував В. Фуртвенглер [там само, с. 184]. Натомість музикант має зворотну дію на слухача, оскільки значною мірою впливає на формування його естетичних смаків. Саме тандем «музична діяльність–слухач» визначає характер музичного середовища в певний історичний період.

Соціальні спільноти диференціюють також за просторово-часовими критеріями. Відповідно, до сталих форм соціальної самоорганізації належать територіальні спільноти, що становлять «сукупність людей, які постійно проживають на певній території і пов'язані спільними відносинами відповідно до певної господарськи освоєної території» [40, с. 23]. До таких спільнот належать міста, села, селища, а також більш складні територіально-адміністративні утворення – район, область, край, провінція, республіка тощо. Розглядаючи територіальні (поселенські) спільноти, соціологи підкреслюють, що вони є об'єднаннями людей, які не просто проживають на одній локалізованій території, а взаємодіють у певних етносоціальних, культурних, політичних, економічних, соціально-психологічних та інших сферах [277, с. 175].

До сталих різновидів територіальної спільноти належить регіон. За визначенням П. Черкасова, регіон – це соціально-економічна система, яку слід розглядати з точки зору системного, комплексного, міждисциплінарного

підходів [359, с. 212]. Окрім території, яка склалась історично, регіон характеризується спільністю соціокультурних, ментально-духовних, ціннісних орієнтацій, а також, за спостереженнями американського дослідника Е. Маркузена (Ann Markusen), має своєрідне «соціально-економічне, політичне і культурне середовище» [413, с. 8]. Різновидом регіонального слід вважати й музичне середовище, яке «виникає тільки тоді, коли конкретна територія <...> стає середовищем проживання і на ній з'являються люди» [131, с. 262].

Методологічне значення категорії «регіон» є «ключовим і системоутворюючим» для регіональних досліджень будь-якого спрямування, наголошує П. Черкасов [359, с. 213]. Автори таких наукових праць дотримуються передусім принципів диференціації (визначення регіональних відмінностей одного й того самого явища) й локалізації (визначення територіально локалізованих різних явищ). За цими критеріями варто здійснювати й дослідження музичного середовища в різних регіонах України¹. Проте більш поглиблена характеристика певної території можлива в контексті краєзнавства. Як визначає фахівець в цій галузі С. Шмідт: «Регіонологія – комплекс ширших і менш конкретизованих знань, ніж краєзнавство...» [380, с. 14], яке передбачає комплексне, наукове вивчення певної території (села, міста, області, краю). Краєзнавство, за твердженням історика Г. Турченко: «<...> схильне до мікросюжетів, детального опису окремих населених пунктів, невеликих районів, ґрунтується на масовому аматорстві, надихається любов'ю до “малої батьківщини”...» [331, с. 53].

Дослідження музичного середовища певного краю мають спиратись на його географічно-просторову специфіку, аналіз економічного стану, особливості історичного розвитку, соціальний склад населення², результати діяльності музичних навчальних закладів та концертних установ; здійснювати

¹ У межах сучасної України історики визначають п'ять великих історико-географічних регіонів: Правобережжя, Лівобережжя, Слобожанщина, Західна Україна і Південна Україна.

² Соціальний склад населення – це сукупність великих соціальних груп, члени якої розподіляються за віком, статтю, професією тощо.

обґрунтування значення локальних музичних подій, розглядати діяльність провідних музикантів та їх роль у формуванні музичного середовища в конкретно визначений часовий період. Джерельну базу краєзнавчих досліджень зазвичай становлять документальні матеріали, які зберігаються в місцевих архівах, музейних зібраннях, приватних колекціях, музичних фондах. Це можуть бути також публікації в періодиці, спогади учасників подій, особисті інтерв'ю з очевидцями, результати пошукових робіт істориків-краєзнавців тощо.

Особлива роль в краєзнавчих дослідженнях належить середовищу міста, що видається цілком логічним, адже воно становить складну, внутрішньо організовану, структуровану систему. Місто досліджують історики, соціологи, екологи, культурологи, психологи, архітектори, представники інших наук. Зокрема, М. Роскош відзначає: «Великі й малі міста, що розвиваються і вмирають, є світовими столицями і перебувають на периферії, що відрізняються за такими ознаками, як чисельність населення, профілюючі галузі, місце розташування, рівень розвитку інфраструктури, адміністративна роль в системі державного і муніципального управління тощо, всі вони мають загальні риси, що надає змогу визначати “місто загалом”, як систему, без урахування індивідуальних характеристик конкретних поселень» [289, с. 49]. Як і будь-яка інша система, місто має своє середовище. Міське середовище, на думку О. Калякіної, виникає і розвивається водночас з самим містом [145, с. 179].

Одним з особливих типів міського середовища є музичне середовище¹. В. Юдіна стверджує, що міський спосіб життя передбачає відповідні форми музичної культури, які формують своєрідність міського музичного середовища. На її думку, музичне середовище міста є «злиттям, сукупністю міського звукового пейзажу й організованих форм музичної діяльності городян як суб'єктів музичної культури» [394, с. 98]. Проте, окрім власне музичної

¹ Компонентами структури міського середовища зазвичай вважають такі види середовища: соціальне, життєве, виробниче, архітектурне, екологічне, культурне та інші.

діяльності, вираженій у творчості виконавців, учасників різноманітних музичних імпрез (концертів, конкурсів, фестивалів тощо), крім публіки, присутньої на цих заходах, музичне середовище охоплює всю інфраструктуру міста, що забезпечує цю музичну діяльність: концертні установи, навчальні заклади, студії, культурно-дозвіллові комплекси, різноманітні форми створення і розповсюдження музичного продукту, пресу, музичний менеджмент, творчі об'єднання, а також органи державного управління, які також здійснюють вплив на формування місцевої культурної політики. Водночас, аналіз статистичних даних про кількість проведених музичних заходів, класифікація їх за типами (концерти академічної музики, естрадні, фольклорні тощо) та формою проведення (філармонічні, гастрольні, фестивальні, конкурсні), про характер озвученого репертуару, відвідуваність цих заходів публікою, про резонанс в засобах масової інформації тощо не надає повного уявлення про стан музичного середовища міста, оскільки музичне життя – це лише одна з складових цього середовища. Сутність його як феномена полягає в багатовимірних взаємозв'язках і взаємовпливах, зокрема соціальних, міжособистісних, професійних, колективних тощо.

Як особливий вид локальної (територіальної) спільноти, місто органічно поєднує у своїх межах індивідуальну і групову свідомість. Дослідник «образу міста» К. Лінч (Kevin Lynch) стверджує, що місто становить собою результат цілеспрямованої діяльності, осмисленої поведінки індивідів і груп [199, с. 43]. Кожна соціальна група має свої потреби, установки, ціннісні орієнтації, відповідно, й музичні уподобання. Усі типові й індивідуальні компоненти групової соціальної свідомості впливають на музичне середовище як складову образу міста. За визначенням психолога Ю. Підодні, образ міста – це цілісна система всіх уявлень про місто, що «формуються у груповій свідомості населення, створюються всією сукупністю просторових компонентів середовища, минулого й сучасного досвіду, пов'язаних з життєдіяльністю в цьому місті...» [267, с. 87].

Основу музичного середовища міста становлять місцеві музичні кадри. Їх професійна майстерність, продумана репертуарна політика, активність у впровадженні різноманітних заходів, креативність форм їх проведення – це ті «аргументи», що зазвичай зацікавлюють і приваблюють слухача. Гастролі також урізноманітнюють і збагачують музичне середовище міста. Особливо це важливо для провінції, де музичне життя значно «спокійніше», ніж у столиці. У великих містах якісна і кількісна перевага організацій, що забезпечують ефективність сфери музично-концертної і гастрольної діяльності, є очевидною. «Чим більше місто, тим більш широкий спектр задоволення музичних потреб воно надає», – вважає І. Головач [64, с. 10]. Проте «не все так однозначно», переконана О. Калякіна: «Іноді міське середовище провінційного міста має вищу загальнолюдську цінність, яка визначається його унікальністю, регіональною винятковістю...» [145, с. 180].

Вивчення міського середовища відбувається у широкому дослідницькому полі: за екологічними (територія), архітектурними (інфраструктура), ергономічними (комфортність-некомфортність) показниками. Зокрема, комфортність міського середовища, під яким розуміють якість проживання та умови самореалізації, є одним з головних факторів залучення талантів. На це, зокрема, звертає увагу менеджер А. Худо: «Ми маємо створити середовище, яке б приваблювало таланти», – наголошує він [60].

У наукових дослідженнях життєдіяльності міського середовища застосовується методика детального оцінювання за широким набором кількісних і якісних показників, що дає змогу виявити параметри доступності і якості середовища для городян. Соціокультурне середовище, до якого належить музичне, «докорінно відрізняється від будь-якого виду фізичного, або геометричного, простору. Це простір не стільки кількісний, однорідний та ізотропний, скільки якісний, неоднорідний і неізотропний», – слушно зауважує П. Сорокін [269, с. 52]. Унікальність, неповторність середовища кожного конкретного міста не можна виміряти. Виявити його особливості можливо лише завдяки комплексному підходу, залучивши різні наукові методи. Зокрема,

метод порівняння, який допоможе розкрити своєрідність музичного середовища окремого регіону (міста) у зіставленні з іншими територіальними локусами¹.

З метою діагностування міського середовища застосовують метод спостереження – безпосереднього сприйняття дослідником навколишньої дійсності, який вимагає дотримання певних умов: дослідження має відбуватись тільки в реальному часі; спостерігач не втручається в перебіг досліджуваних подій; експертиза відбувається в межах локальної території. Розрізняють такі види спостережень: просте – за подіями спостерігають ніби «збоку»; включене – спостерігач перебуває в межах середовища й аналізує його з цих позицій. Другий різновид діагностування, зрозуміло, надає більш точну інформацію про процеси, які відбуваються в середовищі, але певним його недоліком є допустима втрата об'єктивності в оцінюванні ситуації, оскільки пізнання дійсності завжди невіддільне від особистісного ставлення спостерігача, його ціннісних орієнтацій та емоційного стану. Хоч у дослідженні середовища, як зауважує Дж. Гіббсон, у всіх його мешканців є однакові можливості: «навколишній світ оточує їх так само, як і окремого спостерігача» [59, с. 81], проте у кожного свій особистий, унікальний навколишній світ, забарвлений власним сприйняттям дійсності. Тому пізнання середовища пов'язане з тим, що і як сприймає спостерігач.

Суттєвою умовою об'єктивності спостереження за музичним середовищем міста є тривале перебування в ньому, оскільки процеси, що відбуваються в середовищі впливають на його трансформації і зміни поступово. Саме тому турист-відвідувач має можливість ознайомитись лише з музичним життям міста (відвідати концертні, конкурсні заходи), а не відчутти своєрідність його середовища. Як зазначає А. Іконніков, сприйняття туриста формується у процесі короточасного контакту, що дозволяє «вловити» тільки «деякі загальні характеристики образу міста» [127, с. 13]. До того ж, музичне середовище – це не тільки сьогодення, а й успадковані традиції, набутий досвід, які передаються від покоління до покоління. Кожне нове покоління збагачує музичну культуру

¹ Локус – певний територіально обмежений простір, який має власне середовище.

своїми здобутками: на вже існуючі музичні явища нашаровуються нові і, таким чином, складається спадкоємність поколінь. Нові музичні явища, проникаючи в суспільну свідомість, утворюють нову якість музичного середовища. Населення певного географічного регіону є носієм власних традицій, під впливом яких формується його ментальність, «набуває онтологічного статусу і перетворюється на одну із важливих характеристик своєрідності <...> національного буття, становить суб'єктивний зміст життєвого середовища людини» [31, с. 92]. На думку К. Лінча, головною цінністю середовища міста є здатність накопичувати й передавати набутий досвід: «Місто створює відчуття спадкоємності, – наголошує дослідник, – це його колективна пам'ять, у якій минуле поєднане з майбутнім, виникає відчуття зв'язку в часі і просторі» [198, с. 238].

Водночас, жителі міста є «продуктом» культурно-історичних здобутків «своїї» території, його складовою. Як зазначає О. Чабанюк, ідеальною мірою ідентифікації людини і простору є ототожнення себе із середовищем [354, с. 16], «конкретним середовищем», – уточнює Г. Андрєєва і наголошує, що це «є найважливішим компонентом образу Я» [10, с. 366]. Саме тому населення певного географічно-територіального простору є найбільш чутливим до «свого» середовища. Особливо це стосується творчих особистостей. Так, Н. Лоліна зауважує, що більш гостро і точно сприймають місцевий колорит представники творчих спеціальностей внаслідок їх більш витонченого відчуття [204, с. 131]. У цьому переконують і слова Т. Адорно про «геній Відня»: місто «увібрало значні музичні сили <...> Віденською мовою говорять багато тем Малера, Берга <...> на цьому діалекті говорить навіть Веберн. Навіть темпераменти, настільки несхожі, як Бетховен і Брамс, <...> були сповнені цього духу <...>, пов'язані з певним місцем <...> Віденський діалект був справжньою всесвітньою мовою музики» [4, с. 141].

Для дослідження міського середовища застосовують також метод опитування (анкетування) представників різних соціальних груп. Проте отримані дані не дадуть повного уявлення про музичне середовище, оскільки

середовище як фізичне, біологічне, соціокультурне, так і музичне є своєрідним для кожного індивіда. Відбиття його у свідомості завжди емоційно забарвлене, пов'язане з ціннісними уявленнями, залежить від позиції суб'єкта, його потреб і уподобань. «Людські інтереси і потреби є тим стрижнем, навколо якого об'єднується ціннісна реальність», – зазначає О. Палей [260, с. 82]. У життєдіяльності людини ціннісне ставлення невіддільне від об'єктивних процесів буття, воно виявляється в різних формах поведінки й діяльності. Саме в цих процесах індивідуальні ціннісні уявлення особистості, на думку дослідниці, «перетворюються на предметне й соціальне середовище» [там само].

Історичний підхід передбачає вивчення фактів людської діяльності у контексті часу. Відповідно, музичне середовище, як результат творчої діяльності, також має досліджуватися в межах певного історичного періоду (соціального контексту). Зокрема, Е. Дюркгейм підкреслював, що стан середовища в кожний історичний момент залежить від соціальних причин. «Соціальне середовище, поза сумнівом, є фактором такого роду, – наголошував він, – оскільки зміни в ньому відбиваються в усіх сферах соціального організму...» [110, с. 262]. Це загальне положення стосується й середовища будь-якої групи суспільства. Відповідно до того, як буде організоване середовище, властиве кожній професії, зазначав Е. Дюркгейм, «професійне життя буде абсолютно різним» [там само]. У підтвердження цієї думки піаніст К. Ігумнов визнавав, що його педагогічна й виконавська практика «неодноразово змінювалися: змінювалися смаки, змінювалося навколишнє оточення, середовище – політичне, суспільне <...> І все це не могло не впливати на творчість» [220, с. 46].

Музична діяльність завжди зумовлена конкретним історичним часом. Вплив епохи (естетичні ідеали, потреби, смаки) особливо позначається на індивідуальній практиці митця. «Формуючись у певному стилевому середовищі, музикант створює характерну для себе і свого часу манеру творчого самовираження <...> У своїй діяльності він завжди виходить з

установок і стереотипів, властивих конкретному музично-історичному моменту», – наголошує Л. Мельнікас [226, с. 141, 147]. Осмислюючи процеси музичної творчості, О. Черепнін зазначав, що композитор завжди «фіксує» свій час. У засобах вираження він певною мірою обмежений культурним стандартом суспільства, до якого належить [164, с. 157–158]. Водночас, результати діяльності митця впливають на музичне середовище епохи. До усталених стилів жанрів, форм і засобів музичного письма чи виконавства справжній майстер завжди додає елементи новизни, тим самим змінює звуковий простір, готуючи подальший хід музичної історії. Актуалізована у численних інтерпретаціях, музична спадщина впливає на формування вже іншого музичного середовища. У мінливості середовища «поєднується діяльність різних поколінь, – відзначає А. Іконніков. – Спадкоємність у культурі стає реальним чинником, сучасне спирається на історичний досвід. І завдяки цьому середовище не тільки пов'язує людину і світ нинішній, розгорнутий у просторі, а й поглиблює буття, стає його четвертим виміром – часом» [127, с. 9].

У площині часових координат перебуває й поняття історичного факту, який розуміють як певну подію, що відбулася, відтворена за історичними джерелами й уведена в науковий обіг. За визначенням О. Герасимова [57, с. 85], історичним фактом є «окремий фрагмент нашого знання про минуле», локалізований у часі і просторі. Спираючись на ці «фрагменти», узагальнюючи і систематизуючи їх, маємо можливість скласти уявлення про музичне середовище певного міста (регіону) у певний історичний період. Зокрема, події, які мають вирішальний вплив на суспільство (революції, війни, інші значні соціально-політичні зрушення) відбиваються в мистецтві й зумовлюють кардинальні зміни і трансформації в музичному середовищі.

З іншого боку, історичний факт – це не тільки те, що відбулося, а й те, що зафіксовано. Відповідно, історичними фактами є й твори мистецтва. На думку О. Шило, серед аналогічних історичних фактів слід розрізняти мистецтво і те, що не є таким [379, с. 111]. Як факт історичний, твір мистецтва містить інформацію про себе, свою епоху і свого творця. Він становить основу

наукового знання в мистецтвознавстві. У формуванні музичного середовища цей продукт музичної діяльності має одне з головних значень, оскільки безпосередньо впливає на звукове оточення індивіда.

У дослідженні музичного середовища цілком виправданим є застосування «теорії соціального факту» Е. Дюркгейма. Соціальний факт – це суспільно значимі подія або явище, типові для певної сфери суспільного життя чи для певних соціальних процесів [334, с. 467]. До соціальних фактів належать також продукти духовної діяльності. За твердженням автора наукового концепту, категорія соціального факту «вирізняється специфічними властивостями: її становлять способи мислення, діяльність і почуття, які перебувають поза індивідом», але «нав'язуються йому» [110, с. 68]. Індивід не може заперечити існування цих фактів чи кардинально змінити їх, оскільки вони є суспільним явищем. Формуючись як зовнішні щодо свідомості індивіда елементи середовища, соціальні факти водночас впливають на його свідомість. За цими характеристиками до соціальних фактів належать: музичні стилі і жанри, виконавські традиції, фольклорна творчість, мода на окремі види музичного мистецтва тощо. Водночас, музичне мистецтво в усіх його видах і формах також можна вважати фактом соціальним. Зокрема, Т. Адорно в «Естетичній теорії» зазначав, що мистецтво «як продукт суспільної праці, що здійснюється духом, завжди є *fait social*» [5, с. 325].

Однією із провідних тенденцій в сучасній соціології є переорієнтація з дослідження глобальних проблем до вивчення індивіда як представника соціального типу: зосередження на суб'єктивному аспекті його соціальної практики, на сприйнятті ним зовнішньої реальності. Цей напрям, що має назву «гуманістична соціологія»¹, ґрунтується на концепції, згідно з якою кожна з людських ситуацій унікальна, містить власний соціальний досвід, особливі переживання, які в сукупності становлять її специфічний «життєвий світ». Саме цей світ як «особливе» може бути об'єктом дослідження [398, с. 349].

¹ Гуманістична соціологія має й інші назви: «інтерпретативна», «розуміюча», «якісна», «суб'єктивна», «фрагментарна», «мікросоціологія».

«Життєвий світ» представників мистецьких професій органічно пов'язаний з творчою діяльністю. Зокрема, І. Меліков зазначає, що творчість – це «не тільки акт творення художнього чи філософського твору, а насамперед стан <...> самого життя митця. Це – саме його життя» [225, с. 325]. Заглиблення у світ індивідуального (завдяки листам, спогадам, інтерв'ю, мемуарам, щоденникам, документам з приватних архівів, автобіографічним нарисам, концертним записам, творчій спадщині, педагогічним здобуткам тощо) – унікальна можливість зрозуміти думки і почуття особистості, її сприйняття навколишнього середовища, реакцію на фактори зовнішньої дії.

Сутність гуманістичного підходу полягає в неструктурованому характері аналізу проблемної ситуації. Спираючись на достовірні дані, дослідник може виробити свою стратегію наукового пошуку. Проте, як наголошують соціологи, його увага має бути спрямована на більш детальний (як під мікроскопом) розгляд окремої особистості в цілісності її об'єктивного і суб'єктивного соціального досвіду [398, с. 352]. Це означає, що, досліджуючи творчість митця, важливо зважати не тільки на його індивідуальні особливості, а й на історичний контекст діяльності: загальні й локальні події. У процесі вивчення індивідуальної долі представників певних соціальних груп, особливостей їх сприйняття і поведінки в контексті соціально-історичної ситуації, усвідомлюється й засвоюється досвід минулого, створюється можливість змодельовати середовище конкретного часового періоду. Водночас, індивідуальний досвід є частиною загального соціального досвіду, тому сукупність приватних практик сприяє пізнанню суспільства загалом. Зокрема, німецький філософ і соціолог Г. Зіммель (Georg Simmel) зазначав, що в соціологічному дослідженні важливо спиратись на «мікрооснови» людського досвіду, передусім на його культурну складову. Саме це уможливорює, «з одного боку, розуміти індивідуальний досвід, з іншого, – сприймати суспільство як цілісне мозаїчне полотно, виткане з багатьох “фрагментів”» [415, с. 311].

У процесі вивчення поведінки, способу і стилю життя особистості, її оригінальних характеристик в сучасній науці застосовують термін «соціальний ареал¹», який означає просторову й індивідуальну організацію соціокультурного буття людини [386]. У глобалізованому світі, коли інформаційні й соціальні кордони не обмежені і людина безпосередньо перебуває в універсальних взаємозв'язках, постає питання про її індивідуальний, особистісний простір. Саме це й визначає «соціальний ареал особистості». На відміну від абстрактного простору, «соціальний ареал» має персоноцентричний характер, тобто це простір конкретної особистості – індивідуалізоване середовище, організоване нею відповідно до її уявлень і смаків. Це умовні кордони, визначені творчою особистістю в соціумі, за які не потрапляють «небажані гості». Соціальний ареал означає «присвоєний» простір – «власність особистості» (П. Гальперін), де розгортається її соціальна і творча діяльність. Він охоплює соціальні відносини, а також внутрішній світ «Я» особистості (духовні цінності, професійні здобутки, емоційне наповнення, форми самовдосконалення тощо). Індивідуалізований ареал постає маркером унікальності, неповторності кожної окремої особи.

Людину, як складну самоорганізуючу систему, в її взаємодії з середовищем, досліджують психологи. Ряд концепцій ґрунтуються на тому, що вплив зовнішніх факторів (навколишньої реальності) є визначальним у поведінкових реакціях особистості. Зокрема, Б. Скіннер наголошував, що слід вивчати не усередненого індивіда, якого, власне, й не існує насправді, а реальну особистість в її конкретному оточенні. Такий підхід, як відзначають американські дослідники Л. Хьелл (Larry Hjelle) і Д. Зіглер (Daniel Ziegler), спрямований на виявлення «точних реальних відносин» між поведінкою (реакцією) й умовами навколишнього середовища (стимулами) [353, с. 233]. У дослідженні музичного середовища він дає можливість стверджувати, що зміни в зовнішніх умовах, за логікою причинно-наслідкових зв'язків, зумовлюють модифікації у поведінці індивіда і, за умови трансформації оточення, в

¹ Ареал – від латинського «*area*» – площа, або ділянка, простір.

діяльності митця можуть відбутись кардинальні зрушення. Відповідно, аналіз умов (історичних, економічних, соціальних, локальних тощо) надає змогу з'ясувати мотивацію творчості.

Згідно з концепцією американського психолога Г. Мюррея (Henry Murray), ситуаційні умови активізують мотивацію: «Оскільки в кожен момент організм перебуває в певному оточенні, яке <...> змінюється (іноді дуже рішуче), поведінка індивіда не може бути визначена без характеристики кожної із <...> ситуацій» [414, с. 39]. Культурно-історичні умови «завжди визначають межі і тим самим конкретний зміст <...> ситуаційної діяльності», – стверджує німецький дослідник Х. Хекхаузен (Heinz Heckhausen) [348, с. 121–122]. Проте одну й ту ж ситуацію кожна людина сприймає по-своєму. Варіантів індивідуальних реакцій на зовнішні чинники безліч. Особливо чутливими до будь-яких зовнішніх змін є люди творчих професій. Зокрема, англійський психолог Е. Ейрон (Elaine Aron) зауважує, що високочутливими є люди, які, як правило, мають творчі здібності [389, с. 16]. Саме такі індивідуальності становлять предмет дослідження взаємовідносин «митець-середовище». Важливо, що до уваги береться не узагальнена, а конкретна творча особистість.

Людина для іншої людини також є елементом навколишнього середовища. Зокрема, Д. Маркович відзначав, що кожен із нас є і людиною, і середовищем, залежно від кута зору [215, с. 53]. Навколишній світ людини – це його спілкування, взаємозв'язки, комунікації тощо. «Середовище створює своєрідну матрицю спілкування», – стверджує американський дослідник Б. Сипневський (Bernard Sygniewski) [322, с. 118].

Кожен індивід у своєму спілкуванні пов'язаний з великою кількістю осіб, поєднаних у великі й малі соціальні групи¹. За твердженням американського психолога Т. Шибутані (Tamotsu Shibutani), до тих чи інших малих груп належать всі люди: «У таких групах легко ідентифікується членство, ясно

¹ Соціальна група – це досить стійка сукупність індивідів, «які включені у послідовну координовану діяльність, свідомо чи несвідомо підпорядковану будь-якій спільній меті» [378, с. 33].

визначена центральна діяльність і учасники пов'язані один з одним добрими усталеними відносинами» [378, с. 32]. Одним із видів організованої групи є колектив – об'єднання людей, пов'язаних між собою не тільки спільними соціально зумовленими цілями, інтересами, потребами, нормами і правилами поведінки, спільно виконуваною діяльністю, засобами діяльності, єдністю волі, вираженої керівництвом колективу, а й взаємовпливом один на одного [156, с. 58]. Колеги, родина, друзі, знайомі, становлять найближче оточення індивіда – його мікросередовище, яке має найбільший вплив на нього.

У музичній діяльності форми колективної організації розрізняють: за професійним спрямуванням (трудові колективи, до яких належать працівники музичних навчальних закладів, концертних установ, творчих об'єднань тощо) і за видом виконавства (учасники професійних і самодіяльних ансамблів, оркестрів, хорів тощо). Мікросередовище музиканта утворюють різні форми творчої співпраці (композитор – лібретист – видавець – виконавець; соліст – концертмейстер; диригент – хорист – оркестрант тощо), також кожен з них може комунікувати з менеджером, продюсером концертних заходів, музичним критиком¹ тощо. Зокрема, Р. Штраус зазначав, що він дуже вдячний за підтримку і публікації видавцю Еугену Шпіцвергу (Eugen Spitzweg), який у певний момент творчості «увійшов у його життя» [385, с. 30]. А для А. Шнітке на якийсь час найближчим оточенням став скрипаль Марк Лубоцький: «Це був той голос скрипки, який став авторським музичним голосом композитора...» [350, с. 86].

Як мала група, колектив створює можливість для безпосередніх індивідуальних відносин між його членами, тому колектив «це перш за все культурно-психологічний клімат, навмисно або ненавмисно створюваний самими людьми, який визначається впливом людей один на одного» [284, с. 286]. Характеризуючи поняття психологічного клімату, О. Беседін зазначає,

¹ А. Моль вказує, що часто критики особисто знайомі з автором. «У всякому разі, вони живуть в одному мікросередовищі і їх взаємний вплив один на одного дуже значний» [234, с. 200].

що, як і його метафоричні значення, «психологічна атмосфера», «мікроклімат», воно дуже вдало відображає сутність проблеми: «Подібно до того, як в одному кліматі рослина може зачахнути, а в іншому пишно розквітнути, людина може відчувати внутрішню радість <...> в одному колективі, і дискомфорт <...> в іншому» [26, с. 280]. Поняття клімату відтворює передусім якість міжособистісних відносин, яка впливає на емоції і настрої людей. Відповідно емоція є результатом оцінювання людиною свого оточення. У кожній конкретній ситуації емоційна реакція може бути різною. Переважно це залежить від індивідуального сприйняття людини. Те, що є позитивом для одного, може негативно сприйматись іншими. Як зазначає Г. Кремер, «символіка земних емоцій є відносною. Абсолютною є лише їх крихкість» [171, с. 6].

Емоції безпосередньо впливають на творчу діяльність. Їм належить провідне значення у мистецьких процесах. Зокрема, дослідники психологічних станів Є. Ільїн і Р. Сулейманов відзначають, що «емоційне збудження у музикантів є вищим, ніж в осіб, які не займаються музикою» [130, с. 42]. З приводу цього Г. Кремер зауважує: «Музиканти мають чутливі душі, які потребують обережного поводження» [171, с. 71]. Найближчому оточенню слід обережно ставитись до вибухових емоцій творців мистецтва звуків. «Не забувайте, – наголошує маестро, – ми не тільки граємо на інструментах, кожен із нас – сам інструмент, який залежить від погоди і настрою <...> Зовнішній світ, люди, які безпосередньо нас оточують, нерідко виявляються тим зараженим і відволікаючим середовищем, яке не тільки не сприяє успіху, а часто й перешкоджає йому. Горе артистові, митцеві, який потрапляє <...> в поле негативної залежності» [там само]. Тому оточення, загал, спільнота має усвідомлювати певну неординарність творчих особистостей, їх часом помітну оригінальність, нестандартність, нестабільність у стані й поводженні. «Це може бути зумовлено високим рівнем творчого напруження, особливо в кульмінаційні моменти творення; мотиваційними сплесками, що можуть

позначатись на своєрідних ознаках самовираження митця і в повсякденному житті й самовираженні», – вважає Т. Добіна [78, с. 16].

Вплив психологічної атмосфери на особистість може бути подвійним: як стимулювати, заохочувати до творчості, так і гальмувати, пригнічувати творчу ініціативу, активність і енергію особистості. Саме це й дає підстави розрізняти клімат «сприятливий» і «несприятливий». Сприятливі умови є своєрідними «підсилювачами» потенційних можливостей індивіда. Ідеться зокрема про підтримку колег і друзів, про відкритість комунікації, можливість вільно мислити, творити, інтелектуально і професійно зростати. Україв важливою є роль керівництва у створенні умов, сприятливих для творчості в музичному колективі. Гнучкий стиль управління передбачає індивідуальний підхід, мінімізацію стресових факторів, формування дружніх, довірливих відносин в колективі, підтримку творчих ініціатив. Усе це формує позитивний психологічний клімат.

До сприятливих чинників належить вплив на творчу особистість значущих для неї, авторитетних людей. Думки, оцінки, погляди визнаних митців є своєрідними регуляторами процесу реалізації потенціалу творчої особистості. Зокрема Р. Штраус (Richard Strauss) зазначав, що спілкування з видатним піаністом Хансом фон Бюловим (Hans von Bülow) «вплинуло на формування артистичних здібностей» і «справило визначальний вплив на його життєвий шлях» [385, с. 40]. Можна зауважити, зазначав П. Гіндеміт (Paul Hindemith), що видатні композитори у процесі написання, наприклад, скрипкових концертів, звертались за допомогою до видатних виконавців: Й. Брамс – до Й. Йоахіма, П. Чайковський – до Л. Ауера, Д. Шостакович – до Д. Ойстраха тощо [235, с. 124].

На музичні процеси впливають і негативні чинники соціального характеру. Так, у стратегії Українського фонду культури на 2019–2021 роки несприятливими факторами для творчості визначено: дефіцит законодавчих змін/ініціатив, їх асинхронність із процесами в культурному секторі; низькі рівні розташування професій культурної, зокрема музичної галузі в ієрархічній

системі трудової діяльності суспільства; відсутність стратегії розвитку культури тощо [318].

Розглядаючи вплив середовищних факторів на особистість, А. Моль наголошував, що індивідуум є «відкритою системою», його поведінка цілком визначається навколишнім середовищем, «діяльність протікає в рамках, визначених <...> соціальним та інтелектуальним середовищем», і він «не може обійтись без “зчеплення” із середовищем» [234, с. 27, 105, 124]. Водночас, за твердженням представника сучасного філософського дискурсу І. Мелікова, взаємозв'язки суспільства і творчої особистості перебувають в стані опозиції і постійного конфлікту, оскільки суперечать одне одному: «Суспільство – це те, що існує на основі спільного між людьми <...>, тобто середнього. Інакше кажучи, суспільство усереднює людину, створює рамки <...>, визначає межі...» [225, с. 297]. Проте творчість – це прояв індивідуального, унікального і неповторного, вияв внутрішньої свободи, вихід «за межі». Вона розвивається на протигагу суспільству. Саме в цьому, на думку дослідника, криється антагонізм творчості й суспільства, парадокс якого виявляється в тому, що заборони й обмеження, які перешкоджають творчій діяльності, часто стимулюють її. «Творчості без обмежень і заборон не існує, – наголошує І. Меліков. – У тих суспільствах, де заборони й обмеження зведені до мінімуму, творчість виявляє себе менш за все» [там само]. Тому сприятливими для творчості є не комфортні, а навпаки, проблемні умови соціального середовища. Саме це, на переконання І. Мелікова, і є законом творчої діяльності. Такої думки дотримується і теоретик психології творчості Є. Ільїн, який вважає, що спокійне навколишнє середовище не сприяє розвитку таланту. Зокрема С. Довлатов визнавав: «Поетові не дається літературний талант, а дається талант поганого життя: чим гірше життя, тим кращі вірші» [цит. за: 129, с. 292]. Реформатор «приречений долати ворожий вплив середовища», – стверджував Х. Ортега-і-Гассет [258, с. 145]. Заборони й обмеження, тиск на особистість особливо поширені в тоталітарних суспільствах, у яких митець не відчувається вільно. Його творчість регламентована певними нормами й приписами,

відповідно, й музичне середовище має переважно «запланований і узгоджений» з партійними настановами характер. Водночас, генії реалізують себе й в умовах психологічних і професійних утисків. Щодо питання про парадокси творчості, Л. Корабельникова зауважує: «Хто знає, що писав би Дмитро Шостакович, і що втратило б людство, якби він виїхав з країни...» [164, с. 8]. У спогадах про діяльність одного з геніальних скрипалів ХХ століття Д. Ойстраха, його не менш видатний учень Г. Кремер писав: «Навіть ті з нас, хто, як Ойстрах, перебували в опозиції до тоталітарного режиму, не завжди пам'ятали, який тягар тиснув на нього, – адже він десятиліттями стикався з системою...» [171, с. 255]. Реакцією на це була його «шалена концертна активність <...> Один з найвизначніших скрипалів століття спалював себе музикою. Ми виявилися сучасниками, які пожирали це горіння. Біль і щастя його були даровані й нам» [там само].

Для генія «життя в певному середовищі є тільки випадковістю, <...> геній завжди намагається вийти з дійсності», – стверджував французький філософ Ж.-М. Гюйо (Jean-Marie Guyau) [74, с. 20,21]. Погляд дослідника ХІХ століття передбачив сучасне трактування реакції митця на фактори соціального впливу як надситуативну активність. «Художня творчість, мистецтво <...> – це велике поле проявів неадаптивності в діяльності людини», – зазначає В. Петровський, один із провідних фахівців в галузі психології [264, с. 29]. Науковець акцентує, що “неадаптивність” перетворюється на нормативну ознаку “подвижників духу”. Тим самим вона постає умовою творчої діяльності [там само, с. 30]. Надситуативна активність – це свобода, вияв власного «Я», «вихід за межі пристосування». За твердженням В. Петровського, вона впливає на оточуючих людей і «може бути зрозуміла лише в контексті аналізу діяльності» [там само, с. 31]. Саме ця неадаптивність генія (непересічної творчої індивідуальності)¹, з одного боку, є фактором тяжіння оточуючих (колег, друзів), з іншого, –

¹ В. Петровський стверджує, що кожна середньостатистична людина адаптивна. Нададаптивність – не є нормою реакції. Вона визначає індивідуальність. Нададаптивність – це персональний вибір [263].

динамізує процеси музичної творчості. Вихід «за межі» існуючого, продукування новітніх ідей, форм, засобів музичної діяльності, нових творів змінює звукову реальність, відповідно, й навколишнє середовище. Як зазначав Ж.-М. Гюйо: «Виходячи з певного середовища, геній створює нове середовище або видозмінює попереднє» [74, с. 39].

Наведені характеристики переконують, що дослідження особистості в контексті її взаємодії з середовищем вкрай складне, адже воно передбачає осмислення безлічі взаємозв'язків. Як вважав Р. Лінгтон, психологічні стани не можна дослідити за допомогою точних об'єктивних методів [196, с. 179]. Реакції суб'єкта на зовнішні фактори в кожному окремому випадку інші. «Намагаючись визначити ті психічні сили, які забезпечують творчий процес музиканта (композитора чи виконавця), ми неминуче стикаємось» з тим, що «принципово не піддається пізнанню», – наголошував М. Арановський [12, с. 32]. Виявити вплив музичного середовища (в комплексі всіх його чинників) на діяльність митця можна лише опосередковано, через уточнення загальної соціально-культурної ситуації, локального контексту, взаємовідносин з найближчим оточенням (мікросередовищем), через аналітичне осмислення творчості, педагогічних напрацювань, музичних пріоритетів й уподобань тощо. Усе це можливо здійснити, застосувавши біографічний метод дослідження, який, як зазначає культуролог Т. Добіна, використовується на рівні аналізу мікрокультурних локусів – власне творчої особистості, її родини й оточення, особливостей виховання, освіти, подальшого саморозвитку, професійної діяльності, культуриносного оточення, світосприйняття тощо [78, с. 17]. Звертаючись до біографічного методу, наголошує дослідниця, важливо враховувати, що творча особистість розвивається і формується не усамітнено, не в замкненому чи ізольованому середовищі, а в звичайних умовах різноманітних і природних контактів, пов'язаних з багатьма іншими творчими індивідуальностями. Наявність в житті митця значної кількості людей творчого складу неодмінно справляє вплив на його поведінку, художні смаки й уподобання, оскільки існуюча напівлатентна форма «корпоративного

об'єднання» представників культуротворчої сфери виражається в спільних ціннісних орієнтаціях, мотивах діяльності, у відносній єдності світобачення та художнього сприйняття суспільних явищ і подій сучасності [там само]. Вивчення базисного біографічного фактажу допоможе з'ясувати зовнішні впливи на митця та його реакцію на чинники навколишнього середовища.

Оскільки проблема «людина-середовище» має міждисциплінарний характер¹, методологічною основою дослідження можуть стати ґрунтовні концепції, поширені в науковому дискурсі. Серед них – «теорія психологічного поля» К. Левіна (Kurt Lewin), згідно з якою індивід вивчається у взаємодії з його соціальним оточенням [349], а поняття «поле» означає «життєвий простір», у якому поєднані людина і психологічне середовище, яке впливає на неї. Водночас, людина розглядається як окрема цілісність, відділена від середовища, але включена до нього. Поза цим «полем» існує широкий світ – «зовнішня оболонка життєвого простору», поєднаний із психологічним полем безліччю взаємозв'язів і взаємовпливів.

«Теорія психологічного поля» може бути застосована для розгляду широкого кола феноменів (соціальних, психологічних), відповідно, й музичного середовища, яке, згідно з основними положеннями цієї теорії, усвідомлюється як звукове поле, яке оточує індивіда і перебуває у взаємозалежності з ним.

Фактори «зовнішнього світу» (соціальні, економічні, історичні, регіональні тощо) впливають на музичне поле, здатні кардинально його змінювати, а також передбачати можливі подальші перетворення. Події в музичному полі, відповідно, виявляючись зовні, змінюють навколишній світ.

Важливим в теорії К. Левіна є постулат про необхідність конкретизувати індивіда, середовище і час. Корелюючись з цим положенням, ключовими в осмисленні музичного середовища є конкретні соціальні, історичні, локальні

¹ Питання взаємодії людини і навколишнього середовища досліджують екологи, філософи, історики, соціологи, психологи, культурологи, педагоги, економісти, медіаекологи, фахівці з містобудування, медіа- й кібертехнологій, дизайнери приміщень тощо.

умови, а також реальна творча особистість. Стан середовища визначають факти й події на момент «тут і тепер», хоча враховуються досвід минулого й прогнозування майбутнього.

Прийнятною для виявлення властивостей музичного середовища є й визначена К. Левіним ознака плинності (мінливості, непостійності). «Середовище <...> реагує на будь-який вплив. Воно рухливе і гнучке» [там само], – визначає науковець. Музичне середовище змінюється залежно від об'єктивних, зовнішніх факторів (історичних, соціальних, економічних), а також під впливом творчої діяльності митців. «Творчість трансформує середовище», – стверджує І. Тейлор¹ (Irving Taylor) [419, с. 17]. Проте його перетворення не є миттєвими. Історичні, соціокультурні, творчі процеси, які зумовлюють зміни в середовищі, відзначаються тривалістю. Музичне середовище віддзеркалює ці процеси, реагує на будь-які зрушення в суспільстві.

Одним із центральних понять «теорії поля» є «потреба». На переконання К. Левіна, вона «значною мірою детермінована соціальними факторами», зумовлена конкретним часовим періодом і пов'язана з певними характеристиками середовища [411, с. 289]. У музичній діяльності потреба є регулятором, що визначає форми, характер і спрямованість творчості. Формування духовних потреб, як правило, пов'язане з конкретно-історичними умовами. Кожна епоха висуває свої потреби, які й зумовлюють динаміку творчих процесів і, відповідно, зміни в музичному середовищі. Водночас, потреба – це внутрішній стан кожного окремо. У всіх потреби різні. Відповідно до своїх потреб, кожен член суспільства формує «власне» музичне середовище.

Потреба є також «рушійною силою» діяльності митця. З одного боку, вона постає як мотивація, з іншого, – як фактор трансформації середовища. Реалізуючи свій внутрішній потенціал, музикант відображає потреби «свого»

¹ У визначенні впливу творчої особистості на середовище вчений оперує поняттям «трансактуалізація».

суспільства. Водночас, він впливає на музичне середовище, яке чутливо реагує на творчі інтенції.

Як прояв соціального життя, потреби відбивають соціально-групову розшарованість суспільства (за віком, освітою, соціальним станом, професійним спрямуванням, регіональними, національними особливостями тощо). «Соціальна багатшаровість суспільства, – стверджує Л. Мельнікас, – зумовлює тяжіння представників кожного з прошарків до різних пластів музичного надбання» [226, с. 266]. Саме це визначає неоднорідність музичного середовища, його багатоплановість і різноманітність.

Концептуальною властивістю «психологічного поля», пов'язаною з потребою (за К. Левінім), є валентність – це показник рівня емоційного сприйняття: позитивна валентність виявляє те, що приваблює, негативна – те, що відштовхує. Заснований на валентності підхід у виявленні характеристик певних явищ, подій в музичному середовищі, репрезентує суб'єктивність поглядів на їх значимість і ще раз доводить, наскільки різноманітні ціннісні орієнтації в суспільстві. Разом з тим, як зазначав Ж.-М. Гюйо: «Мистецтво формує естетичні емоції суспільного характеру» [74, с. 1]. Хоча вплив навколишнього середовища не може бути однаковим на всіх, все ж таки «людське середовище має спільні риси», – вважав Р. Лінтон [197, с. 75].

Як відносно замкнену, автономну систему, сутність «поля» теоретично обґрунтував П. Бурдьє (Pierre Bourdieu) [38; 39; 404; 405; 406;], один із найбільш авторитетних соціологів ХХ століття. Він вважав полем певний соціальний простір, що конструюється відносинами між індивідами і соціальними інститутами, а також відповідними створеними ними структурами. Різновидами поля вчений визначав політику, філософію, науку, економіку, освіту, релігію, живопис, літературу, а також музику¹. На його думку, кожне із цих полів має специфічні властивості і може бути окремим предметом

¹ П. Бурдьє зазначав, що його теорія стосується всіх різновидів художньої творчості і використане слово «письменник» можна замінити на «художник», «філософ», «інтелектуал», відповідно, й «музикант».

дослідження. П. Бурдьє наголошував, що поле – це певний мікрокосм, соціальний універсум, наділений своїми законами, своїм *potos*'ом, своїми принципами функціонування [37]. Поле впливає на всіх «агентів»¹, що перебувають у ньому (в конкретний проміжок часу) і, водночас, створює можливості. Головною властивістю поля є взаємодія всіх його складових.

Основні положення теорії французького соціолога повною мірою можна застосувати в осмисленні музичного середовища як поля взаємодії митця і всієї «системи виробництва» музичної продукції, а також інститутів, залучених у процеси художньої творчості. Дослідження за допомогою інтегральної теорії конструктивістського структуралізму дає змогу визначити елементи музичного поля, принципи його функціонування, виявити взаємозв'язки в межах конструкції і вплив зовнішніх факторів на її діяльність. З кореляцією на предмет вивчення, прийнятними є наступні узагальнення П. Бурдьє:

– соціальний контекст (макросередовище) має безпосередній вплив на процеси, що відбуваються в полі творчості (мікросередовищі), тому аналізувати музичну практику можливо, тільки зважаючи на «поле влади» (політичні й економічні чинники);

– у функціонуванні «творчого поля» важлива роль належить адміністративним органам: міністерствам, департаментам, управлінням культури, різним фондам, комітетам тощо, які здійснюють вплив на мистецьку сферу за допомогою наказів, розпоряджень, системи заохочень і винагород (премії, звання, пільги тощо);

– осмислення процесів художньої творчості можливе з урахуванням всього «ансамблю агентів й інститутів», що безпосередньо або опосередковано беруть участь у створенні (автори), розповсюдженні (виконавці, продюсери, критики, музикознавці, видавці, навчальні заклади, журі конкурсів тощо) і сприйнятті (слухачі) музичного продукту; щодо публіки, її важливо виховувати з дитинства, що є прерогативою вчителів і батьків;

¹ Агенти, за П. Бурдьє, індивіди, що мають відношення до певного соціального поля.

– поле – це даність, конкретна індивідуальна практика може його лише змінювати, перетворювати;

– детермінуючими факторами реалізації митця є соціальна траєкторія суспільства (розвиток, стагнація, кризисні стани) і процеси, що відбуваються в музичному полі в конкретний період; водночас індивід може впливати на поле творчості в межах визначених художніх напрямів, маючи при цьому певний запас свободи;

– поява нової школи, автора чи твору, здатних «становити епоху», трансформує художній простір;

– музичне поле охоплює: суб-поле елітарного мистецтва – обмеженого виробництва (*sous-champ de production restreinte*), що формується незалежно від зовнішніх вимог, не розраховане на матеріальні винагороди, вшанування і швидкоплинну славу; суб-поле широкого (масового) виробництва (*sous-champ de grande production*) – спрямованого на миттєвий успіх, що вимірюється комерційними показниками популярності, визнання широкою публікою.

За деякими характеристиками музичне поле також можна порівняти з полем фізичних сил. На це звертав увагу композитор А. Пуссер (Henri Pousseur), підкреслюючи, що поняття «поле», узятє з фізики, передбачає «сукупність взаємодіючих сил, сузір'я подій, динамічність структури» [цит. за: 390, с. 51], тому «польове дослідження» мистецтва як феноменально, так і істотно ближче до самого предмета дослідження.

У фізичних процесах «поле» зазвичай розуміють як арену взаємодії, тяжіння тіл (гравітацію). Якщо розглядати мистецтво як складову Всесвіту, який існує за універсальними законами, деякі властивості музичного середовища можна пояснити логікою теорії відносності А. Ейнштейна (Albert Einstein). Згідно з цією теорією, простір і час здатні змінюватись, зокрема «викривлятися» під впливом дії фізичної маси. Відтак, простір є не пласким, лінійним, а викривленим, і чим більшим є тіло, яке поринає в нього, тим більше деформується навколишній простір.

Застосовуючи загальні положення теорії відносності до розгляду музичного середовища, зауважимо, що об'єктами, які деформують його, можуть бути мистецькі події, особистості митців, музичні твори тощо. Різні за своїм масштабом і значенням, вони по-різному «викривляють» навколишній простір. Чим потужнішою є творча акція, постать митця чи композиторський опус, тим більше вони змінюють рельєф музичного середовища. Саме тому музичний простір є нестабільним, мінливим і в одній він місцевості значно відрізняється від іншої.

Відповідно до закону гравітації, на великій відстані від масивних тіл викривлення є незначним, тоді як поблизу утворюється своєрідна воронка, яка втягує всі тіла, що перебувають поряд. Екстраполюючи це положення на музичне середовище, можна стверджувати, що «віддалена від музичних подій» частина населення має про них лише загальне уявлення, в той час як активна публіка «поринає у вир» фестивальных, концертних заходів, конкурсних змагань, цікавиться гастрольними турами виконавців. Це стосується й видатних особистостей, діяльність яких є настільки значною, що «притягує» до себе оточуючих, включає їх у «поле своєї гравітації». Талановиті музиканти (композитори, виконавці) зазвичай є й успішними педагогами, громадськими діячами, організаторами мистецьких акцій – фестивалів, конкурсів тощо. Їх масштабна творча діяльність «втягує в своє поле» як колег-музикантів, так і шанувальників-слухачів. Пояснення цих процесів дає психологія середовища, згідно з якою індивід «є фізичним тілом з відповідними гравітаційними, електричними, магнітними, вібраційними полями, які так чи інакше взаємодіють з полями навколишнього фізичного світу¹» [374, с. 75].

Аналізуючи особливості процесу творчості, Л. Мельнікас зауважує, що кожна епоха висуває своїх лідерів, які відіграють провідну роль в художній діяльності: «Домінантні особистості створюють навколо себе своєрідні силові поля <...> У межах цих полів формуються сталі творчі традиції, вплив яких

¹ Концепцію взаємодії «людина – навколишній світ» обґрунтовано в теорії Дж. Гібсона як резонанс полів людини і середовища.

посилюється з наближенням до епіцентру поля гравітації – до постаті визначного майстра» [226, с. 176–177]. Приваблюють специфічні форми його діяльності, художня неповторність її результатів, нові горизонти творчого бачення. Перебування у сфері такого поля впливає на індивідуальну творчість інших митців: стимулює активність, мотивує до самореалізації, запалює, надихає, окрилює у пошуку власного «Я».

Відповідно до «закону музичної гравітації», як міні-модель його дії, можна розглядати тандем композитор–виконавець. «Масивним тілом» у цьому випадку є композиторська творчість, тяжіння якої є непереборним для виконавця. Ця співтворчість, поєднуючи історично різні часи, в кожній окремій інтерпретації змінює музичне середовище, надає його конфігураціям різноманітності і неповторності.

Сформована в середині ХХ століття квантова теорія поля внесла в концепцію А. Ейнштейна корективи: будь-яке поле має певний запас енергії. Енергія є рушійною силою всіх життєвих процесів, а на глобальному рівні – руху Всесвіту. Термін, застосований для характеристики фізичних процесів, набув втілення й у сфері творчості. Зокрема, американський психолог Н. Роджерс (Natalie Rogers) відзначала: «Творчий процес – це наша життєва енергія, і той, хто одного разу її відчув, вже не зможе без цього жити» [287, с. 165]. Енергетичний потенціал творчої особистості зумовлений її психічною активністю. Чим більший запас психічної енергії має людина, тим більше вона здатна активно взаємодіяти з навколишнім середовищем. Ж. Дельоз пов'язував особливу енергетику творчого поля з наявністю окремих індивідуальностей – провідних особистостей, які, на думку Л. Мельнікаса, є носіями енергетичного потенціалу і навколо яких утворюється силове поле гравітації [226, с. 178]. Сучасні дослідники доводять, що таланти людини, її характерологічні особливості, властивості темпераменту пов'язані з наявністю певних частот в її енергетичному полі [418, с. 17]. Підвищена активність цих частот сприяє створенню потужного енергетичного поля навколо видатних музикантів. «Сила й енергія <...> майстрів, – визначає Т. Добіна, – це конгломерат усіх здібностей

і можливостей, засобів і вміння впливати на активізацію інших у творенні культурних благ, цінностей і раціонально-духовних смислів...» [78, с. 16].

Термін «енергія» тісно поєднаний з поняттям «напруга» – «стан піднесення, концентрації зусиль, зосередження уваги» [256, с. 487]. У мистецтві напруга асоціюється переважно з актом творення: з піднесенням духовних сил, кульмінаційними моментами у творчих звершеннях, емоційними сплесками тощо. К. Левін застосовував це поняття для характеристики «оточуючого поля», він пов'язував напругу з процесами діяльності. Щодо музичного середовища, напруга виявляє ступінь співвідношень в межах музичного поля, зокрема міру тяжіння до «творчого центру», яким, залежно від предмета дослідження, постає окремий суб'єкт, музична організація, установа, заклад або певна мистецька подія.

Конкретним аналітичним матеріалом в осмисленні музичного середовища є музичні твори. Вони відбивають естетичні ідеали, смаки і потреби суспільства певної історичної доби, регіональні особливості, актуальні форми і види музичної діяльності, популярні жанри, своєрідні засоби втілення художньої образності, виконавський інструментарій тощо. Музичні твори формують власні гравітаційні поля, які визначають їх затребуваність, а іноді й особливу популярність у певні історичні періоди, яка досягає рівня символу епохи. Сила їх тяжіння зумовлюється різними факторами: новаторством концепції, яскравістю художнього вирішення, репутацією шедевра світового репертуару, можливістю (для виконавця) виявити потенціал віртуоза, тонкощі звукової палітри тощо. За визначенням Г. Консона, «цілісний аналіз, як метод наукового пізнання художніх текстів, постає універсальною багаторівневою науково-інтегративною системою музично-філософського осягнення життєвих явищ, у якій якісна своєрідність шарів цього аналізу (інтонація, образ, концепція, стиль, метастиль / епоха) розглядається в контексті наукової методології (музичного, етико-філософсько-естетичного, психологічного, <...> культурологічного методів аналізу)» [162, с. 278]. Отже, цілісний аналіз розкриває не тільки

художній світ досліджуваного твору, а й контекстне середовище його функціонування.

1.3. Моделювання музичного середовища

Моделювання, за твердженням Р. Докінза (Richard Dawkins), є одним з найцікавіших способів передбачати майбутнє [102, с. 126]. Створюючи уявний образ, можна пізнати сутність досліджуваного явища, виявити його основні характеристики, умови формування, особливості функціонування, спрогнозувати вектори ймовірних трансформацій і перетворень. Застосовувати моделювання доцільно лише за умови, коли проведення експериментів на реальних об'єктах неможливе. У вивченні складних явищ, сформованих під впливом численних факторів, яким є музичне середовище, проблематично описати всі елементи структури. У цьому випадку, як зазначає В. Корнєшук, «у процесі моделювання іноді доводиться відкидати ряд параметрів...» [166, с. 114]. Водночас, моделювання і не передбачає відтворення об'єкта «в повному обсязі». Модель завжди простіша за оригінал і відбиває лише його загальні властивості. Вона «ніколи не претендує і не може претендувати на ідеальність, це лише певний робочий інструмент, який можна модифікувати або змінювати на кращий», – вважає А. Плахов [271, с. 6].

Метод моделювання передбачає дотримання певної стратегії. Оскільки у дослідженні музичного середовища не прийнятні системні конструкції, відповідно обраної методології, за основу взято ризоматичну логіку, яка, за твердженням В. Шаркова, апологета цієї наукової парадигми, «гарно працює в багатомірному всесвіті» [377, с. 5]. Ризома «створює основу нового світорозуміння», являє N-мірну матрицю для вивчення простору, що «містить величезну кількість змінних факторів» [там само, с. 2]. Її важливою, «доленосною» властивістю є те, що «навіть найменша часточка цієї рослини містить повну інформацію про весь організм», – зазначає науковець [там само, с. 2, 5].

Створюючи ризоморфну модель, необхідно враховувати специфіку концепту. З цією метою спроектуємо характерні ознаки ризоми на музичне середовище і визначимо його основні властивості.

- «Ризома не починається і не закінчується, вона завжди посеред, міжбуття, інтермецо.... ризома – альянс і тільки альянс <...> вона зіткана з кон'юнкцій “і ... і ... і ... ”» [300, с. 38]. Музичне середовище також не має визначених меж. Формуючись навколо предмета свого оточення, воно утворює його навколишній простір і водночас охоплює загальну музично-звукову атмосферу Землі. Територіально виокремити музичне середовище можливо лише умовно.

- Музичне середовище, як ризоморфна транс-структура, не має єдиного стрижня: з одного боку це *умови* існування музики, з іншого – *звукове оточення*, що формується у процесі *музичної діяльності*, яка охоплює творчість, виконавство, поширення і сприйняття.

- Музичне середовище принципово нелінійне. Його «кореневище» має численні відгалуження (види, форми діяльності, авторів, виконавців, споживачів, сам музичний продукт тощо), здатні перериватись, змінюватись, пронизувати одне одного, припиняти своє існування. Чим ширшою є ця грибниця, чим більше відводок вона має, тим більш різноманітним є музичне середовище.

- Ризоморфна модель музичного середовища формує окремі «плато» – (специфічні різноспрямовані силові поля), які репрезентують різновиди музичного мистецтва (академічне, естрадне, фольклорне, духовну музику). «Пагонами», які живлять їх діяльність, є: композиторська творчість, усі види і форми виконавства, організації, установи і заклади у сфері поширення музики і навчання, музикознавство, музична критика, нотні видавництва, виробники музичного інструментарію, слухачі, а також музичні твори.

- Усі множинні елементи музичного середовища («грибниці») мають певні взаємозв'язки й точки перетину. Водночас, кожен із них має свій вектор розвитку, що становить одну з особливостей ризоми.

- Музичне середовище є однорідним, оскільки всі його множинні відгалуження знаходяться в полі музичного мистецтва, водночас воно є відкритим по відношенню до зовнішнього оточення і конструює себе, як і ризома, відповідно до змін, що відбуваються зовні.

- Музичне ризоморфне середовище є принципово процесуальним феноменом, здатним змінюватись, трансформуватись протягом певного часу.

- Незважаючи на гетерогенність і «нестійкість» елементів структури музичного середовища, на відсутність чіткої організації їх співіснування, ця ризоморфна конструкція завжди зберігає свою цілісність.

- Музичне середовище, відповідно своїх ризоморфних характеристик, постає сукупністю потенційних можливостей для творчості. Воно ґрунтується на індивідуальній і колективній музичній діяльності, результати якої впливають на специфіку музичного середовища.

- Структуротворчий принцип концепту має загальну дію, тому вивчення будь-якої з його частин відбувається за «правилом подібності». Відповідно, досліджуючи музичне середовище, не обов'язково аналізувати все «кореневище», достатньо осягнути принципи функціонування окремо виділеного плато.

- Суттєвим моментом процесуальності ризоми є непередбачуваність її майбутніх станів, оскільки розвиток численних ризоморфних відгалужень є принципово варіативним. Передбачаючи можливі розростання музичного «кореневища», можна лише припускати конфігурації музичного середовища майбутнього.

Процес моделювання також передбачає визначення сутнісних ознак об'єкта дослідження і параметрів, за якими модель функціонує. Враховуючи специфіку музичного середовища, конкретизуємо:

□ Музичне середовище розглядається відносно конкретного об'єкта свого оточення. Це може бути окрема особистість (музикант або слухач), музичний колектив, концертна установа, навчальний заклад, творча організація, місто, регіон, країна тощо.

□ Досліджуючи музичне середовище, необхідно визначити історичний контекст, у межах якого воно формується: політична ситуація, економічні умови, культурно-соціальні чинники, музичне життя у всіх його проявах тощо.

□ Важливо враховувати територіальні (локальні) особливості формування музичного середовища: столиця – провінція, фольклорні традиції, інфраструктура (концертні зали, музичні установи, заклади початкової, середньої, вищої музичної освіти), творчі організації, менеджмент у сфері музичного мистецтва.

□ Основу формування музичного середовища становить творча діяльність. Виявити особливості музичного середовища, його винятковість і унікальність відносно інших локацій надасть змогу комплексний аналіз:

- а) композиторського доробку конкретних митців;
- б) досягнень майстрів сцени;
- в) актуалізованого репертуару;
- г) музичних подій (концертів, фестивалів, конкурсів, оглядів самодіяльності тощо) та їх слухацької аудиторії (за складом, віковими показниками тощо);
- д) наукових і просвітницьких заходів;
- е) музикознавчих досліджень (наукових праць, статей);
- ж) музичного менеджменту (проекти, реклама) тощо.

Ризому, яка є «кореневищем» із множинними відгалуженнями, неможливо представити у вигляді графічної лінійної моделі. Тому скористаємось технологією, запропонованою К. Лопатиною для ризоматичного моделювання, а саме: сформуємо модель як зріз, що дає уявлення про



внутрішню структуру музичного середовища та його зовнішні впливи. Проте, враховуючи перманентну процесуальність ризоми, її модель варто сприймати як певну матрицю, яка відповідно структурних компонентів може бути використана у дослідженні будь-якого музичного середовища.

Графічна модель музичного середовища

Висновки до розділу 1

Музичне середовище – це складне утворення, дослідити його в єдності усіх компонентів неможливо, тому за основу взято одне «плато» – середовище академічної музики (музичної класики), принципи функціонування якого поширюються на всі елементи ризоматичної структури. Логіка обраного методологічного концепту дозволяє використовувати різні наукові методи і підходи, передбачає свободу і варіативність у їх застосуванні.

Іманентною властивістю середовища є процесуальність, тому розглядати явище доцільно у певних просторово-часових та історико-соціокультурних координатах. Історичний ракурс роботи передбачає осмислення подій і явищ в їх становленні й розвитку, виявлення причинно-наслідкових зв'язків зміни музичного середовища у різні часові періоди. Відповідно, предметом

дослідження обрано конкретний територіальний локус – місто Суми і часовий інтервал – від кінця XIX до початку XXI століть, який характеризується зміною соціально-економічних і політичних систем. Дослідження спирається на історичні факти, аналіз соціального контексту, специфіку регіональних традицій, особливості конкретного історичного моменту. Основний аналітичний матеріал становлять архівні і фотодокументи, спогади сучасників, публікації в періодиці, епістолярна спадщина. Співставлення й узагальнення віднайдених документальних свідочств забезпечують коректність і об'єктивність характеристики культурно-історичних подій.

Компонентами музичного середовища є концертна і гастрольна діяльність, функціонування організацій, які сприяють мистецькій творчості. Систематизація даних про заходи, що відбулися, їх періодичність, спрямованість надає можливість з'ясувати інтенсивність музичного життя, домінуючі форми діяльності, музичні уподобання сумчан у певний історичний період. Відмінності у конфігураціях музичного середовища виявляються за допомогою методу порівняння, зокрема певних територіальних локусів.

Спостереження за музичною практикою міста, явищами і подіями, які власне й становлять його музичне середовище, є засобом отримання значної за обсягом і різноманітної інформації. Окрім авторського аналізу й оцінювання даних, з метою дотримання максимально неупередженого ставлення до них, в роботі використані інтерв'ю з учасниками подій, критико-публіцистичні і музично-критичні матеріали, рецензії в пресі. Друковані джерела, які є безпосереднім живим відгуком на реалії життя, репрезентують іншу суб'єктивну думку, опосередковано віддзеркалюють стан музичного середовища, зміни, які відбуваються в ньому.

Особливу увагу в роботі приділено яскравим творчим особистостям. Як учасники музичного процесу, вони мають визначальний вплив на формування музичного середовища міста, водночас в значній мірі залежать від нього, відбивають його своєрідність у своїй творчості. Оскільки середовище позначається на всіх аспектах життєдіяльності людини, важливим є

комплексний підхід в осмисленні творчих, виконавських, педагогічних досягнень митця, особливостей його життєвого шляху, зокрема етапів професійного зростання. Історія життя однієї людини становить цінність й з огляду на те, що такі історії надають можливість «реконструювати» внутрішню динаміку розвитку тих чи інших процесів у музичному середовищі, виявити причини його трансформацій і змін. Допомогою в цьому є біографічний метод, який дозволяє проникнути в творчу лабораторію музиканта: з'ясувати мотивацію його діяльності, виявити зовнішні впливи, усвідомити процеси реалізації творчих задумів тощо. Джерелом такої інформації є особисті й сімейно-історичні документи, зокрема листи, мемуари, щоденники, автобіографічні довідки, інтерв'ю, некрологи; безумовну цінність становлять також нотні рукописи, концертні записи, педагогічні нотатки, спогади колег тощо.

У дослідженні видатні особистості постають як центр тяжіння творчих сил, «енергетичне поле», що зумовлює рух музичних процесів. Їх багатовекторна діяльність активізує потенційні можливості інших музикантів, збагачує музичний тезаурус міста новими інформаційними смислами. Саме такі особистості визначають сутність музичного середовища свого часу, впливають на подальший хід музичної історії. Роль митця в музичному середовищі міста виявляють й аналітичні студії, які розкривають художній зміст музичних творів, специфіку його втілення в засобах композиторського письма (виконавського прочитання), а також образ самого автора (виконавця) як репрезентанта музичного середовища певної історичної доби.

РОЗДІЛ 2

СУМИ НАПРИКІНЦІ ХІХ – НА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ: СОЦІАЛЬНО-КУЛЬТУРНІ ВЗАЄМОДІЇ ТА КОМУНІКАЦІЇ У ПРОЦЕСІ СТАНОВЛЕННЯ МУЗИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА

2.1. *Музичний побут і культурне дозвілля*

За віковими стандартами, Суми – місто досить молоде, йому ледь більше трьох з половиною століть (1652), протягом яких невелике козацьке поселення перетворилось на розвинений промисловий центр північної Слобожанщини. Дорядянський період, всебічно досліджений науковцями, охоплює різні етапи становлення: розквіт у середині XVII століття, коли Суми були центром слобідського козацтва (1658–1765), певна стагнація наприкінці XVIII¹, бурхливе економічне і культурне відродження у другій половині ХІХ. І хоча загальні обриси історичного буття Сум відомі, певні важливі події не залишили по собі жодного сліду. Наголошуючи на цьому, журналіст В. Івченко досить влучно охарактеризував менталітет сумчан, для яких «<...> зникає майже все, і кожне покоління живе, як перше, не дуже пам'ятаючи про тих, хто жив тут раніше» [125, с. 1].

«Білих плям» особливо сповнений музичний літопис, хроніки якого, майже не збереглися в архівних документах. Віднайдені окремі матеріали надають лише уривчасті відомості про культурне життя міста наприкінці ХVІІІ–початку ХІХ століть². Вони стосуються переважно театрального дозвілля городян. Зокрема відомо, що на рубежі 1800-х років значної популярності серед населення набули вистави балаганного театру, у якому ставили народні драми, гумористичні й сатиричні сценки з народного життя. 1806 року в центрі Сум

¹ 1765 року було скасовано Слобідську автономію і Суми стали центром Сумської провінції Слобідсько-Української губернії (1765–1780), протягом 1780–1923 років – повітовим містом.

² Див. детальніше: Довжинець І.Г. Соціально-культурні взаємодії та комунікації у процесі становлення музичного середовища Сум наприкінці ХІХ століття [97]; Довжинець І.Г. Музичний побут сумчан наприкінці ХІХ століття [92 а].

було навіть споруджено приміщення для таких дійств¹ і виступів заїжджих труп [133, с. 94].

У середині XIX століття (1865) сумчани мали вже свій любительський театр, який розміщувався у спеціально збудованому дерев'яному, добре обладнаному будинку в центрі міста². Його засновник і власник – ентузіаст театральної справи, місцевий купець Михайло Бабич, організував драматичний гурток, брав участь у постановках, писав п'єси для аматорських вистав. У репертуарі провінційного театру були твори російських і українських письменників – О. Сухово-Кобиліна, О. Островського, М. Гоголя, І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка. Хоча художній рівень вистав був не досить високий, містяни залюбки відвідували театр, діяльність якого тривала протягом десяти років³.

Згадки про театральне життя повітового міста наприкінці 1880-х років залишив А. Чехов, який у цей час гостював у садибі поміщиків Линтварьових на Луці, поблизу Сум⁴. У своїх нотатках він пише про популярний на той час літній театр, розташований в саду «Швейцарія» на лівому березі Псла, напроти Спасо-Преображенського собору. Це було одне з улюблених місць відпочинку сумчан. Дерев'яна будівля вміщувала майже 700–800 глядачів, проте театр не мав стаціонарної трупи, тут переважно гастролювали приїжджі артисти, які залучали й місцевих акторів. Як зазначає дослідник історії Сум Д. Кудінов, «<...> з костюмами і декораціями було складно, бо майже кожні два дні ставили нові п'єси. Спектаклі рясніли імпровізаціями» [178, с. 11]⁵. Своє враження про відвідання театру А. Чехов висловив у листі до друга і колеги Олексія Суворіна: «Був я в Сумах в театрі і дивився “Другу молодість”⁶».

¹ Театр містився на вулиці Соборній і діяв тільки улітку.

² Будівля театру знаходилась там, де сьогодні сквер Т. Шевченка.

³ За твердженням Д. Кудінова, театр припинив свою діяльність після смерті його власника. 1875 року будівлю театру було розібрано [178, с. 11].

⁴ А. П. Чехов відвідував Суми тричі: у 1888, 1889 та 1894 роках.

⁵ Кудінов Д. В. Сумские храмы Мельпомены. С.11.

⁶ «Друга молодість» – п'єса драматурга Петра Невежіна.

Актори були у таких штанях і грали в таких вітальнях, що замість “Другої молодості” вийшла “Лакейська”. В останньому акті за сценою били в барабан. Мають ставити “Тетяну Репіну” й “Іванова”¹. Сходжу. Уявляю, яким буде Адашев²» [367, с. 204]. Тему театрального життя Сум письменник продовжив у листуванні з братом Іваном Павловичем і драматургом Іваном Леонтєвим (Щегловим). Зокрема, у листі до Леонтєєва він писав про широкий репертуар повітового театру, який включав «16 новітніх п'єс, не кажучи вже про старі», і про схильність трупи до «одноактних, але довгих творів» [363, с. 206]. Загалом, оцінюючи рівень місцевого театру, А. Чехов вважав його «поганим», гру акторів як «чоботарів, які добрі й корисні люди, але якщо лізуть <...> на сцену, то справи кепські» [там само], а місцеву публіку – як нудну [370, с. 199].

Про діяльність театру «Швейцарія» ідеться і в оповіданні іншого представника російської літератури – Олександра Купріна³, який певний час, за іронією долі, мав щастя служити в цьому храмі Мельпомени. Провінційна сцена не справила на нього позитивного враження: «П'єси ставилися, як на кур'єрських. Невеликі драми і комедії йшли з однієї репетиції» [180, с. 331]. Проте, як зазначав класик, саме завдяки постійному оновленню, театр охоче відвідували містяни. Глядацька зала завжди була переповнена, а «зовні, навколо бар'єра, густо чорніла юрба безкоштовних глядачів» [там само, с. 326].

З'ясувати музичне минуле Сум вдається тільки починаючи з кінця XIX століття, коли відомості про нього з'являються в міській та губернській пресі, фіксуються в поодиноких документах, що збереглися у фондах державних установ і приватних зібраннях. Як і все життя повітового міста, воно було тісно пов'язане з діяльністю славнозвісної родини найвпливовіших підприємців Царської Росії – Харитоненків. Іван Герасимович

¹ «Іванов» і «Тетяна Репіна» – п'єси А. Чехова, написані відповідно у 1887 та 1889 роках.

² Олександр Іванович Адашев (Платонов, 1871–1934) – російський актор. До вступу 1898 року у трупу МХТ грав перші ролі у провінційних театрах.

³ Оповідання «Як я був актором» (1906).

Харитоненко (1822–1891) – засновник і власник найбільшого на той час в Європі цукрового синдикату, був відомим благодійником і меценатом¹. Міський голова (1867–1873), губернський гласний (1865–1886) і просто патріот свого міста, він доклав багато зусиль не тільки для економічного розвитку Сум, які любив і заповідав нащадкам «любити так само, як і він». І. Харитоненко витрачав величезні суми на добротність – спорудження реального училища, жіночої гімназії, селянського банку, дитячого притулку, на благоустрій вулиць тощо. Це сприяло розквіту міста і, як вказує Л. Покидченко, «Суми майже повністю своїм процвітаням були зобов'язані Харитоненку» [273, с. 130]. Благодійницька діяльність цукрозаводчика поширювалась і на підтримку навчальних закладів. Зокрема, його пожертва Харківському відділенню Російського музичного товариства для купівлі будинку для Музичного училища на Катеринославській вулиці 1883 року становила вісімдесят тисяч рублів². Незаможним студентам меценат надавав стипендії. Відомо що уряд затвердив (12 серпня, 1885) в Харківському університеті вісімнадцять іменних харитоненківських стипендій по 300 карбованців кожна [439, с. 3]. Грошову допомогу підприємець надавав також учням Сумського реального училища, чоловічої Олександрівської та жіночої гімназій.

Завдяки «комерційному генію» Івана Харитоненка маленьке повітове містечко, з населенням 10,3 тисячі мешканців, у період з 1850-х років до кінця XIX століття збільшилося майже у п'ять разів (50,4 тис.) і набуло ваги мало не губернського міста. Генерал В. Сухомлінов, який керував 10-м Драгунським Новгородським полком, розквартированим в Сумах³, згадував, як виглядало місто за часів Харитоненка: «Чудові бруківки, тротуари, сквери, сади, всюди надзвичайна чистота переконливо свідчили про те, що і в Росії маленькі міста в

¹ Благодійницьку та меценатську діяльність родини Харитоненків ґрунтовно досліджено в статтях Д. Юрченка [395].

² Разом з І. Харитоненком, купівлю будинку грошовими вкладеннями підтримали А. Кіреєв та інші харківські меценати.

³ 10-й Драгунський Новгородський полк Його Величності Короля Вюртемберзького у 1874–1877, 1879–1914 роках був розквартирований в Сумах [132].

культурному сенсі можуть не поступатися таким самим за кордоном» [цит. за: 320, с. 27].

Гідним спадкоємцем і послідовником Івана Герасимовича став його син Павло Іванович Харитоненко (1853–1914). Він успадкував від батька не тільки хист підприємця, завдяки якому значно розширив цукрову імперію, здобувши статус «цукрового короля», а й дар благодійництва. Як повідомлялось в газеті «Русское слово» (1914): «Протягом багатьох років П. Харитоненко був директором Московського відділення ІРМТ¹, у підпорядкуванні якого перебувала Московська консерваторія². На його кошти виховувалось багато українських студентів – тільки в одній консерваторії 20 осіб» [595, с. 4]³. Зокрема, він надав можливість талановитому юнаку з Лебедин Івану Стешенку, якого називали «українським Шаляпіним», навчатись в Італії і згодом отримати світове визнання⁴.

Незважаючи на те, що фірма «Харитоненко» мала представництва в Москві, Петербурзі, Харкові, Томську, Новосибірську, Владивостоці, а її господар більшість часу проживав у Москві та у своєму маєтку Наталіївці (нині – Харківська область), головна контора цукрового синдикату містилась у Сумах. Павло Іванович постійно опікувався проблемами рідного міста, він прагнув зробити свою «цукрову столицю» кращою, привабливішою, піднести її рівень як промислового і культурного центру. Зокрема, з метою поширення

¹ Імператорське російське музичне товариство.

² Протягом 1885–1897 років Павло Іванович Харитоненко кандидат, а потім директор Московського відділення ІРМТ.

³ Тут і далі статті з іншомовних періодичних видань цитуються у перекладі автора дисертації.

⁴ Стешенко Іван Никифорович (1894–1937) – видатний український оперний і камерний співак-бас. Народився в м. Лебедин Охтирського повіту (нині Сумської області). Завдяки матеріальній підтримці Павла Харитоненка і графа Олексія Капніста протягом трьох років навчався в Мілані (Дж. Дельфьюме, Люценті). 1914 року брав участь у міжнародному конкурсі молодих співаків у Пармі, де здобув I премію. Протягом 1921–1931 років співав на оперних сценах Чикаго, Нью-Йорка, Вашингтона, Філадельфії, Бостона, Парижа («Гранд-Опера», 1930), Лондона. 1934 року повернувся на батьківщину (соліст Харківського оперного театру і Харківської філармонії). Помер у сумнозвісному 1937 році, причина смерті невідома.

інформації про Суми П. Харитоненко запросив найкращих московських фотомайстрів Павла Васильовича Макашова і Миколу Івановича Грамма, які закарбували у світлинах всі пам'ятні місця й околиці міста. Було виготовлено більше трьохсот знімків, які використовувались як путівник по Сумах¹. Кращі фотографії увійшли до серії поштових листівок. Такої значної реклами у той час не мали навіть губернські міста. Як зазначає краєзнавець Т. Скибицька, меценатство було лише складовою приватного життя Харитоненків, а «головна мета їх полягала у витворенні в Сумах необхідного культурного середовища, завдяки якому б назавжди зникло уявлення про це місто як про “кепське південне повітове містечко”, яким його 1898 року побачив О. Купрін» [307, с. 40].

Одним із факторів створення такого середовища було налагодження залізничного сполучення, яке відкривало перспективи для сумчан долучитись до тогочасних музичних досягнень і надбань. Так, 1876 року розпочалося будівництво залізничної колії, що поєднала Суми із значними культурними центрами – Харковом і Києвом. Сталева магістраль була вкрай необхідною і для розвитку промисловості. Вивезення значних обсягів виробленого цукру вимагало зручних умов транспортування. Через два роки сумчани могли відвідати вже не тільки Київ і Харків, а й з численними пересадками дістатись Москви, хоча така дорога була коштовною і довготривалою². У листі до брата А. Чехов писав: «Їхати до Сум нудно і втомливо...» [368, с. 265], а К. Баранцевичу пояснював: «Маршрут такий: Москва – Курськ – Ворожба – Суми...» [362, с. 266].

¹ Фотографії, на яких зафіксовані унікальні споруди та краєвиди Сум широко представлені в історико-архітектурному альбомі «Суми. Вулицями старого міста» [319].

² Як зазначає Д. Кудінов: «1888 року пасажиру третього класу, щоб дістатися з Сум до столиці, необхідно було викласти 19 рублів. Для порівняння – заробіток за місяць кваліфікованого робітника в регіоні становив 7 – 10 рублів. До того ж, під час поїздки плату стягували і за вихід на перон. Тому залізницею користувались переважно заможні громадяни» [176].

Через десять років після вперше почутого гудка паровоза з ініціативи Павла Харитоненка розпочалось прокладання нової, Белгород-Сумської гілки сполучення (1898)¹. Таке активне розгортання залізничних магістралей відкривало широкі можливості для гастрольної діяльності. Як зазначає Д. Кудінов: «Залізниця стимулювала розвиток науки, освіти і культури <...> Прибуття сюди на “чугунці” таких відомих діячів науки і культури, як А. Чехов, В. Воронцов, О. Плещеев, О. Купрін, Л. Собінов, Ф. Шаляпін, позитивно впливало на творче життя міста» [175, с. 13].

Серед видатних музикантів, які відвідували Суми наприкінці ХІХ століття слід назвати П. Чайковського². Відомо, що протягом 1860–1870-х років композитор гостював у своїх друзів: у маєтку князя Олексія Голіцина в містечку Тростянець (1864) і в садибі поміщика Миколи Кондратьєва, предводителя дворянства Сумського повіту, в селищі Низи, неподалік від Сум. Майже шоліта, починаючи з 1871 і по 1879 рік³, Чайковський натхненно працював у цьому «райському куточку» на березі Псла, де були створені всі умови й для відпочинку. Композитор відвідував і Суми: листах до фон Мекк він зазначав, що влаштував в Сумську гімназію племінника свого зятя на навчання [355, с. 136]. Дорогою до Низів і на зворотному шляху він також неодноразово перетинав місто. Зокрема, 1872 року композитор через Суми диліжансом мандрував в Тамбовську губернію до свого приятеля Володимира Шиловського⁴, а у 1878 та 1879 роках П. Чайковський уже скористався комфортом нещодавно збудованої залізниці. У листі до Н. фон Мекк він

¹ 1898 року з ініціативи М. Терещенка, П. Харитоненка, М. Юсупова та інших було створене акціонерне товариство, яке розпочало будівництво залізничної колії Белгород-Суми. П. Харитоненко перебував у складі ради директорів Белгород-Сумської залізничної дороги і безпосередньо керував її будівництвом.

² Дослідження про перебування П. Чайковського на Сумщині здійснили Абрам Народицький [253] та сестри Валентина і Людмила Макарови [208, 209, 210].

³ Виняток становить лише 1877 рік.

⁴ Володимир Степанович Шиловський (1852–1893) – російський композитор-любитель, поет, лібретист. Учень П. Чайковського.

зазначав: «Пишу Вам <...> зі станції Ворожба, де з братом чекаємо поїзд на Суми <...> За дві години поїзд відправляється» [356, с. 406].

У низівському будинку завжди радо приймали композитора. Спогади його мешканців відтворюють музичну атмосферу, яка панувала в ті щасливі дні. Так, Надія Кондратьєва¹ розповідала, що в садибі часто влаштовувались концерти і літературно-музичні вечори. Зазвичай це відбувалося з нагоди приїзду гостей: братів композитора Анатолія і Модеста, письменника Болеслава Маркевича, поета Олексія Апухтіна, автора популярних міських романсів Сергія Донаурова² та інших. У пам'яті юної дівчини збереглося, що Анатолій Ілліч мав прекрасний ліричний баритон і дуже гарно виконував романси «свого геніального брата. Я багато чула відомих співаків і талановитих любителів, – зауважувала учасниця цих подій, – але жоден з них так не співав “Страшную минуту”, “Слеза дрожит...” та інші прекрасні романси Петра Ілліча» [158, с. 105]. Під час музикування П. Чайковський сідав за рояль і акомпанував брату, а Анатолій Ілліч, «обіпершись на пюпітр, співав з таким почуттям, з такою любов'ю <...> І дивовижні звуки лилися в тиші української ночі, і всі слухали, затамувавши подих, молодого співака...» [там само].

В імпровізованих домашніх концертах брала участь також консерваторська учениця П. Чайковського піаністка Анна Левінсон, яка, за рекомендацією Петра Ілліча, узимку в Москві, а влітку в Низах навчала маленьку Діну³ грати на фортепіано. Виконувала вона, як правило, п'єси композитора. Для проведення таких вечорів П. Чайковський навіть замовляв ноти в Москві, у нотовидавця П. Юргенсона. Зокрема, перебуваючи в Низах у червні 1873 року, він просив Петра Івановича надіслати для М. Кондратьєва кілька нотних збірок, переважно народних пісень для голосу з фортепіанним

¹ Надія Миколаївна Кондратьєва – дочка Миколи Дмитровича та Марії Сергіївни Кондратьєвих, господарів будинку.

² Донауров Сергій Іванович (1838–1897) – поет і композитор, автор популярного на той час романсу «Пара гнедых», який він, за спогадами Надії Кондратьєвої, співав «приємним тенорком французькою» [158, с. 108].

³ Діною в дитинстві називали дочку М. Кондратьєва, Надію Миколаївну.

акомпанементом, а також *Andante* з його Першого квартету у дворучному перекладенні для фортепіано К. Кліндворта [357, с. 265].

Середовище Низів виявилось комфортним для П. Чайковського. Налаштований побут, атмосфера приємного, невимушеного спілкування, перебування серед природи і цілющої енергетики народного джерела сприяли втіленню творчих планів¹. Композитор писав: «Я більш за все люблю ходити пішки серед полів, багато пісень і музики чую: десь угорі заливається птах, співають за роботою дівчата і ніхто не заважає мені слухати і ловити звуки...» [цит. за: 210, с. 33]. Дев'ять років поспіль композитор повертався в це приємне для нього оточення, де народжувались сюжети і теми його геніальної музики.

Творча атмосфера панувала і в будинку поміщиків Линтварьових на Луці. Вечорами тут завжди звучала музика, яка збирала гостей і членів великої родини². Спогади про ці домашні концерти залишились в численному листуванні А. Чехова. Музичним центром великого прогресивного й висококультурного сімейства був молодший син – Георгій, який майстерно грав на роялі і «тішив своєю музикою» всіх присутніх. Юнак закінчив Харківське музичне училище, певний час навчався в Петербурзькій консерваторії, проте повного курсу не закінчив, оскільки, за словами А. Чехова, «не мав конкретних планів і ледарював» [369, с. 9]. Однак, на думку письменника, він був, безсумнівно, талановитим музикантом і хорошою, доброю людиною. «Жорженька – талант, писав А. Чехов у листі до

¹ Перебуваючи на Сумщині, П. Чайковський працював над увертюрою до драми О. Островського «Гроза», Другою (*c-moll*) і Третьою (*D-dur*) симфоніями, оперою «Коваль Вакула», оркестровкою опери «Опричник», над підручником «Керівництво до практичного вивчення гармонії». Крім того, він написав кілька фортепіанних п'єс і романсів.

² Родина Линтварьових: мати – Олександра Василівна Линтварьова (уроджена Розальон-Сошальська (1833–1909); доньки: Зінаїда Михайлівна (1857–1891) – лікар, Олена Михайлівна (1859–1922) – лікар, Наталя Михайлівна (1863–1943) – вчителька; сини: Павло Михайлович (1861–1911) – член Сумської повітової земської управи, його дружина Антоніна Фокіївна (уроджена Бурлей); Георгій Михайлович (1865–1943) – земський діяч, піаніст, депутат Державної думи.

О. Плещеева. – З усіх піаністів, скрипалів, диригентів, барабанщиків і сурмачів, яких я тільки знав на своєму віку, Жорженька єдиний видається мені художником. У нього є душа, чуття і погляди <...> Головне його горе – лінь і несміливість. Він не вірить у себе» [365, с. 41].

Особливо оживала садиба Лінтварьових з приїздом столичних гостей. Окрім Антона Павловича і членів його родини¹, на запрошення письменника в іменні на Луці побували поет Олексій Плещеев, журналіст і видавець Олексій Суворін, артист Олександринського театру Павло Свободін, письменник Казимир Баранцевич, письменник Іван Щеглов (Леонтьєв), професор-хімік Володимир Тимофеев та інші. Георгій був палким шанувальником творчості Чайковського, тому, поряд із п'єсами відомих російських і західноєвропейських композиторів, в музичній вітальні часто звучала його музика. Влаштовувались і камерні вечори за участю віолончеліста, студента Московської консерваторії Маріана Семашка, диригента й піаніста, засновника московського товариства любителів музичного і драматичного мистецтва² Петра Шостаковського, флейтиста Олександра Іваненка³, які з задоволенням музикували з Жоржем в дуетах. У листі до О. Плещеева Антон Павлович писав: «Скоро до нас приїде віолончеліст. Дуети будуть гарні...» [364, с.211]. За спогадами Марії Павлівни, приїздив Маріан Ромуальдович завжди зі своєю віолончеллю і, крім того, що вечорами тішив прекрасною музикою, щоранку виконував музичні вправи, як і належить серйозному музиканту [373, с. 143]. Зазвичай він репрезентував світському товариству оригінальні твори для віолончелі Д. Поппера, Г. Форте та

¹ У просторому і світлому флігелі, який знімав Антон Павлович для своєї великої родини, разом з ним поперемінно відпочивали: батько – Павло Єгорович; мати – Євгенія Яківна; брати Олександр, Микола, Іван, Михайло; сестра Марія та інші родичі.

² 1883 року товариство мало назву «Московське філармонічне товариство».

³ «Наймиліший флейтист» (за словами Михайла Чехова) Олександр Іваненко народився в селі Глибне, поблизу Сум. Саме за його порадою А. Чехов обрав маєток Лінтварьових для відпочинку.

перекладення камерної і фортепіанної музики, зокрема «Лебідь» К. Сен-Санса¹, «Ноктюрн» і «Баркаролу» П. Чайковського. Натхненний грою музиканта, Михайло Чехов писав кузену О. Долженку²: «Милий, чарівний пан Семашко дав нам концерт <...> Шкода, що ти його не чув» [372, с. 58]. Для ансамблевого музикування спеціально замовляли ноти. Зокрема відомо, що О. Плещеев надсилав з Москви Георгію Лінтварьову твори обожнюваного ним П. Чайковського та композитора-віолончеліста К. Давидова.

У вечірній час також часто грали фортепіанні дуети і співали. «Останні два тижні у нас гостював один харківський знайомий, великий любитель музики, – писав Георгій Лінтварьов, – і я щодня грав з ним у чотири руки...» [535, с. 47]. Брат А. Чехова – Микола Павлович, художник за освітою, також досить гарно володів інструментом. Не зважаючи на те, що вивчився грати самотужки, він, за спогадами, задушевно виконував ноктюрни і мазурки Ф. Шопена і, безумовно, міг скласти другу партію фортепіанного ансамблю. Романси ж прекрасно виконувала молодша із сестер Лінтварьових – Наталія. Про це, зокрема, А. Чехов згадував у листі до Суворіна [366, с. 280].

До концертів у дворянській садибі долучались і сумські музиканти. Дружні стосунки поєднували Георгія Лінтварьова з піаністом Леонідом Кагадеевим, який доклав багато зусиль до налагодження концертного життя і розбудови музичної освіти у місті. Вони часто музикували в чотири руки, опановуючи перекладення симфонічної і камерної музики, зокрема творів П. Чайковського.

Наведені спогади й епістолярні свідчення відтворюють атмосферу домашнього музикування, яка панувала в маєтках сумської знаті наприкінці

¹ У нотному примірнику цього твору (французького видання), який зберігається в ялтинському будинку-музеї, є позначка Михайла Павловича Чехова: «Вперше почув у виконанні М. Р. Семашка, в Сумах. На Луці» [103].

² Олексій Олександрович Долженко – двоюрідний брат Чехова по матері, талановитий скрипаль-аматор. Певний час брав уроки у І. Гржималі, грав у приватних симфонічних оркестрах. Умів грати також на гобої, мандоліні, гітарі, роялі й цитрі. А. Чехов писав зокрема: «Учора в мене <...> був <...> О. О. Долженко, гравець на скрипці і на цитрі... Талановитий він...» [371, с. 17].

XIX століття. Саме практика домашніх концертів, яка відбивала загальні тенденції тогочасного дворянського побуту, значною мірою формувала музичне середовище повітового міста. Поряд з цим поступово розгорталось і концертне життя.

2.2. Концертне життя повітового міста у дзеркалі преси

На початку XX століття в Сумах відчутно активізувалась концертна діяльність. Щодня відбувались концерт або вистава. У цей час місто не оминали вітчизняні й зарубіжні артисти. За твердженням С. Горлинської, починаючи «з кінця XIX століття, інтенсивність, динамічність музичного життя проявлялась по всій Росії: як у столичних містах, так і на периферії. Музичне життя провінції було просто насичене гастрольними виступами...» [69]. Сприятливою обставиною у поживленні музичної діяльності була наявність в Сумах пристойних концертних залів.

Головною сценою міста, безумовно, був будинок Громадського зібрання. Споруджений наприкінці XIX століття, він і до сьогодні є окрасою Сум¹. Велика зала будівлі використовувалась не тільки за своїм прямим призначенням – проведення з'їздів дворян і промисловців, зборів з обрання предводителів дворянства, членів міської адміністрації, судових органів тощо. Тут відбувались також концерти місцевих талантів і гастролерів, літературні вечори, виступали професійні й аматорські колективи. Прекрасна акустика зали Громадського зібрання вважалась однією з кращих в дореволюційній Росії², це активно рекламувала «Русская музыкальная газета», приваблюючи концертуючих музикантів.

¹ Будинок Громадського зібрання (вул. Петропавлівська, 13), було споруджено в Сумах на початку 90-х років XIX століття на земельній ділянці, яку подарував місту Микола Кондратьєв, нащадок Герасима Кондратьєва – засновника міста Суми. Сьогодні тут міститься Сумська обласна філармонія (вул. Петропавлівська, 63).

² Збереглися відомості про неперевершені акустичні параметри зали сумського будинку Громадського зібрання [558, с. 26].

Іншою «серйозною» концертною сценою став театр «Тіволі», збудований на початку ХХ століття за ініціативи і підприємницької підтримки завзятого театралла, члена Сумської міської управи Дмитра Митрофановича Корепанова. Сумчани його так і називали – «Театр Корепанова»¹. Це був перший у місті театр, який працював протягом усього року, оскільки всі інші – тільки влітку. Під час будівництва було максимально враховано його цільове призначення². Без перебільшення, приміщення і технічне оснащення театру на той час вважались унікальними. Це була одна з перших в Сумах будівель, зведена із залізобетону. За переказами, для звукоізоляції в стіни було замуровано корок, для належної акустики – «горщики, що сприяли резонуванню і посиленню звуку» [321, с. 13], для резонансного ефекту «під підлогою сцени насипано шар насінневого лушпиння» [299, с. 11]. Можливо, ці свідчення не зовсім правдиві, однак театр мав дійсно прекрасну акустику. Слухацька зала вміщувала 800 осіб, а сцена, що оберталась, підлога, нахил якої змінювали за допомогою спеціальних пристроїв, відповідали «останньому слову техніки». Театр відкрив двері для глядачів в зимовий сезон 1911–1912 років і вразив своїм оздобленням. Як захоплено писав кореспондент газети «Южный край»: «Глядацька зала має два яруси лож, балкон і галерею, притому особливу увагу приділено зручності й великій кількості дешевих місць, щоб театр могли відвідувати учні й інші малозабезпечені верстви населення. Підлога має підйомний пристрій, для приведення її у горизонтальне положення, зокрема на випадок танців. Опалюється вся будівля паровим опаленням, освітлюється електрикою <...> Акустика в театрі дуже гарна, оскільки кам'яні стіни і стеля прекрасно відбивають звуки і форма зали сприятлива для звукових ефектів. Залишається

¹ Театр Корепанова побудовано спільним коштом: частину суми становила позика держави, яку підприємець-підрядник Д. Корепанов взяв для будівництва, інші внесли Павло Іванович Харитоненко та заможні городяни міста Суми. Сьогодні в будинку театру Корепанова діє Театр для дітей та юнацтва.

² Театр побудовано за проектом відомого харківського архітектора Олександра Гінзбурга (1876–1949).

відзначити ще скрізь велику кількість світла і багато кам'яних сходів і виходів на випадок паніки» [319, цит. за: с. 194].

За певних обставин, концертними майданчиками ставали також кінотеатри, яких в дореволюційних Сумах, окрім літнього («Ілюзія»¹), було п'ять: «Міраж» – перший сумський кінотеатр², «Цейлон»³, електрокінотеатри «нового покоління» «Люкс»⁴ і «Ампір»⁵ та спеціально побудований стаціонарний кінотеатр «Оріон» (з 1917 року – «Театр художеств»)⁶. Проте підмости цих закладів приймали здебільшого естрадних співаків та аматорські колективи. Академічну ж музику виконували переважно на двох головних сценах міста.

Наприкінці ХІХ століття Суми починають відвідувати всесвітньо відомі музиканти. Так, протягом 1892 і 1896 років у місті гастролював юний скрипаль-віртуоз Костя Думчев. Перший приїзд вундеркінда відбувся, коли йому виповнилось 13 років, на той час він уже здійснив великий концертний тур Росією, виступав у Європі, Китаї, Японії, Америці. Наступного разу він відвідав з концертом повітове місто студентом Петербурзької консерваторії, у якій, крім гри на скрипці (кл. Л. Ауера), опановував основи композиторської майстерності під керівництвом А. Лядова, брав уроки у Сезара Томсона, послідовника бельгійської скрипкової школи. З афіш відомо, що поряд з творами Г. Венявського, А. В'єтана, Н. Паганіні, П. Сарасате, які надавали змогу

¹ Літній кінотеатр «Ілюзія» був розташований у парку Ліщинських, створеному на початку ХХ століття.

² Кінотеатр «Міраж» містився по вул. Воскресенській, в будинку Крюгера. Після революції його було зруйновано, сьогодні на цьому місці розташоване казначейство.

³ Кінотеатр «Цейлон» містився в Монастирському провулку (нині провулок Терезова, 2).

⁴ Відкритий 1915 року електрокінотеатр «Люкс» «привласнив» залу будинку Громадського зібрання.

⁵ Кінотеатр «Ампір» був розташований на Покровській площі, 8, сьогодні на цьому місці аптека № 90.

⁶ Кінотеатр «Оріон» («Художеств»), зведений на вул. Соборній, 48, багато років використовувався за призначенням. За радянських часів він мав назву «Кінотеатр ім. Т. Г. Шевченка».

повною мірою виявити свої феєричні технічні здібності, Костянтин включав у концертні програми власні опуси. Про виступи цього обдарованого скрипаля в Сумах не залишилось документальних свідчень, проте концерти «диводитини», безумовно, були надзвичайною подією в музичному житті провінційного міста.

На межі століть «цукрову столицю» відвідала німецька піаністка Софі Ментер, яку вважали однією з найвідоміших у другій половині XIX століття. Грі на фортепіано вона навчалась у К. Таузіга (1867) й Ф. Ліста (1869) і саме стилістику романтичного віртуозно-концертного піанізму репрезентувала в своїй творчості. Виконання С. Ментер захоплювало емоційним поривом, масштабністю і, водночас, витонченістю у відтворенні почуттів, багатством звукової палітри. Ф. Ліст, який вважав піаністку однією з найулюбленіших своїх учениць, відзначав її «співаючі руки» і стверджував, що «жодна жінка у світі не може зрівнятися з нею» [119, с. 302]. У критичних статтях про музикантів Бернад Шоу зауважував, що грандіозна ментерівська гра захоплює, «породжує <...> почуття величезної радості, відчуття повноти життя і свободи своєю променистою, переможною силою й майстерністю <...> Я сповнений вражень, – писав драматург, – від її неперевершеної напористості, гнучкості, досконалої техніки, невичерпної і невтомної енергії» [382, с. 215]. Водночас, у своїх інтерпретаціях піаністка могла бути «глибоко ніжною» і «вести тиху, задушевну бесіду» зі слухачем. Високо оцінюючи її талант, П. Чайковський присвятив С. Ментер свою «Концертну фантазію» для фортепіано з оркестром (*G-dur*, оп. 56). Протягом 1883–1887 років С. Ментер на запрошення працювала професором по класу фортепіано в Санкт-Петербурзькій консерваторії, після чого продовжила концертну кар'єру, виступаючи в Європі й Росії. Її концерт в Сумах відбувся 1899 року. Лише у спогадах сучасників збереглись враження про гру піаністки в повітовому місті.

Сумчани мали змогу слухати й співаків світового рівня. На початку століття в будинку Громадського зібрання виступали Л. Собінов, С. Лемешев і

Ф. Шаляпін¹. У камерно-інструментальному жанрі захоплювали концерти харківського дуету у складі К. Горського (скрипка) та Р. Геніки (фортепіано). Як зазначала «Русская музыкальная газета», митці виступили в Сумах «<...> зі свіжою і цікавою програмою» [612, с. 1059].

Особливо насиченим мистецькими подіями видався 1913 рік. Музичний сезон відкрили гастролі італійської міланської опери дирекції братів Гонсалець. Це була антреприза, яка на початку ХХ століття активно концертувала в російській глибинці і великих губернських містах. Відгуки про її постановки в період 1905–1914 років збереглися у пресі Армавіра [443], Єкатеринбурга [22], Маріуполя [548], Пермі [534], Самари [227], Іркутська [134, с. 109], Харкова [134, с. 165], Миколаєва [134, с. 169], Полтави [134, с. 129] тощо. Зокрема, єкатеринбурзька критика, яка протягом цього часу мала нагоду тричі послухати італійців, по-різному оцінювали їх виступи. Так, в сезоні 1905 року авторитетний місцевий музикант Г. Свечін, аналізуючи постановки оперної антрепризи Гонсалець, констатував, що артистам вдалося «похизуватися витонченістю виконання і провести опери з великим успіхом». Зокрема, слухачів зачарувала вокальна майстерність і акторська гра виконавців, «що певною мірою компенсувало скромний оркестр і не досить вдалі декорації» [22, с. 187]. У вересні 1910 року місцева публіка аплодувала вже новому складу трупи, у якій, на думку театральних експертів, були зібрані «солов'ї». Проте, як відзначалось у пресі: «Володарі прекрасно поставлених, красивих і звучних голосів зовсім не дбали про акторське виконання своїх партій». Рівень хору і оркестру також «залишав бажати значно кращого» [там само]. У своєму завершальному гастрольному турне в Єкатеринбурзі (1914) антреприза Гонсалець мала нерівний склад співаків: «поряд з артистами, які <...> створювали незабутні образи², на сцені з'являлись виконавці, які справлялися зі

¹ Дослідник історії культури Слобожанщини Д. Юрченко стверджує, що концерти Л. Собінова в Сумах відбувались у 1911, 1912, 1913 роках; Ф. Шаляпін гастролював у 1913–1914 роках [396, с. 210].

² «З незмінною симпатією слухачі ставились до сопрано Імпаломені, яка виступала в партіях Леонори, Сантуцци, Амелії, Аїди. Постійно привертала увагу <...> баритон

своїми ролями лише задовільно, а в деяких випадках навіть були безпорадними», – писали критики. Гарне враження справив на слухачів хор. Однак нечисленний оркестр, судячи з відгуків, «виявився слабшим за попередній. Не завжди на належному рівні був і диригент – один із братів Гонсалець» [там само, с. 189]. Як переконують документи, саме цей останній склад виконавців гастролював в Сумах. Повторювався й репертуар, який мав досить солідну сценічну біографію¹.

У сезоні 1913 року (19–25 січня) сумська публіка мала нагоду відвідати сім вистав класичного оперного переліку. Майже половина з них становили твори Дж. Верді: «Трубадур», «Ріголетто», «Травіата». Серед інших – найвідоміші опери XIX століття: «Сільська честь» (П. Масканьї), «Паяци» (Р. Леонкавалло), які традиційно ставили протягом одного вечора, а також «Джоконда» (А. Понк'єллі), «Фауст» (Ш. Гуно) і «Кармен» (Ж. Бізе)².

У місцевій газеті «Сумской вестник»³ публікували детальні рецензії на всі вистави. Варто зазначити, що оперативне висвітлювання концертного життя в періодиці було поширеною практикою в мистецькому житті XIX – початку XX століть. Особливо цим відзначались Москва і Петербург. Як зауважує О. Мальцева, критики дотримувались правила: сьогодні – концерт, завтра – рецензія на сторінках видання [213, с. 81]. Саме так працювали й сумські

Скамуцці (Граф ді Луна, Валентин, Амонасро). Проте найбільший успіх у публіки і найвищу оцінку критиків мав бас Маучері. Майстерний артист, якого у пресі називали «співаком-художником», запам'ятався екатеринбуржцям у партіях Феррандо, Спарафучіле, Мефістофеля, Сільвіо, Марселя» [22, с. 188].

¹ Див. про це: Довжинець І. Г. Гастролі італійців в Сумах: погляд через сто років [81].

² Всі названі опери були в основному репертуарі антрепризи Гонсалець і неодноразово згадувались серед гастрольних спектаклів в інших містах.

³ Газета «Сумской вестник» була заснована 1912 року. На її сторінках анонсувались всі мистецькі події, які відбувались в Сумах, і публікувались відгуки на них.

газети. У постійній рубриці «Театр і музика» експерт «Є.»¹ докладно аналізував виступи італійських артистів, їх сценічну гру, звучання оркестру і хору, костюми і бутафорське оснащення вистав, пропонував просвітницькі музикознавчі екскурси, в яких наводив біографії композиторів, стислу інформацію про історію написання опер, їх перші постановки тощо. Іноді ці рецензії значно виходили за рамки замітки, перетворюючись на розгорнуті газетні публікації.

Інформація про приїзд італійської оперної трупи з'явилась на сторінках «Сумського вестника» в середині січня. В анонсі публіку запрошували на спектаклі в театр Корепанова, повідомляли про склад виконавців². В оголошенні зазначалось, що гастролі розпочнуться в суботу, 19 січня, «представлено буде оперу Дж. Верді “Трубадур”» [442, с. 1]. Нагадуючи про попередній візит італійців³, газета писала, що опера дирекції Гонсалець зарекомендувала себе як гарно укомплектована, особливо у вокальному відношенні [там само].

З рецензії на виставу, опублікованій вже наступного дня, дізнаємось, що прем'єра мала великий успіх. Публіки було дуже багато. У головних партіях виступали: пані Ромболі (Леонора), Бертолоні (Азучена), Скамуцці (граф ди Луна) та де-Коллі (Манріко). «Прекрасні, сильні й звучні голоси» артистів полонили сумчан. Пан Скамуцці «бісирував арію в другій картині другої дії. Гарне враження справили хор і оркестр, майстерно керований Г. Д. Гонсалець. Костюми і бутафорія також були пристойними» [472, с. 3].

¹ Маємо припущення, що під криптонімом «Є.» публікувала рецензії місцевий музикант Єлена Николаевна Крамаренко, яка іноді підписувала свої нариси двома ініціалами «Є. К.».

² У складі оперної трупи були: пані Ф. Імпаломені, Д. Ромболі, Є. Гонсалець (сопрано), І. Бертолоні (меццо-сопрано), А. Піколо (контральто), А. Маргомі, Л. Бузоні, Д. Піновая (компрімаріо – оперні виконавці другорядних партій); тенори – А. Бальбоні, Є. де-Коллі, Ф. Кларко; баритони – Д. Скамуцці, Є. Нері; баси – А. Маучері, Н. Альорнері, другий тенор – А. Монтичелі та інші [442, с. 3].

³ Оперна антреприза братів Гонсалець виступала в Сумах в сезоні 1911 року.

Оцінюючи «Сільську честь» та «Паяци», показані 20 січня, критик в загальних рисах характеризував опери, їх образність і своєрідність. Щодо першої, він відзначав: «Від багатьох місць опери віє безпосередністю і цілісністю. Переживання примітивні, але яскраві й образні. Така сама яскравість і образність відчувається в музиці. Досить вдало, наприклад, передано святковий настрій натовпу. Скільки завзятості й сили відчувається в кожному речитативі Альфіо <...> Як багато горя і відчаю – справжнього, безпосереднього звучить в розповіді Сантуцці <...>. Важко назвати всі прекрасні місця опери. Одне можна сказати – написана «Сільська честь», безумовно, талановито» [473, с. 2–3].

Виявляючи обізнаність в сучасному оперному репертуарі, дописувач охарактеризував оперу «Паяци» як відносно нову (перша її постановка – 1890, Рим). Як і в «Сільській честі», в ній «немає ознак, властивих старим італійським операм – тривалих арій та безкінечних ансамблів. Обидві написані легко, сповнені дії і руху. Вокал виявляється переважно в речитативах <...> Немає обтяжливої “обстановочності”. З такими операми, – узагальнював рецензент, – найлегше впоратись пересувній трупі, в якій зазвичай немає великого хору, балету, статистів тощо» [там само]. Не забув експерт відзначити і якість виконання. На його думку, всі співаки справили прекрасне враження, проте пані Ромболі, «володарка сильного сопрано прекрасного тембру, в “Паяцах” (Недда) звучала дещо гірше, відчувалась втома», оскільки співати дві опери підряд велике навантаження. Пан Скамуцці, який також виконував партії в обох виставах – Альфіо («Сільська честь») і Тоніо («Паяци»), виявив себе як «сильний баритон з величезним діапазоном, до того ж, не позбавлений сценічного обдарування». Незначної критики дістав виконавець партії Каніо («Паяци») тенор Бальбоні: артист з прекрасним голосом, «досить музикально, але стримано виконав одну з найвідоміших арій “Смійся, Паяце”» [там само]. Щодо оркестру, зважаючи на складнощі гастрольних турів, рецензент зауважував, що досвідчений диригент пан Гонсалець «дав усе можливе, що можна дати з невеликим оркестром» [там само].

В опері «Ріголетто»¹ взяла участь і пані Є. Гонсалець, вона виконувала партію Джильди. Колоратурне сопрано співачки, за відгуками, задовольнило всі «високі вимоги» сумських меломанів. Як відзначав оглядач, голос прими полонив «значною силою звуку, особливо у верхніх нотах, легкістю і чистотою. Партію Джильди вона провела з великим почуттям» [474, с. 3]. Позитивне враження справив і виконавець партії Ріголетто пан Скамуцці, хоч на його адресу пролунало зауваження – «надмірне форсування звуку» [там само].

Характеризуючи твір загалом, кореспондент наголошував, що «Ріголетто» – це одна з кращих опер Дж. Верді, вона стала початком найбільш успішного періоду у творчості композитора. І хоча, на його думку, опера, порівняно з іншими, є «дещо застарілою» (1851), а «її умовність вже не відповідає сучасним вимогам театру», критик визнавав, що «слухається вона все ж таки з великим інтересом. В опері багато красивих арій, дуетів, квартетів. Музика надзвичайно мелодична. Такі, по суті, затерті арії, як колоратурна Джильди із другої дії та відома «*La Donna È Mobile*»², написані напрочуд талановито» [там само].

На відміну від попередньої схвальної рецензії, оперу «Фауст» у постановці заїжджої трупи³, автор рецензії піддав критиці. Відзначаючи, що твір є одним з найпопулярніших і визнаних в європейській музичній літературі, він зосередився на виконавських недоліках. Зокрема, схвалюючи, як і єкатеринбурзькі колеги виступ баса А. Маучері, якого, за обопільним твердженням, визнано «дуже гарним Мефістофелем», критик зупиняє увагу на виконанні ролі Фауста тенором А. Бальбоні. Відзначаючи прекрасні голосові дані співака, бездоганне звучання його партії, навіть «відомого “до” в каватині третьої дії, яке артист взяв без зусиль», знавець оперної сценографії зауважував, що ігрова дія головного персонажа була «безбарвною і холодною.

¹ Спектакль відбувся 21 січня 1913 року.

² «*La Donna È Mobile*» – пісенька герцога «Серце красуні» – одна з найвідоміших тенорових арій.

³ Спектакль відбувся 22 січня 2013 року.

Усі кращі моменти виконані паном Бальбоні без піднесення. Часом, співаючи, артист забував грати». У цьому рецензент вбачав небажання тенора утруднювати себе, оскільки «такий досвідчений артист не може не вміти триматися на сцені...» [475, с. 3]. Щодо партії Маргарити у виконанні пані Д. Ромболі, природа її голосу, на переконання сумського критика, не зовсім відповідає вокальній партії: «<...> в звуці відчувалося мало ліризму». Та не зважаючи на всі ці недоліки, публіка, яка вщент заповнила театр, «тепло приймала артистів і, очевидно, залишилась оперою задоволена» [там само].

Постановка опери «Джоконда» стала для сумчан прем'єрою¹, оскільки, як зазначалося в газетній афіші, її виконували в місті уперше. Аналізуючи виставу, рецензент обрав стратегію апробовану в попередніх публікаціях: надав певну загальну інформацію про твір і перейшов, безпосередньо, до особливостей його виконавського втілення. У стислому вступі автор зауважив, що опера написана талановито і він належить до старих італійських опер², до того ж, найкращих в репертуарі театрів. Її сюжет «запозичений з італійського життя часів інквізиції, сповнений найфантастичніших і легендарних подій» [476, с. 3]. На цьому позитивний тон змінили суцільні зауваження, крім коментаря щодо виконання партії Джоконди пані Імпаломені (драматичне сопрано), яка має «хороший тембр з чистими невимушеними верхами» [там само]. Зокрема, експерт відзначав, що «нечисленність хору, оркестру, відсутність натовпу на цей раз були особливо помітні, тому що “Джоконда” належить до опер обстановочних, які потребують різноманітних декорацій, балету, мас» [там само]. Дуже гарна в музичному відношенні партія сліпої матері Джоконди, написана для низького контральто, «була виконана вкрай незадовільно, оскільки, як виявляється, пристойного контральто в трупі Гонсалець немає. Пані Морганті залишала бажати кращого» [там само]. Не вразили критика й виконавці чоловічих ролей.

¹ Прем'єра опери відбулась 23 січня 2013 року.

² Чотириактна опера італійського композитора Амількаре Понк'еллі була написана 1876 року. Перша постановка відбулась того ж року в міланському театрі Ла Скала.

Він зауважував, що Бальбоні й Скамуцці не виправили своїх недоліків: «Пан Бальбоні добре співав і погано грав. Пан Скамуцці, як і раніше, форсував звук, чим псував враження від свого виконання» [там само].

У рецензії, опублікованій в газеті від 27 січня, розглядались постановки відразу двох оперних вистав – «Травіати» і «Кармен». Не порушуючи обраного стилю викладу, музичний аналітик спочатку навів стислі відомості про одну з найбільш популярних опер італійського майстра. Зокрема наголосив, що написаний на сюжет відомого роману О. Дюма «*La Dame aux Camélias*» твір свідчить про схильність композитора до музичних ефектів і драматичних сюжетів. Розглядаючи виконавські успіхи, автор публікації відзначив лише пані Гонсалець, яка співала партію Віолетти, зауваживши, що «ця партія значною мірою відповідає вокальним даним артистки. Образ Віолетти вона відтворила яскраво і в сценічному плані» [477, с. 2–3].

Вистави італійської оперної трупи, безумовно, стали помітною подією в культурному житті міста. Вони перебували в центрі уваги сумських меломанів і протягом всіх гастрольних заходів театр ущент був заповнений публікою¹. Виконання опер мовою оригіналу збагачувало музичний досвід слухачів, виховувало художній смак провінціалів. Останній спектакль – опера «Кармен» – зібрав аншлаґ. У відгуку рецензент відзначав, що «артисти були більш натхненні, ніж зазвичай. Навіть пан Бальбоні співав з почуттям, а пану Скамуцці довелося повторювати на біс Куплети Тореадора» [там само]. Прекрасною була й сопрано Гонсалець. «Невелику партію Мікаели вона провела, як зазвичай, дуже музикально» [там само]. Загальний високий рівень порушувала, на думку критика, лише виконавиця головної партії пані Бертолоні, хоча грала вона зі «значним темпераментом» і полонила красивою

¹ Аудиторію музичних заходів зазвичай становили музиканти-професіонали, любителі музичного мистецтва (О. Кононова характеризує їх як особливий прошарок освіченого суспільства (з купецьких верств, різночинців) – музично освічену публіку [161, с. 30–31]), учнівська молодь (гімназисти, кадети, учні реального училища тощо), представники дворянських і поміщицьких родин, у побуті яких домашнє музикування й музичне виховання посідало важливе місце.

зовнішністю, в ній «не вистачало тільки одного – голосу». На високих нотах Кармен «ще якимось звучала, проте середнього регістру зовсім не було. Такі кульмінаційні місця, як “Хабанера” і “Циганська пісня з бубоном” в таверні, в її виконанні не прозвучали загалом» [там само].

Огляд рецензій у пресі надає можливість стверджувати, що сумська музично-критична думка на початку ХХ століття відповідала всім вимогам жанру свого часу: крім музичних знань, здатності логічно аналізувати й надавати об’єктивні судження, вона демонструвала, згідно висловлювання О. Серова, «розвинений смак, ніжне артистичне чуття і співчуття до сучасного руху мистецтва» [302, с. 167]. Зокрема, у відгуку на прощальну виставу, незважаючи на всі недоліки приїжджої трупи, коректний музичний критик висловлював побажання оперним артистам частіше відвідувати повітове місто, оскільки «вони, безсумнівно, внесли пожвавлення в сумське життя» [477, с. 3].

Таким «пожвавленням» стали й гастролі опереткової трупи Першого південного товариства. Початок 1913 року ознаменувався масовим відвідуванням модних на той час оперет і бенефісів¹. Особливо вдалим критика вважала вистави: «Король веселиться» Р. Нельсона (бенефіс сопрано М. Бобятинської), «Циганський барон» Й. Штрауса (бенефіс тенора Є. Горянського), «Травіату» Дж. Верді (бенефіс сопрано О. Аргуніної)². З газетних рецензій дізнаємось, що не всі вистави мали сподіваний успіх. Визначаючи майстерність Є. Горянського, який «за своїми голосовими даними є кращим серед опереткових тенорів» [485, с. 3], та примадонни О. Аргуніної, володарки сильного, соковитого ліричного сопрано, прекрасної дикції і відмінної гри, яка «у драматичних місцях є неповторною» [479, с. 3], рецензент констатував, що, «маючи щасливу зовнішність, пані Бобятинська не може

¹ Опереткова трупа Першого південного товариства гастролювала в Сумах, починаючи з кінця грудня 1912 року, по 15 січня 1913 року.

² Сумська публіка відвідала також вистави: «Монна Ванна», «Король веселиться» (В. Валентинова), «Наполеон І» (по п’єсі Сарду «Мадам Сан-Жен»), «Лізістрата» (П. Лінке), Корневільські дзвони» (Р. Планкета), «Червоне сонечко» (Е. Одрана) та інші.

похизуватися голосом. Верхи у неї явно відсутні...» [484, с. 3]. Загалом же, «сумська публіка в деяких ролях бачила кращих артистів»¹. Наприкінці цього ж року сумчани мали можливість відвідати вистави харківської «Нової опери»² за участю її прем'єрів: К. Кайданова (бас), В. Заліпського (тенор), Ріолі (сопрано), С. Шаповалова, артистки російської опери І. Черкасової (меццо-сопрано) та солістів-віолончелістів Московської філармонії В. Чернової і А. Тимошенко.

Щодо відомих музичних колективів, у Сумах неодноразово виступав Полтавський симфонічний оркестр під керівництвом Дмитра Ахшарумова, зокрема приїзд колективу (1 квітня 1913 року) анонсували у пресі як ювілейний (до 10-річчя гастрольної діяльності). В афіші зазначалося, що за цей час оркестр під орудою талановитого диригента «дав у великих і малих містах Росії 386 концертів», а завтра зала будинку Громадського зібрання чекає на сумську публіку [508, с. 3]. Уже наступного дня газета «Сумской вестник» писала: «Симфонічний концерт пана Ахшарумова пройшов з величезним успіхом і став одним з кращих в музичному сезоні» [509, с. 3]. Програма мала три відділення³, у яких були виконані твори різних музичних стилів і жанрів. Особливість концерту полягала в тому, що для першого відділення були дібрані твори різних авторів за їх образною спорідненістю. Як відзначали критики: «Замість симфонії, якою, як правило, прийнято розпочинати подібні концерти, перше відділення було присвячене музичним картинам до глибокого і красивого міфу про Прометея» [480, с. 3]. Зокрема, прозвучали: симфонічна поема «Прометей» Ф. Ліста, симфонічна увертюра «Скутий Прометей» К. Гольдмарка та увертюра до балету «Творіння Прометея» Л. Бетховена. Рецензент зауважував, що ці твори, протилежні за характером втілення образу міфологічного героя (у Ф. Ліста він сповнений «глибокої і сильної

¹ Е. К. Оперетка // Сумской вестник. 1913. № 4, 5 янв. С. 3.

² Оперну антрепризу організували адвокат і меломан А. Н. Орлов і співак-баритон Княжич. «Нова опера» активно концертувала в Харкові. У губернській пресі збереглися відгуки про його вистави [134, с. 165].

³ Практика побудови концерту не з двох, а трьох відділень була вельми поширеною на початку ХХ століття.

впевненості», у К. Гольдмарка – «філософської споглядальності», у Л. Бетховена – театральньо-яскравого, «аполонівського» духу), виконувані у певній послідовності, створили узагальнений образ титана, увінчаний тріумфом радості бетховенського опусу [там само].

Основою другого відділення стала романтична музика. Оркестр виконав варіації А. Аренського на тему П. Чайковського «Був у Христа-немовляти сад», жартівливу ходу царя Додона з опери «Золотий півник» М. Римського-Корсакова, вальс Я. Сібеліуса, «який більшість публіки почула вперше¹, а на завершення – дуже темпераментний «Політ валькірій» з відомого вагнерівського циклу «Перстень Нібелунга».

У короткому третьому відділенні прозвучала урочиста увертюра М. Іванова, написана до 300-річчя Дому Романових, відзначення якого відбулося напередодні². Як наголошували рецензенти: «Для тих, хто бажає ознайомитися з докладним музичним аналізом», слід звернутись до «дуже гарно складеної пояснювальної записки Ахшарумова, в якій уміщено коментарі до кожного виконуваного твору» [480, с. 3]. Загалом, «все було зіграно прекрасно. Оркестр звучав бездоганно. Д. Ахшарумов і цього разу виявив себе талановитим диригентом» [там само].

Значними музичними подіями у повітовому місті стали гастролі оркестру народних інструментів Василя Андрєєва (1912, 1913) та великоруського оркестру балалаєчників під керівництвом соліста-віртуоза Ігнатія Левицького (1913). Про андрєєвський оркестр критики писали, що він, «як і раніше, гарний – злагоджений за звуком» [520, с. 3]. Та особливо захопили публіку концерти оркестру балалаєчників, у програмі яких вдало поєднувались перекладання творів класичного репертуару і народні обробки, ансамблеве і сольне виконавство. Зокрема виступ 9 травня складався з трьох відділень. У

¹ Очевидно, ідеться про Романтичний вальс для малого складу оркестру (op. 62b), написаний 1911 року.

² Велике святкування ювілею – 300-річчя царювання династії Романових відбулося 6 березня 1913 року.

першому прозвучали оркестрові твори: увертюра до опери Ж. Бізе «Кармен», арія і хор з опери «Евріанта» К. Вебера, перекладення фортепіанної п'єси П. Чайковського «У церкві» та скрипкової Серенади Г. Анкарані, а також дві обробки російських народних пісень («Ты рябиனுшка» і «Подружки»). Друге відділення репрезентувало майстерність самого керівника колективу І. Левицького, який вразив сумчан досконалою технікою, чутливим інтонуванням, багатством динамічної палітри, що виявилось зокрема у виконанні вальсу О. Дюрана, витонченому прочитанні примхливої мазурки Г. Венявського. Наприкінці сольного виступу артист захопив слухачів бравурним виконанням варіацій на російську народну тему «Светит місяць». Третя частина концерту була розрахована вже на «розігріту» публіку. Починаючи з попури на теми опери «Аскольдова могила» О. Верстовського, відомого вальсу «Фавн» В. Андрєєва, оркестр крещендував до обробок «Вниз по матушке по Волге» та «Вдоль по Питерской» (аранжування І. Левицького), які вже виконувались «на біс». Колектив балалаєчників настільки полонив сумську публіку, що запланований один концерт набув продовження: «Зважаючи на величезний успіх, відомий великоруський оркестр І. Левицького залишився в Сумах іще на три дні» [527, с. 3]. Варто зауважити, що такий фурор супроводжував оркестр зазвичай у всіх його гастрольних турах, унаслідок чого вони тривали довше. Зокрема, подорожуючи по Сибіру, колектив у деяких містах давав по п'ять концертів, замість запланованого одного. Часом артисти могли затриматись навіть на два-три тижні. З цього приводу газета «Красноярский вестник» писала: «Концерт великоруського оркестру під орудою і за участю віртуоза на балалайці І. Левицького, проведений у суботу, 25 вересня 1910 року, в музичному відношенні був на високому рівні. *Piano, Pianissimo, Crescendo* – усе це відчутно у витонченій художній обробці, яка анітрохи не поступається нашим струнним оркестрам <...> Не дивно, що <...>, гастролуючи в Красноярську, балалаєчники затримались до середини жовтня» [1, с. 218].

Справжнім святом для поціновувачів академічного мистецтва були концерти визнаних зірок музичного виконавства. Так, у вересні до Сум з великою програмою завітали всесвітньо відомий піаніст-віртуоз і диригент Олександр Зілоті і прима Петербурзької опери, заслужена артистка Російського імператорського театру Євгенія Збруєва. Приїзд музикантів яскраво анонсувався у пресі. Напередодні візиту в «Сумском вестнике» було опубліковано велику статтю Л. Кагадєєва, присвячену творчим досягненням виконавців. Автор, зокрема, відзначав, що пані Є. Збруєва «володіє красивим, сильним контральто оксамитового тембру і є “однією з найкращих окрас” петербурзької Маріїнської сцени <...>, а О. Зілоті, родом з Харківської губернії, – наш давній знайомий. Його концерти вже відбувались у Сумах: 1902 року він виступав в дуеті з віолончелістом А. Брандуковим. Бездоганна техніка, гарний смак і величезна сила – ось ознаки, якими вирізняється Зілоті-піаніст» [497, с. 2].

У першому відділенні концерту О. Зілоті грав виключно твори Й. Баха. Відомо, що піаніст «відкрив» російському слухачеві цього композитора і все життя був послідовним популяризатором його творчості. В авторському проекті «Концерти О. Зілоті», десятилітній ювілей якого припав саме на 2013 рік, звучали Бранденбурзькі концерти, оркестрові сюїти, кантати, «Магніфікат», скрипкові й віолончельні сонати, концерти для інструментів соло, органні п'єси тощо. В програму сумського виступу піаніст включив: прелюдію з кантати № 35, прелюдію і фугу (*d-moll*) і десять прелюдій і фуг з «*Das Wohltemperierte Klavier*»¹. Трактування майстра вирізнялось простотою і ясністю. Своєю грою О. Зілоті підтвердив думку критика російської музичної газети Б. Тюнеєва, що він є «кращим виконавцем й інтерпретатором музики Баха в Росії» [629, с. 961]. У другому відділенні піаніст повною мірою виявив свій неперевершений артистизм, феєричну техніку і вишуканий смак. Програму склали твори композиторів-романтиків: етюд Ф. Шопена, рапсодія Ф. Ліста та поривчаста, ексценрично-витончена поема-ноктюрн О. Скрябіна. Відомо, що

¹ Добре темперований клавір.

Ф. Шопен був одним з улюблених композиторів О. Зілоті. Репертуар виконавця охоплював практично всі жанри фортепіанної музики польського митця. Жоден з концертів піаніста не відбувся і без п'єс його великого угорського вчителя. Трактування і майстерне виконання О. Зілоті творів Ф. Ліста завжди захоплювало, приголомшувало слухачів.

Емоційну відвертість і звукову насиченість зілотівської гри збалансувала пані Є. Збруєва, яка виконала кілька романсів російських композиторів («У людей то в дому» О. Бородіна, «Смерть» О. Гречанінова, «Поэзия» А. Аренського, «Весной» М. Римського-Корсакова, «Нам звёзды кроткие сияли» П. Чайковського тощо) і європейських авторів (Штрауса, Брамса), серед яких оригінальний романс норвезького композитора Х. Кьєрульфа «Пісня Сюневе» [481, с. 3].

Яскраве враження на сумську публіку справив виступ талановитого скрипаля-соліста Аримондо Цанібоні¹. У рецензії на цей концерт автор відзначав, що виконавець має «добротну школу і красивий тон». У першому відділенні особливу увагу привернуло виконання «Меланхолійної серенади» П. Чайковського, зіграної «з великою задушевністю», у другому – «Концертної фантазії на теми опери Ш. Гуно «Фауст» П. Сарасате й мазурки Г. Венявського [526, с. 3]. Варто зазначити, що зарубіжні скрипалі досить часто виступали на сумських сценах. Зокрема, протягом 1913–1917 років публіка мала нагоду послухати Родольфа Моранді², відомого італійського скрипаля Ежиціо Массіні³ і скрипаля-соліста, вільного художника Франта Смідта.

У жовтні 1913 року відбулася ще одна незабутня творча зустріч сумчан. Місто відвідало відоме московське фортепіанне тріо Любошиць у складі: Леї

¹ Концерт відбувся 5 травня 1913 р.

² Концерт Р. Моранді за участю баритона А. Орлова, сопрано Е. Чіто і піаніста Франштейна відбувся в залі Громадського зібрання 9 квітня 1913 року.

³ Ежиціо Массіні закінчив консерваторію в Пезаро. Працював директором і головним диригентом Бухарестського оперного театру, професором Бухарестської консерваторії. Його концерт в Сумах відбувся 12 серпня 1917 року в кінотеатрі «Люкс» за участю французької піаністки пані Ірісь.

Любошиць (скрипка), Анни Любошиць (віолончель) і Петра Любошиць (фортепіано)¹. Концерт мав особливий успіх. Відзначаючи високий виконавський рівень ансамблю, критики писали: «Пальма першості в цьому тріо, звичайно, належить Леї Любошиць, яка є першокласною скрипалькою з красивим широким тоном, бездоганною технікою й вишуканим смаком. Концерт В'єтана у першому відділенні вона зіграла неперевершено і справила сильне враження, незважаючи на те, що з якоїсь причини випустила з нього цілу частину. Дуже чуттєво, з витончено-рафінованими градаціями динаміки артистка виконала у другому відділенні романс Ю. Свенсена і дивовижно легко й чисто надскладні «Варіації на тему Кореллі» Ф. Крейсера» 482, с. 3]. Талановитою, на думку рецензента, є й Анна Любошиць: «Свої номери – “Мелодію” О. Глазунова й витончену п'єску К. Поппера “Метелики” вона зіграла досить виразно». Проте її недоліками, з погляду автора, є «певна сухість тону й недостатня сила звуку» [там само]. Не оминув увагою рецензент і недогляди в організації концерту, зокрема не підготовлений до виступу рояль. Він зауважував, що в тріо Ф. Мендельсона «ансамбль був би бездоганим, якби не псував враження рояль, розбитий, і навіть розстроєний» і припускав, що саме через такий стан інструмента Петру Любошиць довелось відмінити свої сольні номери. «Гарному музиканту грати на такому інструменті – катування», – наголосив автор на завершення свого відгуку [там само].

Варто зазначити, що сумські критики постійно стежили за умовами проведення музичних заходів. Зокрема, після концерту у приміщенні Торгово-промислового зібрання рецензент писав: «Хотілося б звернути увагу на невеличку незручність в освітленні зали. Коли починається концертний номер, люстра, що освітлює залу, гасне; публіка залишається у напівтемряві; – естрада освітлюється люстрою, що висить саме над фортепіано. Здійснено це, звичайно,

¹ Родинний ансамбль Любошиць був створений 1909 року. Протягом шістнадцяти років тріо концертувало містами Росії, набуваючи заслуженої популярності серед любителів класичного мистецтва. Ансамбль постійно виступав у так званих історичних концертах, які організовував С. Кусевицький, та в різних благодійних, загальнодоступних заходах.

для того, щоб вигідно була освітлена естрада. Але в цьому випадку мети не досягнуто. Світло люстри над естрадою падає на спину і потилицю виконавця – і зовсім не видно його обличчя. До того ж, світло естрадної лампи сильно ріже очі. Слід було б якось усунути цей дефект...» [511, с. 3].

Добре приймала сумська публіка харківських виконавців. У різні роки у збірних концертах в Сумах виступали: віолончеліст-віртуоз Яків Бунчук, піаніст Йосип Маргуліс¹, а також професори Харківського музичного училища співак Федеріко Бугамеллі² і скрипаль Костянтин Горський. Зокрема, у концерті 13 лютого «К. Горський вельми музикально виконав “*Liebeslied*” Р. Крейцера³, власну мазурку й дуже оригінальний твір “*Libro gando* I. Піцетті для сопрано і скрипки⁴».

Не оминали «цукрову столицю» і модні на той час співаки. З величезним успіхом тут гастролювали популярні виконавиці російських пісень та романсів Євгенія Башаріна, Агрипина Гранська, Марія Комарова, Надія Плевицька; артист Санкт-Петербурзьких театрів, виконавець циганських романсів Михайло Северський; колоритний бас, інтерпретатор російських, циганських і грузинських пісень Михайло Вавіч, зірка циганської сцени Дора Строева, концертна співачка з багатим репертуаром (від оперних арій до циганських романсів) Марія Емська, примадонна петербурзького Палас-Театру Віра Шувалова та інші. І хоч квитки на такі концерти були досить дорогими, вони мали особливу популярність і зазвичай збирали повні зали прихильників. Водночас, критики здебільшого негативно оцінювали виступи естрадних артистів. Так, щодо Н. Плевицької, в газетах писали: «Всі очікували від

¹ В концерті 22 листопада 1917 р. (театр Корепанова) у виконанні Я. Бунчука та Й. Моргуліса прозвучали варіації на тему Рококо П. Чайковського (Я. Бунчук), п'єси О. Скрыбіна та балада *As-dur* Ф. Шопена (Й. Моргуліс).

² Федеріко Алессандро Бугамеллі (1876–1949) – універсально обдарований музикант. За словами В. Щепакіна, «він став однією з найяскравіших постатей в когорті західноєвропейських митців, які пов'язали з Харковом десятиліття плідної музично-педагогічної і просвітницької діяльності» [388, с. 7].

³ Найвідоміший вальс «Муки кохання».

⁴ Партію сопрано виконала сестра Ф. Бугамеллі – Амалия Греко-Бугамеллі.

столичної знаменитості чогось незвичайного, але багато були розчаровані. Голос – понад усе. У пані Плевицької немає вже голосу, а отже, немає й співу, у повному сенсі слова» [519, с. 3]. Концерт Д. Строевої також визнали як один з найменш вдалих, зокрема зазначалося, що симпатій у сумчан вона не завоювала [514, с. 3]. Найбільш різко критикували вечір циганських романсів у виконанні М. Северського. Рецензент відзначав, що романси «у переважній більшості випадків бездарно написані, одноманітні і примітивні. Їх навіть не можна назвати, у строгому сенсі слова, музичними творами, як не можна назвати погані вірші – поезією» [522, с. 3].

Не до вподоби сумчанам прийшлися й виступи народної співочої капели під керівництвом Юрія Агрєєва-Славянського, сина всевітньо відомого співака, диригента і збирача народних пісень Дмитра Агрєєва-Славянського, який очолив частину капели після смерті батька¹. У рецензії відзначалося, що концерт, який зібрав мало не повний театр Корепанова, не мав особливого успіху. «Практично вся програма складалася з малоруських пісень, які, утворена з великоросів капела, не може виконувати так, як співають справжні малороси». Камерний за своїм складом колектив (27 співаків) не порадував публіку і своїм зовнішнім виглядом. «Костюми були неохайними. Словом, не було того, чим підкоряв публіку покійний Д. Славянський» [525, с. 3].

Особливістю концертного руху на початку ХХ століття було поєднання в одному заході музикантів класичного та естрадного напрямків. Такі «артистичні конгломерати» часто виступали й на сумських сценах. Оцінюючи їх, місцеві критики зазвичай дотримувались відверто «проакадемічних позицій», зневажливо, а часом і відверто негативно висловлюючись про концерти в «легкому жанрі». Зокрема, у відгуку на концерт А. Цанібоні–М. Северського відзначалося, що найбільше зацікавлення викликав, безсумнівно, Цанібоні. «Нас дивує тільки одне, – в'їдливо зауважував

¹ Другу частину «Славянської капели», яка розпалася після смерті Дмитра Олександровича Агрєєва-Славянського очолила його донька Маргарита Дмитрівна Агрєєва-Славянська. Цей колектив також 1913 року виступав у Сумах [569, с. 1].

рецензент, – як може такий серйозний музикант виступати в концерті на дві третини заповненому циганськими романсами. Це все одно, що виступати в концерті балалаєчників...» [522, с. 3]. Щодо виступу М. Емської, музичний оглядач іронізував: «Вечір циганської ліричної пісні, як він був названий в афішах, відбувся за участю співаків Ростань і Кокоріна¹ <...> На щастя, циганські романси співала тільки пані Емська, інші виконавці дали нам більш серйозний репертуар»: тенор Ростань відмінно виконав арії з «Тоски» Дж. Пуччіні і «Ріголетто» Дж. Верді (італійською мовою). У другому відділенні артист з драматизмом проспівав аріозо з опери «Паяци» Р. Леонкавалло («Смійся, Паяце») та на «bis» кілька романсів («Сирень» С. Рахманінова, «Уста мои молчат» В. Плейхмана тощо). В інтерпретації Кокоріна (молодого співака-баса з глибоким оксамитовим тембром) прозвучали балади «Гусляр» М. Речкунова, «Два гренадера» Р. Шумана, пісня «Дубинушка», арія Мельника з опери «Русалка» (О. Даргомижського). «Твори були виконані музикально. Заважало тільки одне – невиразна дикція» [518, с. 3].

Професійне оцінювання рецензентами музичних подій сприяло вихованню художнього смаку сумчан, що, власне, й становило одне з основних завдань критичної думки. «Критика є вихованням» – стверджував В. Стасов [317, стлб. 850]. З іншого боку, судження авторів відбивали музичні настрої й уподобання, що панували в місті, оскільки «тісний, постійний зв'язок зі слухачем, уважне прислухання до запитів аудиторії і врахування її вимог, – як відзначав Ю. Келдиш, – є обов'язковою і необхідною умовою естетичного оцінювання явища мистецтва» [150, с. 47].

Сумська критика постійно здійснювала активну просвітницьку роботу. Зокрема, до 100-річчя від дня народження О. Даргомижського в «Сумском вестнике» було опубліковано ґрунтовну статтю про композитора, у якій музикознавець Микола Козирев знайомив городян з біографією митця, його творчими досягненнями. Зокрема відзначав, що О. Даргомижський є «безсмертним творцем “Русалки”, “Кам'яного гостя” та ряду прекрасних

¹ З'ясувати імена виконавців не вдалося.

романсів, які й до цих пір не втратили принадності, свіжості і новизни...» [506, с. 3].

Автори газетних публікацій прагнули також поширювати правила етикету під час концертних заходів. Показовим у цьому плані є фейлетон «Ну публіка!», в якому висміювалась поведінка сумських слухачів під час відвідання гастрольних виступів. Щоб надати можливість відчувати тонкощі сатири й гостроту пера, наведемо уривок з нього: «У Сумах була драматична трупа – прогоріла, була оперетка – випарувалась, мініатюри – не сподобались. Приїжджали концертанти вельми талановиті, але ще не афішовані – поганий збір. І місцева преса, і частина суспільства дивувались, що це означає? Особисто я вважав: напевно це не проста, очевидно, сумське суспільство переросло музичне і драматичне мистецтво у такому скромному прояві. Але, вважав я, мабуть, воно гідно оцінює мистецтво вищої марки і вміє ним насолоджуватись. На жаль, як переконали гастролі Михайлової, Вяльцевої, Башариної, Плевицької, я помилявся і в цьому <...> За місяць квитки були продані <...> У день концерту в театрі маса народу, немає місць. Платили шалені гроші <...> Не встигла опуститись завіса в театрі – підіймається фірмова метушня. Дорогі миті художньої насолоди багатьма розмінюються на жалюгідні хвилини, за які вони можуть вдягнутись раніше за інших та швидше потрапити додому! Яке це невігластво по відношенню до співу і яке знущання над тими, хто прийшов слухати спів, а не ловити витрішки!! Я не рецензент, не смію критикувати погляди на співаків <...>, але з гіркотою докоряю тим, хто завжди з'являється в театрі для того, щоб себе показати й відволікати глядача від сцени» [636, с. 3].

Бурхливе гастрольне життя в Сумах доповнювали концерти місцевих музикантів. На початку ХХ століття вельми популярними були невеличкі салонні оркестри, які грали в готелях, ресторанах, кінотеатрах: духовий оркестр (Г. Васильєва), садовий оркестр (С. Войку), дамський духовий оркестр (О. Дунаєвої), дамсько-чоловічий струнний оркестр (П. Коха), струнний оркестр (В. Елькона), дамський салонний оркестр (Г. Дубецького і

В. Пермяка), струнний оркестр ресторану «Бристоль» (М. Теплова), оркестр ресторану «Марсель» (З. Петренко) тощо¹. Зазвичай вони тішили публіку виконанням легких естрадних п'єс. Проте їх професійний рівень надавав змогу виконувати й більш серйозну музику. Зокрема, оркестр кінотеатру «Міраж» в одному з концертів представив сумській публіці програму з національних гімнів усіх держав-союзниць Росії у Першій світовій війні², а салонний струнний оркестр під керівництвом П. Кравек під час демонстрації кіноінсценування балади О. Пушкіна «Руслан і Людмила»³ досить успішно виконав однойменну оперу М. Глінки [502, с. 1].

«Надзвичайно цікаві» програми представляли сумський оркестр та салонний квартет під орудою А. Іранека⁴. Зокрема, в одному із концертів в кінотеатрі «Художеств»⁵ оркестр виконав популярні твори: увертюру з опери «Раймонд» А. Тома, «Чардаш» з опери «Тінь воєводи» Л. Гроссмана, перекладення модних інструментальних п'єс – «Поєму» З. Фібіха (в аранжуванні А. Іранека⁶), «Чардаш» В. Монті. Окрасою вечора стали номери концертмейстера оркестру пана Войку, який віртуозно солював у Чардаші та натхненно і поетично виконав «Легенду» Г. Венявського. Тепло публіка приймала й харківського віолончеліста Ісаака Трампольського, на суд слухачів

¹ У Сумах виступали і приїжджі салонні оркестри. Зокрема, у травні 1913 року в ресторані приватного саду «Тіволі» щоденно грав популярний у харківської публіки струнний угорський оркестр (збільшеного складу) під керівництвом Жоржа Корніша [570, с. 1].

² Концерт відбувся 23 вересня 1914 року. Нагадаємо, що державами-союзницями Росії у Першій світовій війні на той час були: Сербія, Франція, Бельгія, Великобританія, Чорногорія, Японія.

³ Показ відбувся 3, 4 грудня 1916 року в кінотеатрі «Люкс».

⁴ Про музичну діяльність братів Йозефа і Алоїза Іранеків в Харкові докладно йдеться в монографії В. Щепакіна [387]. Молодший з братів – Алоїз був професійним диригентом, деякий час працював хормейстером в капелі Д. Агрєнєва-Слав'янського, керував струнним оркестром в приватній харківській гімназії Д. Оболенської. Імовірно, у літній період він концертував з набраним оркестром в Сумах.

⁵ Концерт відбувся 27 жовтня 1917 року.

⁶ Навчаючись в Празі (Учительський інститут, Органна школа) А. Іранек брав приватні уроки у Зденека Фібіха (Zdeněk Fibich).

він представив «Каватину» Г. Геберлейна. В анонсах наступних концертів значилося, що оркестр готує «Меланхолічну серенаду» П. Чайковського, «Прелюдію» з опери «Парсифаль» та інші твори Р. Вагнера [523, с. 1].

Особливо популярним серед сумчан був військовий духовий оркестр 10-го Драгунського Новгородського полку під керівництвом Йосипа Маршад. У програмах колективу зазвичай виконувались твори музичної класики: Л. Бетховена, Дж. Верді, Ж. Бізе, М. Глінки тощо. Багаторічна плідна концертна діяльність забезпечила оркестру і його капелмейстеру заслужену пошану в місті. У цьому переконує опубліковане привітання до ювілейного бенефісу Й. Маршад (до 35-річчя творчості військового диригента і 25-річчя діяльності в Сумах), підписане узагальненим псевдонімом «Сумчанин». У замітці автор наголошував: «Сумчани добре знають поважного ювіляра. За 25-річну музичну діяльність він здобув загальне визнання <...> У Сумах люблять і цінують свій оркестр. Сумчани ревно ставляться до нього і серед пам'яток міста неодмінно згадують свій військовий оркестр. Рідко яке торжество чи свято відбувається в Сумах без військового оркестру, а очолює його Й. Д. Маршад, який завжди на своєму посту» [530, с. 3].

Поціновувачі академічного мистецтва мали змогу долучитися до класичної музики у благочинних концертах, а також відвідати «Виконавські збори», які періодично влаштовувались в Торгово-промисловому зібранні. Ці заходи мали зазвичай тематичне спрямування: інструментальні, вокальні, камерні, літературно-музичні тощо. Їх організовували як абонементні концерти, закриті для широкого кола відвідувачів. Тільки «члени зібрання», які вносили певну плату, завжди могли бути присутніми. Усі ж інші купляли вхідний квиток, який коштував значно дорожче, крім того, на концерт могли провести «члени зібрання». Водночас, «Виконавські збори» мали неабияку популярність серед сумської публіки. Зокрема, в газетах писали: «Можна стверджувати, що публіка звикла ставитися з повною довірою до концертних вечорів, які влаштовує “Зібрання”, й охоче відвідує їх» [511, с. 3]. В свою чергу, організатори дуже відповідально виконували свою справу. Програми концертів

приваблювали різноплановістю. Для участі в них залучали кращих місцевих музикантів, запрошували приїжджих виконавців. Характеризуючи одне з таких «зібрань», критик відзначав: «Відвідувачі концерту отримали велике задоволення. Як завжди, програма була продумана і всі номери концерту якісно підготовлені. Важливо, що ми знову мали можливість послухати виконавців, які раніше не виступали <...> Торгово-промислове зібрання стало найкращою сценою для всіх артистичних талантів, які не відмовляються виступати на естраді...» [там само].

Постійними учасниками «Виконавських зборів» були сумські музиканти: піаністка С. І. Лівшиць, яка «мала витончену техніку, прекрасно володіла нюансуванням і грала з великою наснагою»; її колеги В. В. Задихайло, Є. В. Удовиченко, О. М. Крамарено-Дубянська, Н. О. Чурилова; скрипаль О. П. Дубянський, віолончеліст А. Ф. Коршиков. Особливою увагою публіки користувались співаки. «Чисте і глибоке сопрано Л. А. Ліницької зачарувало слухачів» [там само]. Виступи К. М. Ванєєвої (сопрано), В. В. Троїцької (меццо-сопрано), А. А. Інгелевич (альт), В. І. Постоленко (бас), Н. Н. Крамаренко, М. А. Ревинського завжди мали великий успіх і їх по кілька разів просили співати на «bis». Акомпанували солістам М. В. Троїцька, Н. О. Шиліна, а також Л. П. Кагадєєв, незмінний учасник усіх концертних заходів у Сумах.

Музиканти-аматори влаштовували концерти при Сумському товаристві мистецтв і літератури, яке, згідно із статутом, затвердженим 1901 року, надавало можливість своїм членам влаштовувати музичні вечори, піклувалось про їх організацію і забезпечення, зокрема створення нотної бібліотеки, придбання музичного інструментарію тощо [630, с. 1]. У концертах Товариства без попереднього узгодження митці могли виконувати лише видані музичні твори. Якщо планувалося представити на слух аудиторії неопублікований опус, потрібен був дозвіл «місцевої цензурної установи» [там само, с. 2].

Товариство організовувало як камерні вечори, так і великі концертні заходи, присвячені визначним подіям. Так, з нагоди 100-річчя М. Глінки¹ було влаштовано грандіозну акцію, в якій взяли участь понад сто виконавців: оркестр, хор, солісти, читці. У програмі з двох відділень були представлені оркестрові твори (увертюри до опер «Життя за царя» та «Руслан і Людмила», «Вальс-фантазія», «Арагонська хота»), розгорнуті оперні сцени (Інтродукція, жіночий хор «Разгулялися, разливалися...», «Польський бал» з опери «Життя за царя»), найвідоміші арії («Не о том скорблю, подруженьки», «О поле, поле...», «Любви роскошная звезда...») і романси композитора. У вступній частині вечора ведучий представив публіці творчий портрет М. Глінки, визначив його роль у становленні російської музики. Учасниками концерту були переважно музиканти-аматори (змішаний хор і оркестр під керівництвом А. Л. Горелова – 100 осіб). У творчій співпраці з відомими в Сумах митцями: М. М. Зорохович, П. С. Лівшиць, С. П. Суттон (фортепіано); Н. С. Левитський (віолончель); С. В. Линтварьова, Л. А. Стравинська (сопрано); М. М. Левитська (меццо-сопрано); В. М. Посельський (баритон), вони виконали програму, гідну професійно підготовлених артистів.

Певним музичним осередком міста був магазин «Музика», розташований по вулиці Соборній. Він пропонував широкий асортимент музичної літератури: клавіри опер, партитури симфонічних творів, збірки салонних п'єс і романсів, а також платівки, грамофони і музичні інструменти². Ці товари мали значний попит серед городян. Як зазначає Ю. Лесіна: «Значний вибір і швидкість доставки (якщо необхідно було везти модний товар з Петербурга чи Москви) імпонували покупцям. Заможні сумчани могли зателефонувати за номером 304 <...> і через три дні бажані покупки привозили безпосередньо додому» [192, с. 11]. Магазин регулярно публікував оголошення на сторінках «Сумського

¹ Концерт відбувся у травні 1904 року.

² У магазині продавались піаніно відомих фабрик – «*Schröder*», «*Ulbach*», «*Offenbach*», «*Markart*» – за цінами виробників, з можливою розстрочкою виплати. Крім того, тут можна було за помірну ціну орендувати інструмент .

вестника», пропонував послуги настройщика, а також виконував важливу організуючу роль: збирав замовлення на навчання для приватних викладачів.

Яскраве й насичене концертне життя було «живлючим середовищем» не тільки для виконавців. На його підґрунті відбувалося становлення музичної освіти.

2.3. Костянтин фон Фейст і Аркадій Абаза: до витоків музичної освіти

Історія української музики зберігає чимало забутих імен митців, які за життя дотримувались провідних творчих позицій, були високо оцінені сучасниками, але, відійшовши у небуття поступово зникли з пам'яті нащадків. Проте їх внесок у становлення національного мистецтва зазвичай досить вагомий. До таких музикантів належить і Костянтин Францович фон Фейст, композитор, піаніст, педагог¹. Його ім'я для сумчан є невідомим². Загально визнано, що основи академічної музичної освіти в повітовому місті заклав Аркадій Абаза, який 1877 року відкрив тут музичну школу³. Проте К. фон Фейст здійснив це на три роки раніше і саме його слід вважати фундатором музичного навчання в Сумах.

Постать митця не досліджена. У деяких наукових розвідках українських авторів лише епізодично згадується про окремі аспекти його педагогічної діяльності [30, 72, 179, 231, 250, 221, 286]. Між тим, особистість фон Фейста привернула увагу працівників Російської національної бібліотеки, оскільки у фондах установи були віднайдені нотні рукописи його творів. У публікаціях з цього приводу переважно описано зовнішній вигляд збережених фоліантів, наголошено на їх історичному значенні [326, 327]. Водночас підкреслено, що ім'я Костянтина фон Фейста «є мало відомим, а то й невідомим узагалі. Проте

¹ Роки життя музиканта, як і значна частина біографії, сьогодні не відомі.

² Див. детальніше: Довжинець І. Г. Невідомий Костянтин фон Фейст: композитор, піаніст, педагог [93].

³ Див. детальніше: Довжинець І. Г. Традиція академічного музикування в часо-просторі провінційного міста [100].

залишилися пов'язані з його іменем рукописи, яким пощастило, тому що вони “не згоріли”, та водночас і не пощастило, бо створила їх якраз та сама невідома особа» [326, с. 215]. Щоб з'ясувати хто такий фон Фейст, розглянемо творчий портрет митця.

Костянтин Францович фон Фейст, поляк за походженням, здобув музичну освіту у Варшавській консерваторії. Обставини, за яких він опинився в Україні, залишаються в тіні історії, проте з публікацій у пресі відомо, що 1842 року музикант оселився в Харкові. Зокрема, у губернських відомостях (від 3 листопада 1857 року) ідеться про «місцевого композитора пана Фейста». Автор публікації, який побажав залишитись невідомим¹, стверджував, що композитор «уже понад п'ятнадцять років невідлучно проживає в Харкові», і справжній розвиток таланту митця, якому «слід віддати належну справедливість <...> відбувся, власне, на харківській землі <..> Музикант є знаним у місті. Його ім'я як композитора відомо не тільки в Росії, а й за кордоном <...> Зокрема, схвальні відгуки про пана Фейста розміщені в “Kurjer Warszawski”², у віденській газеті “Local Zeitung” тощо» [471, с. 382]. У об'єктивності висловлених думок переконує особливе ставлення до митця газетярів, адже в губернській пресі за 1852–1857 роки міститься матеріал тільки про одного місцевого музиканта – Костянтина фон Фейста.

Хоча в харківський період про К. фон Фейста писали переважно як про композитора, він також плідно працював як педагог: мав репутацію «майстерного, досвідченого і сумлінного вчителя фортепіано, закоханого у своє мистецтво, який з рідкісним знанням справи вміє передавати його своїм учням» [487, с. 354]. Г. Тимощенкова зазначає, що К. фон Фейст «належав до певного кола авторитетних музичних педагогів того часу» [326, с. 215], як і відомі харківські піаністи: Микола Дмитрієв, Йосиф Вільчек³, пізніше –

¹ Автор статті визначив себе аббревіатурою «М. Д ... ь».

² «Варшавський кур'єр».

³ У Миколи Дмитровича Дмитрієва (1829–1893) та кандидата музичних мистецтв, чеха австрійського походження Йосифа Еммануїловича Вільчека (1832–1889) протягом 1855–1860-х років гри на фортепіано навчався Микола Лисенко. Зокрема, він

Олександра Ястремська¹. Крім викладання, К. фон Фейст успішно концертував. За спогадами сучасників, він приносив «хвилини приємного задоволення своєю майстерною грою» й «удостоювався особливої уваги публіки, яка завжди оцінює людей по заслугах» [471, с. 383]. Проте саме композиторська діяльність, на глибоке переконання харківських прихильників його таланту, мала увічнити ім'я митця. Наголошуючи на цьому, автори статей відзначали: «Музикальність, яка обмежується лише чіткою грою на будь-якому інструменті, може, поза сумнівом, скласти певну славу, але оскільки нічого не заповідано нащадкам, то й пам'ять про такого музиканта зазвичай буває не міцною <...> Навпаки, до честі пана Фейста, як людина, обдарована музичними здібностями, при неослабній праці та поступовому досягненні успіху, він сповнений глибокого прагнення до більш тривалого визнання. Він досить ясно розуміє завидну долю того, хто намагається “не слить, а быть”, тому обережно і ретельно обробляє кожен свій твір, ніби готуючи його для якогось невловимого, але світлого майбутнього» [там само, с. 382].

Композитор фон Фейст писав переважно популярні на той час салонні п'єси і військові марші, які щедро присвячував членам імператорської родини, даруючи їх з нагоди ювілеїв, державних свят і різних життєвих подій. Незважаючи на те, що опуси митця «не відзначались різноманітним характером», їх автор «неодноразово удостоювався Найвищого схвалення і був нагороджений коштовними подарунками» [там само]. Варто нагадати, що написання музичних творів на честь царствених осіб становить давню мистецьку традицію. Ще в середньовіччі в церковних співах (многолїттях, стихирах) виголошувались молитви за них і їхні родини. У XVII столїтті в

часто виступав у камерних вечорах, які двічі на місяць (у неділю) у себе вдома (по вул. Чеботарській) влаштовував Й. Вільчек.

¹ Олександра Євгенівна Ястремська (1870–1952) – випускниця Московської консерваторії по класу фортепіано професора Павла Пабста, вважається однією із засновниць дитячої музичної школи імені П. І. Чайковського в Харкові (1924).

російській музиці набув поширення жанр панегіричного (віватного¹) канта, яким ушляхували коронованих осіб під час прийомів і свят. Проте, звичай дарувати рукописи своїх творів російським імператорам набув поширення наприкінці XVIII століття, триваючи, фактично, до завершення правління родини Романових. Цікаво, що нотні презенти російському самодержцю підносили як вітчизняні композитори, так і музиканти з інших країн, які перебували в Росії, а також надсилали їх з-за кордону. У проекті «До 400-річчя Дому Романових» на сайті Російської національної бібліотеки [239] було представлено сто таких «музичних дарунків», написаних в різних жанрах, серед яких майже третину становлять марші². Саме цей жанр переважав і в композиторській творчості К. фон Фейста. Серед його музичних п'єс, які удостоїлись схвалення августійших осіб, марші: «Кінна рись» (1845), «Інфантерійський» (1850) і «Тріумфальний» (1852). З цього приводу чугуївський кореспондент «Харьковских губернских ведомостей»³ у статті «Нагорода за талант» писав: «1845 року пан Фейст мав щастя піднести Государю Імператору створений ним марш “Кінна рись” і був пожалований за це діамантовим першем. У 1850 році він знову підніс Його Високостям Великим Князям “Інфантерійський марш” і знову нагородою за це був діамантовий перстень. Цього, 1852 року твір пана Фейста “Тріумфальний марш” був удостоєний схвалення і подарунка – діамантового персня від Государя Імператора» [487, с. 354]. Характеризуючи марші композитора, автор публікації відзначав, що вони «сповнені мелодії і гармонії, які рідко трапляються у воєнно-музичних творах», і загалом, «не тільки ці, а й інші твори пана Фейста вирізняються витонченістю й оригінальністю» [там само].

¹ Віват (від латинського *vivat*) – слава. Віватні канти виконував хор або ансамбль співаків.

² Переважання маршів у дарунках царственим особам можна пояснити попитом на них під час усіх урочистостей, ювілейних свят, а також коронації кожного імператора. Окрім парадних, писали й траурні марші.

³ Автор публікації позначив себе як «П. З...ський».

Серед творів митця, написаних у харківський період, привертають увагу також розгорнуті п'єси для фортепіано: «Цецилія мазурка» (1855), «Ноктюрн» (1858), присвячені дружині Великого князя Михайла Миколайовича Великій княгині Ользі Федорівні (у дівочтві Цецилії Баденській); «Grand valse» («Hochzeits Feuerwalzer» – «Весільний вогняний вальс»), присвячений Великому Князю Миколі Миколайовичу з нагоди одруження Його Імператорської Високості (1856)¹ та «Марш на спогад Священного Коронування Його Імператорської Високості» (1857). Два останні твори, як відзначалось у «Харьковских губернских ведомостях», «сповнені безперечних достоїнств і піднесені Царственим Особам, були прийняті прихильно з оголошенням композитору Монаршого благовоління і щирої вдячності» [471, с. 383].

1858 року Харків відвідала Велика княгиня Ольга Федорівна. Її візит став приводом для написання і присвяти їй «Ноктюрну» (*Es-dur*), який К. фон Фейст подарував своєму адресату². Залишаючи місто, Ольга Федорівна забрала рукопис із собою³. Невдовзі він поповнив нотне зібрання Великої княгині, а на його другому аркуші з'явився її штамп. Зазначимо, що майже всі представники російського царського двору володіли музичними інструментами: жінки надавали перевагу фортепіано, а чоловіки – скрипці й духовим інструментам. Велика княгиня Ольга Федорівна особливо привертала увагу композиторів: «Серед нотних рукописів, які належали романівській династії <...> значну

¹ 1856 року в Петербурзі відбулось одруження Великого Князя Миколи Миколайовича з Олександрою Фридерикою Вільгельміні, дочкою герцога Ольденбургського (у православ'ї Олександрою Петрівною).

² На другому аркуші рукопису зазначено: «A Son Altesse Imperiale Madame la Grande Duchesse Olga Theodorovna a l'occasion de son heureuse arrivée â Kharkoff Nocturno pour – le piano par Constantin Feist, 1858» (Її Імператорській Високості, Великій княгині Ользі Федорівні з нагоди щасливого приїзду до Харкова Ноктюрн для фортепіано Костянтина Фейста, 1858).

³ Рукопис (чорнилом) «Ноктюрну» фон Фейста зберігається в Російській державній бібліотеці. На титульному аркуші є авторський напис польською: «naczysto przepisał K. Faist» («начисто переписав К. Фейст»). Фрагменти нотного рукопису «Ноктюрну» опубліковано у статті Г. Тимощенкої [327].

частину становлять твори, присвячені Великій княгині Ользі. Переважно це п'єси салонного характеру, які цілком відповідали естетиці аристократичних салонів XIX століття» [326, с. 216].

«*Ноктюрн*», нумерований як опус 1, був далеко не першим у музичному доробку К. фон Фейста. Ефектна концертна мініатюра, розрахована на технічно підготованого музиканта, має тричастинну форму, повільний темп (*Andantino*), тридольний ритм (6/8), розгорнуту наспівну мелодію, що плине над гармонічними фігураціями басового акомпанементу, варіаційний тип розвитку тематичного матеріалу, негучну динаміку – тобто всі засоби, які створюють поетичний, мрійливий настрій, нічного пейзажу. Вишуканість мелодичної лінії у першому розділі композитор підкреслив філігранною мелізматикою (довгі форшлаги, морденти, арпеджіато тощо), завдяки яким музика набула рафінованої витонченості. Функціонально проста акордика, гармонічні звороти *T-II*, *II-DD*, *DD-D* де-не-де доповнюються альтерованими ступенями, які збагачують звукову барву терпкістю колориту. Неспішне, ніби запізніле розв'язання акордів домінантної групи викликає враження нескінченності чарівної нічної млості.

Середній розділ темпово і тематично контрастний. Гармонічно нестійкий, насичений відхиленнями в тональності різного ступеня спорідненості, у поєднанні з прозорою, диференційованою на різні плани фактурою і ритмічним ефектом коливання (остинатний рух шістдесят четвертими тривалостями), він створює відчуття широкого повітряного простору, «вібруючого подиху ночі», у якому розчиняються обриси всіх речей. Враження доповнює хроматична м'якість оксамитового віолончельного мелодичного тону, який ніби мінливі почуття знаходиться під впливом натхненного нічного пейзажу.

Відсутність тематичної репризи компенсується репризою тональною. Полегшена фактура частини завдяки короткому стакато набуває ще більшої невагомості. Рухаючись до завершення, секвентні ланцюги підносять тематичне зерно у верхній регістр, де воно розчиняється у форшлагах і фігураціях кришталєво-прозорого передранкового серпанку.

Утілюючи свій задум, К. фон Фейст не залишив без уваги жодної деталі. Він каліграфічно чітко виписав усі знаки акцентуації, педалізації, різноманітні штрихи, динамічні градації. Автограф справляє враження витонченої графічної роботи. «З рідкісною наполегливістю, – відзначають фахівці, – автор дотримується в ньому розподілу “жирних” і “волосних” ліній, надаючи рукопису вигляду своєрідного еталону – “нотного пропису”» [326, с. 220]. Оскільки нотних примірників інших творів харківського періоду діяльності композитора знайти не вдалося¹, наведемо думку місцевих критиків щодо їх достоїнств і недоліків.

Досить несподівано рецензенти, характеризуючи творчість К. фон Фейста, не посилались на музичні опуси митця, а наголошували на дефіциті альтернативної композиторської творчості у цей період. Зокрема, вони зазначали: «У нас так мало діячів на музичному терені, які трудяться над творами серйозними, які пишуть так звані класичні п'єси, що кожним твором не можна не дорожити і не узагальнювати його <...>, незважаючи на всі його недоліки» [471, с. 383]. Отже, «позитивні й негативні сторони музики пана Фейста як композитора», вони визначали досить своєрідно, з точки зору найважливішого: «В його музиці є душа» [там само]. Цю думку конкретизували у наступному: у п'єсах Фейста не нагромаджено безлічі ефектних і вражаючих місць, не породжених ідеєю; він майстерно обробляє свої твори, у нього жива, грайлива уява, багато різноманітності і талант гнучкий на перифраз; музична мова нескінченна у своїх змінах, мелодія і гармонія значною мірою доступні його обдаруванню [там само]. «Прислухайтесь уважно до деяких п'єс артиста, – пропонував один із дописувачів, – і ви одразу відчуєте, у чому полягає вплив митця і що таке ідея в композиторській творчості» [там само]. Водночас, критики опонували тим, хто вважав, що твори митця «є дуже мало самостійними, що вони не справляють майже ніякого враження, як компіляції

¹ Можна припустити, що їх взагалі втрачено.

<...>, підробки під відомий народний мотив...»¹. Усе це, на переконання одного з авторів, не є недоліками, оскільки «в музиці вже так багато зроблено відомими майстрами попередніх епох, що сучасному композитору достатньо вивчати досвід своїх попередників і писати <...> за зразками, визнаними за найкращі» [471, с. 383].

У 1860-х роках фон Фейст переїхав до Москви. Він продовжував писати музичні твори з посвятами. Два марші – «Урочистий марш» (1862) і «Тисячолітній святковий марш» (1862) – створені, відповідно, з нагоди «всеобщего радостного приезда» Їх Імператорської Високості до Москви і «тисячолітнього царювання російської держави», як і зазвичай були адресовані членам імператорської родини².

Марш, як один із найбільш регламентованих музичних жанрів, підпорядкований сталим канонам. «Сформований жанровий інваріант, – відзначає А. Кушнірук, – представлений у кожному окремому марші через низку обов'язкових ознак: парний метр, чітка ритмічна формула з частим використанням пунктиру, стандартний інструментальний склад (духові, ударні), активна мелодика з опорою на квартові інтонації і переважанням таких мелодичних структур, як рух відповідно до звуків тризвуку і гами, оспівування тощо <...> Незважаючи на країну “народження” маршу, – підкреслює дослідниця, – його головні жанрові ознаки будуть незмінними» [183, с. 169]. Усе це повною мірою стосується маршової музики фон Фейста.

¹ Дослідниця жанрової специфіки маршу А. Кушнірук вважає, що пряме, відверте запозичення або приховане використання з переінтонуванням і плагіат поширені здебільшого в маршовій музиці XIX століття [183, с. 170]. Оскільки цей жанр переважав у творчості К. фон Фейста, можливо, наведені критичні висловлювання стосувались його маршів.

² «Тисячолітній святковий марш» присвячено царській родині і спадкоємцю Всеросійського престолу Миколі Олександровичу, «Урочистий марш» – «Їх Імператорській Величності Государю Імператору Олександру Миколайовичу та Государині Імператриці Марії Олександрівні».

Яскравий концертний «*Урочистий марш*» (*F-dur*, оп. 216), написаний для духового оркестру¹ у складній тричастинній формі з фіналом, має: розмір 4/4 (*alla breve*); енергійний ритмічний малюнок, що складається з пунктирних та остинатних формул; кварто-квінтову і тризвукову фанфарну інтонаційну будову; терцієво-секстове співвідношення голосів; переважно гучну динаміку, особливо в крайніх розділах. Першій частині, контрастному тріо й фіналу передують традиційні епізоди «*Unissone*» і «*Signalle*», які надають твору піднесеного, святкового настрою.

Зважаючи на закиди критики щодо примітивності музики К. фон Фейста, відзначимо, що такий погляд навряд чи можна вважати об'єктивним. Музика маршу сповнена відхилень і модуляцій, має різноманітну за складом і характером мелодику, завершену і збалансовану форму. Крайні розділи гімнічного плану, зберігаючи фа-мажорну ладову основу, у перехідних побудовах «мігрують» в тональність домінанти (*C-dur*), готуючи появу ля-бемоль мажорного середнього епізоду У тріо (*B-dur*) характер музики змінюється. Використання тріольного ритму і більш гнучкої мелодики сприяють перетворенню звучання на оазу ліричного настрою. Емоційний стан підкреслено авторською ремаркою *dolce cantabile* і динамікою, обмеженою переважно тихою звучністю (*piano – pianissimo*). Кода – це кульмінаційне завершення твору. Основана на ланцюгах висхідних секвенційних побудов (*fortissimo*), вона є апофеозом світла й радості, ефект якого посилено партією тамбурина в останніх тактах п'єси.

Усталену складну тричастинну форму К. фон Фейст застосовує і в «*Тисячолітньому святковому марші*» (*D-dur*). Урочистість музики тут посилено «пострілами гармат», які окремими ремарками автор вписав у текст клавіру. Драматургічно цей марш суттєво відрізняється від попереднього, а саме: кульмінаційний центр, який був закріплений за кодою, композитор переносить у тріо, протиставляючи ліричному, умироствореному звучанню закличну сигнальність. Контрастність розділу підкреслено всіма засобами:

¹ Рукописом є клавір маршу з виписаною партією барабана.

мелодикою, фактурою, динамікою, акцентуацією тощо. Такий прийом надав авторові можливість змістити смислові координати й уникнути коди. Реприза «*da capo*» врівноважує форму, логічно завершуючи церемоніальну п'єсу.

Інших творів К. фон Фейста, на жаль, віднайти не вдалося. Однак, очевидно, його композиторська діяльність була досить плідною. Якщо припустити, що автор нумерував свої опуси у порядку їх створення, то за чотири роки (від «Ноктюрну» до «Урочистого маршу») він написав більше двохсот композицій.

Українська скромна інформація, яку вдалося зібрати про К. фон Фейста, переконує, що подальша доля митця була пов'язана переважно з педагогічною діяльністю: усі свої зусилля він спрямував на заснування музичних шкіл у великих і малих містах Російської імперії. Зокрема, дослідники становлення музичної освіти Н. Гуральник, О. Михайличенко і М. Назаренко вважають фон Фейста одним із фундаторів приватних форм музичного навчання в Україні. Вони наголошують, що відкрита ним 1881 року вокально-інструментальна школа в Києві стала першим вітчизняним навчальним закладом такого типу [72, с. 24; 231, с. 169; 250, с. 34]. Проте ця школа не була першою в педагогічній практиці митця. Майже десятиліттям раніше, 1873 року, К. фон Фейст заснував приватну музичну школу у Воронежі. Як зазначають історики Л. Вахтель і Н. В'юнова, на той час в губернському місті назріла досить гостра потреба в музичному навчальному закладі, тому школа, яку відкрив К. фон Фейст, мала значну популярність [42, с. 17]. До речі, певний час фортепіанну гру в ній викладав Вітольд Ганнібалович Ростропович, дід відомого віолончеліста Мстислава Ростроповича.

У середині 1870-х років фон Фейст повертається в Україну і засновує музичну школу в Сумах (1874). Про її діяльність не збереглося жодних документів. Проте наступного року фон Фейст у своїй доповідній записці на ім'я Генерал-губернатора Київської, Подільської та Волинської губерній пропонує створити аналогічний навчальний заклад у Житомирі, зазначаючи, що такі школи він уже відкрив у Воронежі й Сумах: «Вони мають абсолютно

приватний і всестановий характер і перебувають під постійним наглядом поліції» [454, с. 3]. У зверненні до Генерал-губернатора музикант підкреслює, що в Житомирі багато талановитих дітей із бідних верств населення, які не можуть сплачувати за навчання. «Я прошу Вас увійти в моє крайнє становище, бо Житомирське товариство допомоги не надало. Чи не буде Київське зібрання таким люб'язним, щоб задовольнити моє уклінне прохання...», виділити кошти на утримання школи [там само, с. 2]. Окремо фон Фейст звертається до начальника Волинського губернського навчального округу з ініціативою прискорити відкриття школи. Він наголошує, що «найнято квартиру, завезено інструменти і не завадило б подати документи для розгляду в Канцелярію» [там само, с. 3]. Проте губернське керівництво, до якого музикант надіслав ще два листи, не поспішало з допомогою. Добрі наміри музиканта довели його до повного зубожіння. У своїх посланнях він закликає: «Ваше Високоповажносте! Я мав би вислати формальне клопотання, але навіть не маю чим оплатити гербовий збір...» [там само, с. 5]; «Вельмишановний пане Губернаторе! Витратив останні кошти, хворий ногами <...> Удостойте скорішим дозволом відкрити в Житомирі музичну школу» [там само]. Не отримавши позитивної відповіді, «фундатор початкової освіти» оселяється в Ніжині і відкриває тут музичну школу. Зокрема, фон Фейст звертається до директора Ніжинського історико-філологічного інституту (1876) із пропозицією приєднати школу до вищого навчального закладу, аргументуючи це тим, що «вбачає в ніжинських студентах та учнях інститутської гімназії значний музично-професійний потенціал» і школа, «з широким спектром теоретичних і практичних музичних дисциплін могла б підготувати до консерваторії талановиту молодь» [453, с. 1].

Через п'ять років плідної праці фон Фейст засновує музичну школу в Києві (про яку вже йшлося). Вокально-інструментальна школа, затверджена ІV відділенням канцелярії Міністерства внутрішніх справ Його Імператорської Величності, містилась по вулиці Хрещатик, будинок Нечаєва, 32, на другому поверсі. У школі навчали гри на фортепіано, співу, теорії музики, а по її

закінченні видавали свідоцтво про право викладати відповідні музичні дисципліни.

1884 року К. фон Фейст вирішує перевести очолювану ним школу до Кам'янця-Подільського. Він надсилає губернатору міста листа з проханням дозволити здійснити задумане, а також виділити невелику субсидію для навчання «певної кількості бідних дітей музики, теорії та співу безкоштовно» і будинок для проживання його сім'ї [452, с. 3]. Музикант виявляє готовність переїхати до 20 серпня і надіслати до Санкт-Петербурга запит про «приєднання музичної школи до Імператорського музичного товариства» [там само, с. 4]. Та оскільки місто на той час не мало ані приміщення, ані коштів для утримання школи, йому було відмовлено.

Невтомний К. фон Фейст здійснює спробу перевести музичну школу до Миколаєва. У серпні 1885 року він адресує клопотання до міського голови, в якому пропонує посприяти переміщенню навчального закладу до південного промислового центру. Як і раніше, однією з турбот музиканта були кошти для навчання дітей із незаможних родин. Саме це відрізняло музичні школи К. фон Фейста: поряд із учнями з багатих сімейств, в його закладах навчались діти бідної частини населення. На цьому музикант наголошував майже в кожному своєму посланні керівництву губерньських і міських адміністрацій, висувуючи такі умови: надання щорічної благодійної субсидії 1200 крб. для навчання дітей із малозабезпечених родин, будинку з п'яти-шести опалювальних кімнат, службового приміщення та двох-трьох кімнат для проживання його сім'ї, коштів на переїзд – 200 крб. [596, с. 6]. Окрім навчання музиці, К. фон Фейст пропонував, щоб діти, за бажанням батьків, вивчали французьку, німецьку, російську мови, а також навчались танцю. Як свідчить листування миколаївського міського голови з військовим губернатором, місто на той момент було готове виділити зазначені кошти, проте інші вимоги музиканта були надто високими. У відповіді на запит К. фон Фейста зазначалось: «При всьому бажанні мати музичну школу в місті Миколаєві, тепер, при занепаді торгівлі й стагнації в комерційній справі, місто не може

нести такі витрати на відкриття й утримання музичної школи» [597, с. 1]. На повторне звернення митця, датоване 18–20 листопада, відповіді не надійшло.

Змушений відмовитись від планів на переїзд до Миколаєва, К. фон Фейст продовжив педагогічну роботу в Києві, де нарешті належно оцінили його діяльність. 1889 року Шах Персії пожалував директору Київської музичної школи вищу відзнаку своєї країни – досить популярний на той час в Російській імперії «Орден Лева і Сонця» [455, с. 7]. Ця коштовна винагорода, призначена спеціально для іноземців, стала справедливим визнанням таланту і наполегливої праці Костянтина Францовича фон Фейста.

Плідна творча діяльність митця, безумовно, становить вагомий внесок у розвиток української музичної культури. Особливо важливими є його педагогічні досягнення: відкриття мережі музичних шкіл, зокрема для навчання дітей із незаможних родин, сприяло підвищенню музичного рівня населення, формуванню системи початкової музичної освіти. Сумам пощастило бути одним з тих міст, де реалізовував свій творчий потенціал цей відомий музикант.

1877 року в повітовому центрі було відкрито музичну школу, засновником і директором якої став піаніст, композитор, педагог, громадський діяч *Аркадій Максимович Абаза* (1843–1915). Уродженець Суджанського повіту Курської губернії, виходець з молдавських дворян, він був людиною високоосвіченою: закінчив музичні класи при Харківському відділенні ІРМТ (клас фортепіано І. Слатіна), Петербурзьку консерваторію (клас фортепіано О. Дрейшока, клас вокалу К. Еверарді, клас контрапункту М. Заремби), удосконалював виконавську майстерність в Німеччині у Ганса фон Бюлова. А. Абаза – автор понад двадцяти романсів¹, увертюри та однієї дії опери «Жертва помсти», «Гімну святим братам Кирилу та Мефодію» (для

¹ Найвідоміші романси А. Абази: «То не ветер ветку клонит», «Не скажу нікому», «Так и рвется душа», «Одно мне в жизни утешенье». Авторство романсу «Утро туманное» (на вірші І. Турненева), яке приписувалось А. Абазі, сьогодні береться під сумнів. Є версія, що романс належить Ерасту Абазі.

чотириголосного хору), фортепіанних п'єс, серед яких фуги, сонати, фантазії, вальси тощо [238, с. 14].

Як зазначено в «Музичній енциклопедії», школа А. Абази функціонувала в Сумах протягом чотирьох років (1877–1881), доки музикант з аналогічною місією не переїхав до Курська [там само]. Найімовірніше, це була не школа, а приватні музичні класи, які традиційно діяли у невеликих містечках в дореволюційній Росії. Діяльність таких класів особливо активізувалась наприкінці XIX – початку XX століть. За визначенням дослідника історії російської культури М. Черних, саме в цей період «музична освіта, як елемент виховання, стає неодмінною складовою міського культурного середовища [361, с. 47]. У музичних класах любителі музики мали можливість навчатися сольному співу, грі на фортепіано і скрипці. Називались вони по-різному: музична школа, училище, навіть консерваторія.

Про педагогічну діяльність А. Абази в Сумах не збереглося жодного документу, але достатньо вивченим є його курський період творчості, що надає змогу з'ясувати магістральні принципи роботи музиканта. На думку С. Горлинської, освіта для А. Абази була «головною сферою застосування його творчих сил, основою діяльності» [70]. Набутий практичний досвід дозволив музиканту виробити власну педагогічну концепцію, яку він обґрунтував у статтях: «Про музичну освіту в точному сенсі» [423] і «До тих, хто навчається музиці» [422]. Виступаючи проти дилетантизму, який панував у музичному навчанні, А. Абаза наголошував на обов'язковому вивченні теоретичних дисциплін, зокрема елементарної теорії музики, сольфеджіо, транспозиції, гармонії, історії музики, а також композиції як навчальної дисципліни, спрямованої на розвиток музичного слуху, мислення й розуміння законів будови форми [70]. Свою систему навчання він прирівнював до консерваторської. Як стверджує Ю. Бугров, у свої музичні класи А. Абаза «приймав усіх охочих навчатися музиці <...> Педагогами намагався обирати тих викладачів, які поділяли його точку зору на принципи музичної освіти» [35, с. 8].

Інтенсивність роботи музиканта в Курську можна спроектувати на діяльність в Сумах. Зокрема відомо, що протягом року учні його класів давали в середньому десять концертів [501]. Це були переважно тематичні або монографічні заходи. Аркадій Максимович був прихильником західноєвропейської і російської музики, не включав у концертні програми творів вузько педагогічного репертуару і не сприймав піаністичних кунштштюків – «*tours de force*», які вважав виконавським фокусництвом» [631, с. 2]. Перед кожним концертом невтомний педагог-просвітник виступав із вступним словом.

Якості А. Абази-педагога окреслено також у некрологах на смерть музиканта. Зокрема його учень Микола Рославець¹, російський композитор, музикознавець і скрипаль, згадував: «<...> чутливий і найдосвідченіший педагог, благородна людина, <...> Аркадій Максимович Абаза був взірцем вчителя...» [424, стб. 133–134]. У меморіальній публікації в газеті «Курская былль» наголошувалось: «Він був визнаним педагогом, який безкорисливо, самовіддано, цілком віддавав себе улюбленій справі. Він умів об'єднати своїх учнів, запалити в їхніх душах полум'я духовного піднесення, прагнення ідеалу. Ми, його учні, зобов'язані йому кращими хвилинами свого духовного життя. Він вказав нам шлях до безмежної чистої радості духу...» [563, с. 3].

Поряд зі становленням шкільної музичної освіти, починаючи з середини ХІХ століття, значного поширення набуло домашнє навчання музиці. Як елемент виховання й освіти, воно посідало важливе місце у дворянському побуті. Зокрема, М. Найдорф зазначає, що домашнє («дилетантське») музикування в Росії ХІХ століття «було найбільш характерним типом організації музичного спілкування в колах так званого “освіченого суспільства” <...> Навчанням грі на музичних інструментах, передусім на фортепіано, займались гувернери, пізніше – професійні вчителі музики» [251]. Приватні педагоги зазвичай не ставили високих освітніх завдань. Вони здебільшого

¹ Рославець Микола Андрійович (1881–1944) – композитор, музикознавець, скрипаль, педагог. У 1890-х роках навчався в курських музичних класах А. Абази.

обмежувались розучуванням салонних п'єс, романсів, ноктюрнів, танцювальних мелодій, тому приватні школи, курси, класи мали значно більший авторитет.

Не становили винятку й Суми. На початку ХХ століття значної популярності тут набули приватні уроки музики. У спогадах про це зазначається, що, як правило, «місцеві музиканти давали уроки в заможних сім'ях удома. Деякі приймали учнів у себе» [564]. Оголошення про надання приватних уроків гри на фортепіано, струнних інструментах, співу часто публікувались у міській періодиці, а то й просто їх розклеювали на парканах будинків городян. Послуги пропонували переважно дипломовані спеціалісти, які здобули музичну освіту за кордоном або у провідних навчальних закладах Росії. В оголошеннях вони обов'язково називали свою *Alma Mater*, на відміну від власних прізвищ, тому уявлення про музично-викладацьку еліту того часу маємо дещо не повне. Зокрема відомо, що навчитись грати на віолончелі можна було у випускника Празької консерваторії В. А. Павелки [582, с. 4]. Педагог Варшавської консерваторії мадам Тушинська пропонувала уроки гри «на роялі» [568, с. 4], Лідія Костянтинівна Христенко і Софія Петрівна Суттон – уроки фортепіанної гри [571, с. 4]. Співу навчали: випускник Імператорської Московської консерваторії, який проживав по вулиці Петропавлівській (буд. Ісаченко) [572, с. 1] і викладач К. М. Ванєєва [573, с. 1]. «Постановкою голосу, фразуванням, вивченням оперних партій та романсів, опануванням італійської мови спеціально для співу» займалася педагог, яка закінчила «у професора Петроградську консерваторію» [578, с. 4]. Опанувати елементарну теорію музики, гармонію, гру на фортепіано можна було у випускника Санкт-Петербурзького регентського і музичного училища [570, с. 4]. Навчитися професійно грати на гітарі «з нот і без нот по вельми здешевленій ціні» – у Марка Йосиповича Гомлевського [584, с. 1], а брати уроки скрипки – в артиста-скрипаля Й. З. Воловика [582, с. 4]. Часто оголошення мали надто загальний характер, на зразок: «Даю уроки музики», іноді містили уточнення: «репетирую

та займаюся з дітьми початківцями»; «готую в консерваторію на вищі курси» [576, с. 4].

Поряд з приватними уроками музики на початку ХХ століття в Сумах розпочинають діяти дитячі садки з музичним вихованням, музичні студії та приватні музичні школи. Значної популярності серед городян набула «*Нова школа*» В. Бирченко¹. Відкрита 1909 року, вона працювала за найсучаснішими європейськими методиками. Засновниця і директор навчального закладу Віра Василівна Бирченко (1885–1971) була талановитим викладачем. Вона здобула освіту в Женеві і Петербурзі² і всі свої знання й уміння впроваджувала у навчальний процес. Спочатку ця школа діяла як дитячий садок, у якому дітей дошкільного віку навчали за системою Марії Монтесорі і Жака Далькроза. Варто нагадати, що «Школу Монтесорі» в Європі було відкрито в січні 1907 року (Рим), а система музично-ритмічного виховання пройшла випробування у спеціальному курсі Женевської консерваторії (1905) і набула остаточного втілення в Інституті Музики і Ритму Е. Жак-Далькроза (Хеллерау) лише 1911 року. За спогадами сумчанки А. Макрідіної, навчальний процес у школі В. Бирченко був налагоджений дуже гарно. З дітьми працювали над розвитком мовлення, вивченням іноземних мов, малюванням, музикою. Значне місце належало ритмічній гімнастиці [546]. Свої погляди на виховання дошкільнят В. Бирченко часто озвучувала в публічних лекціях. З приводу одного з таких виступів у місцевій пресі писали: «Тема нагальна і лекторша, яка утримує дитячий садок, ґрунтовно вивчає питання дошкільного виховання і має багатий досвід спостережень» [533, с. 2]. Згодом дитячий садок В. Бирченко був реорганізований у двоступеневий навчальний заклад з дошкільним відділенням і початковими класами. Не зважаючи на високу вартість (садочок –

¹ Школа знаходилась на Покровській площі в будинку В. Бирченко.

² В Петербурзі В. Бирченко закінчила педагогічне відділення «Вищих жіночих курсів П. Ф. Лесгафта», яке готувало керівниць і виховательок фізичних вправ та ігор. Це був перший в Росії вищий навчальний заклад з фізичного виховання.

200 руб., школа – 250 руб. на рік), навчання в ньому сумчани вважали досить престижним.

Майже одночасно з «Новою школою» В. Бирченко в Сумах розпочала свою діяльність приватна музична школа, заснована не приїжджими музикантами, а сумчанкою *Наталією Олексіївною Чуриловою*. За спогадами сучасників, дружина директора державного банку була прекрасною, чуйною людиною, простою і скромною у спілкуванні. Випускниця Московської консерваторії, вона досконало володіла фортепіано, була дуже музикальною і вирізнялась прогресивними поглядами щодо музичної освіти. Про школу Н. Чурилової збереглося дуже мало свідчень, зокрема за спогадами А. Макрідіної, її мати брала уроки гри на фортепіано в цій школі і складала екзамен з фортепіано комісії [546]. Відомо, що в школі Чурилової працював і відомий в Сумах музикант Л. П. Кагадєєв.

Висновки до розділу 2

Отже, формування музичного середовища в Сумах наприкінці ХІХ – початку ХХ століть обумовлювало ряд чинників.

- Економічна стабільність: розвиток промисловості, налагоджене транспортного сполучення з великими культурними центрами – Москвою, Харковом, Києвом, спорудження акустично добре оснащених концертних залів, матеріальний достаток городян.
- Сформоване соціальне суспільство: значний прошарок дворянсько-поміщицької еліти, представники освіченої інтелігенції (інженери промислових підприємств міста, «білі комірці» поштово-телеграфних і банківських установ, чиновники акцизної управи і казначейства, службовці окружного суду і земства, земські лікарі і вільно практикуючі доктори, вчителі середніх і початкових навчальних закладів» [177, с. 15], робітники заводів, учнівська молодь (гімназисти, учні реального училища, кадети) тощо.

- Цілеспрямована діяльність очільників міста і меценатів по розбудові його культурного, зокрема музичного життя.
- Налагоджена гастрольна і концертна практика (оперні антрепризи, симфонічні оркестри, оперета, камерні ансамблі, солісти-інструменталісти, співаки).
- Розвиток різних видів і форм музичної діяльності (академічне, аматорське виконавство).
- Наявність високоосвічених музичних кадрів.
- Широка слухацька аудиторія.
- Належний професійний рівень музичної критики.
- Становлення музичної освіти у формах приватного навчання.
- Забезпеченість нотною літературою і музичним інструментарієм.

Таким чином, напередодні Першої світової війни Суми досягли високого рівня в промисловості ¹, будівництві, ремісництві, банківській справі, культурному розвитку. Збалансованість політико-економічних, соціальних складових забезпечувала комфортні умови для творчості. Музичне середовище маленького повітового міста відбивало загальні тенденції цього історичного етапу: активізувались музична діяльність, процеси становлення музичного навчання, в Сумах будувались концертні зали, розвивалось аматорське виконавство. Усе це позитивно впливало на слухача, формуючи певні ціннісні орієнтації, загальну культуру і художній смак.

¹ В Сумах налічувалося 38 підприємств, на яких було задіяно 4073 робітників. Найбільш потужні серед них – рафінадний і машинобудівний заводи, на яких працювало 3/4 із загальної кількості [133, с. 96–97].

РОЗДІЛ 3

ДИНАМІКА ОНОВЛЕННЯ МІСЬКОГО МУЗИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА У КРИЗОВИЙ ЧАС ПЕРШОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ ТА ПОВОЄННІ РОКИ

3.1. У хаосі війни

Події початку ХХ століття певним чином резонують із сучасними політичними і соціальними потрясіннями, піднесенням національної самосвідомості та іноземною воєнною агресією. Революція 1905 року, політична криза, Перша світова війна, в яку Російська імперія (у складі якої на той час перебувала більшість українських земель) вступила у військовому союзі з Антантою (1914), вибори у Всеросійські установчі збори (1918) – усі ці історичні події викликають аналогії з початком ХХІ століття і спонукають осмислити їх вплив на культуротворчі процеси. Варто зазначити, що музичне життя у період від початку Першої світової війни і до жовтневого перевороту 1917 року майже не досліджене в наукових працях з історії культури. Згідно з радянською періодизацією, ці роки розділяли різні культурно-історичні епохи. Час, який передував «соціалістичному етапу розвитку культури», визначають як період до 1913 року, а надалі культурно-мистецький процес у більшості наукових джерел розглядається, починаючи вже з 1917 року¹. Водночас, зламні історичні моменти зумовлюють не тільки соціальні трансформації, а зміни й модифікації в музичному середовищі. Процеси, які відбувались в невеликому повітовому місті відбивали загальні тенденції свого часу.

Воєнні дії, які розпочалися в Україні вже на початку серпня 1914 року, докладно висвітлювалися в сумській пресі. Перші шпальта газет за 1914–1915 роки рясніли рубриками: «Від штабу Верховного головнокомандуючого», «Військові огляди», «Військові епізоди», «Телеграми петроградського

¹ Такого погляду дотримується, зокрема, колектив авторів у «Нарисах з історії української музики» [252], в «Історії української музики» (під редакцією М. М. Гордійчука) [135] та інших виданнях.

телеграфного агентства», «Справи наших союзників» тощо. У зведеннях з фронту повідомлялось про наступи і поразки військ, про події на Західному, Східному, Кавказькому, Бельгійському, Румунському та інших фронтах. У щоденних детальних відомостях ішлося про воєнні дії, кількість захопленої зброї, втрачену техніку, людей. Так, 4 серпня 1915 року в «Сумском вестнике» писали: «Між Дністром і лівим берегом нижнього Серету австрійці вдень перейшли у наступ. Фланговою атакою одного з наших батальйонів наступ противника було зупинено, причому захоплено у полон 11 офіцерів і більше 100 австрійців з кулеметами» [435, с. 1]. У новинах 28 лютого 1916 року відзначалося: «На схід від Чернівців наша артилерія вдало обстріляла батарею противника під час її пересування. Спостерігалися прямі влучення у спорядження та зарядні ящики» [436, с. 1]. Безлад, розруха і голод охопили державу. Поставки хліба і цукру на потреби армії були одними з головних.

Руйнівна сила війни торкнулася й мистецтва. На тлі воєнних подій концертне життя у повітовому місті завмерло¹. Усі музичні заходи, які зрідка відбувалися, мали вже не розважальний, а суто соціальний характер. Це були переважно благодійні акції на підтримку біженців, вдів і дітей загиблих солдат і офіцерів, поранених, які лікувалися в госпіталях міста. Зокрема увесь збір від концерту, організованого жіночою спілкою «Захист вітчизни», передали на відкриття притулку для круглих сиріт бійців-захисників². У кінотеатрах перед сеансами у виконанні салонних оркестрів звучали національні гімни союзних держав. Публіка відвідувала такі заходи зовсім з іншою мотивацією, ніж перед війною. Її привертала можливість не одержати естетичне задоволення, а допомогти тим, хто бідує: «Ми переживаємо сезон благодійних вечорів, – писала газета «Сумской вестник». – Мало не щодня ми читаємо оголошення,

¹ Див. детальніше: Довжинець І. Г. Музичне життя повітового міста в роки Першої світової війни [89].

² У концерті (21. 10. 1917) взяли участь І. З. Транхтенберг (сопрано), О. Я. Волошина (сопрано), пані Войкова (скрипка), артист Петроградського театру Н. Ф. Кирилов (баритон) та інші. Грав духовий оркестр під керівництвом Й. Маршад.

що в такому-то кінематографі має бути благодійний сеанс чи концерт. Громадяни, розкрийте гаманці і пожертуйте...» [567, с. 1].

Детальні звіти про такі благодійні акції публікувались у пресі. Так, про концерт 15 серпня 1915 року на «вспомоществованіє» особам, постраждалим від воєнних дій, «Сумской вестник» інформував: «Прибуток: за продані квитки – 383 р. 15 к., програми – 63 р. 50 к., квіти – 26 р. 50 к., прибуток від буфету – 58 р. 70 к. Пожертвувано: пані Траскіна – 23 р., пані Бороунська – 2 р., пані Маршад – 50 к., пан Перкович – 30 к., пані Янковська – 75 к., N. N. – 24 р. 50 к., пані Асмолова – 5 р. <...> (і так далі, всього 25 прізвищ). Усього пожертвувано 85 р. 25 к. Загальний прибуток – 625 р. 05 к. Витрати: за телеграму пану губернатору про дозвіл концерту – 2 р. 91 к., за об'яви та розклейку афіш – 11 р., прислузі будинку Громадського зібрання – 5 р., декоратору, монтеру, контролеру – 4 р. 50 к., за букети – 17 р., за благодійні марки на квитки – 20 р. 25 к., дрібні витрати – 1 р. 90 к. Разом витрати – 62 р. 56 к. Чистий прибуток 562 р. 49 к.¹. Комітет з організації концерту щиро дякує всім особам, які взяли участь у концерті та його організації, усім, хто допоміг у постачанні буфета, усім, хто пожертвував гроші, а також квіти для продажу й обкладинки для програм, типографію П. К. Пашкова за безкоштовне друкування афіш і програм та Громадське зібрання за безоплатне надання зали» [591, с. 4].

Однак більш як за три роки суспільство втомилося від тягаря війни, щоденних повідомлень з передової про безвихідь на фронтах, катастрофічний стан армії тощо. Автор «Сумних роздумів», опублікованих в «Сумском вестнике», виражав загальний настрій: «Ми звикли до оголошень про благодійність, так звикли, що вони анітрохи нас не хвилюють, як ми звикли до фрази: вітчизна наша гине – і аніскільки про це не турбуємося <...> Гил забув фронт <...> Війська “доїли останні сухарі” <...> Солдати погано одягнені і взуті на зиму, незважаючи на пожертвування теплими речами, які йшли з усієї

¹ Для порівняння – фунт хліба коштував 2 рублі.

Росії. Добра половина з них розграбовані. Армія голодує! Усе це повторюється так часто й набридливо, що ми звикли й проходимо повз...» [446, с. 3].

Хронічна втома від проблем, породжених війною, сприяла поступовому збайдужінню суспільства до подій на фронтах. Поволі в тилу почало налагоджуватись мирне життя, одним із провісників якого стало поживлення концертної діяльності. Поряд з численними благодійницькими акціями, які здійснювали переважно місцеві творчі сили, в Сумах відновлюються гастрольні заходи. Так, наприкінці 1916 року з концертним туром в місто приїжджає відомий скрипаль, професор Київської консерваторії Михайло Ерденко¹. Концерт мав великий успіх. Фантастична техніка, шалений романтичний темперамент майстра викликали захоплення у сумської публіки. Переповнений зал театру Корепанова стоячи аплодував музиканту. Через рік маестро знову приїхав до Сум. Наприкінці жовтня 1917 року² М. Ерденко концертував в ансамблі зі своїм колегою, викладачем Київської консерваторії піаністом Сергієм Тарновським³, визнаним не тільки як прекрасний камерний виконавець, а й талановитий педагог – у його класі, зокрема, навчався В. Горовиць. Музиканти виконали концерт Г. Венявського, молитву «Кол Нидрей» в аранжуванні М. Ерденка та інші твори.

1917 рік у Сумах виявився дуже щедрим на гастролі скрипалів. Так, улітку тут виступав відомий італійський музикант, колишній директор і головний диригент Бухарестського оперного театру Еджизіо Массіні. У той час як у Петрограді відбувалась підготовка до жовтневого перевороту, сумська публіка захоплювалась мистецтвом талановитого скрипаля, викладача Київської консерваторії Юліана Пуліковського. У листопаді, «під акомпанемент» передвиборчої агітації преси (у Всеросійські установчі збори:

¹ Концерт М. Ерденка відбувся 11 грудня 1916 року.

² Концерт відбувся 31 жовтня 1917 року.

³ Тарновський Сергій Володимирович (1883–1976) закінчив Санкт-Петербурзьку консерваторію по класу А. Єсипової. Виступав як соліст в різних країнах Європи та як акомпаніатор, зокрема з відомими скрипалями Н. Мільштейном, М. Ерденко. Викладав в Одеській та Київській консерваторіях. 1928 року емігрував за кордон.

«Голосуй за список № 6. Партія народної свободи! Голосуй за список № 12. Торгово-промислова група!» [425, с. 2]), у місті концертував викладач Курських музичних класів ІРМТ Ілля Єгудкін, а наприкінці року за участю віолончеліста-віртуоза Якова Бунчука та піаніста Йосипа Маргуліса в Сумах виступав скрипаль-соліст Франт Сміт. У програмі концерту були: «Варіації на тему рококо» П. Чайковського, «Іспанська серенада» О. Глазунова, «Лебідь» К. Сен-Санса, Балада (*As-dur*) Ф. Шопена, п'єси О. Скребіна.

Преса у жовтні 1917 року особливо вражає своєю строкатістю. Поряд з повідомленнями з фронту, значно більш лаконічними, ніж на початку війни («Північний, Західний, Південно-Західний, Румунський фронт – перестрілка. Кавказький фронт – нічого суттєвого») [593, с. 1], з тривожними телеграмами зі столиці («Петроград взятий військами Керенського <...> У Москві йдуть бої. Центр уже в руках урядових військ, вокзали зайняли більшовики...») [628, с. 1], яскраво анонсуються: «Великий концерт за участю видатної польської піаністки пані Подгурської» [590, с. 4], концерти «улюбленця петербурзької і московської публіки, відомого виконавця циганських і грузинських пісень» Михайла Вавича [579, с. 1], «знаменитої інтерпретаторки російських романсів і народних билин» Марії Комарової [580, с. 1], «оригінальної російської народної співачки» Надії Плевицької [581, с. 2] та інші. «Весело в Сумах, – писав кореспондент газети «Луч» у вересні 1918 року. – Ошатно, жваво, і модно на вулицях. Заманливо-яскраві вогники кінематографів закликають під дах німого <...> Зі смаком дібраний репертуар німецького оркестру в саду Харитоненка збирає навколо себе любителів музики <...> Тут учні і молодь, <...> сумчанин, який вийшов подихати свіжим повітрям, <...> танці під “грім музики” капельмейстера, що виконував царські гімни. Усе це нагадує, що настав найбільш веселий час, що хмари, які прийшли з холодної півночі в лютому 1917 року, вже розсіялись» [445, с. 3]. У Сумах пробуджувалося звичне музичне життя.

3.2. Війною спрямовані долі

Перша світова війна спричинила «велике переселення народів». Першими були переселенці з Польщі, Латвії, Литви, Білорусі, Західної України. За словами А. Курцева, це було «стихійне добровільне біженство, численні натовпи голодних і напівголих людей рухалися на схід...» [181, с. 99].

Саме з потягом біженців до Києва потрапив поляк *Бернард Генріхович Лімперг*. Високоосвічений музикант, випускник Віденської консерваторії, він певний час жив у губернському місті, годуючись приватними уроками музики і викладанням у музичній школі. Імовірно, матеріальні труднощі змусили його з часом змінити місце проживання. За спогадами А. Макрідіної, особисто знайомої з Б. Лімпергом, до Сум він приїхав, приблизно, 1917 року тяжко хворий на застуду, і потрапив до лікарні. Саме там його віднайшов Л. Кагадеев, який дізнався про приїзд музиканта. Вони стали друзями [546]. Спочатку Бернард Генріхович мав приватну практику, про це свідчать газетні оголошення: «У консерваторію на вищі курси готує Б. Лімперг, у минулому викладач музичної школи в Києві» [576, с. 4]. З відкриттям в Сумах музичного училища (вересень, 1917) його запросили викладати теорію і гармонію¹. «Це була чесна, пряма, безкомпромісна людина, що ускладнювало характер, – зазначає А. Макрідіна. – Певний час, не порозумівшись з господинею квартири, яку знімав, він мешкав у нашому будинку. Улітку оселився на веранді, яка виходила в сад, і говорив, що це йому нагадує Рив'єру» [546].

Руйнуючи узвичаєне життя, війна змусила тисячі людей переселятися, однак мотивація до «вимушеної» еміграції була різною. Одні тікали із окупованих ворогом територій, де вони постійно проживали, інших примусово виселяли з прифронтових зон, «розчищаючи» деякі ділянки для військових дій. Були й такі, хто переселявся з голодних міст у райони, більш забезпечені продовольчо. Особливо масовим було переселення 1915 року. Як зазначалось у

¹ В Сумах музикант працював до кінця життя. Помер Б. Лімперг 1923 року. На його честь в музичному закладі (на той час у «Сумській музпрофшколі») було призначено стипендію для найталановитіших незаможних учнів-піаністів.

газеті «Юго-Западный край», у вересні на Московсько-Києво-Воронезькій залізниці посилювався рух у напрямку до Києва. Надзвичайно багато людей поверталось з Ростова, де «через вплив біженців ціни на життєві припаси неймовірно зросли» [634, с. 1]. Можливо, саме з цієї причини з Донського краю до Сум переїхав відомий музикант *Володимир Михайлович Гернік* – піаніст, скрипаль, композитор, педагог, диригент і громадський діяч.

Створення навчальних закладів було справою життя цієї талановитої людини. 1909 року завдяки зусиллям митця була відкрита перша музична школа в Козлові (Тамбовська губернія), яку затвердило Міністерство внутрішніх справ. Шестирічний курс навчання був узгоджений з програмою молодших класів консерваторії [113, с. 58]. Зокрема, заклад мав спеціальні й загальнодоступні класи. У перших готували викладачів музичних дисциплін та військових капельмейстерів. Тут обов'язково вивчали фах (фортепіано, скрипка), хоровий спів, сольфеджіо, гармонію, історію і теорію музики. На загальному відділенні, за бажанням, відвідували один або кілька предметів музичного циклу: хоровий (світський або духовний) спів, теорію музики, сольфеджіо. Навчання, через його високу вартість, було доступне небагатьом, тому на спеціальному відділенні слухачів було мало. Проте школа «значно потрудилася для безкоштовних учнів з околиць і “ям”, з яких було організовано хор...» [222, с. 5].

За три роки роботи навчальний заклад досяг значних успіхів. Концертні вечори школи відвідали сотні шанувальників музичного мистецтва. У місцевій пресі щороку відзначались успіхи учнів. Проте деякі «невігласи від музики» звинувачували директора в тому, що не було підготовлено «жодного диригента» [там само]. Виправдовуючись, В. Гернік писав: «Засновуючи школу, мені довелося працювати на абсолютно не ораній ниві. Два з половиною роки тому Козлов в музичній освіті був “нічим”. І спершу школа боролася з головним ворогом музики – дилетантизмом (умінням лише барабанити пальцями або водити смичком). Було докладено неймовірних зусиль і витримки, колосального терпіння, щоб змусити учнів виконувати свою справу

систематично, не переймаючись технічною мішурою <...> і представити публіці учениць, які справляють гарне враження своєю обдуманною грою <...> Завдання музичної школи – надавати музичну освіту. Диригентів не готує і не може готувати жодна музична школа» [там само]. У цій емоційній відповіді сконцентровані основні принципи Герніка-педагога: спрямованість на професіоналізм, вдумливе прочитання нотного тексту, підпорядкування віртуозності змісту й образності твору.

Улітку 1912 року В. Гернік отримує запрошення на посаду військового капелмейстера¹ в Гельсінгфорсі² й у Владикавказі, але обирає вторований шлях – 1 серпня він відкриває музичну школу в Таганрозі³. Навчальний заклад повною мірою відповідав загальним стандартам організації музичних шкіл і класів того часу. Дослідниця провінційної освіти С. Михайліна відзначає, що музичні класи при Ростовському відділенні ІРМТ «розподілялись на загальні і спеціальні. До загальних предметів належали хоровий спів та елементарна теорія музики, а до спеціальних – спів (соло), вища теорія музики і гра на різних інструментах (фортепіано, скрипці, альті, віолончелі, контрабасі, духових інструментах – флейті, кларнеті, фаготі, гобої, валторні, трубі та тромбоні, арфі. Навчання було платним» [230].

До Сум музикант прибув приблизно в середині 1915 року. У серпневих випусках «Сумського вестника» публікувались оголошення, що російський чиновник, відомий викладач В. М. Гернік, який закінчив Лейпцизьку консерваторію (срібна медаль) і був директором музичної школи в Таганрозі, дає приватні уроки гри на роялі і скрипці⁴, а також запрошує любителів і любительок хорового співу у безкоштовний хор [574, с. 4]. Успішна викладацька і громадська діяльність музиканта, зростаючий попит городян на

¹ Як талановитий військовий капелмейстер і оперний диригент, В. Гернік зарекомендував себе, працюючи в Ростові-на-Дону та інших містах.

² Гельсінгфорс (Helsingfors) – до 1926 року назва міста Гельсінкі, столиці Фінляндії.

³ Таганрозька музична школа належала до Ростовського відділення ІРМТ.

⁴ Навчання коштувало 100 рублів на рік.

музичну освіту спонукали В. Герніка відкрити в Сумах приватну музичну школу¹. Уже в серпні 1917 року було оголошено набір до школи, затвердженої Міністерством внутрішніх справ, у якій передбачались шестирічний курс навчання за програмою консерваторії, а по її закінченні – надання свідоцтва усталеного зразка [575, с. 1]. За свідченнями її випускника Івана Лукича Андрущенка, «затверджена приватна музична школа професора Володимира Михайловича Герніка діяла в Сумах майже 7 років, до того часу, коли її директор 1923 року у зв'язку із хворобою виїхав до Харкова» [427].

Про діяльність закладу збереглося дуже мало інформації. Відомо, що він функціонував за апробованими на практиці канонами: в школі навчали гри на фортепіано, скрипці, викладали теоретичні дисципліни і сольний спів. В. Гернік здійснював загальне керівництво, а також вів класи спеціальних предметів. Навчав він за власно розробленою системою, про що повідомляв на сторінках преси: «Двадцять років по закінченні Лейпцизької консерваторії я розробляв систему фортепіанної і скрипкової гри. Тепер я склав школу і різні практичні вправи. Моя система навчання ґрунтується на ідеях і досвіді життя, присвяченого здійсненню свого ідеалу. Мені доводилось боротися з противниками, які не довіряли моєму вченню, але невтомно й бадьоро я йшов далі <...>, впевнений, що правда і добро переможуть, оскільки є несприйнятливі періоди, але те, що вічне, дочекається свого часу» [566, с. 4].

Сольний спів у школі В. Герніка викладала випускниця Петроградської консерваторії *Ніна Сергіївна Зволянська*, яка опинилася в Сумах унаслідок подій 1917 року. Донька сенатора, таємного радника і директора департаменту поліції Сергія Ерастовича Зволянського на початку 1900-х років закінчила Смольний інститут шляхетних панночок, Вищі жіночі педагогічні курси іноземних мов М. Бобрищевої-Пушкіної², а 1913 року – Петербурзьку

¹ Школа була розташована по вул. Воскресенській в будинку Бенсона.

² У «Жіночих спеціальних класах нових мов» вивчали історію західноєвропейської літератури, а також витончені рукоділля (малювання, порцеляновий розпис тощо).

консерваторію по класу вокалу, одночасно навчаючись у відомої співачки Медеї Фігнер. У перші роки війни Ніна Сергіївна добровільно служила в Петербурзькому Червоному Хресті, у вільний час заробляла приватними уроками співу. У травні 1917 року проживати в будинку № 4 на Двірцевій площі, поряд зі штабом революційних військ, стало вкрай небезпечно, і столична мешканка Н. Зволянська «втікає» до родички Віри Бернадських в Суми. Спочатку вона проживає в селі Баси, що на околиці міста, а восени оселяється в убогій кімнатці хатинки-мазанки в Сумах. Співачка дає приватні уроки, а з вересня 1917 року викладає у школі В. Герніка і в Сумському музичному училищі.

Жовтневий переворот і запеклі бої на московських вулицях перервали концертну діяльність і змусили переселитись в м. Охтирку (неподалік від Сум) відому камерну співачку *Євфалію Іванівну Хатаєву*¹. Неперевершена виконавиця романсів М. Мусоргського, О. Даргомижського, російських народних пісень, переживаючи в українській глибинці лихоманку зміни властей (більшовики, німці, петлюрівці, денікінці), тугу, смуток, холод і голод², брала участь у благодійних акціях, виступала в Сумах. Збереглися афіша і рецензія на концерт співачки, які свідчать, що непересічна для повітового міста подія, як охарактеризували концерт сумські газети, відбулася влітку 1918 року³. Складний репертуар з драматично-жанрових картин М. Мусоргського («Трепак», «Гопак», «В углу»), витончених пейзажних замальовок О. Оленіна («Ветер», «Дорога»), характерних російських народних образів М. П'ятницького («Штой-то звон») та романсів-почуттів О. Даргомижського («Мне грустно», «Титулярный советник», «Расстались гордо мы») надавав

¹ Хатаєва Євфалія Іванівна (в дівочтві Ваніна, 1891–1945) закінчила Харківську консерваторію (клас проф. Ф. Бугамеллі), навчалась у М. П'ятницького. 1924 року емігрувала до Маньчжурії, а згодом – до Європи.

² У своїх щоденниках Є. Хатаєва писала: «Холодно у квартирі, нарешті отримали «зубочистки» – так називали хліб. Був він сірий, несмачний, з масою соломинок – тому й зубочистки» [632, с. 23].

³ Концерт відбувся в кінотеатрі «Люкс» 15 серпня, 1918 року.

можливість виявити не тільки колористичне багатство рідкісного меццо-сопрано, а й драматичне обдарування співачки. «Обдумане фразування, переломлена крізь призму власного світовідчуття інтерпретація творів полонила сумську публіку, яка дружньо і щиро вітала кожен художній успіх дебютантки», – резюмував критик [515, с. 4].

3.3. Відродження мирного життя

1917 рік видався особливо плідним для музичної освіти у повітовому місті¹. Майже одночасно зі школою В. Герніка, за ініціативи викладача історії Сумського реального училища, пристрасного музиканта-аматора Петра Петровича Бессонова, при «Палаці Праці»² була заснована музична студія, яку очолив Г. А. Степанов³. В студії навчали переважно грі на фортепіано і співу⁴.

Цього ж року на базі музичної школи Н. Чурилової відкрилося *перше в Сумах музичне училище*, про що оголошувалось в «Сумском вестнике»: «Програми училища, що відкривається, відповідають п'яти класам консерваторії за предметами – фортепіано, скрипка, віолончель, і повний курс співу. Приймаються особи обох статей у віці від 10 років, вільні слухачі та у підготовчий клас – діти від 7 років. Перевірка знань для тих, хто бажає вступити, відбудеться 24 вересня о 10 годині ранку в будинку № 37 по вул. Петропавлівській, квартира Чурилової» [577, с. 1]. За спогадами Ю. Маршад (Полфьорової), училище було приватним навчальним закладом, який об'єднав найкращі музичні кадри міста. Співорганізатором заснування училища і його директором став відомий в Сумах *Леонід Павлович*

¹ Див. детальніше: Dovzhynets I. G. Music education as a factor of musical environment formation (using teaching music in ukrainian province as an example) [407].

² Сьогодні тут міститься обласна філармонія.

³ Г. Степанов не був професійним музикантом.

⁴ Фортепіанну гру в студії викладали відомі в Сумах музиканти: Леонід Павлович Кагадєєв, Ганна Петрівна Вершинська, Поліна Самійлівна Лівшиць, Юдіфь Йосипівна Маршад, Лідія Костянтинівна Христенко, Пелагея (Поліна) Василівна Штубе. Клас вокалу вела Надія Федорівна Фортинська.

Кагадєєв (1861–1944)¹, зокрема в автобіографії він зазначав, що 1917 року разом з іншими музичними педагогами заснував в Сумах музичне училище².

Постать Л. Кагадєєва – одна із ключових в музичній розбудові повітового центру: талановитий музикант, визнаний у місті знавець мистецтв, прекрасний педагог. Майже все його життя пов'язане з рідними Сумами. Народився Леонід Павлович в селі Михайлівка (нині Лебединського району). Мати – Анна Іонівна Кагадєєва (у дівоцтві Савич) була спадковою дворянкою, батько – Павло Кагадєєв – з роду козаків. Уже в дитинстві Леонід виявив неабиякі здібності і зацікавлення музикою. Початкові знання, як і було заведено у дворянських сім'ях, засвоїв від матері, яка добре грала на фортепіано і співала³. Першою вчителькою музики стала досвідчений педагог Марія Феліксівна Христенко, яка прищепила восьмирічному хлопчику любов до музики і за це Леонід Павлович був вдячний їй усе життя. Загальну освіту здобув у Сумській Олександрівській чоловічій гімназії⁴, після закінчення якої, незважаючи на значні успіхи в музиці, вступив на медичний факультет Харківського університету. Одночасно почав відвідувати музичні класи при Харківському відділенні ІРМТ. Буремні передреволюційні настрої захопили сприйнятливого юнака. Співчуваючи демократичному студентському руху, Л. Кагадєєв організовує збір коштів для політв'язнів⁵, за що влітку 1879 року місяць перебуває під арештом і подальшим наглядом поліції, а студентом другого

¹ Окрім виконання обов'язків директора училища, Л. Кагадєєв викладав фортепіано і теорію музики.

² Див. детальніше: Довжинець І. Г. Музична освіта в Сумах: етапи становлення та особистості [88].

³ Анна Іонівна закінчила Інститут шляхетних дівчат в Петербурзі.

⁴ Олександрівську чоловічу гімназію було відкрито в Сумах 1873 року по вул. Троїцькій. Це був перший у місті навчальний заклад такого типу. Сьогодні в будинку колишньої чоловічої гімназії міститься один з престижних загальноосвітніх навчальних закладів міста – Сумська класична гімназія.

⁵ Кошти збирали для земляка і товариша по навчанню Л. Кагадєєва в Сумській гімназії та Харківському університеті, народовольця Івана Калюжного (уродження м. Лебедин).

курсу вимушено йде з університету з формулюванням «неблагонадійний»¹. Водночас він не полишає занять музикою. З відкриттям Харківського музичного училища (1883) Л. Кагадєєв продовжує здобувати музичну освіту в класі відомого музиканта – піаніста, диригента, директора училища Іллі Слатіна (1883–1885)². Під час навчання юнак виявляє яскраві концертмейстерські здібності, майстерне читання з аркуша, що надає йому змогу багато акомпанувати в концертах. За спогадами доньки музиканта, робота концертмейстером надавала основний заробіток, оскільки матеріальної підтримки з дому не було³. Закінчивши училище, Л. Кагадєєв працював концертмейстером і хормейстером в Харківському оперному театрі, давав уроки гри на фортепіано⁴.

Остаточо оселившись в Сумах 1887 року, Леонід Павлович розгортає активну діяльність з музичного і культурного просвітництва. Він викладає музику в чоловічій гімназії і кадетському корпусі, «усією душею віддається роботі уповноваженого Російського музичного товариства в Сумах» [545]. Самовдосконалюючись, часто буває у Харкові⁵, Москві, Петербурзі, де відвідує концерти знаменитостей, іноді сам бере в них участь, купує нотні новинки, налагоджує зв'язки з видавцями. Зокрема, він був особисто знайомий з відомим російським музичним видавцем П. Юргенсоном, співпрацював з Лейпцизьким виданням М. Беляєва, випишував усе краще, що видавалося в Росії

¹ За спогадами доньки музиканта, особиста бібліотека Л. Кагадєєва містила зібрання творів В. Белінського, О. Герцена, М. Добролюбова, М. Чернишевського, які були настільними книгами в родині.

² Слатін Ілля Ілліч – випускник Петербурзької консерваторії (1868), клас фортепіано О. Дрейштока, теорії музики М. Заремби. Протягом 1869–1871 років навчався в Берліні у Т. Куллака (фортепіано), Р. Вюрста (композиція).

³ Все родинне майно батько програв у карти.

⁴ За даними А. Макрідіної, однією з учениць Л. Кагадєєва була перша дружина М. Горького – Катерина Павлівна Пешкова (1876–1965), уроджена Волжина, с. Семереньки нині Тростянецького району Сумської області.

⁵ За свідченням доньки музиканта, 1893 року в Харкові Леонід Павлович відвідав авторські концерти П. Чайковського, під час яких композитор диригував власними творами.

і за кордоном¹, передусім нові твори композиторів-сучасників. Приватне зібрання Л. Кагадєєва було найкращим у Сумах, воно містило сотні томів оперних клавирів, оркестрові партитури, ансамблеві опуси (тріо, квартети, сонати тощо), збірки романсів, народних пісень, фортепіанні твори². Проте це не була бібліотека колекціонера. Усіма «своїми скарбами» музикант щедро ділився з колегами й учнями, про що вони неодноразово згадували із щирою вдячністю.

Перебуваючи в столицях, Леонід Павлович відвідував театри, симфонічні концерти, а повертаючись до Сум, за роялем ілюстрував домочадцям почуті нові твори. Вільне володіння іноземними мовами (італійською, німецькою, французькою) допомагало у закордонних вояжах (Австрія, Італія, Франція, Швейцарія). Саме в цей період він налагоджує дружні стосунки і листування з багатьма відомими музикантами, завдяки чому наприкінці 1880-х років Суми стають справді музичним містом. Використовуючи особисті зв'язки, Л. Кагадєєв організовує у провінційній глибинці ряд концертів видатних майстрів російської і європейської сцени. Саме на його запрошення в місті гастролювали: відомі співаки Іван Алчевський, Олександр Порубіновський³, Леонід Собінов; примадонни Большого і Марійїнського театрів сестри Габріель та Емілія Кристман; один з найвідоміших піаністів Росії початку ХХ століття, двоюрідний брат С. Рахманінова Олександр Зілоті; віртуозна німецька піаністка Софі Ментер; віолончеліст Анатолій Брандуков; фундатор російської скрипкової школи Леопольд Ауер та його уславлений учень Єфрем Цимбаліст; тринадцятирічний скрипаль-віртуоз з Новочеркаська Костя Думчев; чеський

¹ Особливу увагу Л. Кагадєєв надавав творам сучасних російських і західноєвропейських композиторів.

² Бібліотека Л. Кагадєєва не збереглася. Вона була втрачена в роки Другої світової війни.

³ Порубіновський Олександр Якович (1870–1940) – оперний співак (бас), уродженець м. Суми. Закінчив музично-драматичне училище Московського філармонічного товариства (1900), стажувався в Італії (1907). Був солістом в оперних театрах Санкт-Петербурга, Москви (Большой театр, 1906–1907), Харкова, Єкатеринбурга, Пермі, Баку. Репресований 1941 року.

квартет ім. А. Дворжака; квартет ім. О. Глазунова; симфонічний оркестр Д. Ахшарумова тощо. Знаменною подією для сумчан стали організовані Л. Кагадєєвим авторські концерти композиторів Антона Аренського і Сергія Рахманінова. Зокрема, під час гастролей А. Аренського рояль в залі Громадського зібрання виявився не в належному стані і Леонід Павлович запропонував особистий інструмент «Diederichs», який сподобався піаністу. На один вечір рояль перевезли у концертний зал, і виступ маестро відбувся.

З більшістю названих артистів Л. Кагадєєв мав багаторічні теплі стосунки і творче партнерство. За спогадами доньки, «музикант витонченого смаку» Іван Олексійович Алчевський був близьким другом Л. Кагадєєва ще з харківських студентських років¹. «У нього був прекрасний голос (ліричний тенор), – відзначала Анна Леонідівна, – та понад усе батько цінував в ньому надзвичайну музикальність, витончене інтонування. Його виконання вирізнялося яскравим темпераментом і розумом. Це був дуже інтелігентний співак» [545]. Багаторічне листування поєднувало Л. Кагадєєва із С. Ментер². Її послання, «написані крупним почерком, німецькою мовою, – за спогадами доньки музиканта, – зберігалися в їх родині до початку Другої світової війни» [там само].

Неперевершені концертмейстерські здібності надавали можливість Л. Кагадєєву виступати в ансамблях із всесвітньо відомими виконавцями. Під час сумських гастролей він зазвичай сам акомпанував солістам. Репетиції відбувались в будинку музиканта, тому більшість світових знаменитостей відвідала родину Кагадєєвих. Анна Леонідівна згадує, що їх гостями були: А. Брандуков, до якого Леонід Павлович «ставився з любов'ю, грав з ним, був у дружніх стосунках»³, Є. Збруєва, сестри Кристман, К. Думчев¹ та інші. Усі вони

¹ У студентські роки Л. Кагадєєв неодноразово гостював у родині Алчевських, був добре знайомий з матір'ю співака Христиною Данилівною, яка на громадських засадах організовувала недільні школи для бідноти.

² Листи С. Ментер втрачені 1943 року, коли окупанти, залишаючи Суми, грабували все в будинках городян.

³ У Брандукова Л. Кагадєєв часто зупинявся, перебуваючи в Москві. Портрет віолончеліста, за спогадами доньки музиканта, висів у них вдома, в кімнаті над роялем.

вважали Л. Кагадєєва талановитим музикантом, майстерним концертмейстером і звертались до нього не інакше як «наймиліший колего», «кращий акомпаніаторе», «вельмишановний, дорогий і милий Леоніде Павловичу». Зокрема, Габрієль Кристман 1903 року писала: «Дай Боже, щоб у нашому матеріальному столітті в мистецтві траплялось більше таких безкорисливих служителів, як Ви, вельмишановний Леоніде Павловичу» [цит. за: 188].

З місцевими музикантами Л. Кагадєєв також виступав переважно в ансамблях. Із його сольного репертуару донька пригадує лише Ноктюрн «Мрії кохання» Ф. Ліста, «Жайворонок» М. Глінки–М. Балакірева, «Ісламей» М. Балакірева, етюди і прелюдії А. Лядова, романс О. Бородіна «Спляча княжна» у власному перекладенні виконавця [545]. Названі твори виявляють уподобання піаніста: схильність до музики романтичного стилю і російських композиторів, зокрема представників «Могутньої купки», творчість яких він активно пропагував у своїх концертах. Водночас, репертуарні пріоритети виконавця свідчать про його необмежені віртуозні можливості. Східну фантазію «Ісламей» вважають одним із найскладніших творів, каменем спотикання для багатьох піаністів. Композитор використав у ній майже увесь арсенал віртуозності: подвійну репетицію, рух паралельними терціями, октавну техніку, карколомні акордові пасажі, глісандо тощо. Виконання такої музики під силу справжнім майстрам фортепіанної гри. Зокрема, М. Рубінштейн наголошував, що «Ісламей» – це дуже складний твір і не кожен піаніст може з ним упоратись. Інші п'єси з наведеного переліку потребують витонченого інтонування. Вишукані, рафіновані прелюдії А. Лядова, кришталево-прозоре звучання «Жайворонка», романтична химерність крайніх розділів і захоплено-піднесена середина Ноктюрну Ф. Ліста виявляють чутливого музиканта, здатного відтворити звукові градації, тонкощі тембрального колориту.

¹ До маленького скрипаля-вундеркінда Л. Кагадєєв ставився з особливою повагою і співчуттям, докоряючи «жадібним батькам за безжальне експлуатування таланту дитини» [545].

Плідна творча співпраця поєднувала Л. Кагадєєва із сумським віолончелістом Аркадієм Федоровичем Коршиковим. Їх зіграний дует добре знали в місті. Хоч Аркадій Федорович не працював за фахом¹, він був освіченим музикантом. Випускник Московської консерваторії, учень відомого віолончеліста К. Давидова², боячись виступати на естраді, не присвятив себе музичному мистецтву, проте мав в особі Л. Кагадєєва однодумця й постійного ансамблевого партнера. Вони із задоволенням спільно виступали, і А. Коршиков зауважував: «Якби не Леонід, то ні за що не грав би на публіці. З ним я почуваю себе “в безпеці”, заспокоююсь» [545]. Не зважаючи на сильне хвилювання перед кожним виступом, грав А. Коршиков, за спогадами сучасників, прекрасно. Обдарований музикант, він володів надзвичайно красивим звуком і був кумиром сумчан.

Щодо співаків, Л. Кагадєєв плідно співпрацював з Г. Голеніщевою-Кутузовою і К. Ванєєвою. Обидві були добре знайомі сумчанам за виступами в концертах і приватними уроками з вокалу. Володарка оксамитового, широкого діапазону контральто Катерина Миколаївна Ванєєва навчалась в Італії (Раньєрі) і була людиною високої культури й аристократичних поглядів. Ганна Федорівна Голеніщева-Кутузова брала приватні уроки у професора К. Еверарді. Як усі учні видатного італійського маестро, вона досконало володіла вокальною технікою і позиційно «поставленим» звуком.

З віолончелістом С. Ліницьким і баритоном В. Семенихіним³ Л. Кагадєєв часто виступав у робітничих аудиторіях. За спогадами сучасників, популярними серед сумчан були концерти-лекції, які щотижня відбувались у приміщенні Недільної школи по вул. Троїцькій. Ці заходи коштували недорого

¹ А. Коршиков був завідувачем ремісничого училища в м. Білопілья (поблизу Сум).

² Давидов Карл Юрійович (1838–1889) – відомий російський віолончеліст, директор Санкт-Петербурзької консерваторії (1876–1887), за словами П. Чайковського, – цар усіх віолончелістів XIX століття.

³ В. Семенихін – музикант-аматор. Працював викладачем математики в Сумській гімназії.

(три копійки за вхід), тому відвідувачів зазвичай було дуже багато. Робітник заводу «Сумські машинобудівні майстерні» (Бельгійського акційного товариства) Лука Іванович Кудрявцев згадував: «Часто в музичній частині Л. П. Кагадєєв розповідав про композиторів і твори, що виконувались. Були й тематичні концерти, присвячені творчості окремого автора» [545]. Заходи, спрямовані на виховання слухацької культури сумчан, відігравали важливу роль у формуванні музичного середовища, оскільки охоплювали ту частину населення, яка не потрапляла на престижні коштовні концерти. Водночас, такі просвітницькі акції сприяли виявленню талантів серед робітничої молоді. Зокрема, солістка хору й виконавиця епізодичних партій Большого театру Параскева Панасівна Байдак на схилі літ з вдячністю згадувала про ці концерти, під час яких вона здобула перші музичні знання, які докорінно змінили її долю. Виїхавши до Москви, володарка рідкісного низького голосу стала артисткою хору при симфонічних концертах С. Кусевицького (1912), а згодом – Большого театру (1917), у якому співала все життя [545].

Безкоштовні концерти збирали велику аудиторію любителів музики в залі реального училища. Для молодших здійснювались постановки дитячих опер, зокрема протягом 1915–1916 років у Громадському зібранні була поставлена опера «Сон Ялинки» (О. Гречанінова), у якій роль Ялинки виконала дружина Леоніда Павловича – Ірина Кагадєєва, а Зиму зіграла К. Ванєєва.

Наголошуючи на значенні діяльності Л. Кагадєєва у музичному становленні Сум, Г. Локощенко відзначав, що будинок митця був своєрідним музичним центром, а його господар «самовіддано служив мистецтву, вірив у його непереможну силу. І від душевної щедрості цього ентузіаста духовно збагачувалось місто» [542, с. 4]. Збагачувалось і його музичне середовище, урізноманітнене багатогранною творчою діяльністю митця.

Особистість Л. Кагадєєва була тим гравітаційним центром, сила тяжіння якого поширювалась як на музикантів, так і на поціновувачів академічного мистецтва. Високі професійні і людські якості, творчий ентузіазм згуртували навколо нього однодумців, які становили основу педагогічного колективу в

очолюваному ним училищі. Усі вони були освіченими музикантами, майстрами своєї справи. Окрім самого Леоніда Павловича і власниці училища Н. Чурилової, гру на фортепіано викладала концертуюча піаністка і досвідчений педагог Зінаїда Давидівна Альтшулер (1892–1933)¹. Родом з відомої в Сумах родини ювелірів і власників мануфактурних магазинів, вона закінчила Петроградську консерваторію (клас фортепіано Л. Ніколаєва, камерного ансамблю О. Глазунова) зі званням «вільний художник» (вищий ступінь) і в Сумах була відома як яскрава виконавиця і прекрасна ансамблістка, часто виступала із сольними програмами, а також у складі інструментального квінтету, який супроводжував німі кінофільми в «Театрі художеств». За спогадами її сина, музичний талант Зінаїди Давидівни виявився в ранньому дитинстві. Уже у десятирічному віці вона виступала з концертами у містах Росії і за кордоном. Після одного з таких заходів у Вільнюсі їй подарували піаніно зі зменшеним розміром клавіш, яке стояло у них вдома², і Зінаїда Давидівна на ньому навчала дітей фортепіанної гри [444].

Клас фортепіано вела й Параскева Петрівна Лазаренко (1891–1970). Походженням з селянської родини (селище Старе Сумського повіту)³, вона здобула освіту в оперно-музичних класах при Московському філармонічному товаристві (1911–1914) і на Петербурзьких вищих музичних курсах Є. Рапгофа⁴ (1914–1917). Навчаючись у Москві, Параскева Петрівна познайомилася з відомою російською родиною педагогів Шацьких. Валентина

¹ Зінаїда Давидівна Альтшулер померла під час голоду у квітні 1933 року. Похована на центральному міському цвинтарі м. Суми (єврейська частина).

² Після смерті З. Альтшулер син вивіз інструмент до Харкова, але його було втрачено в роки Другої світової війни.

³ Нині село Червоне Сумського району, Сумської області.

⁴ Рапгоф Євген Павлович (1859–1919) – російський піаніст і педагог. Закінчив Петербурзьку консерваторію (клас В. Пухальського і К. Фан-Арка). Удосконалював майстерність у Т. Лешетицького у Відні. 1882 року відкрив у Петербурзі музичні курси («Курси Рапгоф»), які були затверджені Міністерством, відзначались високим рівнем викладання і здобули визнання в середовищі музикантів.

Миколаївна Дем'янова-Шацька¹ викладала у неї в філармонічних класах фортепіано, а її чоловік Станіслав Теофілович був відомим громадським діячем, організатором перших в Росії клубів для дітей та молоді з малозабезпечених родин. За спогадами О. Орлової (племінниці П. Лазаренко), до роботи в культурно-просвітницькому клубі «Сетлемент» та в літній дитячій колонії «Бадьоре життя» долучилася й Параскева Петрівна. Незважаючи на те, що ця робота не оплачувалась, вона захоплено працювала для «дітей вулиці». Спілкування з талановитими наставниками, ентузіастами своєї справи, набутий педагогічний досвід, безперечно, вплинули на формування її принципів роботи з дітьми і молоддю. Викладаючи в училищі, вона виявила себе високопрофесійним фахівцем, педагогом, здатним знайти підхід до кожного учня, розкрити його талант, спрямувати всі зусилля на досягнення успіху. Клас фортепіано в училищі також вели А. К. Грейфган і Наталія Рудольфівна Сметанка. Зі спеціального інструмента в них було небагато учнів, вони навчали фортепіанній грі переважно студентів-струнників і вокалістів.

Викладачем скрипки в училищі працював відомий в Сумах концертант, уродженець Глухова Йосип Зіновійович Воловик. Випускник Петербурзької консерваторії, він був незмінним улюбленцем сумської публіки: часто грав у місцевому театрі з різними приїжджими оркестрами, виступав сольо². Його дружина Марія Михайлівна Левитська, корінна сумчанка, закінчила педагогічні курси при Московській консерваторії по класу фортепіано й вокалу (С. Рубінштейн³). Вела в училищі фортепіано, спів і сольфеджіо. Опанувати вокальне мистецтво можна було також під керівництвом Г. Ф. Голенищевої-Кутузової, викладача школи В. Герніка Н. С. Зволянської та випускника

¹ В. Дем'янова-Шацька (1882–1978) закінчила Московську консерваторію з червоним дипломом (клас В. Сафонова). Успішно гастролювала в Росії, Великобританії, Франції. Удосконалювала виконавську майстерність у Р. Пуньо в Парижі. Її вважали одним із провідних російських педагогів з музичного виховання дітей.

² З сольними концертами Й. Воловик часто гастролював країною.

³ Рубінштейн Софія Григорівна (1841–1919) – сестра Антона і Миколи Рубінштейнів. Камерна співачка, педагог. Викладала в Одесі (1888–1894), де в неї навчалася А. Нежданова. Вела клас співу в Московській консерваторії.

Київської консерваторії В. В. Делорм-Кларіна, який також читав курс історії музики студентам, а по суботах – і вільним слухачам.

Віолончельній грі в училищі навчав випускник Празької консерваторії диригент симфонічних і духових оркестрів В. А. Павелка, а з 1919 року – досвідчений музикант, вихованець Петербурзької консерваторії Сергій Миколайович Ліницький. Клас теорії і гармонії очолив Б. Г. Лімперг.

Згідно з характеристикою завідувача Харківської музпрофшколи Л. Новського, який інспектував діяльність музичних закладів, «засноване 1917 року в Сумах музичне училище було створене за зразком музичних училищ Російського музичного товариства» [465, с. 57]. Збережені протоколи педагогічних рад за 1919 рік дають уявлення про основні напрями діяльності навчального закладу, творчі здобутки колективу, поточні питання в період його становлення. Документи свідчать, що училище не мало свого приміщення. Частково учні займалися в кімнатах, орендованих у Торговельно-промисловому клубі¹ (на умовах: 200 рублів в місяць за приміщення, 500 – прислуга, освітлення – за показниками лічильника до 6 години вечора). Індивідуальні заняття й екзамени відбувались у будинку Н. Чурилової². Як виняток, уроки в домашніх умовах було дозволено проводити викладачам Л. Кагадєєву і Б. Лімпергу. Скрутні побутові умови ускладнювались тим, що Союз молоді намагався виселити училище з орендованого приміщення, і керівництво закладу боронило свої права, звертаючись з листами у відділ народної освіти, профспілку та виконком. Та незважаючи на всі труднощі, музичний заклад успішно розвивався.

Рада училища затвердила п'ятирічну програму навчання. Заняття відбувались за встановленим розкладом. Протягом навчального року, який тривав з вересня по травень, студенти звітували з фахових виконавських

¹ Торговельно-промисловий клуб містився в будинку Громадського зібрання.

² За спогадами учня училища Миколи Миролубова, 1919 року деякий час заняття з фортепіано Зінаїди Альтшулер відбувались в будинку Н. Чурилової [551].

дисциплін. Перевідні экзамени, окрім гри на інструменті (співу), складали предмети музично-теоретичного циклу.

Встановлений перелік мав обов'язкові предмети спеціального циклу та факультативні курси. Так, учні, які опановували фортепіано, скрипку, віолончель, вокал, вивчали теорію, сольфеджію, гармонію¹, історію музики. У «струнників» і співаків обов'язковим було фортепіано (20 хв. урок). Вокалісти навчались декламації², був відкритий оперний клас. За бажанням учні засвоювали курс ритмічної гімнастики³, опановували суміжні види мистецтв, зокрема скульптуру, яку викладала О. Н. Короткова. Студенти також мали педагогічну практику: піаністи-старшокурсники займалися фортепіано з учнями інших спеціальностей, кожен мав по два учні. З часом перелік музичних дисциплін був розширений. У міській газеті повідомлялось, що, починаючи з другого півріччя 1919 року, в училищі викладались всі духові інструменти [583, с. 1], а 1920 року були відкриті класи хорового співку й камерної гри⁴.

Приватний заклад дотримувався гнучкої системи фінансування. Учні навчались на платній і безоплатній основі⁵. Додатковим матеріальним ресурсом були вільні слухачі, які за певну плату мали можливість відвідувати заняття з обраних навчальних дисциплін⁶. В училищі також діяли літні курси (червень – вересень) для охочих опанувати гру на інструментах (150 руб.) та спів (200 руб.). Більшість контингенту становили «студенти-платники». Для них рада училища розробила й затвердила чіткі тарифи на предмети основного й додаткового циклів навчання. Так, вартість спеціального фортепіано становила

¹ Сольфеджію і гармонію вивчали, починаючи з третього курсу. Було два рівні навчання: початковий (III курс) та ускладнений (IV, V курси).

² Декламацію в училищі викладала К. Ванєєва.

³ Навчальну дисципліну викладали П. Лазаренко і Н. Чурилова. У перші роки роботи училища ритмічну гімнастику вела В. М. Білокриницька.

⁴ Керівником хорового співу було запрошено викладача Іваницького. Клас камерної гри очолив Й. Воловик.

⁵ Студенти безоплатної форми навчання сплачували лише витрати по училищу.

⁶ Для вільних слухачів курс теорії, гармонії, сольфеджію коштував 100 рублів за півріччя, ритмічна гімнастика – 25 рублів.

200 руб. на рік, як і обов'язкове фортепіано для струнників, хоч вокалісти сплачували за нього удвічі менше – 100 рублів на рік. Отримати уроки з фаху співакам можна було за 200 руб. на рік, проте для учнів інших спеціальностей доплата за відвідування цього класу становила 50 руб. на рік. Високі розцінки на спеціальні предмети врівноважували порівняно невеликі суми за інші. Зокрема, заняття з ритмічної гімнастики коштували 15 рублів за півріччя. Загалом, за навчання на молодших курсах сплачували 400 руб. на півріччя, на старших – 500 руб. За високу успішність, активну участь у концертних заходах учням виплачували стипендію – 100 руб. на рік.

Відповідно до розподілу студентів, викладачі отримували заробітну плату – 25 руб. за учня. Незважаючи на те, що в класі кожного педагога навчались і безоплатні студенти, зарплату їм нараховували тільки за «платників»¹. У середньому, заробіток викладача училища становив близько 400 рублів на місяць².

Відкриття музичного училища стало значною подією в культурному житті Сум. Навчальний заклад посів провідні позиції в концертному й музично-освітньому просторі міста. Музичні ранки і вечори, сольні й ансамблеві заходи, які проводились у приміщенні училища і на відкритих концертних майданчиках, збирали численну аудиторію. Їх програми переконують, що рівень цих заходів був досить високим. У камерних концертах звучали: скрипкові сонати, тріо, фортепіанні опуси Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена; твори композиторів-романтиків (Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Е. Гріга); російська камерно-вокальна і фортепіанна музика. Зокрема, в одному з таких вечорів у виконанні З. Альтшулер і Н. Чурилової прозвучали: «Полішинель» і «Сюїта для 2-х фортепіано» С. Рахманінова, «Прелюдія» А. Лядова, «Фантазія на російські теми» М. Римського-Корсакова. Вокальний

¹ Окремо оплачувались групі заняття: сольфеджіо, ритмічна гімнастика (по 37 руб. 50 коп. за групу), теорія музики (56 руб. 50 коп.).

² Для порівняння: 1917 року фунт масла коштував 5 рублів, м'яса – від 63 копійок до 1 рубля (залежно від сорту), сало – 2–2,5 рублі, пуд хліба – 3 рублі.

цикл із шести пісень («*Via amoris*» О. Юрасовського на слова А. Алліна) з успіхом виконав В. Делорм-Кларін.

1917 рік – один із найскладніших у Першій світовій: невдачі на фронтах, революція, розруха, голод, біженці, поранені... Проте саме цього року почало відроджуватись музичне життя, зруйноване війною, і зовсім не завдяки перемозі соціалістичної революції, після якої, як стверджувалось у радянських джерелах, нібито «розпочався активний розвиток культури» [252, с. 6]. Згідно із синергетичною теорією, хаотичність процесів, які відбувалися в суспільстві того часу, зумовлювала його подальшу самоорганізацію. Глибинні соціальні перетворення, безумовно, поширювались і на культуру як квінтесенцію суспільства. Саме тому усталений культурний розвиток, зруйнований війною і революційними подіями, у своїй точці біфуркації викликав до життя структуру нового якісного рівня. Її елементами, у проекції на музичне середовище Сум, стали: поновлення концертної діяльності; відкриття одночасно трьох музичних освітніх закладів; залучення до музичного життя повітового міста нових яскравих особистостей, «волею долі» занесених у його мистецький простір.

Формування структур «нового порядку» вимагає певного часу, такі процеси не відбуваються швидко, проте створені умови надавали потенційні можливості для розвитку і відкривали значні перспективи на майбутнє.

3.4. Сумська музпрофшкола та її вихованці

Училище Н. Чурилової діяло лише протягом двох років. У жовтні 1919-го луна революційних змін докотилась і до Сум. У зв'язку з реквізицією приватних навчальних закладів музичне училище було закрито, а на його основі створена *радянська музична школа*¹. Колектив викладачів у доповідній записці зазначав, що 20 листопада 1920 року при відділі Народної Освіти «в результаті злиття більшої частини музичного училища, «Гуртка педагогів» та студії при

¹ Як склалась доля Н. Чурилової невідомо. Особняк по вул. Петропавлівській 37, у якому містилось музичне училище, було націоналізовано, а його господарі, імовірно, виїхали за кордон.

«Палаці Праці»¹ в Сумах відкрито музичну школу з класами спеціального роялю, сольного співу, скрипки, віолончелі, духових інструментів, обов'язкового роялю, теорії музики, сольфеджіо» [466, с. 69]. Директором школи призначено Л. Кагадєєва, завідуючою навчальною частиною – доньку відомого в місті диригента Юдіф Йосипівну Маршад (1892–?, в заміжжі Полфьорову). Племінниця відомого російського піаніста М. Пресмана², вона у 1912 році успішно закінчила в Ростові-на-Дону музичне училище при Імператорському російському музичному товаристві³ (клас проф. М. Пресмана), повернувшись до Сум, давала приватні уроки, викладала в музичній студії Бессонова. За спогадами самої Юдіф Йосипівни, протягом семи років⁴ на посаді завідувача вона фактично здійснювала керівництво школою, «оскільки Л. П. Кагадєєв мав дуже великий клас учнів і на адміністративну роботу йому не вистачало часу» [600].

Педагогічний колектив, основу якого становили викладачі училища Н. Чурилової, поповнили: піаністи Анна Петрівна Вершинська, Марія Марківна Зорохович, Наталія Рудольфівна Сметанка, Євгенія Вікторівна Удовиченко,

¹ При «Палаці Праці» активно функціонувала музична студія, у якій навчалось понад 40 учнів. У ній викладали переважно гру на фортепіано і скрипку. У газеті «Власть советам» писали, що є надія «в недалекому майбутньому, при нормальному ході занять, в «Палаці Праці» мати своїх музикантів (скрипалів) – випускників студії. Причина задовільної роботи на сьогодні вбачається переважно у продовольчій кризі: на голодний шлунок грати на роялі або сидіти над книгами неможливо» [544, с. 3].

² Пресман Матвій Леонтійович (1870–1941) – співучень і товариш С. Рахманінова по класу професора Московської консерваторії Миколи Зверєва.

³ В архівах збереглась копія атестату Ю. Й. Маршад про закінчення музичного училища. У документі зазначено, що донька потомственого Почесного Громадянина Юдіф Марш–Маршад закінчила курс музичної освіти за встановленою програмою і отримала атестат першого ступеня (видавали тим, «хто виявляв відмінні успіхи у творчих і наукових предметах»). На випускних екзаменах Ю. Й. Маршад «показала у головному, обраному для спеціального вивчення предметі фортепіано дуже добрі успіхи; у другорядних (обов'язкових) предметах: елементарній теорії – відмінні; сольфеджіо – відмінні; гармонії – добрі). Диплом надавав право працювати вчителем музики, керівником хору, вчителем приходських та початкових народних училищ (Аттестат. Музыкальное училище Ростовского-на-Дону отделения Императорского русского музыкального общества // Архив семьи Губичевых, Сумы).

⁴ У 1927 році Ю. Й. Маршад виїхала з Сум до Харкова.

Наталя Олексіївна Шиліна¹, і, на думку колег, «дуже хороша, серйозна, вдумлива вчителька Олена Миколаївна Дубянська» [174, с. 16]. Клас скрипки спочатку вів Й. Воловик, а після його від'їзду² – талановитий концертуючий скрипаль, випускник Віденської консерваторії Макс Максимільянович Дерповський. Учень видатного австрійського скрипаля Якоба Грюна, він був першокласним оркестрантом, прихильником старої німецької школи. Своїх учнів він виховував на творах Ш. Беріо, Дж. Віотті, Р. Крейцера і давав їм ґрунтовну оркестрову виучку [532]. М. Дерповський також очолив симфонічний оркестр школи. Оскільки учнівського складу не вистачало, до гри в колективі залучали аматорів, які володіли струнними або духовими інструментами. Виступи шкільного симфонічного оркестру часто відбувались у місті і збирали повні зали слухачів. Оркестр був улюбленцем сумської публіки.

Гру на віолончелі в школі викладав відомий у Сумах концертуючий музикант С. М. Ліницький. Клас духових інструментів очолив військовий диригент, випускник Київського музичного училища Й. Д. Маршад. Сольному співу навчала Д. П. Свиридова³, а починаючи з 1923 року, – випускниця Московської консерваторії Наталя Яківна Парубіновська та співак Харківського оперного театру Євген Васильович Єнохович, які часто виступали в концертах училища і в міських музичних заходах. Хоровий клас доручили організувати досвідченому хормейстеру М. П. Дейнеховському. Музично-теоретичні дисципліни викладали Л. П. Кагадєєв (теорія музики, сольфеджіо) М. М. Левитська (сольфеджіо, теорія музики, гармонія) і професор Я. Я. Полфьоров⁴ (гармонія).

¹ О. Дубянська і М. Зорохович – випускниці Харківського музичного училища, Н. Шиліна – закінчила Московську консерваторію, М. Левитська – педагогічні курси при Московській консерваторії, Є. Удовиченко – отримала домашню музичну освіту.

² Приблизно у 1925–1927 роках Й. Воловик з дружиною виїхав до Москви і працював скрипалем симфонічного оркестру Московського радіокомітету.

³ Д. Свиридова – закінчила Київське музичне училище.

⁴ Полфьоров Яків Якович (1891–1966) – відомий український музикознавець. Працював ректором Харківського музично-драматичного інституту (1924–1925), художнім керівником Українського радіомовлення (1927–1929). Активно займався

Час становлення музичного закладу був надзвичайно складним. За відсутності приміщення і значного недофінансування у перші роки роботи школа опинилася на межі закриття, і лише завдяки наполегливій роботі викладачів, їх активності щодо врятування й збереження закладу, він зміг утриматись й згодом вийти на провідні позиції – стати музичним центром міста.

Про випробування у цей період документально свідчить доповідна записка колективу викладачів школи, подана до губернської профспілки освіти (від 30. 08. 1922). Вона надає можливість з точністю відновити події, що відбувалися в житті музичного закладу на початку 20-х років. З документа відомо, що на першому етапі, незважаючи на відсутність приміщення (заняття викладачі проводили у себе вдома) і зарплати педагогам, робота йшла дружно і продуктивно. Уже протягом першого року було влаштовано п'ять учнівських концертів, у травні – проведено перевірочні й перевідні іспити [466, с 69]. Про один з таких заходів, влаштованих у приміщенні Раднаргоспу для членів профспілки і червоноармійців, у газеті «Знамя Труда» відзначалось: «1 лютого відбувся безкоштовний концерт учнів музичної школи Наросвіти. Школа існує всього третій місяць, і природно, що більшість юних концертантів ніби складала заданий їм урок, ніж концертували, вільно інтерпретуючи художній зміст п'єси. Таким чином, художньої мети навряд чи було досягнуто. Але робітники й червоноармійці, які відвідали концерт, могли дійти висновку, що справа музичної освіти перебуває у пролетарських руках, що музична освіта перестала бути привілеєм заможних класів і що необхідно глибше розвивати смаки пролетарської молоді та швидше зняти існуючу досі завісу з так званих “тайників мистецтва”. Робітники і селяни мають заповнити собою класи радянської музичної школи Наросвіти» [565, с. 2].

лекторською діяльністю від Харківської філармонії (1928–1966), був неперевершеним оратором, людиною високої ерудиції й енциклопедичних знань: читав лекції з літератури, живопису, театру, музики. У період 1925–1927 років викладав музично-теоретичні дисципліни в Сумській музпрофшколі, за сумісництвом.

Уже за рік, у жовтні 1921 року, Політпросвіта запропонувала школі «протягом тижня реорганізуватись за типом усіх шкіл», що означало перенести заняття з квартир у приміщення, яке колектив знайде самостійно, або ліквідуватись. Міцні «пролетарські руки» сумського відділу Народної освіти переклали всі клопоти з перевезення й облаштування школи на педагогів, обіцяючи одне: забезпечити канцелярію папером і чорнилом. У неймовірно складних умовах – неопалюване житло, відсутність зарплати і пайків – викладачі школи «визнали неприпустимим ліквідацію школи, на яку було покладено стільки безкорисливої праці й енергії» [466, с. 69]. Водночас, педагоги розуміли, що подальша діяльність навчального закладу – це їхня турбота, оскільки «музична школа – їх дітище і питання її роботи є болючим, складним і надзвичайно важливим тільки для колективу з 24 викладачів і 348 учнів» [там само].

Вирішення проблеми вбачали у переведенні школи на самоокупність. Окрилений цією перспективою, колектив викладачів доклав усіх зусиль, щоб «завоювати» право на існування музичного закладу. Уже в листопаді школі було надано три кімнати в торговому приміщенні по Воскресенській вулиці № 3, а відділ Народної освіти виділив тридцять пудів дров, на розпилування яких колектив тільки наприкінці грудня зміг здійснити асигновку¹. Відповідно, «зимові іспити і репетиції до наступного учнівського концерту відбувались у холодному, вологому приміщенні» [466, с. 69]. Проте фундамент майбутнього навчального закладу було закладено.

У лютому наступного року школі вдалося отримати ордер вже на увесь будинок за вказаною адресою, а за допомогою Наросвіти, яка виділила школі 5.000.000 руб. і 30 пудів дров, розпочати прибирання приміщення, відновити хоча б одну піч (на вісім кімнат і залу) та провести електрику. Уже наприкінці місяця школа влаштувала учнівський концерт у своєму залі, хоча й не було

¹ Асигновка (від лат assignare призначати) – документ, що надає можливість витратити кредити або видавати кошти, передбачені бюджетом, установі або фізичній особі з певною метою.

жодного свого стільця¹. Цього ж місяця Наросвіта нарешті затвердила положення про самоокупність школи і педагоги отримали свою першу зарплату, а точніше – 50% від ставки, а повну отримав лише технічний персонал – кур'єр і діловод. Президія школи і місцевком грошей не отримали взагалі. Не виплатили зарплати і за липень, жовтень, листопад, грудень 1921 року та січень 1922-го [там само]. Проте «величезна жертва колективу» з часом почала виправдовуватись: «у травні викладачі і співробітники отримали зарплату – 70–80% від ставки, у такому ж відсотковому співвідношенні було виплачено навіть президії і повну ставку – технічним працівникам» [там само].

Колосальна педагогічна і творча робота, яку здійснював колектив викладачів школи, не залишилась не поміченою городянами. Інтерес до закладу зростав, збільшувався контингент учнів і це додавало енергії для долаття труднощів і подальшої роботи. Найбільш чисельними були класи спеціального фортепіано, у яких навчалось понад 300 осіб. Близько 20 – опановували академічний спів, 28 – гру на скрипці, віолончелі та духових інструментах. Через відсутність фінансування неможливо було придбати для школи струнні і духові інструменти. Саме це й становило перешкоду у наборі учнів у ці класи. Водночас, загальна чисельність прийнятих на навчання свідчила про те, що сумчани зацікавлені в професійній музичній освіті.

В короткий термін у музичній школі було створено жіночий хор у складі 30–40 співаків і дитячий хор – 20–30 учнів, які стали окрасою всіх концертних заходів. Протягом другого року роботи було проведено сім учнівських вечорів, під час яких прозвучали поширені в педагогічній практиці того часу нескладні фортепіанні п'єси для початківців: Б. Годара, Г. Гурлітта, М. Дюрана, М. Клементі, Ф. Кулау, Ф. Легара, Ф. Шпіндлера. Вихованці середніх класів у програмах публічних концертів виконали: «Шість романсів для жіночих голосів (квартету) з фортепіано *ad libitum*» (ор. 69) Р. Шумана, «Дитячий альбом» П. Чайковського, сонатини Л. ван Бетховена, легкі сонати В. Моцарта і Й. Гайдна. Програми старшокурсників включали технічно й змістовно більш

¹ Концерт відбувся 27 лютого 1922 року.

складні твори, зокрема Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Й. Гайдна, Р. Шумана, Ф. Шуберта, І. Падеревського, О. Скрябіна, С. Рахманінова, Е. Гріга, сонати другого і третього періоду творчості Л. Бетховена і В. Моцарта. Учні класу сольного співу репрезентували слухачам арії з опер В. А. Моцарта, Дж. Верді, А. Рубінштейна, П. Чайковського, романси російських і зарубіжних авторів. У репертуарі скрипалів звучали п'єси і концерти Г. Венявського, А. В'єтана, Ш. Беріо, а віолончелістів – музика Г. Гольтермана, К. Давидова, Д. Поппера. Влаштувались і тематичні вечори. Зокрема, один із них (27. 02. 1922) був присвячений творчості композиторів XVI–XVIII століть. У його програмі прозвучали твори Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперена, Й. С. Баха, Л. Боккеріні, Д. Скарлатті та інші. Наведений перелік демонструє широкий спектр музики різних стилів і жанрів, рівня складності та художніх завдань, що свідчить про комплексне виховання музикантів. Продумана система поступового технічного й художнього розвитку, аудиторної роботи і сценічних апробацій надавала змогу учням опанувати усі складнощі музично-виконавського процесу.

Підсумовуючи досягнення перших років роботи, колектив викладачів у доповідній записці Губернській профспілці освіти констатував, що великий контингент учнів, який навчається в школі за стандартною програмою шести класів, традиційної для музичних закладів (так званих консерваторій) за царської влади, свідчить, що «провінція потребує музичної освіти і для неї є матеріал...» [466, с. 70]. Проте фінансові і побутові труднощі, яких зазнавала школа, зростаюча кількість учнів становили складну проблему для сумського відділу Народної освіти, вирішити яку радянські чиновники запропонували найпростіше: скоротити контингент учнів і штат викладачів. І знову педагогам довелося «відвойовувати позиції». Звертаючись до Губпрофосвіти, вони писали: «Молода школа, яка ледь стала на ноги, в особі свого багатостраждального колективу, що жив и працював з надією на майбутнє, має скоротити свій штат, в момент, коли школа стає міцно на ноги. З трьохсот з лишком учнів пропонується виключити усіх, хто переріс за віком і знаннями <...> Школа вимушена буде ліквідувати клас сольного співу і закрити увесь

старший курс учнів, які не мають можливості продовжити свою освіту в іншому місті й іншому закладі. Учні старшого курсу опиняться у безвиході, і колектив викладачів вважає за неможливе закривати на це очі. Учням треба продовжувати освіту, але не приватним чином, а в народній музичній школі, де всі вони живуть спільним життям <...>, у якій усіх об'єднує мистецтво. У Сумах, як провінції, немає і не може бути вищого музичного навчального закладу, окрім приватних курсів. Колектив викладачів вважає, що наслідком скорочення школи стане сум'яття і розлад у справі освіти, злам її системи» [там само].

Вирішення питання, на думку музикантів, потребувало матеріальної підтримки закладу губернською владою. Зокрема, вони наголошували, що життя школи, робота, заняття – усе залежить від можливості утримувати й опалювати приміщення, улаштувати в ньому печі, оскільки «школа не має власних засобів і кошторису для цього» [там само, с. 71]. Проте всі звернення, благання і прохання до Губпрофосвіти щодо виділення кількох сот мільйонів коштів залишалися без відповіді. Попереду була холодна зима і вісім неопалюваних кімнат. Школі потрібні були кошти й підтримка...

Збережені документи свідчать про матеріальний стан закладу на той час: «Інвентар: 5 роялів (один з них концертний) – три з яких є власністю викладачів школи. Піаніно – 3, з них два інструменти – власність колективу і один – наданий школі у тимчасове користування. Гармоніка одна – є власністю колективу. Усі ці інструменти перебувають у задовільному стані. Духових інструментів і народних немає. З реорганізованої студії Наросвіти отримано три зовсім непридатні скрипки і один непридатний кларнет. Бібліотека відсутня. Вдалося отримати зі складу Наросвіти незначну кількість фортепіанної літератури, якої, безумовно, зовсім недостатньо. Викладачі забезпечують учнів власними нотами. Меблі в класах нечисленні й убогі. Наросвіта прислала дві дюжини ніжок і остовів від стільців. Передбачається обкласти учнів “меблевим податком”, а поки що викладачі поставили кілька своїх стільців і стіл» [467, с. 37].

Згодом, губернська влада дослухалась таки до звернень сумських педагогів і виділила мінімальне фінансування на підтримку школи, оскільки у доповідній записці завідуючого Харківською музпрофшколою Л. Новського, який 1923 року інспектував заклад, повідомлялось, що приміщення, надане музичній школі на орендних умовах, цілком придатне для профшколи: «Будинок двохповерховий. У верхньому поверсі вісім кімнат, кухня, передпокій і коридор. П'ять кімнат займають класи, разом із концертним (актовим) залом і три кімнати віддано під квартири секретареві і служителям. У нижньому поверсі шість-сім кімнат і торгові приміщення, які передбачається здати в оренду¹. З квітня місяця школа сплачує відділу комунального господарства по 11,5 млн. руб. і несе витрати на утримання, прибирання, оплату за воду та освітлення (до 10 млн. руб.) <...> Приміщення потребує ремонту, вартість якого, за висновками господарської комісії школи, становить 345 млн. руб, опалення для семи печей протягом 5 місяців – 490 млн. руб. Усього – 835 млн. руб.» [там само].

1922 року школа отримала статус професійного навчального закладу з новою назвою – «Сумська музпрофшкола». За спогадами одного з її перших випускників, Михайла Миколайовича Лащенка, це був спеціальний навчальний заклад, який надавав середню музичну освіту. Питання щодо збереження педагогічного та учнівського складу було вирішене шляхом чіткої структуризації школи. За даними М. Лащенка, музпрофшкола мала основне і два додаткові відділення: дитяче, на зразок сучасної музичної школи, і музичні курси, подібні до радянських вечірніх музичних шкіл (студій) для дорослих. Особи, які закінчили дитяче відділення й мали бажання навчатися далі, переводилися до музпрофшколи, якщо дозволяв їх рівень підготовки і вік, або зараховувались до музичних курсів, по закінченні яких можна було пройти

¹ За спогадами учнів того часу, на першому поверсі містились класи скрипки, теоретичних дисциплін і квартира викладача скрипки М. Дерповського, на другому – класи фортепіано, вокалу, концертна зала, квартира завідувача навчальної частини Ю. Полфьорової і канцелярія.

повторний курс навчання. «Практично, на курсах можна було навчатись стільки часу, скільки забажаєш, – згадував М. Лащенко, – тому учні за рівнем підготовки були різні: від слабких – до вельми підготованих» [532].

Після ревізії школи представником Наркомпросу Л. Новським, за його ж поданням, Л. Кагадеева звільнили з посади директора школи і, як згадує Ю. Маршад (Полфьорова), замість нього був призначений сам «товариш Новський», який, на її думку, «“явочним порядком” заволодів директорським кріслом і став керівником музпрофшколи» [600]. Та оскільки він був майже сліпим, фактично керівництво закладом продовжувала здійснювати завідувач навчальної частини Ю. Полфьорова.

Становлення закладу припало на складний період в історії держави. Пореволюційна Україна, напівзруйнована громадянською і Першою світовою війнами, протягом 1920–1923 років потерпала від голоду. За таких умов навчання, а тим більше навчання музиці потребувало неабиякого ентузіазму. Проте всі, хто навчався в цей період, із захопленням і вдячністю згадують роки, проведені в музпрофшколі. Так, випускник 1925 року Микола Миролубов зауважував: «Хоча й важким було дитинство (наприклад, в академконцертах мені випадало виступати босоніж, бо взуття не було), але час навчання в Сумській музпрофшколі мені запам'ятався як хвилююча сторінка життя» [550].

Багатогранну діяльність школи у 1922–1923 роках відбивають протоколи загальних зборів колективу, які зберігаються в Державному архіві Харківської області [611]. З них дізнаємось, що серед поточних питань (про результати екзаменів, розклад занять, затвердження стипендій тощо) особлива увага приділялась концертним заходам. Зокрема, було вирішено кожні два тижні (по суботах) проводити закриті учнівські вечори, з метою отримання досвіду публічних виступів. Участь у таких концертах була обов'язковою. Студенти грали сольо, в ансамблевих складах (дуети, тріо, струнні квартети), старшокурсники акомпанували інструменталістам і вокалістам, а учні-теоретики вели концерти. До студентських програм часто долучались і викладачі. Зокрема, в одному з концертів тріо у складі Й. Воловик,

С. Ліницький, О. Дубянська з успіхом виконало грандіозне за масштабом і глибиною образного змісту «Тріо пам'яті великого художника» П. Чайковського. Іншого разу в камерному вечорі прозвучали фортепіанні твори С. Рахманінова і Е. Гріга (виконавці З. Альтшулер, Л. Кагадєєв), арії, романси й дуети з опер російських композиторів (Н. Парубіновська, Є. Єнохович). Концерти також відбувались на різних майданчиках міста. Виступи педагогів і їх вихованців завжди збирали зали слухачів, небайдужих до академічного мистецтва.

1923 року до переліку обов'язкових навчальних дисциплін музпрофшколі було додано: читання нот з аркуша (починаючи з другого курсу), гру в ансамблі (на третьому і четвертому курсах), ритмічну гімнастику; крім того, відкрито клас народних інструментів. «Ритміка була одним з улюблених предметів, – згадує випускниця школи Антоніна Ковальська. – Його прекрасно викладала П. Лазаренко. Також була хореографія, якій навчав П. Гравцов. Протягом року з цих дисциплін було підготовлено два хореографічні вечори: сцену “Вальпургієвої ночі” (з опери Ш. Гуно “Фауст”) і “Танці народів світу”» [504].

Програми інструменталістів відповідали певному освітньому рівню: школа – училище, проте на всіх курсах особливої уваги надавали розвитку техніки. Зокрема, піаністи обов'язково вивчали гами з усіма належними вправами, 6–12 етюдів різних авторів або одного композитора, на різноманітні прийоми гри (Г. Беренс ор. 62, 88, С. Хеллер, Й. Крамер, М. Мошковський ор. 72, 91, К. Черні ор. 229, 337, 740, 849 тощо). Сонати вивчались цілком або частинами, але протягом триместру¹ неодмінно знайомились із швидкими й повільними розділами циклу, опановували форми і стилістику різних епох. Вивчали і п'єси, не менше п'яти–шести. Переважно це були романтичні мініатюри А. Аренського, Б. Годара, Е. Гріга, Ф. Мендельсона, А. Рубінштейна, П. Чайковського, Ф. Шуберта, Р. Шумана та інших авторів. Оскільки базисом

¹ Триместр – одиниця розподілу навчального процесу в навчальних закладах на три цикли по три місяці кожен.

формування інтонаційного мислення музиканта є поліфонія, учні, залежно від віку й рівня підготовки, вивчали твори Й. С. Баха (інвенції, сюїти, токати, фантазії, фуги, прелюдії і фуги).

У класі вокалу працювали над постановкою голосу (дихання, дикція, резонатор звуку), вокальною технікою (вправи, сольфеджування, вокалізи) та художнім розвитком учня (виконання класичних арій, романсів, залежно від рівня підготовки). Під час хорових занять співали по нотах, вивчали нескладні вокальні вправи й пісні, на старших курсах – опановували оперні хори. Лекційні курси з теорії музики і гармонії формували уявлення про звуковисотну організацію музики, акордову структуру, ритм тощо.

Окрім виконавських спеціальностей, у музпрофшколі здійснювали підготовку фахівців з виготовлення і настроювання інструментів. Термін такого навчання становив три роки, з яких протягом двох вивчали теорію, а третій рік – набували практичного досвіду роботи з музичними інструментами.

Найбільш чисельним був хоровий клас, в якому навчалось 98 майбутніх хористів, диригентів і регентів. Його відвідували також вихованці дитячого будинку (27 осіб), які в обов'язковому порядку вивчали курс музично-теоретичних дисциплін. Хор музпрофшколи був своєрідним творчим центром. У ньому співали, крім учнів, й дорослі, які навчались на музичних курсах, а також талановиті співаки-аматори – робітники заводів та працівники установ міста. Очолював колектив відомий на Сумщині музикант, ентузіаст своєї справи *Микола Петрович Дейнеховський* (1879–1942). Народився диригент в родині священика і з дитинства добре знався на церковному співі. З шістнадцяти років він навчав цьому учнів церковно-парафіяльної школи¹. Не маючи коштів, щоб здобути музичну освіту, обдарований юнак подався до Сум і влаштувався керівником хору і викладачем співу в чоловічій Олександрівській

¹ Народився М. Дейнеховський в селі Коробчине (Зміївського повіту Харківської губернії). У селі були 350 дворових господарств, православна церква, і при – ній церковно-парафіяльна школа.

гімназії та реальному училищі, регентував у Миколаївській церкві¹. Храм, який було зруйновано у 1930-х роках, на початку століття славився своїм хором. Його керівник М. Дейнеховський був відомою постаттю в місті. Співати в цьому хорі вважалося за честь. Окрім церковних служб, хор брав участь у світських концертах, численних благодійних акціях. Публічні виступи, які потребували значних витрат, зазвичай організовували міські можновладці, які охоче сприяли таким заходам заради свого «доброго імені». Майже всі виручені за концерти кошти витрачали на допомогу бідним учням, дітям-сиротам, передавали у фонд поширення грамотності і навіть на утримання ув'язнених в сумській тюрмі [306].

Згодом Миколу Петровича запросили працювати вчителем співу в Сумський кадетський корпус. Проте, щоб викладати в закладі такого рівня, потрібна була відповідна освіта, і тридцятисемирічний музикант екстерном склав іспит в Головному управлінні військово-навчальних закладів (Петербург) і отримав документ, який підтверджував право викладати спів у кадетських корпусах і прирівняних до них військових навчальних закладах². Працюючи з кадетами, М. Дейнеховський почав вести клас хорового співу в Сумській музпрофшколі (1922). Обдарований музикант, ерудований, відданий хоровому мистецтву диригент, він умів захопити своєю справою, запалити до неї любов в серцях інших.

Заняття з хору із задоволенням відвідували талановиті співаки-аматори, деякі з них паралельно навчались на музичних курсах в музпрофшколі. Серед таких – бас-самородок, коваль Іван Ключко, який мав голос широкого діапазону і глибокого, благородного тембру. Проте не тільки співом він вражав слухачів, а й природним артистизмом, зокрема у партіях Греміна («Євгеній Онегін» П. Чайковського), Мельника («Русалка» О. Даргомижського), Короля

¹ Церква була розташована на однойменній площі (сьогодні – площа Незалежності).

² У документах є свідоцтво Головного управління військово-навчальних закладів, видане М. Дейнеховському 14 лютого 1916 року [616].

Філіпа («Дон Карлос» Дж. Верді) тощо. Особливо виразно він виконував куплети Мефістофеля з опери «Фауст» (Ш. Гуно), чуйним і витонченим був у романсах С. Рахманінова і П. Чайковського. Як не вмовляли І. Клочка продовжити музичну освіту в консерваторії, він залишився вірним своїй справі, хоч і брав активну участь в концертних заходах школи¹.

Сумчани також добре знали й любили спів Дмитра Козинця. Його оксамитовий баритон згодом полонив слухачів інших міст. По закінченні музпрофшколи, він працював солістом Червонопрапорного ансамблю пісні і танцю під керівництвом О. Александрова, у Харківському театрі опери та балету², отримав звання заслуженого артиста УРСР. Вихованкою М. Дейнеховського була й Ніна Цимбалюк (драматичне сопрано), яка згодом закінчила Київську консерваторію, була солісткою Київського оперного театру і філармонії, працювала викладачем оперного класу у Львівській консерваторії імені М. Лисенка.

За спогадами доньки М. Дейнеховського Валентини Миколаївни, хор музпрофшколи виступав у всіх концертах міста (в робітничих клубах, в парку, в театрі тощо) і навіть їздив по районних будинках культури і селах: «Якщо транспорту не було, хористи йшли пішки. Але концерт обов'язково відбувався» [495].

Знавець народної творчості, Микола Петрович включав у репертуар хору багато народних пісень, а також опуси класиків західноєвропейської і української музики. Про високу майстерність колективу свідчить перелік виконаних творів: «Реквієм» В. А. Моцарта³, кантати М. Лисенка, К. Стеценка, хори і сцени з опер. Зокрема, силами викладачів і учнів музпрофшколи під керівництвом М. Дейнеховського протягом 1924–1928 років на сумських

¹ Клочко загинув під час Другої світової війни.

² За виконання партії Бориса Годунова в однойменній опері М. Мусоргського Дмитра Козинця було нагороджено Сталінською премією.

³ Виконувався в супроводі оркестру музпрофшколи.

сценах¹ було здійснено постановки опер: «Русалка» О. Даргомижського (1924)², «Євгеній Онегін» П. Чайковського (1925), «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського (1928)³, «Демон» А. Рубінштейна (перший акт опери, 1928). Костюми орендували в Харківському оперному театрі. Перші вистави здійснювали під рояль, партію якого виконували Л. Кагадєєв («Русалка») і учень школи Микола Миролубов («Євгеній Онегін»)⁴, з часом – у супроводі шкільного оркестру із залученням професіоналів і аматорів. Вистави повторювались у різні роки, у різних виконавських складах і завжди мали повні збори й великий успіх.

Отже, протягом 1920–1930-х років музпрофшкола була тим творчим центром, що формував музичне середовище міста. Концертна і педагогічна діяльність її колективу суттєво впливала на загальну музичну атмосферу Сум. Численний контингент учнів, безпосередньо задіяних в процесі виконавства, різні форми залучення дітей і дорослих до музичного мистецтва, ініціювання потужних музичних проєктів і заходів, проведення просвітницької роботи серед населення – усе це складало музичне середовище провінційного міста у якому зростали таланти, формувались непересічні мистецькі особистості.

Ялмут Владеліна Наумівна (колоратурне сопрано, 1924–2017) – камерна співачка, педагог, з відзнакою закінчила Сумську музпрофшколу (клас фортепіано А. Вершинської, клас вокалу – В. Вейраух). Навчаючись, часто виступала в концертах, зокрема з оркестрами Будинку піонерів (кер. К. Заєць), Сумського артилерійського училища (кер. З. Островський), під час Другої світової війни співала в госпіталях, акомпануючи собі на гітарі. З великою

¹ Оперні вистави відбувались на сценах клубу металістів, клубу рафінадного заводу, міського театру.

² Партію Русалки виконувала викладач школи Наталя Яківна Парубіновська.

³ Режисер-постановник Я. Дунайський. Одарка – Г. Кульмінська, Оксана – А. Капнудель, Карась – О. Шелудченко, Андрій – С. Постоєв, Султан – Д. Козинець, Ібрагим-Алі – І. Ключко.

⁴ У перших постановках Онегіна співав викладач школи Є. Єнохович, Тетяну – дочка диригента Галина Дейнеховська.

вдячністю Владеліна Наумівна згадувала Віру Іванівну Вейраух¹: «Людина витончена, інтелігентна, скромна й небагатослівна. Вона вмiла підтримати і зрозуміти своїх учнів, дати слушну пораду <...> вмiла розвивати талант учнів, “шліфувати” обдарування, проте головним для неї завжди була природа, єство. Уроки Віри Іванівни навчили добру, навчили віддавати тепло своєї душі» [496]. Після участі в огляді самодіяльності Київського військового округу (у складі Сумського артилерійського училища), під час якого В. Ялcut з усіма вокальними каденціями виконала романс О. Аляб'єва «Соловей», її запросили навчатись у Київській консерваторії (клас проф. Д. Євтушенка, 1947–1952). Цей твір, а також «Соловейко» М. Кропивницького², згодом стали «бісами» її виконавського репертуару. Закінчивши консерваторію, співачка працювала солісткою Української державної філармонії (1956–1977), викладала в Київському музичному училищі ім. Р. Глієра (1969–1971), Київській консерваторії імені П. І. Чайковського (1972–1975). 1956 року вона стала лауреатом Всесоюзного конкурсу вокалістів (Москва). Надскладний «Концерт для голосу з оркестром» Р. Глієра, з яким перемогла артистка, став її візитівкою. Співачку вважали однією з кращих його виконавиць, зокрема, на ювілейному вечорі композитора, присвяченому 55-річчю творчої діяльності, саме В. Ялcut з успіхом виконала Концерт, досяжний тільки технічно бездоганним колоратурним сопрано. З приводу цього композитор З. Компанієць писав: «Велике враження на аудиторію справив виступ солістки Української державної філармонії Владеліни Ялcut. Без перебільшення можна сказати, що це виконання стало музичною подією. Кришталевий чистий голос співачки, прекрасне володіння віртуозним елементом Концерту, яскравий верхній регістр, а головне – вражаюче тепло і повне розуміння “душі” виконуваного твору захопили аудиторію. Відомо багато виконань цього

¹ В. Вейраух навчалась у класі сольного співу Московської філармонії (1914–1917).

² Запис виконання В. Ялcut романсу «Соловейко» доступний в інтернет-форматі: <https://www.youtube.com/watch?v=haaXmKYZF6s>.

прекрасного твору <...>, але можна з впевненістю сказати, що такого глибокого, зворушливого, поетичного виконання нам ще не доводилося чути» [507, с. 4].

В. Ялкуп мала багатий репертуар, співпрацювала з українськими композиторами, зокрема була першою виконавицею камерних творів Ю. Мейтуса, К. Данькевича, Є. Жарковського та інших.

Брандорф Михайло Семенович (1911–1968) – піаніст, композитор педагог. Протягом 1927–1930 років навчався в Сумській музпрофшколі, по закінченні якої вступив до Харківської консерваторії (фортепіанний і теоретичний факультети), згодом переїхав до Москви і навчався в Інституті ім. Гнесіних (клас проф. Є. Гнесіної), перевівся до Московської консерваторії (клас проф. Г. Нейгауза). Удосконалював майстерність в аспірантурі Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (клас проф. А. Луфера). Працював концертмейстером у Большому театрі (Москва), солістом Львівської філармонії, на посаді доцента Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка, концертував в Україні і в Польщі. Уперше у Львові зініціював виконання Тріо Д. Шостаковича (*e-moll*, ор. 67). З музичних творів М. Брандорфа відоме фортепіанне тріо, прем'єра якого відбулася на Львівському телебаченні у складі: М. Брандорф (фортепіано), О. Деркач (скрипка), В. Третяк (віолончель).

Миролюбов Микола Львович (1908–?) – піаніст, педагог, концертмейстер, диригент, музичний редактор. Випускник Сумської музпрофшколи (клас З. Альтшулер, 1925). Професійну діяльність розпочав одинадцятирічним учнем: працював піаністом і концертмейстером у клубі металістів, у міському театрі, керував самодіяльністю 405-го Варшавського госпіталю, розташованого в Сумах. Як особливо талановитий й малозабезпечений учень (батько – інвалід, мати – прибиральниця), навчався в музпрофшколі безкоштовно. Багато виступав у концертах, акомпанував хору. Закінчив Харківську консерваторію (клас проф. Н. Ландесман) і все життя працював у цьому місті.

Казбан Сергій Данилович (драматичний баритон, 1901–1971) – оперний співак, 1926 року закінчив Сумську музпрофшколу і на запрошення Дніпропетровського оперного театру працював в ньому до початку Другої

світової війни, виконуючи провідні партії в операх класичного й українського репертуару¹. Складна доля спіткала митця: під час війни опинився в окупації, був вивезений до Німеччини (табір Кенігсвустергаузен) і репресований радянською владою як «зрадник». Покарання відбував на Уралі, керував хором гуртком і театральними постановками в'язнів Гулагу. 1956 року реабілітований. Працював у Галичині. 1971 року приїхав до Сум відвідати батьківську хату і відзначити своє сімдесятиріччя. Тут він і спочив.

Гак Абрам Михайлович (1912–1980) – піаніст, диригент. Початкову музичну освіту здобув у приватних педагогів. У Сумській музпрофшколі навчався у класі Н. Сметанки (1927–1931), яка підготувала юнака до вступу в консерваторію. Паралельно з грою на фортепіано, організував у школі учнівський симфонічний оркестр з 18 осіб, який часто виступав перед сумчанами. 1939 року з відзнакою закінчив Київську консерваторію як оперний і симфонічний диригент, викладач фортепіано. Працював диригентом Державного симфонічного оркестру УРСР (спільно з Н. Рахліним), диригентом оперної студії при консерваторії. До Сум повернувся 1947 року, керував оркестром Українського музично-драматичного театру імені М. С. Щепкіна, музичного училища. Був ініціатором створення симфонічного оркестру в Сумській філармонії (1948). Виступав як лектор-музикознавець з анотаціями до виконуваних творів.

Лащенко Михайло Миколайович (1912–2005) – доктор технічних наук, професор, академік Академії будівництва України, один із провідних спеціалістів із сопромату. Народився в родині дійсного статського радника, директора Сумської Олександрівської чоловічої гімназії дворянина Миколи Олександровича Лащенкова. Навчався спочатку на дитячому відділенні (1925), а з 1928 року – на основному відділенні музпрофшколи по класу скрипки у М. Дерповського. Паралельно закінчив Сумський будівельний технікум (1931). Мріяв стати скрипалем і диригентом, проте анкетна графа «з дворян»

¹ Найбільш вдалою С. Казбан вважав партію Івана Карася в опері «Запорожець за Дунаєм» (С. Гулака-Артемівського).

зашкодила талановитому юнакові вступити до консерваторії. Здобув вищу технічну освіту. Протягом 1960–1990 років очолював кафедри в технічних вузах м. Ленінграда (Санкт-Петербургу), проте ніколи не полишав занять музикою. Був концертмейстером симфонічного оркестру і першою скрипкою квартету ленінградського Будинку вчених. Навіть у свої 90 років він щодня по дві години приділяв своїй улюбленій справі – грі на скрипці.

Молчанов Борис Захарович – театральний актор, режисер, заслужений артист РРФСР¹. Син директора Сумського драматичного театру, він навчався в музпрофшколі у 1927–1930 роках (клас З. Альтшулер). 1933 року закінчив Російський інститут театального мистецтва, працював у театрах країни, зіграв майже сто ролей і поставив чотирнадцять вистав. Музикував на фортепіано в домашньому колі.

Педагогічні традиції музпрофшколи продовжила *Мінна Львівна Танфелева (Рабинович)* (1909–1972). Випускниця цього навчального закладу, вона згодом стала одним із провідних його педагогів, створила фортепіанну школу, відому на Сумщині та за її межами. Народилась Мінна Львівна 25 серпня 1909 року в місті Конотоп (на той час Чернігівської губернії) в родині службовця. Батьки, які мали лише початкову освіту (батько – інвалід з народження, мати – домогосподарка), в ранньому дитинстві помітили музикальність доньки. Чотирнадцятилітньою дівчинкою (1923) вона вступила до Сумської музпрофшколи в клас фортепіано М. Зорохович. За спогадами товаришів по навчанню, Мінна була однією з кращих учениць, обдарованою і працелюбною. Часто виступала в концертах як солістка і концертмейстер, акомпанувала хору, яким керував М. Дейнеховський. Її виконання завжди вирізнялося глибиною, внутрішньою зосередженістю, душевним теплом і виразністю, відвертою емоційністю. За спокійний справедливий характер, добру вдачу Мінну любили і поважали однокурсники. Її завжди оточували друзі.

¹ РРФСР – Російська радянська федеративна соціалістична республіка.

Піаністка закінчила музпрофшколу з відзнакою (1927). На випускному екзамені вона з успіхом виконала відразу дві крупні форми: першу частину фортепіанного концерту Ф. Мендельсона (*g-moll*, ор. 25)¹ і першу частину надскладної бетховенської Сонати № 17 (*d-moll*, ор. 31, № 2). Якщо яскраво романтичний, не позбавлений технічних труднощів концерт відповідає рівню підготовки випускника середнього музичного навчального закладу, то з Сонатою № 17 може впоратись не кожен студент консерваторії. Віртуозний і водночас філософський, з розгорнутими монологами твір містить полярні стани: тривожного напруження і спокійної зосередженості, заглиблених роздумів і активної дії. Відтворити такі зміни психологічного стану зазвичай дуже складно молодим виконавцям, тому мало хто з учнів училища грає цю сонату. Проте, імовірно, абітурієнта впоралась з цим складним завданням, оскільки була зарахована до Харківського музично-драматичного інституту (клас проф. Н. Ландесман)².

Втративши матеріальну підтримку батьків, в роки студентства Мінна змушена була багато працювати не тільки над своїм професійним зростанням, а й утримувати себе. Успішне навчання, активне концертування в сольних і камерно-ансамблевих програмах їй довелося поєднувати з викладанням музичної грамоти і співу в загальноосвітніх школах, з акомпануванням у клубах самодіяльності. Напередодні державних екзаменів вона захворіла на гострий ревматизм, і лікарі заборонили їй грати. Для творчої особистості це була душевна травма. І хоча для неї, як талановитої студентки, екзамени були перенесені, здоров'я не покращувалось, і дівчині довелося розпрощатися із своєю мрією стати піаністкою-виконавицею. Вона змушена була залишити *Alma Mater*.

¹ На екзамені партію другого фортепіано в концерті Ф. Мендельсона виконував учень школи Арон Ізраїлевич.

² Ландесман Надія Борисівна (учениця П. К. Луценка і Л. Й. Фаненштіль) – одна із засновників харківської фортепіанної школи, у 30-ті роки ХХ століття очолювала кафедру спеціального фортепіано в Харківській консерваторії.

Переживши це потрясіння, Мінна вступила до Харківського інституту комунального господарства. За час навчання хвороба, на щастя, поступово відступила, і майбутня економіст із задоволенням грала на інститутських концертних заходах. Хоча продовжити музичну освіту не вдалось, фортепіано стало її справжнім «другом і любов'ю» на все життя. Опановуючи ази фінансової справи, Мінна повернулася до концертмейстерської і педагогічної діяльності, а по приїзду до Сум (1936), влаштувалася на роботу концертмейстером в Будинок культури ім. М. Фрунзе і викладачем фортепіано в музичну школу. Від цього часу Мінна Львівна присвячує себе вихованню юних музикантів. Тридцять три роки щоденної копіткої праці залишили плеяду учнів, які обрали своєю професією музику. Часто у класі Мінни Львівни навчалися всі діти однієї сім'ї¹, а іноді й кілька поколінь однієї родини².

У роки Другої світової війни Мінна Львівна разом з дітьми і матір'ю перебувала в евакуації на Уралі (с. Кирсанівка Чкалівської, сьогодні Оренбурзької області). Цей час назавжди залишився в пам'яті доньки музиканта Елли Анатоліївни. «Жили дуже важко», – пригадує вона. – Мама працювала у школі, викладала співи та німецьку мову, якою добре володіла <...> Великою небезпекою стала хвороба на тиф, яку перенесла вся родина. Умови життя на Уралі були складними і згодом сім'я переїхала у місто Фрунзе. Там Мінна Львівна працювала в дитячих садках, у Киргизькій консерваторії. Після визволення Сум (2 вересня 1943 року) керівництво музичної школи надіслало їй запрошення на роботу» [312]. Повернувшись, переживали значні побутові труднощі: рідну домівку зайняли чужі люди і вони змушені були шукати притулок у родичів, але Мінна Львівна відразу розпочала

¹ У класі М. Танфелевої навчалися, зокрема, всі діти родини Желудкових: Валентина, Олександр і Олексій; родини Орлянських: Валентина і Володимир, які обрали своєю професією музику.

² На початку педагогічної кар'єри М. Танфелевої (1935–1938) в її класі навчалась Лідія Семенівна Богущ. Згодом обидві її доньки – Вікторія і Людмила – стали ученицями класу Мінни Львівни і з часом успішно працювали в Сумському музичному училищі імені Д. С. Бортнянського.

активну організаторську діяльність, зокрема багато зусиль доклала для відновлення шкільної нотної бібліотеки і музичного інструментарію, який було втрачено у роки війни. Оскільки піаніно катастрофічно не вистачало, вона спільно з викладачами В. Дейнеховською і А. Вершинською та шкільним настроювачем музичних інструментів відшукувала старі інструменти, які потім реставрували і використовували під час занять.

За спогадами доньки, їхній дім завжди був філією музичної школи. Так, 1944 року, коли школа свого приміщення ще не мала і орендувала кілька кімнат в будівлі обласної філармонії, викладачам, які мали власні інструменти, дозволили проводити заняття вдома. «Мама й тато вирізнялися гостинністю, – згадував син Лев Анатолійович, – у нас майже щодня були гості: родичі, сусіди, товариші по службі, однокласники, мамині учні і їхні батьки. Усіх, хто приходив у наш будинок, мама оточувала увагою і завжди чимось пригощала» [187]. Випускник класу М. Танфелевої заслужений артист Росії Василь В'язовський, писав: «Пам'ятаю її уроки у вихідні дні, коли я приходив займатися до неї додому. Запах і смак печених пиріжків, її високоінтелігентну сім'ю <...> Мені вона запам'яталась, насамперед, добротою, вмінням домагатись у грі своїх учнів свободи вираження й почуттів, не нав'язуючи своєї інтерпретації <...> Пам'ятаються її маленькі, але дуже чіпкі пальчики <...>, небагатослівний показ на інструменті» [440].

Окрім уроків зі своїми учнями, Мінна Львівна знаходила час для консультацій маленьких музикантів з районів, багато років очолювала фортепіанний відділ музичної школи, щедро ділилася своїм досвідом з молодими викладачами. Учні класу М. Танфелевої часто виступали з концертами в школі, в установах міста. У пам'яті її доньки закарбувався епізод з воєнних років: дітлахи давали концерт у шпиталі, після якого викладачі пригощали поранених своїми домашніми стравами.

Урівноважена і стримана, Мінна Львівна завжди підтримувала своїх вихованців, наполегливо працювала над доланням піаністичних труднощів і вірила в успіх кожного. Для учнів вона була взірцем високого професіоналізму,

еталоном музиканта-викладача. Характеризуючи педагогічні якості М. Танфелевої Людмила Богуш згадує, що значної уваги вона надавала розвитку технічних навичок. Обов'язковою була гра гам (у старших класах одинадцять видів арпеджіо) і етюдів, яких вивчали значну кількість на різні види техніки. На уроках все виконувалось у швидкому темпі, хоча під час самостійної роботи учням рекомендувалося грати повільно, окремими руками, звертати увагу на рух кисті у підкладанні першого пальця, стежити за свободою рук, уважно ставитись до аплікатури (за школою А. Ніколаєва). Одними з важливих навичок викладач вважала вміння читати з аркуша і грати в ансамблі. На це витрачали певний час на уроках. Зокрема Л. Богуш згадує, як вивчали «Угорські танці» Й. Брамса (у перекладенні для 4-х рук) і всі перегортання слід було знати напам'ять [489].

Класичний репертуар, наголошувала Мінна Львівна, є основою виховання музиканта. Відповідно, навчання базувалося на поліфонії Й. С. Баха, сонатах віденських класиків¹, п'єсах західноєвропейських і російських композиторів. Імпонувала їй також музика радянських і українських авторів, зокрема в класі часто звучали мініатюри І. Берковича, М. Глієра, О. Гольденвейзера, Д. Кабалевського, В. Косенка, М. Сильванського та інші.

Основним у роботі над творами Міна Львівна вважала точність текстового прочитання: динамічні нюанси (з відчутною відмінністю від «*p*» до «*f*»), аплікатура, штрихи – «нічого від себе». У цьому вона було дуже строгою і вимогливою, ретельно працювала над дотриманням композиторських вказівок. Її уроки інколи тривали довше за відведений для них час, проте головним був результат.

Особлива увага приділялася сценічному виступу. Окрім надійно вивченого музичного тексту, розкриття його художнього змісту, важливим чинником була психологічна підготовка до концерту: в репетиційний період наголошувалось на вмінні зосередитись, налаштуватись на виконання (не починати грати відразу), уникати зайвих рухів, включитись у творчий процес.

¹ Сонати зазвичай вивчали повністю: у 3-х, 4-х частинах.

Напередодні виступу педагог рекомендувала відпочити (раніше лягти спати, в день концерту не ходити до школи), споживати легку їжу, по-святковому одягтися (особливо зручним мало бути взуття), прийти за годину, розігратися і тримати руки в рукавичках аж до виходу на сцену. Усі успіхи і недоліки гри детально аналізувались і обговорювались у класі всіма учасниками заходу. Зважаючи на допущені «піаністичні прогалини», методично виважено добирались наступні програми. Мінна Львівна завжди «знайомила» учнів з новими творами – програвала їх цілком, пояснювала образний зміст, звертала увагу на виконавські особливості. Показувала вона майстерно і дуже виразно: рука маленька, але пальці точні, активні й чутливі. Для набуття слухового досвіду знайомились з записами видатних піаністів: С. Ріхтера, Л. Оборіна, Е. Гілельса, В. Горностаєвої та інших.

Своїх учнів М. Танфелева любила, проте завжди була строга й стримана у поведженні з ними. У стосунках між педагогом і вихованцями була відповідна субординація, ніякого «панібратства». Усі зауваження висловлювались лаконічно і зрозуміло, завдання для самостійної роботи – виразно і чітко. Музикознавець Валентина Дубравіна відзначає, що педагог завжди помічала навіть мінімальні успіхи учнів. Вона давала належний технічний розвиток, та головне – основи інтерпретації музичних творів. «Мінна Львівна підкреслювала, – згадує музикант, – що для виконання важливо не механічно долати технічні проблеми, а домагатися, щоб уся звукова палітра музичного твору усвідомлювалась учнем раніше, ніж його руки торкнуться клавіш інструмента. Гармонічне виховання музиканта становило сутність методики викладання М. Танфелевої. В її класі я отримала те, що називається школою, тобто ремесло музиканта, у найвищому сенсі цього слова» [470]. Аналогічну думку висловлює й Галина Мунтян, яка підкреслює, що Мінна Львівна володіла незвичайним, рідкісним педагогічним даром, «вона виховала величезну армію музикантів, виявляючи в кожному свою індивідуальність» [554].

Вшановуючи пам'ять видатного на Сумщині музиканта-педагога, дитяча музична школа № 4 у 2001 році започаткувала Відкритий конкурс юних

піаністів імені М. Л. Танфелевої¹. Програмні вимоги конкурсу передбачають обов'язкове виконання творів Й. С. Баха й Ф. Шопена. І хоча музика цих композиторів часто є «каменем спотикання» для юних виконавців, саме академічний підхід вирізняє конкурс з поміж інших, визначає його серйозний професійний рівень.

1930-ті роки стали тим рубіжним періодом, коли сформована європейською і дореволюційною російською освітою музична еліта Сум поступово почала «розчинятися» і втрачати свій визначальний вплив на музичне середовище міста: частина творчих особистостей переїхала до інших населених пунктів, дехто пішов з музичного закладу, хтось помер². Проте цей процес був закономірним. Визначаючи етапи періодизації української музичної культури ХХ століття, М. Ржевська наголошує на асинхронності політичних і мистецьких процесів. Згідно цього, 1917–1930-ті роки хоч і «розділяє встановлення радянської влади в Україні та пов'язані з цим радикальні зміни в суспільному житті, активна й свідомо творча і культурницька діяльність представників покоління 10-х, що тривала аж до початку 30-х років, безперечно, була продовженням процесів внутрішньо єдиного періоду музично-культурного руху» [285, с. 14]. Межею періоду культурного становлення, на думку дослідниці, слід вважати 1933 рік, проте вже наприкінці 20-х задана інерція руху почала гальмувати і стрімкий розвиток академічного музичного мистецтва, яким в Сумах позначений початок століття, – поступово спадати. Саме цей період зафіксував у своїх спогадах один із відомих випускників музпрофшколи. Т. Мюллер.

¹ Сьогодні – Відкритий обласний конкурс юних піаністів імені М. Л. Танфелевої.

² 1927 року Й. Воловик й М. Левитська виїхали до Москви, а Ю. Маршад – до Харкова. 1930 року Л. Кагадєєв, О. Дубяньська, П. Лазаренко через відсутність у них дипломів про вищу освіту залишили музичний технікум, П. Лазаренко 1931 року переїхала до Москви. У середині 1930-х залишили Суми М. Дерповський, М. Зорохович і Є. Єнохович, який згодом викладав вокал у Московському музичному училищі ім. М. М. Іполітова-Іванова і в національних студіях при Московській консерваторії. Померли Б. Лімперг (1923) і З. Альтшулер (1933).

3.5. Теодор Мюллер: сумська юність московського професора

Життєвий шлях Теодора Фрідріховича (Федора Федоровича) Мюллера (1912–2000), професора Московської консерваторії, одного з провідних фахівців в галузі теорії музики і поліфонії, автора підручників з цих дисциплін для музичних училищ і консерваторій, сповнений колізій, творчих злетів і падінь. Музикант, як зазначає його учениця Лариса Трубнікова¹, був дуже стриманим і небагатослівним щодо своєї біографії. Можливо, саме тому різні довідкові джерела обмежуються лише основними датами його життєдіяльності і професійного зростання [243], навіть сайт Московської консерваторії, у якій Т. Мюллер працював майже півстоліття (1945–1992) не містить розширеного біографічного нарису про митця [241]. Така стриманість у ставленні до метра теоретичного музикознавства зумовлена об'єктивними причинами: у радянський період зосереджувати увагу на творчості Т. Мюллера, німця за походженням, було негласно заборонено. Утисків через свою національну належність він зазнав ще студентом Московської консерваторії, коли його дипломну роботу «Оперна драматургія Мусоргського»² (1945) Б. Асаф'єв оцінив як кандидатську дисертацію, але можливості її захистити Т. Мюллер не отримав. Більше того, йому було заборонено захищати дисертацію на будь-яку іншу тему у провідному музичному навчальному закладі країни. Незважаючи на те, що він, закінчивши консерваторію з відзнакою, працював у ній, спочатку на національних відділеннях, потім на основних, навіть очолював теоретико-композиторський факультет (1959–1980), дисертацію зміг захистити в Інституті

¹ Трубнікова Лариса Миколаївна – заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри культурології Національної юридичної академії України імені Ярослава Мудрого. Кандидатську дисертацію «Про підголосковість в українській музиці», написану під керівництвом професора Т. Мюллера, захистила в Московській консерваторії імені П. І. Чайковського (1991).

² Дипломна робота була виконана під керівництвом І. Способіна.

історії мистецтва Академії наук СРСР (1961)¹, лише через шістнадцять років після невдалої спроби першого свого наукового утвердження,

Складним був шлях музиканта до вершин професійної майстерності: вчитель музики у школі німецького поселення Хеленендорф (сьогодні – м. Ханлар в Азербайджані, 1933–1935), студент фізико-математичного факультету Учительського інституту в Сімферополі і одночасно викладач музики й математики у Феодосійському педагогічному технікумі імені С. М. Кірова (1935–1940), служба в пожежній охороні Московської консерваторії (1941) і робота органного майстра Великого залу в ній (1942)², педагогічна діяльність у Центральній музичній школі при Московській консерваторії і Московському училищі імені М. М. Іполітова-Іванова (1944–1950). Щодо музичної освіти, в його біографії стисло зазначено: «закінчив фортепіанне і диригентсько-хорове відділення музичного училища в місті Суми» (1932) [241].

У невелике слобожанське місто на північному сході України Теодор Мюллер приїхав сімнадцятирічним юнаком³, хоч його дитячі роки минули на південних українських землях. Народився він 3 (за н. ст. 16) грудня 1912 року в селі Федорівка Катеринославської (Тавричеської) губернії (нині Запорізька область). Батько був учителем співу, перші музичні знання хлопчик отримав саме від нього. Він став і його першим учителем гри на фортепіано. Пізніше родина переїхала в село Пришиб Мелітопольського округу, де талановитий підліток закінчив семирічну «трудшколу»⁴ і перший курс педагогічного

¹ Тема дисертаційного дослідження Т. Мюллера «Мелодія та багатоголосся російських народних пісень, записаних О. Линевою (Паприць)».

² Студентські роки Т. Мюллера в Московській консерваторії припали на роки Другої світової війни (1941–1945). Незважаючи на німецьке походження юнака, йому було дозволено залишатись у місті навчатись і працювати.

³ Див. детальніше: Довжинець І. Г. Теодор Мюллер: сумська юність московського професора [99].

⁴ У семирічні трудшколи були реорганізовані тодішні гімназії (підстава – постанови Тимчасового робітничо-селянського уряду України (від 27. 01. 1919) та Народного комісаріату освіти (від 04. 07. 1920).

технікуму, в якому довелося вчитися вже сиротою, оскільки напередодні вступу до закладу батько помер¹. Після першого року навчання юнак вирішив змінити професію, обравши своїм майбутнім музику. З цією метою у вересні 1929 року він переїхав до Сум і вступив відразу на другий курс музпрофшколи, яка діяла в місті вже близько десяти років і, за спогадами митця, на той час «процвітала», була «солідним центром серйозної музики» [438]. Можливо, висока репутація навчального закладу, відомого й за межами міста, мотивувала юнака здолати сотні кілометрів, щоб здобути базову музичну освіту. Т. Мюллер обрав спеціальність «фортепіано».

Про виконавський рівень абітурієнта свідчить програма його вступного іспиту з фаху: технічно досить непроста (особливо для людини без ґрунтовної музичної підготовки) перша частина «Патетичної» сонати Л. ван Бетховена (*c-moll*, ор. 13) і віртуозна салонна мазурка № 2 Б. Годара (*B-dur*, ор. 54). Т. Мюллер згадував: «Грав усе по нотах, чим викликав поблажливі посмішки у деяких членів комісії. І все ж був зарахований на другий курс у клас Леоніда Павловича Кагадєєва» [438, с. 3]. Однак піанізм Теодора виявився значно нижчим порівняно з однокурсниками-сумчанами, і йому довелося багато працювати над технікою і постановкою рук. Вимога «все грати напам'ять» не становила значних труднощів. В іншому усе було не так легко, тому досвідчений викладач «посадив учня» на спрощену програму і особливу увагу звертав на розвиток технічних навичок. Т. Мюллер вивчив багато етюдів і вже до кінця навчального року мав певний результат – на весняному екзамені, за його словами, «здається, пристойно для тих понять» виконав Третю сонату Л. ван Бетховена (*C-dur*, ор. 2, № 3), після чого активні заняття вправами на різні види техніки і спеціальними етюдами мали не такий настирливий характер [там само].

1930 року, у зв'язку з реорганізацією середніх навчальних закладів, школу перевели з міського на республіканський бюджет і надали їй статус

¹ Про матір Т. Ф. Мюллера нічого не відомо.

музичного технікуму з чотирирічним курсом навчання¹. Музикант згадував, що заклад не мав гуртожитку і кілька іногородніх учнів (не більше восьми-десяти осіб), серед яких був і Т. Мюллер, жили будь-де, а з настанням холодів тривалий час спали на столах у класах училища. Лише наполегливими і тривалими зусиллями цієї групи студентів вдалося домогтися виділення двох кімнат під гуртожиток [438, с. 1]. Місце розташування отриманого житла було зручним. «Апартаменти» містилися на першому поверсі двоповерхового будиночка на центральній площі Сум². У меншій з кімнат оселилися дівчата-вокалістки³, а в більшій – хлопці, які навчалися на різних спеціальностях: духовик Алексєєв, вокалісти Бойко, Телевінов, Мірошніченко, Шкуліпа, народник Галенко, скрипалі Кузьменко і Піткевич, піаніст Мюллер. До музикантів підселили ще п'ятьох учнів ФЗУ⁴. Колишні безпритульні виявилися дуже згуртованим і по-своєму дисциплінованим угрупованням. Вони налагодили внутрішній розпорядок і ввели жорсткі, «бурсівські» правила проживання, з якими, після деяких суперечок усі погодились.

Технікум забезпечив гуртожиток одним фортепіано, але його було достатньо, адже вокалісти й учні інструментальних спеціальностей користувалися ним дуже мало. Опалювали приміщення самі мешканці: на санчатах привозили зі школи торф і топили дві печі. За спогадами Т. Мюллера, осінь і зима 1929–1930 року для тих, хто не мав допомоги від рідних, була дуже скрутною. «Десятирубльової стипендії не вистачало на їжу і проживання⁵. Доводилось виконувати разові роботи, що було не так легко в часи тотального

¹ Технікум, на відміну від музпрофшколи, надавав не середню спеціальну, а повну середню освіту.

² До теперішнього часу цей будинок не зберігся. За спогадами Т. Мюллера, він був праворуч від пам'ятника Леніну (сьогодні тут пам'ятник цукрозаводчику І. П. Харитоненку).

³ Т. Мюллер пригадує прізвища деяких, зокрема Товстоноженко та Максимова.

⁴ ФЗУ – школа фабрично-заводського учнівства, професійно-технічний навчальний заклад в СРСР, поширений протягом 1920–1940-х років.

⁵ Стипендію отримували одиниці. Так, 1929 року виплачувалось тільки п'ять стипендій.

безробіття. Далеко не завжди студентській бригаді вдавалось отримати на біржі праці наряд на розвантаження платформ або вагонів, не кажучи вже про те, що перенесення гранітних плит не сприяло швидкості пальців у піаністів і скрипалів» [там само, с. 2]. Проте, долаючи усі труднощі, юний музикант активно розвивався. Починаючи з третього курсу, він почав поєднувати навчання гри на фортепіано із заняттями на відділенні хорового диригування та диригування оркестром народних інструментів, яке було відкрито в закладі 1930 року. У нотатках музикант згадує викладачів, які на той час працювали в школі¹ і технікумі.

Центральною постаттю був Леонід Павлович Кагадєєв. Саме в його класі пощастило займатись майбутньому професору. Теоретичні дисципліни (теорію, гармонію, історію музики) і вокал викладала Наталя Яківна Парубіновська². За спогадами Т. Мюллера, вона користувалась підручниками А. Казбірюка з елементарної теорії музики і М. Римського-Корсакова з гармонії³. «Вступаючи на третій курс, мені потрібно було скласти екзамен з елементарної теорії музики, – пригадує майбутній майстер, – і якимось чином це вдалося, незважаючи на те, що я предмет спеціально не вивчав. На курсі гармонії вчителька дуже жваво ловила паралельні квінти й октави і була вельми задоволена, коли їх не було. Усе ж інше цікавило її мало. Задач зазвичай не програвали, а якщо учень вільно і правильно поєднував тризвуки, розв'язував септакорди й відносно вправно грав половинні й завершальні каденції в усіх тональностях, то всі були вельми задоволені. Гармонічним аналізом не займались, навіть ніхто й не намагався привчати до цього учнів» [там само, с. 5].

¹ За даними Сумського окружного статистичного бюро, 1928 року в музпрофшколі працювали 16 педагогів і навчалися 205 учнів [555, с. 52].

² Нагадаємо, що Н. Парубіновська була вокалісткою за фахом.

³ Ідеться про підручники «Популярное изложение основных начал музыкальной теории, приспособленного к самообучению (Київ, 1884) та «Практический учебник гармонии» (1886).

Після того як Н. Парубіновська пішла з технікуму (1930), викладати гармонію доручили піаністці З. Альтшулер, яка протягом одного семестру вела й аналіз музичних форм. У другому півріччі 1930/1931 навчального року в технікумі почав працювати Євмен Іванович Мариківський, який «підхопив» викладання цих дисциплін, а також читав лекції з історії музики, вів хоровий клас і диригував хором.

«Сольфеджію на всіх курсах і відділеннях викладала дуже симпатична жінка вже похилого віку, прізвище й ініціали якої я забув», – зізнається Т. Мюллер [там само, с. 6]. Вивчали предмет всі учні одного курсу разом, незалежно від спеціальності. На цих заняттях «<...> акуратно, тобто на кожному уроці писали переважно одноголосні диктанти, з якими вільно впоратися могли не всі. Це було природно, бо ніхто не показував, як це робити. Було не навчання, а тренування. Називалась тональність, у якій звучить мелодія, а далі – пиши, як умієш. Сольфеджували вкрай рідко, також рідко слухали окремі інтервали, акорди та їх послідовності. Про домашні завдання із сольфеджію ніколи не йшлося, не було жодного посібника. Надалі, уже вступаючи до Музично-драматичного інституту ім. Лисенка в Києві, мені стало зрозуміло, що в цій галузі я багато чого недопрацював» [там само].

З набуттям музпрофшколою статусу технікуму викладачам, які не мали консерваторської освіти, запропонували звільнитися¹. Так, восени 1930 року заклад залишили О. Дубянська і Л. Кагадєєв, а на їх місце приїхали випускниці Київської консерваторії Мері Абрамівна Шкловська² і Марія Давидівна Смушкіс³. У класі М. А. Шкловської Теодор Мюллер і продовжив своє навчання.

¹ Приблизно в цей період було змінено розташування навчального закладу. Музичний технікум переїхав у будинок № 93 по вул. Леніна.

² М. Шкловська після від'їзду із Сум працювала концертмейстером в Державному інституті театрального мистецтва (ГИТИС, Москва).

³ Уже наступного, 1931 року М. Смушкіс було призначено завідувачем навчальної частини Сумського музичного технікуму.

Бібліотека в музичному закладі була в жалюгідному стані. Як пригадує більшість учнів, які навчалися в технікумі у той час, рятувала особиста колекція Л. Кагадєєва. Фонд цього приватного зібрання забезпечував потреби викладачів і учнів. Оскільки звуковідтворювальної апаратури в закладі не було, нотні носії були основним джерелом знайомства з музикою. На заняттях «ілюстрували самі учні, яким для підготовки окремих творів (опер, симфоній) завчасно вручали ноти клавирів» [там само, с. 5]. Аналізуючи цю ситуацію, Т. Мюллер відзначав, що музику «<...> знали погано, вибірково. Лише окремі учні, як наприклад, Гак, Ліницька, Непомняща <...>, яким домашні умови давали змогу не влаштовуватись на роботу і частіше збиратись на програвання музики, знали її добре» [там само].

Під час реорганізації закладу відбулися зміни і в його керівництві, проте призначити музиканта на посаду директора технікуму не вдалося. Анастасію Євдокимівну Алмашину, яка очолювала музпрофшколу протягом 1929/1930 навчального року і викладала педагогіку, змінив викладач суспільно-політичних дисциплін Семен Васильович Зінченко¹. Незважаючи на таке гуманітарно освічене керівництво, загальноосвітні предмети в школі, а потім і в технікумі викладались вибірково. Т. Мюллер згадує, що хімії не вивчали взагалі, проте яскраво й цікаво навчали фізиці і математиці (викладач Павло Генріхович Гліксман). Хто викладав протягом 1929–1930 років російську й українську мову і літературу, музикант навіть не запам'ятав, оскільки ці предмети, а особливо їх зміст (програми) мали довільний характер. Закарбувалося в пам'яті лише прізвище прекрасного викладача Супруна, з приходом якого 1930 року мова й література «набули справжньої форми і змісту» [438, с. 6]. На щастя, програма другого курсу музпрофшколи частково збігалася з програмою першого року навчання у Пришибському педагогічному технікумі, тому все, що викладали, було для юнака повторенням, і це «значною мірою рятувало, звільняло час, необхідний для заробітку» [там само].

¹ С. Зінченко очолював музичний технікум до 1932 року. Його змінив М. Поляков, також не музикант за фахом.

У зв'язку з переходом на новий освітній рівень, у Сумському музичному технікумі було розширено коло спеціальностей: до чотирьох напрямів фахової підготовки (фортепіано, вокал, струнно-смичкові і духові інструменти) додалися хорове диригування і народні інструменти. Контингент учнів значно зріс¹ і змінився за складом: майже стовідсоткове наповнення музпрофшколи городянами (сумчанами) змінилося значною кількістю іногородніх учнів і молоді з сільської місцевості². Зараховували також курсантів, які служили в армії або сумському артилерійському корпусі і грали на духових інструментах. Багато з них опановували лише спеціальність, а вже після демобілізації вступали на повний курс навчання. Як зазначав Т. Мюллер, у поповненні складу учнів сільською молоддю значну роль відігравали виїзні концерти у клубах і будинках культури колгоспів, розташованих вздовж залізниці Харків-Ворожба-Київ (ближче до Сум), і в «підшефному районі» (закріпленому за навчальним закладом для допомоги у сільгоспроботах). «Щорічно (зазвичай ближче до весни) формувалась бригада, яка концертувала за угодами з клубами селищ Смородино, Білопілля, Боромля тощо. Удень відбувалися переважно безкоштовні концерти учнів місцевих шкіл, вечірні ж концерти були платними» [438, с. 7]. Фінансові розрахунки з клубами, угоди на проведення концертів та їх звітність здійснювали самі студенти, і це потребувало чимало сил. Водночас, прийнявши естафету від музпрофшколи, технікум на початку 30-х років був центром музичного життя в Сумах. Концертні заходи, окрім тих, які відбувались у приміщенні закладу, постійно проводились на різних концертних майданчиках міста і в Будинку вчителя, до юнацької секції якого

¹ У своїх нотатках Т. Мюллер згадує прізвища однокурсників, а також молодших і старших колег-студентів. Серед тих, хто вступив 1929 року, він називає імена двадцяти учнів, у групі 1928 року вступу – 18, 1927-го – 7–8. Найбільшим, за спогадами митця, був прийом 1930 року, але пригадати прізвища всіх зарахованих він не зміг [438, с. 6].

² Уже на початку 1930-х років сільська молодь становила майже половину складу учнів музичного технікуму. Т. Мюллер зауважує, що заклад не мав комсомольської організації, що на той час було рідкістю. Серед учнів був лише один комсомолец – А. Телевінов [438, с. 7].

були прикріплені школа, а потім технікум. Наприкінці навчального року в міському театрі або в клубі металістів відбувалися творчі звіти.

Після закінчення повного курсу навчання в Сумському музичному технікумі (1932), Теодора Мюллера було рекомендовано (у складі п'яти відсотків учнів) до вступу у вищий навчальний заклад. Успішно склавши вступні іспити, він вступив на диригентсько-симфонічний факультет Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка в Києві. Через хворобу змушений був залишити навчання вже наприкінці першого семестру. Але то був початок вже іншого, дорослого життя майбутнього професора.

Варто зазначити, що Т. Мюллер належав до тих небагатьох учнів, яким пощастило закінчити Сумський музичний технікум, оскільки історія закладу була не тривалою: 1934 року його було переведено в Полтаву, а в Сумах залишилась тільки музична школа, яка продовжувала традиції виховання професійних музикантів.

Висновки до розділу 3

Соціальні потрясіння та революційні зміни першої третини ХХ століття суттєво вплинули на музичне середовище Сум, проте його складові набули різних траєкторій розвитку. Концертне життя в роки війни стало не таким активним, змінило сутнісну спрямованість: замість естетичного задоволення воно перетворилось на елемент духовної підтримки суспільства, засіб матеріальної допомоги стражденним. Музична освіта навпаки, завдяки міграції населення збагатилась непересічними творчими особистостями, що сприяло її розвитку. Економічна ситуація, зумовлена війною, породжувала труднощі матеріального характеру, проте для освітнього музичного середовища Сум цей негативний фактор не став визначальним. Найважливішим виявився психологічний стан середовища – захоплення митців своєю справою, прагнення долати труднощі, реалізовувати творчі плани. У ланцюгу взаємодії: потреби – мотивація – умови основними стали дві перші складові. Саме вони сприяли досягненню мети: вихованню музичної культури, активізації концертної

діяльності. У музпрофшколі сконцентрувалась професійно освічена музична еліта міста, і саме це зумовило центрування сумського музичного Всесвіту навколо навчального закладу.

Атмосфера творчого піднесення, натхнення, самовідданої праці викладачів надихала учнів на артистичні звершення, сприяла становленню їх як особистостей. Набувши позитивного музичного досвіду, значна кількість випускників школи обрала музику своєю професією, інші продовжували творчу діяльність в аматорських формах музикування.

РОЗДІЛ 4

ФУНКЦІЯ ХОРОВОГО СПІВУ В УТВОРЕННІ РЕГІОНАЛЬНОЇ ЦІЛІСНОСТІ МУЗИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА

Сумська земля славетна своїми співочими талантами. Тут народилися всесвітньо відомі баси Іван Стешенко, якого вважали «українським Шаляпіним», і неперевершений Борис Гмиря; володарки рідкісних за красою тембру голосів: прима Маріїнського театру (мецо сопрано) Єлизавета Петренко і солістка Київської філармонії (колоратурне сопрано) Владеліна Ялсут; провідний оперний співак ХХ століття баритон Анатолій Мокренко, генеральний директор і художній керівник Національної опери України (1991–1999). Прославили Сумський край і народні співці-бандуристи: Євген Адамцевич, Григорій Кожушко, Єгор Мовчан, Степан Пасюга та інші зберігачі й носії вікових традицій українського кобзарства, зокрема в роки, коли радянська влада винищувала всі прояви національного.

Витоки хорового мистецтва Сумщини сягають середини ХVІІІ століття – 1730 року у Глухові було відкрито першу в Російській імперії музичну школу, в якій «готували голоси» для Петербурзької придворної співацької капели. Осередком музикування в гетьманській столиці був театр при дворі Кирила Розумовського. Його капела півчих брала участь у церковних службах, театральних і оперних виставах і на той час не мала собі рівних. Як зазначав один із перших істориків музичного мистецтва в російській імперії Якоб фон Штелін, «коли хор цієї капели у присутності двору та інших високопоставлених осіб вперше виступив у Москві, його зустрічали захоплено» [384, с. 90]. Відтоді хорове мистецтво стало важливою складовою музичного середовища Сумщини.

У другій половині ХІХ – на початку ХХ століття однією з найулюбленіших форм музикування був спів *a cappella*. Дослідник музичної культури Сумського краю Г. Локощенко зауважував, що це зумовлено народними традиціями, а також розвитком хорового співу в культових установах. Паралельно відбувалось становлення світських хорів, їх

виконавський рівень був досить високим. Силами таких колективів здійснювались постановки українських опер («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Наталка Полтавка» М. Лисенка), виконувались твори вітчизняної і європейської класики. «Наприкінці століття в кожному населеному пункті був хор, подекуди кілька¹, – відзначав краєзнавець. – Творчими досягненнями особливо вирізнялись капели у Глухові (кер. М. І. Андрієвський, А. П. Голдовський), Кролевці (кер. М. Рахінський), Охтирці² (кер. П. Д. Леонт'єв)» [203, с. 16, 34]. Зберігав і розвивав традиції *a cappell*'ного співу й хор села Мельня, який організував відомий діяч хорового мистецтва України Григорій Митрофанович Давидовський.

4.1. Григорій Давидовський – відомий диригент із Сумської землі

Народився майбутній хормейстер 6 (18) січня 1866 року в селі Мельня Кролевецького повіту Чернігівської губернії (нині Конотопського району Сумської області) у дворянській родині. Його батько був приходським священиком і виконував обов'язки законовчителя у місцевому початковому училищі. Родина Давидовських була великою і співучою. Коли збиралися всі разом – батьки, семеро дітей і двадцять онуків – українська пісня лунала на все село. Диригентом імпровізованого хору зазвичай був Григорій, керуючи капелюю домочадців, він отримав свій перший хормейстерський досвід. Музично обдароване сімейство нерідко організовувало й оркестрові вечори, якими опікувався старший із синів – Іван. Здібний оркестровий диригент і скрипаль, він відчув артистичну натуру Григорія, хист до співу і став його першим наставником у світі мистецтва звуків.

Благотворний вплив домашнього музикування, гра в аматорських театральних виставах сприяли розвитку творчих здібностей талановитого

¹ За спогадами Б. Гмирі, на його батьківщині, в Лебедині, у 1920–1930-х роках було дев'ять хорів.

² У складі Охтирської капели співали сто тридцять осіб, в її репертуарі були майже всі хорові твори М. Леонтовича, М. Лисенка, Г. Давидовського, музика В. Моцарта, С. Танєєва, П. Чайковського тощо.

юнака, і він мріяв про кар'єру музиканта, проте, поступаючись вимогам батька, який вважав, що звання артиста не відповідає дворянській честі, по закінченні Новгород-Сіверської гімназії вступив до Чернігівської духовної семінарії. Навчання в закладі відіграло значну роль у майбутній творчій діяльності музиканта. Він добре опанував основи церковного співу, і духовна музика, поряд з народною піснею, посіла чільне місце в серці митця¹.

По завершенні семінарії (1887) Григорій продовжив випробовувати себе на диригентському терені. Свій перший хор він організував у рідному селі. Двадцять п'ять хористів різного віку, молодих і літніх, після важкої цілоденної праці в полі радо відвідували співанки або виступали перед односельцями, часто просто неба. Протягом одинадцяти років Г. Давидовський працював з цим колективом, приїжджаючи до рідної домівки на канікули з навчання. Хор, який у пресі називали «кращим у всій Чернігівській губернії» [448], був творчою лабораторією митця, де він апробував методи роботи з хоровими партіями, напрацьовував нові прийоми голосового супроводу солістам тощо.

В подальшому покликання привело Г. Давидовського до Санкт-Петербурзької консерваторії. Вступ був обдуманим кроком, оскільки на той час абітурієнту вже виповнилось 25 років. Спочатку він навчався на капельмейстерському факультеті, де поряд з диригентською справою, під керівництвом метрів російської композиторської школи А. Лядова і М. Римського-Корсакова опановував основи музично-теоретичних дисциплін (1891–1897)², а потім закінчив ще й вокальне відділення (1897–1902) по класу професора Є. Іванова-Смоленського, здобувши титул «вільного художника» (магістра музики і співів). Як зізнавався сам музикант, «змалку любив хор більше, як оркестр, тому рішив піти не в капельмейстери, а в

¹ Дослідник духовної спадщини українських композиторів М. Юрченко вважає Г. Давидовського яскравим представником духовно-музичного романтизму початку ХХ століття [397].

² По закінченні цього курсу Г. Давидовський отримав кваліфікації: диригент, викладач, композитор.

хормейстери» і, щоб добре усвідомити природу голосу, методи його постановки, опанував ще один напрям консерваторської освіти – «вступив на факультет сольових співів», здобувши глибинні знання з методики роботи з голосовим апаратом, які «так необхідні при постановці голосів хористам» [451, с. 2]. У «Мемуарах» Г. Давидовський писав, що лекції з вокалу «свого професора» часто не задовольняли допитливого студента і він не раз «заходив в аудиторії інших професорів, зокрема всесвітньо відомих Наталії Ірецької, Ферні-Джиральдоні, С. І. Габеля <...>, уважливо прислухався до того, як вони навчали своїх учнів прекрасному “*bel canto*” й ідеальній техніці» виконання [там само, с. 3].

У північній столиці він не тільки наполегливо навчався – уже на другому курсі Г. Давидовський продовжив свій практичний досвід керування хоровими колективами, очоливши хор у складі 33 робітників С.-Петербурзького Олександрівського чавуноливарного заводу (1892–1896). Саме в цей час розпочинається й композиторська творчість Г. Давидовського. Можливість апробувати свої опуси на «живому колективі» становила одну з умов такої діяльності. Крім того, туга за Україною, рідною домівкою, пісенним фольклором спонукали його звернутись до жанру обробки народної пісні.

Дослідник музичної спадщини митця, його сучасник і «collega»¹ М. Михайлов відзначав, що метод Г. Давидовського як композитора має певні особливості: «По-перше, його твори за формою цілком впливали з практики хормейстера і підпорядковані завданням пропаганди української народної пісні, написані для хору *a capella*, за малим винятком. По-друге, у Давидовського як композитора переважає сюїтний принцип побудови обробок народних пісень. Він вважав ефективнішим для сприймання масовою аудиторією подавати обробки народних пісень в безперервному “нанизуванні”, коли пісні виконуються одна за одною, без зупинок» [232, с. 74]. Першим

¹ Так в переписці Г. Давидовський звертався до М. Михайлова.

композиторським досвідом стала сюїта «Бандура» для мішаного хору (1896)¹, в якій поєднано сім найвідоміших українських пісень: «Взяв би я бандуру», «Зібралися всі бурлаки», «Їхав козак за Дунай», «В чарах кохання», «Ой, лопнув обруч», «Дівка в сінях стояла», «Стелися, барвінку». Щоб надати завершеності формі, автор двічі використав пісню про бандуру: на початку циклу і наприкінці, створивши певну композиційну і художньо-сміслову арку. Сюжетно-образна концепція твору розгортається навколо образу дівчини, яка проводить на війну коханого, у журбі й тузі чекає на нього, а не дочекавшись, розпочинає життя знову.

Відповідно до змісту автор вибудовує музичну драматургію твору. Вступний і заключний номер – розповідь кобзаря про нележку життєву долю – обрамляються хоровою імітацією бандурного супроводу, на тлі якого повільно розгортається протяжна, журлива мелодія відомої пісні «Взяв би я бандуру» (соло тенора). Завдяки штриховій контрастності (хор – «non legato», соліст – «legato»), теситурній розбіжності (хор – низька, соліст – середня й висока), динамічній співвіднесеності соло й акомпанементу досягається ефект розшарування гомофонно-гармонічної фактури і врівноваженого звучання голосів.

Увесь інший пісенний матеріал композитор структурує, чергуючи хоріві й сольні епізоди: текст від першої особи зосереджений у партії соліста (тенор – бандурист, сопрано – дівчина, бас – козак), розповідь від третьої особи здійснює хор. Залежно від художніх завдань, автор використовує різні прийоми обробки пісенного матеріалу: хоральний виклад, підголоскову поліфонію, тональні модуляції, ритмічну контрастність. Драматичний центр сюїти становить «розгорнута сцена» від'їзду козака та любовний дует «В чарах кохання». Її перший номер має тричастинну будову: крайні розділи («Їхав козак за Дунай») виконує хор, імітуючи стукіт копит (рух четвертними тривалостями *staccato*); серединний епізод – соло сопрано («Постій, мій козаче») й

¹ Сюїта «Бандура» вийшла друком в Ростовському нотному видавництві 1909 року.

баса («Покидаю тебе Богу») – відтворює душевний стан героїв, єднання почуттів яких виявляється в інтонаційній і ритмічній спорідненості партій. Любовний дует викладений у формі діалогу. Його розпочинає сопрано, партію якого в сексту дублює тенор-оповідач (ніби об'єктивний погляд збоку). Заданий романтичний настрій підхоплює бас, але на словах «<...> дайте пожити мені, дайте пожити!» голос співака обривається. У хорovій післямові остання фраза соліста повторюється тричі: поступове уповільнення темпу, затихання звучності справляють ефект згасання життя.

Емоційним відродженням і життєстверджуючою кульмінацією циклу є швидкі, динамічно яскраві пісні – «Ой, лопнув обруч», «Дівка в сінях стояла». Їх піднесений стан досягається високою теситурою жіночих голосів, мажорним ладом, прозорим чотириголоссям гомофонного викладу. Помірно і стримано на завершення циклу звучить голос бандуриста, свідка минулих подій.

Завдяки вдало дібраному музичному матеріалу, його майстерній обробці, Г. Давидовському вдалося створити яскраво-образний концертний твір. Вдумливий підхід до фактурних рішень, урахування можливостей аматорських хорів сприяли його популярності серед непрофесійних співацьких колективів. «Бандура» і сьогодні є репертуарним твором багатьох хорovих капел.

Сюїта була експериментальним проектом. У ній Г. Давидовський випробував такі звукові прийоми, як імітація голосом музичних українських народних інструментів та спів закритим ротом, як хорovий акомпанемент солістам. Надалі він широко застосовував їх в інших творах. Перше «дітище» композитора виявилось досить вдалим. «Бандура» відразу отримала визнання публіки. Її прем'єра відбулась на Олександрівському чавуноливарному заводі за присутності трьох тисяч слухачів, які по закінченні концерту влаштували диригенту і хору «бурхливу і безконешно довгу овацію» [451, с. 10]. Проте, критика консервативно налаштованих «знавців мистецтва», які охарактеризували ці звукові новації як безлад («бринькання» та «коров'яче мукання»), на довгі десять років зупинила митця у нових спробах композиторства.

На відміну від цього, диригентська кар'єра музиканта набирала обертів. Працюючи з хором Г. Давидовський сформував власні методи роботи зі співаками-аматорами, спрямовані на досягнення абсолютної чистоти вокальної інтонації, зокрема: виконання вокалізів закритим і відкритим ротом (з використанням діафрагмово-бокового дихання та спрямуванням звуку у резонатор), сольфеджування нот з аркуша, спів інтервалів (від секунди до децими) тощо. Наполеглива щоденна праця¹ згодом дала свої результати. Виступ капели Олександрівського заводу на урочистих зборах з нагоди переходу консерваторії в нове приміщення вразив професорів і присутніх членів Імператорського російського музичного товариства (ІРМТ) чистотою інтонування й гармонійним співвідношенням голосів її учасників, які не мали навіть елементарної музичної підготовки. Цей триумф відкрив хормейстеру шлях до педагогічної діяльності. По закінченні капельмейстерського курсу Г. Давидовського запросили працювати диригентом консерваторського хору.

Чотири роки роботи зі студентською капелою (1896–1900) дали позитивні результати. Столична преса писала: «Кількість хорів, добре дисциплінованих і відмінних ансамблевим співом, останнім часом поповнив молодий хор консерваторії під управлінням Г. Давидовського. Треба віддати належне цьому хору: він цілком задовольняє любителів співу і дає їм велику насолоду» [цит. за: 232, с. 13].

Одночасно з керівництвом студентською капелою, молодий диригент працював регентом консерваторського церковного хору, хоча сам музикант і всі наукові й літературні джерела радянського часу з атеїстичних міркувань це замовчували². Про таку діяльність ідеться в листі Г. Давидовського (від 06. 10. 1897) до дирекції ІРМТ, в якому він зазначав: «У нашій воістину чудовій консерваторській церкві не вистачає найголовнішої прикраси – це гарного хору.

¹ У листах Г. Давидовський згадував, що з хором Олександрівського заводу він працював «чотири роки без вихідних» [448].

² У переліку творів Г. Давидовського, уміщеному в монографії М. Михайлова (1962), не зазначено жодного духовного опусу композитора.

З цього приводу мені, як регенту, дуже часто доводиться вислуховувати докори сторонньої публіки, яка не може зрозуміти, чому у вищому музичному закладі, у якому вдалося співаків і співачок, до цих пір немає пристойного хору для своєї ж церкви» [330]. Керівник колективу пропонував створити хор зі студентів, які знаються на церковному співі і мають досвід роботи у кращих петербурзьких хорах (графа С. Строганова, графа О. Шереметьєва), та виділити кошти на їх оплату, утримання, регента, купівлю нот тощо¹. Наступного навчального року (09.02.1899) Г. Давидовський звернувся до ІРМТ з проханням дозволити безкоштовно скористатись Малим залом консерваторії для проведення трьох духовних концертів на користь церкви і хору, який, за відсутності оплати в період літніх канікул (травень – вересень), «змушений тягти своє існування у досить сумній обстановці» [там само].

У регентській діяльності Г. Давидовському допомогла його семінарська освіта: добре знання богослужбових піснеспівів, вимог до ведення церковних служб стали запорукою його плідної роботи. Водночас, «заглиблення» в духовний репертуар, виконання в публічних концертах відомих літургійних творів М. Березовського, Д. Бортнянського, П. Турчанінова, О. Львова, П. Чайковського, А. Арєнського сприяло написанню власних опусів для церковного хору, серед яких: «Всенощная» (1910), «Литургия» (1921), хорові концерти й окремі піснеспіви як «О, Всепетая Мати», «Милость мира», «Тебе поем», «Ныне отпускаеши», «Свете тихий», «Благочестивейшего», «Хвалите имя Господне», «Христос воскрес» тощо. Опанування техніки хорального викладу, притаманної духовній музиці, неминуче вплинуло й на композиторський почерк Г. Давидовського, зокрема стилістику його хорових обробок, які деякі колеги піддавали нищівній критиці за відсутність народної підголоскової поліфонії і «спорідненість з церковним хоровим звучанням»[450].

¹ Питання щодо асигнування хору було позитивно вирішено. У «поточному році» хор отримав кошти в сумі 2605 рублів [330].

Одночасне керування кількома колективами становило особливість творчої натури Г. Давидовського: працюючи з академічною консерваторською капелюю і церковним хором, він продовжував організовувати аматорські колективи. Такими стали: капела у складі 60 працівників та членів їх родин при Народному домі Паніної (1899–1902), колектив з робітників фабрик і заводів Невської застави, чисельність якого вдсятеро перевищувала попередній склад учасників. Та найбільший успіх у петербурзької публіки мав хор зі студентів двадцяти столичних вищих навчальних закладів (1899–1902)¹. За спогадами диригента, його учасники, переважно українці, були кращими столичними співаками і приходили в колектив «одвести душу й повчитись справжньому мистецтву»². Водночас, хор виконував і благодійну місію – допомагав бідним студентам сплачувати за навчання, оскільки всі доходи від концертів, які зазвичай відбувались у переповнених залах, спрямовувалися на підтримку незаможних його учасників. Саме цей хор відіграв важливу роль у творчому житті Г. Давидовського. 15 травня 1902 року, згідно з рішенням Санкт-Петербурзької міської Думи, капелу було запрошено взяти участь в концертній програмі з нагоди прибуття французької ескадри та урядової делегації на чолі з президентом Франції Луб'є. Сюїта «Бандура» у виконанні хору так сподобалась гостям, що овації були нескінченими, а диригента було запрошено до Франції, з метою організації при російському посольстві української зразкової капели³. Сам Г. Давидовський був цьому дуже радий, оскільки давно мріяв про підвищення вокальної майстерності за кордоном, а також презентацію українського народного мистецтва за межами країни.

Період перебування у Франції був не тривалим. Майже рік маестро працював у Ніцці. За цей час він створив капелу з французьких, італійських та чеських хористів, яка співала виключно російською і українською мовами. Цей

¹ Протягом трьох років діяльності цей хор дав майже 100 концертів.

² 130 учасників хору розподілялись за голосами так: 35 сопрано, 25 альтів, 30 тенорів і 40 «добірних» басів» [451, с. 7].

³ Див. про це: Довжинець І. Г. Творчість Г. М. Давидовського в контексті українсько-європейських культурних зв'язків [98].

колектив мав значний успіх. Так, у місцевій газеті «*Le mond Elegant*» (від 15. 02. 1903) відзначалось, що виступ хору під орудою Г. Давидовського високо оцінила публіка. Серед іншого, капела виконала «кілька українських народних пісень в аранжуванні диригента» [цит. за: 232, с. 15]. Інша газета («*Petit Niçois*») писала: «Російська колонія була на концерті хору під керівництвом пана Давидовського в повному складі і захоплено сприймала це національне свято, від якого віяло чарами сумної слов'янської поезії» [там само]. Автор наступної рецензії в «*Petit Niçois*» зазначав: «30 березня відбувся чудовий концерт <...> Мосьє Давидовський диригував з незаперечною силою. Хор досконалий щодо гармонії звуків. Усі розійшлися з приємною згадкою про це свято, яке на кілька хвилин перенесло нас у справжнє самотнє життя російського суспільства» [там само].

Окрім Ніцци, хор давав концерти в Парижі, про що йшлося в газеті «*Le Figaro*» (від 23. 03. 1903), зокрема рецензент наголошував, що концерт хору під управлінням Г. Давидовського, випускника Петербурзької консерваторії, дуже сподобався слухачам. Особливо велике враження справили українські і російські пісні: «Цей концерт треба назвати артистичним» [там само].

Перебування у Франції стало важливим етапом у творчій біографії музиканта. Тут розкрилась його майстерність у роботі з хористами, які не володіють мовою оригіналу виконуваних творів, здатність досягати вагомих результатів. За короткий час хор підготував досить складну програму з українських і російських пісень. У концертах Г. Давидовський виступав також і як тенор-соліст. Безумовно, така результативність значною мірою була зумовлена унікальною працездатністю диригента, який проводив по дві репетиції щодня, досягаючи бездоганного хорового звучання. Запорукою успіху також стало знання французької й італійської мов¹ і велике бажання митця ознайомити іноземного слухача з багатством українського національного фольклору.

¹ В особовій справі Г. Давидовський зазначав, що вільно володіє грецькою і латинською, італійською, французькою та польською мовами.

Диригентський талант Г. Давидовського високо оцінили французи і через півроку після повернення до Росії представник французької сторони запрошував маестро повернутися працювати на умовах подвійного гонорару. Проте музикант відхилив цю пропозицію, бо «поставив за мету створити по Україні і Росії зразкові хорові капели, на прикладі яких могли б виховуватись інші хори і їх диригенти» [451, с. 20], а також поширити українську народну пісню по всій території великої російської імперії. З цими намірами хормейстер розпочав творчу подорож тривалістю в життя.

Переїжджаючи з міста до міста, музикант організовував хорові капели і виступав з ними «від Карська до Выборга, від Тбілісі до Архангельська» [232, с. 17]. Серед основних етапів концертної й педагогічної діяльності Г. Давидовського: хор жіночої гімназії і хорова капела в Баку (1904–1908), учнівський хор музичного технікуму і капела в Ростові-на-Дону¹ (1908–1913, 1925–1928), організація хору та викладання на учительських курсах в Петрограді (1910–1911), тисяча концертів під час турне Росією (Москва, Петербург, Рязань, Ставропіль, Архангельськ (1928–1931), хор в Грозному (1932), керування хормейстерськими курсами у Військовій академії ім. М.Фрунзе (Москва) і створення в ній хорової капели (1933–1934), концертна подорож Північним Кавказом і Кримом (1934–1939), заснування капели на Всесоюзному радіо (1939–1941) тощо.

Активна концертна діяльність спонукала до розширення репертуару і музикант повернувся до композиторської творчості. Так з'явилися для мішаного хору *a capella*: поема «Україна» (1911), цикли «Віночок з українських пісень», «Квіти України», обробки народних пісень «Гандзя», «Ой на горі та й жінці жнуть», «Весняночка», «На березку у ставка» та інші. Однак найбільшої популярності набули хорові сюїти «Бандура» і «Кобза» (1910)², які, за

¹ З цією капелою маестро майже десять років концертував по Росії. В Ростові-на-Дону Г. Давидовський також очолив хор місцевого собору, який влаштовував концерти духовної музики з творів Д. Бортнянського, А. Веделя, П. Чайковського, О. Гречанінова та інших композиторів.

² Сюїта «Кобза» охоплює сім веселих, жартівливих українських пісень.

визнанням автора, мали один смисловий стрижень і продовжували одна одну. Саме вони отримали багаторазові перевидання¹ і «перейшли географічні кордони», завойовуючи європейського та американського слухача. Композитор згадував, що у 30-х роках «Бандуру» було видано в Америці й Англії, а в Лондоні – випущені платівки і автор, перебуваючи у П'ятигорську, «прослухав їх у досить гарному виконанні хору й солістів-співаків з абсолютно чистим українським прононсом» [451, с. 5]. Кілька видань в Нью-Йорку мала також сюїта «Кобза» [там само, с. 6].

Особливо популярними твори Г. Давидовського були в Канаді. Композитор писав в одному із своїх листів: «Українське товариство культурних зв'язків з-за кордоном з метою зміцнення дружніх стосунків з канадськими українцями надіслало ноти “Бандури” і “Кобзи” як подарунок автора» [447]. В іншому посланні музикант зазначав, що в період його роботи в Києві (1921–1924) з Канади приїздили два українці і дуже вмовляли поїхати з ними, щоб «налагодити хор і показати, як виконувати твори, за що пропонували значний гонорар і обіцяли виклопотати авторські² у розмірі триста тисяч доларів» [449]. На той час Г. Давидовський працював професором хорового факультету Музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка, заміни йому не знайшли, і він був змушений відмовитись від цієї пропозиції. Проте ще деякий час потому представники української діаспори надсилали Г. Давидовському подарунки і примірники канадських газет з відгуками про творчість митця.

У поширенні музики композитора значну роль відігравала гастрольна діяльність хорових колективів і радіомовлення за кордон. Так, автори відгуків у зарубіжній пресі на концерти Ленінградської державної академічної капели в Німеччині, Італії, Швейцарії, Латвії (1928) відзначали найбільший успіх українських пісень в обробці Г. Давидовського. Значна кількість схвальних

¹ Сюїта «Бандура» була видана 22 рази, а «Кобза» – 19 разів.

² Г. Давидовський писав, що на його запит про канадський авторський гонорар з Москви надійшла відповідь: «Доки з цією країною немає авторської конвенції, ми не маємо юридичних підстав вимагати з них грошей». Так, за словами композитора, він опинився в стані «жебрака-мільйонера» [449].

відгуків і подяк із-за кордону надходила до Всесоюзного радіокомітету під час роботи маестро на радіо. Протягом трьох років (1939–1941) капела під його керівництвом здійснила трансляцію 22 концертів на Англію, Італію, Китай, Німеччину, Сербію, Угорщину, Фінляндію, Францію, Чехословаччину.

В останні роки життя Г. Давидовський керував хором колективом в Полтаві, проте завжди підтримував зв'язки з Сумщиною: часто відвідував з творчими візитами обласний центр, Конотоп і рідне село Мельню.

В українському музичному мистецтві ХХ століття роль і значення Г. Давидовського полягає не тільки в його композиторській спадщині: обробки народних пісень митця, порівняно з творами М. Лисенка, М. Леонтовича, К. Стеценка дещо спрощені, призначені переважно для аматорського виконання, за викладом наближені до першоджерела. Талант митця більш повно розкрився в хормейстерській діяльності. Як зазначав Г. Верьовка, «Г. Давидовський був видатним диригентом», великим знавцем і ентузіастом хорової справи. Його виконання вирізнялося «справжньою майстерністю, досконалістю, технічністю, багатством на нюанси, особливою виразністю щодо передачі змісту пісні» [432, с. 1]. Він «<...> заклав досить міцні уявлення про еталони хорової культури <...>, культивуючи акапельний спів. Досвід та орієнтація на традиційні засади вітчизняної хорової культури були альфою і омегою його виконавської і композиторської діяльності», – наголошував В. Рожок [288, с. 7–8].

Саме у концертуванні Г. Давидовський досяг найбільшого успіху. Завдяки діяльності виплеканого сумським середовищем музиканта, українська пісня набула поширення в Росії, дісталася європейських країн та Америки.

4.2. Хорові колективи імені М. Леонтовича на Сумщині в контексті художніх настанов радянської доби

На початку ХХ століття в Сумах активно діяли хори при навчальних закладах: гімназії, реальне училище, кадетський корпус¹ мали свої хорові капели². Струнке багатоголосся лунало й на церковних кліросах міста. Окрім службових функцій, ці хори виступали з концертами духовної музики, під час яких звучали твори Д. Бортнянського, А. Веделя, П. Турчанінова, П. Чайковського, А. Архангельського та інших авторів. Зокрема, такі заходи часто здійснював хор Спасо-Преображенського собору³. Так, у грудні 1917 року відбувся концерт духовної музики на допомогу малозабезпеченим учням духовного училища, у якому взяли участь протодиякон Харківського кафедрального собору В. Вербицький, кращі співаки з місцевих церков та хор вихованців Харківської духовної семінарії. Усі сили кліросів спільно з хлопчиками з хорів навчальних закладів і духовного училища⁴ були задіяні й у святкуванні трьохсотріччя царювання Дому Романових (21. 02. 1913). Під час літургії, присвяченій цій події, співало 800 осіб.

Дослідниця хорового мистецтва А. Гуріна відзначає, що у другій половині ХІХ – на початку ХХ століття для розвитку хорової культури Сумщини склалися сприятливі умови: значні досягнення мали духовна і світська хорова музика. «Традиційно, в дореволюційні часи на Сумщині багато людей співали в церковних хорах, знали церковний устав <...> літургію. Поряд з <...> церковними хорами, у містах <...> функціонували хори, що співали

¹ У храмі при кадетському корпусі, крім учнівського, співав хор під орудою Василя Мойсейовича Посельського, якого за високий зріст кадети прозвали «каланча».

² Зазвичай хори в навчальних закладах називали за іменем керівника: хор Покровського, хор Колдовського тощо.

³ Протягом 1900–1916 років у хорі співало до 60 осіб. Деякий час його регентом був М. Дейнеховський.

⁴ Протягом п'ятирічного курсу навчання вихованці Сумського духовного училища тричі на тиждень вивчали церковний спів, сольфеджіо, музичну грамоту, гру на скрипці, обов'язково відвідували хор, який виконував духовну і світську музику. Після Жовтневої революції 1917 року духовне училище припинило свою діяльність.

світську музику, мали високий виконавський рівень <...> Після 1917 року почалося масове знищення церков, заслання регентів – керівників хорів, але й це не знищило хорової культури» [73, с. 296]. Революційні події зумовили зміну парадигми хорового співу: утворення аматорських хорових колективів з новим, радянським репертуаром. Як наголошує А. Лашенко, саме з цього періоду починається «якісно нова сторінка народно-співацького руху» [185, с. 18]. Як і все мистецтво того часу, аматорське виконавство розгорталось у річищі політичного замовлення держави. Так, у 20-ті роки «установка на залучення найширших верств населення до художньої творчості, зокрема хорового співу (як найефективнішого засобу пропаганди пролеткультівської ідеології) стає генеральною лінією радянської влади у сфері мистецтва» [там само].

За ідеологічним спрямуванням діяльності аматорських колективів пильно стежили творчі організації, об'єднання, спілки. На противагу їм культурницьке товариство «Просвіта» докладало значних зусиль, сприяючи піднесенню національної свідомості українського народу. І хоча ця організація займалася переважно друкарською діяльністю, під її егідою функціонували мистецькі центри. Так, 1917 року в Сумах було засновано міський осередок «Просвіти»¹, а в лютому 1919 року – Сумську спілку музичних діячів, про що повідомлялося в газеті «Комуна» [586, с. 3].

У зазначений період активно розгортається творчість народних хорів при театрах і драматичних гуртках². Це було природно, «адже характерною рисою режисури українського класичного театру завжди була її глибока, внутрішня музикальність, тонке відчуття музичної та вокальної природи національного спектаклю, майстерне уміння оживити в масових малюнках багатоголосся хорових епізодів» [315, с. 46]. Пісні, хори, інструментальний супровід,

¹ Засновниками Сумської міської організації «Просвіта» вважають відомого художника, фундатора Сумського художнього музею Никанора Онацького та українського поета Олександра Олеся.

² У березні 1919 року в Сумах у щойно відкритому Українському драматичному театрі імені М. Кропивницького було організовано український хор під керівництвом В. Ельконе, про що повідомлялось у місцевій пресі [585, с. 3].

органічно влітаючись у канву вистави, виконували важливу драматургічну функцію. Розглядаючи театральне життя української периферії 1920–1930-х років, О. Топчій, зауважує, що хори відігравали важливу роль в роботі сільських театрів і драмгуртків. Зокрема, на «Ніжинщині було організовано два кваліфікованих хори», один з яких мав ім'я М. Леонтовича [328, с. 356].

Варто нагадати, що після трагічної загибелі композитора (1921) активізувався рух з увічнення пам'яті митця. Багато хорових колективів вважали за честь назватись ім'ям М. Леонтовича, одними з перших були: Державна капела в Тульчині (Вінниччина), засновником і диригентом якої за життя був сам композитор¹, хор-студія, організована Павлом Тичиною і Григорієм Верьовкою в Києві (1921–1923), хорові капели в Гайсині (1922), Вінниці (1922) Миколаєві (1923) тощо. Підтримувало й допомагало їм у концертній діяльності Всеукраїнське музичне товариство імені М. Леонтовича (1921–1928)², метою якого, за визначенням О. Бугаєвої, було «якнайширше ознайомлення мас з творчим доробком Миколи Леонтовича <...> якнайскоріше розгортання не тільки професійної музично-виконавської, музично-освітньої та видавничої діяльності, а й навіть створення мережі самодіяльних колективів, зокрема хорових та ансамблевих серед робітників і службовців республіки» [34, с. 22]. Такі колективи діяли й на Сумщині, зокрема у Ромнах, де розпочала свій творчий шлях капела імені М. Леонтовича, визнана одним з найкращих народних хорових колективів в Україні³.

В історії української сцени невелике місто Ромни (первинна назва – Ромен) відоме як один із осередків театральної культури: від вертепів і балаганних вистав, поширених у XVIII столітті, до формування професійного українського театру (1918). На сценах приватних мистецьких закладів міста

¹ Ця хорова капела діє й сьогодні, 2020 року вона відзначила своє 100-річчя.

² Музичне товариство мало філії чи не в усіх містах України, зокрема в Харкові, Одесі, Житомирі, Вінниці, Полтаві, Дніпропетровську, Ромнах.

³ Див. про це: Довжинець І. Г. Хорові колективи ім. М. Леонтовича на Сумщині в контексті художніх настанов радянської доби [101].

гастролювали майже всі провідні митці того часу: М. Заньковецька, М. Кропивницький, К. Соленик, М. Щепкін. Ромни відвідували композитори М. Лисенко і К. Стеценко¹, багато провідних виконавців-інструменталістів, хорові й оркестрові колективи. Організації професійного театру в Ромнах передувало створення «Російсько-українського вокально-музичного драматичного товариства», при якому діяли: українська музично-драматична студія під орудою Миколи Орла (1906–1917), український хор під керівництвом Даценка і симфонічний оркестр², який очолював Гінзбург³. За свідченнями сучасників, «малоросійський хор виступав рідко, переважно у благодійницьких концертах» [437, с. 12]. Водночас інша діяльність товариства була досить активною: майже щоденно відбувались популярні у місті театральні-концертні і танцювальні вечори. Склад організації постійно поповнювали нові учасники: музиканти, співаки, актори. У березні 1918 року товариство було реорганізовано на драматичну секцію роменської «Просвіти», створено симфонічний оркестр із місцевих музикантів і військовополонених чехів, мадяр, австрійців.

Важливим для професіоналізації аматорської театральної трупи став приїзд до Ромен спершу на гастролі (травень-вересень, 1918), а потім і на постійну роботу (серпень, 1920) групи артистів театру Миколи Садовського. Провідні актори столичного колективу (Єлизавета Хуторна, Марія Малиш-Федорець, Северин Паньківський, Іван Овдієнко, Володимир Горицвіт, очолювані режисером Олександром Корольчуком) природно влились у творче середовище місцевих артистів. Завдяки спільній роботі, а також студії, організованій у театрі, молодь опановувала акторську майстерність, переймаючи досвід «із перших рук».

¹ У 1899 та 1902 роках у Ромнах гастролювала капела М. Лисенка, учасником якої і помічником диригента був К. Стеценко.

² Симфонічний оркестр працював у Ромнах два сезони; в окремих джерелах зазначено, що в місті був і струнний квартет.

³ Імена чи ініціали керівників музичних колективів Даценка і Гінзбурга з'ясувати не вдалося.

Визнаною прямою повітового театру на той час була видатна артистка, одна з корифеїв українського театру Ганна Затиркевич-Карпинська, яка через матеріальні труднощі навесні 1918 року залишила трупу М. Садовського і переїхала у власний невеличкий масток (село Блотниця) поблизу Ромен. Цього ж року до колективу роменчан долучилася ще одна яскрава особистість – юна вихованка театру П. Саксаганського співачка Ірина Воликівська (драматичне сопрано)¹.

Наприкінці 1918 року головним режисером театру було призначено відомого українського кінорежисера, скульптора Івана Кавалерідзе. Саме на його запрошення з аматорського драмгуртка у трупу роменського театру перейшов молодий талановитий актор Василь Яременко². Через два роки артистичну діяльність у цьому театрі розпочала і Ганна Шерей (мецо-сопрано), майбутня солістка Київської філармонії і капели «Думка»³.

Збагачення акторського складу суттєво вплинуло на якість театральних вистав, відповідно, зазнав змін і статус театру: роменську українську трупу при товаристві «Просвіта» було перетворено на професійний український драматичний театр. На це вказує й О. Палій, наголошуючи, що за два неповні роки (1918–1920) «у Ромнах було сформовано справді професіональний український драматичний театр» [261, с. 58]. У його репертуарі була класична драматургія, а також оперні твори: «Утоплена», «Ноктюрн» М. Лисенка, «Катерина» М. Аркаса, «Галька» С. Монюшка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Русалка» О. Даргомижського тощо. Для постановки

¹ Воликівська (дівоче прізвище Підопригора) Ірина Іванівна (1902–1979) родом із м. Ромни – камерна та оперна співачка, працювала в оперних театрах Алмати, Києва, Москви, Тбілісі, Харкова, протягом 1947–1957 років – в Одеській опері. Народна артистка УРСР (1941).

² Яременко Василь Сергійович (1895–1976) народився в селі Рогинці, поблизу Ромен, протягом 1922–1976 – провідний актор театру імені М. Заньковецької, народний артист СРСР (1954).

³ Шерей (дівоче прізвище Кузьміна) Ганна Костянтинівна (1907–1993) родом з м. Ромни – солістка капели «Думка» (1928–1937), Ансамблю української пісні і танцю, Київської філармонії (1937–1943).

музичних вистав було створено хор і оркестр у складі майже 40 музикантів. З цього приводу театрознавець В. Гайдабура зазначає, що під керівництвом І. Кавалерідзе «працювала велика трупа з оркестром – всього сто двадцять п'ять осіб» [52, с. 43]. Багато уваги в театрі надавали вокалу: актори «з голосами» систематично відвідували заняття, якими керувала О. Варецька, а вона навчалася співу в Італії.

Аматорський хор у складі робітників і службовців очолив *Андрій Титович Воликівський*¹, учень професора С. Бармотіна². На час заснування хору в ньому було майже 70 співаків. Окрім оперних партій, у репертуарі колективу чільне місце належало українським народним пісням і хоровим творам М. Вериківського, В. Верховинця, Г. Давидовського, М. Леонтовича, М. Лисенка, Л. Ревуцького, К. Стеценка, Я. Степового. Хор виступав у містах, населених пунктах Полтавщини і Чернігівщини. Зберігся план роботи колективу за листопад 1920 року, який свідчить про інтенсивність його діяльності: двічі-тричі на тиждень співаки збиралися на репетиції, концерти відбувалися переважно у вихідні дні.

Програми виступів були тематичні (до ювілейних і пам'ятних дат) і змішані, які містили три обов'язкові блоки: революційна пісня, художня пісня (оригінальні твори), народна пісня. Такий принцип добору репертуару згодом став головним. Це репрезентує й програма першого концерту (11. 11. 1920), у якому прозвучали: революційні пісні – «Шалійте», «В шахтах» (аранжування

¹ Воликівський Андрій Титович (1888–1963) походить із бідної селянської родини. Його батько – шкільний учитель, мати – наймичка. У 17 років, отримавши атестат про середню освіту, розпочав педагогічну діяльність. 1910 року закінчив Херсонське музичне училище, починаючи з 1918 року, працював художнім керівником хорової капели Роменського театру української драми. З утворенням самостійного хорового колективу обіймав посади диригента-навчителя, художнього керівника і диригента капели.

² Випускник Санкт-Петербурзької придворної співацької капели (клас М. Балакірева) та Санкт-Петербурзької консерваторії (клас М. Римського-Корсакова) Семен Олексійович Бармотін (1877–1939) з 1901 викладав теорію музики, гармонію і поліфонію в Петербурзькій співацькій капелі, де його учнями були М. Гайдай і М. Леонтович. Пізніше (1904–1912) С. Бармотін викладав на регентських курсах при Херсонському музичному училищі, тут у нього й навчався А. Воликівський.

А. Воликівського), «Бурлаки» (П. Чеснокова), «Буря» (Г. Завадського); «художні пісні» – третій акт з опери «Галька» (С. Монюшка), «Сонце на обрії» (К. Стеценка), «Легенда» і «Моя пісня» (М. Леонтовича); народні пісні – обрядові: «Ой на горонці» (обробка К. Стеценка), «Щедрик» (обробка М. Леонтовича), «Ой у полі річенька» (обробка О. Кошиця), побутові: «Ой гаю мій, гаю» (обробка О. Горілова), «Ой, піду я понад лугом» (обробка М. Вериківського), «Мала мати одну дочку» (обробка М. Леонтовича), жартівливі: «Гарбуз білий качається» (обробка М. Лисенка), «За городом качки пливуть» (обробка М. Леонтовича). У вересні 1922 року з ініціативи Роменського повітового партійного комітету та художнього керівника хору А. Воликівського колектив було реорганізовано в самостійну капелу імені Г. Затиркевич-Карпинської¹. На цей час у його репертуарі було більше 120 творів вітчизняної і зарубіжної класики, зразків народної пісні, переважно *a cappella*. До дня заснування хору музичний кореспондент місцевої газети «Радянське життя» Остюк² писав: «Рік тому, 1 вересня 1922 року, організувалась хорова капела, а через два тижні, 16 вересня, вона дала вже перший концерт. Трохи несміливо, боязно <...> Ще тиждень і перша мандрівка по округу під гаслом “Пісня на село” <...> Пройшло сорок п’ять концертів, вісімнадцять мандрівок на села, багато безплатних; співає в капелі сорок три душі. Прості душі, пролетарські: робітники, службовці <...> Через мандрівки в глуху осінь, в дощ, ніч, нерідко пішки, не дивлячись на перешкоди, понесли частку культури, частку краси на завод, на село...» [588]. 10 січня 1923 року (до других роковин М. Леонтовича) капелі було присвоєно його ім’я.

Час був нелегкий, колектив переживав значні матеріальні труднощі і 1924 року, за сприяння Всеукраїнського музичного товариства, Роменську хорову капелу було передано на утримання окружного сільського будинку культури, що значно полегшило її становище. Керівник колективу зазначав у

¹ За рік до того, 12 вересня 1921 року, Г. Затиркевич-Карпинська пішла з життя.

² Ім’я кореспондента, на жаль, з’ясувати не вдалося.

міській газеті¹, що капела була навіть на дорозі до самоліквідації, бо не мала ні державного, ні місцевого утримання. З оформленням капели секцією сільбуду справа поліпшилась, хоча і не цілком задовольняє це утримання, воно дає можливість працювати спокійно...» [623, с. 14]. Прийняте рішення про передання капели було засвідчене протоколом засідання президії Українського музичного товариства імені Миколи Леонтовича (від 02. 09. 1924)². Зокрема, у ньому наголошувалося, що робота капели є «дуже цінною», тому Товариство й звернулося до голови Роменського окружвиконкому з проханням «підтримати капелу як одну з найкращих хорових організацій на Україні» [528, с. 7].

Завдяки вчасно вжитим заходам колектив зміг «утриматись на плаву». Одержане матеріальне забезпечення надало змогу зберегти його основу – 26 співаків, які почали отримувати хоча б мізерні кошти (13–25 крб. на місяць). Хору надали приміщення на Микольській вулиці, у якому за розкладом, по вівторках і четвергах (з 18.00 до 21.00), відбувались заняття.

Для підготовки професійних кадрів при капелі було організовано «вокально-сольову» студію. За даними протоколу одного із засідань капели, усі хористи «поділялись чотири категорії: 1) співаки з кращими голосами, з добрим знанням нот і можливістю вести партії самостійно; 2) співаки із середніми голосами, добрим знанням нотної грамоти і репертуару; 3) співаки зі слабкими голосами, які не можуть самостійно вести партії; 4) нові співаки, які після місячного терміну навчання будуть зараховані до певної групи виконавців» [34, с. 106]. Після двох років стабільної роботи (1925–1926) у колективі було вже 40 осіб і диригент, адміністратор, піаніст-концертмейстер та бібліотекар, який також виконував функції переписувача нот. З 1 січня 1926 року при капелі було засновано кобзарську секцію, а для співаків-студійців, які готувалися стати хористами, введено обов'язкове музично-теоретичне навчання.

¹ Друкуючи статті у пресі, А. Воликівський зазвичай підписувався псевдонімом Тволик.

² Засідання відбувалося за головування Ю. Михайлова, присутності П. Козицького та керуючого справами О. Чапківського.

Від початку роботи за капелою закріпився статус «мандрівної»¹, оскільки її концертна діяльність була спрямована переважно на «обслуговування» селян, робітників заводів і фабрик. У 1920-х роках хор активно виступав в окрузі, концерти проводились за незначну плату або благодійно. Так, протягом перших трьох років діяльності, незважаючи на всі матеріальні труднощі, капела дала 92 концерти, зокрема: 13 безплатних, 20 платних (за помірною ціною), 27 мандрівних по селах, 6 на фабриках і заводах, 26 до урочистих свят. Про такі мандрівки диригент А. Воликівський згадував: «Концерт в селі Липова. Їхали невдало. Автомобіль сорок разів ставав по дорозі, навіть заїхав у канаву, так що прийшлося гуртом визволяти. Велика панська дача. Здоровенний історичний у п'ять-шість обхватів дуб. Під його гіллям поміст. Це сцена. Останнє – партер. Зійшлося все село. Після виконання пісень серед глядачів абсолютна тиша. А потім вирветься: “Ще”. І знову співаємо. Назад їхали возами. Настрій бадьорий» [517, с. 3–4].

Окрім концертної діяльності під гаслом «Пісня на село», капела надавала методичну допомогу сільським хоровим колективам: організовувала курси для керівників хорів, друкувала (на склографі) збірки українських пісень, проводила окружні хорові олімпіади. Під час поїздок капеляни збирали і записували зразки пісенного фольклору, які обов'язково включали в репертуар. Підтримувались також тісні зв'язки з сучасними композиторами «для найскорішого одержання» і виконання їхніх творів.

Поступово колектив набув визнання не тільки в Ромнах і прилеглих Лубнах, Миргороді, Пісках, Прилуках, Ромодані. Його гастрольні маршрути пролягли до Чернігова, Донецька, Херсона, Харкова, хор успішно концертував у Дніпропетровську, на Кавказі і в Криму. Про авторитет капели свідчить запрошення взяти участь у зйомках масових сцен до фільму О. Довженка «Земля», а її соліста – колоритного баса Степана Шкурата – на провідну роль Опанаса Трубенка. Зокрема, перебуваючи на гастролях в Ромнах,

¹ Див. детальніше: Довжинець І. Г. Роменська хорова капела імені Миколи Леонтовича: історія створення і гастрольна діяльність [96].

П. Саксаганський почув С. Шкурата в ролі Карася (опера С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм») і відмовився від цієї партії, визнавши, що роменський актор виконує її краще за нього.

На Першій хоровій олімпіаді (1929) капела стала переможцем, а вже за два роки на Першій Всеукраїнській музичній олімпіаді (Харків, 1931) – однією з найкращих. Під впливом її виступу член комісії композитор і диригент Василь Верховинець відзначав: «З усіх капел, які демонстрували свою працю в Харкові, найкраще враження справила капела з міста Ромен імені Леонтовича» [625, с. 9]. За результатами цих творчих змагань Музичний комітет НКО¹ УРСР присвоїв капелі звання «зразкової» і запропонував Українській філармонії (Укрфілу²) взяти її на державне утримання. Так, згідно з постановою НКО (1931), «Зразкову капелу ім. М. Леонтовича»³ було внесено до реєстру державних музичних колективів. Наказом по Державній Українській філармонії (№ 123 від 14. 11. 1932) її було зараховано до складу Укрфілу і забезпечено державне утримання.

З цього часу капела здійснювала концертну діяльність згідно з планом заходів Української філармонії: виступала в будинках культури, на підприємствах, у колгоспах. Зокрема, за даними донецької преси, шість з половиною місяців (січень – липень, 1931) хор перебував на Донбасі, за цей час він дав «156 концертів (за планом – 218 на рік), із них 30 – на шахтах і заводах» [553, с. 10]. Того ж року гастрольні маршрути колективу пролягли на Луганщину, у Дніпропетровськ і Каховку. 1932 року (березень – серпень) капела з незмінним успіхом виступала перед трудівниками і студентами

¹ НКО – Народний комісаріат освіти.

² Українську філармонію (Укрфіл) з представництвами у деяких окружних центрах було створено 1928 року. Орган здійснював контроль за плануванням і проведенням концертної діяльності.

³ У подальшому назва капели неодноразово змінювалась: «Державна українська капела ім. Леонтовича» (1933–1934), «Державна театралізована капела пісні і танцю ім. Леонтовича» (1935), «Український державний ансамбль пісні і танцю ім. М. Леонтовича» (1936–1941).

Ленінграда; 1933 року – у Миколаєві, Одесі, Житомирі, Бресті, Москві¹, а протягом 1934 року – у військових частинах Кронштадта, Горького, Казані, Воронежа, Сталінграда, Саратова, Курська, Чернігова.

Активне гастрольне життя, виступи буквально «з коліс» вимагали належної організації і дисципліни. «Спайка колективу – найкращий метод праці», – наголошував А. Воликівський. «Сварки між хористами недопустимі. Помічені в цьому будуть негайно звільнені [561, с. 3]. У Наказі по капелі (від 15 березня 1931 року) диригент сформулював основні положення внутрішнього розпорядку роботи колективу під час гастрольних турне, зокрема: «Пісні кожен мусить знати напам'ять. Папки з репертуаром слід додержувати в абсолютній чистоті <...> Форми повинні бути не м'яті і не брудні. Одягати їх слід перед концертом і ні в якому разі не виходити в них у фойє, йти на концерт або після концерту <...> Під час концерту “очі на диригента”. Пісня потребує руху-життя, тому не стояти на концерті мертвими <...> До концерту і після нього не дозволяється голосно балакати. Треба дати спокій напруженим голосовим зв'язкам <...> Під час переїздив, посадки і висадки у вагон підпорядковуватись розпорядженням адміністратора <...> На співанках і концертах пам'ятати своє місце. По другому дзвінку капела мусить бути вся на сцені готова до виступу» [561, с. 3–5].

Окрім художніх функцій, Роменська хорова капела, як і всі творчі колективи за радянської влади, виконувала роль ідеологічного пропагандиста і агітатора. Друга половина 20 – початок 30-х років ХХ століття, як зазначає М. Ржевська, стали «одним з найдраматичніших етапів в історії української музики, сповненим глибоких внутрішніх протиріч. З одного боку, нарощували інтенсивність процеси розбудови національної культури <...> Підвищувався рівень професіоналізму у мистецтві <...>, самодіяльність проголошувалася джерелом найвищих художніх цінностей...». З іншого, «зростала протидія

¹ Улітку 1933 року (червень–серпень) Роменська хорова капела виконала 83 концерти в Москві, зокрема виступила у військовій академії ім. Леніна.

багатьом проявам національного <...>, збільшувався тиск з боку держави» [285, с. 234].

У контексті таких концептуальних перетворень хорове мистецтво, завдяки його масовості, доступності для всіх верств населення, мало унікальні можливості ідеологічно впливати на суспільство. Тому, поряд з обробками українських народних пісень, авторськими оригінальними опусами і хоровою класикою, за рекомендацією мистецьких державних органів, репертуар хорів обов'язково включав твори пролетарської тематики. Особливо активно їх поширювали мобільні хори, які постійно гастролювали містами і селами країни. Усі програми Роменської капели затверджували відповідні керівні органи. Так, в архівних документах зберігається дозвіл (згідно з Постановою Вищого музичного комітету при Відділі мистецтв управління політосвіти НКО УРСР від 10. 11. 1933) на виконання 28 творів, рекомендованих для співу «тільки на терені УРСР» [605, с. 47]. Щодо дотримання капелою державних настанов, у газеті «Радянське життя» (№ 7 за 1926 рік) зазначалось: «З нагоди 20-річчя революції 1905 року, маючи в репертуарі революційні пісні, капела обслужила десять сіл округи. Ці концерти були справжніми революційними святами» [499, с. 3]. На «потребу дня» хор виконав: «Наказ ЦК» (М. Богуслава); «Про наркома», «Вулиця хвилюється» (О. Давиденка); «Вічний революціонер» (М. Лисенка); «Прометей» (К. Стеценка); «Марш індустрії» (В. Косенка); «Про Якіра» (П. Козицького); «Льодолом» (М. Леонтовича) та інші.

У більшості відгуків про діяльність Роменської капели, у документах та установчих актах щодо її функціонування ідеться про спрямованість колективу на пропаганду революційні пісні. Зокрема, у звіті про мандрівку Полтавщиною керівник капели відзначав, що основною метою поїздки «була популяризація революційної пісні» [486, с. 2], а в доповіді за 1924 рік наголошував: «Капела вважає своїм обов'язком виступати на всіх революційних святах як державний

колектив з відповідними програмами по указівках Політосвіти¹ та Агітпропу²». Зважаючи на це, не дивно, що майже всі виїзні концерти хору супроводжували представники партійних органів, які проводили лекції й бесіди на політичні теми. Так, у згаданій мандрівці Полтавщиною з капелою «гастролював» і уповноважений Політосвіти Рашкевич³, а перед концертом у Плавинищах, на який «зібралось майже все село та слухачі з сусідніх хуторів і сіл», відбулась «урочиста доповідь про події 1905 року» [426, с. 18]. За «вказівкою згори», був змушений займатись пропагандою «революційних цінностей» і керівник колективу. Такою стала поїздка хору в село Хоминці (10. 09. 1924): «Скликали збори селян <...> Диригент капели А. Т. Воликівський виступив по питанню культурного будівництва в окрузі і вніс пропозицію закрити місцеву церкву, перетворивши її в сільбуд. Збори одностайно привітали цю пропозицію» [498 с. 3].

Про свою агітаційну діяльність капела щорічно звітувала перед окружним партійним комітетом і неодноразово була відзначена. Зокрема, у листі відділу мистецтв при Головополітосвіті зазначалося: «Вважаємо місцеву хорову капелу імені Леонтовича єдиною агітаційно-художньою хоровою організацією в Роменській окрузі. Зважаючи на її виховне значення серед робітничих і селянських мас округи в розповсюдженні революційної пісні, революційних ідей та пролетарської ідеології, високо оцінюючи її постійну, безкорисну допомогу місцевій владі, вважаємо за необхідне клопотати перед Відділом мистецтв при Головополітосвіті про надання Роменській окружній капелі ім. Леонтовича допомоги в розмірі надісланого нами кошторису» [539, с. 19].

Здійснюючи ідеологічну пропаганду, капела водночас виконувала важливу місію з поширення української народної пісні й музики вітчизняних композиторів на віддалені регіони України і Росії. За збереженими списками

¹ Відділ політичної освіти – обов'язкова складова державної системи управління за часів радянської влади.

² Відділ агітації і пропаганди – організаційна інституція Комуністичної партії за часів Радянського Союзу.

³ Ім'я Рашкевича з'ясувати не вдалося.

вдалося виявити, що серед 500 творів із постійного репертуару капели майже половину становили українські народні пісні та їх обробки (А. Воликівського, Г. Верьовки, М. Гайдая, П. Демуцького, О. Кошиця, Я. Яциневича та ін.); більше третини (183) – музика українських авторів, особливо композиції М. Лисенка і М. Леонтовича (майже 100 творів); значну частину посідали оригінальні опуси М. Вериківського, В. Верховинця, Г. Давидовського, П. Козицького, В. Косенка, Л. Ревуцького, Я. Степового, К. Стеценка (майже 80). Капела ставила й опери, зокрема: «Наталка Полтавка», «Утоплена» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Вій» М. Вериківського, «Катерина» М. Аркаса. Із західноєвропейської та російської класики виконувались хорові сцени з опер Дж. Верді («Ріголетто»), М. Мусоргського («Сорочинський ярмарок», «Борис Годунов»), М. Римського-Корсакова («Снігуронька»), Дж. Россіні («Севільський цирульник»), А. Рубінштейна («Демон») тощо.

Незважаючи на дотримання всіх правил і норм у тоталітарному суспільстві, і навіть на публічну відмову від імені М. Леонтовича¹ під час кампанії проти Всеукраїнського музичного товариства і самого композитора як «буржуазного націоналіста» (щоправда, колектив не позбавили імені композитора), А. Воликівського все ж таки спіткала доля більшості провідних музикантів того часу. 1943 року за перебування на окупованій території² його було репресовано і засуджено до десяти років ув'язнення. Після відбуття терміну покарання диригент повернувся в Ромни і очолив співацький гурт у клубі залізничників, згодом – хор районного Будинку культури. Успіхи цього колективу були відзначені: Постановою Міністерства культури УРСР (від 29 червня 1962 року) присвоєно почесне звання Роменський самодіяльний народний хор, а через п'ять років – Роменський самодіяльний заслужений

¹ Рішення загальних зборів капели про відмову від імені М. Леонтовича було опубліковано в місцевій пресі.

² Під час окупації Ромен фашистськими військами, А. Воликівський залишався в місті, працюючи хормейстером музично-драматичного театру, основу трупі якого становили співаки капели ім. М. Леонтовича.

народний хор УРСР¹. Проте досягнути колишньої слави цьому колективу вже не вдалося.

Роменська державна капела імені М. Леонтовича стала зразком хорového колективу, утвореного в українському музично-драматичному театрі. Сприятливі історичні умови (спрямованість влади на популяризацію хорového мистецтва як одного з головних засобів ідеологічної пропаганди), любов народу до співу надали змогу колективу стрімко сягнути вершин народно-хорového виконавства. В українському музичному мистецтві першої половини ХХ століття Роменська капела виконувала функцію пересувного хорového колективу, її діяльність була орієнтована переважно на селян, робітників підприємств, населення віддалених районів. Народна пісня як основа репертуару, висока виконавська майстерність сприяли успіху колективу. Водночас, активна концертна діяльність капели в Ромнах і на Сумщині збагачувала музичне середовище, впливала на формування його регіональної цілісності.

Творчий злет Роменської капели протягом 20–30-х років був зумовлений об'єктивними чинниками. Її досягнення відзначались у республіканській і всесоюзній пресі, на них наголошували провідні майстри хорového мистецтва. Та головне – виховані сумською землею співаки поширювали українську пісню на Батьківщині й далеко за її межами, і в цьому їх неперехідне значення в історії хорového мистецтва України.

Майже одночасно із заснуванням Роменської хорОВОї капели, в руслі «залучення найширших верств населення до хорového співу», в Сумах було відкрито *Народну хорову академію імені М. Леонтовича*. Так, у протоколі засідання президії Сумського виконкому (№ 34 від 22. 09. 1922) зазначено: «приймаючи до уваги: а) що музика взагалі, і зокрема хорова справа являється дуже важливим фактором соціального виховання; б) що в цьому відношенні в м. Сумах і в усьому навколишньому районі не приймалось до цього часу нічого суттєвого; в) що з метою розвитку музичного, художнього смаку в рядах

¹ Наказ Президії Верховної Ради УРСР від 16 вересня 1967 року.

трудящих мас необхідно проводити широку пропаганду відродження народної української музики, культивуючи її в хорових організаціях міста і повіту та демонструючи через показові концерти-лекції; г) що здійснити все це можливо тільки шляхом створення особливої організації, яка б готувала працівників хорової справи постановили: організувати в місті Суми Народну хорову академію імені М. Леонтовича» [607, с. 60–61].

Підставою для прийняття такого рішення, важливого для музичного життя повітового міста, стала доповідна записка «представників ініціативної групи»¹, у якій було переконливо обґрунтовано необхідність створити центр хорової освіти в Сумах. В об'ємному за формою і змістом документі зазначалося, що «в капіталістичному суспільстві відбувався жахливий процес вмирання народної пісні <...> Утворене порожнє місце поступово заповнювалося сурогатами музики: фабричною частівкою <...>, специфічно буржуазною, антихудожньою музикою ресторанів, кафе-шантанів, кабаре, циганськими романсами, співом куплетистів, загальною рисою яких є бідність мелодії та абсолютна беззмістовність <...> Тому, потрібно щоб те, що було створено народом, повернулося в народ <...>, щоб музика зійшла на землю широкої народної аудиторії, розвивала таланти незліченних музичних самородків співучого українського народу» [469, с. 104–105]. У записці наголошувалось, що з цим не можна зволікати і перед культурно-освітніми державними установами, «гостро постає завдання: навчити міський пролетаріат та селянську масу слухати й розуміти музику, створювати музику, приймати участь у її виконанні...» [там само]. Вирішення проблеми автори звернення вбачали в «широкому культивуванні народних хорів», відповідно, – у підготовці співаків, керівників колективів, організаторів, інструкторів. «Готувати такі кадри може потужний центр, і в нашому місті давно вже пора організувати такий» – наголошували ініціатори створення закладу [там само].

¹ Прізвища учасників цієї ініціативної групи, на жаль, з'ясувати не вдалося. Безумовно, в її складі були представники музичної спільноти міста.

На засіданні президії Сумського виконкому, присвяченому цьому питанню, Наросвіті¹ і Всерабісу² (місцеве відділення) було доручено: скласти додатковий кошторис на утримання хорової академії; відраховувати на користь академії 2 % валового доходу від усіх видовищних заходів міста Суми і повіту; видати позику на необхідні початкові витрати закладу в сумі 10 000 рублів; тимчасово, до закінчення ремонту Олександрівської гімназії, розмістити академію у приміщенні Сумської музпрофшколи (вул. Воскресенська, колишній будинок Крюгера³) [607].

В архівних фондах збереглося «Положення про Сумську народну хорову академію імені М. Леонтовича», в якому визначено статус закладу, окреслено його основні мета і завдання. Зокрема наголошено: «Для широкої постановки музичного виховання й освіти серед міського пролетаріату і селянської маси, для широкої популяризації української народної музичної творчості в місті Суми засновується Народна хорова академія імені українського композитора М. Леонтовича. Сумська народна хорова академія є спеціальним музично-педагогічним закладом, який готує керівників хорів, викладачів хорового співу і теорії музики, керівників інструкторських курсів по хоровій справі, а також діячів по музичній і науковій розробці народних наспівів. Сумська народна хорова академія є місцевим осередком музичного товариства ім. М. Леонтовича» [599].

Академія мала два відділення: хорове – з підготовки кваліфікованих хористів і диригентське (з підготовчим курсом), яке готувало керівників хорів. Термін навчання становив три роки. Для «популяризації хорового мистецтва шляхом публічних виступів, поширення народної, в першу чергу української, а

¹ Відділ народної освіти.

² Всеросійський союз робітників мистецтва.

³ У протоколах загальних зборів колективу музпрошколи за 1923 рік ідеться про необхідність надати приміщення хоровій Академії ім. М. Леонтовича. У прийнятому рішенні вказано: «Зважаючи на недостатність класів та інструментів, введення нових предметів (ансамблю, ритмічної гімнастики й читання нот з аркуша) відмовити хору ім. М. Леонтовича в наданні приміщення» [608, с. 1].

потім російської та сусідніх народів пісні в художній обробці» [там само, с. 2] в академії був створений зразково-показовий хор, диригентом якого запрошений М. Дейнеховський.

Штат працівників у навчальному закладі був досить обмежений: разом з дирекцією, викладачами, обслуговуючим персоналом він налічував 16 осіб¹. Проте хор за своїм складом майже втричі перевищував цю кількість – 43 хористи розподілялись по голосах наступним чином: перше сопрано – 6, друге сопрано – 4 (з них два солісти); перші альти – 4, другі альти – 3 (з них один соліст); перші тенори – 7, другі тенори – 5 (з них один соліст); баритон – 2; бас I (бас-баритон) – 3, бас II – 7 (з них солістів три: два баритони і бас), бас-октава – 2.

Директором академії призначили випускника Петербурзької консерваторії *Павла Дмитровича Леонт'єва*. Досвідчений музикант, талановитий диригент і майстер інструментування, він до переїзду на Сумщину керував зразковим духовим оркестром Центрального будинку Червоної Армії ім. Фрунзе і оркестром Московського радіо (1910-ті роки). Робота в академії стала певним етапом в його творчій біографії. З часом музикант переїхав до Харкова (1931), служив диригентом військового оркестру у прикордонній школі НКВС², викладав диригування й інструментування в Харківському музично-драматичному інституті, мав вчене звання доцента³.

У хоровій академії П. Леонт'єв очолив художню раду, у складі якої були представники Сумвиконкому⁴, Наросвіти, Агітпропу⁵, Всерабісу, інспектор хору, викладачі, завідувач ідейно-художньою частиною і два представники від

¹ Штат академії: директор, завідувач ідейно-художньої частини, інспектор хору, викладач хорового співу, два хормейстери, три викладачі музично-теоретичних дисциплін, викладач класу обов'язкового фортепіано і обов'язкової скрипки, викладач українознавства, рідної мови та соціальної економії, органіст (він же акомпаніатор), бібліотекар, діловод, кур'єр.

² Народний комісаріат внутрішніх справ.

³ 1941 року музиканта було репресовано, його реабілітували посмертно 1962 року.

⁴ Сумський виконавчий комітет.

⁵ Відділ агітації та пропаганди.

учнів диригентського класу. Керівний орган здійснював запрошення на роботу нових викладачів, прийом слухачів на курси та співаків в академічний хор, затверджував навчальні плани, програми концертів та екзаменаційних випробувань, розглядав усі питання щодо оплати за навчання, зарплати педагогам тощо. Усі постанови художньої ради погоджувались із Сумським відділом Наросвіти, перед яким вона звітувала щомісяця, однак у випадку незгоди з будь-яким рішенням місцевого керівництва, худрада могла звернутись до Наросвіти або музично-театрального комітету Главполітпросвіти Наркомпосу України¹ і висловити свою особливу думку, не призупиняючи своїх розпоряджень.

Окрім освітніх питань, в академії значну увагу надавали становленню хорового мистецтва в регіоні, здійснювали контроль над усіма хоровими осередками Сумського повіту. З цією метою на місця відряджали інструкторів з організації хорів та вивчення місцевої народної музичної творчості. Створені колективи академія забезпечувала необхідною хоровою літературою, рекомендувала організаторів і керівників капел.

Під час канікул заклад організував музично-педагогічні курси для працівників народної освіти і всіх бажаючих, влаштовував з'їзди і конференції робітників хорової творчості, запрошував відомих музикантів і діячів мистецтва з концертами і лекціями, опікувався друкуванням спеціальних музичних журналів, календарів, довідників, посібників, видавав власні методичні розробки з хорової справи.

Навчальний процес в академії регулювався «Положенням про роботу класів». Затверджений художньою радою документ визначав структуру закладу, зміст програм кожного з напрямів підготовки, зокрема тематичні

¹ Головний політико-освітній комітет народного комісаріату просвіти УРСР.

плани з фахових дисциплін, екзаменаційні вимоги до перевідних та випускних іспитів тощо¹.

Згідно з Положенням, стати слухачами диригентського відділення могли особи не молодше 16 років. Щоб вступити на цю спеціальність, абітурієнти під час іспиту виявляли свої музичні здібності, і ті, хто успішно пройшли випробування, опановували повний хормейстерський курс, який охоплював: підготовчий (молодший), середній і старший ступені навчання.

У підготовчому класі студенти мали можливість здобути знання з елементарної теорії музики, первинні поняття про гармонію і сольфеджіо, набути навичок хорового співу і засвоїти початкові прийоми гри на фортепіано. На другому курсі музично-теоретичні предмети і спів у хорі включалися вже до переліку основних навчальних дисциплін. Також майбутні диригенти знайомилися з контрапунктом, студіювали гру на фортепіано і скрипці (з голосових партитур). Протягом третього курсу студенти збагачували знання з контрапункту, вивчали канон, фугу, аналіз музичних форм й удосконалювали навички хорового співу. До обов'язкових предметів належали також: загальна історія музики, гра з партитур, керівництво хором та методика сольного співу. На всіх курсах обов'язково викладали рідну мову, українознавство і соціально-економічний мінімум – навчальні дисципліни, необхідні для забезпечення загальнокультурного рівня та соціальної освіти музикантів². У положенні про диригентський клас окремо були сформульовані особливі вимоги, зокрема зазначалося, що слухачі мають придбати для навчального процесу свої скрипки з приладдям, камертон, підручники і ноти. Диригентський клас був платним, вартість навчання в ньому визначала художня рада Академії.

¹ Навчальні програми з дисциплін музичного циклу, екзаменаційні вимоги до них та список рекомендованої літератури становлять майже 20 аркушів машинописного тексту.

² У примітці до програм диригентського класу зазначено, що, поряд з предметами програми, передбачається проведення лекцій епізодичного характеру із загальних питань мистецтва, а також: народна пісня, народно-художня творчість, філософія мистецтва, російська лірична поезія, мистецтво і соціалізм, радянська влада і народна освіта, організація хорових музичних гуртків і бібліотек тощо.

Хормейстерам, які задовільно склали іспити і отримали з головних предметів не менше «4» (за п'ятибальною системою), а з інших не менше «3», академія видавала свідоцтво трьох розрядів :

– учням, які пройшли підготовчий курс, – свідоцтво III розряду «на звання помічника хорового диригента»;

– учням, які пройшли підготовчий і перший теоретичний курс, – свідоцтво II розряду «на звання диригента хору»;

– учням, які пройшли повний курс, – свідоцтво I розряду «на звання вчителя хорового співу і теорії музики».

Осіб, які прослухали диригентський клас і склали задовільно всі іспити, відділ народної освіти влаштував на посади викладачів хорового співу та елементарної теорії музики, а також штатними керівниками хорів.

Програми з дисциплін диригентського курсу свідчать про рівень підготовки майбутніх фахівців хорової справи. Так, випускний іспит з теорії музики на звання помічника диригента хору передбачав: усні відповіді за всією програмою, спів нот з аркуша в скрипковому і басовому ключах, сольмізацію в скрипковому, басовому та всіх інших ключах (сопрановому, альтовому, теноровому), групування заданих неритмованих нот у фігури і такти визначеного розміру, вміння писати всі гами від будь-якого ступеня і розв'язувати дисонуючі інтервали в ключах (скрипковому, басовому і ключі «До»), транспортування.

Вимоги з гармонії та контрапункту для випускників другого рівня (на звання диригента хору): усні відповіді; гра по цифрованому басу модуляцій, секвенцій і каденцій на фортепіано; виконання письмових завдань (гармонізація хоралу з прохідними нотами, фігурацією і затриманням, модуляційна задача з переходом в тональності першого ступеня спорідненості та віддалені тональності), а також триголосний контрапункт на *Cantus firmus*.

По закінченні старшого відділення майбутній вчитель хорового співу і теорії музики мав засвоїти вільні гармонічні форми, контрапункт строгого стилю і фугу вільного письма. Об'єм знань передбачав написання вільного

гармонічного та контрапунктичного супроводу до пропонованої мелодії, невеликої вокальної фуґи або мотету у строгому стилі на заданий текст, фуґи вільного стилю, гармонізації для хору української народної пісні.

Грунтовний курс музично-теоретичних дисциплін¹ доповнювали досить високі вимоги з інструментального навчання. Основним тут було – опанувати технічні прийоми гри: у програмах для всіх курсів переважали вправи, гами й етюди. Вражає обсяг матеріалу, який передбачалося засвоїти студентам протягом навчального року. Так, з фортепіано на підготовчому відділенні, окрім вправ з позиційної гри А. Шмітта², мажорних і мінорних гам до трьох знаків, пропонувалося «пройти» 30 етюдів з Першого зошита Лютча³. На другому курсі диригенти мали вивчити вже всі гами до семи знаків, грати їх у швидкому темпі, прямому русі та інтервалах (в терцію, дециму і сексту) з арпеджіо і тризвуками (в основному виді та оберненнях). Ще 30 етюдів вони обирали вже з Четвертого і П'ятого зошитів збірника Лютча. Крім технічних навичок, зосереджували увагу на опануванні поліфонічних форм, багатоголосна фактура яких є «найкращим вихователем» слухових уявлень музиканта. Якщо студенти-початківці тренувалися на виконанні хоралів без фігурацій, то старші засвоювали поліфонічні п'єси з фігурацією й контрапунктичною обробкою. Такий цілеспрямований розвиток технічних навичок і слухового досвіду давали відповідні результати. Випускники-хормейстери досить вільно володіли фортепіано. Окрім гам, септакордів з оберненнями, етюдів на різні види техніки (зокрема на октави і терції), вони виконували інвенції і фуґи Й. Баха,

¹ Окрім теорії музики, гармонії, сольфеджіо, контрапункту, аналізу музичних форм і фуґи, дисциплінами допоміжного і додаткового циклів були читання партитур та історія музики.

² Вправи німецького педагога й композитора Алоїза Шмітта (Georg Aloys Schmitt, 1788–1866) широко використовували в освітній практиці початку ХХ століття. Позиційні пальцеві комбінації, пропоновані в його збірках, особливо корисні на початкових етапах занять з фортепіано. Вони організують ігровий апарат, розвивають пальцеву незалежність, рухливість і рівність звуковидобування.

³ Ім'я композитора з'ясувати не вдалося, його етюди та інші твори сьогодні не використовують у виконавській практиці.

фортепіанні мініатюри, акомпанували інструменту й голосу, вільно читали з аркуша, мали досвід гри на фісгармонії.

Не менш серйозним був план роботи і в курсі скрипки. На підготовчому відділенні хормейстери мали оволодіти I, II і III позиціями (за школою Ш. Беріо), усіма гамами до чотирьох знаків у першій позиції (з арпеджіо й домінантсептакордами), читати з аркуша в скрипковому та інших ключах по хоровій партитурі, опрацювати десять етюдів з першого зошита Р. Кайзера¹.

Протягом другого року, завершального у вивченні цього предмету, передбачалось засвоїти IV і V позиції (за школою Ш. Беріо), грати вправи у терціях і секстах, гамами до чотирьох знаків у три октави (у п'яти позиціях), виконувати 20 етюдів з Другого і Третього зошитів Р. Кайзера (I–V позиціях) і кількох етюдів Р. Крейцера², читати з аркуша по хоровій партитурі (твори М. Лисенка, М. Леонтовича), транспонувати нескладні оркестрові партії.

Основним предметом для диригентів був хоровий клас. Окрім набуття навичок колективного співу та керівництва хором, тут студенти опановували вправи з дихання і постановки голосу, вчилися читати з аркуша нескладні хорові п'єси, набували досвіду роботи у вокальних ансамблях. Розвиток інтонаційного слуху і ритму відбувався переважно на матеріалі дво-, три-, чотириголосних українських народних пісень. У процесі навчання екзаменаційні вимоги ускладнювались. Так, якщо на другому курсі достатньо було вивчити і диригувати хоровий друкований твір, то випускники мали представити екзаменаційній комісії п'єсу у власній гармонізації або перекладенні.

До хорового відділення, згідно з Положенням, приймали осіб «фізично сформованих» (для збереження голосового апарату): юнаки, приблизно,

¹ Німецький композитор і педагог Генрих Кайзер (Heinrich Ernst Kayser, 1815–1888) відомий своїми вправами й етюдями для скрипки. Його «36 елементарних прогресивних етюдів для скрипки» містять усі прийоми гри на інструменті: деташе (№ 1, 5, 7, 9, 11, 24, 29), легато (№ 2, 4, 6, 8, 10, 12, 16, 21), мартле (№ 7, 14, 18, 25), сотійє (№ 19), трель (№ 15, 22, 35), подвійні ноти (№ 20).

² Ідеться про «42 études ou caprices» для скрипки соло (1796).

18 років, дівчата – 17 років, діти – восьми-дев'яти років¹ » [599, с. 98]. Абітурієнти мали виявити: гарні музичні слух і пам'ять, стійке відчуття ритму, необхідні для музичного виконання фізичні якості, зокрема здорові легені, інші органи дихання, серце². Навчання на хоровому відділенні було безкоштовним, але слухачі мушили мати свої підручники.

Повний хоровий курс передбачав навчання на молодшому і старшому відділеннях. Протягом третього року студенти набували практичного досвіду співу в хорі. Обсяг музичних дисциплін і рівень їх складності був значно меншим, ніж у диригентському класі. З музично-теоретичних дисциплін майбутні хористи вивчали тільки елементарну теорію музики і сольфеджіо, з інструментальних – ознайомлення з грою на фортепіано. Основними для студентів цього класу була робота над постановкою дихання і голосу, обов'язковим – хоровий спів. На старшому відділенні слухачі мали вміти співати по нотах у супроводі інструмента та *a capella*, самостійно розучувати хорові партії, володіти основами техніки диригування, співати в ключах старовинних майстрів, вивчати оперні сцени й уривки ораторій і духовних концертів українських та зарубіжних композиторів.

Зразково показовий хор академії був базою практики для її студентів, водночас він виконував функцію самостійної концертної одиниці. Одним із його завдань було проведення тематичних концертів-лекцій в місті й повіті. Кожен із таких заходів, на відміну від «тієї музичної окрошки, якою зазвичай пригощали заїжджі музичні й хорові трупи» [469, с. 105], був строго витриманий у певному стилі. Особливої уваги надавалось «живому слову», у поєднанні з яким хор «показував широкому загалу *що* треба співати і *як*³ співати, пропагуючи українську народну і класичну музику» [там само].

¹ У примітках зазначалося, що діти, які вступають на хорове відділення, мають уміти читати й писати.

² Фізичне здоров'я мало бути засвідчено медичною довідкою.

³ Виділенні слова відповідають тексту оригінала документа.

Отже, Народна хорова академія ім. М. Леонтовича поєднувала у своїй діяльності функції навчального закладу і концертного колективу. 1923 року вона була приєднана до музпрофшколи і заняття для її студентів відбувались на базі цього навчального закладу¹. Робота академії була спрямована на виховання професійних диригентів, пропаганду української народної пісні, залучення до співу широкого кола любителів музичного мистецтва. Проте, як і всі соціальні інститути в тоталітарному суспільстві, її діяльність містила ідеологічну складову. У цьому переконують установчі документи навчального закладу. У «кращих традиціях» соціалістичного плакатного жанру в них проголошувалося неперевершене значення культурно-просвітницької роботи як «головного фактора суспільної та економічної міцї вільної країни» і музичного мистецтва – «найбільш потужної зброї організації колективних сил, чинником, що: задовольняє запити душі; виховує, а саме головне – організує, соціалізує могутньо поєднує почуття і волю окремих індивідів у колектив» [536, с. 104]. Впровадження «колективістського настрою» з одночасним нівелюванням «найменших проявів індивідуального», що, за В. Паперним, є однією з визначальних ознак радянської «культури Один»², неодноразово підкреслюється в документі [469, с. 103–105]. Тому водночас із «підняттям загальнокультурного рівня трудового населення», шляхом «створення мережі великих і малих хорів у всьому повіті» Сумська хорова академія була «однією з великих і міцних підвалин у фундаменті грандіозної споруди нового життя» [там само, с. 105].

Проте, на думку місцевої влади, Академія повною мірою не могла задовольнити потяг трудящих до мистецтва, виконати завдання світоглядного

¹ З документів відомо, що управлінські органи рекомендували приєднати хорову академію до музпрофшколи з причини відсутності навчальних закладів такого рівня в мережі професійної освіти [536, с. 82].

² За словами В. Паперного, період існування «культури Один» припадає на 1920–1930 роки. Суб'єктом будь-якої дії цієї культури є колектив. «Якщо окрема людина якимось чином і потрапляє у сферу уваги, то в неї є тільки дві можливості: або правильно зрозуміти напрям руху колективу і приєднатись до цього руху, або зрозуміти його неправильно і бути розчавленим масою, що рухається», – зазначає автор [262, с. 143].

виховання населення, тому 1930 року в Сумах була створена професійна хорова капела, сутність діяльності якої виражено в її назві – «Сурма»: Сумський український революційний мистецький ансамбль. Очолив колектив талановитий диригент, випускник Державного музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка (клас М. Вериківського) Євмен Іванович Мариківський (1899–1986)¹. Ансамбль виконував музику М. Лисенка, М. Леонтовича, включав в репертуар новітні твори патріотичної тематики. Зокрема, в концертах у місцевому театрі й у сільських клубах звучали: фантазія для хору «Гайдамаки» М. Вериківського (сл. Т. Шевченка), хоровий диптих «Червоним шляхом» П. Козицького², кантата-поема «Хустина» Л. Ревуцького (сл. Т. Шевченка), хори К. Богуславського, В. Верховинця, В. Косенка. Окрім розлогих хорових жанрів, колектив здійснював концертне виконання оперних творів, зокрема «Руслана і Людмили» М. Глінки. Виступи цього колективу завжди супроводжували переповнені зали й незмінний успіх. 1931 року на Всеукраїнській хоровій олімпіаді (Харків) ансамбль здобув призове перше місце. Незважаючи на активну концертну діяльність («Сурма» давала по 10–15 концертів на рік), 1935 року цей колектив з невідомих причин було розформовано.

Розвиток хорового мистецтва в 20–30-ті роки ХХ століття був вміло використаний радянською владою. Під гаслами пропаганди українського національного відбувалося просування комуністичної ідеології, нівелювання творчої індивідуальності. Серед інших видів хорове мистецтво виявилось найбільш дієвим інструментом впливу на суспільство і важливим чинником зміни музичного середовища. Домінуючим фактором його дії стала масовість.

¹ Після від'їзду із Сум Є. Мариківський викладав у Горьківському музичному училищі (1938–1945), був головним хормейстером Харківського оперного театру (1946–1952), художнім керівником Харківської хорової капели (1953–1955), одночасно викладав у Харківській консерваторії (1946–1960), Харківському інституті культури (1960–1971).

² Диптих (прелюд і fuga) містить такі частини: «Голод» (сл. М. Йогансена), «Нова Атлантида» (сл. В. Сосюри).

Під тиском агресивної пролетарської культури потужний пласт хорового мистецтва Сумщини з багатовіковими традиціями *a cappell'ного* й церковного співу поступово модифікувався на масову революційну, а далі – радянську авторську пісню. Музичне середовище зазнало докорінних змін, перетворившись з творчо сприятливого на кероване, тоталітарне.

4.3. Дмитро Шостакович: листи у провінцію

Радянське хорове мистецтво середини ХХ століття збагатилось численними аматорськими колективами, організованими на підприємствах, в організаціях, закладах і установах. У газеті «Советская музыка» стверджувалось: «Нова пісня глибоко увійшла в наше життя, а життя це знайшло справедливе відображення в народній творчості» [503, с. 49]. Проте аматорські капели мали переважно низький рівень. Як зазначав А. Лащенко, «<...> народні хори того часу утворювалися штучно, вони мали обмежену вокально-технологічну палітру і дуже слабкий мистецький потенціал» [185, с. 20].

Протягом 60–70-х років спостерігається активізація хорової масовості. Зокрема, значного поширення набуває дитяча хорова самодіяльність. Держава сприяє організації шкільних хорових гуртків, студій, проведенню фестивалів, конкурсів, звітів самодіяльності тощо. «Комсомол мав свої пісні, у піонерів був свій музичний репертуар. Шкільна клубна робота не обходилася без пісень», – підкреслює І. Бобришева [29, с. 480]. Позакласна діяльність розглядалась як важливий елемент системи масового музично-естетичного виховання підростаючого покоління. У відповідь на заклик Дм. Кабалевського «Кожен клас – хор!»¹, у закладах освіти активно створювались міні-хорові осередки.

Аналізуючи стан хорової справи в Сумах, всесоюзна преса відзначала поліпшення «всієї постановки навчання музиці в загальноосвітніх школах

¹ Дм. Кабалевський вважав, що клас-хор має стати природним, органічним результатом класних навчальних занять за певною програмою і певним розкладом, природною частиною цих занять [136].

міста. Були проведені семінари педагогів з метою навчання їх нотній грамоті і начаткам хорової справи. У музичні колективи шкіл залучені сотні нових учасників. Оновлено співочий репертуар...» [633, с. 4].

Впроваджувана культурна політика певною мірою зумовила унікальну для школярів української провінції можливість – спілкування з видатним музикантом ХХ століття Дмитром Шостаковичем. Творчі контакти сумчан з композитором розпочались 1967 року з ініціативи вчительки співів загальноосвітньої школи № 18 Алли Степанівни Криганової. Талановитий педагог мала всебічну освіту: закінчила Харківський університет за спеціальністю «класична філологія» і Сумське музичне училище як диригент-хормейстер. За її словами, в душі вона завжди була музикантом і саме це визначило для неї вибір професії. Працюючи в загальноосвітній школі протягом 54 років, вона здійснювала організацію конкурсів художньої самодіяльності, впроваджувала в навчальний процес прогресивні методики музичної освіти, брала активну участь в хоровому житті міста.

Того року, пригадує Алла Степанівна, учнів 3 «А» класу, керівником якого вона була, мали приймати в піонери. Дирекція школи доручила визначитись з назвою піонерського загону¹. Запропоновано було вибрати ім'я одного з Героїв Радянського Союзу, що в той час було вельми поширеним. Більшість учнів класу відвідували музичні школи, студії, а в хорі співав увесь клас. Тому, зізнається Алла Степанівна, «вирішили “зоригінальничати” і назвати піонерський загін іменем відомого композитора-сучасника Дмитра Шостаковича, якому напередодні було присвоєно почесне звання Героя Соціалістичної Праці (1966)» [529]. У відповідь на свою пропозицію учні отримали від композитора лист² і фотографію з дарчим написом: «Учням 3-А класу школи № 18 міста Суми з найкращими побажаннями від Д. Шостаковича». Він писав: «Дорогі товариші! Вибачте, що довго не

¹ У радянський час піонерським загонам (30–40 піонерів, зазвичай учні одного класу загальноосвітньої школи) присвоювали ім'я видатної особистості.

² Див. про це: Довжинець І. Г. Дмитрій Шостакович: письма в провінцію [83].

відповідав на Ваш лист. Я вже три місяці перебуваю в лікарні. Зараз мені вже краще і я можу вам відповісти. Дякую Вам за Ваші добрі побажання і добре ставлення до мене. Дуже гарно, що Ви створили свій хор. Але, щодо того, щоб назвати Ваш хор моїм ім'ям, я гадаю, це буде, звичайно, великою, але завчасною честю для мене. Тому, не звіться моїм ім'ям, а краще візьміть ім'я будь-кого з відомих класиків. Про це подумайте самі. Коли одужаю, вийду з лікарні, спробую написати для Вас хор. Може, у Вас є побажання щодо слів для хору. Якщо є, то повідомте їх. Шлю Вам мої найкращі побажання. Ваш Д. Шостакович (07. 12. 1967, Москва)» [638]. Слід нагадати, що в середині 1960-х років почало погіршуватись здоров'я композитора: у травні 1966 року він переніс інфаркт, після якого тривалий час не міг писати, а 18 вересня наступного року зламав ногу і на чотири місяці потрапив до лікарні. Саме звідти він і надіслав лист сумським школярам.

Від відповіді композитора діти були у захваті: маестро не тільки відписав, а ще й погодився написати пісню для загону. За віршами вони звернулись до відомого в Сумах поета Миколи Михайловича Данька (1926–1993), проте вибір майбутніх піонерів виявився не досить вдалим. М. Данько був одним з лідерів українського руху опору, який у 70–80 роках активізувався на Сумщині. За свої дисидентські погляди він перебував під пильним наглядом спецслужб. Того ж, 1967 року вийшла його збірка «Червоне соло», яка зазнала огульної критики комуністів, стала причиною гонінь і безробіття поета. За «настирливою пропозицією» начальства йому довелося «за власним бажанням» звільнитися з роботи у редакції обласної газети «Ленінська правда», в якій працював майже десять років. Протягом наступних двадцяти років він вже не мав постійного місця роботи і задовольнявся випадковими заробітками. Характеризуючи феномен націоналістичного осередку М. Данька, відомий діяч української діаспори в Канаді Василь Коломацький називає його «неокупованою територією», тобто «територією, на якій не визнавали етику і практику комунізму, навколишню пропаганду <...> і жили за законами світовими, вірячи в українську культуру, в рідне слово, в етику національно-свідомої інтелігенції.

Тут була презентована інша система, інша цивілізація, яка зазнавала тиску навколишнього світу, але трималася само і гордо» [157].

Прохання дітей поет виконав, створені ним строфи без зволікань були надіслані Д. Шостаковичу. Відповіді чекали довго, а коли нарешті отримали листа, написаного секретарем композитора ¹, зрозуміли, що вірші до композитора не потрапили. На той час за його листуванням стежив Комітет державної безпеки (КДБ) і, безумовно, поезії забороненого до друку сумського поета не мали шансу дійти до свого адресата. На жаль, їх не скопіювали. Лист, написаний від імені композитора, тривалий час зберігався в школі, але одного разу помітили, що від нього залишився тільки конверт... Проте спілкування Д. Шостаковича з учнями цим не обмежилось. 1970 року він надіслав школярам партитуру своєї Дванадцятої симфонії «1917 рік» з автографом. Ноти передали у шкільний музей, де вони припадали пилом, доки його не демонтували. Але, на щастя, партитуру вдалося зберегти [637].

Наступного року школярі звернулися до Д. Шостаковича з проханням подарувати їм свої фотографії. За дорученням композитора, працівники Московського музею музичної культури надіслали багато фотознімків не тільки Д. Шостаковича, а й інших видатних музикантів – усі вони знаходяться в фондах Сумського краєзнавчого музею.

Як пригадує Алла Степанівна, їй довелося особисто зустрітися з Д. Шостаковичем у Московській філармонії на Всесоюзній раді з естетичного виховання, членом якої, за рекомендацією Д. Кабалевського, вона була. Композитор підтримував ідеї Дм. Кабалевського ² щодо нової системи шкільного музичного виховання і був присутнім на засіданні. Під час зустрічі композитор цікавився успіхами хору, який назвали на його честь.

¹ Цей лист довго зберігався в школі, але одного дня помітили, що від нього залишився тільки конверт. Саме послання зникло.

² 1969 року Дм. Кабалевський очолив науково-проблемну раду з естетичного виховання при Президії Академії педагогічних наук СРСР.

Цей незначний епізод досить показовий щодо масовості хорового виконавства у радянський час. Можливість для дітлахів провінції спілкуватися з визнаним майстром була зумовлена, з одного боку, особистісними якостями Д. Шостаковича: його відкритістю, безпосередністю і, як відзначав М. Зоценко, безмежною дитячою чистотою композитора. З іншого – надзвичайна популярність хорового співу, створення піонерських загонів-хорів сприяли цій зустрічі. Діяльність радянських дитячих політичних організацій у цьому разі несподівано відіграла позитивну роль, оскільки виявилась причиною незабутнього діалогу сумських піонерів з генієм ХХ століття.

Висновки до розділу 4

Зміна політичних парадигм, зумовлена революційними подіями, позначилась на розвитку музичного мистецтва. Серед інших видів художньої творчості хоровий спів виявився найбільш дієвим інструментом впливу на свідомість мас. Музичне середовище Сум, як похідне від суспільного, відбивало особливості історичного моменту. Нав'язуваний державою ідеологічний диктат, проваджуваний через діяльність міських хорових осередків, позначився на утисканні проявів творчої свободи¹, обмеженні індивідуальності рамками тоталітарної дозволеності. Політичний запит переорієнтував автентичний хоровий спів на масове хорове мистецтво, яке нічого спільного (за звукоутворенням і репертуаром) не має з українською традицією *a cappell'*ного виконання.

На відміну, творчість Г. Давидовського, вихованого на хорових традиціях Сумщини, репрезентує протилежний підхід. Митець все життя працював в царині народної пісні і саме за безідейність його звинувачували в буржуазному націоналізмі і поширенні «куркульської ідеології», узагальнивши їх поняттям «давидовщина». Тільки під тиском огульної критики митця владою і колегами-

¹ Руйнування особистої автономії індивідуальності, на думку авторки теорії тоталітаризму Ханни Арендт, є завершальним кроком на шляху встановлення всеосяжного, тотального панування держави над людиною [401].

музикантами він змушений був звернутись до так званої патріотичної тематики («Пісня про челюскінців», «Буревісник», «Пісня про великого Леніна»), проте в його композиторському доробку перше і головне місце належить обробкам народних пісень, передусім українських.

Поширення хорового мистецтва у формах професійного і самодіяльного виконавства, залучення до нього найширших верств населення (дорослих і дітей), сприяння держави у розвитку масової творчості, формування регіональних центрів хорової справи, організація місцевих конкурсів і фестивалів впливало на музичне середовище. Хоровий спів в період радянського культурного будівництва став одним з чинників утворення регіональної цілісності музичного середовища Сумщини.

РОЗДІЛ 5

ШЛЯХИ ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ СУМСЬКОГО МУЗИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА (ДРУГА ПОЛОВИНА ХХ СТОЛІТТЯ)

5.1. Обласна філармонія і оркестрова музика в Сумах

Провідну роль у формуванні музичного середовища міста відіграють концертні організації, серед яких репрезентантом «високого мистецтва» є філармонія. Сумський «храм музики» створено у липні 1939 року¹ згідно з Постановою № 572 оргкомітету Президії Верховної Ради УРСР «Про затвердження статусу Сумської обласної державної філармонії» [601, с. 1].

Спочатку у творчому колективі філармонії було 30 осіб: вокальний квартет, солісти, естрадні співаки об'єднувались в концертні бригади і гастролювали районами області. Становлення концертного життя перервала Друга світова війна. Виступи у прифронтових частинах протягом 1941 року були припинені у зв'язку з евакуацією в Киргизію (м. Токмак), а після повернення кількість артистів зменшилась наполовину. Повоєнна розруха, відсутність кадрів не сприяли активному розвитку мистецтва, проте 1946 року у філармонії було засновано хорову капелу, яка діяла лише два роки, а 1948-го організували філармонічний симфонічний оркестр.

Згідно з наказом, колектив малого складу налічував 19 музикантів: три перші скрипки, дві другі скрипки, контрабас, флейта, два кларнети, три валторни, дві труби, два тромбони, туба, ударні і рояль. Його створення ініціював Абрам Михайлович Гак (1912–1980), диригент, випускник місцевої музпрофшколи, корінний сумчанин, він і очолив оркестр. Маєстро вже мав досвід роботи з великими симфонічними колективами: працював другим диригентом у Державному симфонічному оркестрі УРСР (перший диригент – Н. Рахлін), керував симфонічним оркестром оперної студії Київської консерваторії.

¹ Сумська обласна філармонія – ровесниця Сумської області, утвореної 10 січня 1939 року.

Сповнені творчих ідей, музиканти розпочали активну концертну діяльність у місті, виступали у селах, за межами області. Збалансований різноплановий репертуар складала європейська класика, російська та українська музика. Так, у сезоні 1953/54-го років оркестр виконав 32 твори, серед яких: увертюри до опер «Вільгельм Телль» (Дж. Россіні), «Черевички» (П. Чайковського), сюїта № 1 до драми А. Доде «Арлезіанка» (Ж. Бізе), Угорська рапсодія № 2 (Ф. Ліста), фінал з Першої симфонії Л. Бетховена, I частина симфонічної сюїти «Шехеразада» (М. Римського-Корсакова), сюїта з балету «Червоний мак» Р. Глієра, твори М. Глінки, Л. Ревуцького, А. Хачатуряна, А. Штогаренка, М. Ракова, І. Шамо та інші. Досить серйозну і різнопланову програму планували опанувати й наступного року. Значну частину в ній становила українська музика, зокрема: увертюри до опери «Тарас Бульба» (М. Лисенка), і «Молода гвардія» (Ю. Мейтуса), симфонічна поема «Щорс», (А. Свечнікова), «Закарпатські танці» (В. Гомоляки), вступ до IV акту опери «Богдан Хмельницький» (К. Данькевича), «21 симфонія Овсянико-Куликовського» (М. Гольштейна¹). Передбачалось також провести тематичні вечори, присвячені творчості Л. ван Бетховена (Симфонія № 5, *c-moll*; увертюра «Егмонт»; Концерт № 3, *c-moll*, для фортепіано з оркестром з солістом-гастролером), М. Римського-Корсакова і М. Мусоргського (симфонічна картина «Ніч на Лисій горі», вступ до опери «Сорочинський ярмарок» М. Мусоргського, увертюра до опери «Майська ніч», IV частина симфонічної сюїти «Шахерезада» М. Римського-Корсакова), В. Косенка («Героїчна увертюра», «Класичне тріо»), лекції-концерти до різних музичних і державних свят. Навіть неповний перелік виконаного і запланованого свідчить про високий рівень колективу, його мобільність у збагаченні репертуару, широкий спектр виконавських інтересів – від класичної до сучасної, щойно створеної музики, яку активно продукували українські радянські композитори. Проте труднощі фінансового характеру, непорозуміння в колективі призвели до його

¹ Симфонію написав український скрипаль і композитор Михайло Емануїлович Гольдштейн, хоч назвав її автором Миколу Овсянико-Куликовського.

розпаду. Так, у наказах по Сумському управлінню у справах мистецтва (27.08.1948, 15.06.1950) відзначалось, що оркестр не виконує плану концертних заходів, його робота є «безплановою і хаотичною, в результаті затримується випуск нових програм, терміни порушуються <...> В оркестрі низька виробнича і творча дисципліна. Між диригентом і артистами складні відносини, є випадки зриву репетицій, <...> масові запізнення, самовільне залишення робочого місця тощо» [602, с. 4]. У серпні 1955 року оркестр було розформовано (підстава – «економія коштів»), а замість нього створено вокально-хореографічний ансамбль.

Відсутність зваженого підходу керівництва філармонії до діяльності творчих колективів і окремих виконавців спричинила розлад в роботі установи загалом. Оцінюючи звіт філармонії за 1953–1954 рік, в Обласному управлінні культури наголошували на значних недоліках в її діяльності: «відсутності планомірної творчої роботи провідних колективів, <...> планового обслуговування міста, гастрольних заходів тощо [624, с. 14–15]. Відвідавши один з концертів, сумчанин Л. Морозов в інтерв'ю газеті «Ленінська правда» (червень, 1954) зізнавався: «Людина, яка вперше прийшла до обласної філармонії на концерт – залишає її з почуттям розчарування <...> Концерт триває всього 30–40 хвилин. Репертуар бідний. Сумська філармонія стала на неправильний шлях підміни концерту танцями. Танці, звичайно, потрібні, але навіщо обдурювати глядачів, запрошуючи їх на “великий концерт”?» [589, с. 8]. Наведена думка була підтримана й редакцією газети, яка відзначала, що претензія слухача є цілком виправданою: «Керівники досі не перебудували своєї роботи <...> не враховують культурних запитів населення <...> На низькопробні заходи артистів Сумської філармонії скаржаться і в інших містах України, зокрема в Запоріжжі» [там само].

Спроби відновити філармонічний оркестр здійснювалися ще двічі: 1973 року і 1977-го, але симфонічна музика в Сумах «не прижилася». 1983 року в Сумській філармонії було створено струнний камерний оркестр старовинної і сучасної музики «Ренесанс», який 1987 року став лауреатом Республіканського

конкурсу камерних колективів (Київ). Щоб «посилити» цей виконавський колектив, було оголошено конкурс і на периферію приїхали талановиті музиканти – випускники Київської консерваторії, інструменталісти з інших міст України і Грузії (1990). В оновленому складі оркестр розпочав свою роботу: готувались цікаві програми, колектив збирав зали шанувальників академічного мистецтва. Проте складні 90-ті роки внесли свої корективи, і через два роки приїжджі музиканти поїхали «захоплювали своєю грою» польських слухачів. Напевно, не тільки економічна криза спонукала їх прийняти таке рішення¹. Некомфортним для плідної діяльності інструменталістів було музичне середовище і одним з факторів – відсутність яскравої особистості-диригента, здатного об'єднати однодумців, захопити творчими ідеями, «включити у поле своєї гравітації»².

Сьогодні камерний оркестр «Ренесанс», сформований з місцевих музикантів, один з небагатьох колективів основного складу установи, що репрезентує академічне мистецтво. Нескладний репертуар – шлягери класичної музики і естрадні п'єси – в його виконанні цілком задовольняє сумських слухачів. Інші колективи і солісти філармонії розважають публіку переважно естрадним співом, і лише третина від загальної кількості музикантів виконують академічну музику.

Гастрольні концерти в Сумській обласній філармонії – надзвичайна рідкість. За радянських часів тут виступали всесвітньо відомі музиканти: піаністи Святослав Ріхтер (1966), Сергій Доренський (1970), Валерій Віардо (1971), Марина Мдівані (1972), Віра Горностаєва (1979), Рудольф Керер (1984); скрипалі Давид Ойстрах (1940), Володимир Співаков (1996); співаки Оксана Петрусенко (1940), Наталія Шпіллер (1949), Анатолій Мокренко (1984) та інші. Тепер зірки академічної сцени, переважно, оминають

¹ Усі приїжджі музиканти, які витримали конкурс в оркестр, були забезпечені державним житлом.

² Професійний симфонічний диригент – це проблема, актуальна для міста й сьогодні.

місто, та й концерти артистів філармонії не збирають аудиторії. Як зазначає директор установи Олександр Даниленко: «Порожні зали <...> Така проблема, на жаль, є. Зазвичай люди налаштовані на <...> суперталанти такого рівня, на яких не шкода витратити гроші. Ми можемо залучити глядацьку аудиторію, тільки створюючи цікавий продукт, креативні програми...» [383, с. 11]. Тому Сумська філармонія перебуває у творчому пошуку, зважаючи на сучасні виклики.

Стан симфонічного виконавства в Сумах варто порівняти з сусідньою Полтавою, музичне середовище якої виявилось сприятливим для розвитку цього інструментального жанру. Наприкінці XIX століття в губернському місті було створено симфонічний оркестр, який очолив талановитий скрипаль і диригент Дмитро Володимирович Ахшарумов¹. Гастрольна діяльність стала одним з основних напрямків роботи колективу². Протягом 1900–1914 років оркестр здійснив 11 турне Росією, а його диригент виступав у Німеччині й Австро-Угорщині. Як зазначає А. Литвиненко, «перелік тих місць, де побував колектив, вражає. Панорама гастрольної діяльності оркестру охоплювала <...> як ті міста, що мали відділення ІРМТ <...>, так й ті, що не мали» [201, с. 386]. Серед 45 провінційних центрів, у яких, за твердженням дослідниці, симфонічна музика звучала вперше, названо й Суми.

¹ Ахшарумов Дмитро Володимирович (1864–1938) народився в Одесі. Згодом родина переїхала до Полтави. У дитинстві навчався грі на скрипці у В. Саліна (учня Г. Венявського). Музичну освіту продовжив у Петербурзі, займаючись приватно у викладачів консерваторії – П. Краснокутського, Л. Ауера, (скрипка), О. Рубця (теорія музики). Удосконалював майстерність у Я. Донта і Р. Фукса (Відень). Протягом 1886–1896 років концертував як скрипаль-віртуоз. 1897 року переїхав до Полтави, де ініціював створення губернського відділення ІРМТ і симфонічного оркестру при ньому, сприяв відкриттю Полтавського музичного училища. У 1919–1929 роках керував оркестрами у Феодосії, Ленінграді, Воронежі, протягом 1929–1938 років викладав в Ашхабадському музичному училищі. Загинув у сталінських катівнях як «ворог народу» 3 січня 1938 року, помертньо реабілітований.

² Див. детальніше: Довжинець І. Г. Гастрольні маршрути Полтавського симфонічного оркестру під керівництвом Д. В. Ахшарумова: за рецензіями у пресі [82].

В період 1909–1913 років Полтавський симфонічний оркестр майже щорічно відвідував місто над Пслом¹. Його гастролі яскраво анонсувались, висвітлювались у пресі і збирали повні зали любителів академічного мистецтва. До виступів колективу друкували програми і пояснювальні записки з історичними довідками й аналізом виконуваної музики. Зокрема, про концерт 1 квітня 1913 року² в газеті «Сумской вестник» сповіщалося: «Для тих, хто бажає ознайомитися з докладним музичним аналізом, слід звернутися до дуже гарно складеної пояснювальної записки Ахшарумова, в якій надано коментарі до всіх творів, що виконуються» [420, с. 3]. Задля інформування сумської публіки з діяльністю оркестру, до гастролей 1910 року було видано брошуру з відгуками російської і зарубіжної преси на концерти цього колективу у 1901–1909 роках [458]. Документ, який зберігся у фондах Сумського краєзнавчого музею, дає змогу з'ясувати географію гастрольних маршрутів Полтавського симфонічного оркестру, його репертуарні уподобання, враження публіки і преси від виступів колективу у різних містах країни і за кордоном.

Згідно з цим дайджестом, колектив почав активно гастролювати у 1903–1904 роках, зокрема Д. Ахшарумов здійснив п'ятимісячну подорож Росією, під час якої дав майже 50 концертів³. Це була перша спроба тривалих турне по країні з оркестром. З приводу цього харківський критик В. Сокальський⁴ писав: «Як відомо, музичне життя у нас в Росії зосереджується в небагатьох великих центрах <...> Про симфонічну музику у більшості міст і не чули. Зібрати гарний оркестр і ризикнути об'їхати з ним всю Росію, заглядаючи в такі ведмежі кути,

¹ Концерти оркестру відбулися 19 березня 1909 року, 8 березня 1910 року, 24 лютого 1912 року, 1 квітня 1913 року.

² Програму концерту розглянуто у підрозділі 2.2. «Концертне життя повітового міста у дзеркалі преси».

³ За іншими джерелами, здійснюючи цей тур, оркестр провів 118 концертів [15]. Колектив виступав у містах: Кременчуг, Орел, Миколаїв, Одеса, Сімферополь, Вороніж, Саратов, Смоленськ, Ростов-на-Дону та інших.

⁴ Сокальський Володимир Іванович (1863–1919) – український композитор, піаніст. З 1882 року працював кореспондентом газети «Южный край» (Харків), у якій публікував свої музичні нотатки під псевдонім «Дон Дієз».

куди досі ніхто не проникав, – чи не правда – ідея широка, смілива й ризикована! Д. В. Ахшарумов майже здійснив її у 1903–1904 роках» [468].

Проте рецензії в буклеті стосуються не тільки виїзних заходів оркестру, а й концертів у рідній Полтаві. Одним із таких став виступ перед Великим князем Костянтином Костянтиновичем (07. 03. 1901), на той час віце-президентом ІРМТ. Дізнавшись, що в репертуарі оркестру є невідома симфонія М. Калачевського, прем'єра якої вже відбулась у Кременчуці¹, його Величність, поряд з іншими номерами програми, забажав послухати і цей твір. Згідно з документом, гра оркестру «принесла велике задоволення» царственій особі, «після кожного номера програми він аплодував» [488].

Інша замітка полтавської преси висвітлювала визначну творчу подію – перший виступ оновленого складу оркестру (22. 09. 1903). У коментарях зазначалося, що в концерті було виконано П'яту симфонію Л. Бетховена, скерцо з Четвертої симфонії П. Чайковського, твори Й. С. Баха, А. Літольфа, два номери з балетної сюїти О. Глазунова: «Гра оркестру вирізняється витонченістю і стрункістю <...>, слід віддати належне диригенту, який досягнув таких результатів з новим оркестром» [там само]. Напередодні своєї презентації колектив апробував програму в Орлі. В «Орловском вестнике» містяться відомості, що концерти симфонічного оркестру Полтавського відділення ІРМТ відбулися 18 і 19 вересня. Окрім названих творів, колектив представив на розсуд публіки «Незавершену симфонію» Ф. Шуберта, сюїту Й. С. Баха (*h-moll*), увертюри: «Робесп'єр» А. Літольфа, «Прометей» Л. Бетховена², «1812 рік» П. Чайковського, а також музику до поеми О. Толстого «Дон Жуан» Е. Направника. Зважаючи на складність і масштабність програми, рецензенти відзначали майстерне виконання, «повноту колориту оркестрового

¹ Уперше «Українську симфонію» було виконано в Лейпцигу (1876, зал «Гевандхауз») під орудою композитора на його випускному іспиті в консерваторії. В Україні прем'єра цього твору відбулась у Кременчуці, де з 1890 року проживав М. Калачевський. Симфонію виконав Полтавський симфонічний оркестр під керівництвом Д. Ахшарумова (1, 2 березня 1901 року).

² На прохання публіки увертюру «Прометей» в концерті повторювали на «біс».

звучання» [430]. Зокрема, критик «В. А.»¹ писав: «Якщо ще в першому концерті можна було дорікнути пану Ахшарумову щодо зайвої різкості мідних духових інструментів, які часом надто пригнічували своєю звучністю інші групи, то виконання другого концерту можна сміливо назвати бездоганим. Тут все, починаючи з *h-moll*'ної симфонії Шуберта і закінчуючи увертюрою Чайковського “1812 рік”, було однаково добре виконано талановитим диригентом <...>, все було позначено винятковою художньою довершеністю, щирою наснагою» [430]. Особливо музичні експерти наголошували на ролі змістовно й «докладно складених пояснювальних програм», які, на їх думку, відігравали виключно важливу роль: зацікавлювали публіку і розкривали зміст виконаних творів [там само].

У листопаді того ж року колектив музикантів відвідав з концертами Миколаїв. Це був перший візит оркестру в промисловий центр півдня України, і на прем'єрний концерт (06. 11. 1903) невідомого в місті колективу зібралося не так багато публіки. У концепції заходу акцент було зроблено на твори П. Чайковського, звучали зокрема Симфонія № 6 (*h-moll*) і симфонічна фантазія «Франческа да Ріміні». У відгуках на цей виступ в газеті «Южная Россия» рецензент відзначав: «Виконання Шостої симфонії, цього геніального за глибиною задуму, багатством оркестрових барв та оригінальністю інструментування твору, є далеко не легкою роботою як для диригента, так і для оркестру. Слід віддати належне пану Ахшарумову, якому вдалося бездоганно впоратися з цим завданням. Самовладання, впевненість у собі, тверде, чітке відтворення ритмічних особливостей, вміння виділити з моря звуків головну тему кожної частини симфонії, рельєфно відтінити її розвиток, нарешті, нюансувати силу звуку оркестру від гучного, але не кричущого *forte* до нижнього *piano* – все це свідчить про те, що в особі пана Ахшарумова ми маємо справу з досвідченим і талановитим майстром диригентської палички» [598].

¹ У газетних відгуках часто відсутні прізвища авторів, а іноді вказані їх ініціали.

Програма другого концерту була більш різноманітною: «Незавершена симфонія» Ф. Шуберта, музика Е. Направника, П. Чайковського¹, сюїта до драми Г. Ібсена «Пер Гюнт» Е. Гріга викликали неабияке захоплення у публіки. На її «бісування» були повторені останні частини творів Е. Гріга і П. Чайковського. У пресі відзначали, що концерти Полтавського симфонічного оркестру «як за програмою, так і за художнім втіленням можна вважати одними з найбільш вдалих в цьому концертному сезоні» [там само].

Уже наступного дня (09. 11. 1903) колектив виступав в Одесі². Відгуки на концерт опублікували відразу три місцеві періодичні видання: «Одесский листок», «Вечерний листок» і «Южное обозрение». Зокрема, небагатослівний кореспондент першої з газет відзначав, що концерт мав великий і шумливий успіх: «Склад оркестру дуже вдалий, технічна сторона виконання вирізняється надзвичайною ретельністю <...> У програмі концерту найкраще було зіграно “Патетичну симфонію”, яка справила на публіку сильне враження» [457]. Дописувач «Вечернего листка» зауважував: «Гра оркестру, навіть на дуже вимогливого слухача справляє досить гарне враження» і «бажано, щоб пан Ахшарумов дав хоча б один концерт у міському театрі, оскільки зал “Union”, у якому виступав колектив, – місце не зовсім зручне за акустичними умовами для масових концертів» [524]. Більш розгорнуту рецензію було вміщено в «Южном обозрении», у ній відзначалося, що колектив, який здійснює турне південними містами Росії, укомплектований «молодими, добре навченими музикантами. Усі ритмічні особливості вони відтворюють з пунктуальною точністю і прекрасною ясністю. Жодних дешевих зовнішніх ефектів...» [434].

Узагальнену оцінку одеські гастролі отримали в статті музичного оглядача під псевдонімом «Дисонанс» («Одесский листок»). Автор характеризував не лише концерти артистів, а й музичне життя одного з

¹ У концерті було виконано сюїту «Дон Жуан» Е. Направника, увертюру «1812 рік» П. Чайковського.

² Програма концерту включала: «Патетичну симфонію» (№ 6, *h-moll*) і симфонічну поему «Франческа да Ріміні» П. Чайковського, антракт до другої картини опери Р. Вагнера «Загибель богів» («*Götterdämmerung*»).

найбільших портових міст загалом. Порушивши нафанаїлівське запитання: «Чи може бути щось доброго з Полтави?», експерт виявився скептично налаштованим щодо позитивної відповіді. Він відвідав концерти симфонічного оркестру Д. Ахшарумова і враження від колективу перевершили всі його очікування: «Виконання точне, “справжнє” дало велике естетичне задоволення <...> Передусім відмінний добір інструментів. Дуже гарний, світлий звук у мідних, професійні музиканти в групі дерев’яних і прекрасно, майстерно дібраний квартет <...> Точність виконання місцями дивовижна. Усі гами, всі пасажі відтворені іноді прямо з вражаючою чистотою. І всі грають. Грають одним штрихом, одним подихом, одним темпераментом...» [456]. Із захопленням кореспондент відзначав, що маестро – «диригент за покликанням. Він уміє електризувати маси, вміє створювати в оркестрі настрій», але найкраще те, що він «примушує щось відчувати, переживати в концерті і досягає цього як гарним добром інструментів, прекрасною репетиційкою, так і своєю “живою душею”» [там само]. На противагу цьому, зазначав експерт, в Одесі музичні збори «ледь животіють», виконання на концертах «завжди умовне, приблизне. Поряд з чистою нотою іде й фальшива, поряд з відмінним музикантом грає непрофесіонал. Від неправильної та нерівномірної вібрації інструментів разом зі звуком завжди відчувається якийсь шум» [там само]. Резюмуючи, рецензент відзначав, що немає у світі великих центрів і маленьких глухих містечок, а є тільки люди. І там, де ці люди талановиті, де є в них переконання, енергія, є любов до справи, – там можна зрушити гори, можна «творити життя» [там само].

Успішна гастрольна діяльність оркестру в російській глибинці привернула до нього увагу й столичної преси. Так, наприкінці 1903 року у Санкт-Петербурзькій газеті «Новое время» було опубліковано замітку, у якій, зокрема, наголошувалося, що оркестр Полтавського відділення ІРМТ є єдиним самостійним симфонічним оркестром у провінції: «Його діяльність охоплює райони середньої і південної Росії, і цю його діяльність слід відзначити і підкреслити» [587].

На початку наступного року оркестр Д. Ахшарумова «завойовував» уже воронезького слухача. Як писали у газеті «Дон», «багато втратили ті любителі музики, які не відвідали симфонічних концертів Д. В. Ахшарумова (02. 01. та 04. 01. 1904)» [513]. На першому концерті оркестр представив два масштабні твори: Третю симфонію (*Es-dur*) Л. Бетховена (у першому відділенні) і «Ніч на Лисій горі» М. Мусоргського (у другому відділенні). Вихваляючи «гарних музикантів і бездоганного диригента», преса відзначала, що оркестр «гарно зіграний», «не дозволяє собі відступів від темпу», «грає чітко і осмислено» [там само]. Щодо другого концерту, присвяченого 10-й річниці П. Чайковського, у ньому традиційно прозвучали твори композитора¹. У газеті «Воронежский телеграф» було вміщено відгук, автор якого констатував, що концерт симфонічного оркестру Полтавського відділення ІРМТ не тільки виправдав, а й перевершив усі сподівання: «Численна публіка, головним чином любителі й поціновувачі музики, приймали пана Ахшарумова та його оркестр захоплено» [617]. Газетярі також звертали увагу на благодійницьку діяльність оркестру, який дав ряд концертів на користь бідних студентів у воронезьких вищих навчальних закладах і дітей в колонії для малолітніх; за мінімальну винагороду грав у кадетському корпусі і реальному училищі. Програма, спрямована на молодь, суттєво відрізнялась від складних філософських творів, які зазвичай репрезентував оркестр. У кадетському корпусі грали яскраво-образну, сповнену національного колориту сюїту Е. Гріга із драми Г. Ібсена «Пер Гюнт» і витончену за звукописом атмосфери іспанської ночі музику Е. Направника до драматичної поеми О. Толстого «Дон Жуан». Музичні образи, створені оркестром, «мали величезний вплив на юні душі <...> Навіть маленькі кадети слухали оркестр дуже уважно» [618]. Коли оркестр виконував «Смерть Озе», відзначав емоційний рецензент, «все завмерло навкруги, і можна було чути биття серця, яке єдине тільки й залишалося тоді живим» [500]. Після концерту вдячні слухачі з криками «ура» на руках несли диригента до екіпажу.

¹ У програмі прозвучали: Шоста симфонія і симфонічна поема «Франческа да Ріміні» П. Чайковського.

Успіхом увінчалися виступи Полтавського оркестру й у Смоленську (13. 01. 1904). Тут кореспонденти відзначали інтерпретаторську майстерність диригента, який «вміє уникнути шаблону, надати творам оригінального тлумачення і відтінити красу оркестровки» [627].

Майже третина досліджуваної збірки рецензій – відгуки опубліковані в зарубіжній пресі на концерти Д. Ахшарумова в Берліні, передрук яких було розміщено на сторінках центральних російських газет. Всі вони стосуються виступів з симфонічним оркестром берлінської філармонії, проведених диригентом у січні 1909 року¹. Проте це були не перші гастролі артиста в Німеччині. За рік до того від РІМТ він диригував двома концертами в «Бетховенській залі» німецької столиці, й у пресі висловлювалось багато схвальних відгуків на його адресу. Деякі автори рецензій навіть порівнювали його з А. Нікішем, який на той час перебував у zenіті слави, очолював берлінський симфонічний оркестр. Успіх Д. Ахшарумова був настільки переконливим, що концертна дирекція Вольфа² запропонувала йому «щорічно приїздити до Німеччини, додавши до Берліна Лейпциг, а також відвідати Копенгаген і Лондон» [562].

У відповідь на це запрошення Д. Ахшарумов приїхав до Берліна на початку 1909 року. Концерти диригента мали широкий резонанс у пресі: майже всі берлінські періодичні видання публікували відгуки: коротенькі замітки у два-три рядки і більш розлогі аналітичні огляди. Кореспонденти відзначали переважно успіх диригента, переповнені зали і своє враження від творів російського музичного мистецтва³. Усі звертали увагу на різноплановість

¹ Концерти відбувались у «Singakademie» – Академії співу в Берліні, яка діє з 1791 року, протягом XVIII – XIX століть вона була однією з найбільш престижних приватних виконавських інституцій.

² Концертна дирекція Германа Вольфа – провідна концертна агенція Берліна, створена 1881 року, яка співпрацювала з видатними музикантами того часу: А. Рубінштейном, Г. Бюловим, Й. Йоахімом, К. Сен-Сансом та іншими.

³ У програмах прозвучали: симфонічний пролог «Саванарола» М. Іванова, оркестрові картини «Схід сонця на Москві-ріці» та «Відправлення князя Голіцина у заслання» з опери М. Мусоргського «Хованщина», «Весільна хода царя Додона» з опери

виконуваного репертуару, який був новим для німецького слухача, на його мелодійність, витонченість гармонічного колориту, майстерність інструментування, яскраву образність. Найбільш гострі дискусії розгорнулись навколо симфоній. В аналітичних студіях зокрема зазначалося, що музика В. Каліннікова, незважаючи на ретельну композиторську роботу й багатство оркестровки, «поступається за талантом і геніальністю авторові “Зимових мрій”» [552, с. 14]. Водночас, рання симфонія П. Чайковського «має ще мало рис і особливостей, що характеризують його багате обдарування і пізні твори» [там само], тому шанувальники музики П. Чайковського «не отримали повної насолоди від цього, ще юнацького опусу композитора» [433, с. 16].

Щодо музичного життя німецької столиці, то в окремих виданнях йшлося про «пересиченість» німецької публіки російською музикою. Проте всі квитки на концерти були розпродані, і переповнений зал «гаряче й дружно аплодував, гідно оцінивши диригента» [622, с. 15]. У «*Deutsche Tageszeitung*» писали: «У своїй національній пропагандистській роботі росіяни йдуть дуже швидко і наполегливо вперед. Відомий російський диригент Ахшарумов приїхав у Берлін, щоб заповнити наші прогалини у знанні російської музики. Незважаючи на те, що протягом трьох останніх років ми чули багато диригентів і композиторів, наші слухачі дуже уважно й зацікавлено поставились до цих своєрідних “етнографічних студій”» [635, с. 14].

Повернувшись до Росії, Д. Ахшарумов здійснив нову концертну подорож країною. Протягом місяця (лютий-березень, 1909) Полтавський оркестр відвідав Єлисаветград, Миколаїв, Херсон, Катеринослав, Ростов, Воронеж, Пензу, Саратов, Тамбов, Курськ, Орел, Тулу, Калугу, Суми. Побутові умови, у яких перебували музиканти-гастролери, були досить складними. Жили вони у спеціально виділених двох залізничних вагонах, звідки й виходили на естраду. Снігові заметілі не дали можливості дістатися Самари, а концерт у Єлисаветграді було розпочато із запізненням, оскільки диригент «на станції

«Золотий півник» М. Римського-Корсакова та симфонії № 1 (*g-moll*, «Зимові мрії») П. Чайковського та № 2 (*A-dur*) В. Каліннікова.

Знаменка відстав від поїзда і добирався до міста на наданому йому паровозі. Оркестр же без керівника не наважувався розпочати свій виступ» [429].

Незважаючи на всі обставини, концерти мали незмінний успіх. Зокрема, у елисаветградській газеті «Новороссийский край» зазначалось: «Д. В. Ахшарумов нам знайомий за попереднім своїм турне Росією 1904 року. Щоправда, на той час у нього не було такого складу оркестру ні за кількістю, ні за якістю, що для диригента, безперечно, є значним досягненням». Талант маестро також «зробив значний крок вперед. Жест став більш енергійним, більш впевненим, виконання більш точним і ясним, нюансування простим, невигадлигим і характерним» [541].

Справжнім музичним святом став виступ Полтавського симфонічного оркестру в Катеринославі¹. Акустика зали Англійського клубу, в якому виступав колектив, була не найкращою, приміщення надто мале для великого оркестру, проте й у «віддалених його місцях можна було вловити витончене нюансування деталей, над яким Ахшарумов попрацював зі своїм оркестром» [543].

Проведені в середині березня концерти у Пензі, Саратові й Курську зібрали переповнені зали, оркестр тепло приймала публіка. Зокрема, саратовчани, які вперше слухали симфонічну поему П. Чайковського «Франческа да Ріміні», з прикрістю відзначали, що в їхньому місті немає симфонічного оркестру і вони не можуть почути таку прекрасну музику – «доводиться виписувати оркестр з Полтави» [626]. Курські ж газети концентрувалися на просвітницькій діяльності Д. Ахшарумова, зокрема писали: «У наш час, – час музичних коливань, час визнання кумирами жанру Вяльцевої

¹ У концерті 21 лютого прозвучали симфонія «Манфред» П. Чайковського, увертюра

«Прометей» Л. В. Бетховена, «Іспанське капричіо» М. Римського-Корсакова, уривки з опер: «Хованщина» («Схід сонця на Москві-ріці» та «Відправлення князя Голіцина у заслання») М. Мусоргського, «Золотий півник» («Весільна хода царя Додона») М. Римського-Корсакова, «Загибель богів» («Подорож Зігфріда по Рейну») Р. Вагнера.

та подібних до неї, – бездоганна серйозна просвітницько-музична діяльність Д. Ахшарумова заслуговує на велику повагу і схилення перед його талантом, стійкістю й енергією...» [521].

Завершив насичений концертний тур виступ у Харкові¹. У найбільше місто Слобожанщини Полтавський оркестр приїхав уперше і про його гастролі не було жодної реклами. Як зазначав критик Дон-Дієз, Д. Ахшарумов «публіці зовсім не відомий як артист; з явною зневагою, немов до якогось *quantite negligeable*² поставилися до свого “товариша” по російському музичному Товариству місцеві представники того ж Товариства, – і, не зважаючи на все це, успіх Д. Ахшарумова у публіки перевершив (скажемо відверто) усі сподівання. Увесь вечір лунали овацій на честь талановитого диригента та його неперевершеного оркестру <...> Цей надзвичайний успіх мав для артиста особливе значення, тому що ніким і нічим не був підготований. Не було квітів, вінків – свідчень навмисності. Тільки бурхливі оплески без упину. Проте, саме “непідфарбованість” овацій є ознакою їх безпосередності і щирості...» [468].

Повернувшись до Полтави, оркестр взяв участь в урочистостях до 200-річчя Полтавської битви. Під час проведення заходів, які відвідав Імператор Всеросійський, зведені хори й оркестри (майже 600 осіб) під проводом Д. Ахшарумова виконали концертну програму, в якій прозвучала спеціально написана до цієї дати кантата «Полтава» (сл. В. Шуфа, муз. М. Іванова). «Оркестри й хори під орудою талановитого диригента звучали неперевершено; виконання привернуло увагу Його Імператорської Високості, за що Д. Ахшарумов удостоївся Царського подарунка – золотого годинника з ланцюжком» [512].

Аналіз десятирічного періоду діяльності Полтавського симфонічного оркестру свідчить про його визначну роль в музичній культурі дореволюційного періоду. Мобільний колектив музикантів на чолі з маестро-диригентом поширював академічне мистецтво на провінцію, виконуючи

¹ Концерт відбувся 20 березня 1909 року.

² «*Quantite negligeable*» – із французької «щось незначне».

важливу просвітницьку функцію: знайомив публіку із творами європейських і російських композиторів, з новинками сучасних авторів. Провідна роль в організації цієї діяльності належала Д. Ахшарумову, який був не тільки талановитим диригентом, музикантом-просвітником, педагогом, а й особистістю-лідером – «магнітом», який згуртовував навколо себе музикантів, об'єднав їх навколо творчих ідей. Енергія ініціатив митця сприяла створенню Полтавського відділення Російського музичного товариства, музичного училища в Полтаві, він перший запровадив практику оркестрових подорожей країною. «Серед <...> музикантів – це рідкісне явище, – зазначав В. Сокальський. – Д. Ахшарумов за своєю різноманітною діяльністю, яка не вписується в звичайні рамки, помітно виділяється серед багатьох» [468]. Творча індивідуальність митця значною мірою вплинула на формування музичного середовища в губернському місті. Його функцію в культурному просторі Полтави можна порівняти зі значенням діяльності І. Слатіна в Харкові і Л. Кагадєєва в Сумах, які протягом певного історичного часу визначили неповторну музичну ауру Слобожанської України.

Започаткована Д. Ахшарумовим практика оркестрового симфонічного виконавства¹ набула продовження в діяльності Полтавського академічного симфонічного оркестру і камерного оркестру імені Д. Ахшарумова², які сьогодні активно концертують, актуалізуючи світовий і вітчизняний академічний репертуар, твори сучасного мистецтва. Незважаючи на значну часову перерву, симфонічна музика в Полтаві відновила завдяки традиції, яка має не поступовий, лінійний характер розвитку, а певну циклічність. Вона не зникає, навіть тоді, коли переривається її очевидна спадковість. Слідуючи глибинним історичним процесам, традиція, як культурний прошарок, зберігається в генній пам'яті поколінь, пам'яті міста і за сприятливих умов відновлюється і набуває нових траєкторій розвитку.

¹ Оркестр Д. Ахшарумова діяв до 1917 року.

² Оркестри створені відповідно 2000 і 2002 року.

Регіональні особливості сумського музичного ландшафту натомість виявились сприятливими для розвитку духового виконавства. Невеличкі оркестри, які на початку ХХ століття заповнили повітове містечко, запровадили моду на так звану паркову музику. Зокрема, улюбленець публіки оркестр 10-го Драгунського Новгородського полку під керівництвом Й. Маршад часто грав популярні на той час марші, вальси і мазурки в садах і скверах Сум. Поряд з цим, в його програмах звучали перекладення симфонічних творів М. Глінки, О. Даргомижського, О. Бородіна, М. Римського-Корсакова, увертюри та окремі номери з опер відомих західноєвропейських композиторів в обробці для духового оркестру. «У літніх музичних розвагах мешканців міст України вагомою була участь духових оркестрів <...> військових частин, які дислокувалися в тому чи іншому місті, – зазначає В. Щепакін. – Виступи таких колективів, особливо в невеликих містах, були взагалі чи не єдиною музичною окрасою побуту місцевих мешканців» [387, с. 230]. Відкриті концерти відзначалися святковістю, демократичністю репертуару, солістами-віртуозами, які зазвичай ангажувались на один вечір. Особливість таких літніх концертів, за словами дослідника, полягала в тому, що вони надавали «реальну можливість за відносно невелику плату слухати у виконанні симфонічного оркестру не тільки легкі “садові” танці і п’єси, а й симфонічні полотна чи концерти з оркестром Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Ліста, Вагнера, Сметани, Дворжака, Гріга» тощо [там само, с. 235].

Серед городян славився також духовий оркестр кадетського корпусу під орудою *Володимира Володимировича фон-Ярмерштедт*. Варто нагадати, що на той час у військових навчальних закладах особливо відповідально ставились до естетичного виховання. «Офіцер, – зазначає Ю. Свеженцева, – як правило, був начитаний, міг підтримати бесіду, умів прекрасно танцювати, володів шпагою, словом, пензлем, музичним інструментом...» [298, с. 490]. В «Інструкції з виховання для кадетських корпусів» (1886) відзначалась роль музики як одного з найбільш ефективних засобів естетичного виховання. За даними дослідника

кадетського життя В. Адіщева, учням, які виявляли здібності, надавалась можливість навчатися гри на музичному інструменті: «Передбачались індивідуальні заняття з учнем (не менше ніж двічі на тиждень), самостійна підготовка на інструменті (не менше півгодини щодня) і, з набуттям навичок гри, щотижневі заняття в учнівських оркестрах» [2, с. 36]. Досягнуті результати щорічно перевіряли під час іспитів з музики та співів. Оцінювали й діяльність оркестрів, які у відкритому концерті мали виконати підготовлену програму.

Музику вивчали і в Сумському кадетському корпусі, проте творча діяльність кадетів тут була значно ширшою: силами самодіяльності на сцені закладу було поставлено окремі частини з опер «Запорожець за Дунаєм» (С. Гулака-Артемовського), «Наталка Полтавка» (М. Лисенка), «Невольник» (К. Гомеса) «Аскольдова Могила» (О. Верстовського). Оркестр часто виступав у місті, обов'язково влаштовував паради й концерти в день Корпусного свята (25 вересня), в день Георгіївських кавалерів, а також з приводу інших визначних військових і державних подій. Він часто виступав у місті. Зокрема, фанфарами і гімнами він зустрічав Його Імператорську Високість великого князя Костянтина Костянтиновича, який прибув до Сум, щоб привітати кадетів із завершенням формування корпусу і вручити з цього приводу прапор (1906).

Естафету виконання духової музики перейняв і оркестр Сумського вищого артилерійського командного училища імені М. В. Фрунзе, яке 1918 року було відкрите на базі кадетського корпусу. Як згадує керівник оркестру 1970-х років В. Коротун: «Військовий оркестр училища всі роки був дуже затребуваний <...> і в порядку гарнізонної служби, і особливо для забезпечення політичних, спортивних, інших масових заходів у місті і області. Незважаючи, що на території області були ще три військові оркестри і численні цивільні духові оркестри, на найвідповідальніші заходи запрошували саме наш оркестр, оскільки він був кращим» [49]. Про виконавський рівень колективу свідчать численні перемоги і нагороди на регіональних, республіканських, всеукраїнських та міжнародних (Румунія, Болгарія) конкурсах. Основу

репертуару оркестру становили оригінали і обробки класичної музики, зокрема з понад сорока творів, виконуваних оркестром у 1947 році, третину склали опуси композиторів-романтиків.

Під час роботи з цим колективом диригента *Зельмана Ароновича Островського* (1943–1951) було створено джаз-оркестр і домровий оркестр (1945–1946), що було винятком для військових закладів того часу. Домровий оркестр став лауреатом огляду самодіяльності Київського військового округу (1950, перша премія) і здійснив запис на столичному радіо, чим сумчани дуже пишались. Вихованець цього унікального колективу Федір Гнатович Коровай (1927–1989), заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оркестрових народних інструментів Харківського інституту мистецтв, є одним з фундаторів вітчизняного домрового виконавства. Видатний віртуоз грав на провідних філармонічних сценах, зокрема в Києві, Ленінграді, Москві, йому належать численні записи на радіо і телебаченні. З ім'ям музиканта пов'язують утвердження домри як академічного концертного інструмента. На заключному концерті зазначеного огляду самодіяльності старший сержант комендантського взводу Сумського артучилища Федір Коровай¹ у супроводі оркестру виконав «Романс» Р. Глієра, «Баркаролу» П. Чайковського і віртуозний концерт для домри (*a-moll*) М. Будашкіна, який сьогодні є класикою домрового репертуару. Згадуючи гру музиканта, його товариші по службі зазначали, що оркестр артучилища виконував багато творів, зокрема «*Rondo alla turca*» В. Моцарта, «*Obertass mazurky*» Г. Венявського, Полонез «Прощання з вітчизною» М. Огинського, але «окрасою програми завжди були варіації на тему народної пісні “Світить місяць”, під час виконання яких Коровай віртуозно вів головну партію» [50].

Десять років творчої співпраці поєднують військовий оркестр (1960–1970) із заслуженим працівником культури України *Іваном Юхимовичем*

¹ Завершивши службу, Ф. Коровай вступив до Харківської консерваторії (клас домри М. Лисенка), ще студентом він став лауреатом Всесвітнього фестивалю молоді та студентів (Москва, 1957).

Шаповалом (1917–1990). У сумському музичному середовищі це була непересічна особистість: досвідчений музикант, висококультурна людина, він пройшов непростий шлях від оркестранта до військового диригента, ставши свідком значних історичних подій. Народився Іван Юхимович на Дніпропетровщині в сільській родині, де з дитинства чув спів (батьки відвідували самодіяльний хор) і баянні імпровізації батька. Самотужки опанував гру на скрипці і за цією спеціальністю закінчив Дніпропетровський музично-театральний технікум, захопившись симфонічним диригуванням. Деякий час працював у симфонічному оркестрі Дніпропетровської філармонії, але досвіду гри в духовому складі набув під час військової служби в армії, де опанував кларнет, фагот і валторну. У військовому оркестрі він мав можливість грати під орудою кращих військових диригентів: у складі зведеного оркестру Московського гарнізону неодноразово брав участь у військових парадах на Червоній площі, зокрема у Параді перемоги (1945); у складі оркестру Почесної варті був задіяний у заходах Ялтинської конференції за участю лідерів країн антигітлерівської коаліції (Потсдам, 4–11 лютого). Згадуючи про ці події, музикант наголошував на колосальній відповідальності оркестрантів, які виконували гімни країн-учасників цієї історичної зустрічі у присутності їх лідерів [146, с. 214].

У подальшому І. Шаповал був направлений на навчання в Інститут військових диригентів (Москва), де переймав досвід у відомих музикантів, зокрема мав можливість спілкуватися з Д. Шостаковичем і І. Дунаєвським. Відданий музиці і своїй справі, диригент умів захопити і «повести за собою» оркестрантів. Його любили і поважали вихованці Сумського артилерійського і музичного училища¹, з вдячністю сприймали зауваження і поради досвідченого фахівця. Оркестр І. Шаповала завжди «був на висоті». Кращі його випускники пов'язали своє життя з музикою і оркестровим диригуванням.

¹ З 1977 року І. Шаповал очолив симфонічний оркестр Сумського музичного училища.

Духове оркестрове виконавство і сьогодні займає свою нішу в музичному середовищі Сум: в обласному центрі проводиться найбільший в Україні фестиваль духової музики «Сурми України»¹, започаткований за сприяння генерал-майора Володимира Деркача, уродженця Сумщини, головного військового диригента Генштабу Збройних сил України, народного артиста України. 2005 року цей захід став всеукраїнським, а 2017-го – міжнародним. Географія і кількість учасників фестивалю постійно зростає: перший форум (2000) зібрав 6 духових оркестрів Збройних сил України², наступного року в заході взяло участь вже 9 колективів, а 2019-го – 13 оркестрів загальною кількістю 400 музикантів. Сумчани завжди чекають і з задоволенням відвідують цей демократичний музичний форум, під час якого місто перетворюється на справжню оазу духової музики. За період його проведення публіка мала можливість слухати українські духові оркестри з Києва, Харкова, Львова, Одеси, Чернігова, Вінниці, Полтави, Тернополя, колективи з Білорусі, Росії, Польщі, Грузії, а також екзотичний турецький військово-історичний оркестр «Улудаг Мехтер» (місто Бурса), який, зберігає традиції і реконструює виконання військової музики Османської імперії.

5.2. Сумське музичне училище імені Д. С. Бортнянського: роки становлення

У середині ХХ століття визначною подією в культурному житті Сумщини стало відкриття в обласному центрі музичного училища. В історії міста це стало третьою спробою створити навчальний заклад з надання спеціальної професійної академічної музичної освіти. Безумовно, освітні установи відіграють провідну роль у формуванні музичного середовища. Здійснюючи підготовку музичної еліти, вони безпосередньо впливають на творче життя

¹ До 2009 року фестиваль мав назву «Сурми Конституції».

² Учасниками фестивалю були військові оркестри з Києва, Конотопа, Охтирки, Полтави, Сум і Чернігова.

регіону, визначають вектори його подальшого культурного розвитку¹. Саме тут зосереджуються кращі виконавські й педагогічні кадри – «та частина інтелігенції», яка, за словами К. Давидовського, «формує “ядро” мистецького середовища» [75, с. 178].

Відповідно до наказу Міністра культури УРСР (№ 273-В від 7 червня 1960 року), в Сумах було відкрито державне музичне училище [560, с. 9]. Як згадує один з його перших викладачів Анатолій Льдов, протягом 60–80-х років місто переживало розквіт музичної культури і «початком такого піднесення стало відкриття музичного училища <...>, яке було втіленням мрії багатьох батьків, які прагнули дати музичну освіту своїм дітям <...> На роботу в Суми були направлені кращі випускники консерваторій УРСР» [194, с. 7А].

Варто нагадати, що в цей період по всій країні активно створювали музичні навчальні заклади. Дослідник освітніх процесів Сергій Волков зазначає, що 1960-і роки «в генезі мистецької освіти в Україні відзначаються наявністю в кожному обласному / регіональному центрі музичного училища» [47, с. 126]. Зокрема, 1958 року було відкрито Вінницьке і Тернопільське музичні училища, 1959-го – Кіровоградське, Криворізьке, Луцьке, Хмельницьке, 1961 – Черкаське і Чернігівське, 1963 – Уманське. До когорти таких закладів належить і Сумське музичне училище. Згідно з документами, перший набір було оголошено на шість спеціальностей: фортепіано, струнні, духові, ударні, народні інструменти і хорове диригування. План прийому становив 60 осіб².

Училище очолив випускник Московського вищого училища військових капелмейстерів Червоної Армії (1946) *Григорій Гаврилович Марченко* (1924–1995)³. Тридцятишестирічний керівник був людиною енергійною. Високої

¹ Див. про це: Довжинець І. Г. Мистецьке середовище Сумщини середини ХХ століття [87].

² Набір абітурієнтів здійснювали за спеціальностями: фортепіано – 12, струнні – 8, духові – 8, народні – 16, диригентсько-хоровий – 16.

³ Після закінчення училища військових капелмейстерів (клас туби) Г. Марченко проходив службу в Новосибірській школі військово-музикантських вихованців,

статури, військової виправки, елегантний і ввічливий, він особливо дисципліновано й строго ставився до роботи. Прекрасний музикант і талановитий диригент в концертах часто керував духовим оркестром і, за спогадами сучасників, ці виступи були справжнім святом, завжди мали великий успіх серед сумської публіки.

З відкриттям училища директор наполегливо добирав викладацькі кадри, організовував навчальний процес, створював матеріальну базу музичного закладу¹. Першим його помічником став заступник з навчальної роботи Микола Олександрович Недайхліб (1929–2017)². Високопрофесійний музикант 1957 року закінчив Київську державну консерваторію по класу віолончелі (клас Г.Хохлова – Г.Васильєва). Його товаришем по навчанню був Георгій Авер'янов, який на той час стажувався в аспірантурі (клас Г. Васильєва – Г. Пеккера). У музикантів склалися дружні стосунки, які згодом, у 1970-ті роки, переросли у творчу співпрацю: обидва очолювали музичні освітні заклади (М. Недайхліб – Сумське музичне училище, Г. Авер'янов – Харківський інститут мистецтв). Це стало однією з перших точок перетину, яка об'єднала два Слобожанських міста в мистецькому просторі.

Період становлення навчального закладу був досить складним. Спочатку не було приміщення і училище тимчасово розташувалося на другому поверсі старовинної будівлі (1860 року) по вул. Червона площа, 13³. «Апартаменти» з

перебуваючи на посаді викладача спеціальних музичних дисциплін, (1946–1950) і заступника начальника школи з навчальної роботи (1950–1951). За станом здоров'я переведений в Суми, очолював оркестр Сумського артилерійського училища (1952–1956) і Сумську музичну школу (1956–1960) до призначення на посаду директора музичного училища.

¹ За сумлінну роботу в розбудові нового навчального закладу Г. Марченко був премійований іменним годинником з фонду Міністра культури УРСР (21. 01. 1961).

² М. Недайхліб протягом 1960–1964 років працював заступником директора з навчальної роботи в музичному училищі, 1964–1980 – директором училища, надалі вів клас віолончелі.

³ Сьогодні в цьому будинку міститься ресторан «Шалена шкварка». Нове приміщення училища (вул. Гагаріна, 18) збудоване за спеціальним проектом і «стало до ладу у вересні 1962 року». У документах зафіксовано: «будинок 4-х поверховий,

16 кімнат (загальною площею 264 кв.м.), які раніше належали міськвиконкому, були відремонтовані, закуплена мінімальна кількість музичного інструментарію. За спогадами М. Недайхліба, тіснота приміщення, в якому з дев'яти навчальних аудиторій тільки дві були призначені для групових занять, утрудняла складання розкладу, не вистачало класів для індивідуальних уроків та самопідготовки¹. Заняття проводилися у дві зміни.

Окрім організації навчального процесу, дирекція училища опікувалася побутом студентів, і одним з головних питань було забезпечення іногородніх житлом. Відсутність гуртожитку спонукала адміністрацію вжити необхідних заходів по розселенню студентів і виплаті «квартирних» (30 крб. на місяць).

В училищі катастрофічно не вистачало музичних інструментів², особливо роялів, які на той неможливо було придбати в торгівельній мережі. Першим інструментом став кабінетний рояль «Красный Октябрь», який, за наказом начальника обласного управління культури, було передано з балансу обласної філармонії [556, с. 6]. Цього ж року училищу пощастило отримати й концертний інструмент «Blutner». Це був один із трьох роялів, закуплених Міністерством культури УРСР для музичних навчальних закладів України, і оскільки училищні площі не дозволяли розмістити достатньо габаритний інструмент на «своїй території», він знайшов тимчасовий притулок в залі Сумської музичної школи, яка стала спільною для концертних заходів обох навчальних закладів.

Проблема забезпечення якісним інструментарієм залишалась однією з першочергових протягом усього початкового періоду роботи. Щодо придбання

загальною площею 1785,36 кв.м. Має 52 кімнати, з них: 39 класів, кабінет директора, завуча, учительська, канцелярія, бухгалтерія, бібліотека, читальна зала, комора для інструментів, радіовузол, майстерня для ремонту інструментів, гардероб. Училище має концертний зал на 300 місць і спортивний зал» [613, с. 1].

¹ На підготовку до музично-теоретичних дисциплін та загального фортепіано, згідно річного звіту (1961–1962), виділялося не більше трьох годин на тиждень.

² Станом на 10 вересня 1960 року на училище було придбано: 6 піаніно «Україна», 2 віолончелі, 1 віолончельний смичок, 3 баяни з футлярами і 1 комплект оркестру духових інструментів [538, с. 14].

інструментів¹, адміністрація училища неодноразово зверталась до Міністерства й обласного управління культури, наполягаючи, що «інструменти повинні бути високоякісними, які відповідають вимогам середніх спеціальних музичних закладів, оскільки, наприклад, баяни Житомирської фабрики, придбані училищем через обласне управління культури, не відповідають цим високим критеріям, і навчати на них гри, по-суті, неможливо» [538, с. 16]. Невирішеність питань на місцевому та республіканському рівнях змусило дирекцію музичного закладу адресувати листа до Міністра культури СРСР К. Фурцевої з проханням допомогти придбати комплект оркестру духових інструментів, окремі оркестрові інструменти лєнінградської фабрики, особливо тубу. Це мотивувалось тим, що жодна інша фабрика такого інструменту не виробляє, «і за його відсутності учні змушені займатися на геліконі, що свідомо спотворює їх професійну підготовку» [540, с. 15–16]. У документі зокрема наголошувалось, що в оркестрових комплектах кїївської фабрики відсутні тромбон, туба, гобой, флейта, валторна. До того ж, «інструменти цього виробництва низької якості і не можуть бути використані в музичному навчальному закладі для здійснення якісного процесу навчання на належному професійному рівні» [там само].

Іншою проблемою була відсутність в училищі необхідних технічних засобів (магнітофонів, програвачів, грамплатівок тощо), нотної та спеціальної літератури. З цього приводу адміністрація зверталася до начальника навчальних закладів Міністерства культури УРСР О. Сокальського, наголошуючи, що ці технічні засоби сприятимуть «більш якісному навчанню <...>, тим більше, що в Сумах поки що немає ні гарного симфонічного оркестру, ні оперного театру...» [538, с. 13]. Зазначалось, що нотні видання, придбані в облкниготорзі і в магазинах Києва, Харкова, Москви, недостатньо забезпечують потреби учнів, і «було б бажано, щоб Київська і Харківська консерваторії хоч частково виділили зі свого бібліотечного фонду самий мінімум нотної літератури, особливо з фортепіано, зокрема твори Й. Баха, Й. Гайдна, В. Моцарта,

¹ Перелік необхідних інструментів містив 34 найменувань.

Л. Бетховена, К. Черні, М. Мошковського та інші, які відповідають програмним вимогам¹. Оскільки перевидають їх дуже рідко і придбати їх в теперішній час просто неможливо» [там само, с. 14].

Незважаючи на всі побутові труднощі, які значно ускладнювали навчальний процес, молодий колектив викладачів училища творчо працював зі студентами, надавав методичну допомогу музичним школам міста й області, здійснював активну концертну діяльність. Педагогічний склад формували переважно випускники і студенти-заочники Харківської консерваторії². Зокрема, всю турботу про формування фортепіанного відділу взяли на себе дві талановиті піаністки, які напередодні закінчили ХДК – Лідія Василівна Пустовойтова (клас проф. Б. Скловського) і Лариса Яківна Ольшанська (клас проф. А. Лунца). У студентські роки сокурсниці змагались в успіхах у навчанні³, завзято підкорюючи вершини виконавської майстерності. На старших курсах вони вже працювали концертмейстерами в консерваторії, сподіваючись залишитись на роботі в Alma mater, але розподіл круто змінив їх долю: обидві приїхали «піднімати музичну освіту» на Сумщині. Стосовно цього у листі до Міністерства культури УРСР дирекції СДМУ⁴ повідомлялось, що на 1960–1961 навчальний рік училище забезпечене тільки двома викладачами спеціального фортепіано з вищою освітою [538, с. 11]. Через деякий час відділ поповнили ще три представники харківської школи: 1962 року працювати в Сумському музичному училищі прийшла Л. М. Зайцева і студенти-заочники А. О. Льдов і Н. С. Бабкіна (Н. С. Льдова).

¹ Особливо потрібні були ноти таких творів: Добре темперований клавір (I і II том), Англійські і Французькі сюїти Й. С. Баха; сонати Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. В. Бетховена; етюди К. Черні (ор. 299, ор. 740), М. Мошковського (15 віртуозних етюдів ор. 72), твори з курсу фортепіанного ансамблю.

² Харківська державна консерваторія (ХДК) діяла до 1963 року. Надалі заклад був реорганізований у Харківський державний інститут мистецтв імені І. П. Котляревського.

³ До вступу в консерваторію Л. Пустовойтова навчалась у Харківському музичному училищі, а Л. Ольшанська – в Харківській спеціалізованій музичній школі, які на той час знаходилися в одному приміщенні. Це давало змогу учням спілкуватися і стежити за успіхами один одного.

⁴ Сумське державне музичне училище.

Однією з головних проблем у період становлення була нестача висококваліфікованих кадрів. У зв'язку з цим деякі навчальні дисципліни тимчасово викладали педагоги без відповідної освіти. Наприклад, клас баяна вів викладач Сумської музичної школи Н. М. Іваненко, який не здобув навіть середньої музичної освіти, але мав великий досвід педагогічної роботи.

Понад чверть століття (1961–1989) гру на контрабасі в училищі викладав *Абрам Соломонович Кренгауз*. Це була легендарна особистість і незамінний у своїй справі фахівець. Музиканта спіткала складна доля, проте він ніколи не розповідав про своє минуле, засвоївши «урок мовчання» від радянської влади. Друга світова війна застала Абрама Соломоновича в Ленінграді, де він працював у симфонічному оркестрі під орудою Є. Мравінського. Колектив був евакуйований до Новосибірська, але Кренгауз залишився у блокадному місті. Усі 900 днів облоги він пережив разом з оркестрантами єдиного симфонічного колективу, який не покинув «північну столицю», – симфонічного оркестру Ленінградського радіокомітету. У його складі контрабасист став учасником історичного концерту – виконання Сьомої симфонії Д. Шостаковича в голодному, оточеному німцями місті (09. 08. 1942). Проте ім'я А. Кренгауза ніколи не згадувалося серед його учасників. Музикант мав необережність висловити думку, що керівництво країни допустилось прорахунків щодо просування фашистських військ вглиб радянської території і був засуджений за це на десять років таборів із забороною повертатись у рідне місто. Так Абрам Соломонович потрапив до Сум, влаштувався на роботу в філармонічний симфонічний оркестр, а згодом – в музичне училище, очоливши клас контрабаса. Освіта музиканта становила всього два курси Ленінградської музпрофшколи (1939), проте значний виконавський досвід і педагогічний талант давали йому можливість виховувати виконавців, які успішно вступали до столичних вищих навчальних закладів. «Рівних йому в училищі не було, – згадує колега музиканта Галина Ілларіонова. – З вуличних шалапутів, у яких за душею було тільки неясне бажання якось долучитись до її величності Музики, він робив прекрасних артистів столичних оркестрів. Багато хто з них поїхав у

великі зарубіжні міста, завжди затребувані за свій високий професіоналізм, який виховав у них скромний викладач з провінції...» [128, с. 159]. З відомих причин чиновники від мистецтва заборонили нагороджувати А. Кренгауза за високі показники в роботі, проте його щиро поважали колеги і учні, цінували як прекрасну людину і справжнього Вчителя.

Наслідком кадрових проблем училища було надмірне перевантаження викладачів. Так, педагоги фортепіано іноді виконували навчальну роботу обсягом до чотирьох річних ставок. За спогадами Л. Пустовойтової, коли викладачі, які були студентами-заочниками, від'їжджали на сесію, навантаження сягало до 90 години на тиждень. Працювали щодня з 8.00 до 20.00 з 45-хвилинною перервою на обід, а в неділю – з 10.00 до 16.00. Вражає, що при такому режимі роботи піаністи ще й виступали із сольними концертами, брали участь у різних творчих акціях як ансамблісти і концертмейстери. Про високий рівень їх виконавської майстерності свідчать програми філармонічних заходів. Зокрема в концерті 16 травня 1961 року у виконанні Л. Ольшанської прозвучали: «Фантазія-експромт» Ф. Шопена, «Канцона, «Тарантела» Ф. Ліста, «Скерцо» (*a-moll*, ор. 12, № 10) С. Прокоф'єва [606, с. 20]. В інших заходах – вальси Ф. Шопена, Соната (*f-moll*, ор. 57, «*Appassionata*») Л. Бетховена, «Концертіно» (*a-moll*) Д. Шостаковича (в дуеті з Л. Пустовойтовою). Як відзначає Лариса Яківна, «тримати форму» допомагав значний «професійний запас». В одному клавірабенді вона могла виконати: «Хроматичну фантазію і фугу» (*d-moll*) Й. С. Баха, дві сонати Д. Скарлатті, Сонату (*C-dur*, ор. 53, «Аврора») Л. Бетховена, «Венецію і Неаполь» (з циклу «Роки мандрів»), Етюд № 3 (*gis-moll*, «Кампанелла», з циклу «Великі етюди по Паганіні») Ф. Ліста. В репертуарі також були «Карнавал» Р. Шумана, етюди-картини С. Рахманінова, інші твори. Такі надскладні, насичені віртуозними і фактурними творами програми потребували виконавського досвіду і сценічної витримки. Не поступалася в цьому і Л. Пустовойтова. Протягом 1963–1964 навчального року вона виступила з двома сольними концертами у двох відділеннях з програмою:

дванадцять етюдів Ф. Шопена (op. 10) і дванадцять прелюдій С. Рахманінова (op. 23) [614, с. 16].

Активне концертне життя вирувало й на оркестровому відділі. Щорічно сольо і в ансамблях різного складу виступала його фундаторка Лія Бенціонівна Черткова¹. Зокрема, в одному з філармонічних вечорів прозвучали шедеври романтичного камерного репертуару: Соната для скрипки і фортепіано (*A-dur*) С. Франка (в дуеті з Л. Пустовойтовою) і тріо «Пам'яті великого художника» П. Чайковського (партія фортепіано – Л. Пустовойтова, віолончелі – М. Недайхліб)². Обидва твори за філософською глибиною, монолітністю циклічної форми, напруженістю і контрастністю емоційних станів є міні-симфоніями, виконання яких потребує вибудованої драматургії звукової насиченості, тембральної і динамічної різноплановості. Багатство інструментальних партій в них поєднується з монументальним трактуванням фортепіано, що вимагає досконалого ансамблевого балансу. Репрезентація таких «музичних полотен» в одному концерті є справді випробуванням на професіоналізм, сценічну майстерність.

За спогадами учнів, у класі Лія Бенціонівна була строгим педагогом: кропітка і педантична, вона вимагала від своїх вихованців чіткого прочитання авторського нотного тексту, досконалого виконання всіх скрипкових штрихів. Її покази на уроках вирізнялися майстерністю, захоплювали й заохочували до навчання. Щоденні самостійні заняття сприяли тому, що вона завжди перебувала в прекрасній виконавській формі, проводила уроки на рівні високопрофесійних майстер-класів.

Участь у філармонічних і міських концертах для викладачів Сумського музичного училища на той час була нормою і, відповідно до рішення педагогічної ради (від 14. 02. 1963 року) планувалась в роботу кожного фахівця [610, с. 13]. Зокрема, в листі до начальника відділу навчальних закладів

¹ Л. Черткова 1950 року закінчила Київську консерваторію, до роботи в училищі працювала викладачем Сумської музичної школи.

² Концерт відбувся 16. 05. 1961 року.

Міністерства культури УРСР І. Енгстрема дирекція училища акцентує увагу на тому, що значне педагогічне перевантаження у навчальному процесі «заважає підвищенню виконавського рівня викладачів. Молоді спеціалісти, які по закінченні консерваторії успішно виступали, через три-чотири роки роботи можуть втратити свою виконавську форму» [537, с. 6]. Проте перед кожним музикантом-педагогом «поставлене завдання протягом року виступити в концерті з сольною програмою або в ансамблі» [там само].

Виконуючи ці настанови, успішно концертували педагоги оркестрового відділу, зокрема М. Борщ¹ (скрипка), О. Гаршин² (труба), М. Брейтман³ (кларнет). Не поступалися їм і «народники». Відділ остаточно був сформований 1963 року. Його очолив Плахтій Віктор Миколайович, який закінчив Одеську державну консерваторію імені А. В. Нежданової (баян, 1960) і відразу почав працювати в Сумському музичному училищі. Інші викладачі цього підрозділу, переважно, були випускниками Харківської консерваторії (Л. Колеснікова–Л. Чурюкіна (баян, 1963), М. Федієнко (балалайка, 1963), С. Завальний (баян, 1965)⁴. Свою педагогічну діяльність тут розпочинав і професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, заслужений діяч мистецтв України Анатолій Павлович Гайденко. Після закінчення консерваторії (баян, 1963) він протягом десяти років набував педагогічного досвіду в Сумському музичному училищі, викладаючи баян, диригування, ознайомлення з музичними інструментами, ансамбль, педагогічну практику

¹ Борщ Микола Сергійович закінчив Харківську консерваторію (1955), клас скрипки, працював у Сумському музичному училищі з 1962 року, протягом 1965–1966 років – завуч училища, 1967–1968 років – завуч музичної студії при СДМУ.

² Гаршин Олексій Михайлович закінчив Харківську консерваторію (1960), клас труби, протягом усього життя працював в Сумському музичному училищі. Стояв у витоків створення навчального закладу, був засновником класу духових інструментів, певний час очолював оркестрове відділення.

³ Брейтман Михайло Шмулевич – випускник Одеської консерваторії (1963), клас кларнета; з цього ж року за розподілом працював у Сумському музичному училищі.

⁴ Короткий час на народному відділі працювали Масной Олексій Олексійович, випускник Київської державної консерваторії імені П. Чайковського (баян, 1962) та В. М. Сергіїв.

тощо. Велике за обсягом педагогічне навантаження він поєднував з роботою завідувача відділу, а протягом 1967–1968 навчального року – завуча училища. Виступав у концертах як соліст і диригент народного оркестру¹.

У 1969–1970 роках оркестр народних інструментів училища очолював випускник Київської консерваторії Святослав Іванович Литвиненко, народний артист України, диригент симфонічного оркестру Держтелерадіо України (1873–1983), Київського театру оперети (1983–1990). Молодий викладач також вів клас диригування й інструментовки.

Активне творче життя колективу училища впливало на музичне середовище міста. Жодне свято, визначна подія не відбувались без участі педагогів і студентів музичного закладу². Вони виступали на концертних майданчиках, на обласному радіо і міському телебаченні. Найчастіше училище представляли творчі колективи, яких від початку було створено сім: симфонічний, духовий, естрадний, народний оркестри, унісон скрипалів, оркестр баянів і два хори – загальний і капела диригентсько-хорового відділу. Мистецькі акції музичного училища привертали увагу громадськості, і, як зазначалось в тогочасних службових документах, «сприяли піднесенню музичної культури» [559, с. 20]. Зокрема, перший звітний концерт закладу в обласній філармонії (16 травня, 1961) зібрав 600 слухачів, він відбувся «на високому професійному рівні і мав великий успіх у публіки» [516, с. 20].

Поряд із творчими досягненнями, вагомим внеском у формування місцевого музичного середовища була діяльність викладачів музично-теоретичних дисциплін. У роки становлення закладу тут працювало подружжя Дубравіних. Ім'я Валентина Володимировича Дубравіна (1933–1995) знане

¹ Пізніше А. Гайденко закінчив композиторський факультет Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, де залишився працювати на кафедрі народних інструментів.

² Протягом п'яти років (1966–1970) учні й викладачі музичного училища дали 218 концертів і 114 концертів-лекцій [464, с. 2].

серед етномузикознавців України¹ як збирача фольклору на Сумщині. Його доробок – близько 25 тисяч зразків народної пісні – узагальнено в наукових статтях, дисертаційному дослідженні «Музичний епос північноросійської традиції» (1972). Згодом науковець очолив одну з кафедр музично-педагогічного факультету Сумського державного педагогічного інституту імені А. С. Макаренка². Його другом і помічником у фольклорних експедиціях і педагогічній роботі була дружина Валентина Григорівна. Донька одного з відомих в Сумах музикантів – Григорія Орлянського³, вона 1960 року закінчила Київську державну консерваторію (музично-теоретичний відділ) і з відкриттям Сумського музичного училища викладала тут теорію музики.

В умовах нестачі музично-теоретичної літератури, аудіоматеріалів викладачі застосовували альтернативні джерела інформації. Серед таких використання кінопроектора, який адміністрація придбала в перші місяці роботи училища. Під час занять з музичної літератури студенти мали можливість переглядати відеофільми опер і балетів. Традиційними були систематичні відкриті лекції викладачів-теоретиків перед студентами і громадськістю міста. Присвячені визначним музичним подіям, творчості окремих композиторів, ці заходи часто поєднували «мистецьке слово» і «живе» студентське виконання. Як підкреслюється в документах, такі концерти-лекції

¹ Дубравін Валентин Володимирович розпочав свою педагогічну діяльність в Сумському музичному училищі студентом-заочником IV курсу Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського. 1967 року закінчив аспірантуру Ленінградської державної консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова (керівник Ф. Рубцов). З відкриттям Сумського музичного училища викладав у ньому музично-теоретичні дисципліни.

² Валентина Дубравіна вважають одним з фундаторів музично-педагогічного факультету Сумського державного педагогічного інституту імені А. С. Макаренка.

³ Орлянський Григорій Ілліч (1909–1960) закінчив диригентсько-хорове відділення Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського (1940): спеціальні дисципліни вивчав у Г. Дмитрієвського, О. Александрова, П. Чеснокова; музично-теоретичні – у Ю. Келдиша, Д. Житомирського. До війни працював головним диригентом Сімферопольської філармонії, протягом 1945–1955 років – директором і викладачем сольфеджіо і диригентських дисциплін в Сумській музичній школі.

сприяли поширенню знань про музику, піднесенню загальної культури населення.

Для розвитку початкової музичної освіти важливим стало відкриття при Сумському музичному училищі безкоштовної студії для талановитих дітей. Так, у січні 1961 року педагогічна рада закладу прийняла рішення про створення такого підрозділу [609, с. 14–15], а вже у вересні було зараховано на навчання 22 юних музиканта. Студія виявилася прекрасною базою для педагогічної практики студентів, а площадкою випробування їх виконавської майстерності став кінотеатр імені Т. Г. Шевченка. Замість розформованого естрадного оркестру, у кінотеатрі двічі на тиждень (по середах і суботах) за тридцять хвилин до початку двох вечірніх сеансів виступали вихованці училища. Спілкуватись з непідготованою публікою у непристосованому для цього приміщенні фойє було не дуже зручно для концертантів, проте і в цих умовах учні набували необхідний виконавський досвід. З іншого боку, концерти мали просвітницький характер – залучали широкого слухача до музичного мистецтва.

Одним із факторів впливу на формування сумського музичного середовища того періоду стала співпраця з Харківським інститутом мистецтв (ХДІМ) імені І. П. Котляревського. Вищий навчальний заклад, що географічно був найближчим, готував висококваліфіковані музичні кадри: уже в перші роки роботи училища вони становили п'ятдесят відсотків від загального складу педагогічного колективу¹. Викладачі інституту надавали значну методичну допомогу, сприяли вирішенню багатьох організаційних і творчих питань. На початку роботи Сумське музичне училище з метою обміну досвідом відвідали: професор кафедри спеціального фортепіано Б. Скловський, доцент кафедри хорового диригування А. Мірошникова, доцент кафедри народних інструментів Л. Гаренко, доцент оркестрової кафедри Г. Заславський, старший викладач кафедри спеціального фортепіано А. Кондраніна, старший викладач кафедри вокалу О. Петрова, викладачі Р. Папкова, Г. Геносян, Є. Цукурова. Відбулись

¹ У подальшому їх кількість поступово зростала.

творчі зустрічі педагогічного і учнівського колективу училища зі старшим викладачем кафедри народних інструментів В. Підгорним, доцентом кафедри спеціального фортепіано Н. Єщенко, старшим викладачем кафедри народних інструментів М. Чекмарьовим [614, с. 16].

Найбільш тісні професійні і творчі відносини склались у сумчан з професором кафедри теорії музики і композиції ХДІМ П. Калашником, який часто відвідував училище, неодноразово очолював роботу державної екзаменаційної комісії¹. Згодом, відповідно до наказу Міністра культури УРСР (№ 246, від 29. 04. 1968) «Про організацію методичного керівництва музичними училищами з боку музичних вузів», за Харківським державним інститутом мистецтв імені І. П. Котляревського було закріплене Сумське музичне училище [557, с. 33–34], завдяки цьому подальші зв'язки між навчальними закладами стали ще більш плідними.

У роки становлення училище досягло значних успіхів у навчальному процесі й виконавській діяльності, впевнено заявило про себе на музичних теренах Сумщини. Цьому сприяла, з одного боку, колективна «енергія молодості», що натхненно долала будь-які перешкоди, прагнучи творчої реалізації у виконавстві, досягнення найбільших висот педагогічного олімпу, а з іншого, – значна підтримка одного з кращих мистецьких навчальних закладів України – Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського, колектив якого надавав всебічну допомогу у професійному зростанні. Свого найбільшого розквіту Сумське музичне училище досягло у 80-ті роки.

¹ У різні роки державну екзаменаційну комісію в Сумському музичному училищі очолювали харків'яни: кандидат мистецтвознавства, доцент З. Юферова, доцент кафедри спеціального фортепіано М. Єщенко, викладач кафедри спеціального фортепіано В. Лозова та інші.

5.3. Георгій Довжинець: музикант, диригент, особистість

Значна роль в становленні музичної освіти, активізації концертного життя, розвитку самодіяльного і професійного хорового мистецтва Сумщини належить Георгію Степановичу Довжинцю (1938–1986). Педагог, диригент, громадський діяч, директор музичного училища – під його керівництвом навчальний заклад посів одне із провідних місць в освітньому просторі України¹.

Народився музикант в Житомирській області (село Ставище Коростенського району) в родині вчителів: батько – Степан Омелянович, історик за фахом, був директором загальноосвітньої школи, мати – Ольга Григорівна викладала в початкових класах. Уже школярем Георгій виявив яскраве музичне обдарування: мав прекрасний голос і часто виступав, посідаючи призові місця в районних і обласних конкурсах самодіяльності. За спогадами сестри музиканта, Валентини Степанівни, одного разу він так проникливо виконав пісню, що вся зала слухачів стоячи аплодувала юному таланту.

Захоплення музикою визначило майбутнє: 1956 року юнак вступив на відділення хорового диригування Рівненського державного музичного училища, яке через чотири роки закінчив з відзнакою. Відсутність початкової музичної освіти давалася взнаки, і він багато займався, долаючи прогалини в знаннях. За спогадами однокурсників, Георгій був дуже наполегливим і невтомним учнем. Викладача з фаху Валентина Миколайовича Крохмалю², у якого він навчався, студенти вважали вимогливим і строгим наставником. Не кожен міг «витримати його планку» професійної майстерності. Георгій був одним з кращих вихованців диригента. Навчаючись у класі відомого музиканта, старанний юнак намагався досконало опанувати диригентську професію.

¹ Див. детальніше: Довжинець І. Г. Пам'яті музиканта [95].

² Крохмаль Валентин Миколайович – викладач і композитор, випускник Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (1950). Доробок митця складають збірники вокалізів, хорові, вокальні твори, опуси для камерного оркестру.

Товаришів по навчанню вражала його працездатність: «зранку він першим відчиняв двері училища і останнім йшов з нього після тривалих годин самопідготовки» [493]. За результатами державних іспитів¹ педагогічна рада училища рекомендувала Г. Довжинця до вступу в консерваторію. У наданій характеристиці відзначалися його «талант, дисциплінованість, працьовитість, воля, знання і темперамент керівника»; підкреслювалося, що «в роботі з хором він виявив прекрасні здібності й педагогічний підхід» [621]. Імовірно, останнє відіграло вирішальну роль, оскільки молодий фахівець вирішив відразу спробувати себе у диригентській справі. Вступивши до Львівської державної консерваторії імені М. В. Лисенка (клас В. М. Філатова, музично-теоретичні дисципліни А. Кос-Анатольський, С. Людкевич), він обрав заочну форму навчання, і за розподілом вирушив в Сумське управління культури, де йому запропонували роботу в обласному Будинку народної творчості.

Та вже за рік музиканта призвали до лав радянської армії, він потрапив в авіаційні війська і мусив виконувати свій священний обов'язок протягом трьох років (1961–1964). Георгія дуже засмучувало, що в навчанні сталася значна перерва. Військове керівництво забороняло відлучатися на сесії (хоча на той час для заочників це було унормованою практикою). Велика відстань між Львовом і Кіровоградським військовим округом, в частині якого служив музикант, стало основною причиною того, що йому не дозволяти поєднувати військову службу і навчання. Натомість командування рекомендувало Георгію перевестись до Київської консерваторії чи Московської, на відділення військових диригентів. З певних причин він не зважився на це. Зокрема, у листах до майбутньої дружини Людмили зізнавався: «Така пропозиція поставила мене в глухий кут. Мені не подобається життя офіцерів» [462]. Проте він не втрачав оптимізму, наголошуючи: «Без музики не уявляю життя, а тим більше в теперішній час. Вона надихає, дає радість, змушує переживати,

¹ На випускному екзамені з фаху Г. Довжинець показав роботу з різними хоровими складами. Програма включала такі твори: «Гайліка» С. Людкевича (для жіночого хору), «В'язень» О. Гречанінова (для мішаного хору) [604].

мріяти, любити, допомагає переносити всі тяготи і все, все <...> Три роки навчання втрачено, але нічого, надолужу» [459].

Сповнений надій, Георгій знаходить можливість для професійної реалізації і під час військової служби. Поряд з оволодінням стройової підготовки, вивченням зброї і мови сигналів – морзянки, він організовує хор при гарнізонному Будинку офіцерів. Колектив бере активну участь у публічних концертах, міських і республіканських конкурсах художньої самодіяльності, зокрема в Дніпропетровську (1962) й Києві (1962, 1963), посідаючи призові місця. Згадуючи про ці події, музикант зауважував, що хор високо оцінювало високоповажне журі. Окрім огляду самодіяльності, у столиці виступали з концертами, зокрема на фабриці кондитерських виробів імені К. Маркса та перед студентами медичного інституту [463].

Творчі досягнення колективу були помічені й у військовій частині: хор і його керівник отримали почесні грамоти¹, а в гарнізонній газеті «Крила перемоги» опубліковано статтю «Диригент», в якій відзначались прекрасні людські й організаторські якості сержанта Г. Довжинця, його «закоханість у музику і вміння захопити мистецтвом співу усіх навколо» [615, с. 4].

Завершивши службу, Георгій мріяв продовжити навчання і працювати у великому місті, «де є достатня музична база для поповнення знань після трирічної перерви, тобто наявність музичних закладів: училища, консерваторії, філармонії, оперного театру тощо» [460]. Листуючись з рідними, він писав: «Музика потребує багатого слухового досвіду, жити у відриві від музичних новин не можна <...> Хочу працювати в спеціальному навчальному закладі. Суми? Якщо буде надане таке місце, я згоден, але не більше ніж на рік-два. Умов, про які я писав, там немає, а “варитися у власному соку” довго не будеш» [там само]. Проте, саме місто над Пселом стало для музиканта

¹ Керівника хору гарнізонного Будинку офіцерів сержанта Г. Довжинця нагороджено грамотами «За активну участь у створенні колективу та особисту виконавську майстерність» (1962), «За вміле керівництво художньою самодіяльністю та досягнуті успіхи на огляді 1964 року» тощо.

територією реалізації його творчого потенціалу. Намагання наблизити музичне життя української провінції до омріяного культурного простору великого міста визначило вектор діяльності всього його життя.

Першою сходинкою на цьому шляху стала робота викладачем в музичній школі, але вже за два роки Г. Довжинця запросили працювати у щойно створеному Сумському культурно-освітньому училищі, розташованому в селищі Кияниця, у 35 кілометрах від обласного центру, на мальовничому березі великого ставу, в лісопарку, який є пам'яткою лісово-паркової архітектури другої половини ХІХ століття. У двоповерховому будинку-особняку колишнього цукрозаводчика Й. Ліщинського, який заклад отримав у своє користування, були створені всі умови для занять і проживання учнів. Частина, з сорока кімнат будівлі, була відведена під класи, інші – виконували роль побутових приміщень і гуртожитку. Училище мало велике фойє, зал на 180 місць, бібліотеку, фотолабораторію і необхідний мінімум інструментів, яких на перших порах вистачало¹. Завершення ремонтних робіт дещо затримало початок навчального року, і заняття для 100 майбутніх культосвітніх працівників розпочалися 1 жовтня 1966 року. У закладі було відкрито чотири відділи: народний, диригентсько-хоровий, хореографічний і режисерський. Заступником директора училища з навчальної роботи було призначено Г. Довжинця.

Молодий колектив викладачів активно взявся за улюблену справу. Студенти і їх наставники виступали в районних будинках культури, сільських клубах, часом – безпосередньо в полі, концертували в обласному центрі. Протягом 1966–1967 навчального року вони провели 31 музичний захід.

Контингент учнів був неоднорідним: більшість молоді з сільської місцевості не мала початкової музичної підготовки і потребувала копіткої роботи викладачів, особливо з фахових дисциплін. Педагогів з вищою освітою

¹ Музичний інструментарій училища: 2 роялі, 17 піаніно, 12 баянів, 1 комплект духового оркестру, 1 комплект домрового оркестру, 1 ударна установка, а також електромузичний інструмент «Юність», 3 магнітофони, телевізор і радіола [592, с. 2].

в закладі не вистачало. У звіті про роботу культурно-освітнього училища за перший рік зазначалося, що через віддаленість закладу від обласного центру і брак житлової площі «дирекція не має змоги запросити викладачів з вищою освітою і достатнім практичним досвідом», тому, як виняток, в училищі працюють педагоги з недостатньою освітою, зокрема «викладач по класу фортепіано В. І. Сорочинський не має документа про середню освіту¹, але цей спеціаліст-практик училищу дуже потрібний» [592, с. 2]. У таких умовах завуч, крім адміністративної роботи, змушений був виконувати майже дві ставки навчального навантаження: викладав диригування, сольфеджію, проводив заняття з хором.

На початковому етапі в хорі були задіяні представники різних спеціальностей. «Усі, хто вмів співати, прийшли на перше заняття, – пригадує одна з його учасниць, – і режисери, і народники, і хоровики. Зібралось майже 60 осіб. Присутніх розподілили за голосами. Нотної грамоти ніхто не знав, проте роздали партії і почали вчити твір. Це була репертуарна на той час пісня про Леніна. Зачували “з голосу”. Георгій Степанович проспівував партії, їх програвала піаністка-концертмейстер. Коли всі начебто засвоїли матеріал, почали зводити разом. Але то було щось жахливе: усі кричали, ніхто не тримав своєї партії, альти пішли за сопрано <...> Загалом, тягли, хто-куди. Диригент зупинив хор і сказав: “Ну, нічого, будемо вчити”» [490]. Цілий рік напружено працювали. У вільний час учні збиралися в гуртожитку і тренували один з одним партії. Хор прилюдно не виступав. Проте вже наступної весни училище звітувало в Сумах.

Подія, що відбулася в залі обласної філармонії, привернула увагу громадськості й сумської преси. Зокрема, в газеті «Ленінська правда» відзначалось, що за дворічний термін учні культосвітнього училища домоглися

¹ Володимир Сорочинський був прекрасним джазовим піаністом. До Другої світової війни він працював у «Концертному джаз-ансамблі» Я. Скоморовського (Ленінград). Колектив здійснював записи на грамплатівки в студіях Музтреста, Грампласттреста, Ленмузтреста (1932–1940).

помітних успіхів. «Приємним сюрпризом для багатьох слухачів став виступ хору під керуванням Георгія Довжинця. Він показав певну виконавську культуру <...> Чисто, красиво, злагоджено пролунали “З ім’ям Леніна” А. Філіпенка, “Поема про Україну” О. Александрова, “Зимова дорога” В. Шебаліна, хор селян з опери “Продана наречена” Б. Сметани...» [620]. Представлена програма була типовою для 60–70-х років. Репертуар хорів у цей час зазвичай поєднував твори патріотичної тематики і класичної музики. Зокрема, дослідниця української хорової культури Н. Кречко зауважує, що в репертуарних планах цього періоду корелює принцип добору ідеологічно спрямованих творів та української класики або сучасної музики: «Підбір програм ґрунтується за принципом емоційного контрасту...» [172, с. 276].

З репрезентованих студентським хором номерів найбільш складний – «Зимова дорога» (сл. О. Пушкіна, для чотириголосного змішаного хору *a cappella*)¹. У творі тонко передано стан зимового пейзажу, подорож на трійці стомленого мандрівника, перед очима якого миготять снігові ландшафти, розчиняючись у хуртовині й імлі. Лірико-споглядальний образ сповнений глибокого психологічного змісту: самотність і туга за минулим. Поетичний текст зумовив відповідні музичні засоби. Крайні розділи двочастинної репризної форми – замальовка нічної природи: наспівна вітійовата (як і дорога) мелодія, що розгортається в партії сопрано, не знаходячи завершення, постійно повертається до «самотнього» квінтового тону (*b-moll’ної* основної тональності). Її обмежений діапазон (секста), переважно, низхідний рух із завершальною никнучою квартою, повторна будова з підголосковим розвитком в партії альтів (ефект луни) у поєднанні зі статикою басового тонічного органного пункту створюють майже зоровий образ безмежного снігового простору й монотонного, безперервного бігу коней, одноманітні дзвоники яких (звуконаслідування) навівають сум і відчуття порожнечі. Середній розділ – становить образно-емоційний і динамічний контраст: це спогади і почуття героя. Зміни його настрою передано нестійкістю метро-ритмічної

¹ Цей твір Г. Довжинець часто включав в концертні програми.

пульсації (4/4, 3/2), пунктирними формулами, ладовими відхиленнями (Des–b–As–b), мінливістю звукових градацій (*mf* – *f* – *p* – *pp* – *mf*).

«Прекрасне знання і відчуття вокалу, використання регістрів, тембрів з огляду на глибоке проникнення в сутність вірша (його смисловий і образний зміст), м'якість гармонічних барв, ретельне опрацювання нюансування, врівноваженість форми» забезпечили успіх цієї хорової мініатюри у виконавців, – вважає Т. Мюллер [244, с. 100]. Водночас, упоратись з усіма вокальними труднощами й відтворити калейдоскопічність настроїв і почуттів цієї музики, – завдання не з простих. Незважаючи на теситурну зручність¹, хорові партії твору мелодично самостійні і мають певні технічні ускладнення: у сопрано – багаторазово повторюваний мелодичний зворот (т.т. 17–20), в альтів і тенорів полутонові низхідні інтонації (т.т. 2, 4, 5), стрибки на широкі інтервали (т.т. 5, 19, 22, 27, 33) тощо. До ансамблевих проблем належать також гнучкість вокального фразування, досягнення смислової кульмінації (наприкінці твору), цілісність форми. Виконати такий твір для студентського колективу, у якому більшість співаків не мали музичної підготовки, було для диригента випробуванням на професіоналізм, – і він, і хор з успіхом витримали цей екзамен. Виступ колективу отримав схвальні оцінки публіки і преси.

Організаторські якості диригента, його енергійність, ініціативність, наполегливість, активна позиція щодо популяризації хорового мистецтва привернули увагу директора Сумського музичного училища. Як він сам пригадував: «Посада завуча в училищі була вільною. Заступники з навчальної частини довго не утримувалися на цій ключовій посаді, змінювалися щорічно. Потрібна була відповідальна людина і професіонал. Саме ці якості я угледів у Георгія Степановича і запросив його до співпраці» [492]. Так, з вересня 1968 року Г. Довжинець розпочав свою роботу в Сумському музичному

¹ У партіях хору переважає «робоча» теситура. Виключення складає середній розділ (т.т. 16–20), де партія тенорів виписана у високому регістрі. Басову партію, зазвичай, доручають баритонам, також з причини високої теситурної позиції.

училищі, закладі, який став для митця другою домівкою, предметом турбот і тривоги, джерелом творчого натхнення.

Десять років на посаді заступника директора надали змогу музиканту пізнати механізми організації навчального процесу, оволодіти наукою толерантності і вимогливості у відносинах з колегами, завоювати у них авторитет і повагу у студентів¹. За спогадами викладача училища Наталії Іванівни Тимченко, Г. Довжинець умів працювати з людьми: «Це був особливий дар: емоційно врівноважений, він ніколи не підвищував тону, міг, не принижуючи, висловити зауваження, влучно відзначити педагогічні й виконавські досягнення, але ніколи не був байдужим. Активний у житті і роботі, завуч завжди брав участь в обговореннях студентських виступів, відкритих занять, був принциповим і критичним в оцінках. Як диригент – професіонал своєї справи. Хористи його обожнювали...» [494].

Вихованці Георгія Степановича згадують його як строгого, вимогливого викладача, який вмів «навчити ремеслу й усім тонкошам хорошого мистецтва» [491], як щирю людину, яка піклувалась про них, переймалася їхніми проблемами, допомагала у скрутних обставинах. Особливу увагу завуч приділяв дітям-сиротам, які навчалися в музичному училищі: допомагав їм грошима, особистими речами, коли довідувався, що студент не має осіннього або зимового одягу. За спогадами Катерини Кобзар², однієї з перших випускниць Г. Довжинця, у матеріально складні для неї роки навчання³, викладач став для неї другим батьком. Він допоміг їй знайти недороге житло⁴ (гуртожитку на той час в училищі не було) і підробіток в самодіяльності, підтримував порадами щодо практичної роботи з аматорським

¹ Високі показники в роботі заступника директора Сумського музичного училища були відзначені багатьма грамотами, медаллю «За доблесну працю» (1970).

² Кобзар Катерина Миколаївна – диригент, викладач, провідний музикант міста Глухів. Хор духовної музики, яким вона керує вже понад 25 років, відомий в регіоні і за його межами, він здійснює активну концертну діяльність, є учасником багатьох фестивалів хорошого мистецтва в Україні і за кордоном.

³ Дівчина була з малозабезпеченої сільської родини, виховувалась без матері.

⁴ У пошуках кімнати вони разом обходили приватні будинки.

колективом: пояснював особливості організації самодіяльного ансамблю, принципи методики занять з хористами, які не володіють музичною грамотою, критерії добору репертуару, зміст першочергових художніх завдань тощо. «Випускний курс видався особливо складним», – пригадує Катерина Миколаївна. – Доводилось багато займатися. Викладач готував до вступу в консерваторію. Грошей не вистачало. Погано харчувалася і виснажила себе настільки, що знепритомніла просто на сходах училища. Коли Георгій Степанович про це дізнався, замовив путівку в санаторій, де вдалося відновитися й оздоровитися» [490]. Незабутнім став і випускний подарунок наставника. Знаючи, що коштів на фотоальбом у дівчини немає, він оплатив їй цю пам'ять про роки навчання.

Працюючи в училищі, Г. Довжинець сформував основні засади школи диригентської майстерності¹. Його методика викладання мала комплексний характер. Емоційний і захоплений, він вмів «включати» у процес творчості учнів. За спогадами студентів, Георгій Степанович був дуже вимогливим в заняттях, викладав зрозуміло й цікаво. І хоча ніколи не підвищував голосу, не виконати того, що вимагав, було неможливо. Володіючи природною технікою і красивим виразним жестом, в класі з фаху він особливої уваги надавав чіткості і впевненості диригентських рухів, виразності показу ауфтакту. Роботі над вступом завжди приділяли багато часу, оскільки це є визначальним у подальшій трактовці твору. Основоположним також було виховання відчуття ритму і метру. «Чергування сильних і слабких долей, – зауважував наставник, – не повинно ділити музику на склади. Мелодія потребує широкого дихання» [490].

В осягненні музичного змісту Георгій Степанович завжди відштовхувався від образності. Тому аналізували передусім загальну драматургію твору, а

¹ Г. Довжинець виховав плеяду талановитих фахівців. Багато з них закінчили провідні музичні навчальні заклади і працюють з хорами, викладають в музичних закладах, керують самодіяльними колективами тощо. Серед них – доцент кафедри хорового диригування Сумського педагогічного університету Галина Михайличенко, керівник камерного хору духовної музики (м. Глухів) Катерина Кобзар, керівник Українського хору «Північне сяйво» (м. Воркута, Росія) Тетяна Мороз та інші.

потім її складові: характер руху, динаміку, кульмінацію, акцентування тощо. «Головним у роботі диригента, – підкреслював музикант, – є слух. Слухова активність, постійний інтонаційний контроль становлять основу злагодженого звучання хору. Іншим, не менш важливим компонентом є емоція й енергія керівника. Тонус і “магнетизм” диригента – це запорука творчого успіху» [там само].

Паралельно з викладацькою діяльністю, Г. Довжинець, справжній ентузіаст хорової справи, активно реалізовував себе на творчій ниві – організовував аматорські колективи, які з часом стали відомими в місті і за його межами. Важливо, що ідеться не про народні хори, які були досить популярними в радянський час, а про академічні колективи, ознакою яких є класична манера звукоутворення, складність репертуару, розвиненість голосових партій, широта теситурного діапазону тощо. Характеризуючи хоровий рух в 70-х роках ХХ століття, А. Лащенко відзначав, що в цей період спостерігається активність масовості, гігантоманії: створення великих хорових капел, що нараховували від 60 до 120 осіб. Також виникає «чітке розмежування двох виконавських напрямів – академічного і, так званого, “народного” співу <...> Народні хори <...> утворювалися штучно, вони мали обмежену вокально-технологічну палітру і дуже слабкий мистецький потенціал. Та за статистикою відповідних установ, їх кількість складала понад 80 відсотків від загальної кількості існуючих хорових колективів» [185, с. 20].

Первістком в практиці створення великого академічного хору для молодого диригента стала капела Сумського педагогічного інституту імені А. С. Макаренка. Колектив, який об’єднав майже 100 любителів хорового співу і став певним підґрунтям відкриття в навчальному закладі музично-педагогічного факультету¹, спочатку зацікавив небагатьох. Як писали в газеті «Червоний промінь»: «На перше заняття в 1968 році прийшло десь 10–15 осіб, переважно дівчата. Розпочинали одразу з двоголосся, але паралельно велася

¹ Музично-педагогічний факультет в Сумському державному педагогічному інституті імені А. С. Макаренка було відкрито у 1978 році.

робота над вивченням нотної грамоти, сольфеджіо, що дало змогу перейти згодом до більш складного репертуару <...> Дебют на День конституції приніс колективу успіх, але не заспокоїв, а підбадьорив, спонукав до праці» [549, с. 4]. Набуваючи майстерності, капела виступала на міських і сільських концертних майданчиках, перед робітниками заводу імені Фрунзе, хлібокомбінату, трудівниками районів, брала участь в обласних фестивалях і конкурсах. Поступово склад хору розширився, тут співала молодь з різних республік, яка навчалася в сумському педагогічному закладі.

У статті «Вінок дружби» (до п'ятиріччя створення колективу) його учасниця О. Савенко відзначала, що в багатонаціональній капелі педагогічного інституту імені А. С. Макаренка розкрилися вокальні здібності українців, росіян, казахів, узбеків, корейців. «Сто студентів співає у нашому хорі, – писала вона, – незмінним керівником якого є Г. С. Довжинець. Самовіддано і творчо диригент працює з колективом, репертуар якого постійно оновлюється і збагачується. Не шкодуючи долонь глядачі завжди нагороджують студентів-аматорів оплесками» [619, с. 2].

До п'ятирічного ювілею хорової капели здобула важливу творчу перемогу – вона стала лауреатом фестивалю самодіяльного мистецтва Української РСР (1973). Виконання досить складної програми столичні фахівці оцінили як одне з кращих. Хор отримав дипломом першого ступеня і золоту медаль, здійснив запис на грамплатівку фірми «Мелодія», а його керівника було нагороджено Грамотою Президії Верховної Ради Української РСР «за досягнуті успіхи в розвитку художньої творчості».

Насичена, різнопланова за характером і образністю програма містила чотири блоки: твори патріотичної тематики (В. Верменич – В. Сосюра «Ленін», А. Філіпенко – В. Бичко «З ім'ям Леніна»), радянська авторська пісня (П. Майборода – М. Нагнибіда «Якщо ти любиш», Є. Колмановський – Л. Ошанін «Я вернусь к тебе, Россия»), хорова класика (П. Чайковський – М. Лермонтов «Ночевала тучка золотая», Дж. Россіні «Клевета», з опери «Севільський цирульник»), народна пісня (українські народні пісні «Чотири

воли пасу я» (обробка А. Кос-Анатольського), «Реве та стогне Дніпр широкий» (слова Т. Шевченка), латвійська народна пісня «Вей, ветерок» (обробка А. Юр'яна), білоруська народна пісня «Ой, Неман, батька мой, Неман» (обробка Н. Соколовського). Для студентського аматорського колективу, склад учасників якого є перманентним, а більшість з хористів не має музичної підготовки, опанування стилістично і жанрово різнопланового репертуару було завданням непростим. Репрезентована на фестивалі програма, що включала складні хорові партитури, твори з солістом, спів із супроводом і *a cappella*, свідчить про високий виконавський рівень хору Сумського педагогічного інституту. Більшість з виконуваного є репертуарним для провідних професійних академічних капел.

У листопаді того ж року Г. Довжинець дебютував як головний хормейстер під час відповідального для області заходу – творчого звіту майстрів мистецтв і колективів художньої самодіяльності Сумщини в столичному палаці культури «Україна» (до 50-річчя утворення СРСР). Висвітлюючи цю подію, спецкор газети «Ленінська правда» Л. Василевська писала: «Присутні на концерті гаряче аплодували здруженому звучанню зведеного хору¹. В антракті я запропонувала головному хормейстеру концерту Георгію Довжинцю розповісти, як усе це робилося. Енергійний, жвавий, дотепний, але надзвичайно скромний чоловік навіть розгубився. Він, звичайно, не сказав, скільки праці, ентузіазму, як багато просто людських сил вкладено в те, щоб змусити зазвучати злагоджено і струнко зібрані воедино хори – Роменський народний, Палацу культури заводу ім. Фрунзе, музичного училища, капелу Сумського педагогічного інституту. Про свою роботу хормейстер говорив як про щось звичайне, буденне, але таке, без чого не уявляється життя. Він розповів, що починалося все з репетицій нарізно. Кілька

¹ У виконанні хору прозвучали традиційні для концертів-звітів радянського часу твори: «Розляглися тумани» (П. Майборода–О. Новицький), «Пісня про Комуністичну партію» (А. Холмінов–Ю. Каменецький), П'ята частина кантати «Про Батьківщину» (А. Арутюнян–В. Сармен, А. Гаща).

разів він виїздив у Ромни, де працював зі співаками по партіях, домагаючись чистоти і гармонійності звучання. І нарешті, зведені репетиції в Сумах дали результат тієї зіспіваності хору, яка так приємно вразила киян» [431, с. 3].

Наступним кроком на шляху творчої реалізації музиканта стало створення хорової капели при Сумському будинку культури працівників освіти (1975). Хор вчителів, як його називали сумчани, став візитівкою міста у гастролях Україною і за кордоном. Переможець багатьох фестивалів і конкурсів, він неодноразово брав участь в обласних, республіканських і всесоюзних заходах. З нагоди створення колективу Д. Кабалевський під час зустрічі з Г. Довжинцем у Москві (лютий, 1975) подарував йому нотне видання своєї «Пісні вчителя» (у перекладенні для чотириголосого хору). В інскрипті збірки зазначалося: «Хору вчителів м. Суми з самими найкращими побажаннями». Проте презент композитора залишився у переліку невиконаних колективом творів.

Через рік роботи колектив налічував вже 77 учасників¹ – представників майже всіх загальноосвітніх шкіл міста. Дисципліноване «учительське товариство» за короткий час опанувало значний хоровий репертуар. У відгуку на перший звіт капели (1976) сумський рецензент зауважував: «Закоханий в музику, кваліфікований диригент впевнено веде колектив по шляху вдосконалення майстерності, відгострюючи її на багатому, різнобічному репертуарі. Поряд з патріотичними творами “Ленін” В. Верменича, “Червона Пресня” В. Мураделі, хор вдало виконує класику – “Ліс” Ф. Мендельсона, “Цигани” Р. Шумана, та українські народні пісні “Зашуміла ліщинонька”, “Щедрик” (в обробці М. Д. Леонтовича). Про обрії й можливості капели можна судити з того, що багато творів виконується а’капельно» [594, с. 3].

Підтверджуючи цю характеристику, у квітні того ж року, на Першому Всесоюзному фестивалі самодіяльної художньої творчості, хор переважну частину програми виконав без інструментального супроводу. В *a cappell'ній*

¹ Станом на лютий 1976 року в хорі співали: 23 сопрано, 22 альти, 17 тенорів, 15 басів.

манері, окрім згаданих обрядових творів: весільної «Зашуміла ліщинонька» та різдвяної колядки «Щедрик», прозвучали: лірична пісня січових стрільців «Ірчик» (слова і мелодія Р. Купчинського в обробці С. Стельмащука), барокова покаянна молитва «Miserere» (А. Лотті) і хорова романсова мініатюра «Зимова дорога» (В. Шебаліна). Відомий український диригент Костянтин Пігров зазначав, що *a cappella* є найбільш типовим видом хорového співу, проте «навіть для виконання нескладних творів гармонічного складу передбачає значну вокально-технічну підготовку співаків <...>, що ж стосується творів більш складних або поліфонічних, то вони доступні тільки хору висококваліфікованому» [265, с. 22].

Не обійшовся захід і без радянських пісенних догматів. Спеціально для нього підготували: гімн І. Франка «Вічний революціонер» (музика М. Лисенка), «Поєму про Україну» (О. Александрова – О. Количова), «Пісню про Комуністичну партію» (А. Холмінова – Ю. Каменецького). Участь і перемога у фестивалі стали першим значним творчим досягненням колективу, який здобув звання лауреата і був нагороджений дипломом першого ступеня.

Оцінюючи концертний досвід капели вчителів, методист обласного центру народної творчості А. Максименко відзначав, що за півтора роки «цей працездатний і старанний колектив добився значних успіхів – визнання глядачів, перемог на міському, обласному та всесоюзному фестивалях-конкурсах самодіяльного мистецтва. Плідно працювали аматори і в період літніх канікул. З новою програмою вчителі виступили з концертами в братній Білорусії та місті Черкаси» [547, с. 4].

Тісні творчі стосунки склалися у хористів з харківськими митцями. На запрошення обласного відділення Музичного товариства капела вчителів з концертами відвідала великі підприємства міста: машинобудівний завод імені Малишева і завод «Металіст». У відгуках про виступи хору в харківській пресі писали «Гості познайомили всіх присутніх з хорovими творами української класики, радянських, зарубіжних композиторів. Музика, що прозвучала у виконанні колективу, переконала: сумчани – майстри співу» [505, с. 3].

Прем'єрою під час гастрольного туру стала пісня В. Філіпенка на слова поета-земляка Л. Татаренка¹ «Земля Ярославни». Надалі цей твір капела включала майже у кожний свій захід. Зокрема, коментуючи ювілейний концерт, до п'ятиріччя створення колективу, кореспондент міської газети М. Лазорко захоплено писав: «Земля Ярославни героями славна <...> Лине пісня стоголосого хору. Прекрасні у своєму натхненні обличчя, злагоджене звучання голосів, продумана естетичність костюмів. Співає хорова капела вчителів! Вік аматорського колективу ще зовсім молодий. Та хорова капела уже має чималі творчі здобутки. Вона незмінний учасник концертів, фестивалів, оглядів і конкурсів, які проводяться в масштабі рідного міста, області, республіки. Колектив нагороджений багатьма дипломами і грамотами, відзначений званням лауреата Республіканського та дипломата I Всесоюзного огляду самодіяльної творчості трудящих. У репертуарі капели понад 50 творів, з якими аматори дали вже близько ста концертів <...> Сумських освітян чули в Москві, Мінську, Харкові, Черкасах, Курську...» [531, с. 3].

Певною традицією в колективі стало виконання музики українських авторів. Окрім хорової класики – М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Людкевича, Б. Лятошинського, – хористи включали у програми твори композиторів-сучасників: П. Майбороди, І. Шамо, Л. Дичко та інші. Підтримуючи таку практику, з капелою плідно співпрацювали митці харківської школи. Зокрема, адресуючи капелі один зі своїх творів, А. Гайденко писав у листі до Г. Довжинця: «На знак нашої давньої дружби, в ім'я пропаганди музики радянських авторів і в честь визнання вашої професійної майстерності і любові до хору, а також високих художньо-естетичних принципів Вашої діяльності диригента-просвітника – надсилаю Вам ці ноти <...> Якщо Ви вважаєте необхідним що-небудь змінити – то “проше пана”. Бажаю, щоб вони не припали пилом у Вашому обширному портфелі...» [441].

¹ Леонід Сергійович Татаренко (1930–1999) є уродженцем міста Тростянець Сумської області.

Наприкінці 1970-х років відбуваються зміни у посадовому статусі Г. Довжинця, його призначають заступником начальника обласного управління культури по роботі з музичними закладами. Митець опікується діяльністю філармонії, музичних шкіл, будівництвом нового приміщення театру драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна¹. Проте управлінська робота не була музиканту до душі – він мріє повернутися в рідний навчальний заклад, на улюблену викладацьку і творчу роботу, тим більше, що за його відсутності училище залишилося без очільника, а виконуючих обов'язки директора не затверджували на посаді протягом трьох років. Обласне керівництво погоджувалося «повернути його в рідні пенати» тільки за умови, якщо він знайде собі гідну заміну. Такою кандидатурою став керівник театру К. Заєць, який змінив Г. Довжинця в управлінні культури, а диригент-хормейстер з вересня 1980 року очолив Сумське музичне училище.

З цього часу Георгій Степанович поринає у проблеми навчального закладу. Величезний обсяг справ змушує його залишити роботу в самодіяльності², проте визнана майстерність диригента-практика була реалізована в іншій площині: за призначенням обласного керівництва, Г. Довжинець стає головним хормейстером усіх важливих концертних заходів на Сумщині, зокрема таких, як виступ творчих колективів на відкритті Днів дружби в місті Враца (Болгарія, 1980), республіканський звіт області до 60-річчя СРСР³ (1982), святкування 40-річчя Перемоги (1985) тощо. За належну

¹ Театр було збудовано 1980 року. Відтоді він став іще однією важливою сценою міста, де відбувались гастрольні заходи, зокрема, оперні і балетні вистави. Сьогодні в репертуарі Сумського національного академічного театру драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна певну частину становлять мюзикли, балети, театральний оркестр проводить вечори класичної і камерної музики. Музично-театральне середовище Сум є активним і різноплановим. Воно може становити предмет самостійного наукового дослідження.

² У подальшому хорову капелу вчителів Сумського будинку культури працівників освіти очолив А. Гук.

³ Хоровий блок концерту складала: кантата А. Петрова–М. Дудіна «Революцію славлю», «Аріозо матері» з кантати А. Новікова–Г. Рубльова «Нам потрібен мир» (у

підготовку гала-торжеств його неодноразово нагороджували грамотами обласної, міської влади, Міністерства культури країни. Та головним у його житті все ж було училище, якому він віддавав усі свої сили й енергію, прагнучи вивести заклад на більш високий фаховий рівень.

Особливо ретельно директор добирав педагогічні кадри. Відвідуючи консерваторії, він особисто запрошував на роботу кращих випускників. Водночас високо цінував досвідчених педагогів, їхні набуті роками досвід і майстерність. Досконале «знання колективу зсередини», вимогливість і дисциплінованість до себе і оточуючих, коректність у спілкуванні, шанобливе ставлення до всіх працівників сприяли створенню в музичному закладі творчої атмосфери, комфортної для роботи і навчання.

У цей період «розквітає» концертна діяльність училища: заклад задіяний у всіх святкових заходах міста і області, студентські бригади виступають на підприємствах, в лікарнях, кінотеатрах тощо. Особливо запам'ятались сумчанам щорічні творчі звіти училища в обласній філармонії: яскраві виступи солістів-інструменталістів і вокалістів, хору (керівник А. Гук), симфонічного, духового (керівник І. Шаповал), естрадно-симфонічного (керівник В. Кривошей) і народного (керівник І. Самохвалов) оркестрів¹, ансамблю скрипалів (керівник Т. Подячева) тощо. Часто у програмах концертів звучали й «ексклюзивні» номери. Зокрема, у заході 1984 року публіка мала можливість послухати унікальний ансамбль контрабасів (керівник А. Кренгауз). Найбільш низький за звучанням струнний смичковий інструмент, який зазвичай використовують в оркестрових і камерно-ансамблевих складах, рідко виступає в сольному амплуа, зокрема в однорідному інструментальному складі. Виконання «Мелодії» О. Власова унісоном з п'яти контрабасистів стало «родзинкою» цього творчого вечора.

перекладенні для хору Ю. Кулика); пісні «Наша Сумщина» (І. Ковача–Р. Левіна) «Час, Батьківщина, ми» (М. Стецюна–Г. Коваленка).

¹ Симфонічний оркестри училища – лауреат Республіканського конкурсу-огляду навчальних закладів культури і мистецтва (1976), духовий – лауреат Республіканського конкурсу, присвяченого 60-річчю створення СРСР (1982).

Музичне училище виступило одним з ініціаторів проведення «Днів П. Чайковського» в місті Тростянець. До цих щорічних свят¹ готувались потужні концертні програми, в яких брали участь солісти, ансамблі і великі колективи, зокрема симфонічний оркестр і хор училища. Започаткованої в ті роки традиції дотримуються й сьогодні. Ретельно зберігаючи свою культурну історію, гостинна Тростянецька земля кожного травня приймає музикантів з різних куточків України на фестивалі, присвяченому перебуванню П. Чайковського на Сумщині.

Згадуючи училище тих років, більшість випускників відзначають передусім особливу атмосферу творчого піднесення, що панувала в закладі: часто відбувалися концерти і конкурси, студентські вечори і капусники. Молоді музиканти брали участь у міських святкових заходах, виїжджали з концертами в Курськ і Белгород. Незабутніми для багатьох стали безкоштовні «поїздки вихідного дня» у Прибалтику, Калінінград, Москву. Училище жило великою музичною родиною – «великим хором», який, як висловились в гумористичному вірші-привітанні його учасники, веде директор – «стратег-диригент». Відновлюючи в пам'яті студентські роки, Світлана Берест зазначає: «Ми прагнули стати гідними музикантами, висококласними професіоналами і відповідати рівню закладу. У 1980-х він був високий. Директор музучилища Георгій Степанович Довжинець дуже багато зробив для зростання професійного рівня і престижу цього навчального закладу. Крім необхідних складових навчання, він запровадив обов'язковий абонемент в Сумську філармонію і кінотеатр, гуртки з мистецтва: художній, лекторський, кінолюбительський <...> У залі філармонії ми були щасливі слухати великих музикантів: Губаренко, Горностаєву, Віардо та інших <...> велике мистецтво було поряд, і ми жили ним!» [193, с. 11]. Продовжуючи ці спогади, слід додати, що Георгій Степанович ніколи не працював у півсили. Він не уявляв себе без музики і присвячував себе їй до останнього в будь-якій площині діяльності. Навіть перебуваючи в колі сім'ї, подумки він жив мистецтвом. А оскільки не

¹ Перше святкування «Днів Чайковського» в Тростянці відбулося 1980 року.

можна виконувати погано те, чим сповнена душа, плоди його діяльності незабаром стали очевидними. 1980-ті роки виявились «зірковим часом» для Сумського музичного училища: за результатами міністерської перевірки воно «потрапило на стенд» кращих навчальних закладів ВДНГ України¹, за успішну діяльність його було визнано «Зразковим навчальним закладом»², а до 25-річчя заснування (1985) присвоєно ім'я славетного земляка Дмитра Степановича Бортнянського.

За значні досягнення в управлінській, творчій, громадській, просвітницькій роботі і до ювілею училища Сумське управління культури рекомендувало присвоїти Г. С. Довжинцю Почесне звання «Заслужений працівник культури»³. Проте, дотримуючись поширеної на той час практики нагороджувати передусім сивочолих митців, керівництво області відхилило цю пропозицію, аргументуючи, що він молодий і може почекати. Але доля не стала чекати – творчий політ музиканта раптово обірвався на 48-му році життя.

Комплекс людських і професійних якостей Георгія Довжинця дав змогу йому акумулювати навколо себе сумський музичний соціум. Активна творча, педагогічна, адміністративна діяльність на різних посадах (культосвітне, музичне училища, управління культури, хорова самодіяльність) обумовила широке «гравітаційне поле особистості», в яке потрапляли не тільки музиканти, а й любителі музичного мистецтва. Конкретна, індивідуальна практика митця сприяла збагаченню музичного середовища міста. Перефразовуючи Ф. Достоєвського, можна сказати, що, працюючи над своїм професійним зростанням, він «і середовище змінював...», оскільки, як зазначав знавець людських душ, «тільки це єдине й може його змінити» [105, с. 46].

Взірцем українського диригента, справжнього професіонала своєї справи для Г. Довжинця завжди був Стефан Турчак. Життєві долі музикантів багато в

¹ ВДНГ – виставка досягнень народного господарства.

² За рівнем успішності у навчанні училище посіло друге місце в Україні (1985).

³ В інтерв'ю газеті «Ваш Шанс» Світлана Берест називає Г. Довжинця «заслуженим діячем мистецтва», маючи на увазі не офіційне почесне звання, а значення внеску митця в музичну історію Сумщини.

чому подібні. Одного року народження (1938), вихідці з українського села, не маючи початкової музичної освіти, вони змогли опанувати секретами диригентської майстерності. Навіть навчалися одночасно у Львівській консерваторії на різних курсах і, можливо, особисто знали один одного. Обидва любили українську землю, людей, з якими працювали, і музику, без якої себе не мислили і не існували. Охоплені полум'ям творчості, вони прожили надто коротке, але вкрай інтенсивне життя, змінюючи музичне середовище своєю активною діяльністю. Як яскраві зірки пролетіли вони небосхилом українського мистецтва, залишивши після себе шлейф чудових справ, вдячних учнів і безліч нездійснених проектів.

Повертаючись до історії музичного училища, відзначимо, що й цього разу Сумам не пощастило. 1997 року його об'єднали із Сумським культосвітнім училищем, що обернулось не на користь музичному закладу. Зокрема, А. Льдов зазначає: «Об'єднання двох різних “за профілем і духом” навчальних закладів круто змінило історію музичного училища» [194], воно втратило свою суто академічну спрямованість. Нова історія Вищого училища мистецтв і культури, яке зберегло ім'я Д. С. Бортнянського, стала писатися з чистого аркуша. Сьогодні керівництво СВУМіК¹ стверджує, що Сумське музичне училище припинило своє існування і згадувати про нього немає сенсу [там само]. Проте викреслити значущу роль навчального закладу в історії міста і в розвитку академічної музичної освіти на Сумщині неможливо. Результати його діяльності – це сотні музикантів-виконавців, викладачів, керівників академічних і самодіяльних колективів, які сьогодні працюють у філармоніях, театрах, оркестрах, хорових, вокальних, інструментальних гуртах, музичних вишах і школах України і світу. Серед них – заслужені діячі мистецтв, заслужені працівники культури, заслужені артисти, керівники навчальних закладів, професори, доценти тощо. Це жива історія, її знання і шанування є запорукою подальшого творчого зростання і великого мистецького майбутнього.

¹ СВУМіК – Сумське вище училище мистецтв і культури ім. Д.С. Бортнянського.

5.4. Навчально-науковий осередок професійної музичної освіти Сумщини

Остання чверть ХХ століття позначилась започаткуванням в обласному центрі іще одного освітнього напрямку – музично-педагогічного: 1978 року при філологічному факультеті Сумського державного педагогічного інституту імені А. С. Макаренка було створено музично-педагогічне відділення, засновником якого став кандидат мистецтвознавства Валентин Дубравін (1933–1995). Створення такої ланки в системі вищої освіти було зумовлене потребами часу: починаючи з 1963 року, музику і співи почали викладати у I–VIII класах загальноосвітньої школи, а отже, зросла потреба у підготовці відповідних фахівців. На північному сході України вишів, у яких готують вчителів музики не було, тому музично-педагогічне відділення на певний період стало єдиним осередком такої освіти в регіоні. 1982 року відділення було реорганізовано у музично-педагогічний факультет, 2000-го – у факультет мистецтв, а з 2016-го цей потужний підрозділ Сумського педагогічного університету став Навчально-науковим інститутом культури і мистецтв¹.

Векторами роботи закладу є підготовка вчителів музики для загальноосвітніх шкіл, а також артистів, викладачів з різних музичних спеціальностей (струнні, духові, народні інструменти, фортепіано, академічний та естрадний спів), диригентів хору і оркестру. Педагогічний і студентський колектив бере активну участь в музичному житті міста: щорічно проводяться звітні концерти закладу, колективи й окремі виконавці долучаються до міських культурно-мистецьких заходів, значна частина студентської молоді реалізовує свій творчий потенціал в обласній філармонії, в академічному театрі драми та музичної комедії імені М. С. Щепкіна, в естрадних і вокальних студіях тощо. Інститут є базою сумської музикознавчої наукової школи: тут працюють три доктори і сім кандидатів мистецтвознавства, відкрито аспірантуру, спеціалізовану вчену раду по захисту дисертацій зі спеціальності 17.00.03 –

¹ З 2016 року Навчально-науковий інститут культури і мистецтв очолила доктор педагогічних наук, професор Олена Анатоліївна Устименко-Косоріч.

музичне мистецтво. Тут розпочинали свою наукову діяльність доктори мистецтвознавства О. Зав'ялова, В. Панасюк, М. Ржевська, О. Стахевич. У формуванні сумських наукових традицій значна роль належить доктору мистецтвознавства, професору, академіку Національної академії мистецтв України *Марині Романівні Черкашиній-Губаренко*. Саме за її підтримки і сприяння відбувались перші наукові заходи в обласному центрі, вихованці її наукової школи створили міцний фундамент для розвитку музикознавчої наукової думки в Сумах.

Плеяду науковців зростила доктор мистецтвознавства, професор *Ірина Степанівна Драч*, яка викладала в Сумському державному педагогічному інституті ім. А. С. Макаренка протягом 1982–2006 років (1997–2006 завідувач кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах). Під її керівництвом захищено шість кандидатських дисертацій¹ з проблем історичного музикознавства, автори яких працюють в університеті, розвивають українську музичну науку.

Традиції хорового мистецтва Сумщини продовжує Народна академічна хорова капела Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка (керівник – заслужений діяч мистецтв України, професор *Іван Петрович Заболотний*). Концертні, конкурсні, фестивальні маршрути колективу пролягають по Сумщині, Україні і далекому зарубіжжі. Зокрема, 2000 року капела взяла участь у Міжнародному музичному фестивалі в місті Лландголлен (Llandgollen, Англія), здобувши диплом лауреата. Колектив є призером багатьох престижних хорових форумів: Всеукраїнського хорового конкурсу імені М. Леонтовича (1997, 2002, 2006), Міжнародного фестивалю

¹ Сулім Р. А. «М. Лисенко і Ф. Шопен у контексті українсько-польських культурних зв'язків» (Київ, 1999); Кушова Е. В. «Фортепіанні партити Марка Кармінського: проблема реалізації художнього задуму» (Одеса, 2004); Довжинець І. Г. «Відтворення плернерних ефектів у фортепіанній музиці» (Одеса, 2006); Антоненко О. А. «Еволюція салонної музики в європейській культурі» (Харків, 2006); Іванова М. А. «Жанрова поетика М. Сидельникова в аспекті взаємозв'язку слова та музики» (Харків, 2009); Фоміна Н. П. «Прагматика присвяти в творчості Сергія Прокоф'єва» (Харків, 2014).

хорової музики (Львів, 1998), Всеукраїнських фестивалів-конкурсів хорового мистецтва, присвячених 170-річчю М. П. Драгоманова (Київ, 2010), 20-річчю Незалежності України (Київ, 2011), 80-річчю А. Т. Авдієвського (Київ, 2013) тощо. За враженнями слухачів, колектив демонструє «чудове виконання <...> чудові голоси <...> сильну школу» [219, с. 88]. Капела здійснила записи на Сумському обласному радіо і телебаченні.

У репертуарі колективу – твори української і світової хорової класики, духовної і сучасної музики, національної пісенної спадщини. Серед масштабних полотен: «Gloria» А. Вівальді, Месса *h-moll* Й. С. Баха («*Et Incarnatus Est*», «*Crucifixus*», «*Et resurrexit*»), фрагменти реквіємів В. А. Моцарта і Л. Керубіні, хори з опер Дж. Верді, кантата «Весна» С. Рахманінова, кантата-поема «Хустина» Л. Ревуцького, фольк-опера «Цвіт папороті» Є. Станковича тощо. Значну частину становлять обробки українських народних пісень: «Чотири воли пасу я» (обр. А. Кос-Анатольського), «Чуєш, брате мій» (обр. К. Стеценка), «Вийди, Грицю, на вулицю» (обр. О. Кошиця), «В гаю зелененькім» (обр. Ф. Колесси), «Думи мої, думи мої» (обр. А. Авдієвського) та інші.

Зачне місце у програмах капели належить творам М. Леонтовича («Праля», «Козака несуть», «Зашуміла ліщинонька», «Мала мати одну дочку», «Котилася зірка», «Щедрик» та інші). На думку А. Мартинюк і Т. Мартинюк, диригент І. Заболотний є одним із кращих інтерпретаторів музики митця в сучасному освітньому просторі. «Виконавські інтерпретації Івана Заболотного віддзеркалюють складність і семантичну багатозначність хорових творів М. Леонтовича, створених на основі переосмислення народнопісенних джерел. Звукове втілення хоровою капелою університету музики композитора, – стверджують науковці, – окреслює її образно-сміслову двоплановість», зокрема наявність планів «розповіді – осмислення, дії – протидії» тощо [там само, с. 17]. Неперевершена творчість М. Леонтовича, вважає керівник хору, є цінним педагогічним матеріалом, «своєрідною енциклопедією національної

музичної стилістики» [там само], саме тому в репертуарі колективу надається перевага музиці визнаного хорового майстра.

Інститут культури і мистецтв є творчою лабораторією сумських композиторів. Певний час тут працювали Галина Овчаренко¹, Ганна Приходько, Володимир Прищенко, Олена Чернова. Робота в навчальному закладі, тісно пов'язаному зі школою, значною мірою визначає специфіку творчості митців – дитяча музика. Серед відомих авторів – Євген Віталійович Карпенко, який послідовно працює в жанрі дитячої пісні й опери². Музика композитора сьогодні є особливо затребуваною, оскільки заповнює лакуну, яка утворилась в українському дитячому пісенному репертуарі з часів, коли відомі шлягери Г. Гладкова, Є. Крилатова, О. Рибнікова, Ю. Чичкова, В. Шайнського звучали з центральних сцен країни, на телебаченні, радіо і переспівувались дитячою аудиторією.

Проблема дитячого пісенного репертуару є однією з актуальних не лише в Україні, а й у світі. Про це, зокрема, наголошувалось на конгресі «Дорослі турботи про дитячі пісні» (06.10.2009, Гамбург), де йшлося про кризу дитячого репертуару, критерії створення музики для дітей [43]. «Сучасна дитяча пісня перебуває в дуже складній, можна сказати, – небезпечній ситуації, – зауважив ініціатор форуму німецький композитор Фредрік Фале (Frederich Vahle). – Є загроза, що ця сфера остаточно комерціалізується і перестане задовольняти потреби дитини у співі і духовному розвитку» [там само]. Музика для дітей має бути «простою, але не примітивною, доброю, але не солодкавою», – визнали учасники конгресу, проте «легко сказати – набагато складніше зробити» [там само].

Жанру пісні належить особливе місце в музиці для дітей. Розрахований на широке коло слухачів і виконавців певної вікової категорії, він враховує

¹ Овчаренко Галина Іванівна є членом Національної спілки композиторів України. Сьогодні проживає у Великобританії (м. Бристоль), працює в сучасних техніках письма з використанням фольклору.

² Див. детальніше: Довжинець І. Г. Євген Карпенко: горизонти творчості [84].

специфіку свого адресата: емоційно-психологічні властивості, художні потреби, особливості сприйняття, виконавські можливості тощо. Такі твори зазвичай мають зрозумілий поетичний текст, яскраву образність, просту (куплетну) форму, нескладну мелодичну будову, доступні засоби виразності. Діти є вибагливим реципієнтом. Тільки справжнє мистецтво викликає у них захоплення і визнання, тому автори відомих дитячих пісень є не тільки високими професіоналами, а й знавцями дитячих душ: відвертими і щирими у почуттях, відкритими до спілкування, правдивими, здатними відчути й відтворити в звуках світ дитинства. Чарівні ключики до сердець маленьких виконавців вдалося знайти і Є. Карпенку. Його пісні із задоволенням виконують юні таланти. Характеризуючи творчість митця І. Драч зазначає, що ці пісні «можуть багато розповісти про свого автора: про його оптимізм, людську чарівність, душевну відкритість, про його по-дитячому свіжий і безпосередній погляд на життя» [107, с. 3].

Сьогодні у творчому доробку композитора 17 збірок пісень¹ (понад 100 творів²), які охоплюють широке коло образності: мальовнича і неповторна краса навколишнього світу з його живими істотами і природними явищами, друзі-тварини, казкові і «чудернацько-дивовижні» персонажі, улюблені іграшки, ліричні й жартівливі настрої. Серед них є пісні про школу, дитинство і дитячі взаємини, про пори року (весна-літо-осінь-зима) і час доби (ранок-вечір-ніч-день), про рідний край, рідних людей (мама-тато, бабуся-дідусь, братик-сестричка) тощо. Різні за тематикою твори поєднує світлий і радісний емоційний тон, зрозуміла дитячому сприйняттю програмність, яскравість музичного втілення. Позитивний, оптимістичний погляд на світ виражений уже в назвах

¹ Серед відомих збірок дитячих пісень Є. Карпенка: «Навчайте мене музиці» (1992), «Нові пісні для дітей» (1993), «Колись у давнину» (1998), «Дитячі пісні» (2003), «Котячий концерт»(2003), «Осінь казка» (2005), «Медунка» (2005), «Рідня» (2008), «Місячна стежина (2008), «Проста арифметика (2010), «Про все розкаже Музика» (2019).

² Окрім вокальних творів для дітей, композитор працює в жанрі пісні і романсу для дорослих, вони опубліковані у збірці «Діоген», автор торкається різних тем: смислу життя, кохання, вірності, дружби.

збірок: «Світить сонечко для всіх» (1992), «Як зробити день веселим» (1998), «Ми друзі» (1998), «Запрошення до мандрів» (2001), «Про кицьку, мишку і собачку», (2009), «Усміхнися всім навколо» (2013).

Втілюючи неповторні миті дитинства, композитор використовує широкий діапазон виражальних засобів – від ліричної наспівності, жартівливої скоромовки до характерних танцювальних зворотів, ритмічно примхливих джазових інтонацій. За рівнем складності його твори розраховані на певний вік (від малечі до юнацтва), залежно від цього автор добирає елементи музичної мови. Так, пісням для дошкільнят характерний неширокий мелодичний діапазон: рух гамою, стрибки на терцію і кварту, хід тризвуком та його оберненнями, що підсвідомо налаштовує слух дитини на пізнаваність цих музичних формул. З одного боку, вони окреслюють певний музичний образ, з іншого, – це музична абетка, яка знайомить початківця з основами музичної інтонації, вводить у світ музики. Композитор використовує лаконічні, прості ритмічні комплекси, які є одним із засобів смислоутворення: мрійливе споглядання – мірний рух четвертними, восьмими тривалостями, або м'якими тріольними хвилями; активізація дії, настроїв веселощів – чергування угруповань шістнадцятими, пунктирні формули, міжтактові та внутрішньотактові синкопи тощо. Фортепіанний супровід у творах для дошкільнят, зазвичай, дублює мелодію, подвоює її у терцію або сексту, що допомагає у інтонуванні і природно виховує гармонічне чуття. Водночас, такий прийом виявляє тяжіння до народної «вторі» – одного з головних принципів автентичного співу та музикування українців.

Позбавлений примітивізму і штампів мелодизм пісень для дітей середнього і старшого шкільного віку іноді становить певні труднощі для виконання (синкопування, інтонаційні стрибки, метро-ритмічна змінність, хроматична ввіднотоновість тощо), проте легкість запам'ятовування тексту¹ й

¹ Композитор обирає образно яскраві поезії українських авторів: Платона Воронька, Сергія Дяченка, Миколи Сингаївського, Анни Коршунової, Ліни Костенко, Анатолія Костецького та інших.

мелодичного матеріалу, життєдайна енергія творів захоплює дітей. Важливим у «підкоренні» юних виконавців є застосування елементів сучасної стилістики: композитор експериментує з ритмом (долаючи інерцію заданості, змінює формули організації музичного матеріалу), гармонією (застосовує мажорно-мінорну варіантність, джазові дисонантні співзвуччя), партією акомпанементу, яка є досить насиченою й ритмічно різноплановою. Ці колористичні знахідки надають музиці «свіжого звучання», певної невимушеності й імпровізаційності. Загалом, увесь комплекс музичних засобів в піснях Є. Карпенка спрямований на створення яскравого, неповторного, захоплюючого дитячу уяву образу, зрозумілого «свого» і водночас сучасного й нового у віддзеркаленні оточуючого світу.

Багаторічний досвід хормейстера¹, педагога, керівника хорових колективів дозволив композитору обрати зручний для дитячого співу теситурний діапазон, що є важливим у становленні вокального інтонування. Переважно він зводиться до обсягу септими, що є оптимальним для дитячих голосів: з одного боку це обумовлює доступність для виконання, з іншого – дає перспективи розширення можливостей голосового апарату. Кантиленні й декламаційного характеру твори розвивають відповідні способи звукоутворення, формують співацьке дихання, артикуляцію і дикцію.

На певному етапі творчості жанр дитячої пісні став дещо «затісним» для Євгена Карпенка. Співпраця з керівниками дитячих хорових колективів і студій виявила потребу у більш розгорнутих формах і композитор спрямував свої зусилля на написання пісенної дитячої опери і вокально-хорової сюїти². Як зазначає автор: «Дитяча опера – жанр специфічний, який наближається до мюзиклу. Участь у її постановці активно й різнобічно розвиває дітей завдяки

¹ Карпенко Євген Віталійович закінчив Харківський інститут мистецтв імені І. П. Котляревського (1980, клас диригування В. Ходька), композицію вивчав під керівництвом В. Борисова.

² Вокально-хорова сюїта «Золоте намисто» (на вірші М. Гриценка), написана за мотивами українських прислів'їв у гумористичній формі, знайомить дітей з народною поетичною творчістю.

синтетичній природі такої вистави: тут задіяні спів, акторська гра, виразне читання (більшість дитячих опер містять розмовні діалоги), танець» [цит. за: 266, с. 63]. Діти зазвичай із захопленням беруть участь у таких постановках, розкриваючи різні грані свого обдарування. У процесі репетицій юні виконавці набувають уміння слухати думку інших, вступати в діалог, брати участь у колективному обговоренні тощо. Цінність дитячих оперних вистав¹ полягає також у живому спілкуванні виконавців і слухачів, які у процесі дійства перебувають в одному емоційному полі.

Усі тринадцять дитячих опер композитора² були поставлені на сцені Сумського палацу дітей та юнацтва (музичний театр «Дзвіночок», керівник І. П'янкova), окремі з них – дитячими колективами музичних і загальноосвітніх шкіл міста й області, а також творчими студіями у Дніпропетровську (Дніпрі), Житомирі, Києві, Волгограді й Москві. Зокрема, в газеті «Голос України» відзначалось: «П'ятдесят юних вихованців музичного, хореографічного та художнього відділень спільно з педагогами Дніпродзержинської Лівобережної школи мистецтв презентували для ровесників оперу-казку “Лелія” за мотивами твору Лесі Українки <...> Музичний дебют став подією в культурному житті міста» [308, с. 7].

В оперних творах Є. Карпенка органічно поєднані стали ознаки жанру (казковий сюжет, обмежена кількість дійових осіб, мінімізація сценічної дії, характеристичність персонажів, невеликий обсяг вокальних номерів,

¹ Усі опери Є. Карпенка розраховані на дитяче виконання.

² Дитячі опери Євгена Карпенка: «Бабка і мурашка» (лібрето Г. Приходько, 2001), «Чарівне Люстерко» (лібрето М. Петренка, 2002), «Лелія» (лібрето Г. Приходько за казкою Лесі Українки, 2003), «Срібна дівчинка» (лібрето С. Дяченка за казкою Т. Хвостенко 2006), «Найкрасивіша» (лібрето В. Степанова, 2007) «Білосніжка та сім гномів» (лібрето Г. Приходько, 2007), «Дюймовочка» (лібрето І. П'янкової за казкою Г. Х. Андерсена, 2008), «Про відважного Барвінка і Коника-Дзвоника» (лібрето Г. Приходько за казкою Б. Чалого та П. Глазового, 2009), «Писанка» (лібрето Г. Приходько за казкою Ю. Тиса, 2009), «Як Барвінок і Ромашка у вирій літали» (лібрето С. Дяченка за казкою Б. Чалого, 2010), «Дзвени, Дзвіночку!» (лібрето А. Коршунової, 2011), «Рогата кішка» (лібрето А. Коршунової за мотивами казки Л. Лапіної, 2012), «Принцеса Фінеса та її друзі» (лібрето А. Коршунової, 2018).

включення в композицію текстових «вставок» (монологів, діалогів), танцювальних елементів, звуконаслідування тощо) і своєрідність композиторського письма, викристалізованого в пісенній лабораторії митця. Яскравість образних характеристик, динамічність розгортання сюжету, вдале поєднання музичних і поетичних складових, простота форми і виразність засобів мелодичного втілення забезпечують успіх музики Є. Карпенка у дітей. Його твори, як зазначає І. Драч, допомагають створити гарний настрій, вчать краще розуміти один одного, краще орієнтуватись у цьому яскравому, непростому і щедрому світі, навстіж відкритому перед дитячими очима [107, с. 3].

У композиторському портфелі Є. Карпенка значне місце належить хоровій музиці: авторські твори, обробки народних пісень Сумщини, аранжування (для академічного хору). Актуалізуючи фольклорні першоджерела, митець звертається до занотованих В. Дубравіним¹ зразків календарно-обрядових (колядки, веснянки, купальські), родинно-побутових, весільних, ліричних, колискових, жартівливих пісень. В опрацюванні матеріалу він дотримується принципів вільної обробки (поєднання специфічно народних і класичних прийомів), вироблених М. Лисенком та його послідовниками – К. Стеценком, О. Кошицем, С. Людкевичем, М. Леонтовичем. У творах Є. Карпенка виразно проступає тенденція до індивідуалізації голосів (тембрової, ритмічної), а також до імпровізаційності, характерної для фольклорного виконання. Мелодизм народних пісень композитор органічно поєднує з поліфонічними прийомами письма, проте фактура викладу у нього не обтяжлива і прозора, лінії голосів відзначаються ясністю і рельєфністю. Іноді він застосовує чотириголосий хоральний виклад (гуртовий спів), але частіше – прийом поступового включення голосів² або сольного заспіву і хорового

¹ Перші композиторські спроби Є. Карпенка здійснив під керівництвом В. Дубравіна, в роки навчання в Сумському музичному училищі (клас диригування І. Скоромного).

² Колядка «Що в дядька, в дядька один синочок», купальські «Ой купала купалася», «Купала на Йвана».

приспіву¹, також пов'язаних з народнопісенною традицією. Варіантний розвиток є основою музичної драматургії хорових обробок Є. Карпенка. Застосовуючи цей принцип, композитор «розцвічує» куплетну структуру різноманітними інтонаційними, ладово-гармонічними, ритмічними барвами, досягаючи ефекту постійного звукового оновлення. У komponуванні фактури автор іде від поетичного тексту, ущільнюючи й динамізуючи звучання в кульмінаційних місцях.

Загалом, принципи обробки фольклорного матеріалу Є. Карпенка багато в чому наближені до творчого методу М. Леонтовича, який наголошував: «Сама пісня, особливості її поезики й музичного стилю повинні визначати комплекс виразових засобів, необхідних для всебічного розкриття і збагачення її образів, настроїв, найтонших емоційних відтінків» [68, с. 57]. Такий підхід надає можливість, не порушуючи музичної природи пісні й закономірностей національного стилю, розкрити її художній зміст, збагатити новими семантичними смислами.

Не обійшов увагою композитор і фортепіанної музики. Серед його збірок альбом мініатюр «П'єси для фортепіано» (2017). На відміну від класичних засобів письма, які становлять основу його вокальних творів, композитор використав тут переважно сучасну стилістику: дисонантну акордику, ритмотематизм, мелодичну хроматику, атональні гармонічні комплекси, темброво-регістрову колористику тощо. П'єси не поєднані в цикл, проте їх розміщення має певну логіку, яку можна визначити: від бароко до романтизму. Жанрову палітру першої частини збірки складають токато, прелюдія і скерцо. Сферу прелюдійності композитор розширив до п'яти мініатюр, створивши оазу імпровізаційності в межах активної дії токатного ритму і скерцозної гротескності. Образно-емоційні стани прелюдій відтворюють різні грані людського світосприйняття: занурення у мрії і спогади, тривогу очікування і гармонію споглядання, сумніви і душевний спокій, життєву енергію та

¹ Колядка «До тебе прийшла, пане Іване», веснянка «Весняночка-паняночка».

розчинення у роздумах про майбутнє. Відповідно композитор добирає й засоби виразності.

Перша з прелюдій нагадує миттєвість, коли настрої, фантазії, враження переплелися в химерних калейдоскопічних візерунках. Зміни станів композитор відтворює фактурним контрастом (акордова статичність і мелодична лінеарність), темповими зрушеннями (*Allegro–Grave–Moderato*), метро-ритмічною нестійкістю (4/4, 2/4, 3/4; чергування жвавих тріольних послідовностей та мірних четвертних тривалостей; пунктирних ланцюгів та синкопованих зупинок, фермат і пауз), полярністю динамічних відтінків («*p*», «*f*»), регістровим розшаруванням музичної тканини (використання середньої теситури інструменту та його крайніх звукових полюсів). Зовсім інший образ – ліричні почуття – розкрито у третій прелюдії. Стан внутрішнього спокою, умиротворення зумовив темпову й динамічну стабільність п'єси (*Allegretto*, 4/4). Джазові звороти, плинність акомпанементу, що хроматичним рухом сповзає, утворюючи витончені гармонічні співзвуччя, плавні відхилення в IV–VI–VII (низький) ступінь, моделювання з основного *c-moll* в тональність субдомінанти (*f-moll*) наприкінці твору створюють ефект імпровізаційності, народження музики «тут і тепер». Не змінює характеру мініатюри й середній розділ тричастинної форми. Більш рухливий (пасажі шістнадцятими), він додає легкості і невимушеності загальному образу. Прийом поліритмії (2:3), що в крайніх розділах є основною ритмоформулою, справляє враження м'якого коливання, неспішного руху, занурення у світ мрій.

Друга частина збірки містить «Елегію», «Баркаролу», «Пастораль», «Ноктюрн» і «Ліричну пісню». Вона має підзаголовок «Маленькі п'єси», оскільки всі представлені в ній мініатюри мають обсяг не більше сторінки, а дві останні взагалі написані у формі простого повторного періоду¹. Проте лаконічність висловлювання не применшує художньої цінності цих творів. Кожна мініатюра є завершеною ліричною сторінкою, розкрити яку може досвідчений виконавець. Незважаючи на маленькі форми, ці п'єси сповнені

¹ «Ноктюрн» має форму розширеного повторного періоду.

серйозного змісту. Вони можуть скласти репертуар концертуючих піаністів або студентської молоді, яка опановує стилістику сучасного фортепіанної мови.

Музика Євгена Карпенка спрямована на широке коло виконавців і слухачів: дітей, які із задоволенням долучаються до музичного мистецтва, знайомлячись з піснями композитора, беруть участь у постановках його оперних творів; студентські й самодіяльні хорові колективи, які включають у свій репертуар народні обробки й авторські твори Є. Карпенка; професійних виконавців-інструменталістів і вокалістів, а також публіку, яка охоче відвідує творчі вечори сумського митця. Залучення значного соціального прошарку до музичного мистецтва є одним з елементів формування музичного середовища. Особливо важливим є зацікавлення творчою діяльністю дітей, художні смаки і ціннісні орієнтації яких перебувають у процесі становлення.

Висновки до розділу 5

Музичне середовище Сум другої половини ХХ століття віддзеркалює загальні тенденції соціокультурного розвитку країни того часу. Відповідно до впроваджуваної політики музичного просвітництва, створена наприкінці 30-х – початку 40-х років мережа державних концертних установ – філармоній¹, здійснювала функцію музичного виховання і популяризації музичного мистецтва. В руслі цих тенденцій відбувалося становлення і Сумської обласної філармонії. Добір музикантів, організація колективів, формування репертуару, концертна і гастрольна діяльність корегувалися «згори», проте форми виконавської практики безпосередньо залежали від наявності і можливостей місцевих кадрів. В Сумській філармонії пріоритетні позиції посіли переважно сольне і камерно-ансамблеве виконавство, неодноразово створювані симфонічні колективи не затвердились в артистичному складі провідної концертної установи області. Водночас, функціонування окремого осередку класичної музики, з закріпленою територією (концертним залом), професійними кадрами й певним планом діяльності значною мірою збагачувало музичне середовище міста. З одного боку, філармонія надавала можливість виконавської реалізації місцевим музикантам, забезпечувала

розвиток різних форм творчості, з іншого, – формувала постійну слухацьку аудиторію – філармонічну публіку.

Державна стратегія загального музичного виховання зумовила й активний розвиток музично-освітньої галузі. Задум охопити все населення музичною грамотністю реалізувався у створенні грандіозної системи закладів музичного навчання: студії, гуртки, школи, училища, музично-педагогічні вищі навчальні заклади і окремі факультети, консерваторії, зокрема народні консерваторії тощо. Було сформовано трирівневу структуру музичної освіти, зразок якої становлять Суми: відкрито чотири музичні школи¹, створено заклади середньої спеціальної музичної ланки навчання (музичне училище) і вищої музично-педагогічної освіти (факультет в педагогічному інституті імені А. С. Макаренка). Сформована модель, охоплюючи всі вікові категорії, надавала широкі можливості для розвитку й удосконалення творчих особистостей. Процес, започаткований у 60-ті роки, досяг найвищого розквіту у 80-ті, коли навчальні заклади у повній мірі забезпечували кадрами музичні школи міста й області, значно впливали на концертне життя і розвиток самодіяльного мистецтва, сприяли становленню фестивального і конкурсного руху. Освітнє музичне середовище створювало умови для реалізації митців, формувало музичну інтелігенцію міста.

Збудована державою система сприяла розвитку академічного музичного мистецтва, проте руйнування політичного і соціально-економічного устрою країни наприкінці століття призвело до трансформацій в організації роботи концертних установ і закладів освіти. Державне регулювання у сфері музичної діяльності змінила ринкова модель – «попит-пропозиція». Нові умови створювали нові можливості, нові модифікації музичного середовища. «В епоху біфуркації, – стверджує Е. Ласло (Laszlo Ervin), – всі структури в суспільстві стають надзвичайно чутливими: вони вловлюють найменшу флуктуацію і змінюються разом з нею. Не є винятком і культура. У перехідну епоху нові ідеї й цінності, спочатку малі і слабкі <...> З'явившись в цій якості, деякі з них стають “центрами тяжіння”...» [184, с. 101]².

РОЗДІЛ 6

ПЛАТО КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ В ЛАНДШАФТІ МІСЬКОГО МУЗИЧНОГО СЕРЕДОВИЩА: МЕЖА ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

6.1. Музична класика у пошуках слухача: особливості сучасного концертного життя

Якість життя сучасної людини значною мірою визначається активним розвитком інформаційних і комунікаційних технологій. Якщо у ХХ столітті головними інструментами впливу на свідомість були друковані засоби масової інформації, радіо і телебачення, то сьогодні незаперечний пріоритет належить Інтернету: «Ми є свідками революції в характері соціальних інформаційних взаємодій в глобальному масштабі», – зазначає К. Калюжний [144, с. 21]. Інтернет відкриває нові можливості для комунікації, навчання, доступу до інформаційних джерел, зокрема до музичних бібліотек, нотних зібрань тощо. Швидкість каналів розповсюдження інформації, стрімке зростання її обсягів надає можливість кожному користувачу знайти все потрібне, не виходячи з дому. Класична музика, доступна в найрізноманітніших аудіо- і відео форматах, в різних виконаннях – від еталонних інтерпретацій визнаних майстрів до учнівських виступів, – формує публіку «суспільного концерту». За таких умов живе концертне виконання набуває особливої актуальності¹.

Одним із критеріїв художньої цінності творів мистецтва є їх оригінальність. За оригінал вважають те, що не має аналогів, унікальне і неповторне. Німецький філософ Петер Слотердайк (Peter Sloterdijk) зауважує: «Те, що справжнє <...>, існує як “оригінал”, – обмежене рідкістю свого прояву» [309, с. 125]. Це стосується й концертного виконання. Зокрема, Ф. Бузоні наголошував: «Поняття “творчість” містить поняття “нового”; взірць є великим завдяки тому, що відхилився від свого попередника...» [36, с. 149]. Жодна, навіть якісна копія не може замінити живого концертного виконання, в

¹ Див. про це: Довжинець І. Г. Класична музика в умовах інформаційного суспільства [85].

якому творчий процес відбувається «тут і тепер», і саме це, як підкреслює В. Беньямін (Walter Benjamin), виявляє «його унікальне буття...» [23, с. 18].

В умовах концерту відбувається «зустріч трьох активностей» – основних учасників музичної комунікації: композитора-виконавця-слухача: «композитор і виконавець прагнуть висловитись, передати слухачам свої ідеї, думки, почуття; але й слухач, – як зазначає В. Медушевський, – постає активною стороною...» [224, с. 121]. Одним з побічних компонентів цієї комунікативної тріади, за Є. Назайкінським, є звукозапис [248, с. 23], хоча сьогодні відбувається певне зміщення у значенні цих складових: звукозапис, посідаючи провідні позиції, «витискає» виконавця. Унаслідок цього традиційно «центральна постать» в умовах концертної актуалізації твору стає ніби «зайвою» у процесі передання музичного повідомлення. Це стосується як слухача, який може отримувати інформацію, не спілкуючись безпосередньо з виконавцем, так і композитора, якому в реалізації творчих планів виконавець стає не потрібним. Досліджуючи роль музичних комп'ютерних технологій в сучасній композиторській практиці, І. Гайденко звертає увагу на те, що нові технології змінюють творчий процес композитора і його результати: «Стають реальними новітні форми буття музичного твору <...>, існування комп'ютерного музичного виконавства» [53, с. 3]. Аналогічну думку висловлює В. Єрохін, наголошуючи, що завдяки комп'ютерній техніці автор музичного твору може (коли схоче) відчувати себе незалежним від виконавського цеху, оскільки за допомогою комп'ютера він має можливість озвучити свій нотний текст, не вдаючись до послуг інструменталістів, а отже, може виступити в ролі віртуального виконавця власної інструментальної композиції [114]. За таких інновацій у сфері музичної комунікації актуалізується проблема творчої реалізації виконавця, оскільки вся його діяльність спрямована на слухача. «Саме слухач є об'єктом “прямої мови” виконавця, – зазначав Л. Гаккель, – і до нього звернена виконавська творчість» [54, с. 3].

Аналізуючи відносини музиканта і публіки, відомий німецький диригент В. Фуртвенглер підкреслював: «Музика як мистецтво передбачає

співтовариство <...>, в музичному житті публіка завжди відігравала безпосередню, персоніфіковану роль» [345, с. 186]. На думку А. Шнабеля: «Публіка – одне з найбільш туманних понять» [381, с. 175]. Розкриваючи її ознаки як маси, німецький філософ-екзистенціаліст Карл Ясперс (Karl Jaspers) визначав, що публіка – це пов'язані сприйнятими словами і думками люди, які не розмежовані належністю до різних прошарків суспільства, множинність, яка втілює в собі суспільну думку про духовні цінності, при цьому її спільна думка не є думкою жодної окремої людини [400, с. 313]. Як об'єкт, на який спрямована виконавська діяльність, публіка, за В. Фуртвенглером, «не є безліччю одинаків, а люди, які відчують і реагують як співтовариство». Музикант вважав, що публіка «уособлює того уявного слухача, якому артист адресує своє мистецтво» [345, с. 177], він розраховує не на будь-якого, невизначеного адресата, а завжди чітко уявляє публіку, яка буде присутня на концерті, навіть певним чином її «прораховує». Наприклад, репрезентація класичної музики приверне увагу передусім музикантів-професіоналів, а також підготованого слухача, який знається на академічному мистецтві: має слухацький досвід, уявлення про норму і здатен оцінити майстерність виконавця. Такий слухач відкритий для сприйняття і має установку не на експертну оцінку (відповідність авторському тексту штрихів, нюансування, педалізації тощо), що, власне, є полем діяльності критики, а на отримання естетичного задоволення, радості від спілкування з музикою і майстерним виконанням.

Активність слухацького сприйняття виявляється не тільки у здатності емоційно переживати музику разом з артистом, а й відгукуватись на емоції, спрямовані до неї. Реакція слухача, виявляючись у застиглій тиші залу в момент напруженої паузи, у нестримному вибуху овацій, щирому захопленні, у вигуках «браво», надихає музиканта, спонукає до нових виконавських звершень.

Аналізуючи процеси зворотного зв'язку артиста з аудиторією, психолог Г. Уілсон (Glenn Wilson) зазначає, що, в ідеалі, цей процес розвивається по

спіралі: публіка виражає схвалення – упевненість акторів в собі, якість їх гри зростають, аудиторія приймає їх ще краще, і так далі [44с. 43]. Саме так і відбувається під час найкращих, найбільш успішних концертів класичної музики, стверджує В. Холопова: «Слухач приходить з певним очікуванням, безперервно відгукується на кожен емоційно виразний нюанс виконуваного твору, передає свій імпульс артистам на сцені, зал і музика зливаються в одне ціле» [351, с. 35–36].

Головна мета виконавця – грати так, щоб публіка його «прийняла». Заради цього він витрачає незлічені години підготовки, мобілізує фізичні, інтелектуальні, емоційні, духовні сили. Усі параметри «уявного слухача» він закладає у продукт своєї творчості. Водночас, для виконавця музика є засобом впливу на публіку, зокрема досягнення катарсичного стану, особливістю якого є переживання дійства в особистій причетності до нього [282]. Такого ефекту не можна досягти, прослуховуючи запис. Як стверджує Г. Уїлсон, головна відмінність між сприйняттям «живого» музичного концерту і телепередачі – відчуття причетності до події [44, с. 43]. Під час концерту створюється емоційна ситуація, у якій перебувають і публіка, і виконавець. Власне, це й відрізняє концерт від інформування. За твердженням В. Савчука, інформація, сама по собі нецікава та емоційно нейтральна, «блокує здатність емоційно реагувати». Вона не залучає людину до подій, а навпаки, змушує дистанціюватись від них, оскільки події, про які повідомляється, відбуваються без особистої участі адресата. Глибина переживань компенсується тут калейдоскопічною зміною фрагментарних повідомлень, безперервністю й надмірністю [294, с. 1–7]. «Сегментована і, водночас, міцно переплетена інформаційна мережа формує подібного до себе ризоматичного користувача: інформаційно мобільного, який без зусиль схоплює й відштовхує від себе фрагменти інформації...» [там само, с. 5]. А «для свідомості, яка дає змогу звідусіль себе інформувати, – стверджує П. Слотердайк, – все стає проблематичним і байдужим» [309, с. 98].

Проведення «реального» концертного заходу потребує певного простору і часу. Хронотоп концерту в сучасну, швидкісну добу вимагає стислості. Сьогодні слухач не налаштований на тривале прослуховування концертної програми, і це загальна світова тенденція. Спираючись на свій зарубіжний виконавський досвід, відомий український композитор і баяніст В. Зубицький зазначає, що західна публіка без захоплення сприймає «безрозмірні» концертні програми і твори великої форми [123, с. 25]. Звикла миттєво отримувати будь-яку інформацію, причому в «максимальному обсязі за мінімум часу», вона «цю формотворчу схему» переносить і на слухацьку діяльність, і це не можуть не враховувати виконавці [там само, с. 25, 30]. Розлогі музичні полотна звучать вкрай рідко, отже: «Слід писати твори на 4–5 хвилин і не більше <...>, слухачі не в змозі довго концентрувати увагу» [207, с. 5].

Відвідання концерту вимагає також додаткової мотивації, оскільки отримати бажане музичне повідомлення можна і вдома у будь-який слухний час. Спонукає піти в концерт може бажання послухати улюбленого виконавця, відвідати музичну прем'єру або «престижний захід», здійснити «вихід на люди» тощо. Проте наявність мотивації ще не гарантує відвідання концерту, адже для цього потрібно витратити певний час і докласти додаткових зусиль (одягнутись, вийти з дому, здолати певну відстань тощо). Концерт – це не щоденна подія. Його відвідання потребує певного емоційного настрою, готовності до сприйняття. Зокрема, А. Сохор і З. Казанджиєва-Велінова вважають, що формування установки на слухання музики – це окрема, «докомунікативна фаза» у процесі сприйняття [310; 143]. Наведені чинники виявляють ще одну ознаку публіки, яку Є. Дуков називає здатністю «до вільного самовизначення» [109, с. 152].

Присутність на концерті вимагає від слухача значної активності й зосередженості, на відміну від ситуації побутового аудіо-відео прослуховування, оскільки є можливість комітатного слухання, коли музика стає фоном для будь-якої позамузичної діяльності. До того ж, зустріч з музикою зовсім не гарантується доступністю засобів музичної інформації. Не

обмежене конкретними часовими рамками аудіо- й відеопрослуховування дає змогу у будь-який момент перенести «заплановану зустріч з музикою», відкласти її «на потім», що врешті може призвести до того, що ця зустріч не відбудеться взагалі.

Спілкування виконавця зі слухачем передбачає і наявність певного реального простору, в якому відбувається процес комунікації. Серед варіантів середовища, яке оточує музичне виконання, Є. Назайкінський виокремлює простір великих концертних залів [248, с. 116], до яких належать основні осередки класичного мистецтва, зокрема філармонії. Аналізуючи історію становлення публічного концерту, Є. Дуков відзначає: «Ми звикли до того, що філармонічна (“серйозна”) музика існує в особливому, стерильному просторі, перш за все, – в особливому концертному залі, причому краще, якщо в цьому концертному залі нічого, окрім “серйозної музики” – встояної та випробуваної – з’являться не буде» [109, с. 164].

У радянський час філармонічні концертні установи активно сприяли процесу здійснення музичної комунікації. Організація гастролей, усталена система абонементних концертів¹, широка мережа розповсюдження квитків створювали умови для творчої реалізації виконавця – забезпечували його слухачем. В реаліях українського сьогодення філармонії структурно зберегли радянську модель, але їх функції дещо трансформувалися. Переважно вони залишились господарями приміщень, а «опікування слухачем» перейшло до кола обов’язків самого виконавця. У вирішенні цього питання важливу роль відіграє система менеджменту, яка, на думку Л. Нормана (Norman Lebrecht), нищить класичну музику [186]. Концертне життя в Сумах переконає у протилежному: саме музичний менеджмент, втілений у моделі продюсер-виконавець, забезпечує різноманітність і стилістичну багатоплановість музичного середовища.

¹ Абонемент, на думку української дослідниці М. Мяндіної, є одним з найдієвіших інструментів концертного менеджменту в організації концертів академічної музики [245, с. 124].

6.2. «BACH-FEST» і «ORGANUM» як територія музичного бароко

У великих культурних центрах України філармонічні концерти, гастрольний рух, фестивальні і конкурсні заходи пропонують слухачеві досить різноплановий музичний продукт¹. Зовсім інакше складається ситуація в невеликих містах, концертне життя в яких не настільки жваве. Сьогодні у Сумах не часто концертують відомі діячі академічного мистецтва – здебільшого виступають артисти обласної філармонії, звітують студенти і викладачі Вищого училища мистецтв і культури імені Д. С. Бортнянського, Інституту культури і мистецтв педагогічного університету імені А. С. Макаренка, музичних шкіл міста. Навчальні заклади проводять мистецькі конкурси: міжнародний конкурс молодих піаністів «Слобожанська фантазія», всеукраїнський конкурс хорових диригентів імені Д. Бортнянського, всеукраїнський конкурс юних музикантів «Проліски Слобожанщини», відкритий обласний конкурс юних піаністів імені М. Танфелевої. Заходи, що мінімально забезпечують потребу сумчан у живому виконанні залучають свого слухача: публікою філармонічних концертів та акцій з підвищення виконавської майстерності молоді, переважно, є родичі і знайомі учасників-музикантів.

Відсутність гастрольної практики компенсують мистецькі проекти ініційовані місцевими музикантами. Серед таких – міжнародні фестивалі камерної і органної музики «Bach-fest», «Organum»², джазової музики «Jazz-fest», які проводить органіст і продюсер Орест Коваль. Започатковані в переломні 90-і роки ХХ століття, ці концертні акції набули заслуженого визнання у сумської публіки, запровадили моду на академічне мистецтво, виховали свого слухача³. В панорамі українських фестивальних імпрез «Bach-fest» і «Organum» репрезентують музику Бароко. Обраний напрям був

¹ Див. про це: Довжинець І. Г. Музичне середовище українців: реалії та перспективи [92].

² Див. детальніше: Довжинець І. Г. Орест Коваль і барокові фестивалі в Сумах: історія та сьогодення [94].

³ Див. детальніше: Довжинець І. Г. «BACH-FEST» і «ORGANUM» як територія музичного бароко [79].

зумовлений наявністю в місті органа¹ і, безперечно, творчої особистості – менеджера, здатного втілити ідею мистецького проекту в життя².

Орест Романович Коваль (1949) уродженець Львова, згідно направлення на роботу опинився на Слобожанщині. Закінчивши Київську державну консерваторію імені П. І. Чайковського (1974, клас проф. Т. П. Кравченко), він був прийнятий викладачем фортепіано в Сумське музичне училище. Саме тут наприкінці 70-х років він уперше ознайомився з органом, щоправда електронним. Училище придбало інструмент і керівництво запропонувало молодому фахівцю опанувати «новинку». Як згадує музикант, то були його перші кроки як органіста. Випадок, який у залізничній подорожі звів О. Ковалья з професором Київської консерваторії А. Котляревським, назавжди визначив творчу долю митця: фундатор вітчизняної органної школи повідомив, що незабаром в Сумах буде встановлено концертний орган. Новина стала вирішальною у намірі піаніста професійно опанувати гру на «королі інструментів». Перспектива концертувати спонукала музиканта вдруге подолати курс консерваторської науки (1980–1983³), на цей раз у майстрів органного виконавства – професорів Арсенія Котляревського та Галини Булибенко. Доки О. Коваль навчався, на посаду штатного органіста запросили Михайла Чичеріна⁴, а після повернення до Сум молодому фахівцю

¹ Орган (opus 3568) відомої фірми «Rieger-Kloss» (м. Крнов, Чехословаччина) 1986 року встановлено в Троїцькому храмі м. Суми. Інструмент сконструйований спеціально для цього приміщення. Він має 3574 труби і 48 регістрів, розподілених по трьох мануальних та педальній клавіатурах. Точною копією сумського органа є інструмент встановлений в Успенському соборі Харкова, виготовлений 1984 року, з 1 червня 1986 року у приміщенні храму розпочав роботу Будинок органної і камерної музики.

² О. Коваль особисто здійснює організацію концертів: запрошує артистів, організовує рекламу, інтерв'ю з концертантами на телебаченні і радіо, вирішує фінансові й побутові питання, зокрема пов'язані з орендою залу, розселенням, харчуванням музикантів тощо.

³ Отримав диплом з відзнакою.

⁴ Чичерін Михайло Юрійович (1956–2016) – заслужений артист України (2002), корінний лєнінградець. Навчався в середній спеціальній музичній школі при Ленінградській консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова (фортепіано), після

запропонували місце органного майстра-настроювача. Орест Романович переконаний: «Якби відразу став органістом, то навряд чи домігся того, чого досягнув сьогодні» [153]. Шукаючи можливості професійної реалізації і матеріального забезпечення, він вдався до інших варіантів здійснення творчих планів: спочатку був солістом-органістом Рівненської обласної філармонії (1989–1991), гастролював країною, згодом працював солістом-органістом у Сумській філармонії «за контрактом», умови якого передбачали організовувати власні виступи. «Оскільки я не був утруднений стабільною ставкою, – пригадує О. Коваль, – то мусив організовувати концерти самому собі, і я навчився те робити. Ще відчув, що хочу не лише грати, а й спілкуватися з людьми <...> У Рівному, коли працював органістом, почав сам вести свої концерти <...> Так, навчившись організовувати концерти для себе, я подумав: а чому не зробити це для друзів? І назвати це фестивалем» [335]. Ідея проекту народилася з бажання «вилікувати» суспільство, духовно спустошене сучасною естрадою, чистими і піднесеними гармоніями бахівського Всесвіту [278]. Безпосереднє спілкування з величним бароковим інструментом, досконале знання органної спадщини німецького генія і прагнення відродити її автентичне звучання спонукали митця започаткувати фестивалі, присвячені саме творчості Й. С. Баха і музиці бароко загалом [335].

Пошуки вирішення проблем виконавської реконструкції європейської музики XVII–XVIII століть настільки захопили О. Ковалья-органіста, що він вдався до опрацювання робіт зарубіжних вчених, з питань звуковидобування, інтерпретування та акустичних параметрів музики Й. С. Баха. Зокрема, сприяв виданню українською мовою книги відомого австрійського музикознавця Н. Харнонкурта (Nikolaus Harnoncourt) «Музика як мова звуків» (2002),

закінчення якої вступив відразу на дві спеціальності цього закладу: фортепіано (клас проф. О. В. Шишко) і орган (клас заслуженої артистки Росії, проф. Н. І. Оксентян). Завершивши навчання переїхав до Сум, з 1983 року працював солістом-органістом Сумської обласної філармонії. У 1988–1989 роках стажувався в асистентурі Ленінградської консерваторії (клас проф. Н. Оксентян). Багато концертував Україною і за кордоном.

редагування якої здійснив разом з Н. Кашкадамовою [346]. Зробив він і український переклад текстів бахівських «Страстей за Іоанном», що вийшли друком у буклеті до львівського фестивалю «Контрасти» (2000).

Фестиваль «Organum», який відбувся в Сумах у квітні 1993 року і набув значного публічного резонансу, вдруге було проведено через півроку¹, а в жовтні 1995-го – започатковано інший захід такого рівня – «Bach-fest»². З того часу ці щорічні фестивальні акції традиційно відбуваються весною і восени³. Варто зазначити, що назва «Organum» стала для О. Ковалю знаковою – так називаються створені й очолювані ним об'єднання громадян Сумської міської організації розвитку органної і камерної музики (1993), а також ансамбль камерної музики (1998)⁴.

Окрім Й. С. Баха, який є центром музичного універсуму сумських фестивалів і траєкторія освоєння якого є найрізноманітнішою: від органних і клавірних творів до джазових композицій (як інваріант барокових імпровізацій), іншою авторитетною постаттю цих акцій є сам Орест Коваль. Трактуючи фестиваль як особисту зустріч з друзями-музикантами, які завітали у гості, продюсер водночас є експертом з вибору музичного продукту, який пропонує публіці. Він сам веде всі концертні вечори. У невимушеному спілкуванні з публікою коментує програми, представляє виконавців, жартує. Надзвичайно тепла і дружня атмосфера панує на кожному фестивальному заході. Іноді, на підтвердження своєї професійної компетентності, О. Коваль сам виходить на сцену як клавесиніст камерного ансамблю «Organum». Завдяки провідній ролі цих двох особистостей відбулася персоніфікація самого

¹ Другий фестиваль «Organum» відбувся у жовтні 1993 року.

² 1996 року проект фестивалю «Bach-fest» виграв грант Міжнародного фонду «Відродження», він був визнаний кращим серед 80-ти інших представлених на конкурсах робіт.

³ Фестиваль «Organum» зазвичай відбувається у квітні, «Bach-fest» – у жовтні.

⁴ Склад ансамблю камерної музики «Organum»: скрипка, флейта, віолончель і клавесин.

музичного проекту, який сумчани називають «Орестівський фестиваль» або «Бахівський фестиваль».

Намір представити сумській публіці барокове мистецтво у всій його різноманітності й повноті давав розуміння, що одного органу для цього недостатньо, тому виникла потреба у придбанні іншого репрезентанта європейської музичної культури XVI–XVIII століть – клавесина, широко використовуваного у побутовому музикуванні та аристократичних салонах тієї доби. Оскільки коштів на купівлю інструмента не було, продюсер подав проект на грант міжнародного благодійного фонду «Відродження» і виграв його (1996)¹. Двомануальний концертний клавесин голландської фірми «Fred Bettenhausen», який отримало місто, є точною копією барокового інструмента кінця XVII століття, що зберігається в шотландському музеї міста Единбург. За твердженням О. Ковалю, в Україні є лише два таких інструменти: у Києві і в Сумах.

Клавесин значно урізноманітнив фестиваліні програми, до того ж надав можливість розширити рамки концертних акцій майстер-класами. Наприкінці 1990-х особливо запам'яталися сумчанам виступи японської клавесиністки і композиторки Асако Хірабаяші (Asako Hirabayashi)². Відома виконавиця, яка з успіхом концертує по всьому світу і є учасницею багатьох міжнародних фестивалів, полонила сумських слухачів бісерною технікою і мистецтвом галантно-витончених звучань. Її «вражаючий талант, справжня вишуканість почуттів, втілена у фразуванні, динамічних градаціях і нюансуванні тембрових барв» [410], неодноразово відзначені музичними критиками зарубіжних видань,

¹ На підтримку фестивальної діяльності О. Коваль виграв шість грантів міжнародного благодійного фонду «Відродження» на суму майже 50 000 доларів, зокрема 20 000 на придбання клавесина, одного з основних інструментів бахівських фестивалів.

² Asako Hirabayashi закінчила з клавесина (виконавець-соліст) консерваторію університету м. Цінцінаті (США, 1993, клас проф. Е. Хашімото). Працює у США, доктор Джульєрдської школи. Веде активну дослідницьку діяльність: захистила докторську дисертацію «Аналіз виконання мелізмів у клавірній музиці англійського композитора XVIII століття Вільяма Берда». Концертує країнами Європи і в США.

знайшли шанувальників і на українській землі. Виконавиця тричі брала участь у «Bach-fest'ax» як солістка (1998, 1999, 2001) і проводила майстер-класи з клавесинної гри¹.

Традицію підвищення майстерності під час фестивальних заходів продовжила Тетяна Логінова, видатна інтерпретаторка музики бароко, росіянка, яка проживає у Нідерландах (Беттенхаузен). 2000 року на фестивалі до 250-х роковин Баха, вона дала сольний концерт і провела майстер-класи з гри на клавесині² за участю київських музиканток Лариси Боднар, Альони Горбик і Ольги Шадріної.

Ювілейний бахівський фестиваль став справжнім святом для сумчан. В його концертах слухачі вперше мали можливість ознайомитися зі старовинним інструментом XVIII століття віолою да гамба, який прибув в Україну з Амстердама. Володар цього раритету – артист королівського симфонічного оркестру Нідерландів Крістіан Норде – репрезентував місту концертну віолу з клеймом відомого англійського майстра Бердта Номена³. Твори Й. С. Баха та його сучасників прозвучали на інструменті соло і в дуеті з клавесином (Т. Логінова).

У фестивалі також взяв участь відомий австрійський органіст Йоганн Труммер. Активний концертант, він очолює Інститут церковної музики та органа Академії музичного і драматичного мистецтва міста Грац, Духовну єпархіальну семінарію і є великим прихильником музики Й. С. Баха⁴. У його

¹ У майстер-класах 1998 року взяли участь: Олена Антонєць (Суми), Альона Горбик (Київ), Олександра Копань (Київ), Олексій Природний (Горлівка), Жеба Стефанська (Польща).

² Тетяна Логінова також брала участь у «Bach-fest'ax» 1996 та 2001 років.

³ Крістіан Норде купив віолу «реставровану»: гриф інструмента був перероблений на віолончельний. Музикант власноруч повернув віолі її початковий вигляд і звук.

⁴ Й. Труммер є членом колегії міжнародного Бахівського товариства в Німеччині, бере участь в журі багатьох міжнародних органних конкурсів. У Граці він заснував конкурс «Й. С. Бах і сучасна музика».

інтерпретації сповнені релігійного змісту твори німецького генія набули піднесеного і водночас суворого і стриманого звучання.

Завершальним акордом фестивалю став виступ камерного хору «Gloria» (кер. В. Сивохіп) з молодіжним камерним оркестром Львівської спеціальної музичної школи ім. С. Крушельницької (кер. М. Гуневич)¹. Незважаючи на юний вік оркестрантів, їх професіоналізм і бездоганне відчуття стилю полонили усіх присутніх.

Репрезентація барокових інструментів є певною відзнакою сумських фестивалів. Зокрема, на одному з «Bash-fest'iv» (1996) було влаштовано виставку клавесинів голландського майстра Фреда Беттенхауссена, усі п'ять представлені на ній інструменти звучали в концертах. Під час XVII бахівського форуму (2012) публіка почула віоли, віоли да гамба, готичні арфи, ліри, ренесансні лютні, спінеті, фіделі, цитерни, шалмеї, які виготовив сучасний український майстер Степан Тихоненко (м. Ужгород). В ансамблі «Castrum Hung», яким керує автор копій старовинних інструментів, їх більше п'ятдесяти. У репертуарі цього колективу духовна вокальна музика й інструментальні поліфонічні твори італійських і німецьких композиторів XVI–XVII століть (Л. Віадана, А. Гранді, Г. Хасслера та ін.), а також народні танцювальні і пісенні мелодії давньої Трансильванії з «Кодексу Кайоні»². Тут уперше в Україні прозвучав консорт (ансамбль) з чотирьох віол да гамба, три з яких виготовив С. Тихоненко.

За понад 20 років свого існування, сумські фестивалі переживали різні часи. Гіперінфляція та інші економічні негаразди, якими відзначилися 90-ті роки минулого століття, відбилися і на мистецьких проектах. Недостатне

¹ У першому відділенні концерту прозвучали: «Канон на Великдень» М. Дилецького, «Хоровий концерт № 32» Д. Бортнянського, «Не отвержи мене во время старости» М. Березовського; у другому – твори композиторів західної традиції: Ф. Букстехуде, Й. С. Баха, А. Нікодемівича.

² «Кодекс Кайоні» – рукописна збірка румунських народних танцювальних і пісенних мелодій XVII століття, яку упорядкував Янош Кайоні (1629–1687), францисканський монах румунського походження, римо-католицький священик, музикант-органіст.

фінансування змусило О. Ковалю обмежити кількість зарубіжних виконавців у бахівських заходах, а протягом 1996–1999 років зовсім не проводити «Organum», а тільки «Bash-fest». Перешкодою у проведенні органного фестивалю стало й розміщення «короля музичних інструментів» у православному храмі. Із прийняттям закону України «Про умови передачі культових будівель – визначних пам'яток архітектури релігійним організаціям» (№ 137, від 14. 02. 2002) постало питання про перенесення інструмента в інше приміщення. Оскільки еквівалентної за акустичними властивостями зали в Сумах не було, виникла ідея пристосувати інструмент до сцени Сумської обласної філармонії, зала якої мала унікальну акустику. З цією метою пам'ятку архітектури кінця ХІХ століття було реконструйовано. Протягом 2005–2008 років тривав капітальний ремонт будівлі: укріплено фундамент для установки 17-тонного гіганта, поглиблено підлогу сцени, замінено дах. Потребував переобладнання і сам орган, оскільки його труби перевищували будівлю, їх довелося вкоротити майже на два метри¹. Майстри чеської фірми-виробника виготовили спеціальні деталі для прилаштування органа, здійснили його повне переінтонування в нових акустичних умовах. У реконструйованому приміщенні орган вперше зазвучав на «Bash-fest'i-2007» в концерті Євгенії Лісіциної, однієї з найбільш відомих інтерпретаторок музики Й. С. Баха. Незважаючи на її майстерність і бездоганне виконання програми, стало зрозуміло, що акустика зали багато втратила, внаслідок перебудови, проте вдалося зберегти інструмент і фестиваль, що залучає до провінційного міста відомих виконавців.

Однією з концептуальних засад проведення сумських форумів є запрошення музикантів з інших міст. У Сумах побували концертанти з далекого і близького зарубіжжя, провідні українські солісти і колективи. Відзнакою «Bash-fest'iv» і «Organum'iv» є наявність «родзинки» у кожному проекті (відомого колективу, виконавця зі світовим ім'ям, дитини-вундеркінда тощо).

¹ До переобладнання висота труб органа становила 10,5 метрів, тепер – майже 9 м.

Так, незабутні враження справили концерти видатних майстрів сучасного виконавського олімпу, лауреатів Міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського Олександра Князева і Олексія Набіуліна. Відомий віолончеліст виступив відразу у двох творчих іпостасях: як віртуоз-струнник і майстер органної гри. Бахівські шедеври, рідко виконувані органні тріо-сонати¹ і хоральні прелюдії, натхненно та експресивно прозвучали в інтерпретації артиста. Та особливо вразило слухачів виконання «Чакони» зі скрипкової Партити Й. С. Баха (*d-moll*) у перекладенні, здійсненому музикантом для віолончелі. Інтерпретація надскладного твору виявила феноменальну майстерність соліста у володінні штриховою технікою та мистецтвом гнучкого звуковидобування. До того ж, сумчанам випала рідкісна нагода слухати тембрально насичений і надзвичайно сильний голос унікального інструмента роботи Карло Бергонці (1683–1747)², учня А. Страдіварі, на якому грає О. Князєв.

Витонченою палітрою фортепіанних барв і бездоганним піанізмом полонив публіку О. Набіулін («Organum-2013»). На суд слухацької аудиторії він представив програму з найвідоміших творів Л. В. Бетховена і Ф. Шопена. В його прочитанні легендарна «Місячна соната» (*cis-moll*, оп. 27, № 2) та експресивна «Апасіоната» (*f-moll*, оп. 57) набули глибинного філософського змісту, а сповнена емоційних контрастів Соната оп. 90 (*e-moll*) стала острівком відвертості почуттів між двома драматичними вершинами бетховенського генія. Виконання у другому відділенні балад і ноктюрнів Шопена³, попри

¹ О. Князєв – один з небагатьох виконавців надскладних органних тріо-сонат Й. С. Баха, в одній із концертних програм він виконав усі шість тріо-сонат (2010, Москва).

² На віолончелі Карло Бергонці, наданій фондом Російської державної колекції унікальних музичних інструментів, О. Князєв грає вже понад 25 років. До нього вона була у видатного віолончеліста Григорія П'ятигорського, а після – недовго у Святослава Кнушевицького. Нетиповий за своїми звуковими параметрами інструмент не задовольняв багатьох виконавців – О. Князєв не розлучається з нею.

³ У концерті прозвучали: Балади № 1 (*g-moll*) та № 4 (*f-moll*), Ноктюрни оп. 27 (*cis-moll* та *Des-dur*).

технічний стан філармонічного роялю, який, за словами піаніста, «має бути кращим» [257, зачарувало поетичною проникливістю висловлювання та вишуканим звуковим колоритом. В інтерв'ю місцевій пресі О. Набіулін, з притаманною йому скромністю зазначав, що він «не має права зрадити очікування слухачів і тому зобов'язаний грати на інструментах, які є, і грати добре» [255, с. 13].

Частими гостями сумських фестивалів є представники української виконавської школи. Серед них постійні учасники – львів'яни Дмитро Онищенко (фортепіано), Лідія Футорська (скрипка), Божена Корчинська (сопілка). Виступи цих різнопланових за творчим темпераментом музикантів завжди збирають зали слухачів. Масштабний піанізм лістівського плану, яскрава концертність, оркестральність мислення захоплюють у виконанні Д. Оніщенка. Концертанта приваблюють великі фортепіанні полотна та багаточастинні циклічні форми¹. На відміну виконавський стиль Л. Футорської репрезентує філігранну скрипкову техніку, яка поєднується з майстерним володінням звуковою палітрою інструмента та відвертою емоційністю висловлювання. Творче зростання талановитої скрипальки відбувалось паралельно зі становленням сумських музичних форумів. Уперше вона відвідала Суми ще студенткою Львівської музичної академії (2003) і відразу завоювала серця численних прихильників. У фестивальних програмах Л. Футорська виступала сольо і в різних інструментальних колективах². Зокрема, під час «Bach-fest'у-2015» вона концертувала у складі тріо «Bach a tre»

¹ В одному виступі піаніст виконує кілька Прелюдій і фуг Й. С. Баха, 12 етюдів Ф. Шопена, «Крейслеріану» Шумана, Варіації на тему Паганіні Й. Брамса (концерт від 05. 10. 2004).

² Л. Футорська брала участь у «Bach-fest'ax» – 2003, 2004, 2006, 2007, 2014, 2015 років; «Organum'ax» – 2009, 2012, 2014 років.

спільно із званою сопілкаркою Боженою Корчинською і клавесиністкою Анною Іванюшенко¹.

Постійними учасниками сумських фестивалів є київські музиканти: лауреат міжнародних конкурсів, фундаторка української школи клавесинної гри Світлана Шабалтіна та її вихованка Ольга Шадріна-Личак. Артистки виступають як соло, так і в камерних складах², зокрема з віолончелісткою Юлією Білоусовою.

Їх колега з Польщі Марек Топоровський (Варшава), демонстрував сумчанам своє бездоганне володіння клавесином і органом понад десяти разів. Виконавець віртуозно володіє усіма клавішними інструментами. Діапазон його репертуарних уподобань охоплює різні стилі: від бахівської сонати до сучасних джазових композицій. Кожен концерт музиканта є аншлаговим. У своїх враженнях про виступи М. Топоровський відзначає, що йому подобаються сумська публіка, акустика зали, орган, хоча у Троїцькому храмі він звучав краще [126].

Можливо саме ці важелі виявилися визначальними і для молодого белгородського музиканта – органіста Тимура Халліуліна. Він бере участь майже у кожному фестивальному проєкті. Харизматичний виконавець «тримає зал» від першої до останньої ноти виступу. Стрункий і витончений зовні, він змушує інструмент-велетень звучати піднесено-урочисто та лірично-сентиментально, відтворюючи «всі нюанси і відтінки переживань людини XXI століття» [149]. Яскрава індивідуальність концертанта виявляється у прочитанні як барокової музики, так і сучасних творів. Зокрема, на одному з виступів він вразив феєричним виконанням «Варіацій на тему Паганіні»

¹ У програмі концерту звучали твори Й. С. Баха – Партита *E-dur* BWV 1006, Соната для скрипки / флейти *A-dur*, Токата для клавесина *e-moll* BWV 914; Соната *C-dur* BWV 1032, Тріо-соната *B-dur* BWV 1039 і Телемана – Соната *G-dur* TWV 40:111.

² О. Шадріна-Личак концертувала в Сумах у камерних складах з духовими інструментами (Богдан Галасюк – гобой, Тарас Осадчий – фагот) та мішаних ансамблях (Вікторія Курилова – барокова флейта, Юрій Гуран – барокова флейта, Анна Катинська – віолончель).

Д. Талбен-Болла на педальній клавіатурі соло та власної імпровізації «Містерія ночі» на поезію Лесі Українки «Досвітні огні»¹, в якій майстер звукової колористики досяг містичного відтворення царства «досвітньої мли» – фантастично-чарівного і водночас таємничо-страхотливого.

Через фінансові складнощі сумські барокові форуми не часто відвідують великі колективи. Серед таких – знані в Україні академічні камерні хорові капели «Київ» (кер. М. Гобдич)² і «Хрещатик» (кер. Л. Бухонська)³. Висока культура співу, елітарний художній смак, майстерність виконання, які визначають ці хори, поєднується з гарно дібраною тембральною палітрою голосів, що гармонійно зливаються у єдине звукове ціле. Репертуарна політика колективів спрямована на українську хорову музику – від Середньовіччя до сучасності. Особлива увага приділяється духовним творам. Так, у концертних програмах цих хорів звучали молитовні поспів'я з літургії та духовні концерти.

Вокальні гурти іншого стилістичного спрямування відкрили сумчанам самобутній космос українських національних першоджерел. Виступи фольклорних ансамблів «Божичі» і «Гуртоправці» репрезентували автентичну манеру виконання та супроводжувалися яскравим театралізованим дійством із використанням елементів сценічного руху.

Щодо інструментальних колективів, справжньою подією став концерт всесвітньо відомого ансамблю солістів «Київська камерата» (дир. В. Насушкін)⁴, у виконанні якого прозвучала музика італійського і німецького Бароко для солістів і оркестру⁵. Ексцентричний київський «Sax

¹ Татарин за національністю, Т. Халліулін захоплюється українською поезією. Він читає на своїх концертах вірші мовою оригіналу, зокрема на «Organum'i-2014» декламував «Заповіт» Т. Шевченка, а на «Bach-fest'i-2015» – «Досвітні огні» Лесі Українки.

² Хорова капела «Київ» виступала в Сумах на «Bach-fest'i-2002».

³ Камерний хор «Хрещатик» взяв участь в «Organum'i-2005».

⁴ Концерт відбувся під час «Bach-fest'у-2005».

⁵ У концерті звучали: Симфонія № 10 (*e-moll*) В. Манфредіні, Концерт для флейти з оркестром (*c-moll*) Б. Галуппі, Концерт для гобоя з оркестром (*d-moll*) А. Марчелло, Концерт для скрипки, гобоя та оркестру (*d-moll*) І. С. Баха, Симфонія № 10 (*d-moll*)

Quartet» (кер. Ю. Василевич) «запалив» публіку інтерпретацією джазових творів¹, а квінтет сопілкарів зі Львова розкрив таємниці музикування на старовинних духових інструментах², щоправда, в користуванні ансамблю не стародавні діатонічні, а сучасні концертні хроматичні сопілки. Вправність поводження з ними та досконалість ансамблевого звучання усієї сопілкової сім'ї продемонстрували майстри-концертанти³.

Музичним дивом фестивалів є виступи дітей-вундеркіндів, зокрема кларнетистки Вероніки Кузьміної («Organum-2001»), флейтиста Антона Чурикова («Bach-fest-2003»), піаністів Олексія Природного («Bach-fest-1999») і Дмитра Семикраса («Organum-2013», «Bach-fest-2015»), віртуозної скрипальки Тетяни Гапеєвої («Bach-fest-2001»). Концерти маленьких зірок академічного виконавства завжди зацікавлюють. У такі дні зала обласної філармонії не може вмістити всіх бажаючих. Юних музикантів тепло приймають і підтримують слухачі.

Музичні форуми «Bach-fest» і «Organum», цілком вписуючись у фестивальну практику в Україні і претендуючи на певний європейський статус, усе ж є акціями локальними. Завдяки їм Суми почули багато яскравих інструменталістів та музичних колективів, а провінційний слухач набув досвіду відвідування мистецьких заходів барокової європейської традиції.

Публіка фестивальних концертів мотивована по-різному. Основна її частина – професійні музиканти (студенти, викладачі) і творча інтелігенція міста, знається на бароковому мистецтві і приходить почути певного

В. Ф. Баха, Концерт для флейти з оркестром (*d-moll*) Ф. Е. Баха. Солісти: Богдан Галасюк (гобой), Богдана Стельмашенко (флейта), Олексій Алексєєв (скрипка), Дмитро Таванець (клавесин).

¹ У програмі концертів квартету саксофоністів («Organum» – 2004 і 2013) виконувались твори К. Веласкеса, Дж. Гершвіна, Д. Еллінгтона, Г. Міллера, А. П'яццолли та ін.

² Квінтет сопілкарів виступив на «Bach-fest'i-2002».

³ У репертуарі ансамблю – твори доби Бароко (А. Кореллі, Г. Телеман Г. Гендель), української класики (М. Лисенко, М. Леонтович, С. Людкевич, В. Косенко) і сучасних композиторів (М. Корчинський).

виконавця, конкретний твір та його інтерпретаційне вирішення. Інші – це любителі академічного мистецтва. Їх приваблює можливість розширити свій кругозір: послухати різних артистів, ознайомитися з ексклюзивними інструментами, збагатити свої знання про музику Бароко. Є й необізнані слухачі. Фестивальний «бум», який обрушується на місто, спричиняє справжній ажіотаж навколо «бахівських» заходів. Їх відвідування вважається престижним, і сумський обиватель прагне потрапити на ці концерти. Залучення приїжджих музикантів, наявність несподіванки у кожному проекті (виконавець зі світовим ім'ям, провідний музичний колектив, дитина-вундеркінд тощо) спрацьовує неодмінно і зацікавлена публіка влаштовує аншлаги на фестивальні концерти. Її приваблює не нове, оскільки фестивальні програми зазвичай містять відомий репертуар, а сподівання музичного дива. Одноразовість концертних акцій тільки посилює зацікавлення слухача і, не позбавлений певного снобізму, відвідавши концерт, він відчуває, що долучився до високого мистецтва.

Отже, Оресту Ковалю вдалося привити місту «ген музики Бароко». Багаторічне проведення фестивалів, залучення виконавців, які репрезентують сучасну європейську традицію барокової гри з використанням старовинних інструментів (оригіналів чи копій), сприяло формуванню у сумського слухача розуміння й відчуття естетики стилю, що панував в XVI–XVIII століттях. Культивуючи елітарне мистецтво на різний смак, «Bach-fest» і «Organum» виховали культуру відвідування академічних музичних заходів, активізували міське музичне життя, а відтак, стали вагомим чинником у формуванні сумського музичного середовища.

Дві протилежні за своєю спрямованістю музичні практики, які репрезентують живе концертне виконання в Сумах і мають свого слухача (він може бути тим самим, але мотивованим по-різному), здається не залишають місця іншій творчій ініціативі. У сумських музикантів є «вибір»: долучитися до філармонічних заходів для родичів і знайомих чи стати зіркою (вундеркіндом), яка неодмінно привертає увагу слухача. Водночас, така заданість професійної реалізації спонукає митців до пошуку оригінального творчого шляху.

Альтернативою бахізації сумського концертного життя став творчий проект «Два роялі», який представив іншу класичну музику.

6.3. Творчий проект «Два роялі»

Яскраво індивідуальні представниці різних виконавських шкіл: Людмила Скриннік – Ленінградської консерваторії імені М. Римського-Корсакова (клас проф. Д. Светозарова), Олена Антонєць – Харківського інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (клас заслуженого діяча мистецтв, проф. Н. Єщенко), протилежні за творчим темпераментом (О. Антонєць – витончено-емоційна, з філігранною, бісерною технікою, Л. Скриннік – експансивна, виразна у фактурних творах) на певному етапі творчої самореалізації спробували знайти точки перетину, які поєднують їх в ансамблеві цілі¹.

«Апробацією на сумісність» став концерт з творів Д. Шостаковича (жовтень 1999), в якому піаністки виконали сюїту для двох фортепіано (*fis-moll*), Концертино (*a-moll*) і Тарантелу (*G-dur*). Захід став певною антитезою канонізації бахівської спадщини: «не все центрується на Й. С. Баху. Окрім нього, є ще багато інших, не менш значних музичних всесвітів». Ареалу минулого піаністки протиставили музику ХХ століття яка, на відміну від «бахівського зіркового неба», є моментом потрясіння, катарсису. Створюючи цей проект, вони, звісно, не сподівалися на масового слухача й адресували його передусім музикантам і художній інтелігенції міста. Проте, «чесну роботу» концертанток, які показали прекрасний художній результат, було помічено. Вона викликала повагу і захоплення колег, схвальні відгуки у пресі.

Наступною творчою імпрезою піаністок стали два вечори до 230-річчя від дня народження Л. ван Бетховена (грудень 2000 року). До цієї акції долучились і місцеві музиканти: Людмила Стичук (скрипка), Лариса Белошапка (скрипка), Ольга Зав'ялова (віолончель). Центральною у насиченій і різноманітній програмі з фортепіанних і камерних творів композитора стала «Крейцєрова соната» у виконанні Л. Скриннік – Л. Стичук. Цей захід мав зацікавити

¹ Див. про це: Довжинєць І. Г. Концертне життя в Сумах: нові творчі проекти [86].

передусім освічену публіку – інтелектуально вихованого слухача, музичну молодь, яка прийшла на концерт наживо почути бетховенські шедеври. Такий задум справдився, в результаті коло шанувальників творчості піаністок значно розширилось, і це спонукало до подальших пошуків.

Усвідомлення того, що концертні проекти мають бути не разовими акціями, сподівання на тривале творче спілкування спонукали піаністок до співпраці з музичною організацією. Проте, їх мистецькі плани не зацікавили обласну філармонію, тому було створено продюсерський центр «Et cetera»¹, під егідою якого О. Антонєць і Л. Скриннік продовжили свої виступи².

2001 рік виявився дуже плідним в реалізації творчих планів артисток. Розпочали його різдвяним концертом «Святки. Музика на “біс”» (18. 01. 2001), за участю солістів-інструменталістів Жанни Савельєвої і Людмили Стичук та вокаліста Федора Руденко. В програмі прозвучали всесвітньо відомі твори Н. Паганіні, П. Сарасате, Ф. Крейслера, Ж. Бізе, Дж. Верді, Г. Доніцетті, Б. Бартока, П. Чайковського, Р. Щедрина, Дж. Гершвіна та інші. Захід був сповнений піднесеного, святкового настрою. Аудиторія захоплено сприймала музичні хіти, які слухачі звикли чути, але не всі знали їх авторів. Зал філармонії був переповнений. На жаль, піаністки не повторили цього концерту, утім, як і більшості своїх творчих проектів.

У березні сумська публіка мала можливість відвідати камерний «Сонатний вечір» з опусів Л. Бетховена, Е. Гріга і С. Франка, де у новому жанровому контексті, прозвучав знаковий для музикантів твір – «Крейцєрова соната». Наприкінці року піаністки знову звернулися до музики Д. Шостаковича. У концерті-реквіємі присвяченому пам'яті композитора, до раніше виконуваних камерних і фортепіанних творів вони додали визначне в

¹ Директор центру Людмила Скриннік.

² Проект «Антреприза класичної музики від “Et cetera”». Музика ХХ століття» О. Антонєць і Л. Скриннік представили на Третньому фестивалі камерної і класичної музики «Поліська рапсодія» у місті Шостка.

творчості митця драматичне тріо «Пам'яті Солертинського» й автобіографічний меморіальний квартет «Пам'яті жертв фашизму і війни».

Пошук свого виконавського «я» в амплітуді стилів і жанрів від Л. Бетховена до музичних хітів, привів піаністок до крайньої альтернативи Й. Баху – творчості А. Шнітке. Музика цього композитора не звучить з сумської філармонічної сцени як і в програмах «орестівських фестивалів». Вона не розрахована на догодження публіки, улещання її слуху. Це зовсім інший рівень існування. Музика, у якій відтворено травматичний досвід минулого століття, є потрясінням, вражаючою правдою про всіх нас. Полістилістика А. Шнітке, як корозія свідомості, роз'їдає усе класичне і зразкове. Виконувати і сприймати таку музику складно, але публіка чекає саме такого емоційного очищення. У цьому переконав концерт «Альфред Шнітке» (до 15-річчя чорнобильської катастрофи, 26. 04. 2001), під час якого звучали камерні твори митця. Згодом піаністки, позиціонуючи себе повноважними представниками класики ХХ століття, персоніфікацією якої є музика А. Шнітке, неодноразово звертались до творчості композитора. Його музика стала тією точкою перетину, де їхні музичні смаки збіглися. Репрезентація творів А. Шнітке стала певним маркером музиканток. Наприкінці 2001 року вони запропонували сумській публіці розширену програму з камерних і фортепіанних творів композитора, зокрема поетико-музичний твір «П'ять афоризмів на вірші Й. Бродського» (з декламуванням віршів між частинами циклу). У проекті «Альфред Шнітке» (листопад 2002 року) прозвучала найскладніша, рідко виконувана трагічно-апокаліптична фортепіанна соната № 3, а з нагоди 70-річчя від дня народження композитора піаністки організували і провели в Сумах фестиваль пам'яті митця. У концертних заходах (25, 27 листопада 2004 року) взяли участь сумські музиканти, а також ансамбль Московської державної філармонії, лауреат міжнародних конкурсів «Романтик-квартет». Різноманітна програма поєднувала твори А. Шнітке, зокрема його Третій квартет, «Мадригал пам'яті О. Когана» (для скрипки соло), «Moz-Art» (для двох скрипок), п'єсу «Присвята Стравинському – Прокоф'єву – Шостаковичу» (для фортепіано у шість рук) та

квартетну музику Л. Бетховена і Д. Шостаковича. Відбувся також круглий стіл «P.S. з коментарем».

Співпраця в камерно-інструментальних проектах, яка виявила спільні музичні зацікавлення піаністок, наштовхнула їх на думку представити сумській публіці виключно фортепіанно-дуетний концертний формат. Однотембровий ансамбль – особливий вид виконавства. Він передбачає не тільки ідеальну стильову і звукову єдність музикантів, цілісність інтерпретаційних рішень, а й внутрішнє відчуття один одного – «спорідненість душ»¹. Щодо «вибіркової спорідненості» двох відносно самостійних систем, соціолог П. Кутуєв відзначає: «<...> Створюючи неповторно індивідуальні констеляції, вони виявляють <...> внутрішній потяг один до одного, взаємозв'язок, у межах якого є однаково значимими моментами, що постають у нерозривній єдності» [182, с. 138]. Спрямованість не на «мистецтво прекрасних мрій», а на класику ХХ століття і сучасну нову музику, на нові форми концертування, готовність до експериментування стали основою творчого союзу Олени Антонєць і Людмили Скриннік. Кропітка робота над музичним текстом, продуманий розподіл партій, узгодженість виконавських прийомів, спільність поглядів на інтерпретаційне прочитання творів дали можливість музиканткам досягти бездоганного звукового балансу і справжньої художньої цілісності.

Концерт «Фортепіанний дует» (04. 10. 2003), який остаточно утвердив нове виконавське амплуа артисток, відбувся у переповненому залі. Безумовно, певним фактором зацікавлення слухачів стала вдало дібрана програма з відомих творів Д. Шостаковича, С. Рахманінова, А. П'яццолли, Д. Мійо та ін. Водночас, для самих піаністок формат фортепіанного дуету виявився придатним для апробації музичних експериментів. Першою такою спробою став «Сачидао» Р. Лагідзе, запальне звучання якого виконавиці оздобили супроводом партії

¹ Не випадково відомі фортепіанні дуети є родинними ансамблями: брати Адольф і Михайло Готліби, сестри Галина і Юлія Туркіни, подружжя Любов Брук і Марк Тайманов, Олена Сорокіна і Олександр Бахчієв, Юрій Кот і Ірина Алексійчук та ін.

барабану¹. Вдала знахідка додала музиці національного колориту і була захоплено сприйнята публікою.

З часом в поле зору піаністок потрапили С. Рахманінов і М. Равель. Концерт «Два роялі» (02. 03. 2008), назва якого визначила ім'я самого ансамблю, відбувся з аншлагом. За чотири дні до початку квитків у касах уже не було. Як відзначалось у пресі: «Публіка зібралася доволі молода – до третини студенти і школярі» [67, с. 13]. Концепція проекту – відтворити світовідчуття людини на межі XIX – XX століть. Полярні стани очікування, зміни світлих сподівань апокаліптичними настроями відбилися в музиці композиторів-сучасників. Життєствердна лірико-пасторальна палітра фортепіанних сюїт С. Рахманінова з радісним апофеозом святкових дзвонів була вщент зруйнована фатальним, всепоглинаючим вихором равелівського «Вальсу».

Прагнення відійти від академічної заданості, репрезентувати нову музику як класику XX століття становить своєрідність дуету «Два роялі». Саме в цьому руслі піаністки продовжили свої творчі експерименти і в цих пошуках не могли обійти музику А. Шнітке. Концерт «Фантасмагорія за Гоголем на два роялі» (11. 12. 2009), із творів «(Не) сон у Літню Ніч» (Не) за Шекспіром), сюїти з музики до кінофільму «Мертві душі» та сюїти «Ревізька казка», як писали в газетах, «став екстраординарною подією» в культурному житті міста [275, с. 12]. Щоб відтворити світ гоголівських персонажів, концертантки вдалися до театралізації: аксесуари одягу змінювали залежно від музичного образу і декламації (між частинами «Ревізької казки» читали уривок із «Записок божевільного» М. Гоголя²). Були застосовані й додаткові звукові ефекти: метроном, свисток, дзвоники, щітки, колотушка, тарілки тощо. Проте найбільш приголомшливе враження справили на публіку срібні столові прибори, розкладені на струнах рояля, щоб створити ефект препарованого фортепіано. Ці експерименти «неочікувані і ніколи раніше не бачені в залі

¹ Партію барабана виконав Борис Гончаренко.

² Уривок читала Л. Скриннік між № 6 «Чиновники» і № 7 «Бал».

філармонії» [191, с. 31А], публіка сприйняла належно. Як відзначалось у рецензіях: « <...> відчувалося, що слухачі <...> були підготовлені до сприйняття такої музики. І навіть не дуже досвідчені в сучасній музиці і ті, хто вперше чув твори композитора, не відчували дискомфорту» [там само].

Новорічним сюрпризом до 2010 року став для сумчан «Фортепіанний бал». Представлена піаністками феєрична різноманітність музично-танцювальних жанрів охопила від сумних, ліричних до гумористичних, запальних настроїв. Королем балу, в найкращих традиціях проведення таких заходів, став вальс. Символ XIX століття репрезентували твори М. Равеля, Я. Сібеліуса, К. Дебюссі. Від минулого вектор був спрямований у сьогодення: яскраву «Циркову польку» І. Стравинського підхопила полум'яна «Ламбада» Г. Белова, та «хореографічна композиція» була б неповною без пристрасного танго, трансформованого у А. П'яцолли у «Фугу-містеріо», яким і завершився концерт. Контрастом до танцювальних номерів прозвучали джазова «Фантазія на теми пісень Дж. Гершвіна» Ю. Маєвського і колоритно обіграні «Три страданія» В. Бібергана, у яких артистки застосували вже випробуваний прийом театралізації. Для характеристики образів вони використали елементи костюмування і акторської гри. Формат чотириручного твору дав змогу створити сценку сільського життя: « <...> піаністки перевтілювались то в нерозлучних подруг, які скаржаться одна одній на своє нелегке молоде життя, то в кавалера і панночку, явно не байдужих одне до одного» [274, с. 11]. Уже звикла до таких концертних сюрпризів публіка вітала знахідки артисток дружніми оплесками, а рецензенти відзначали ¹, що театралізовані експерименти дуету «Два роялі» «завжди суворо “дозовані”, позначені бездоганним художнім смаком і не відволікають від головного – від сприйняття виконуваної музики» [280, с. 4].

¹ Концерти Дуету часто попадають в «об'єктив» місцевої преси. Творчі проекти музиканток, «які мають прекрасну фортепіанну школу <...> пропагують сучасну класичну музику <...> вміють переносити слухача у зовсім інший, дивовижний і витончений світ» [190, с. 23], зазвичай викликають захоплені відгуки критиків у сумських періодичних виданнях.

Танцювальну тему було продовжено в концерті «Танго і Блюз» (09. 04. 2010): в програмі джазові ритми Дж. Гершвіна перемежовувалися з відомими танго А. П'яццолли. Прем'єрою для сумчан стали «Балетна сюїта» аргентинського майстра, рукописні ноти якої піаністки отримали з Італії, та «Le Grand tango» в обробці С. Губайдуліної. Відзначимо, що не всі музиканти академічної школи зважуються виконувати таку програму. Ритмічна химерність й імпровізаційність джазового стилю, гармонічна барвистість і внутрішня експресія аргентинського темпераменту вдаються далеко не кожному. Проте, зі слів піаністок, «над програмою працювали легко, із задоволенням, адже ще з консерваторських років мріяли зіграти Гершвіна на філармонічній сцені» [189, с. 23А]. Виконуючи «Рапсодію в стилі блюз», намагалися «максимально дотримуватись авторських вказівок і відтворити оркестрові тембри у фортепіанній фактурі» [там само]. Це музиканткам, безумовно, вдалося, і відвідувачі концерту разом із ними поринули в атмосферу натхненних настроїв і спекотних почуттів. Не обійшлося і без експериментувань. На завершення концерту «відеорядом» до танго «Soledad» виступили дві танцювальні пари¹, які відтворили своє прочитання твору рухами бальної хореографії.

Пошук нових концертних рішень зумовив чотириручний дуетний проект. Програма «Рояль на двох» (27. 01. 2010) вкотре виявила зорієнтованість піаністок на сучасне мистецтво: від класичної моцартівської сонати (*D-dur*), найвідомішої фантазії Шуберта (*f-moll*) вони «змодельювали» до музики ХХ століття (М. Равель) і нашого часу (В. Гаврилін, В. Біберган). Цього разу асоціативний відеоряд було виведено на екран: вдало дібрані живописні етюди і художні фотографії увиразнювали музичну образність. Особливо це було важливо для необізнаного слухача, а в залі філармонії, «заповненої сумською інтелігенцією від 30 до 60, траплялася й молодь, яка, судячи з усього, уперше прийшла послухати класику» [254, с. 23А].

¹ У концерті взяли участь фіналісти чемпіонатів України з бальних танців Аліна Загоняйко, Євген Селезньов, Віолета Павлушко і Сергій Крячко.

«Чиста класика» стала «територією освоєння» в концерті «У пошуках Моцарта» (09. 03. 2011). Відповідно до звичаїв XVIII століття, слухачів було запрошено в «музичний салон», при вході до залу філармонії гостей зустрічав дворецький. Високі канделябри по краях сцени, підсвічники на роялі, костюми і перуки – усе навіювало атмосферу моцартівської доби. Програма із творів австрійського генія для будь-якого музиканта є випробовуванням на майстерність, технічну досконалість, стилістичне чуття. Ансамблеві опуси В. А. Моцарта становлять подвійну складність, проте піаністки з успіхом пройшли цей музичний екзамен. Їм вдалося досягти кришталевої прозорості, пластичності й витонченості звучання і в кантиленних епізодах і у віртуозних пасажах надскладних пізніх сонат композитора. Концертність, відповідно до стилю, була виразною, ефектною, проте не масштабною, а камерною і легкою¹.

Донести класичну музику до слухача О. Антонєць і Л. Скриннік намагаються не тільки з філармонічної сцени. Для «виходу в народ» вони використовують електронні клавішні інструменти фірми «Yamaha» із семплами звучання акустичного концертного рояля. Проект «Класика від Yamaha», за твердженням піаністок, замислювався як презентація інструментів і їх можливостей у виконанні класичної музики. Заходи у міській муніципальній галереї («Серед світів: від Моцарта до П'яццолли» і «Зимова казка»), «Open air» (концерти на вулиці С. Прокоф'єва, до Дня міста, «Бузковий блюз») мали на меті залучити непідготовану аудиторію до світу класичного мистецтва, зокрема привернути увагу перехожого, захопити його зненацька, не чекаючи, коли він завітає до концертного залу, самим прийти до слухача. Відповідно, в таких акціях звучали переважно «шлягери» класичного репертуару.

Дует «Два роялі» перебуває у постійному творчому пошуку². Його концертні заходи значно урізноманітнюють сумське музичне середовище.

¹ Проект «У пошуках Моцарта» визнаний одним із найкращих музичних заходів 2011 року [276, с. 12].

² За рейтингом газети «Панорама», 2010 року дует «Два роялі» увійшов у Золоту десятку діячів культури м. Суми і був визнаний кращим творчим дуєтом року [122, с. 16–17].

Серед масштабних проектів ансамблю – джазовий вечір «Джаз. Класика. Рояль» (11. 06. 2013), у якому вперше в Україні виконувалась «Рапсодія in Black» (на теми опери Дж. Гершвіна «Поргі і Бесс») В. Грязнова, концерт-свято «Новорічна мішура» (25. 12. 2013), концерт до 140-річчя з дня народження С. Рахманінова (28. 05. 2013), вечір танго «Астор Пьяцоллаю Tango Nuevo» (13. 12. 2018), а також «Всесвіт Бетховена» (11. 12. 2014) у фортепіанних перекладеннях його симфонічних творів.

6.4. Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях та їх концертне життя

Музика Л. ван Бетховена вже понад два століття звучить на концертній сцені. Переважно виконуються його оригінальні твори, проте за життя композитора і після його смерті камерні і симфонічні опуси автора зазнали численних перекладень¹. Сьогодні ця частина спадщини митця активно залучається до концертних програм.

У добу класицизму жанр перекладення набув особливої популярності, узвичаєною практикою було паралельне побутування симфонічної версії твору і значної кількості його перекладень: спрощених і ускладнених, для різного камерно-інструментального складу, фортепіанного ансамблю або сольного виконання. Така множинність варіантів зумовлювалось, з одного боку, комерційним інтересом – поширення традиції домашнього музикування активізувало попит на недорогі і нескладні інструментальні твори. Як зазначає Л. Кирилліна: «Оркестрові голоси або партитуру великого твору гравірували довго і складно, проте широкого збуту ці ноти об'єктивно мати не могли – рідко який багатий дилетант мав у себе капелу або захоплювався читанням партитур, а для пересічних музикантів ціни часто були непосильними.

¹ Див. детальніше: Довжинець І. Г. Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях [80];

Довжинець І. Г. Концертне життя фортепіанних перекладень бетховенських симфоній [86 а].

Аранжування ж продавалися добре [151, с. 177]. З іншого, – перекладення виконували просвітницьку функцію: публічні симфонічні концерти у той час відбувалися досить рідко¹ і були недоступними для більшості шанувальників музичного мистецтва. Тому перекладення становили чи не єдиний спосіб знайомства з музичними новинками. Завдяки поширенню перекладень твори ставали репертуарними і «навіть самовільні і часом курйозні аранжування насправді сприяли зростанню популярності композитора і його творчості» [там само, с. 178]. Водночас, відсутність «канонізованих» опусів і побутування різних за ступенем складності та інструментальним складом множинних варіантів одного твору, що певною мірою було успадковане від практики старовинного музикування, надавало можливість безпосередньо ознайомитись з музикою, виконуючи її «своїми руками». Твір при цьому не втрачав свого значення, але, як підкреслює Л. Кирилліна, «акцент в його сприйнятті відчутно зміщувався в бік спрощення й “одомашнення”, навіть в буквальному сенсі – “приручення”» [там само, с. 181]. Саме це й відбувалося із симфонічними творами Л. Бетховена.

Композитор до практики перекладень ставився неоднозначно, він вважав, що «аранжування взагалі (в нинішнє настільки плідне на них століття) є справою, проти якої автору марно було б заперечувати» [268, с. 470]. Але в листі до лейпцизького видавця Г. Гертеля (13. 07. 1802) різко критикував протиприродну манію «перекладати навіть фортепіанні п'єси для смичкових інструментів, які у всіх відношеннях протилежні фортепіано», і пропонував з нею «дійсно покінчити» [там само, с. 157]. Водночас, у посланні до Ф. Гофмейстера, щодо свого Септету ор. 20 (*Es-dur*), Л. Бетховен писав, що для

¹ А. Альшванг відзначав, що «до 1803 року у Відні не було публічних симфонічних концертів, якщо не враховувати зимових благодійних “академій” та літніх концертів у громадському саду Аугартен» [9, с. 194]. Характеристику концертного життя Відня в контексті виконавських тенденцій кінця XVIII – першої третини XIX століття також наводить сучасний дослідник фортепіанної творчості Л. Бетховена Є. І. Максимов. Зокрема, він вказує, що у бетховенський період відкриті концерти влаштовувались порівняно рідко [211, с. 7].

більш частого його виконання можна було б перекласти партії трьох духових інструментів – фагота, кларнета і валторни для ще однієї скрипки, ще одного альту і ще однієї віолончелі. «Було б дуже добре, – наголошував композитор, – якщо б Ви, пане побратиме, поряд з виданням септету як такого, переклали б його і для флейти, скажімо, у вигляді квінтету...» [там само, с. 131].

Відомо, що Л. Бетховен і сам здійснював перекладення своїх творів на замовлення, а також для колег-музикантів і не заперечував проти їх публічного виконання. За уточненими даними Л. Кирилліної, перелік авторських перекладень налічує вісім творів: Фортепіанне тріо 1 № 3 (перекладене для струнного квінтету і видане під ор. 104); Соната ор. 14 № 1 (перекладена для струнного квартету і транспонована у *F-dur*); Квінтет ор. 16 для фортепіано з духовими інструментами (перекладений для фортепіано зі струнними); Септет ор. 20 (перекладений для фортепіанного тріо та виданий під ор. 38 (з партіями скрипки або кларнету за вибором); Траурний марш з сонати ор. 26 (перекладений для симфонічного оркестру з транспозицією *h-moll*) увійшов у музику до драми Ф. Дункера «Леонора Прохазка» (WoO 96, № 4); Скрипковий концерт ор. 61 (перекладений для фортепіано і виданий під тим самим опусом); Октет для духових ор. 103 (перекладений для струнного квінтету і виданий під ор. 4); Велика fuga для струнного квартету ор. 133 (перекладена для фортепіано в чотири руки і видана під ор. 134 (в основі перекладення А. Хальма, виправлене Бетховеном) [151, с. 76–177]. Зазначимо, що серед цих перекладень немає жодної симфонії.

Л. Бетховен наполегливо обстоював своє авторство, незмінно дистанціюючись від продукції аранжувальників. Зокрема, розгніваний, що перекладення ряду опусів вкотре приписали йому, композитор в газеті «Wienerzeitung»¹ (20. 10. 1802) вміщує оголошення, в якому повідомляє про свою непричетність до виданих аранжувань. Він пише: «Вважаю своїм обов'язком перед публікою оголосити, що обидва квінтети, *C-dur* та *Es-dur*, один з яких (створений з моєї симфонії) видано у Відні, у пана Молло, а

¹ «Wienerzeitung» – «Віденська газета».

інший (створений з мого Септету ор. 20), надруковано у Лейпцигу у пана Гофмейстера, є не оригінальними квінтетами, а аранжуваннями, виготовленими панами видавцями» [268, с. 470]. Крім того, він звертається з листом до Ф. Гофмейстера (18. 09. 1803), в якому категорично наполягає: «Аранжування здійснені не мною. Тому, хоча я їх і переглядав, а місцями дуже ґрунтовно виправив, я ніяк не можу погодитися, щоб Ви приписували мені їх авторство...» [там само, с. 183].

Загалом погоджуючись, що твір може побутувати у різних версіях, Л. Бетховен дуже прискіпливо ставився до обробки його опусів іншими. В одному зі своїх листів (13. 07. 1802) він підкреслював, що аранжувальник має володіти високим рівнем майстерності, «оскільки доводиться не тільки зовсім переробляти цілі пасажі, а й додавати; і в цьому якраз і полягає той небезпечний камінь спотикання, для додання якого потрібно або самому бути автором, або щонайменше володіти рівним з ним умінням і винахідливістю» [там само, с. 157]. Обурений публікацією неякісного чотириручного перекладення симфонічної увертюри «Освячення будинку» (ор. 124), здійсненого концертмейстером берлінського королівського театру К. Хеннінгом, композитор писав у листі до режисера мангеймського театру В. Елерса: «Капельмейстер кенігштадського театру виготовив ганебний клавіраусцуг увертюри в “С”. Слід припустити, що він зогрішив і відносно партитури...» [339, с. 171–172].

Незважаючи на критику і неоднозначне ставлення Л. Бетховена до перекладень власних творів, багато його сучасників «долучилися до обробки» опусів видатного майстра, зокрема симфоній. Більшість із них зазначені у відомому каталозі Г. Кінського – Г. Хальма (1955), що містить майже всі прижиттєві перекладення творів композитора.

Більш сучасним є перелік перекладень симфонічних творів Л. Бетховена, укладений фахівцями Фондації Хуана Марча (Fundacion Juan March¹, 2013–2014), на доповнення циклу концертів фундації. Він містить дані про перекладення (від бетховенських часів до 1900 року) для ансамблів різного складу, а також для фортепіано [402]. Каталог упорядкований за принципом кількісного складу інструментів (від нонету до соло), у ньому зазначено автора перекладення, видання і дату його створення. Проте цей список не повний, значна кількість перекладень не відтворені ньому, до того ж, дані про фортепіанні перекладення дещо не точні². Водночас, перелік важливий щодо систематизації значного за обсягом музичного матеріалу, зокрема він дає можливість з'ясувати, що перші перекладення симфоній, здійснені ще за життя композитора, були переважно для ансамблевого складу (струнного чи змішаного – струнно-духового). Такий вибір пояснюється прагненням аранжувальників максимально наблизити перекладення до оркестрового звучання. Пріоритетність «міні-оркестру» над фортепіано була зумовлена поширеною на той час думкою, що клавішний інструмент не в змозі з усією повнотою відтворити оркестрові тембри (нагадаємо, що Л. Бетховен також зважав на полярну відмінність у звучанні скрипки і фортепіано і неприродність їх взаємних перекладень). І хоча за бетховенських часів фортепіано активно вдосконалювали, тривали пошуки його нових звучань і тембрових можливостей, відкриття «оркестральності» інструмента було ще далеко попереду, тому перекладень для фортепіано соло у той час майже не було. Переважали перекладення для фортепіано в чотири руки, що, по-перше, відповідало усталеній традиції домашнього ансамблевого музикування, по-друге, розширювало можливості відтворення оркестрової партитури на одному інструменті.

¹ Фондацію заснував іспанський фінансист Хуан Марча 1955 року (Мадрид). Її діяльність спрямована на розвиток науки, мистецтва, культури, зокрема на організацію тематичних вечорів камерної музики від часів Середньовіччя до кінця XX століття.

² У переліку не точно зазначені дати здійснення перекладень.

Серед сучасних Л. Бетховену ансамблевих перекладень симфоній, які збереглися й використовуються у концертній практиці і сьогодні, роботи К. Еберса (Carl Ebers)¹, В. Седлака (Wenzel Sedláč)² і М. Фішера (Michael Fischer)³. Зокрема, деякі з них прозвучали в серії камерних концертів, присвячених симфонічній творчості Л. Бетховена, які організувала фундація Хуана Марча (сезон 2013/2014). Відомими авторами чотириручних перекладень бетховенської доби вважаються композитори В. Уоттс (William Watts)⁴, Ф. Москович (Friedrich Moskovich)⁵, редактор і видавець А. Діабеллі (Anton Diabelli)⁶, піаніст Ф. Шнайдер (Friedrich Schneider)⁷. Останній, крім концертування, активно займався викладацькою діяльністю (з 1812 року – вчитель школи при лейпцизькій церкві Святого Фоми, 1821 року заснував музичну школу в Дессау) і, цілком можливо, що свої перекладення бетховенських симфоній він використовував у педагогічній практиці.

За життя композитора з'являються перші обробки його симфоній для двох інструментів у вісім рук. Такий варіант «розширеного фортепіано»

¹ Карл Еберс (1770–1836) здійснював перекладення симфоній Л. Бетховена для великого ансамблевого складу: Першу, Другу та Третю симфонії він переклав для нонету інструментів (2 скрипки, 2 альти, віолончель (або дубль бас), 2 гобої (або кларнети *in C*), 2 труби), П'яту і Шосту – для струнного квінтету. Більшість із цих перекладень датовано 1809, 1818 рр.

² Чеський аранжувальник і кларнетист Венцель Седлак (1776–1851) здійснив перекладення Сьомої і Восьмої симфоній Л. Бетховена для нонету духових (2 гобої, 2 кларнети, 2 труби, 2 фаготи, дубль бас, 1816). Він також є автором перекладення опери «Фіделіо».

³ Міхаель Фішер (1773–1829) переклав для струнного секстету Шосту симфонію Л. Бетховена (1810).

⁴ Вілліам Уоттс переклав для фортепіано в чотири руки Другу, Четверту та Восьму симфонії Л. Бетховена (1823).

⁵ Фрідріх Москович здійснив перекладення для фортепіано в чотири руки Другої (1816), Четвертої (1813) та Шостої (1822) симфоній Л. Бетховена.

⁶ У доробку Антоніо Діабеллі (1781–1858) перекладення Другої, Четвертої симфонії Л. Бетховена для двох фортепіано (1819) та Сьомої – для фортепіано в чотири руки (1818).

⁷ Фрідріха Шнайдера (1786–1853) вважають першим виконавцем бетховенського Концерту № 5 для фортепіано з оркестром (*Es-dur*, Лейпциг, 1811). Він здійснив перекладення П'ятої симфонії Л. Бетховена для фортепіано в чотири руки.

надавав змогу максимально зберегти у перекладенні всі деталі оркестрової партитури і наблизити його звучання до оркестрового. На жаль, значну кількість восьмиручних музичних версій створили анонімні автори. Серед відомих – перекладення для двох фортепіано «Пасторальної симфонії» Ф. Шуберта¹.

Л. Бетховен довіряв перекладення своїх опусів друзям і учням, зокрема Ф. Рису (Ferdinand Ries)², К. Черні (Carl Czern) та І. Мошелесу (Ignaz Moscheles). За словами А. Альшванга, «серед відданих і вірних Бетховену учнів Рис і Черні посідають перше місце» [9, с. 127], проте, на думку Н. Фішмана, «І. Мошелесу вчитель довіряв не менше, адже він здійснював під його керівництвом аранжування його творів³» [339, с. 206].

Карл Черні, майстерний піаніст, іноді – перший виконавець музичних шедеврів свого наставника, «дуже тонко володів мистецтвом перекладення бетховенських оркестрових творів на фортепіано, і вимогливий Бетховен був ними завжди задоволений» [8, с. 29]. Саме К. Черні перший здійснив перекладення всіх симфоній митця для фортепіано в чотири руки. Свою роботу він розпочав ще за життя композитора (Перша симфонія, 1814), проте більшість перекладень видані посмертно (1827–1836)⁴. Можливо, приводом для завершення роботи стала активна педагогічна діяльність піаніста⁵, яка виявила практичну доцільність опанування перекладень для набуття навичок

¹ Відоме чотириручне перекладення «Героїчної» симфонії, яке здійснив брат Ф. Шуберта Фердинанд.

² Фердинанд Рис (1784–1838) створив перекладення симфоній Л. Бетховена для ансамблевого складу, зокрема Другу симфонію він переклав для нонету (2 скрипки, 2 альти, віолончель, дубль бас, флейта та 2 труби) і струнного квінтету (1807), а «Героїчну» – для струнного квартету (1807).

³ Відоме перекладення І. Мошелесом опери Л. Бетховена «Фіделію» (1814). Молодому музиканту було на той час двадцять років.

⁴ Перекладення видавались переважно у видавництві «Probst».

⁵ 1815 року К. Черні завершив свою піаністичну кар'єру і розпочав педагогічну. У середині XIX століття його вважали одним з найбільш визнаних викладачів гри на фортепіано. Його учнями були Ф. Ліст, С. Тальберг, Т. Лешетицький та інші.

ансамблевої гри, розвитку тембрового слуху музиканта. Безумовно, ця чотириручна антологія симфонічної спадщини Л. Бетховена стала даниною ушлявленого учня визнаному генію Музиканта і Вчителя.

Майже паралельно з К. Черні інший видатний сучасник Л. Бетховена Й. Гуммель (Johann Hummel) працював над перекладенням усіх симфоній композитора для інструментального квартету (скрипка, віолончель, фортепіано, флейта)¹. Відтворюючи у камерному складі різні оркестрові групи (струнну і духову, яка компенсована фортепіано), він вдався до спрощення фактури, пристосування її до виконання музикантами-любителями. Його ансамблева версія симфонічних полотен, за визначенням Л. Кирилліної, є прикладом того, як «масштабний твір концертного плану може перетворитись на дуже камерний» [151, с. 177]. Одночасно із роботою над ансамблевими перекладеннями, піаніст один з перших береться за обробку симфонічних опусів Л. Бетховена для фортепіано соло². Він здійснює перекладення перших п'яти симфоній, проте чи виконував Й. Гуммель ці клавіраусцуги у своїх концертах залишається невідомим. Водночас, своїм доробком Й. Гуммель відкрив дорогу подальшим пошукам відтворення оркестрового звучання засобами одного інструмента.

Цю лінію продовжив Ференц Ліст. Саме в його творчості відбулась трансформація у трактуванні виражальних можливостей фортепіано: з камерного воно перетворилось на інструмент концертний, здатний відтворювати усі барви, силу і міць симфонічного оркестру. Безумовно, певним етапом у відкритті нових фортепіанних звучань стала робота над перекладеннями бетховенських симфоній. Зокрема, композитор відзначав, що «існуючі дотепер перекладення великих інструментальних <...> творів своєю убогістю і монотонністю яскраво свідчать, як мало піаністи вміли

¹ Перекладення видавались протягом 1826–1832 років.

² Незадовго до смерті Й. Гуммель (1778–1837) також здійснював перекладення для фортепіано соло струнних квартетів Л. Бетховена, проте цей його задум залишився не реалізованим.

користуватись усіма засобами, які є у фортепіано...» [229, с. 9]. Варто зазначити, що оркестрову природу фортепіано відчував ще Л. Бетховен, вона закладена у фактурі його піаністичних опусів¹, і цього не міг не сприйняти Ф. Ліст, для якого Л. Бетховен був одним з найбільш шанованих композиторів², його творчість він добре знав і популяризував у своїх концертах.

Над перекладеннями симфоній німецького генія Ф. Ліст працював протягом двадцяти восьми років (1837–1865): перекладення П'ятої, Шостої і Сьомої симфоній вперше видані 1840 року, траурний марш з «Героїчної» – через три роки, а всі симфонії разом опубліковані у видавництві «Breitkopf und Hertel» 1865 року³. Підвищена складність фортепіанного викладу, масштабність і віртуозність цих творів дає підстави вважати їх таким типом музичної обробки, як транскрипція. Хоча графічно перекладення записані на двох нотоносцях, вони мають підзаголовок «Фортепіанні партитури». Розкриваючи сутність задуму, Ф. Ліст писав у листі до А. Пікте: «Я назвав свою працю фортепіанною партитурою, щоб зробити абсолютно ясним мій намір: крок за кроком слідувати оркестру...» [229, с. 10]. У «Фортепіанних партитурах», як зазначає дослідник лістівської творчості Я. Мільштейн, «по можливості збережені всі голоси оркестрової партитури: немає ані скорочень, ані додавань» [228, с. 297]. Щодо техніки такого перекладення, сам композитор підкреслював, що «свідомо прагнув перекласти для фортепіано не тільки музичний остов, а й усі численні деталі, всю різноманітність гармонії і ритму, ніби мова йшла про відтворення якогось священного тексту» [там само, с. 158]. Водночас, транскрипція як жанр передбачає певну свободу в роботі з оригіналом, і Ф. Ліст неодноразово стверджував, що перекладення не має

¹ Характерними ознаками симфонізації фортепіанної фактури у творчості Л. Бетховена є широке використання ущільнених акордових комплексів, високих і низьких регістрів, значних динамічних градацій тощо.

² У дитинстві портрет Л. Бетховена висів над ліжком Ф. Ліста, а в роки розквіту піаністичної кар'єри, вшановуючи пам'ять улюбленого композитора, Ф. Ліст надав необхідні кошти, яких бракувало для завершення пам'ятника Л. Бетховену (1839).

³ Лістівські перекладення симфоній Л. Бетховена присвячені Гансу фон Бюлову. Дані про їх виконання Г. Бюловим відсутні.

перетворюватись на механічний «підрядковий переклад». Головне завдання транскриптора – іншими музичними засобами відтворити художній образ оригіналу [там само, с. 303]. В бетховенських симфоніях це майстру, безумовно, вдалося.

У творчості Ф. Ліста жанр перекладення також набув нового виконавського статусу. Призначені спочатку для «домашнього вжитку», використовувані як допоміжний матеріал з навчальною метою, перекладення досягли рівня концертних творів. Щодо піаністичного репертуару Ф. Ліста, відомо, що артист у своїх програмах неодноразово виконував перекладення бетховенських симфоній, найбільш часто – Третю, П'яту, Шосту і Сьому¹. Його виступи часто мали просвітницький характер, тому він не завжди виконував твори у повному обсязі. Так, у спогадах про гастролі Ф. Ліста в Петербурзі (1842), російський музичний критик В. Стасов захоплено писав: «Йому треба замінити собою оркестр <...> На одному фортепіано! Він бере великі оркестрові твори, увертюри, симфонії – і також виконує їх один-однісінький, за цілий оркестр <...> У другому своєму концерті (11 квітня) Ліст виконав усю другу половину “Пасторальної симфонії”². Ми з Серовим цієї симфонії зовсім ще не знали, і тому наше здивування, наша радість, наш захват були несподіваними і тим сильнішими <...> Згодом мені один тільки раз в житті довелося почути це скерцо і бурю в подібному ж виконанні: це коли Берліоз зіграв їх у Петербурзі, на оркестрі» [316, с. 578].

У Росії музичну спадщину Л. Бетховена активно популяризував Антон Рубінштейн. Слід зазначити, що він дотримувався дещо іншої точки зору на перекладення і вважав, що навіть найталановитіші з них, «спотворюють сутність оригіналу» [228, с. 293]. Очевидно, через це в його композиторському доробку мало перекладень. У своїй концертній діяльності А. Рубінштейн

¹ У клавірабендах Ф. Ліст також виконував свої транскрипції симфонічних увертюр Л. Бетховена «Егмонт» і «Коріолан».

² У статті В. Стасов відзначає, що з дев'яти симфоній Л. Бетховена, перекладених Лістом для фортепіано у дві руки, у Петербурзі 1839 року він грав лише скерцо і фінал з Шостої (Пасторальної) симфонії [316, с. 578].

виконував переважно оригінальні фортепіанні опуси, зокрема грав усі сонати Л. Бетховена, хоча, на догоду публіці, іноді включав у свої клавірабенди популярні віртуозні транскрипції, але серед них ніколи не було бетховенських симфоній¹. Серед виконуваних А. Рубінштейном перекладень творів Л. Бетховена, слід назвати дві його власні транскрипції для фортепіано соло: Турецький марш з «Афінських руїн»² і Увертюру до драми «Егмонт». Так, на одному з вечорів циклу «Історичні концерти», присвяченому творчості Л. Бетховена, за спогадами А. Жемчужникова, «титан Рубінштейн, не відчуваючи втоми <...> після одного з викликів <...> сів за рояль і зіграв увертюру до “Егмонта”. Це після виконання восьми сонат Бетховена!!!³» [290, с. 266]. На жаль, згадану транскрипцію, створену і вперше виконану А. Рубінштейном 1868 року, так і не було видано.

Мода на змагальність у віртуозності і піаністичній досконалості в лістівську добу сприяла появі значної кількості транскрипцій. Більшість із них створювали самі виконавці. Зокрема, в цьому популярному жанрі працювали Ш. Алькан, А. Гензельт, Ф. Калькбрєнер, П. Пабст, С. Тальберг та інші відомі майстри сцени. Проте, можливо, не наважуючись конкурувати з великим Ф. Лістом, рідко хто з них брався за перекладення бетховенських симфонічних опусів. Окремі зразки таких транскрипцій трапляються у Ф. Калькбрєнера («Пасторальна» й Восьма симфонії) і А. Гензельта (симфонічні увертюри «Егмонт» і «Коріолан»). Цікаво, що віртуози, сучасники Ф. Ліста, не включали у свої концертні програми і «Фортепіанні партитури» бетховенських симфоній, поступаючись правом їх репрезентації самому автору перекладень.

¹ Виняток становить виконання перекладення Дев'ятої симфонії Л. Бетховена в дуєті з автором обробки – Ф. Лістом. Симфонія прозвучала влітку 1854 року в одному з музичних салонів Брюсселя під час спільної поїздки Ф. Ліста і А. Рубінштейна по Голандії та Бельгії.

² Транскрипцію Турецького маршу А. Рубінштейн створив 1848 року, видана 1858 року.

³ У концерті було виконано сонати Л. Бетховена: №№ 14, 17, 21, 23, 27, 28, 30, 32.

Згодом в царині перекладень відбувається спроба «звільнитись» від романтичного звукового нашарування і повернутися до «справжнього Бетховена». Ця історизуюча тенденція була спрямована на відновлення класичного звучання перекладень творів композитора, але з використанням уже винайдених засобів фортепіанного письма. Саме тому більшість перекладень цього часу написана для фортепіано соло, різних варіантів фортепіанного ансамблю, а також для камерних ансамблів з фортепіано.

Наслідуючи Ф. Ліста, велетенську працю по перекладенню дев'яти симфоній Л. Бетховена для солюючого інструмента здійснили наприкінці ХІХ – початку ХХ століття німецький композитор Отто Зінгер (Otto Singer, 1890)¹ і австрійський піаніст Ернст Пауер (Ernst Pauer, 1900). Значним внеском у фортепіанну ансамблеву літературу стала й робота німця Теодора Кірхнера (Theodor Kirchner), який переклав усі симфонії Л. Бетховена для двох інструментів у вісім рук², та його співвітчизника Вільгельма Мевеса (Wilhelm Meves), який створив чотириручні зразки всього симфонічного доробку митця³.

Окрім об'ємних праць, в цей період створено й серію одиничних обробок симфоній Л. Бетховена⁴. В пошуках кращого звучання музиканти вдавались до різних варіантів перекладення одного твору, зокрема, Карл Бурхард (Karl Burkhard) переклав окремі симфонії для двох фортепіано у вісім рук та для

¹ Отто Зінгер (1863– 1931) також здійснив перекладення Першої, Третьої, П'ятої, Шостої та Восьмої симфоній Л. Бетховена для двох фортепіано в чотири руки (1890–1900).

² Усі твори надруковані у видавництві «Peters» (1886).

³ Перекладення видано 1890 року в німецькому видавництві «Litolf».

⁴ Серед відомих перекладень симфоній Л. Бетховена кінця ХІХ – початку ХХ століть варто назвати: обробки Августа Хорна (August Horn) для двох фортепіано у вісім рук (симфонії № 1–4) та одного інструмента в чотири руки (симфонії № 8, 9); чотириручні перекладення Франца Шарвенка (Franz Scharwenka) – симфонії № 1–5, 7, Хуго Улрича (Hugo Ulrich) – симфонії № 6, 9, Джуліана Шайффера (Julian Scheiffer) – симфонії № 1, 7 та інші.

інструментального квартету (скрипка, віолончель, фортепіано в чотири руки)¹, а його колега Ернст Науман (Ernst Naumann) розширив галерею клавірних перекладень ансамблевими обробками для двох інструментів і одного фортепіано². Увагу аранжувальників привертають також симфонічні увертюри Л. Бетховена. Так, перекладення «Егмонта» і «Коріолана» для двох фортепіано у вісім рук здійснили Готліб Реслер (Gottlieb Rösler), Вільям Херберт (William Herbert), для чотириручного виконання на двох інструментах – Хуго Улрич (Hugo Ulrich), Ричард Клейнмішел (Richard Kleinmichel), Херманн Бехн (Hermann Behn), для фортепіано соло – Д. Вейс (David Weiss) та інші.

Протягом ХХ століття перевидано значну кількість уже створених перекладень, однак нових спроб прочитати опуси Л. Бетховена не було. У цей період змінюється ставлення до самого жанру перекладення. Поступово він втрачає свою самостійну цінність і використовується переважно як допоміжний матеріал, зокрема з дидактичною метою. «Культ оригіналу» в академічному виконавстві виявився у прагненні канонізувати авторський текст (urtext), максимально точно його прочитати. Проте транскрипції надавали можливість музиканту виявити свою віртуозність і найвищу майстерність, тому їх не виключали з виконавського репертуару.

Несподіваним, у цьому сенсі, є виконання лістівських «партитур» піаністом, якого, як зазначав Г. Коган, «музика таких композиторів, як Шопен, Ліст, Рахманінов, не кажучи вже про твори чисто віртуозного <...> характеру <...> зовсім не приваблює» [71, с. 123]. Ідеться про Глена Гюльда, який 1964 року здійснив запис П'ятої та Шостої (І частина) симфоній Л. Бетховена в транскрипції Ф. Ліста. Можливо, це зумовлено особливим ставленням піаніста до творчості німецького майстра. Відомо, що окрім творів Й. С. Баха, які становили основу гюльдівського репертуару, у програмах

¹ Карл Бурхард (1818–1896) для двох фортепіано у вісім рук переклав Першу, П'яту та Сьому симфонії Л. Бетховена (1870), а для струнного ансамблю з фортепіано, окрім зазначених, і Другу симфонію (1898).

² Ернст Науман (1832–1910) здійснив перекладення Сьомої симфонії Л. Бетховена для двох фортепіано у вісім рук і чотири руки (1888).

піаніста значна частина належала опусам Л. Бетховена. Він записав усі концерти, багато сонат і три варіаційні цикли композитора¹. Проте запис симфоній Л. Бетховена у транскрипції Ф. Ліста, в якому музикант «за роялем відтворив повнокровне звучання оркестру» [там само, с. 126], чимало здивував шанувальників фортепіанного мистецтва. І хоча цей проект не набув подальшого продовження, Г. Гульд, безумовно, випередив свій час, надавши лістівським шедеврам нового музичного життя. Тільки через півстоліття по тому ідея озвучення «фортепіанних партитур» Ф. Ліста в концертному варіанті отримала нової реалізації.

У сезоні 2012–2013 років на московському фестивалі «Арт-ноябрь» був представлений проект «Усі симфонії Бетховена в транскрипції для фортепіано Ф. Ліста». В унікальній грандіозній програмі з чотирьох концертів симфонії німецького композитора прозвучали у виконанні відомих російських і зарубіжних піаністів². Проект мав на меті відтворити «великий концертний стиль». Майже через 175 років після презентації транскрипцій Ф. Лістом, музиканти ніби прийняли виклик великого угорського майстра і виконали всі симфонії Л. Бетховена на фортепіано в концертному варіанті. Їх відверто романтичне трактування розкривало багатотемброву палітру оркестральних можливостей інструмента, які вражають і захоплюють. У відгуку на фестивальні концерти музичний критик В. Предлогов відзначав: «Безумовно, при виконанні симфоній на роялі втрачається різноманіття оркестрових барв, зникають деталі інструментування, страждає багаточисельність фактури, значною мірою втрачаються поліфонічні можливості. Проте з'являються нові ознаки, такі як єдність волі, гранична концентрація ключових композиторських

¹ Г. Гульд записав 32 Варіації на оригінальну тему (*c-moll*, 1966), Шість варіацій (*F-dur*, 1970), П'ятнадцять варіацій з фугою (*Es-dur*, 1970).

² У концерті взяли участь: відомий петербурзький піаніст П. Лаул, переможець численних міжнародних конкурсів молодий віртуоз А. Гугнін, лауреат міжнародних конкурсів Ю. Фаворін, один із знаних сучасних транскрипторів В. Грязнов, переможець XIV міжнародного конкурсу імені П. І. Чайковського (2011) О. Чернов, американський піаніст К. Тейлор і французький фортепіанний дует у складі Ж.-Ф. Ейсера та О. Філонової.

намірів, загострення гармонійного колориту і недосяжна для оркестру гнучкість <...> Текст лістівських транскрипцій музиканти, якщо перефразувати відомий вислів, сприйняли аж ніяк не як догму, а як керівництво до дії, не зупиняючись перед внесенням змін і доповнень із збереженням, зрозуміло, загальної лінії лістівського задуму. Утім, <...> якби великий Ліст був знайомий з сучасними роялями, він визнав би безумовну адекватність подібних рішень. Загалом же усі виконавці дотримувались лістівської канви, і ніякі дрібні вдосконалення фактури з поправкою на можливості роялів ХХ–ХХІ століття не можуть цього скасувати» [279].

Зовсім іншого «Л. Бетховена у перекладеннях» представили на одному з вечорів ХХІ міжнародного музичного фестивалю «Харківські асамблеї» (02. 10. 2014). Поряд з оригінальними чотириручними фортепіанними творами¹ у виконанні викладачів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського прозвучали перекладення: увертюра «Коріолан», чотири частини з відомого бетховенського Септету (*Es-dur*, ор. 20) і струнного квартету (*F-dur*, ор. 18, № 1)². Як зазначала учасниця концерту Ірина Сухленко, «захід мав на меті не тільки представити маловідомі і рідко виконувані опуси композитора, а й відтворити дух бетховенської епохи». І хоча концерт відбувся на великій концертній сцені, авторам проекту вдалося створити атмосферу невимушеного домашнього музикування, довірливого тону спілкування зі слухачем.

«Всесвіт Бетховена» у перекладеннях його симфонічних творів представив і дует «Два роялі» в Сумській філармонії (11. 12. 2014). Як і всі проекти піаністок, концерт зберігав певну інтригу. Творчий підхід до вибору програми, неповторність її «фабули» О. Антонець і Л. Скриннік виявили й

¹ У концерті прозвучали: Німецькі марші (*C-dur*, *Es-dur*, *D-dur*, ор. 45), Вісім варіацій на тему графа Вальдштейна (*C-dur*) у виконанні Н. Руденко – С. Корепанова; Пісня і шість варіацій на текст Й. Гете «Ich denke dein» (*D-dur*), присвячені Терезі та Жозефіні Брунsvік у виконанні К. Тимофєєвої – Г. Сагалової.

² У концерті взяли участь Т. Сірятська – Ю. Попов, К. Підпорінова – І. Сухленко, К. Тимофєєва – Д. Тренічев.

цього разу. Вони репрезентували симфонічну музику як певну модель бетховенського універсуму.

Щодо моделюючої функції музики, М. Арановський відзначав, що вона притаманна мистецтву загалом: «При цьому процес моделювання супроводжується різким стисненням інформації» [11, с. 147]. У відтворенні основних, визначальних властивостей об'єкта зазвичай відсікається все несуттєве і неважливе. Відповідно, щоб досягнути бетховенський Всесвіт, не обов'язково репрезентувати всю творчість митця. Обравши «найбільш показові твори», можна вибудувати певну модель композиторського «Я». Саме такий шлях і обрали виконавиці. Створюючи свою модель, вони зосередились на ключовій для композитора симфонічній музиці: з окремих частин вибудували цілісну композицію, виконавши її без жодних коментарів в режимі *non stop*. Організація сценічного простору – розміщення інструментів один навпроти одного – сприяла діалогічності висловлювання. Предметом спілкування «Двох роялів» став Л. Бетховен.

Космос Л. Бетховена – світ, упорядкований композитором, є альтернативою хаосу і кризь призму бетховенського космосу цей хаос може бути впорядкований. Така концепція, за словами піаністок, стала основою їх творчого задуму. Відповідно було дібрано й музичний матеріал. Зважаючи на те, що модель універсуму певним чином представляє сонатно-симфонічний цикл, саме ця форма стала базовою у втіленні ідеї, відповідно до структурно-семантичного інваріанту класичної симфонії¹.

Умовній Першій частині композиції («Людина діюча») було відведене перше відділення концерту. Героїчне начало отримало втілення в *Allegro con brio* з Третьої симфонії (процес дії) та увертюрах «Егмонт» і «Коріолан» (портрети героїв). *Allegretto* з Сьомої симфонії, яке прозвучало між

¹ За М. Арановським, семантичні функції частин класичного сонатно-симфонічного циклу відбивають чотири іпостасі людського буття: *Homo agens* (людина діюча), *Homo meditans* (людина розмірковуюча), *Homo ludens* (людина, що грає) та *Homo communis* (людина суспільна) [13, с. 40].

увертюрами, відіграло роль невеликого інтермецо (люфту) між «історіями» героїчних персонажів. Включення в образну сферу літературних героїв Й. Гете і В. Шекспіра певним чином долучило і самих авторів до бетховенського універсуму. Два генії, творчість яких вважають зразком західного літературного канону: драматичне – шекспірівське; самовіддане, високе – гетівське; були духовно споріднені з композитором. Масштаб цих особистостей, безумовно, співмірний Л. Бетховену, і їх присутність у створеній моделі сприймається цілком природно. Усі компоненти Першої частини композиції відповідно до сонатного *Allegro* мають швидкий темп: *Allegro con brio* – (*Allegro* – *Allegretto*) – *Allegro con brio* і вибудовуються, згідно до закону форми, як послідовність розділів: експозиція – розробка – реприза.

Друге відділення концерту поєднано три частини сонатно-симфонічної форми: повільну Другу частину композиції («Людина, яка переживає, розмірковує, рефлексує») утворили похоронний марш (*Adagio assai*) із Третьої симфонії і подвійні варіації (*Andante con moto*) із П'ятої симфонії. Початок дійства – це загибель героя. Усе завмирає у безвиході й заціпенінні. Поступово людина знаходить в собі сили, щоб вирватись із цього стану.

Третя і Четверта частини – ствердження життя («Людина граюча», «Людина суспільна»). Добираючи музичний матеріал, піаністки вже не експериментують з різними творами, вони зупиняють свій вибір на скерцо і фіналі П'ятої симфонії. Однак таке закінчення залишило б створювану модель незавершеною, тому наприкінці концерту, як постскрипtum-епілог, прозвучала «Ода до радості» з Дев'ятої симфонії Л. Бетховена, стверджуючи божественне начало, божественну радість як сутність людського буття¹: «Радуйтеся, праведні <...> Завжди радуйтеся» [28, с. 547, 1297].

Фундамент бетховенського Всесвіту, згідно з концепцією дуету «Два роялі», становить П'ята симфонія композитора. У концерті були виконані II, III і IV її частини. Щоб ухилитись від «найбільш відомого», піаністки виключили

¹ Зазначимо, що в Біблії слово «щастя» трапляється лише один раз (Діяння 26:2), тоді як слово «радість» – більше 200 разів.

першу частину цієї симфонії (хоч вона була «незримо присутня» за іншими трьома) і розширили форму першою частиною «Героїчної», увертюрами «Егмонт», «Коріолан» і траурним маршем із Сьомої симфонії¹. Водночас, можливо, відчуваючи сучасний соціальний контекст, ансамблістки вилучили зі своєї моделі світлі й пасторальні бетховенські образи, акцентуючи на ідеї життя як основоположній у Всесвіті митця («Людина діюча» становить половину бетховенського універсуму).

Незважаючи на багату фортепіанну спадщину Л. Бетховена, піаністки звернулись до перекладень його симфонічної музики, що пояснює принцип: у процесі моделювання головною є сама ідея, а не засоби її відтворення. У цьому випадку симфонічні опуси можуть бути представлені перекладеннями, оскільки, як зазначає Арво Пярт (Arvo Pärt), справжня сутність музики «полягає у висоті звуку, а не в тембрових можливостях інструментів <...> в певних ситуаціях тембри різних інструментів можуть таїти в собі елемент, що збиває з пантелику» [283, с. 56]. Саме це і є визначальним. Зосередженість на ідеї дає змогу втілювати її «на інструментах, які є в наявності» [там само]. Виключивши оркестр та інших посередників, виконавиці залишились «тет-а-тет» з композитором і його Всесвітом.

Водночас, для досягнення справжньої симфонічної барвистості, тембральної різноманітності і звукової насиченості серед численних версій фортепіанних перекладень (для інструмента соло, фортепіано в чотири руки) піаністки віддали перевагу дуету у два роялі. Саме такий варіант поєднання інструментів, кожен з яких «містить в собі обсяг всього оркестру» [229, с. 8], надав можливості виконавицям відтворити справді оркестрове звучання.

Музикантки обрали світоглядну стратегію моделювання, в якій вся спадщина Л. Бетховена постала матеріалом для певної конструкції. В їх

¹ Перша і друга частини «Героїчної», друга частина П'ятої симфонії прозвучали в перекладенні Отто Зінгера, друга частина Сьомої симфонії – Ернста Наумана, увертюри «Егмонт» та «Коріолан» – Хермана Бехна.

концепції Всесвіт композитора є незамкненим, кожна його складова відкрита у безкінечність. Така модель дозволяє заново пізнати Л. Бетховена, не підпорядкувати його собі, а через музику композитора усвідомити свій шлях до вершини.

Висновки до розділу 6

Отже, у сучасному концертному житті міста Суми сформувалися три підходи у залученні слухача до світу класичної музики:

- філармонічний, який має установку на квазімасового слухача і розрахований саме на нього;
- фестивально-гастрольний, орієнтований на досвідчену публіку і зірковий статус приїжджого артиста;
- експериментальний, спрямований на новий рівень спілкування зі слухачем, руйнування дистанції між виконавцем і публікою.

Кожен із них формує свою аудиторію слухачів. Безумовно, вони певною мірою перетинаються, адже щоразу їх приваблює щось «своє». Різна мотивація приводить одного й того ж слухача на ці концерти. Водночас, експериментальний спосіб є найбільш складним і ризикованим. Кожен концерт стає випробуванням на зрілість, професійну майстерність, потребує колосального творчого напруження. Та саме це й приваблює виконавця, адже справжній музикант має грати на сцені, це складний шлях, але це шлях мистецтва.

Полярність двох крайніх творчих установок: канонізація бахівського універсуму і виконання абсолютної його альтернативи – музики А. Шнітке (як тіньового Й. С. Баха ХІХ століття) – це суто сумський феномен. Більш природним видається широке русло концертного життя без протиставлень і граничних опозицій. Сумська модель у мініатюрі повторює ситуацію, яка склалася в музичному житті України: апологетизація класики на «Харківських асамблеях» і творче експериментування в одеських фестивалях «Два дні і дві

ночі». Однак Харків і Одеса – це замкнені, самовідтворювані системи. У межах одного міста така поляризація, як «заряд високого напруження», сприяє оновленню, збагаченню концертного життя і, відповідно, музичного середовища.

ВИСНОВКИ

У дисертації досліджено музичне середовище Сум крізь призму теоретичного, виконавського музикознавства, освітніх процесів у музичному мистецтві. Музичне середовище визначено як *«звукове оточення, що формується у процесі музичної діяльності й охоплює всі її складники: творчість, виконавство, розповсюдження і сприйняття. Музичне середовище зумовлене просторово-часовими чинниками й динамікою соціальних змін»*.

Термін «середовище» має два основні визначення: «предметно просторове оточення» (*environment* – довкілля) і «сукупність соціальних чинників, які впливають на індивіда» (*milieu* – оточення). Цей термін не синонімічний поняттю «простір», тобто необмеженій і знеособленій абстракції. Середовище завжди конкретне, воно формується тільки за наявності індивіда, й у цьому полягає його унікальність.

Як природний і соціокультурний феномен, середовище виявляє низку загальних і специфічних властивостей. До загальних належать: співвіднесеність із предметом свого оточення, взаємовпливи між ними, контекстний характер. Специфічні якості середовища визначаються з огляду на предмет дослідження. Сформульовані різними галузями науки, вони придатні й для вивчення музичного середовища, а саме: середовище завжди конкретне, історично детерміноване; воно має просторову локалізацію, спадкоємні характеристики; виявляє суспільно-об'єднувачі властивості й може використовуватись як засіб виховання; середовище – це процес, воно розглядається в історичному русі; для творчих особистостей це поле активності, яке надає можливості, є стимулом музичних процесів, зумовлює їх результати і становить один з визначальних факторів досягнення успіху.

Основними чинниками формування соціокультурного середовища є час і простір. Саме ці константи визначають властивості середовища конкретного історичного періоду, територіального локусу, зокрема його національні й ментальні характеристики. Середовище завжди розглядається щодо системи,

яку оточує. Це може бути суспільство певної історичної доби (його окремі групи та спільноти), конкретна територія (місто, регіон, країна), освітній заклад, концертна установа, особистість тощо.

Як складна, структурована система з притаманною їй внутрішньою організацією, місто становить предмет сучасного наукового дискурсу. Усі типові й індивідуальні компоненти групової соціальної свідомості відбиваються в середовищі міста, що являє собою цілісне поле соціокультурної діяльності. Одним зі складників міського середовища є музичне середовище.

Важливою властивістю середовища є здатність змінюватися, набувати нових конфігурацій унаслідок людської діяльності. Індивід і соціальне середовище перебувають у стані діалектичної взаємозалежності: як індивід впливає на середовище, так і середовище впливає на нього, визначаючи поведінку, мотивацію й уможливаючи творчу самореалізацію.

Музичне середовище є результатом творчої діяльності. Як й інші види середовищ воно має свою структуру, особливості, різновиди, специфіку взаємовпливів. На макрорівні музичним середовищем є вся музично-звукова атмосфера Землі, на мікрорівні – безпосереднє оточення індивіда «тут і тепер». Воно є загальним для всіх і водночас персональним для кожного окремого індивіда, оскільки є можливість обирати середовище, згідно власних музичних уподобань.

Формуючись у процесі музичної практики, музичне середовище охоплює всі різновиди музичного мистецтва; форми музикування; стилі та жанри; актуалізовані музичні твори і ті, що є в потенційному використанні; авторів, виконавців, слухачів і всю систему інституцій, які забезпечують зберігання і розповсюдження музичної інформації. У музикознавчій термінології поняття «музичне середовище» є універсальним, адже містить у собі всі компоненти процесів творення звукового музичного продукту, його поширення і сприйняття.

Особлива роль у формуванні музичного середовища належить авторам музики. Композиторська творчість є імпульсом до стильових, жанрових

перетворень і змін, оновлення форм і видів музичної діяльності, а відтак і модифікацій музичного середовища. Безпосередній вплив на музичне середовище мають також виконавці, оскільки лише актуалізований музичний твір стає матеріалом звукового простору. Своєрідним «співтворцем» актуального музичного середовища є й слухач, який опосередковано, своїми уподобаннями впливає на композиторську і виконавську діяльність. Для музиканта музичне середовище є одним з визначальних факторів діяльності. Сприятливе середовище (відкритість комунікації, можливість вільно мислити, творити, інтелектуально і професійно зростати) є своєрідним «підсилювачем» потенційних можливостей індивіда, запорукою творчої реалізації, досягнення успіху.

Музичне середовище є визначальним чинником функціонування музичного мистецтва. Музичне життя в усіх його проявах детерміноване музичним середовищем як сукупністю умов, що забезпечують творчу діяльність.

Музичне середовище не є системним явищем. За своїми сутнісними ознаками саме воно й зумовлює існування системи (відносно відокремленої цілісності), визначає межу між системою та її оточенням. Як гетерогенне, багатоаспектне явище, музичне середовище вимагає поліцентричного підходу до його вивчення. Методологічною основою дослідження музичного середовища обрано концепцію ризоми як кореневища, що має принципово неструктурований характер, властивість «розростатися», набувати будь-яких конфігурацій, що відповідає особливостям організації музичного середовища. Ризоматичний підхід дав змогу не досліджувати всю структуру загалом (оскільки всі її елементи функціонують за принципом подібності), а зосередити увагу на одному плато – академічній музиці, як базовому компоненті музичного середовища.

Виходячи з логіки засадничого наукового концепту, що передбачає використання різних дослідницьких методів, свободу і варіативність їх застосування, в дисертації запропоновано методологічні підходи до вивчення

музичного середовища та його моделювання. Розроблена методологія є комплексною і включає: загальні методи дослідження – аналіз і синтез, індукцію і дедукцію, систематизацію й узагальнення; соціологічні методи – опитування (інтерв'ювання), вивчення документальних джерел, аналізу здобутої інформації, експертної оцінки отриманих даних; психологічні методи, зокрема, психології середовища – включеного спостереження, зіставлення власної думки з думкою інших, порівняння; психології особистості – біографічний, професійно-особистісний, індивідуального підходу; історичні методи – джерелознавчий, історико-системний, історико-порівняльний, періодизації, історичного факту; специфічні методи музикознавчого дослідження – музично-теоретичного і виконавського аналізу. Музичне середовище розглянуто з погляду фундаментальних теорій, які затвердились у науковому дискурсі: психологічного поля (К. Левін) та соціального поля (П. Бурдьє). З огляду на процесуальність формування музичного середовища і його відмінності в межах різних територіальних локусів запропоновану методологію або окремі її підходи можна використати як інструмент дослідження будь-якого музичного середовища.

У історичній ретроспективі музичне середовище Сум відбиває загальнокультурні тенденції певного часового періоду. Відповідно до соціально-політичних перетворень, які відбувались в Україні впродовж останніх трьох століть, змінювались культурні пріоритети, відбувались трансформації в музичному середовищі. Періодизація цього процесу збігається з етапами розвитку країни:

- дорадянський – друга половина XIX – початок XX століття (до 1913 року);
- радянський – з 1917-го до 90-х років XX століття;
- сучасний – від помежів'я XX – XXI століть до сьогодення.

Як особливий підперіод виокремлено роки Першої світової війни, оскільки докорінні зрушення в суспільстві позначаються на всіх сферах

життєдіяльності, зокрема й музичному середовищі як специфічному складнику соціокультурного досвіду.

З'ясовано, що у XIX столітті на формування музичного середовища впливала поширена практика домашнього музикування: у маєтках заможних сумчан звучали вокальні, камерно-інструментальні твори, грали в дуетах, музикували у складі різних ансамблів. Велика увага приділялася музичному навчанню, що його забезпечували переважно приватні викладачі. Розмірений темп провінційного життя час від часу порушували концерти видатних майстрів сцени, візити столичних гостей, зокрема композиторів і виконавців. Значний вплив на формування музичного середовища Сум у цей час справляли й контакти з Європою завдяки гастрольній діяльності, можливості здобувати європейську музичну освіту і реалізовувати отримані знання у просторі міста. Становленню неповторного образу повітового центру сприяло також опікування меценатів, зокрема підтримка музичного мистецтва у різних формах благодійництва.

В роки Першої світової війни, під впливом об'єктивних чинників, складники музичного середовища Сум набули протилежних векторів розвитку: активність проведення концертних заходів зменшилась, трансформувалась і їх сутність – із засобу отримання естетичного задоволення вони перетворилися на інструмент матеріальної підтримки нужденних; натомість музична освіта завдяки масштабній міграції населення, зазнала кадрового оновлення, що сприяло її становленню і розвитку.

За часів радянської влади музичне мистецтво використовувалось як важіль ідеологічного впливу. В цьому аспекті академічна музика була тим «нейтральним полем», на якому виховували «нову людину». Спрямованість на масовість музичного навчання, обумовило створення розгалуженої системи музичної освіти, що відбилося на музичному середовищі Сум. Мінімоделлю впроваджуваної державної політики стало відкриття в місті чотирьох музичних шкіл, музичного училища і музичного факультету в закладі вищої педагогічної освіти. Творчість молодих музикантів (педагогічна, концертна, в

самодіяльності) врізноманітнювала сумське музичне середовище. Ротація музичних кадрів сприяла залученню до міста непересічних особистостей, здатних своєю цілеспрямованою діяльністю вплинути на структурні компоненти музичного середовища, змінити його загальні конфігурації.

Сучасний світ, охоплений інтернетизацією, створює складні умови для функціонування академічного музичного мистецтва. Можливість прослуховування будь-якого твору у найкращому виконанні вдома становить альтернативу живому концертному спілкуванню. Залучити слухача до концертної зали, зацікавити, привернути його увагу – одне з першорядних завдань сучасного музичного менеджменту. Експериментальні творчі проекти, оновлені підходи до репрезентації академічного мистецтва є тими чинниками, що формують сьогоденне музичне середовище Сум.

Становлення музичної освіти в Сумах нерозривно пов'язано з іменами відомих музикантів Костянтина фон Фейста і Аркадія Абази. В останній третині ХІХ століття кожен з них доклав зусиль до розбудови музичного навчання в повітовому місті. На початку ХХ століття постали музичні заклади, засновані місцевими музикантами: приватна музична школа Н. Чурилової та «Нова школа» В. Бирченко. Поряд зі становленням шкільної освіти, значного поширення набуло домашнє навчання музиці.

Надзвичайно плідним для музичної освіти Сум виявився 1917 рік, який позначився відкриттям трьох навчальних центрів різного рівня: студії при «Палаці праці» П. Бессонова, музичної школи В. Герніка і музичного училища Н. Чурилової, яке 1919-го року внаслідок реквізиції приватних навчальних закладів було реорганізовано в радянську музпрофшколу. На базі цього закладу 1930 року було створено музичне училище, яке проіснувало недовго й у 1934-му було переведене до Полтави, а в Сумах залишилася тільки музична школа.

Новий етап у розвитку музичної освіти пов'язаний зі створенням Сумського музичного училища (1960). 1997 року за рішенням Міністерства культури України його було об'єднано з місцевим училищем культури і

трансформовано в Сумське училище мистецтв і культури імені Д. С. Бортнянського (сьогодні – Сумський фаховий коледж мистецтв і культури імені Д. С. Бортнянського). Остання чверть ХХ століття позначилася започаткуванням в обласному центрі напряму музично-педагогічної освіти. Відкрите при філологічному факультеті Сумського державного педагогічного інституту імені А. С. Макаренка відділення (1978) сьогодні є потужним підрозділом університету – Навчально-науковим інститутом культури і мистецтв.

Упродовж усіх етапів становлення музичної освіти ці осередки академічного мистецтва справляли значний вплив на формування сумського музичного середовища. Як певні «гравітаційні центри», вони акумулювали кращі музичні кадри (викладачів, виконавців), активна концертна і просвітницька діяльність яких змінювала звуковий простір міста, збагачувала слуховий досвід сумчан. Виховання професійних музикантів, формування педагогічних традицій забезпечувало подальший розвиток академічного музичного мистецтва, модифікації музичного середовища.

Хоровий спів, як музична діяльність, що формує певне звукове оточення, є елементом музичного середовища. З прадавніх часів він становить невід’ємну частину культури українців. Найбільш масовий вид музичного мистецтва, колективна енергія якого захоплює як учасників виконавського процесу, так і слухачів, за радянської влади став дієвим чинником впливу на суспільство, засобом його ідеологізації. Репертуарна політика хорових колективів, зокрема, створених на Сумщині, підпорядковувалася партійним настановам, проте значною їх роль була в поширенні національного мистецтва: народних пісень, творів українських композиторів.

Музичне середовище тоталітарного суспільства не формується вільно, і хоровий спів виявився одним із засобів створення керованого музичного оточення. Водночас, поширений на окремий територіальний локус (Сумщину), він посутньо сприяв утворенню регіональної цілісності музичного середовища.

Музичне життя маленьких міст значною мірою залежить від яскравих творчих особистостей. Як учасники музичного процесу, вони є рушіями змін у музичному середовищі. У просторі міста видатні особистості постають як «центр тяжіння творчих сил», певне «енергетичне поле», що зумовлює рух музичних процесів. Їхня різнобічна діяльність активізує потенційні можливості інших музикантів, збагачує музичний тезаурус міста новими інформаційними смислами. Такі особистості визначають сутність музичного середовища свого часу, впливають на подальший перебіг музичної історії.

Сумське музичне середовище багате на яскраві творчі постаті. У різні роки тут плідно працювали сумчани (З. Альтшулер, В. Бирченко, Л. Кагадеев, М. Танфелева, Н. Чурилова та ін.), а також музиканти, які пов'язали свою долю із цим містом (М. Дейнеховський, Г. Довжинець, А. Кренгауз, І. Шаповал та ін.). І сьогодні в Сумах реалізують свій креативний потенціал талановиті музиканти, творчі імпрези яких оживлюють розмірене провінційне життя.

Суспільні зміни в Україні на межі ХХ–ХХІ століть зумовили суттєві трансформації в соціумі, економіці й культурі, що своєю чергою позначилися на функціонуванні музичного середовища. Ринкові відносини, комерціалізація музичного мистецтва ускладнили існування академічної музики (діяльність філармоній, закладів музичної освіти тощо). За таких умов музиканти відшуковують нові способи залучення слухача. Однак процеси глобалізації докорінно змінюють світ, і музичне середовище окремого міста поступово перетинає умовні кордони. Глобальна «інтернетизація» надає нові можливості репрезентації творчих і наукових досягнень, професійного спілкування, онлайн навчання, участі у виконавських форумах тощо. Відкритість мистецького простору дозволяє розширювати географію гастрольних маршрутів, здобувати музичну освіту в будь-якому навчальному закладі світу, долучатися до майстер-класів провідних музикантів, переймати досвід музичної діяльності інших країн тощо.

У реаліях часу музичне середовище Сум, яке впродовж попередніх історичних етапів було інтровертним – накопичувало досвід, традиції, формувало особливу ауру міста, невідворотно перетворюється на екстравертне: заходи сумських конкурсів і фестивалів розміщено в мережі Інтернет для віртуального відвідування, випускники музичних закладів працюють за кордоном, іноземні студенти, які здобувають музичну освіту в обласному центрі, поширюють досвід сумських педагогів на музичне середовище інших країн.

Незважаючи на зовнішні впливи, сумське музичне середовище не втрачає свого неповторного колориту, значною мірою сформованого «плато музичної класики». Сьогодні, на новому витку історії ситуація повторює початок минулого століття: відкриває вихід у широкий культурний контекст і народжує творчі ініціативи. Музичне середовище стає активним суб'єктом музичної сучасності.

Перспективи подальшого осмислення проблематики музичного середовища можуть бути пов'язані з розширенням поля дослідження, включенням у його контекст різних видів музичної діяльності, порівняльним аналізом їх впливу на функціонування музичного середовища.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Аверин В. А. Балалаечное исполнительство в Сибири: опыт монографического исследования. Красноярск : ФГБОУ ВПО Красноярская гос. академия музыки и театра, 2013. 264 с.
2. Адищев В. И. Музыкальное воспитание в кадетских корпусах России (конец XIX – начало XX в.). Москва : Сфера, 2000. 96 с.
3. Адорно Т. Двенадцать теоретических лекций / пер. А. В. Михайлова // Адорно Т. Избранное : социология музыки. Москва, Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. С. 7–190.
4. Адорно Т. Избранное: социология музыки. Москва–Санкт-Петербург : Университетская книга, 1998. 445 с.
5. Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А. В. Дранова. Москва : Республика, 2001. 527 с.
6. Александрович В. С. Мистецьке середовище Острога епохи академії // Острозька давнина: дослідження і матеріали / відпов. ред. І. Мицько. Львів, 1995. Т. 1. С. 59–68.
7. Алмазова Т. В. Міське та сільське середовище: порівняльна характеристика соціокультурних систем // Европейская наука XXI века – 2011. Педагогика : материалы Интернет конференции. URL : http://www.rusnauka.com/12_ENXXI_2011/Pedagogica/6_85695.doc.htm (дата обращения 15. 07. 2020).
8. Альшванг А. А. Бетховен. Москва : Молодая гвардия, 1940. 360 с.
9. Альшванг А. А. Людвиг ван Бетховен. Очерк жизни и творчества / 4-е изд. Москва : Сов. композитор, 1971. 560 с.
10. Андреева Г. М. Социальная идентичность: временные и средовые компоненты // Психология личности в трудах отечественных психологов. Санкт-Петербург : Питер, 2016. С. 352–366.

11. Арановский М. Г. К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. Москва : Книжный дом «Либроком», 2009. С. 142–156.
12. Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Москва : Книжный дом «Либроком», 2009. С. 10–43.
13. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки. Ленинград : Сов. композитор, 1979. 286 с.
14. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Ленинград : Музыка, 1977. 279 с.
15. Ахшарумов Дмитрий Владимирович // Персоналии: Интернет-портал Армянская энциклопедия фонда Хайазг. URL: <http://ru.hayazg.info> (дата обращения: 13. 07. 2020).
16. Барышников С. В. Городская культурная среда: становление и развитие. Социально-философский аспект : автореф. дис. ... канд. филол. наук : спец. 09.00.11 Социальная философия / Воронежский гос. ун-тет, Воронеж, 1999. 18 с.
17. Барышников С. В. Городская культурная среда: становление и развитие. Социально-философский аспект : дис. ... канд. филол. наук : спец. 09.00.11 Социальная философия / Воронежский гос. ун-тет. Воронеж, 1999. 158 с.
18. Басова А. Г. Концепт музыки в соціологічній теорії ХХ століття // Наукові записки НаУКМА : зб. наук. пр. / Нац. ун-т «Києво-Могилян. Акад.». Київ, 2015. Т. 174. С. 40–45.
19. Бацак К. Ю. Музично-комунікативне середовище італійської опери в Одесі (досвід театрального сезону 1852–1853 років) // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2018. №2 (39). С. 67–86.

20. Безбах Е. В. «Неизвестный» Д. Б. Кабалевский в письмах к другу, или «Грустная творческая исповедь»: очерк I // Учитель музыки, 2016. № 2 (33). С. 26–31.

21. Белокрыс М. А. Музыкальная жизнь г. Кяхты («Песчаная Венеция») как феномен культурного наследия XVIII – начала XX вв. : автореф. дис. ... канд. культурологии : спец. 24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов (культурология) / Восточно-Сибирский гос. технолог. ун-т. Улан-Удэ, 2010. 21 с.

22. Беляев С. Е. Итальянцы в Екатеринбурге. Из истории оперных антреприз // Урал : лит.-худож. и публицист. журн. Екатеринбург: Урал, 2016. № 5. С. 185–189.

23. Бенъямин В. Производство искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе / предисл., сост., пер и прим. С. А. Ромашко. Москва : немецкий культурный центр им. Гёте, «Медиум», 1996. 240 с.

24. Бернацька-Гловаля Е. І. Мистецьке середовище Львова 20–30-х років ХХ століття та його вплив на камерно-вокальну творчість львівських композиторів (мультикультурний аспект) // Наукові збірки Львівської нац. муз. академії імені Миколи Лисенка. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 241–254.

25. Бернштейн Н. А. Физиология движений и активность. Москва : Наука, 1990. 494 с.

26. Беседин А. Н. Психология общения и конфликта : учебное пособие. Харьков : ХНАДУ, 2007. 460 с.

27. Бессарабов-Гончаров М. В. Влияние социальной среды на формирование творческого потенциала личности в обществе поздней современности // Актуальные вопросы общественных наук: социология, политология, философия, история : сб. ст. по мат.-лам Тридцать третьей междунар. науч.-практ. конф. Новосибирск : СибАК, 2014. № 1 (33). С. 86–91.

28. Библия: Книги Священного Писания Ветхого и Нового завета. Москва : Изд. Московской патриархии, 1993. 1372 с.

29. Бобришева І. Ф. Журнал «Музика» як джерело інформації про вокальні твори українських композиторів 20-х років ХХ ст. // Наукові праці Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського : зб. наук. ст. Київ, 2013. Вип. 37. С. 480–489.

30. Бовсунівська Н. М. Добродійність у сфері музичної освіти Волинської губернії: історичний екскурс // Сучасна музика в сучасному світі : зб. наук. праць. Житомир, 2012. Вип. 2. С. 52–55.

31. Бондаренко О. В. Фактори формування української національної ментальності: соціально-філософський контекст // Нова парадигма : журн. наук. пр. / Нац. пед. ун-т імені М. П. Драгоманова; творче об'єднання «Нова парадигма». Київ, 2007. Вип. 63. С. 91–102.

32. Бонь О. І. Музичне середовище Києва 1920 років у дзеркалі еґо-документів // Українська історична наука в сучасному освітньому та інформаційному просторі: монографія / наук. ред. О. Салати. Вінниця : ТОВ «ТВОРИ», 2018. С. 338–349.

33. Борисович В. Д. Музыкальная среда одно из ведущих средств полноценного музыкального образования ребенка // Педпортал: библиотека материалов для работников школы. URL : <http://pedportal.net/doshkolnoe-obrazovanie/raznoe/muzykal-naya-sreda-odno-iz-veduschih-sredstv-polnocennogo-muzykal-nogo-obrazovaniya-rebenka-671742> (дата обращения: 14.03.2018).

34. Бугаєва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: монографія / Нац. акад. наук України; Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського ; за ред. В. М. Даниленко. Київ, 2011. 388 с.

35. Бугров Ю. А. Абаза Аркадий Максимович // Гордость земли Курской: сб. очерков о знаменитых земляках / сост. М. Шехирев. Курск, 1992. С. 8.

36. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве: Избранные высказывания // Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва : Музгиз, 1962. Вып. 1. С. 141–175.

37. Бурдьє П. Поле политики, поле социальных наук, поле журналистики // Социологическое пространство Пьера Бурдьє. URL : <http://bourdieu.name/content/burde-pole-politiki-pole-socialnyh-nauk-pole-zhurnalistiki> (дата обращения: 24. 06. 2020).

38. Бурдьє П. Социальное пространство: поля и практики. Санкт-Петербург : Алетейя, 2014. 576 с.

39. Бурдьє П. Социология социального пространства. Санкт-Петербург : Алетейя, 2007. 288 с.

40. Быстрянец С. Б. К определению дефиниции территориальная социальная общность // Теория и практика сервиса: экономика, социальная сфера, технологии. Санкт-Петербург, 2015. № 2 (24). С. 19–26.

41. Васюта О. В. Музичне життя Чернігівщини XVIII–XIX століть (Загальні закономірності та регіональні особливості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Київський держ. ун-т культури і мистецтв. Київ, 1998. 15 с.

42. Вахтель Л. В., Вьюнова Н. И. Истоки музыкально-педагогического образования в Воронеже // Вестник Воронежского гос. ун-та : науч. журн. Серия: Проблемы высшего образования. Воронеж, 2016. № 3. С. 15–18.

43. Взрослые заботы о детских песнях. Конгресс в Гамбурге // Культура и стиль жизни Портал Made for minds. URL: <https://www.dw.com/ru/конгресс-в-гамбурге-взрослые-заботы-о-детских-песнях/a-4759002> (дата обращения 15. 07. 2020).

44. Вилсон Г. Психология артистической деятельности: таланты и поклонники / пер с англ. Москва : Когито-Центр, 2001. 384 с.

45. Виткалов С. В. Культурно-мистецьке життя Рівненщини періоду державної незалежності України : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2011. 17 с.

46. Войко Р. А. Среда как фактор профессионального становления студента // Современные исследования социальных проблем : рос. журн.

образования и психологи / Красноярский научно-инновационный центр. Красноярск. 2018. Т. 9. № 5. С. 31–49.

47. Волков С. М. Институціалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2010. 248 с.

48. Воробьева И. В., Кружкова О. В. Психология городской среды: монография. Екатеринбург : Изд-во Рос. гос. проф.-пед. ун-та, 2012. 244 с.

49. Воспоминания дирижера оркестра Коротун В. Д. // Оркестр училища. Форум выпускников Сумского ВАКУ. URL: <http://svaku.ru/forum/archive/index.php/t-1659.html> (дата обращения: 11. 06. 2020).

50. Воспоминания Михаила Островского об оркестре, художественной самодеятельности училища (май 1945 – сентябрь 1951 года) // Оркестр училища. Форум выпускников Сумского ВАКУ. URL: <http://svaku.ru/forum/archive/index.php/t-1659.html> (дата обращения: 12. 06. 2020).

51. Выготский Л. С. Психология развития человека. Москва : Смысл; Эксимо, 2005. 1136 с.

52. Гайдабура В. М. Єлизавета Хуторна. Київ : Мистецтво, 1985. 124 с.

53. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2005. 16 с.

54. Гаккель Л. Е. Исполнителю, педагогу, слушателю: статьи, рецензии. Ленинград : Сов. композитор, 1988. 168 с.

55. Гегель Г. Ф. Феноменология духа // Сочинения в 14 томах. Москва : Издательство социально-экономической литературы, 1959. Т. 4. 488 с.

56. Гельвеций К. А. О человеке, его умственных возможностях и его воспитании. Москва : Гос. соц. эконом. изд., 1938. 484 с.

57. Герасимов О. В. Источник, факт, событие в истории познания : дис. ... канд. философ. наук : спец. 09.00.00 Философские науки / Самара, 1996. 198 с.
58. Гердова Т. С. Аматорські форми музичної творчості на Донеччині в кінці XIX – 20-х рр. XX ст. // Музична україністика: сучасний вимір: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. О. Кушнірук. Київ, 2009. Вип. 3. С. 319–328.
59. Гибсон Дж. Экологический подход к зрительному восприятию / пер. с англ. Т. М. Сокольской ; общ. ред. А. Д. Логвиненко. Москва : Прогресс, 1988. 464 с.
60. Гладченко М. А. Творчість, упертість, віра в себе. Андрій Худо про секрети успішного стартапу // Твоє місто. Міський портал, онлайн-телебачення, продакшн-студія, дискусійна платформа. м. Львів. 28 листопада, 2017. URL : http://tvoemisto.tv/news/tvorchist_upertist_vira_v_sebe_andriy_hudo_pro_sekrety_u_spishnogo_startapu_89989.html (дата звернення: 24. 06. 2020).
61. Глазычев В. Л. Городская среда: содержание понятия // Социально-экологическая интерпретация городской среды. Москва : Наука, 1984. 178 с.
62. Глазычев В. Л. Культурный потенциал города // Городская среда. Технология развития: настольная книга. Москва : Ладыя, 1995. С. 3–11.
63. Голд Дж. Психология и география: основы поведенческой географии / пер. с англ., авт. предисл. С. В. Федулов. Москва : Прогресс, 1990. 304 с.
64. Головач И. М. Формирование музыкальной среды большого города в связи с воздействием средств массовой коммуникации (на материалах социологических опросов молодежи Ташкента 80-х годов) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Ин-т искусствознания имени Хамзы Хаким-Заде Ниязи. Ташкент, 1990. 23 с.
65. Голубець О. М. Мистецьке середовище Львова другої половини XX століття (соцреалізм і свобода творчості) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.05 Хореографічне мистецтво / Львівська академія мистецтв. Львів, 2002. 353 с.

66. Гончарова В. С. Особливості формування мистецького середовища Донеччини у контексті розвитку художньої культури України ХХ ст. // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. Київ, 2012. № 3. С. 200–205.
67. Гончарук Н. Классика в два рояля // Данкор. Сумы. 2008. № 9, 5 марта. С. 13.
68. Гордійчук М. М. Микола Леонтович. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Спадщина майстрів. Книга третя. Київ, 2007. Вип. 65. 148 с.
69. Горлинская С. Е. Музыкальная жизнь Курской губернии конца XVIII – начала XX столетия: проблемы и перспективы изучения // Электронный научный журнал Курского гос. ун-та, 2008. № 2 URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnaya-zhizn-kurskoj-gubernii-kontsa-xviii-nachala-xx-stoletiya-problemy-i-perspektivy-izucheniya> (дата обращения 11. 07. 2020).
70. Горлинская С. Е. Музыкальные классы А. М. Абазы как кульминация дореволюционного музыкального образования Курского края // Культура & инновации : Интернет-журнал Московского гос. пед. ун-та, 2006. Вып. 2. URL : <https://www.elibrary.ru/contents.asp?issueid=430803&selid=9321601> (дата обращения: 01.07.2020).
71. Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Современные пианисты: биографические очерки. Москва : Сов. композитор, 1985. 472 с.
72. Гуральник Н. П. Історичні завоювання фортепіанної школи в контексті розвитку української музичної культури ХХ століття: аналіз періодизацій // Історико-педагогічний альманах АПН України. Київ, 2006. Вип. 1. С. 17–26.
73. Гуріна А. В. Хорова культура Сумщини: історичні метаморфози // Культура України. Серія : Культурологія. Харків, 2018. Вип. 60. С. 291–301.

74. Гюйо Ж.-М. Искусство с точки зрения социологии / под ред. А. Н. Пыпина ; 2-е изд. Санкт-Петербург : Издание Л. Ф. Пантелеева, 1891. 400 с.
75. Давидовський К. Ю. Значення творчої діяльності закладів музичної освіти у формуванні сучасного мистецького середовища // Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. Київ, 2011. № 4. С. 177–181.
76. Давидовський К. Ю. Творча діяльність Київського інституту музики ім. Р. М. Глієра у формуванні культурно-мистецького середовища Києва (1991–2010 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2012. 20 с.
77. Дворський Г. І., Чепіга С. Г. Вплив освітньо-музичного середовища на розвиток особистості школяра // 1025-річчя історії освіти в Україні: традиції, сучасність та перспективи: зб. матеріалів Міжнар. наук. конф. / Київський ун-т ім. Бориса Грінченка. Київ, 22 трав. 2014 р. Київ, 2014. С. 93–101.
78. Добіна Т. Г. Діяльність як вирішальний чинник реалізації потенціалу творчої особистості // Інтернаука : міжнар. наук. журн. 2017. № 12. С. 15–18.
79. Довжинець І. Г. «BACH-FEST» і «ORGANUM» як територія музичного бароко // Аспекти історичного музикознавства – VII: Бароківі шифри світового мистецтва : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2016. С. 167–181.
80. Довжинець І. Г. Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Бетховен – terra incognita : зб. наук. ст. Харків, 2015. Вип. 45. С. 146–159.
81. Довжинець І. Г. Гастролі італійців в Сумах: погляд через сто років // World Science. Multidisciplinary Scientific Edition. Scientific Educational Center. Warsaw, Poland : RS Global Sp. z O.O., 2019. № 10 (50), Vol. 2. P. 33–37.

82. Довжинець І. Г. Гастрольні маршрути Полтавського симфонічного оркестру під керівництвом Д. В. Ахшарумова: за рецензіями у пресі // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. Вип. 121. С. 118–134.
83. Довжинець І. Г. Дмитрій Шостакович: письма в провінцію // European Journal of Arts. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2019. № 1–2. РР. 22–25.
84. Довжинець І. Г. Євген Карпенко: горизонти творчості // Музикознавча думка Дніпропетровщини. Дніпро, 2020. Вип. 19 (2). С. 159–170.
85. Довжинець І. Г. Класична музика в умовах інформаційного суспільства // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Класична музика в сучасній культурі : зб. наук. ст. Харків, 2014. Вип. 41. С. 29–38.
86. Довжинець І. Г. Концертне життя в Сумах: нові творчі проекти // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2015. № 4 (29). С. 87–101.
- 86 а. Довжинець І. Г. Концертне життя фортепіанних перекладень бетховенських симфоній // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти / ред.-упоряд. І. Ю. Сухленко, М. С. Чернявська. Харків, 2015. Вип. 44. С. 118–128.
87. Довжинець І. Г. Мистецьке середовище Сумщини середини ХХ століття // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти : зб. наук. ст. Харків, 2012. Вип. 37. С. 245–258.
88. Довжинець І. Г. Музична освіта в Сумах: етапи становлення та особистості // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : наук. журн. Харків : ХДАДМ, 2019. № 4. С. 59–64.
89. Довжинець І. Г. Музичне життя повітового міста в роки Першої світової війни // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2014. № 4 (25) С. 99–106.

90. Довжинець І. Г. Музичне середовище: досвід теоретичного аналізу // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ, 2019. № 3. С. 263–267.

91. Довжинець І. Г. Музичне середовище та музичне життя // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. №1 (42). С. 57–70.

92. Довжинець І. Г. Музичне середовище українців: реалії та перспективи // World Science. Multidisciplinary Scientific Edition. Scientific Educational Center. Warsaw, Poland : RS Global Sp, 2020. № 1 (53), Vol. 3. P. 10–14.

92 а. Довжинець І. Г. Музичний побут сумчан наприкінці ХІХ століття // Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Дрогобич, 2020. Вип. 34. Том 2. С.12–19.

93. Довжинець І. Г. Невідомий Костянтин фон Фейст: композитор, піаніст, педагог // Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2019. № 4 (45). С. 56–69.

94. Довжинець І. Г. Орест Коваль і барокові фестивалі в Сумах: історія та сьогодення // Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського : зб. наук. ст. Глухів : Еллада, 2017. С. 44–47.

95. Довжинець І. Г. Пам'яті музиканта // Хорове мистецтво України та його подвижники : матеріали П'ятої міжнар. наук.-практ. інтернет конф. / Дрогобицький держ. педаг. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 20–21 жовтня 2016 р. Дрогобич, 2016. С. 44–60.

96. Довжинець І. Г. Роменська хорова капела імені Миколи Леонтовича: історія створення і гастрольна діяльність // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2018. № 2 (39). С. 41–55.

97. Довжинець І.Г. Соціально-культурні взаємодії та комунікації у процесі становлення музичного середовища Сум наприкінці ХІХ століття // Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2020. Вип. 30. Кн. 2. С. 48–57.
98. Довжинець І. Г. Творчість Г. М. Давидовського в контексті українсько-європейських культурних зв'язків // *Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht. 2–5 November 2017. München: readbox unipress Open Publishing LMU. P. 405–413.*
99. Довжинець І. Г. Теодор Мюллер: сумська юність московського професора // Часопис Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського : наук. журн. Київ, 2016. № 4 (33). С. 76–83.
100. Довжинець І. Г. Традиція академічного музикування в часопросторі провінційного міста // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Класична музика в сучасній культурі : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. Вип. 42. С. 254–266.
101. Довжинець І. Г. Хорові колективи ім. М. Леонтовича на Сумщині в контексті художніх настанов радянської доби // Аспекти історичного музикознавства. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи : зб. наук. ст. Харків, 2017. Вип. 9. С. 107–128.
102. Докинз Р. Эгоистичный ген / пер с англ. Н. О. Фоминой. Москва : АСТ, 2013. 512 с.
103. Долгополова Ю. Г. Нотная библиотека чеховского дома-музея в Ялте // ГБУК РК «Крымский литературно-художественный мемориальный музей-заповедник». URL : <http://yalta-museum.ru/ru/publish/notnaja-biblioteka-chehovskogo-doma-v-jalte-ju-g-dolgorolova.html> (дата обращения: 02. 10. 2020).
104. Долгушина М. Ю. Культурологические аспекты музыкальной культуры населения Тамбовщины : дис. ... канд. философ. наук : спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Тамбовский гос. ун-т им. Г. Р. Державина. Тамбов, 2001. 168 с.

105. Достоевский Ф. М. Дневник писателя. 1873. Статьи и очерки, 1873–1878 : собр. соч. в 15 т. Ленинград : Наука, 1988–1996. Т. 12. Гл. 3 : Среда. С. 46–53.
106. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності : монографія. Суми : Сумськ. держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, 2002. 227 с.
107. Драч И. С. Предисловие // Светит солнышко для всех : сб. песен для детей на стихи русс. и украинск. поэтов для детей младшего и среднего школьного возраста. Сумы : МКИПП «Мрия», 1992. 32 с.
108. Дружилов С. А. «Загрязненность» информационной среды и проблемы психологического здоровья личности // Современные наукоемкие технологии, 2013. № 4. С. 89–92.
109. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры // У истоков публичного концерта Нового времени. Москва : Классика-XXI, 2003. С. 151–168. С. 152.
110. Дюркгейм Э. Социология. Ее предмет, метод, предназначение / пер. с фр. ; составление, послесловие и примечания А. Б. Гофмана. Москва : Канон, 1995. 352 с.
111. Дьюи Дж. Демократия и образование. Москва : Педагогика-Пресс, 2000. 384 с.
112. Екологічна енциклопедія : у 3 т. / редкол. : А. В. Толстоухов та ін. Київ : ТОВ «Центр екологічної освіти та інформації», 2006. Т. 1 : А–Е. 432 с.
113. Емельянова Н. Н. Музыкальные вечера: Хроника музыкальной жизни Тамбовского края за 100 лет. Воронеж : Центрально-Черноземное книжное издательство, 1977. 172 с.
114. Ерохин В. А. Композитор и комп'ютер // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. ст. / ред.-сост. М. Г. Арановский ; 2-е. изд. Москва : Книжный дом «Либроком», 2009. С. 172–188.
115. Жизнь // Биологический энциклопедический словарь / гл. ред. М. С. Гиляров. Москва : Сов. энциклопедия, 1989. С. 202.

116. Жизнь // Большая советская энциклопедия : в 30 т. / гл. ред. А. М. Прохоров. 3-е изд. Москва : Сов. энциклопедия, 1972. Т. 9. С. 205–206.
117. Жизнь // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона / ред. И. Е. Андреевский, К. К. Арсеньев, Ф. Ф. Петрушевский. Санкт-Петербург : Семеновская Типо-Литография И. А. Ефрона, 1894. Т. XI а. С. 948.
118. Життя // Філософський енциклопедичний словник. Київ : Абрис, 2002. С. 217.
119. Залуский И. Ген Огинского. Минск : Четыре четверти, 2016. 361 с.
120. Звуковая среда современности: сборник статей памяти М. Е. Тараканова. Москва : Гос. институт искусствознания, 2012. 520 с.
121. Зинькевич Е. С. Концерт и парк на крутояре... : Киев музыкальный XIX – начала XX ст. Киев: Дух і літера, 2003. 316 с.
122. Золотая десятка 2010 года. Людмила Скрынник и Елена Антонец. Соприкосновение миров // Панорама. Сумы, 2011. № 6, 2 февраля. С. 16–17.
123. Зубицкий В. Д. Семешко А. А. Диалог о времени и мастерстве Київ : Ассо-орус Publishers, 2003. 40 с.
124. Иванов М. С. Психологические аспекты негативного влияния игровой компьютерной зависимости на личность человека // Психологический журнал / Инст. психол. рос. акад. наук. 1999. Т. 20. № 1. С. 94–102.
125. Івченко В. В. Ліхіє дев'яності: як не сумували Суми. Київ : Темпора, 2015. 268 с.
126. Івченко В., Ольшанская Д. Happy birthday, ВАСН! // Данкор онлайн. 2012. 7 ноября URL: <http://www.dancor.sumy.ua/articles/leisure/86996> (дата звернення: 10. 02. 2019).
127. Иконников А. В. Искусство, среда, время. Эстетические организации городской среды. Москва : Советский художник, 1984. 336 с.
128. Илларионова Г. Н. Дневник из провинции. Сумы : Университетская книга. 2016. 340 с.

129. Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности. Санкт-Петербург : Питер, 2009. 434 с.
130. Ильин Е. П., Сулейманов Р. Ф. Эмоциональные особенности музыкантов-инструменталистов в процессе становления их профессионального мастерства // Известия РГПУ им. А. И. Герцена : науч. журн. Санкт-Петербург, 2006. Вып. 6. С. 42–50.
131. Исляев Р. А. Региональная среда производства и жизнедеятельности как историческая природно-общественная структура // Проблемы современной экономики : науч.-аналит. журн. 2012. № 42. С. 261–263.
132. Историческая справка по десятому Драгунскому Новгородскому полку. URL : <http://www.antologifo.narod.ru/pages/list/histore/istNovDr.htm> (дата обращения: 01.07.2020).
133. Історія міст і сіл Української РСР : у 26 т. Сумська область / редкол.: І. Я. Макухін, І. Т. Гринченко, Г. С. Долгін та ін. Київ : Головна редакція української радянської енциклопедії АН УРСР, 1973. 694 с.
134. История русской музыки : в 10 томах. Т. 10В : 1890–1917. Хронограф. Кн. 2. / под. общ. ред. Е. М. Левашева. Москва : Языки славянских культур, 2011. 1232 с.
135. Історія української музики : у 6 т. Т. 3 : Кінець XIX – початок XX ст. / М. М. Гордійчук, С. Й. Грица, М. П. Загайкевич та ін. ; редкол. тому: М. П. Загайкевич (відп. ред.) та ін. Київ : Наук. думка, 1990. 424 с.
136. Кабалевский Д. Б. Каждый класс – хор // Дело всей жизни. Москва: Искусство в школе, 1995. С. 22–36.
137. Кавунник О. А. Етнорегіональні виміри сучасного українського музикознавства // Культура і сучасність : наук. журн. / Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистецтв. Київ, 2014. № 1. С. 115–120.
138. Кавунник О. А. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів XIX – початку XXI століть : монографія. Київ : НАН України, 2016. 328 с.

139. Кавунник О. А. Музичне середовище, як об'єкт музичного краєзнавства // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Центр муз. Україністики. Київ, 2018. Вип. 44. С. 98–106.

140. Каган М. С. Теоретические проблемы философии. Избранные труды: В 2 ч. Москва : Юрайт, 2018. Ч. 1. 341 с.

141. Каган М. С. Философия культуры. Санкт-Петербург : Петрополис, 1996. 416 с.

142. Каган М. С. Человеческая деятельность (Опыт системного анализа). Москва : Политиздат, 1974. 328 с.

143. Казанджиева-Велинова З. Г. Социально-психологическое исследование воздействия музыки на аудиторию телевидения и радио: автореф. дис. ... канд. психологич. наук: спец. 19.00.05 Социальная психология / Ленинградский гос. универс. им. А. А. Жданова. Ленинград, 1978. 22 с.

144. Калюжный К. А. Информационная среда и информационная среда наук: сущность и назначение // Управление наукой и наукометрия: научный журнал. Москва, 2015. Вып. 18. С. 7–23.

145. Калякина А. В. Городская среда как объект региональных исследований // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. Москва, 2019. № 1 (36). С. 178–196.

146. Кандиба І.О. Гвардії музикант // Історії в оповіданнях. Проза. Суми : Видавництво «Слобожанщина». 2004. С. 210–216.

147. Карпова Т. Н. Женская драма: театральная среда как стимул творчества // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2013. № 5. Ч. 2. С. 76–79.

148. Карп'як А. Я. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (XIX-XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2002. 198 с.

149. Касьяненко И. В Сумах на «Бах-фесте» играл органист-виртуоз из Белгорода // Агентство творческих событий: Медиа-портал. URL: <http://creativpodiya.com/posts/48228> (дата звернення: 10. 02. 2019).
150. Келдыш Ю. В. Критика музыкальная // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3 : Корто – Октоль. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. С. 46–62.
151. Кириллина Л. В. Бетховен Ad Libitum // Старинная музыка: практика, аранжировка, реконструкция: мат-лы науч.-практ. конф. МГК им. П. И. Чайковского. Москва, 17–27 мая 1999 г. Москва, 1999. С. 175–182.
152. Кияновська Л. О. Еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
153. Коваль Орест Романович // Вікіпедія: онлайн енциклопедія. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Коваль_Орест_Романович (дата звернення: 14. 12. 2017).
154. Коган Л. Б. Социально-культурные функции городов и развитие их пространственной среды : автореф. дис. ... д-ра архитектуры : спец. 18.00.04 Теория и история архитектуры, реставрация и реконструкция историко-архивного наследия / Центральный научно-исследовательский и проектный институт по градостроительству. Москва, 1980. 42 с.
155. Кодекс безпечного освітнього середовища: метод. посіб. / авт.-упорядн. : Т. П. Цюман, Н. І. Бойчук. Київ, 2018. 56 с.
156. Коджаспирова Г. М., Коджаспиров А. Ю. Коллектив // Педагогический словарь. Москва : Издательский центр «Академия», 2001. 176 с.
157. Коломацький В. А. 30 годин на неокупованій території. Спогади про Миколу Данька (до 80-річчя з дня його народження) // Незалежний сайт діаспори «Кобза – українці Росії». 20. 08. 2007. URL: <http://kobza.com.ua/kultura/1997-30-godyn-na-neokupovaniy-terytoriji.html> (дата звернення: 10. 02. 2019).

158. Кондратьева Н. Н. Воспоминания о Чайковском / сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова, Г. А. Прибегина ; ред. В. В. Протопопов : 2-е изд. Москва : Музыка, 1973. С. 102–118.
159. Коннертон Пол. Як суспільства пам'ятають. Київ : Ніка-Центр, 2013. 183 с.
160. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця XVIII – початку ХХ ст. Харків : Основа, 2004. 176 с.
161. Кононова О. В. Шляхи формування культурних центрів на Україні дожовтневого періоду (на прикладі музичного життя Харкова) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 1991. № 26. С. 19–37.
162. Консон Г. Р. Целостный анализ как универсальный метод научного познания художественных текстов (на материале музыкального искусства) : монография. Москва : Композитор, 2010. 352 с.
163. Конт О. Общий обзор позитивизма / пер. с франц. И. А. Шапиро. Изд. 3-е. Москва : Книжный дом «Либроком», 2012. 296 с.
164. Корабельникова Л. З. Александр Черепнин : долгое странствие. Москва : Языки русской культуры, 1999. 288 с.
165. Кордуэлл М. Среда // Кордуэлл М. Психология. А–Я. Словарь-справочник / пер. с англ. К. С. Ткаченко. Москва : Фаир-Пресс, 2000. 448 с.
166. Корнешук В. В. Моделювання в системі підготовки професійно надійного спеціаліста: теоретичний аспект // Гуманітарний вісник ДВНЗ «Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет імені Григорія Сковороди» : наук.-теорет. зб. Переяслав-Хмельницький, 2008. Вип. 14. С. 113–117.
167. Косаняк Н. В. Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця XVIII – першої третини ХХ ст. (на матеріалі тогочасної місцевої преси) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2015. 248 с.

168. Костіна Е. П. Музичне середовище як засіб розвитку креативності дитини // Дошкільне виховання. Київ : Світич, 2006 № 11. С. 37–42.
169. Кравченко А. І. Становлення та розвиток музичного мистецтва Одеси – культурного центру південно-західного регіону України // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць записки Рівненського держ. гуманітарного ун-ту. У 2-х т. Вип. 17. Рівне, 2011. Т. 1. С. 129–134.
170. Кремень В. Г., Биков В. Ю. Категорії «простір» і «середовище»: особливості модельного подання та освітнього застосування // Теорія і практика управління соціальними системами: філософія, психологія, педагогіка, соціологія : наук.-практ. журн / Харків. держ. політехн. ун-т, Харк. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди, Укр. інж.-пед. акад. Харків : НТУ «ХП», 2013. № 2. С. 3–16.
171. Кремер Г. Обертони. Москва : АГРАФ, 2001. 352 с.
172. Кречко Н. М. Хорова культура України 60–80-х рр. ХХ ст. Репертуар. Концертна діяльність. Вплив на сучасність // Література та культура Полісся : зб. наук. пр. Ніжин, 2015. Вип. 79. С. 274–280.
173. Крупеніна Л. В. Творча спілка як культууроутворюючий чинник міського середовища (на матеріалі діяльності Товариства південноросійських художників в Одесі на межі ХІХ–ХХ століть) : дис. ... канд. культурології : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Таврійський нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. Сімферополь, 2009. 185 с.
174. Кудинов Д. В. Душа учителя должна всегда оставаться молодой // Ваш шанс. Сумы, 2016. № 13, 30 марта. С. 16А–17А.
175. Кудинов Д. В. Как в Сумах появился первый паровоз // Ваш шанс. Сумы, 2009. № 44, 4 листопада. С. 13.
176. Кудинов Д. В. Как в Сумы первый поезд пришел / Магистраль. Всеукраинская транспортная газета. URL : <http://www.magistral-uz.com.ua/articles/kak-v-sumy-pervyj-poezd-prishel.html> (дата звернення: 01. 07. 2020).

177. Кудинов Д. В. Сумские либералы в российском освободительном движении, 1901–1906 гг.: региональное измерение : монография. Сумы : ООО «Печатный дом Папирус», 2013. 160 с.
178. Кудинов Д. В. Сумские храмы Мельпомены // Данкор. Сумы, 2014. 26 марта. С. 11.
179. Кузів М. З. Викладання музики і співу в навчальних закладах Кам'янця-Подільського в кінці ХІХ – першій половині ХХ століття // Вісник Прикарпатського університету. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 30–31. Ч. II. С. 184–188.
180. Куприн А. И. Как я был актером // Собрание сочинений в 9 томах. Москва: Художественная литература, 1971. Том 4. С. 311–338.
181. Курцев А. Н. Беженцы первой мировой войны в России (1914–1918 гг.) // Вопросы истории. Москва, 1999. № 8. С. 99–113.
182. Кутуев П. В. Избирательное сродство в социологии Макса Вебера // Социология: теория, методы, маркетинг. 1999. № 3. С. 136–148.
183. Кушнірук А. Л. Жанр маршу крізь призму національної специфіки // Художня культура. Актуальні проблеми : наук. журн. Київ, 2017. Вип. 13. С. 168–180.
184. Ласло Э. Век бифуркации. Постигание изменяющегося мира. Москва : Прогресс, 1995. 129 с.
185. Лащенко А. П. Українське хорове мистецтво ХХ ст. // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Музичне виконавство. Київ, 1999. Вип. 14. Кн. 6. С. 18–31.
186. Лебрехт Н. Кто убил классическую музыку? История одного корпоративного преступления. Москва : Классика-XXI, 2007. 588 с.
187. Лев Анатолевич Танфелев: О семье // Любов Овчинникова: блог директора Сумской ДМШ № 4. URL: http://dmsh4.blogspot.com/2011/12/blog-post_10.html (дата обращения: 15. 05. 2020).
188. Лесина Ю. Звучащий дом банкира Чурилова // Ваш шанс. Сумы, 2011. № 29, 20–27 июля. С. 23 А.

189. Лесина Ю. И джаз, и танго, и весна... // Ваш шанс. Сумы, 2010. № 14, 7 апреля. С. 23 А.
190. Лесина Ю. И форте, и пиано – и дивно! // Ваш шанс. Сумы, 2009. № 52, 28 декабря. С. 23.
191. Лесина Ю. «Крики времени» Альфреда Шнитке // Ваш шанс. Сумы, 2009. № 50, 16 декабря. С. 31 А.
192. Лесина Ю. «Музыка» на Соборной // Ваш шанс. Сумы. 2020. №17, 29 апреля. С. 11.
193. Лесина Ю. С благодарностью через 30 лет // Ваш Шанс. Сумы, 2010. № 40, 6 октября. С. 11.
194. Лесина Ю. Сумскому музучилищу было бы 50... // Ваш шанс. Сумы, 2010. № 45, 10–17 ноября. С. 7 А.
195. Линник М. С. Роль діяльності Р. В. Геніки у музичному житті Харкова кінця ХІХ – початку ХХ сторіч: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2015. 16 с.
196. Линтон Р. Личность, культура, общество // Вопросы социальной теории: науч. альманах / Ин-тут филос. рос. акад. наук, Научно-координационный совет по филос. пробл. социальной теории. 2007. Том 1. Вып. 1. С. 175–190.
197. Линтон Р. Личность, культура и общество // Личность. Культура. Общество: междунар. журн. социальных и гуманитарных наук / Независимый институт гражданского общества. Москва, 2001. Вып. 1 (7). Т. 3. С. 68–86.
198. Линч К. Образ города / пер. с англ. В. Л. Глазычева. Москва: Стройиздат, 1982. 328 с.
199. Линч К. Совершенная форма в градостроительстве / пер. с англ. В. Л. Глазычева. Москва: Стройиздат, 1986. 264 с.
200. Лісовська Т. А. Вплив музичного середовища на розвиток імпровізації в дітей дошкільного віку // Науковий вісник Миколаївського нац.

ун-ту імені В. О. Сухомлинського : зб. наук. пр. Миколаїв, 2014. Вип. 1.45 (106). С. 83–86.

201. Литвиненко А. И. Полтавское отделение ИРМО: музыкально просветительская деятельность // Русское музыкальное общество (1859–1917): История отделений : монография. Москва : Языки славянской культуры, 2012. С. 381–407.

202. Локощенко Г. Д. Музыкальная жизнь Сумщины (середина XVII – 80-е гг. XX века) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 24 с.

203. Локощенко Г. Д. Музично-театральна культура Сумщини. Суми : Київська типографія № 1, 1992. 60 с.

204. Лоліна Н. А. Стилiстика мiського середовища – парадигма iснування в рамках сучасного Києва // Сучасні проблеми архiтектури та мiстобудування : наук.-техн. зб. / Київ. нац. ун-т буд-ва i архiт. Київ, 2015. Вип. 41. С. 131–135.

205. Лоусон Ч. А. Язык, коммуникация и биологическая организация // Исследования по общей теории систем. Сборник переводов / под ред. В. Н. Садовского, Э. Г. Юдина. Москва : Прогресс, 1969. С. 462–485.

206. Луман Н. Понятие общества // Проблемы теоретической социологии : межвуз. сб. / Санкт-Петербургский гос. ун-тет. Санкт-Петербург : Петрополис, 1994. С. 25–452.

207. Луніна Г. Є. Композитори – провідники багатоканальної інформації // День. Київ. 2003. № 165. С. 5.

208. Макарова В. А., Макарова Л. А. Гармония времен: страницы музыкальной культуры Сумщины. Сумы : Сум ГПУ им. А. С. Макаренко, 2013. 256 с.

209. Макарова В. А., Макарова Л. А. І слово в пісні відгукнеться. Суми : Собор, 2003. 288 с.

210. Макарова В. А., Макарова Л. А., Шейко В. К. Сумщина в долях трьох геніїв: літературно-художнє видання. Київ : Фолігрант, 2014. 200 с.

211. Максимов Е. И. Фортепианное творчество Л. Бетховена в контексте музыкальной критики и исполнительских тенденций конца XVIII – первой трети XIX века: автореф. ... канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2003. 22 с.

212. Максимова Л. В. Опыт выявления каркаса основных понятий общей антропоэкологии // Эволюционная и историческая антропоэкология : сб. науч. трудов / Рос. акад. наук, Науч. совет по пробл. Биосферы. Москва : Наука, 1994. С. 77–88.

213. Мальцева Е. Г. Н. Финдейзен. Две статьи о А. И. Зилоти // Южно-Российский музыкальный альманах, 2011. № 2. С. 76–87.

214. Маркова О. М. Культурологічні аспекти музичної україністики і музикознавчі традиції Одеси // Українське музикознавство. Київ, 2000. Вип. 29. С. 47–53.

215. Маркович Д. Ж. Социальная экология. Москва : Изд-во МГСУ «Союз», 1998. 339 с.

216. Мартинів Л. І. Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2019 18 с.

217. Мартинів Л. І. Музично-мистецьке середовище та педагогічна традиція Дрогобича як передумови професійної самореалізації Богдана Сютти // Дрогобицький музичний фаховий коледж ім. Василя Барвінського. URL: <http://new.ddmu.org.ua> (дата обращения 20. 07. 2020).

218. Мартынов В. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. Москва : Классика–XXI, 2016. 288 с.

219. Мартинюк А. К., Мартинюк Т. В., Карпенко Є. В. Диригентська діяльність Івана Заболотного в музичній культурі Сумщини останньої чверті ХХ – поч. ХХІ ст.: науково-біографічний нарис. Київ : Кафедра, 2019. 116 с.
220. Мастера советской пианистической школы : очерки / ред. А. А. Николаев. Москва : Музгиз, 1961. 236 с.
221. Матвієнко Н. І. Музична освіта та виховання дітей і молоді на Чернігівщині (XVIII–XIX ст.) : навч. посіб. / Ніжинський держ. ун-т ім. Миколи Гоголя. Ніжин, 2011. 186 с.
222. Матушкина И. Музыкальные школы Козлова // Мичуринская правда. 2013. № 120, 6 февраля. С. 5.
223. Медведнікова Т. О. Вплив київської піаністичної школи на становлення та еволюцію піаністичної культури Дніпропетровщини // Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. статей. Дніпропетровськ, 2014. Вип. 9. С. 5–17.
224. Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
225. Меликов И. М. Духовное бытие свободы. Москва : Литагент Квант Медиа, 2012. 669 с.
226. Мельнікас Л. Экология музыкальной культуры Москва : Композитор, 2000. 328 с.
227. Мжельская М. В. Формирование хоровой, исполнительской и музыкально-театральной культуры в Самаре: Середина XIX – начало XX века : дисс. ... канд. искусствоведения: 17. 00. 02 Музыкальное искусство / СПб. гос. конс. Санкт-Петербург, 2002. 228 с.
228. Мильштейн Я. И. Лист : в 2 Т. / 2-е изд. Москва : Музыка, 1970. Т. 1. 864 с.
229. Мильштейн Я. И. Лист : в 2 Т. / 2-е изд. Москва : Музыка, 1971. Т. 2. 600 с.
230. Михайлина С. К. Все начиналось с института благородных девиц (женское образование в провинциальных городах юга России в конце XIX –

начале XX вв. // Образование и общество: научный, информационно-аналитический журнал.

URL: http://www.pseudology.org/Kojevnikov/Xrestomatiya/Taganrog_devitsy.htm

(дата обращения: 01. 07. 2015).

231. Михайличенко О. В. Музичне шкільництво на східноукраїнських землях у другій половині XIX ст. // Теоретичні питання культури, освіти та виховання : зб. наук. праць. Київ, 2014. Вип. 50. С. 164–172 .

232. Михайлов М. М. Композитор і хоровий диригент Г. М. Давидовський. Київ : Советский композитор, 1962. 104 с.

233. Можейко М. А. Ризома // Постмодернизм: энциклопедия / сост. и науч. ред. А. А. Грицанов. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 657.

234. Моль А. Социодинамика культуры / пер. с фр. Б. В. Бирюкова ; изд. 3-е. Москва : ЛКИ, 2008. 416 с.

235. Морозова Я. В. «Мир композитора» Пауля Хиндемита и современная исполнительская практика // Культура народов Причерноморья : науч. журн. Симферополь, 2012. № 231. С. 123–126.

236. Москалюк М. Культурно-мистецьке середовище Львова кінця XX століття: особливості організації та теоретичні засади // Народознавчі зошити : наук. журн. / Інститут народознавства НАН України. № 6 (102), 2011. С. 1012–1018.

237. Музыкальная жизнь // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / ред. Ю. В. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. Т. 3. С. 752–753.

238. Музыкальная энциклопедия в 6-ти т. / под ред. Ю.В.Келдыша. Т. 1. Москва : Сов. энцикл., Сов. композ., 1973. 1070 с.

239. Музыкальные дары русским императорам // Интернет-проект Российской национальной библиотеки.
URL : <http://expositions.nlr.ru/MusicalManuscripts/> (дата обращения: 30. 09. 2019).

240. Мусіяченко О. С. Історичні події як фактор впливу на розвій музичного середовища Києва другої половини XIX – початку XX ст. // Київські історичні студії: наук. журн. Київ, 2017. № 2 (5). С. 71–77.

241. Мюллер Теодор (Федор) Фридрих (Фридрихович, Федорович) // Интернет-портал Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского: Преподавательский состав. История. URL: <http://www.mosconsv.ru/ru/person.-asp?id=9060> (дата обращения: 15. 05. 2016).

242. Мюллер Теодор Фридрихович: биография // Форум «Классика». URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t37871.html> (дата обращения: 15. 05. 2016).

243. Мюллер Теодор Фридрихович // Большая биографическая энциклопедия. URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/87241 (дата обращения: 15. 05. 2016).

244. Мюллер Т. Ф. Хоры а cappella В. Шебалина // В. Я. Шебалин. Москва: Музыка, 1970. С. 100–122.

245. Мяндина М. Абонемент как инструмент концертного менеджмента(на примере сезонов Киевского отделения Императорского русского музыкального общества) // Київське музикознавство: зб. наук. пр. Київ, 2011. Вип. 40. С. 124–132.

246. Нагорна Л. П. Культура історичної пам'яті // Культура історичної пам'яті: європейський та український досвід / Інст. політ. і етнонаціональних досліджень ім. І. Ф. Кураса НАН України ; заг. ред. Ю. Шаповала. Київ, 2013. 60 с.

247. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.

248. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.

249. Назайкинский Е. В. Музыка и экология // Музыкальная академия, 1995. № 1. С. 8–18.

250. Назаренко М. П. Розвиток професійної музичної освіти в Україні (XVIII–XIX ст.) // Наукові записки Кіровоградського держ. пед. ун-ту імені Володимира Винниченка. Кіровоград, 2012. Вип. 107 (2). С. 28–38.

251. Найдорф М. И. Музицирование в России (фрагмент из диссертации) // Статьи о музыкальной культуре. URL : <https://sites.google.com/site/marknaydorftexts/musical-articles/muzicirovanie-v-rossii> (дата обращения 11. 07. 2020).

252. Нариси з історії української музики : у 2 ч. / Л. Б. Архімович, Т. П. Каришева, Т. В. Шеффер, О. Я. Шреєр-Ткаченко. Київ : Мистецтво, 1964. Ч. 1. 306 с.; Ч. 2. 308 с.

253. Народицький А. Н. Сторінка життя великого композитора: П. І. Чайковський на Сумщині. Київ : Знання, 1973. 32 с.

254. Невская Е. Рояль на двоих // Ваш шанс. Сумы. 2010. № 5, 3 февраля. С. 23 А.

255. Невская Е. Эстетическое потрясение высокого уровня // Ваш шанс. Сумы. 2013. № 18, 1 мая. С. 13.

256. Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка / 4-е изд., доп. Москва : А ТЕМП, 2006. 944 с.

257. Олексій Набіулін на фестивалі «Organum-2013». Відеосюжет // Зустріч в «Агенції промоції “Суми”». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5ruowWgmINw> (дата звернення: 14. 12. 2017).

258. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. Москва : Искусство, 1991. 588 с.

259. Оточення // Словник української мови : в 11 томах / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Т. 5. Київ : Наукова думка, 1974. С. 808.

260. Палей Е. В. Ценностное отношение как система // Вестник гуманитарного факультета ИГХТУ : науч. журн. / Ивановский гос. химико-технолог. ун-тет. Иваново, 2007. Вып. 2. С. 81–86.

261. Палій О. С. Український драматичний театр у Ромнах (1918–1925 рр.) // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенко-Карого : зб. наук. пр. Київ, 2013. Вип. 13. С. 49–66.
262. Паперный В. З. Культура Два / 4-е изд. Москва : Новое литературное обозрение, 2016. 416 с.
263. Петровский В. А. Персонология неадаптивности: человек над ситуацией // XIII Санкт-Петербургский саммит психологов. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yfDQmRKQEZA> (дата обращения: 24. 06. 2020).
264. Петровский В. А. Человек над ситуацией. Москва : Смысл, 2010. 559 с.
265. Пигров К. К. Руководство хором / ред. К. Птица. Москва : Музыка, 1964. 220 с.
266. Піддуда А. О. Дитяча музика Євгена Карпенка феномен успіху // Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського: зб. наук. ст. Глухів : Еллада, 2017. С. 62–63.
267. Пидодня Ю. А. Образ города в рамках социальной психологии // Международный журнал прикладных и фундаментальных исследований. Москва, 2010. № 1. С. 86–87.
268. Письма Бетховена 1787–1811 / сост., авт. вступ. ст. и коммент. Н. Л. Фишман. Москва : Музыка, 1970. 576 с.
269. Питирим Сорокин: новые материалы к научной биографии : сб. науч. тр. / отв. ред. Д. В. Ефременко, П. П. Кротов. Москва : РАН ИНИОН, 2012. 232 с.
270. Платон. Государство / пер. с греч. А. Н. Егунова. Москва : AST Publishers, 2016. 410 с.
271. Плахов А. С. Проблемы специфики современного естественнонаучного познания в свете философских концепций Жюлья Делеза :

дис. ... канд. философ. наук. : спец. 09.00.08 Философия науки и техники / Институт философии Российской академии наук. Москва, 2015. 118 с.

272. Поведенческая концепция Б. Скиннера // Национальная психологическая энциклопедия URL : <http://vocabulary.ru/termin/povedencheskaja-konceptija-b-skinnera.html> (дата обращения: 11. 03. 2019).

273. Покидченко Л. А. Іван Харитоненко – засновник династії цукрозаводчиків // Архіви України. 2013. № 1. С. 127–145.

274. Поляков А. В ожидании чуда // Панорама. Сумы. 2009. № 53, 30 декабря. С. 11.

275. Поляков А. Встреча двух гениев // Панорама. Сумы. 2009. № 51, 16 декабря. С. 12.

276. Поляков А. Двенадцать месяцев творчества: культурная жизнь Сумщины поразила своим разнообразием // Панорама. Сумы. 2012. № 5, 8 февраля. С. 12.

277. Понятие и виды социальных общностей // Социология: учебник / О. Г. Бердюгина и др. ; отв. ред. В. А. Глазырин. 5-е изд. пер. и доп. Москва : Юрайт, 2019. 414 с.

278. Попова М. Орест Коваль, музыкант, продюсер музыкальных фестивалей Bach-fest, Organum, Jazz-fest и Livadia-fest // Наши Сумы : Интернет-журнал. URL: <http://nashisummy.com.ua/zhurnal/lyudi-v-gorode/orest-koval-muzykant-impresario-muzykalnyhfestivaley-bach-fest-organum-jazz-fest-i-livadia-fest.html> (дата звернення: 25. 12. 2017).

279. Предлогов В. Три взгляда на листовские транскрипции // Интернет-портал Belcanto.ru. URL: <http://www.belcanto.ru/12111702.html> (дата обращения 22. 01. 2014).

280. Приходько Г. Театр для двух роялів, або Подвійний портрет у філармонічному інтер'єрі // Ярмарок, 2011. № 15, 14 квітня. С. 4.

281. Прищепя О. Освітньо-культурне середовище повітових міст і містечок Правобережної України кінця XVIII – початку XX ст.: теоретичний

зріз проблеми // Регіональна історія України : зб. наук. ст. / Ін-т історії України НАН України. Київ, 2014. Вип. 8. С. 143–154.

282. Психотерапевтическая энциклопедия / под ред. Б. Д. Карвасарского / 2-е изд. Санкт-Петербург : Питер, 2000. 1024 с.

283. Пярт А. Беседы, исследования, размышления. Киев : Дух и Литера, 2014. 218 с.

284. Реймерс Н. Ф. Экология: теории, законы, правила, принципы и гипотезы. Москва : Россия молодая, 1994. 367 с.

285. Ржевська М. Ю На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ : Автограф, 2005. 352 с.

286. Рибалко Т. О. Музичне життя Миколаївщини у II половині ХІХ століття // Культура народів Причорномор'я. Симферополь, 2010. № 196. Т. 1. С. 39–41.

287. Роджерс Н. Творчество как усиление себя // Вопросы психологии : научн. журн. Москва, 1990. № 1. С. 164–168.

288. Рожок В. І. В'ячеслав Палкін і хорова культура України другої половини ХХ ст. // Творчо-педагогічна діяльність В'ячеслава Палкіна в контексті хорової культури України : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / Акад. мистецтв України, Нац. Всеукр. муз. спілка, Хор. т-во України ім. М. Леонтовича, Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського, 16 вересня 2005 р. Харків, 2006. С. 6–11.

289. Роскош М. В. Город как система // Научный диалог : науч. журн. Екатеринбург : Центр научных и образовательных проектов, 2013. № 12 (24). С. 48–57.

290. Рубинштейн А. Г. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность : в 2 т. Ленинград : Гос. муз. издат, 1962. Т. 2 : 1867–1894. 492 с.

291. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / сост., авторы коммент. и послесл. А. В. Брушлинский, К. А. Абульханова-Славская. Санкт-

Петербург : Питер, 2000. URL : <http://psylib.org.ua/books/rubin01/index.htm> (дата обращения: 10. 02. 2019).

292. Савенков А. И. Педагогическая психология: учеб. для академического бакалаврата / 3-е изд. ; перераб. и доп. Москва : Юрайт, 2017. 317 с.

293. Савицкий П. Н. Евразийство. Классика геополитики, XX век : сборник статей / сост. К. Королев. Санкт-Петербург–Москва : ООО «Издательство АСТ», 2003. 731 с.

294. Савчук В. В. Конверсия искусства. Санкт-Петербург : Петрополис, 2001. 288 с.

295. Садовский В. Н. Основания общей теории систем. Логико-методологический анализ. Москва : Наука, 1974. 280 с.

296. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Видавничий дім «Гельветика», 2020. 236 с.

297. Сбітнєва Л. М. Розвиток системи музично-естетичного виховання дітей і молоді в Україні (друга половина XX століття) : дис. ... д-ра пед. наук : спец. 13.00.01 Загальна педагогіка та історія педагогіки / Східноукр. нац. ун-т ім. В. Даля. Київ, 2016. 406 с.

298. Свеженцева Ю. И. Особенности нравственно-эстетического воспитания в кадетских корпусах России конца XVIII–начала XX века // Известия Росс. гос. педагог. ун-та им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2008. С. 490–497.

299. Свелєба Т. Старый театр снова как новенький // Ваш Шанс. Сумы, 2011. №48, 30 ноября. С. 11.

300. Свирский Я. И. «Сложностное мышление» в контексте философских стратегий Ж. Делёза и Ф. Гваттари // Вестник Российского университета дружбы народов : науч. журн. Серия : Философия. Москва, 2012. № 1. С. 37–44.

301. Сергеева И. П. Корректировка процесса формирования музыкальной культуры будущего учителя начальных классов : дис. ... канд. пед.

наук : спец. 13.00.08 Теория и методика профессионального образования / Ставропольский гос. университет. Ставрополь, 2004. 155 с.

302. Серов А. Н. Музыкальная заметка // Статьи о музыке : в 7 вып. Москва : Музыка, 1990. Вып. 6. С. 164–168.

303. Сеченов И. М. Две заключительные лекции о значении так называемых растительных актов и животной жизни. Физиология. Избр. произв.: в 4-х ч. Москва : Юрайт, 2017. Ч. 2. 355 с.

304. Сеченов И. М. Элементы мысли. Избранные философские и психологические произведения. Москва : Госполитиздат, 1947. 648 с.

305. Сивохи́п В. С. З історії діяльності «Союзу українських професійних музик у Львові» та концертне життя Львова 1934–1939 рр. // Наукові збірки Львівської нац. муз. академії імені Миколи Лисенка. Львів, 2015. Вип. 34. С. 445–453.

306. Скворцов И. Любительское творчество в Сумах в начале XX века. URL: <http://svaku.ru/forum/showpost.php?p=56551&postcount=184> (дата обращения: 01. 07. 2020).

307. Скибицька Т. В. Харитоненки // Пам'ятки України. 1992. № 2–3. С. 39–40; 117–118.

308. Скорик М. «Лелія» в опері-казці // Голос України. 2008. № 63 (4313), 2 квітня. С. 7.

309. Слотердайк П. Критика цинического раз ума / пер. с нем. А. В. Перцева. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2001. 584 с.

310. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления : сб. ст. / сост. и ред. М. Г. Арановский. Москва : Музыка, 1974. С. 59–74.

311. Сохор А. Н. Социология и музыкальная культура. Москва : Сов. композитор, 1975. 202 с.

312. Спогади доньки Елли про матір, Мінну Львівну Танфелеву // Любов Овчинникова: блог директора Сумської ДМШ № 4.

URL: http://dmsh4.blogspot.com/2011/12/blog-post_10.html (дата звернення: 15. 05. 2020).

313. Среда // Оксфордский толковый словарь по психологии / под ред. А. Ребера. URL : <https://www.psyoffice.ru/slovar-s55.htm> (дата обращения: 12. 02. 2019).

314. Среда социальная // Философский энциклопедический словарь / редкол. : С. С. Аверинцев, Э. А. Араб-Оглы, Л. Ф. Ильчев и др. / 2-е изд. Москва : Сов. энциклопедия, 1989. 815 с.

315. Станішевський Ю. О. Український театр кінця ХІХ – початку ХХ століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва // Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 11–82.

316. Стасов В. В. Лист, Шуман и Берлиоз в России : избр. соч. в 3 т. Москва : Искусство, 1952. Т. 3 : Живопись, скульптура, музыка. 888 с.

317. Стасов В. В. Собрание сочинений 1847–1886 : в 3-х т. Санкт-Петербург: Типография М. М. Стасюлевича, 1894. Т 3. Стлб. 850.

318. Стратегія Українського фонду культури на 2019–2021 роки // Український культурний фонд. URL : <https://ucf.in.ua/> (дата обращения: 23. 06. 2020).

319. Суми. Вулицями старого міста: іст.-архітектур. альбом / Ю. С. Кобиляков, В. С. Соколов, В. К. Шейко та ін. Суми : РВО «АС-Медіа», 2003. 258 с.

320. Суми. Запрошуємо до знайомства : путівник / авт. тексту Д. В. Кудінов ; кер. проекту І. О. Дяденко, В. К. Шейко ; ред. М. Л. Охріменко. Київ: Фолігрант, 2013. 160 с.

321. Сурков В. Сумской театр: от балагана до «большого» // Данкор. Сумы, 2009. 2 квітня. С. 13.

322. Сыпневский Б. Влияние окружения на общение между людьми: теоретические подходы // Вестник Воронежского гос. ун-та : науч. журн. Воронеж, 2008, № 3. С. 118–123.

323. Тараканов М. Е. Человек и фоносфера. Воспоминания. Статьи. Москва : Алетейя, 2003. 229 с.

324. Тен И. Философия искусства / общ. ред. А. М. Микиши ; вступ. ст. В. С. Гуревича. Москва : Республика, 1996. 351 с.

325. Тимашева М. Лицом к событию. Гия Канчели. Интервью Радио Свобода 5 июля 2001 года. URL : <http://www.svoboda.org/a/24197955.html> (дата обращения: 22. 12. 2018).

326. Тимошенко Г. А. К вопросу о негромких именах: Константин Фейст // Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России : материалы междунар. конф. / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2013. Вып. 6. С. 215–220.

327. Тимошенко Г. А. «Ноктюрн» К. Фейста как романтическая музыкальная пьеса. Опыт работы с рукописной книгой // Записки Отдела рукописей / Рос. гос. б-ка. Москва: Пашков дом, 2004. Вып. 52. С. 615–619.

328. Топчій О. С. Художньо-масова робота сільської інтелігенції в культурно-освітніх закладах Чернігівщини (1920 – поч. 1930 рр. // Сіверянський літопис, 2014. № 5. С. 353–358.

329. Трудолюбов М. Почему все так дорого // Ведомости. 2013. 24 мая. URL : https://www.vedomosti.ru/opinion/articles/2013/05/24/zaschita_ugrozhayuschej_sredy (дата обращения 15. 07. 2020).

330. Трушин А. Композитор Г. М. Давидовский. URL: <http://www.mepar.ru/library/vedomosti/96/2317/> (дата обращения 15. 08. 2016).

331. Турченко Г. Ф. Исторична регіоналістика і краєзнавство в контексті національної історії (південно-український аспект) // Краєзнавство : наук.

журн / Нац. спілка краєзнавців України, НАН України. Ін-т історії України ; гол. ред. О. Реєнт. 2006. № 1–4. С. 50–57.

332. Узнадзе Д. Н. Общая психология / пер с грузин. Е. Ш. Чамахидзе. Москва : Смысл ; Санкт-Петербург : Питер, 2004. 413 с.

333. Уколова Л. И. Педагогически организованная музыкальная среда как средство становления духовной культуры растущего человека : автореф. дис. ... доктора педагогических наук : спец. 13.00.08 Теория и методика профессионального образования / Ин-т худож. образования и культурологии РАО. Москва, 2008. 55 с.

334. Факт социальный // Социологическая энциклопедия / ред. Г. В. Осипова. Москва : НОРМА-ИНФРА-М. 1999. С. 467.

335. Федорина А. Хто є хто на Сумщині 2005 – Коваль Орест Романович – член президії Асоціації органістів та органних майстрів Національної всеукраїнської музичної спілки // Who-is-Who: видавничий портал. URL: <http://who-is-who.ua/main/page/sumy/120/16> (дата звернення: 14. 12. 2017).

336. Федь В. А. Ризома та симулякр у сучасних культуротворчих процесах // Схід : аналіт.-інформ. журн. / Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка, Укр. культурологічний центр. Київ : 2011. № 4 (111). С. 141–145.

337. Ферендович М. В. Українські співочі товариства Львова та їх керівники (1900–1939 рр.) // Молодь і ринок. Дрогобич, 2011. № 2. С. 145–151.

338. Фишер Э. Фортепианные сонаты Бетховена // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост. Я. Мильштейн. Москва : Музыка, 1977. Вып. 8. С. 164–198.

339. Фишман Н. Л. Этюды и очерки по бетховениане. Москва : Музыка, 1982. 263 с.

340. Флеш К. Воспоминания скрипача // Исполнительское искусство зарубежных стран / сост. Я. И. Мильштейн. Москва : Музыка, 1977. Вып. 8. С. 13–156.

341. Флиер А. Я. Культурная среда и ее социальные черты // Избранные работы по теории культуры. Москва : Согласие, 2014. С. 329–340.
342. Фомин В. П. Музыкальная жизнь как проблема теоретического музыкознания : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 1975. 196 с.
343. Фрейд З. Психология бессознательного: сб. призыв. / сост., науч. ред М. Г. Ярошевский. Москва : Просвещение, 1990. 448 с.
344. Фуртвенглер В. Из литературного наследия // Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва : Музыка, 1966. Вып. 2. С. 146–187.
345. Фуртвенглер В. Музыкант и его публика: из литературного наследия // Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва : Музыка, 1966. Вып. 2. С. 175–186.
346. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
347. Хейдметс М. Субъект, среда и границы между ними // Психология и архитектура : тезисы конференции в Лохусалу ; под ред. Т. Нийта, М. Хейдметса, Ю. Круусвалла / Таллинский педаг. ин-т им. Э. Вильде. Таллин, 20–22 января 1981 г. Таллин, 1983. С. 124–137.
348. Хекхаузен Х. Мотивация и деятельность. Москва : Педагогика, 1986. 178 с.
349. Холл К., Линдсей Г. Теория Поля Курта Левина // Теории личности / пер. И. Б. Гриншпун. Москва : «КСП+», 1997, Киев : PSYLIB, 2005. URL : <http://www.psylib.ukrweb.net/books/holli01/txt09.htm> (дата обращения 18.08.2016).
350. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. Москва : Аркаим, 2003. 256 с.
351. Холопова В. Н. Теория музыкальных эмоций: опыт разработки проблемы // Музыкальная психология и психотерапия: науч.-метод. журн. для музыкантов, психологов и психо-терапевтов / учред. и гл. ред. В. Петрушин. Москва, 2010. № 5 (20), сентябрь-октябрь. С. 27–55.

352. Хьелл Л., Зиглер Д. Альфред Адлер: индивидуальная теория личности // Теории личности основные положения, исследования и применение / 3-е изд. Санкт-Петербург : Питер, 2008. 607 с.

353. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. Санкт-Петербург : Питер Пресс, 1997. 419 с.

354. Чабанюк О. Я. Регенерація житлового середовища районів багатоповерхової забудови 1970–80 рр. (на прикладі Львова радянського та пострадянського періодів) : автореф. дис. ... канд. архітектури : спец. 18.00.01 Теорія архітектури, реставрація пам'яток архітектури / Національний університет «Львівська політехніка». Львів, 2004. 22 с.

355. Чайковский П. И. Письмо фон-Мекк Н. Ф., 6 июня 1879 // Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк : в 3-т. Т. 2. 1879–1881 / ред. В. А. Жданова, Н. Т. Жегина ; вступ. ст. Б. С. Пшибышевского. Москва, Ленинград : Academia, 1935. 642 с.

356. Чайковский П. И. Письмо фон-Мекк Н. Ф., 8 августа 1878 г. Ворожба // Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк : в 3-т. Т. 1. 1876–1878 / ред. В. А. Жданова, Н. Т. Жегина ; вступ. ст. Б. С. Пшибышевского. Москва, Ленинград : Academia, 1934. 642 с.

357. Чайковский П. И. Письмо Юргенсону П. И., 2 июня 1873 г. Низы // П. И. Чайковский – П. И. Юргенсон. Переписка : в 2-х т. / сост. П. Вайдман. Т. I. (1866–1885). Москва : Юргенсон, 2011. С. 265.

358. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры : монографія / в 2-х т. Долгопрудный : Аллегро-пресс, 1994. Т. 1. 218 с. ; Т. 2. 175 с.

359. Черкасов П. С. Регион как социально-экономическая система. Экономические проблемы регионов и отраслевых комплексов // Проблемы современной экономики, 2013. № 2 (46). С. 212–214.

360. Чернова Е. В. Музыкальная жизнь г. Магнитогорска в 80–90-е годы (к проблеме функционирования музыкального искусства) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Магнитогорская гос. консерватория. Магнитогорск, 2000. 26 с.

361. Черных М. П. Образование и культура в Ростове-на-Дону (40 – 90-е годы XIX века) // Культура донского края. Страницы истории. Ростов-на-Дону, 1993. С. 38–57.

362. Чехов А. П. Письмо Баранцевичу К. С., 10 мая 1888 г. Сумы // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 2. 1887 – сентябрь 1888. Москва : Наука, 1975. С. 266.

363. Чехов А. П. Письмо Леонтьеву (Щеглову) И. Л., 6 мая 1889 г. Сумы // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 3. Октябрь 1888 – декабрь 1889. Москва : Наука, 1974–1983. С. 205–207.

364. Чехов А. П. Письмо Плещееву А. Н., 14 мая 1889 г. Сумы // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 3. Октябрь 1888 – декабрь 1889. Москва : Наука, 1976. С. 211–213.

365. Чехов А. П. Письмо Плещееву А. Н., 25 октября 1888 г. Москва // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 3. Октябрь 1888 – декабрь 1889. Москва : Наука, 1976. С. 41–43.

366. Чехов А. П. Письмо Суворину А. С., 30 мая 1888 г. Сумы // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 2. 1887 – сентябрь 1888. Москва : Наука, 1975. С. 277–282.

367. Чехов А. П. Письмо Суворину А. С., 4 мая 1889 г. Сумы // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького Т. 3. Октябрь 1888 – декабрь 1889. Москва : Наука, 1976. С. 202–205.

368. Чехов А. П. Письмо Чехову И. П., 7 или 8 мая 1888 г. Сумы // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т

мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 2. 1887 – сентябрь 1888. Москва : Наука, 1975. С. 265–266.

369. Чехов А. П. Письмо Чеховой М. П., 14 января 1890 г. Петербург // Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 3. Январь 1890–февраль 1892. Москва : Наука, 1975. С. 9.

370. Чехов А. П. Письмо Чехову И. П., конец апреля или начало мая 1889 г. Сумы // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 3. Письма, Октябрь 1888 – декабрь 1889. Москва : Наука, 1976. С. 199–200.

371. Чехов А. П. Письмо Чехову М. Е., 18 января 1887 г. Москва // Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Письма : в 12 т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 2. Письма, 1887 – сентябрь 1888. Москва : Наука, 1975. С. 16–19.

372. Чехов М. П. Вокруг Чехова : встречи и впечатления / предисл. Е. З. Балабановича ; примеч. С. М. Чехова ; 4-е изд. испр. и доп. Москва : Московский рабочий, 1964. 368 с.

373. Чехова М. П. Из далекого прошлого. Москва : Гос. изд-во худ. лит., 1960. 272 с.

374. Шабанов Л. В. Средовой подход в психологии и его роль в формировании толерантных экологических пространств // Сибирский психологический журнал : науч. журн. / Томский гос. ун-тет. Томск, 2004. № 2. С. 71–75.

375. Шамаева К. І. Генріх Густавович Нейгауз і Київська консерваторія // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. № 2. С. 136–143.

376. Шамаева К. І. Фелікс Блюменфельд у Києві // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2013 № 4. С. 78–85.

377. Шарков В. Ф. Ризоматическая логика. Развития науки, экономики, общества (По публикациям в журнале «Дельфис» и в Научных Трудах философского факультета МГУ. Москва, 2019. 14 с.

378. Шибутани Т. Социальная психология / пер. с англ. В Б. Ольшанского. Ростов-на-Дону : Феникс, 1999. 544 с.

379. Шило А. В. Искусствоведение – искусствознание – искусствовидение: опыт типологического анализа // Критика и семиотика. Новосибирск-Москва, 2013. № 2 (19). С. 104–122.

380. Шмидт С. О. Краеведение и региональная история в современной России // Методология региональных исторических исследований : материалы Международного семинара. Санкт-Петербург, 19–20 июня 2000 г. Санкт-Петербург, 2000. С. 11–15.

381. Шнабель А. Моя жизнь и музыка // Исполнительское искусство зарубежных стран. Москва : Музыка, 1967. Вып. 3. С. 63–192.

382. Шоу Д. Б. О Менгер и фортепианном концерте Шумана. 25 апреля 1890 // О музыке. Москва : Аграф, 2000. 304 с.

383. Штеба Н. И снова осень... И снова музыка! // Ваш Шанс. Сумы. 2017. № 39, 27 сентября. С. 11.

384. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в. Ленинград : Тритон, 1935. 191 с.

385. Штраус Р. Размышления и воспоминания // Исполнительское искусство зарубежных стран / пер. с нем. А. Афониной, М. Рацера. Москва : Музыка, 1975. Вып. 7. С. 20–95.

386. Шульга М. О. Соціальний ареал життя особистості як предмет соціологічного дослідження // Соціальний ареал життя особистості : зб. ст. / Інститут соціології НАН України. Київ, 2005. С. 18–54.

387. Щепакін В. М. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини XIX –початку XX століть: європейські виміри : монографія. Харків : ФОП Панов А. М., 2017. 479 с.

388. Щепакін В. М. Харківський період (1901–1918 рр.) Федеріко Алессандро Бугамеллі // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. Вип. 36. С. 6–20.

389. Эйрон Э. Высокочувствительный ребенок. Как помочь нашим детям расцвести в этом тяжелом мире / пер. Е. Жолнина. Москва : Ресурс, 2002. 384 с.

390. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике. Санкт-Петербург : Академический проект, 2004. 384 с.

391. Элвессон М. Организационная культура / пер. с англ. П. К. Власова. Харьков : Гуманитарный центр, 2005. 460 с.

392. Юдина В. И. Музыкальная культура российской провинции (от зарождения до начала XX века) : автореф. дис. ... доктора культурологи : спец. 24.00.01 Теория и история культуры / Рос. гос. педаг. ун-т им. А. И. Герцена. Санкт-Петербург, 2013. 24 с.

393. Юдина В. И. Музыкальная культура русской провинции в контексте культурологического дискурса // Обсерватория культуры. 2015. № 6. С. 22–27.

394. Юдина В. И. Музыкальная среда русского дореволюционного провинциального города. Вопросы организации и эволюции // Ученые записки Комсомольского-на-Амуре гос. технич. ун-та : науч. журн. 2012. № 11–2 (10). С. 97–102.

395. Юрченко Д. Ю. Внесок родини Харитоненків у розвиток культури та освіти на Слобожанщині (друга пол. XIX – поч. XX ст.) // Зб. наук. праць Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2010. Вип. 39. С. 138–142.

396. Юрченко Д. Ю. Павло Іванович Харитоненко як підприємець, громадянин, політичний діяч та меценат // Зб. наук. праць Харк. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Харків, 2011. Вип. 41. С. 207–211.

397. Юрченко М. С. Духовна музика українських композиторів XX століття. Київ : Вид-во ім. О. Теліги, 2004. 224 с.

398. Ядов В. А. Стратегия социологического исследования. Описание, объяснение, понимание социальной реальности / 3-е изд., испр. Москва : Омега-Л, 2007. 567 с.
399. Ясвин В. А. Образовательная среда: от моделирования к проектированию. Москва : Педагогика, 2008. 347 с.
400. Ясперс К. Смысл и назначение истории / пер.с нем. М. Левиной. 2-е изд. Москва : Республика, 1994. 527 с.
401. Arendt H. Orígenes del totalitarismo. Madrid : Santillana, 2007. 618 p.
402. Beethoven's Symphonies in Chamber Arrangements // Fundación Juan March. URL: <https://recursos.march.es/culturales/conciertos/pdf/beethoven-symphonies-in-chamber-arrangements.pdf> (дата звернення: 10. 02. 2019).
403. Berdiaeff N. A Dialectique existentielle du divin et de l'humain. Paris : J. B. Janin, 1947. 247 p.
404. Bourdieu P. La Distinction. Critique sociale du jugement. Paris : Minit, 1979. 668 p.
405. Bourdieu P. Les Regies de Fart. Genese et structure du champ litteraire. Paris : Seuil, 1992. P. 75–181.
406. Bourdieu P. Questions de sociologie. Paris : Minit, 1980. 271 p.
407. Dovzhynets I. G. Music education as a factor of musical environment formation (using teaching music in ukrainian province as an example) // Central Asian Journal of Art Studies. Nur-Sultan, 2019. № 2. P. 92–100.
408. Haeckel E. Generelle Morphologie der Organismen : in 2 Bdn. Bd. 2 : Allgemeine Entwicklungsgeschichte der Organismen. Berlin : Druck Und Erlag Von Georg Reimer, 1866. 577 s.
409. Hall A. D. Fagen E. R. Definition of System // General Systems. Ann Arbor, 1956. Vol. 1. P. 18–28.
410. Hirabayashi A. Biography // Asako Hirabayashi: electronic source. URL: <http://www.asakohirabayashi.com/biography.html> (дата звернення: 17. 12. 2017).

411. Lewin K. Field theory in social science. New York : Harper and Row. University of Michigan. Research Center for Group Dynamics, 1951. 346 p.
412. Luhmann N. Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie (suhrkamp taschenbuch wissenschaft). Druckhaus Nomos, Sinzheim Printed in Germany, 1984. 689 p.
413. Markusen A. Region: The Economics and Politics of Territory. New Jersey : Rowman & Littlefield, 1987. 304 p.
414. Murray G. Exploration in Personality. New York : Oxford University Press, 1938. 761 p.
415. Simmel G. The Problem of Sociology // American Journal of Sociology. 1909. № 15. P. 289–320.
416. Sommer R. Personal Space: The Behavioral Basis of Design // American Sociological Review, 1969. Vol. 35, No. 1. 170 p.
417. Spencer H. The Principles of Psychology. London : Arkose Press, 2015. 676 p.
418. Talbot M. The Holographic Universe : The Revolutionary Theory of Reality, Harper Perennial, 1992. 352 p.
419. Taylor A. I. A Theory of Creative Transactualization : A Systematic Approach to Creativity with Implications for Creative Leadership. Creative Education Foundation, 1972. 29 с.
420. Teymur N. Environmental Discourse. London : Question Press, 1982. 220 p.
421. Wilden A. System and structure: Essays in communication and exchange. Tavistock, 1980. 2 edition. 592 p.

СПИСОК АРХІВНИХ МАТЕРІАЛІВ

422. Абаза А. М. К учащимся музыки // Курские губернские ведомости. 1905. № 14, 13 июля.
423. Абаза А. М. О музыкальном образовании в точном смысле // Баян. Санкт-Петербург. 1889. № 10. С. 77–79.

424. Абаза Аркадий Максимович // Русская музыкальная газета. Санкт-Петербург. 1915. № 6–7. Стб. 133–134.
425. Агитация // Сумской вестник. 1917. № 237, 7 ноября. С. 2.
426. Активіст села. Капела ім. Леонтовича на селі // Державний архів Сумської області. Ф. Р–6313. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 18.
427. Андрущенко И. Л. Автобиография // Архив семьи Губичевых, Сумы.
428. Аттестат. Музыкальное училище Ростовского-на-Дону отделения Императорского русского музыкального общества // Архив семьи Губичевых. Сумы.
429. Ахшарумовский концерт // Голос Юга. Елисаветград. 1909. № 40, 19 февраля.
430. В. А. Два симфонических концерта Д. В. Ахшарумова // Орловский вестник. 1903. № 253, 23 сентября.
431. Василевська Л. Героїка, праця і пісня (нотатки про творчий звіт майстрів мистецтв і колективів художньої самодіяльності Сумщини в київському палаці «Україна») // Ленінська правда. Суми. 1973. № 227 (12795), 17 ноября. С. 3.
432. Верьовка Г. Г. Спогади // Центральный державный архив-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12. Оп. 2. Спр. 16. С. 1.
433. В «Зинг-академии» г. Дмитрий Ахшарумов устроил симфонический вечер // Hamburger Fremdeblatt. 1909. 11 января. Дмитрий Владимирович Ахшарумов. Отзывы русской и иностранной печати. К концерту 8 марта в Сумах // Сумський обласний краєзнавчий музей. КН 0–29. С. 16.
434. Viola. Концерт симфонического оркестра Д. В. Ахшарумова // Южное обозрение. Одесса. 1903. № 2.323, 11 ноября.
435. Военные обозрения // Сумской вестник. 1915. № 189, 27 августа. С. 1.
436. Военные обозрения // Сумской вестник. 1916. № 47, 28 февраля. С. 1.

437. Воликівський А. Т. Записи з щоденника (16 червня–1 жовтня 1926 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р–6313. Оп. 1. Спр. 10. Арк. 12.
438. Воспоминания профессора Московской консерватории Т. Ф. Мюллера: письмо Т. Ф. Мюллера В. Н. Губичевой. Москва, август 1975 года // Архив семьи Губичевых, Сумы. Л. 1.
439. Высочайшие повеления // Циркуляр по Харьковскому учебному округу. 19. 01. 1885–12. 12. 1886. № 10. С. 3.
440. Вязовский В. Н. Воспоминания про Минну Львовну Танфелеву // Архив семьи Губичевых, Сумы.
441. Гайденко А. П. Лист до Г. С. Довжинця від 21 січня 1981 року // Приватний архів родини Довжинець, Суми.
442. Гастроли итальянской Миланской оперы // Сумской вестник. 1913. № 14, 17 января. С. 1, 3.
443. Гастроли Миланской итальянской оперы // Отклики Кавказа. Армавир, 1913. № 35.
444. Гедух А. Г. Письмо В. Н. Губичевой от 1 декабря 1977 года // Архив семьи Губичевых, Сумы.
445. Glin-glon. Арабески // Луч. Сумы. 1918. № 68, 4 сентября. С. 3.
446. Грустные размышления // Сумской вестник. 1917. № 243, 14 ноября. С. 3.
447. Давидовський Г. М. Лист до доньки Надії від 12 січня 1952 року // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12. Оп. 2. Спр. 12. Арк. 3.
448. Давидовський Г. М. Лист до Михайлова від 13 серпня 1950 року // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12. Оп. 2. Спр. 12.
449. Давидовський Г. М. Лист до М. Михайлова від 8 січня 1952 року // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12. Оп. 2. Спр. 12.

450. Давидовський Г. М. Лист до М. Михайлова від 14 листопада 1950 року // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12. Оп. 2. Спр. 12.

451. Давидовський Г. М. Мемуари // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 12. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 24.

452. Дело Каменецкой городской управы об открытии в г. Каменце музыкальной школы // Кам'янець-Подільський міський архів. Ф. 249. Оп. 1. Спр. 5538. Арк. 3.

453. Дело конференции историко-филологического института князя Безбородько в Нежине о музыкальной школе фон Фейста // Відділ Державного архіву Чернігівської області, м. Ніжин. Ф. 1105. Оп. 1. Спр. 44. Арк. 1.

454. Дело об открытии К. фон Фейстом музыкальной школы в Житомире // Центральний державний історичний архів України, м. Київ. Ф. 442. Оп. 54. Спр. 239. Арк. 3.

455. Дело о награждении директора К. фон-Фейста // Центральний державний історичний архів України, м. Київ. Ф. 442. Оп. 54. Спр. 239. Арк. 7.

456. Диссонанс. Полтавский симфонический концерт // Одесский листок. 1903. № 291, 11 ноября.

457. Диссонанс. Симфонический концерт оркестра Полтавского музыкального общества // Одесский листок. 1903. № 290, 10 ноября.

458. Дмитрий Владимирович Ахшарумов. Отзывы русской и иностранной печати. К концерту 8 марта в Сумах // Сумський обласний краєзнавчий музей. КН 0–29. 30 с.

459. Довжинець Г. С. Лист до дружини від 2 січня 1962 року // Приватний архів родини Довжинець, Суми.

460. Довжинець Г. С. Лист до дружини від 5 жовтня 1963 року // Приватний архів родини Довжинець, Суми

461. Довжинець Г. С. Лист до дружини від 7 червня 1964 року // Приватний архів родини Довжинець, Суми.

462. Довжинець Г. С. Лист до дружини від 17 січня 1962 року // Приватний архів родини Довжинець, Суми.
463. Довжинець Г. С. Лист до дружини від 28 квітня 1963 року // Приватний архів родини Довжинець, Суми.
464. Довідка по Сумському державному музичному училищу за п'ятирічку (1966–1970 рр.). Інформація про діяльність музичного училища за 1969 рік // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7248. Оп. 1. Спр. 60. Арк. 2.
465. Доклад Л. А. Новского, заведующего Харьковской музыкальной прошколой. Материалы о деятельности Сумской профшколы // Державний архів Харківської області. Ф. Р–820. Оп 1. Спр. 334. Арк. 57.
466. Докладная записка коллектива преподавателей б. Сумской музыкальной школы и Сумской музыкальной профшколы. Материалы о деятельности Сумской проф-тех. школы // Державний архів Харківської області. Ф. Р–820. Оп 1. Спр. 334. Арк. 69.
467. Докладная записка Новского. Материалы о деятельности Харьковского театрального техникума // Державний архів Харківської області. Ф. Р–820. Оп. 1. Спр. 337. Арк. 37.
468. Дон-Диез. Музыкальные заметки (концерт Д. В. Ахшарумова) // Южный край. Харьков, 1909. № 9644, 24 марта.
469. Доповідна записка про організацію Сумської народної хорової академії ім. М. Леонтовича // Державний архів Харківської області. Ф. Р–820. Оп. 1. Спр. 334. Арк. 103–105.
470. Дубравина В. Г. Воспоминания про Минну Львовну Танфелеву // Архив семьи Губичевых, Сумы.
471. Д ... ь М. Композитор К. Ф. Фейст // Харьковские губернские ведомости. 1857. № 4. С. 382–383.
472. Е. Гастроли итальянцев // Сумской вестник. 1913. № 17, 20 января. С. 3.
473. Е. Гастроли итальянцев // Сумской вестник. 1913. № 18, 22 января. С. 2–3.

474. Е. Гастроли итальянцев // Сумской вестник. 1913. № 19, 23 января. С. 3.
475. Е. Гастроли итальянцев // Сумской вестник. 1913. № 20, 24 января. С. 3.
476. Е. Гастроли итальянцев // Сумской вестник. 1913. № 21, 25 января. С. 3.
477. Е. Гастроли итальянцев // Сумской вестник. 1913. № 23, 27 января. С. 2–3.
478. Е. Гастроли итальянцев // Сумской вестник. 1913. № 31, 7 февраля. С. 3.
479. Е. К. Бенефис опереточной примадонны О. А. Аргуниной // Сумской вестник. 1913. № 13, 16 января. С. 3.
480. Е. Концерт Ахшарумова // Сумской вестник. 1913. № 76, 4 апреля. С. 3.
481. Е. Концерт пианиста А. И. Зилоти и певицы Е. И. Збруевой // Сумской вестник. 1913. № 211, 24 сентября. С. 3.
482. Е. Концерт // Сумской вестник. 1913. № 234, 25 октября. С. 3.
483. Е. К. Оперетка // Сумской вестник. 1913. № 4, 5 января. С. 3.
484. Е. К. Опереточная труппа 1-го Южного товарищества // Сумской вестник. 1913. № 6, 8 января. С. 3.
485. Е. К. Опереточная труппа // Сумской вестник. 1913. № 9, 11 января. С. 3.
486. Звіт капели ім. М. Леонтовича про мандрівку Полтавщиною (19–31 серпня 1925 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р–6313. Оп. 1. Спр. 9. Арк. 2.
487. З...скій П. Награда за талант // Харьковские губернские ведомости. 1852. № 38. С. 354.
488. Из отзывов газет о Д. В. Ахшарумове // Полтавские губернские ведомости. 1901. № 55, 10 марта.

489. Інтерв'ю з Богуш Людмилою Миколаївною. Записано І. Довжинець 10. 02. 2018, Суми.
490. Інтерв'ю з Кобзар Катериною Миколаївною. Записано І. Довжинець 25. 08. 2016, Глухів.
491. Інтерв'ю з Мороз Тетяною Іванівною. Записано І. Довжинець 21. 06. 2017, Суми.
492. Інтерв'ю з Недайхлібом Миколою Олександровичем. Записано І. Довжинець 20. 11. 2013, Суми.
493. Інтерв'ю з Овчинніковою Галиною Володимирівною. Записано І. Довжинець 20. 08. 2016, Конотоп.
494. Інтерв'ю з Тимченко Наталією Іванівною. Записано І. Довжинець 11. 08. 2016, Суми.
495. Інтерв'ю с Дейнеховской Валентиной Николаевной. Записано В. Губичевой, 1977 // Архив семьи Губичевых, Сумы.
496. Інтерв'ю с Ялкуп Владелиной Наумовной. Записано В. Губичевой 28 ноября 1981 года // Архив семьи Губичевых, Сумы.
497. Кагадеев Л. П. Е. И. Збруева и А. И. Зилоти. К концерту 20 сентября // Сумской вестник. 1913. № 204, 14 сентября. С. 2.
498. Капела ім. Леонтовича на селі // Радянське життя. Ромни. 1924. № 98. С. 3.
499. Капела ім. Леонтовича // Радянське життя. Ромни. 1926. № 7. С. 3.
500. Карпов С. Музыкальный вечер Полтавского оркестра в кадетском корпусе 22 января // Дон. Воронеж. 1904. № 12, 27 января.
501. К-аский Н. Краткие воспоминания о деятельности курских музыкальных классов // Курские губернские ведомости. 1902. № 65, 21 марта. С. 2–3.
502. Кино-театр «Люкс» // Сумской вестник. 1916. № 267, 3 декабря. С. 1.
503. Коваль М. В. О хоровой культуре Украины // Советская музыка, 1949. № 9. С. 49–54.

504. Ковальская А. Отзыв о деятельности школы. Книга отзывов школы // Архив семьи Губичевых, Сумы.
505. Ковригин С. Гости из Сумщины // Красное знамя. Харьков, 1978. С. 3.
506. Козырев Н. Памяти А. С. Даргомыжского // Сумской вестник. 1913. № 28, 2 февраля. С. 3.
507. Компанієць З. Л. Авторський концерт Р. М. Глієра // Культура і життя. 12 березня, 1956. С. 4.
508. Концерт Ахшарумова // Сумской вестник. 1913. № 73, 31 марта. С. 3.
509. Концерт Ахшарумова // Сумской вестник. 1913. № 74, 2 апреля. С. 3.
510. Концерт Ахшарумова // Сумской вестник. 1913. № 76, 4 апреля. С. 3.
511. Концерт в торгово-промышленном собрании // Сумской вестник. 1913. № 5, 6 января. С. 3.
512. Концерт Д. В. Ахшарумова в Высочайшем присутствии у памятника «Славы» // Полтавские ведомости. 1909. № 440, 5 июля.
513. Концерт // Дон. Воронеж. 1904. № 3, 6 января.
514. Концерт Доры Строевой // Сумской вестник. 1913. № 239, 31 октября. С. 3.
515. Концерт Е. И. Хатаевой // Луч. Сумы. 1918. № 53, 15 августа. С. 4.
516. Концерт-звіт викладачів музичного училища перед громадськістю міста. Протоколи і розпорядження обласного управління культури, стосовно діяльності училища (13 квітня–13 червня 1962 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7248. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 20.
517. Концерт капели ім. М. Леоновича в Липовій (29 липня 1924 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р–6313. Оп. 1. Спр. 10. Арк. 3–4.
518. Концерт М. А. Эмской с участием певцова Ростань и Кокорина // Сумской вестник. 1913. № 113, 22 мая. С. 3.

519. Концерт Н. В. Плевицкой // Сумской вестник. 1913. № 24, 26 января. С. 3.
520. Концерт оркестра балалаечников // Сумской вестник. 1913. № 246, 8 ноября. С. 3.
521. Концерт оркестра Д. В. Ахшарумова // Родная страна. Курск. 1909. № 110, 22 марта.
522. Концерт Северского // Сумской вестник. 1913. № 108, 16 мая. С. 3.
523. Концерт симфонического оркестра кинотеатра «Художеств» // Сумской вестник. 1917. № 230, 27 октября. С. 1.
524. Концерт симфонического оркестра под управлением Д. В. Ахшарумова // Вечерний листок. Одесса. 1903. № 32, 10 ноября.
525. Концерт Славянского // Сумской вестник. 1913. № 69, 27 марта. С. 3.
526. Концерт // Сумской вестник. 1913. № 108, 16 мая С. 3.
527. Концерт художественного великорусского оркестра // Сумской вестник. 1913. № 108, 16 мая. С. 3.
528. Копія протоколу засідання Президії Українського музичного товариства ім. М. Леонтовича (2 вересня 1924 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р-6313. Оп. 1, Спр. 7. Арк. 7.
529. Крыганова А. С. Комментарии (10 июля 2001 года) // Архив сумського обласного краєзнавчого музею. Д-И.
530. К юбилею И. Д. Маршад // Сумской вестник. 1913. № 129, 12 июня. С. 3.
531. Лазорко М. Пісня славить труд // Ленінська правда. Суми, 1979. С. 3.
532. Лащенко М. М. Письмо В. Н. Губичевой от 21 августа 1977 года // Архив семьи Губичевых, Сумы.
533. Лекция В. В. Бырченко // Сумской вестник. 1913. № 76, 4 апреля. С. 2.

534. Летописи города Перми с 1890 г. по 1911 г.: хронологический перечень событий г. Перми // Труды Пермской губернской ученой архивной комиссии / под ред. А. А. Дмитриева. Пермь, 1913. Вып. 10. 260 с.

535. Линтварев Г. М. Письмо Плещееву А. Н., 20 августа 1888 г. Сумы // Российская гос. библиотека. Отдел рукописей. Письма. Ф. 5. Оп. 1. Л. 47.

536. Лист завідувача губернською профосвітою Леонідова інспектору профосвіти Мельнику Г. І. № 7435. Матеріали про діяльність і особистий склад навчальних закладів Сумського повіту // Державний архів Харківської області. Ф. Р–820. Оп. 1. Спр. 352. Арк. 82.

537. Лист начальнику відділу навчальних закладів Міністерства культури УРСР Енгстрему І. А. Інформація про діяльність училища. 1967 // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7248. Оп. 1. Спр. 44. Арк. 6.

538. Лист начальнику навчальних закладів Міністерства культури УРСР Сокальському О. С. Накази і розпорядження обласного управління культури стосовно діяльності училища. Переписка (16 липня–13 грудня 1960 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7248. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 13, 14, 16.

539. Лист Роменської спілки робітників мистецтва відділу мистецтв при Головополітосвіті, № 441 від 9 серпня 1925 року // Державний архів Сумської області. Ф. Р–6313. Оп. 1. Спр. 8. Арк. 19.

540. Лист Фурцевій К. О. про нестачу музичного інструментарію від 3 квітня 1961 року. Накази і розпорядження обласного управління стосовно діяльності училища (13 квітня–13 червня 1962 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7248. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 15–16.

541. Л. Концерт Д. В. Ахшарумова // Новороссийский край. Елисаветград, 1909. № 314, 19 февраля.

542. Локощенко Г. Д. І звучала музика // Ленинская правда. Сумы, 1981. 8 апреля. С. 4.

543. Л. Ф. Концерт Ахшарумова // Южная зоря. Екатеринославль, 1909. № 836, 25 февраля.

544. Л. Ш. Во «Дворце Труда» // Власть советам. Сумы. 1920. № 150, 18 июня. С. 3.
545. Макридина А. Л. Воспоминания // Архив семьи Губичевых, Сумы.
546. Макридина А. Л. Письмо В. Н. Губичевой от 8 мая 1978 года // Архив семьи Губичевых, Сумы.
547. Максименко А. Хорова капела вчителів // Ленінська правда. Суми, 1976. 8 жовтня. С. 4.
548. Мариупольская жизнь // Газетные старости. 14 декабря 1912. URL : <http://starosti.ru/archiv/> (дата обращения: 01. 07. 2020).
549. Мартиненко В. Студентська капела // Червоний промінь. Суми, 1973. № 131, 1 листопада. С. 4.
550. Миролюбов М. Л. Письмо В. Н. Губичевой от 16 марта 1975 года // Архив семьи Губичевых, Сумы.
551. Миролюбов М. Л. Письмо В. Н. Губичевой от 18 ноября 1980 года // Архив семьи Губичевых, Сумы.
552. М. М. Дмитрий Ахшарумов опять подарил нам очень интересный концерт с филармоническим оркестром // Yossische Zeituhg. 1909. 15 января. Дмитрий Владимирович Ахшарумов. Отзывы русской и иностранной печати. К концерту 8 марта в Сумах // Сумський обласний краєзнавчий музей. КН 0–29. С. 14.
553. Музкор. Роменсько-луганська державна капела // Державний архів Сумської області. Ф. Р–6313. Оп. 1, Спр. 4. Арк. 10.
554. Мунтян Г. Письмо В. М. Губичевой от 12 декабря 1977 года // Архив семьи Губичевых, Сумы.
555. Навчальні заклади // Довідник Сумської округи. Сумське окружне статистичне бюро. Суми : Видавництво Сумської спілки споживчих товариств. 1928. С. 52.
556. Наказ № 111 по Сумському обласному управлінню культури від 5 серпня 1960 року. Накази і розпорядження обласного управління культури,

стосовно діяльності училища, переписка (16 липня–13 грудня 1960 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7248. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 6.

557. Наказ № 246 Міністерства культури УРСР від 29 квітня 1968 року. Накази і розпорядження Міністерства культури, стосовно діяльності музичного училища (9 січня–30 грудня 1968 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7248. Оп. 1. Спр. 49. Арк. 33–34.

558. Наказ № 42 від 9.08.1948. Річний звіт 1948. Накази і розпорядження. Філармонія // Державний архів Сумської області. Ф. Р–3396. Оп. 1 Спр. 9. Арк. 26.

559. Наказ № 58 по обласному управлінню культури від 17.05.1961. Протоколи і розпорядження обласного управління культури, стосовно діяльності училища (13 квітня–13 червня 1962 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7248. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 20.

560. Наказ Міністра культури УРСР № 273-В від 7 червня 1960 року. Кошторис і штатний розклад на 1960 рік // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7248. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 9.

561. Наказ по Державній капелі ім. М. Леонтовича (15 березня 1931 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р–6313. Оп. 1. Спр. 5. Арк. 3.

562. Нам пишут из Берлина // Новое время. Санкт-Петербург. 1908. 24 января.

563. Некролог // Курская быль. 1915. № 4, 5 января. С. 3.

564. Никитенко П. И. Письмо В. Н. Губичевой от 29. 11. 1980 // Архив семьи Губичевых. Сумы.

565. Н. Концерт Музшколы // Знамя Труда. Сумы. 1921. № 20, 3 лютого. С. 2.

566. Новости в области музыки // Сумской вестник. 1918. № 1, 3 января. С. 4.

567. О благотворительных вечерах // Сумской вестник. 1917. № 234, 1 ноября. С. 1.

568. Объявление // Сумской вестник. 1913. № 38, 15 февраля. С. 4.
569. Объявление // Сумской вестник. 1913. № 84, 14 апреля. С. 1.
570. Объявление // Сумской вестник. 1913. № 114, 23 мая. С. 1, 4.
571. Объявление // Сумской вестник. 1913. № 193, 1 сентября. С. 4.
572. Объявление // Сумской вестник. 1913. № 196, 5 сентября. С. 1.
573. Объявление // Сумской вестник. 1913. № 197, 6 сентября. С. 1.
574. Объявление // Сумской вестник. 1915. № 189, 27 августа. С. 4.
575. Объявление // Сумской вестник. 1917. № 175, 11 августа. С. 1.
576. Объявление // Сумской вестник. 1917. № 194, 12 сентября. С. 4.
577. Объявление // Сумской вестник. 1917. № 197, 16 сентября. С. 1.
578. Объявление // Сумской вестник. 1917. № 201, 21 сентября. С. 4.
579. Объявление // Сумской вестник. 1917. № 219, 14 октября. С. 1.
580. Объявление // Сумской вестник. 1917. № 221, 17 октября. С. 1.
581. Объявление // Сумской вестник. 1917. № 237, 7 ноября. С. 2.
582. Объявление // Сумской вестник. 1917. № 262, 8 декабря. С. 4.
583. Объявление // Сумской вестник. 1918. № 1, 3 января. С. 1.
584. Объявление // Сумской голос. 1905. № 5, 4 декабря. С. 1.
585. Оголошення // Комуна. Суми. 1919. № 32, 9 березня. С. 3.
586. Оголошення // Комуна. Суми. 1919. № 7, 4 листопада. С. 3.
587. Оркестр Полтавского отделения Русского музыкального общества // Новое время. Санкт-Петербург. 1903. № 9969, 4 декабря.
588. Остюк. До ювілейного концерту капели ім. Леонтовича // Радянське життя. 1921. № 102 (724).
589. Отзыв. Ленінська правда. Сумы. 1954, июнь. Отзывы, статьи в газетах о деятельности филармонии. 1954 // Державний архів Сумської області. Ф. Р–3396. Оп. 1, Спр. 22. Арк. 8.
590. От польского дома // Сумской вестник. 1917. № 217, 12 октября. С. 4.
591. Отчет о концерте // Сумской вестник. 1915. № 189, 27 августа. С. 4.

592. Отчет о работе училища культуры за 1966–1967 учебный год // Державний архів Сумської області. Ф. 7511, Оп. 1, Спр. 3. Арк. 2.
593. От штаба // Сумской вестник. 1917. № 201, 1 октября. С. 1.
594. Перший звіт // Ленінська правда. Суми, 1967. С. 3
595. Печать о Харитоненко // Сумской вестник. 1914. № 134, 16 июня. С. 4.
596. Письмо директора Киево-Подольской музыкальной школы К. Ф. фон Фейста от 29 августа 1885 года // Державний архів Миколаївської області. Ф. 216. Оп. 1. Спр. 2631. Арк. 6.
597. Письмо Николаевского городского головы Военному губернатору. Державний архів Миколаївської області // ДАМО. Ф. 216. Оп. 1. Спр. 2632. Арк. 1.
598. П. М. Первый симфонический концерт полтавского оркестра // Южная Россия. Николаев. 1903. № 284, 8 ноября.
599. Положення про Сумську народну хорову академію імені М. Леонтовича // Державний архів Харківської області. Ф. Р–820. Оп. 1. Спр. 334. 88 арк.
600. Полферова Ю. Й. Письмо В. Н. Губичевой от 25 апреля 1972 года // Архив семьи Губичевых, Сумы.
601. Постанова № 572 оргкомітету Президії Верховної ради УРСР по Сумській області «Про затвердження статусу Сумської обласної державної філармонії» від 2 липня 1939 року // Державний архів Сумської області. Ф. Р–3396. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 1.
602. Приказ № 118 (от 27. 08. 1948) по Сумской областной филармонии. Филармония. Годовой отчет, 1948. Приказы и распоряжения комитета по делам искусства // Державний архів Сумської області. Ф. Р–3396. Оп. 1. Спр. 9. Арк. 16.
603. Приказ № 43 (от 15. 06. 1950) по Сумскому областному управлению по делам искусств. Филармония. Приказы и распоряжения Сумского

областного управління культури о діяльності філармонії, 1950 // Державний архів Сумської області. Ф. Р-3396. Оп. 1. Спр. 11. Арк. 4.

604. Програма державних випускних екзаменів 1959–1960 навчального року. Рівненське державне музичне училище. Рівне: Облдрук, 1960 // Приватний архів родини Довжинець, Суми.

605. Програма концертів Державної української капели ім. Леонтовича (1933–1934 рік) // Державний архів Сумської області. Ф. Р-6313. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 47.

606. Програма концерту викладачів Сумського музичного училища 16.05.1961. Накази і розпорядження обласного управління, стосовно діяльності училища (13 квітня–13 червня 1962 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р-7248. Оп. 1. Спр. 7. Арк. 20.

607. Протокол засідання Президії Сумського виконкому. 1922 // Державний архів Сумської області. Р-415. Оп. 1. Спр. 25. Арк. 60–61.

608. Протокол № 10 общего собрания преподавателей музпрофшколы от 5 января 1923 // Державний архів Харківської області. Ф. Р-820. Оп. 1. Спр. 334. Арк. 1 зв.

609. Протокол № 4 засідання педагогічної ради від 24 грудня 1960 року. Протоколи засідань педагогічної ради (25 серпня 1960–1 березня 1962 року) // Державний архів Сумської області. Ф. Р-7248. Оп. 1. Спр. 2. Арк. 14–15.

610. Протоколи засідань педагогічної ради (4 жовтня 1962–25 травня 1963 року). Сумське державне музичне училище // Державний архів Сумської області. Ф. Р-7248. Оп. 1. Спр. 12. Арк. 13.

611. Протоколи общего собрания преподавателей Музпрофшколы. Переписка Сумской профшколы (5 января 1923–5 сентября 1923) // Державний архів Харківської області. Фонд Р-820. Оп. 1. Спр. 334. С. 1–54.

612. Редакционная статья // Русская музыкальная газета. Санкт-Петербург. 1900. № 44. С. 1058–1059.

613. Річний звіт про роботу музичного училища за 1960–1961 навчальний рік. Сумське обласне управління культури // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7248. Оп. 1. Спр. 3. Арк. 1.

614. Річний звіт про роботу училища 1963–1964 навчальний рік. Сумське обласне управління культури // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7248. Оп. 1. Спр. 19. Арк. 16.

615. Россовский Е. Дирижер // Крылья победы, 1962. № 270, С. 4.

616. Свидетельство Главного управления военно-учебных заведений // Архив семьи Губичевых, Сумы.

617. Симфонические концерты // Воронежский телеграф. 1904. № 4, 9 января.

618. Симфонический концерт в корпусе // Воронежский телеграф. 1904. № 12, 28 января.

619. Савенко О. Вінок дружби // Газета Сумського педагогічного інституту ім. А.С.Макаренка. 1973. С. 2.

620. Славгородський М. Звітують вихованці культосвітнього. Ленінська правда. Суми. 1967.

621. Сухомлинов В. Т. Характеристика-рекомендація на випускника Ровенського музикального училища Довжинца Георгія Степановича. 1 юля 1960 року // Приватний архів родини Довжинець, Суми.

622. Schmidt. L. Дмитрий Ахшарумов устроил в «Зинг-академии» с филармоническим оркестром русский концерт // Berliner Tageblatt. 1909. 13 января. Дмитрий Владимирович Ахшарумов. Отзывы русской и иностранной печати. К концерту 8 марта в Сумах // Сумський обласний краєзнавчий музей. КН 0–29. С. 15.

623. Тволик. Капела ім. Леонтовича // Державний архів Сумської області. Ф. Р-6313. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 14.

624. Творческий отчет Сумской областной филармонии за 1953–1954 год // Державний архів Сумської області. Ф. Р–3396. Оп. 1. Спр. 16. Арк. 14–15.

625. Творчий звіт капели М. Леонтовича // Державний архів Сумської області. Ф. Р–6313. Оп. 1. Спр. 1. Арк. 9.
626. Театр и искусство // Саратовский вестник. 1909. № 58, 13 марта.
627. Театр и музыка // Днепровский вестник. Смоленск. 1904. № 10, 14 января.
628. Телеграммы петроградского телеграфного агентства // Сумской вестник. 1917. № 223, 31 октября. С. 1.
629. Тюнеев Б. Д. Концерты в Санкт-Петербурге // Российская музыкальная газета. Санкт-Петербург. 1913. № 43. С. 960–961.
630. Устав Сумского общества литературы и искусства. Сумський обласний краєзнавчий музей. КН-21649 Дв-4574 001. Арк. 1.
631. Ученический вечер в музыкальных классах // Дон. Воронеж. 1882. № 30, 16 марта. С. 2.
632. Хатаева Е. И. Гусев-Оренбургский С. И. Семейный фонд // Державний архів Сумської області. Ф. Р–7627. Оп. 1. Спр. 4. Арк. 23.
633. Хоровую культуру – в массы // Музыкальная академия. 1950. № 10 (144). С. 3–8.
634. Хроника // Юго-Западный край. Вінниця. 1915. № 208, 12 сентября. С. 1.
635. Н. Sp. Концерт Дмитрия Ахшарумова // Deutsche Tagtszintung. 1909. 14 января. Дмитрий Владимирович Ахшарумов. Отзывы русской и иностранной печати. К концерту 8 марта в Сумах // Сумський обласний краєзнавчий музей. КН 0–29. С. 14–15.
636. Черниш. Ну публика // Сумской вестник. 1913. № 24, 28 января. С. 3.
637. Шостакович Д. Д. Двенадцатая симфония ор. 112 «1917 год». Партитура. Москва : Музыка, 1967 // Архів сумського обласного краєзнавчого музею. КН–33664. Дв–13447.
638. Шостакович Д. Д. Письмо от 7 декабря 1967 года // Архів сумського обласного краєзнавчого музею. КН–33659. Д–6114.

ДОДАТОК А

Список публікацій за темою дисертації, відомості про апробацію результатів дисертації

Монографія

1. Довжинець І. Г. Суми. Середовище музичної класики : монографія. Суми : Триторія, 2020. 416 с.

Статті у наукових фахових виданнях України, затверджених МОН України як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

2. Довжинець І. Г. Мистецьке середовище Сумщини середини ХХ століття. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти.* Харків, 2012. Вип. 37. С. 245–258.
3. Довжинець І. Г. Класична музика в умовах інформаційного суспільства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Класична музика в сучасній культурі* / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2014. Вип. 41. С. 29–38.
4. Довжинець І. Г. Музичне життя повітового міста в роки Першої світової війни. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2014. № 4 (25). С. 99–106.
5. Довжинець І. Г. Традиція академічного музикування в часопросторі провінційного міста. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Класична музика в сучасній культурі.* Харків, 2015. Вип. 42. С. 254–266.
6. Довжинець І. Г. Бетховенські симфонії у фортепіанних перекладеннях. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Бетховен – terra incognita.* Харків, 2015. Вип. 45. С. 146–159.
7. Довжинець І. Г. Концертне життя фортепіанних перекладень бетховенських симфоній. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / ред.-упоряд. І. Ю. Сухленко, М. С. Чернявська. Харків, 2015. Вип. 44. С. 118–128.
8. Довжинець І. Г. Концертне життя в Сумах: нові творчі проекти. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2015. № 4 (29). С. 87–101.
9. Довжинець І. Г. «BACH-FEST» і «ORGANUM» як територія музичного бароко. *Аспекти історичного музикознавства – VII: Барокові шифри світового мистецтва* / ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків, 2016. С. 167–181.

10. Довжинець І. Г. Теодор Мюллер: сумська юність московського професора. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2016. № 4 (33). С. 76–83.
11. Довжинець І. Г. Хорові колективи ім. М. Леонтовича на Сумщині в контексті художніх настанов радянської доби. *Аспекти історичного музикознавства. Наукові рефлексії харківської музично-історичної школи*. Харків, 2017. Вип. 9. С. 107–128.
12. Довжинець І. Г. Гастрольні маршрути Полтавського симфонічного оркестру під керівництвом Д. В. Ахшарумова: за рецензіями у пресі : *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 121. С. 118–134.
13. Довжинець І. Г. Роменська хорова капела імені Миколи Леонтовича: історія створення і гастрольна діяльність. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. № 2 (39). С. 41–55.
14. Довжинець І. Г. Музичне середовище та музичне життя. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2019. №1 (42). С. 57–70.
15. Довжинець І. Г. Музичне середовище: досвід теоретичного аналізу. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ : 2019. №. 3. С. 263–267.
16. Довжинець І. Г. Музична освіта в Сумах: етапи становлення та особистості. *Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. Харків, 2019. № 4. С. 59–64.
17. Довжинець І. Г. Невідомий Костянтин фон Фейст: композитор, піаніст, педагог. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2019. № 4 (45). С. 56–69.
18. Довжинець І. Г. Євген Карпенко: горизонти творчості. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2020. Вип. 19 (2). С. 159–170.
19. Довжинець І. Г. Соціально-культурні взаємодії та комунікації у процесі становлення музичного середовища Сум наприкінці ХІХ століття. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 48–57.
20. Довжинець І. Г. Музичний побут сумчан наприкінці ХІХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упоряд. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря*. Дрогобич, 2020. Вип. 34. Том 2. С.12–19.

Статті в іноземних наукових періодичних фахових виданнях:

21. Довжинець І. Г. Гастролі італійців в Сумах: погляд через сто років. *World Science. Multidisciplinary Scientific Edition*. Scientific Educational Center. Warsaw, Poland : RS Global Sp. z O.O., 2019. № 10 (50). Vol. 2. P. 33–37.
22. Dovzhynets I. G. Music education as a factor of musical environment formation (using teaching music in ukrainian province as an example). *Central Asian Journal of Art Studies*. Nur-Sultan, 2019. № 2. P. 92–100.
23. Довжинець І. Г. Дмитрій Шостакович: письма в провінцію. *European Journal of Arts*. Vienna : Premier Publishing s.r.o., 2019. № 1–2. P. 22–25.
24. Довжинець І. Г. Музичне середовище українців: реалії та перспективи. *World Science. Multidisciplinary Scientific Edition*. Scientific Educational Center. Warsaw, Poland : RS Global Sp. z O.O., 2020. № 1 (53). Vol. 3. P. 10–14.

Публікації апробаційного характеру:

25. Довжинець І. Г. Сумське музичне училище: роки становлення : матеріали наук. конф. за підсумками науково-дослідної і науково-методичної роботи кафедр Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка у 20212 р. Суми, 2013. С. 165–166.
26. Довжинець І. Г. Концертне життя повітового міста Суми у дзеркалі преси. *Творчість П. І. Чайковського в контексті музичної культури України: традиції та сучасність* : мат-ли Всеукр. наук. конф. з нагоди 150-річчя першого візиту П. І. Чайковського в Україну (Суми–Тростянець, 15–17 трав.2014 р.). Суми : Сум ДПУ ім. А. С. Макаренка, 2014. С. 49–53.
27. Довжинець І. Г. Пам'яті музиканта. *Хорове мистецтво України та його подвижники* : мат-ли V Міжнар. наук.-практ. інтернет конф. (20–21 жовт. 2016) / редкол. : І. Л. Бермес, В. В. Полюга. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету ім. Івана Франка, 2016. URL : http://ddpu.drohobych.net/?page_id=5182 С. 44–60.
28. Довжинець І. Г. Орест Коваль і барокові фестивалі в Сумах: історія та сьогодення. *Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського* : зб. наук. ст. за мат-ми Всеукр. наук.-практич. конф. (25–26 лют. 2016). Глухів : ПВП «Видавничий будинок "Еллада"», 2017. С. 44–47.
29. Довжинець І. Г. Шостакович і Суми: невідома сторінка музичної історії міста. *Творчість С. Прокоф'єва і Дм. Шостаковича в контексті музичної культури України: традиції та сучасність* : зб. наук. ст. за мат-ми Всеукр. наук. конф. (1–2 груд. 2016). Суми : ФОП Цьома С. П., 2017. С. 39–43.
30. Довжинець І. Г. Творчість Г. М. Давидовського в контексті українсько-європейських культурних зв'язків. *Dialog der Sprachen – Dialog der*

Kulturen. Die Ukraine aus globaler Sicht (2–5 November, 2017). München : readbox unipress Open Publishing LMU. P. 405–413.

31. Довжинець І. Г. До витоків музичної освіти: відомі викладачі-музиканти. *Dynamics of the development of world science : the 2nd International scientific and practical conference* (23–25 October , 2019). Vancouver : Perfect Publishing, 2019. P. 337–341.

32. Довжинець І. Г. Невідомий фон Фейст (до 145-річчя створення першої музичної школи в місті Суми). *Ювілейна палітра 2019 : до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : зб. ст. за мат-ми III Всеукр. наук.-практич. конф. (5–6 груд. 2019). Суми : ФОП Цьома С.П., 2020. С. 7–12.

Відомості про апробацію результатів дослідження

1. IV Всеукраїнська науково-практична конференція «Виконавська інтерпретація та сучасний навчальний процес» (Україна, Луганськ, 15–16 березня 2012 р.);

2. Всеукраїнська науково-практична конференція «Митець і його творчість у просторі сучасної культури» (Україна, Суми, 7–8 червня 2012 р.);

3. Наукова конференція «Шлях до майстерності в реаліях мистецької практики та освіти» (Україна, Харків, 28–30 вересня 2012 р.);

4. Наукова конференція «Класика в сучасній культурі» (Україна, Харків, 5–6 жовтня 2013 р.);

5. Відкрита наукова конференція ХНУМ ім. І.П.Котляревського «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Україна, Харків, 10 лютого 2014 р.);

6. Міжнародна науково-практична конференція «Шевченкіана на оперній сцені» (Україна, Київ, 9–11 квітня 2014 р.);

7. Міжнародна наукова конференція «Вісімнадцяті Слобожанські читання» (Україна, Харків, 23–25 квітня 2014 р.);

8. Всеукраїнська наукова конференція «Творчість П. І. Чайковського в контексті музичної культури України: традиції та сучасність» (Україна, Суми-Тростянець, 15–16 травня 2014 р.);

9. XIII Науково-практична конференція «Сіверщина в історії України» (Україна, Глухів, 28–30 травня 2014 р.);

10. Всеукраїнська науково-практична конференція «Природнича освіта і наука для сталого розвитку України: проблеми і перспективи» (Україна, Глухів, 1–3 жовтня 2014 р.);

11. V Міжнародна наукова конференція «Нові виміри духовності на початку ХХІ століття» (Україна, Суми, 28–29 листопада 2014 р.);
12. Міжнародна науково-практична конференція: «Борис Лятошинський та ХХІ століття» (Україна, Київ, 8 квітня 2015 р.);
13. Всеукраїнська науково-практична конференція «Учитель-учень: ідея спадкоємності та новаторства в музичній культурі України» (Україна, Суми, 23–24 квітня 2015 р.);
14. Всеукраїнська науково-практична конференція «Модернізація структури та змісту початкової освіти на засадах компетентнісного та комунікативного підходів» (Україна, Глухів, 24–25 вересня 2015 р.);
15. Науково-практична конференція «Бароккові шифри світового мистецтва» (Україна, Харків, 3–4 жовтня 2015 р.);
16. II Міжнародна науково-практична конференція «Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи» (Україна, Умань, 22 жовтня 2015 р.);
17. Міжнародна наукова конференція «Актуальні проблеми сучасного музикознавства» (Україна, Київ 24 листопада 2015 р.);
18. Всеукраїнський науково-практичний семінар «Іван Карабиць: музика серця» (Україна, Суми, 2 грудня 2015 р.);
19. Науково-практична конференція «Музика бароко у виконавських проєкціях» (Україна, Харків, 12–13 грудня 2015 р.);
20. Відкрита наукова конференція ХНУМ ім. І.П.Котляревського «Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва» (Україна, Харків, 11 лютого 2016 р.);
21. Всеукраїнська науково-практична конференція «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського» (Глухів, 25–26 лютого 2016 р.);
22. V Міжнародна науково-практична інтернет-конференція «Хорове мистецтво України та його подвижники» (Україна, Дрогобич, 20–21 жовтня 2016 р.);
23. Всеукраїнська наукова конференція «Творчість С. Прокоф'єва і Дм. Шостаковича в контексті музичної культури України: традиції та сучасність» (Україна, Суми, 1–2 грудня 2016 р.);
24. Всеукраїнський науково-практичний семінар «Ювілейна палітра: до пам'ятних дат М. Вериківського, В. Косенка, Ф. Якименка» (Україна, Суми, 8 грудня 2016 р.);
25. Всеукраїнська науково-практична конференція «М. Д. Леонтович і сучасність (до 140-річчя з дня народження)» (Україна, Суми, 22–23 березня 2017 р.);

26. Міжнародні наукові читання «Проблема "зворотнього зв'язку" в сучасному курсі історії музики: теорія та практика» (Україна, Київ, 28–30 квітня 2017 р.);
27. Міжнародна науково-практична конференція «Глухів музичний: земля Березовського і Бортнянського», (Україна, Глухів, 20–21 квітня 2017 р.);
28. Наукова конференція «Музична і театральна освіта України: європейський вектор розвитку» (Україна, Харків, 29–30 вересня 2017 р.);
29. Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» (Україна, Київ, 2–3 листопада 2017 р.);
30. Восьма міжнародна науково-практична інтернет-конференція з україністики «Діалог мов – діалог культур. Україна і світ» (Німеччина, Мюнхен, 2–4 листопада 2017 р.);
31. VII Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2017 року» (Україна, Київ, 5–6 грудня 2017 р.);
32. Всеукраїнська науково-практична конференція з міжнародною участю «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Україна, Суми, 25–26 квітня 2018 р.);
33. VII Міжнародна наукова конференція «Нові виміри духовності на початку XXI століття» (Україна, Суми, 24–25 травня 2018 р.);
34. I Міжнародна науково-практична конференція «Проблеми мистецько-педагогічної освіти: здобутки, реалії та перспективи» (Україна, Суми, 27–28 березня 2019 р.);
35. Всеукраїнська науково-практична конференція «Сучасні виміри української регіоналістики» (Україна, Ніжин, 5 червня 2019 р.);
36. IX Міжнародна наукова конференція «Ювілейні та пам'ятні дати 2019 року» (Україна, Київ, 16–17 листопада 2019 р.);
37. III Всеукраїнська науково-практична конференція «Ювілейна палітра 2019: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (Україна, Суми, 5-6 грудня 2019 р.).

ДОДАТОК Б

ПРОГРАМИ КОНЦЕРТІВ ОЛЕНИ АНТОНЕЦЬ І ЛЮДМИЛИ СКРИННІК

07. 10. 1999 р. «Дмитро Шостакович» (обласна філармонія).

Д. Шостакович. Соната для фортепіано № 2 (*h-moll*, ор. 61),
9 прелюдій для фортепіано (ор. 34).

Виконує Л. Скринник.

Музика для двох фортепіано: Сюїта (*fis-moll*, ор. 6),
Концертино (*a-moll*, ор. 94), Тарантелла (*G-dur*).

Виконують О. Антонець, Л. Скриннік.

21. 12. 2000 р. «Бетховенські вечори». До 230-річчя від дня народження Л. ван Бетховена (обласна філармонія).

Л. ван Бетховен. Соната для фортепіано № 13 (*Es-dur*, ор. 27).

Виконує Л. Скриннік.

Сонати для скрипки і фортепіано: № 5 (*F-dur*, ор. 24), № 9 (*A-dur*, ор. 47,
«Крейцерова»), «Романс» для скрипки і фортепіано № 2 (*F-dur*, ор. 50).

Виконують Л. Скриннік (фортепіано), Л. Стичук (скрипка).

22. 12. 2000 р. «Бетховенські вечори» До 230-річчя від дня народження Л. ван Бетховена (обласна філармонія).

Л. ван Бетховен. 7 варіацій для віолончелі та фортепіано
на тему з опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта» (WoO 46).

Виконують О. Зав'ялова (віолончель), О. Антонець (фортепіано).

Дует для скрипки і віолончелі (*C-dur*, ор. 27).

Виконують Л. Белошапка (скрипка), О. Зав'ялова (віолончель).

Фортепіанні тріо № 3 (*c-moll*, ор. 1) і № 5 (*D-dur*, ор. 70).

Виконують О. Антонець (фортепіано), Л. Белошапка (скрипка),

О. Зав'ялова (віолончель).

Соната для фортепіано № 3 (*C-dur*, ор. 2). Виконує О. Антонець.

18. 01. 2001 р. «Святки. Музика на “біс”» (обласна філармонія).

У програмі твори: Н. Паганіні, П. Сарасате, Ф. Крейсlera, Ж. Бізе,
Дж. Верді, Г. Доницетті, Б. Бартока, П. Чайковського, Р. Щедрина,
Дж. Гершвіна та інші.

Виконавці: О. Антонець (фортепіано), Ж. Савельєва (скрипка),

Л. Скриннік (фортепіано), Л. Стичук (скрипка), Ф. Руденко (баритон).

21. 03. 2001 р. «Сонатний вечір» (обласна філармонія).

Л. ван Бетховен. Соната для скрипки і фортепіано № 9 (*A-dur*, ор. 47, «Крейцера»).

Е. Гріг. Соната для скрипки і фортепіано (*G-dur*, ор. 13, № 2).

С. Франк Соната для скрипки і фортепіано (*A-dur*, FWV 8).

Виконують Л. Стичук (скрипка), Л. Скриннік (фортепіано).

26. 04. 2001 р. «Альфред Шнітке». До 15-річчя чорнобильської катастрофи (обласна філармонія).

А. Шнітке. Соната для скрипки і фортепіано (№ 1, тв. 1963р.), «Сюїта в старовинному стилі», «*Stille nacht*».

Виконують Л. Стичук (скрипка), Л. Скриннік (фортепіано).

Соната для віолончелі і фортепіано № 1 (тв. 1978 р.).

Виконують О. Зав'ялова (віолончель), О. Антонєць (фортепіано).

Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича (для скрипки та магнітофонної стрічки). Виконує Л. Стичук.

«*Moz-Art*» (для двох скрипок). Виконують С. Наливайко, Л. Стичук.

07. 11. 2001 р. «Дмитро Шостакович. Концерт-реквієм» (обласна філармонія).

Д. Шостакович. 7 прелюдій для фортепіано (ор. 34), соната для фортепіано № 2 (*h-moll*, ор. 61).

Виконує Л. Скриннік.

Фортепіанне тріо № 2 (*e-moll*, ор. 67, «Пам'яті Солертинського»).

Виконують О. Антонєць (фортепіано), Л. Стичук (скрипка),

О. Зав'ялова (віолончель).

Струнний квартет № 8 (*c-moll*, ор. 110, «Пам'яті жертв фашизму та війни»). Виконують Л. Стичук (скрипка), С. Наливайко (скрипка),

Ю. Іванов (альт), О. Зав'ялова (віолончель).

24. 11. 2001 р. «Альфред Шнітке» (обласна філармонія).

А. Шнітке. Прелюдія і fuga для фортепіано (ор. 31), «П'ять афоризмів на вірші Й. Бродського» (ор. 215).

Виконує Л. Скриннік.

Соната для скрипки і фортепіано № 1, (тв. 1963 р.),

«Сюїта в старовинному стилі», «*Stille nacht*».

Виконують Л. Стичук (скрипка), Л. Скриннік (фортепіано).

Соната для віолончелі і фортепіано (№ 1, тв. 1978 р.).

Виконують О. Зав'ялова (віолончель), О. Антонєць (фортепіано).

**20. 03. 2002 р. «Антреприза класичної музики від “Et cetera”.
Музика ХХ століття» (м. Шостка).**

П. Хіндеміт. Соната для скрипки і фортепіано *in D* (№ 2, ор. 11).

Виконують Л. Стичук (скрипка), Л. Скриннік (фортепіано).

Д. Шостакович. Фортепіанне тріо № 2 (*e-moll*, ор. 67, «Пам'яті Солертинського»).

Виконують О. Антонець (фортепіано), Л. Стичук (скрипка),
О. Зав'ялова (віолончель).

А. Шнітке. Прелюдія пам'яті Д. Шостаковича (для скрипки та
магнітофонної стрічки). Виконує Л. Стичук.

Соната для скрипки і фортепіано № 1 (тв. 1963 р.), «Stille nacht».

Виконують Л. Стичук, Л. Скриннік.

25. 11. 2002 р. «Альфред Шнітке» (обласна філармонія).

А. Шнітке. Соната для фортепіано № 3. Виконує О. Антонець.

Мадригал пам'яті О. Кагана для скрипки соло. Виконує Л. Стичук.

Соната для скрипки і фортепіано № 2 (ор. 49, тв. 1968 р., «Quasi una
Sonata»), «Привітальне рондо».

Виконують Л. Стичук (скрипка), Л. Скриннік (фортепіано).

04. 10. 2003 р. «Фортепіанний дует» (обласна філармонія).

Д. Шостакович. Сюїта для двох фортепіано ор. 6.

С. Рахманінов. Сюїта для двох фортепіано № 1 (*g-moll*, ор. 5, «Фантазія»).

А. П'яццола. Сюїта для двох фортепіано (прем'єра в Україні).

Д. Мійо. Сюїта для двох фортепіано (ор. 165b, «Скарамуш»).

Р. Лагидзе. «Сачидао».

Виконують О. Антонець, Л. Скриннік.

**25. 11. 2004 р. Фестиваль до 70-річчя від дня народження А. Шнітке
(обласна філармонія).**

А. Шнітке. Струнний квартет № 3.

Л. ван Бетховен. Струнний квартет № 11 (*f-moll*, ор. 95, «Quartetto
serioso»).

Д. Шостакович. Струнний квартет № 7 (*fis-moll*, ор. 108).

Д. Шостакович. Фортепіанний квінтет (*g-moll*, ор. 57).

Виконують Л. Скриннік, «Романтик-квартет» (м. Москва).

27. 11. 2004 р. Фестиваль до 70-річчя від дня народження А. Шнітке (обласна філармонія).

А. Шнітке. «П'ять афоризмів на вірші Й. Бродського» (ор. 215).

Виконує Л. Скриннік.

«Moz-Art» (для двох скрипок). Виконують Л. Белошапка, Л. Стичук.

Мадригал пам'яті О. Кагана для скрипки соло. Виконує Л. Стичук.

Соната для скрипки і фортепіано № 2 (ор. 49, тв. 1968 р., «Quasi una Sonata»).

Виконують Л. Стичук, Л. Скриннік.

«Присвята Стравінському – Прокоф'єву – Шостаковичу» (для фортепіано у шість рук).

Виконують О. Антонєць, Л. Скриннік, І. Довжинєць.

02. 03. 2008 р. «Два роялі» (обласна філармонія).

С. Рахманінов. Сюїта для двох фортепіано № 1 (*g-moll*, ор. 5, «Фантазія»).

С. Рахманінов. Сюїта для двох фортепіано № 2 (ор. 17).

М. Равель. «Вальс» (хореографічна поема для оркестру, перекладення для двох фортепіано М. Равеля).

С. Рахманінов. «Італійська полька».

А. Шнітке. «Шинель» із сюїти «Ревизская сказка».

Виконують О. Антонєць, Л. Скриннік.

11. 12. 2009 р. «Альфред Шнітке. Фантасмагорія за Гоголем на двох роялях». До 75-річчя від дня народження (обласна філармонія).

А. Шнітке. «“(Не) сон літньої ночі” (не) за Шекспіром» (перекладення для двох фортепіано К. Штрифанової).

Сюїта з музики до кінофільму «Мертві душі»

(перекладення для двох фортепіано К. Штрифанової).

Сюїта з музики до спектаклю театру на Таганці «Ревизская сказка» (перекладення В. Боровикова).

«Stille nacht» (перекладення для двох фортепіано О. Антонєць).

Виконують О. Антонєць, Л. Скриннік.

24. 12. 2009 р. «Фортепіанний бал» (обласна філармонія).

Музика для двох фортепіано та в чотири руки:

М. Равель. «Вальс» (хореографічна поема для оркестру, перекладення для двох фортепіано М. Равеля).

Я. Сібеліус. «Сумний вальс» (перекладення Ю. Маєвського).

К. Дебюссі «Повільний вальс» (перекладення Ю. Маєвського).

І. Стравінський. «Циркова полька». Г. Белов. «Ламбада».
 А. П'яццола. «Фуга-містеріо».
 Ю. Маєвський. «Фантазія на теми пісень Дж. Гершвіна»,
 В. Біберган. «Три страждання».
 Виконують О. Антонець, Л. Скриннік.

27. 01. 2010 р. «Рояль на двох» (обласна філармонія).

В. Моцарт. Соната для фортепіано в чотири руки *D-dur* (К 381).
 Ф. Шуберт. Фантазія (*f-moll*, ор. 103).
 В. Біберган. Цикли: «Далеке та близьке», «Три страждання».
 М. Равель. цикл із п'яти п'єс «Моя Матінка-Гуска».
 В. Гаврилін. «Вальсик», «Візник», «Ямська», «Марш».
 Виконують О. Антонець, Л. Скриннік.

09. 04. 2010 р. «Танго і Блюз» (обласна філармонія).

Дж. Гершвін. Сюїта з опери «Поргі і Бесс», «Рапсодія в стилі блюз».
 Ю. Маєвський. «Фантазія на теми пісень Дж. Гершвіна».
 А. П'яццола. Танго: «Adios Nonino», «Libertango», «Milonga de angel»,
 «Soledad», «Фуга-містеріо», «Le Grand tango» (обробка С. Губайдуліної),
 «Балетна сюїта».
 Виконують О. Антонець, Л. Скриннік.

09. 03. 2011 р. «У пошуках Моцарта» (обласна філармонія).

В. А. Моцарт. Сонати для фортепіано в чотири руки:
D-dur (К 381), *C-dur* (К 521), *F-dur* (К 497).
 Органна фантазія *f-moll* (К 608, транскрипція Ф. Бузоні).
 Соната для двох фортепиано *D-dur* (К 448).
 Адажіо і фуга для двох фортепіано *c-moll* (К 426).
 Виконують О. Антонець, Л. Скриннік.

**02. 03. 2012 р. «Зимова казка» (проект «Класика від Yamaha»,
 Сумська муніципальна галерея).**

П. Чайковський. «Вальс» із балету «Спляча красуня».
 Сюїта з балету «Лускунчик» (обробка Н. Економіу):
 Adagio (обробка М. Плетнева) – соло О. Антонець,
 Інтермеццо (обробка М. Плетнева) – соло Л. Скриннік.
 П. Чайковський. «Пори року»: «Святки». Виконує О. Антонець.
 П. Чайковський. «Пори року»: «Біля коминка», «Масляна»,
 «Пролісок». Виконує Л. Скриннік.

С. Прокоф'єв. Сюїта «Попелюшка» (обробка М. Готліба).
 «Марш» з опери «Любов до трьох помаранчів»
 (перекладення І. Кефаліді).
 А. Хачатурян. «Вальс» із музики до драми М. Лермонтова «Маскарад»
 (перекладення Ю. Маєвського).
 Виконують О. Антонєць, Л. Скриннік.

**11. 12. 2011 р. «Серед світів: від Моцарта до П'яццолі»
 (проект «Класика від Yamaha», Сумська муніципальна галерея).**

К. Дебюссі «Повільний вальс» (перекладення Ю. Маєвського).
 В. А. Моцарт. Соната для двох фортепіано *D-dur* (К 448).
 А. Шнітке. «“(Не) сон літньої ночі” (не) за Шекспіром»
 (перекладення для двох фортепіано К. Штрифанової).
 Ж. Бізе. «Арія Хозе» з опери «Кармен»
 (обробка для двох фортепіано А. Бубельникова).
 В. А. Моцарт – Ф. Ліст. Фантазія «Дон-Жуан».
 А. П'яццола. «Le Grand tango» (обробка С. Губайдуліної).
 Дж. Гершвін. «Колискова» з опери «Порги і Бесс».
 Виконують О. Антонєць, Л. Скриннік.
 Й. Брамс. Інтермеццо (*b-moll*, ор. 117). Виконує Л. Скриннік.
 Ф. Шопен. *Andante spianato et grande polonaise brillante (Es-dur, ор. 22)*.
 Виконує О. Антонєць.

**22. 04. 2012 р. Концерт на вулиці С. Прокоф'єва м. Суми
 (проект «Класика від Yamaha»).**

С. Прокоф'єв. «Монтеккі і Капулетті»,
 «Танець дівчат із ліліями» із сюїти з балету «Ромео і Джульєтта»,
 «Вальс» з опери «Війна і мир», «Гавот» із «Класичної симфонії»;
 «Вставайте, люди руські» з кантати «Олександр Невський»,
 «Вальс» і «Adagio» із сюїти з балету «Попелюшка»
 (обробка М. Готліба), «Марш» з опери «Любов до трьох помаранчів»
 (перекладення І. Кефаліді). Виконують О. Антонєць, Л. Скриннік.

11. 06. 2013 р. «Джаз. Класика. Рояль» (обласна філармонія).

В. Грязнов. «Рапсодія in Black» (на теми опери Дж. Гершвіна «Порги і Бесс») – прем'єра в Україні.
 Д. Брубек. Сюїта «Точки джазу».
 Виконують О. Антонєць, Л. Скриннік.

28. 05. 2013 р. Концерт до 140-річчя з дня народження С. Рахманінова (обласна філармонія).

С. Рахманінов. Сюїта для двох фортепіано № 1 (*g-moll*, op. 5, «Фантазія»),
 Сюїта для двох фортепіано № 2 (op. 17),
 «Симфонічні танці» (op. 45) (перекладення С. Рахманінова);
 С. Рахманінов – Г. Андерсон «Вокаліз».
 Виконують О. Антонець, Л. Скриннік.

07. 09. 2013 р. Концерт до дня міста (проект «Класика від Yamaha»).

Д. Брубек. Сюїта «Точки джазу».
 А. П'яццола. Танго: «Adios Nonino», «Libertango», «Milonga de angel»,
 «Soledad», «Фуга-містеріо», «Le Grand tango»
 (обробка С.Губайдуліної).
 Д. Мійо. Сюїта для двох фортепіано «Скарамуш» (op. 165b).
 А. Шнітке. Сюїта з музики до кінофільму «Мертві душі»
 (перекладення для двох фортепіано К. Штрифанової).
 Виконують О. Антонець, Л. Скриннік.

25. 12. 2013 р. «Новорічна мішура». Музика для двох фортепіано (обласна філармонія).

С. Прокоф'єв. «Марш» з опери «Любов до трьох помаранчів»
 (перекладення І. Кефаліді).
 А. Хачатурян. «Вальс» з музики до драми М. Лермонтова «Маскарад»
 (перекладення Ю. Маєвського).
 А. П'яццола. «Libertango».
 Ж. Бізе. «Арія Хозе» з опери «Кармен»
 (обробка для двох фортепіано А. Бубельникова),
 «Хабанера» (обробка В. Грязнова).
 Р. Лагидзе «Сачидао».
 Й. Штраус «Персидський марш», «Анна-полька»,
 сюїта з вальсів «Тільки ти», «Радецькі-марш», «Полька Трік-Трак».
 Й. Штраус – Г. Андерсон. «Новий відлік вальсу Голубий Дунай».
 Д. Брубек. «Блюз» і «Вальс» із сюїти «Точки джазу».
 О. Цфасман. «Сніжинки», «Швидкий рух».
 Ансамблі для фортепіано у вісім рук:
 А. Хачатурян. «Танець з шаблями» з балету «Гаяне».
 А. Лавиньяк. «Марш-галоп». В. Біберган. Концертна полька «Нора».
 Виконують О. Антонець, О. Желудков, С. Зуєв, Л. Скриннік.

11. 12. 2014 р. «Всесвіт Бетховена» (обласна філармонія).

Л. ван Бетховен. Увертюри «Егмонт» (*f-moll*, ор. 84),
 «Коріолан» (*c-moll*, ор. 62, перекладення Х. Бехна).
 Симфонія № 3 (*Es-dur*, ор. 55 «Героїчна»), перша і друга частини
 (перекладення О. Зінгера).
 Симфонія № 5 (*c-moll*, ор. 67), третя і четверта частини.
 Симфонія № 7 (*A-dur*, ор. 92), друга частина (перекладення Е. Наумана).
 Симфонія № 9 (*d-moll*, ор. 125) «Ода до радості».
 Виконують О. Антонєць, Л. Скриннік.

20. 05. 2015 р. «Бузковий блюз» (проект «Класика від Yamaha»).

П. Чайковський. «Вальс квітів», «Танець феї Драже»,
 «Арабський танець» із балету «Лускунчик» (обробка Н. Ікономіу).
 В. А. Моцарт – Г. Андерсон «Арія Папагено» з опери «Чарівна флейта».
 Д. Брубек. «Блюз» і «Регтайм» із сюїти «Точки джазу».
 Дж. Гершвін. «Колискова» з опери «Порги і Бесс».
 В. Біберган. Концертна полька «Нора».
 А. Хачатурян. «Вальс» із музики до драми М. Лермонтова «Маскарад»
 (перекладення Ю. Маєвського).
 Виконують О. Антонєць, Л. Скриннік.

24. 04. 2016 р. Лекція-концерт «Музика для мебели или Музыкальные опыты в анатомическом театре минимализма» (музичний салон Ірини Проценко «Сад сходящихся тропок».)

В програмі твори: Е. Саті, Дж. Кейджа, Т. Райлі, С. Райха, Ф. Гласса,
 М. Наймана.
 Ведучі і виконавці Людмила Скриннік, Лев Скриннік. Олена Антонєць.

19. 04. 2017 р. «Гра у класику» (обласна філармонія).

Г. Андерсон. Концертна фантазія «Новий відлік “Блакитного Дунаю”»
 (на теми вальсу Йоганна Штрауса); «Папагено!» (концертна фантазія на
 теми з опери В. А. Моцарта «Чарівна флейта»; «Котяча fuga» на тему
 Д. Скарлатті; Концертна фантазія «Кармен» на теми з однойменної
 опери Ж. Бізе; Регтайм «A la turka».
 Твори в аранжуванні Г. Андерсона: Л.-К. Дакен. «Зозуля»;
 Ф. Крейслер. «Китайський тамбурін»; А. Вівальді. «Дощ сліз»;
 С. Рахманінов. «Вокаліз»; Й. С. Бах. Арія Петра з ораторії «Страсті за
 Матвієм»; Ф. Шуберт «Лісовий цар»; К. Сен-Санс «Лебідь»;

М. Римський-Корсаков «Політ джмеля»
Ведучі і виконавці Елена Антонец и Людмила Скринник

13. 12. 2018 р. «Астор Пьяццолла. Tango Nuevo» (обласна філармонія).

А. П'яццола. «Libertango», «Tangata», «Grand Tango», «Fuga Misterio»,
Виконує дует «Два роялі» у складі О. Антонець, Л. Скриннік.

А. П'яццола. «Invierno Porteno», «Verano Porteno», «Otono Porteno»

Виконує фортепіанне тріо у складі: О. Антонець (фортепіано),

В. Макарова (скрипка), Л. іванова (віолончель).

А. П'яццола. «Resurreccion Del Angel», «Escualo», «Celos», «Primavera Portena», «Mumuki», «Fugata».

Л. Десятников «Hommage to Astor Piazzolla».

Виконує танго-квінтет у складі: Л. Скриннік (фортепіано),

О. Липовий (баян), О. Кулішенко (скрипка), М. Карева(електрогітара),

С. Гордієнко (контрабас).