

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

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**ПАЛАЧОВА КАТЕРИНА ВОЛОДИМИРІВНА**

УДК 78.071.1:78.03(477)"20"

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**ВИМІРИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ  
В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії

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



К. В. Палачова

Науковий керівник:

**Романюк Ірина Анатоліївна**

кандидат мистецтвознавства, доцент

Харків 2024

## АНОТАЦІЯ

**Палачова К. В. Виміри композиторської творчості в українській музичній культурі XXI століття.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – «Культура і мистецтво»). – Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Харків, 2024.

Дисертацію присвячено обґрунтуванню вимірів композиторської творчості як системи функцій діяльності композитора. Автором дослідження є композитор, який, перебуваючи в професійному мистецькому середовищі, осмислює композиторську творчість у функціональній множинності її проявів «зсередини» власного творчого досвіду. З урахуванням зміни ціннісних настанов та форм комунікації у музичній культурі XXI століття уможлиблюється оновлення методології аналізу творчості митців у відповідності до мистецької практики. Отже, *актуальність теми* дослідження обумовлена: сформованими в музикознавстві передумовами для уможливлення моделювання функцій композиторської творчості як системи вимірів у мистецькій практиці XXI століття; необхідністю привернення наукової уваги до композиторської творчості регіональних осередків Сходу та Півдня України як невід’ємної складової української музичної культури XXI століття.

**Мета дослідження** – обґрунтувати виміри композиторської творчості як систему функцій діяльності композитора (на матеріалі мистецької практики XXI століття).

**Матеріалом дослідження** обрано партитури та відеозаписи творів: 1) представників Запорізького обласного осередку Національної спілки композиторів України М. Попова, Г. Хазової, Н. Боевої, Д. Савенка;

2) молодій генерації харківських композиторів Д. Малого, В. Богатирьова, К. Палачової. У Розділі 3 залучені аудіо-партитури музики до обраних вистав О. Дмитрієвої у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва, а також аудіо-, відео- та публіцистичні матеріали, пов'язані з творчими проєктами 2020-х років за участі молодих харківських композиторів.

**Об'єкт дослідження** – діяльність композитора як складова музичної культури; **предмет** – композиторська творчість у функціональній множинності її проявів.

Концепція дисертації спирається на міждисциплінарний синтез загальних та спеціальних **методів**, а саме: *історико-культурного, когнітивного, системно-діяльнісного, компаративного, жанрово-стильового, структурно-функціонального, семантичного.*

**Теоретична база** дослідження ґрунтується на наукових працях, що складають напрями сучасної гуманітаристики та музикознавства: *українська музична культура XXI ст.* (О. Берегова, І. Коновалова); *постать композитора та композиторська творчість* (І. Драч, В. Батанов, О. Коменда, Т. Кумеда, І. Коновалова, Д. Малий, А. Муха, Н. Савицька, О. Щетинський); *музична регіоніка* (Л. Кияновська, Є. Кеменчеджи, А. Кравченко, А. Литвиненко, Т. Мартинюк, О. Ущапівська, В. Щепакін); *теорія жанру та стилю в музиці* (І. Коханик, Д. Купіна, О. Овсяннікова-Трель, Г. Савченко, Л. Шаповалова); *аналіз музичних творів* (О. Зінькевич, І. Коханик, Г. Савченко); *музика в театрі* (О. Білас, О. Мацепура, Х. Новосад-Лесюк, М. Ужинський, Г. Фількевич); *музична семантика* (О. Козаренко, О. Овсяннікова-Трель, Б. Сюта); *теорія комунікації та музична інтерпретологія* (О. Злотник, І. Коновалова, Ю. Ніколаєвська).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що в українському музикознавстві *вперше*: розроблено систему вимірів композиторської творчості в українській музичній культурі XXI століття;

запропоновано дефініцію «вимір композиторської творчості» як інструмента методології когнітивного музикознавства; введено в науковий обіг низку творів композиторів Запоріжжя, а саме: Концерт-фантазія для фортепіано з симфонічним оркестром Д. Савенка, «Меса пам'яті» М. Попова, «Lobet Gott» Г. Хазової; охарактеризовано діяльність композитора як творчого наставника у закладі вищої освіти (зокрема на кафедрі композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського) у світлі сучасних вимог до фахової профілізації «Композиція»; виявлено специфіку функціонування музики в Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва (новітні вистави режисерки О. Дмитрієвої) як втілення виміру композиторської творчості у театрі; висвітлено композиторську творчість у експериментальних проєктах 2020-х років за участі харківських композиторів в історико-культурному контексті сьогодення, в тому числі воєнного часу. *Отримала подальший розвиток* типологія творчості Н. Боевої, М. Попова, Д. Савенка, Г. Хазової.

**Структура роботи** складається з трьох розділів, кожний з яких розкриває логіку розгортання концепції дослідження.

У Розділі 1 «Композиторська творчість у часопросторі музичної культури: методологія дослідження» обґрунтовано роль композитора як суб'єкта творчості в системі музичної культури. Виокремлено засадничі види музичної діяльності композитора, актуальні в мистецькій практиці XXI століття: композиторська творчість, музикознавство, виконавство, педагогіка, культуртрегерство, фольклористика, аранжування, саунд-дизайн. Композиторська творчість постає вирішальним видом діяльності митця серед інших можливих. У залежності від функції і форм комунікації змодельовано виміри композиторської творчості: *автокомунікативний* та *міжперсональний (міжособистісний)*. Останній ми диференціюємо на композиторську творчість: у системі професійних об'єднань; як репрезентацію представниками закладу вищої освіти регіональної композиторської школи;

композиторську творчість у театрі, підпорядковану режисерському задуму; композиторську творчість у експериментальних проєктах, у яких виявляються множинні форми комунікації.

На цій підставі запропоновано дефініцію: ***вимір композиторської творчості*** – це категорія пізнання усталених (та потенційних) видів діяльності митця як системи. Сформульовані виміри не є взаємовиключними і можуть бути поєднані у творчості одного композитора, уможливлуючи її входження у цілісну систему як складової музичної культури ХХІ ст.

У **Розділі 2 «Композиторська творчість у системі професійного об'єднання»** здійснено дослідження композиторської творчості: у системі професійного об'єднання та у закладі вищої освіти мистецького спрямування (на прикладах Запорізького обласного осередку НСКУ і кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Дефініцію виміру композиторської творчості як аналітичний інструмент екстрапольовано на творчий досвід представників Запорізького регіонального обласного осередку НСКУ. Унаочнено історичну сформованість двох генерацій: старшої (Н. Боєва і М. Попов) і молодшої (Д. Савенко і Г. Хазова).

Визначено засадничі принципи творчості представників Запорізького обласного осередку: спадкоємні зв'язки із київською, харківською, донецькою композиторськими школами; жанрово-стильове розмаїття творчого доробку, зумовлене функціями професійної діяльності та співпрацею з виконавськими колективами і солістами у Запоріжжі та поза його межами; домінування академічного типу музичного мислення у творчості старшої композиторської генерації та тяжіння до новачійності – у молодшої; тяжіння до лірико-драматичних концепцій відображення світу у поєднанні з демократизацією авторського висловлювання.

Надано характеристику творчої діяльності представників кафедри композиції ХНУМ імені І. П. Котляревського з фокусуванням наукового

інтересу на новітньому етапі в її оновленому складі (з 2022 року). Виявлено об'єктивації у діяльності представників кафедри засадничих принципів регіональної композиторської школи: забезпечення спадкоємності поколінь через міжпоколінну комунікацію, синтез традицій харківської композиторської школи у творчості молодшої генерації викладачів кафедри та новаторських пошуків, відповідних сучасним тенденціям розвитку музичної культури України. У системі діяльності композиторів-викладачів втілено єдність складових – творчої (композиторської), навчальної, наукової, просвітницької; у навчальному процесі та на прикладі новітніх науково-творчих, мистецьких проєктів засвідчено дію принципу «учитель – учень». Таким чином, визначено, що творчість представників кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського репрезентує харківську композиторську школу.

У Розділі 3 **«Композиторська творчість у мультидисциплінарних проєктах: харківський текст»** дослідницький інтерес зосереджено на композиторській творчості у *театрі* (на прикладах вистав О. Дмитрієвої у ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва) та у *новітніх експериментальних проєктах* за участі молодих харківських композиторів.

На підставі огляду вистав ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва (від його заснування у 30-х роках ХХ ст. й до нині) виявлено вирішальну роль композиторів харківської школи у музичному оформленні вистав. Визначено, що це історично пов'язано з освітньо-професійними традиціями вищої фахової мистецької освіти у Харкові, які втілювалися у синтезі музичного та театральних компонентів у Харківському музично-драматичному інституті (нині – ХНУМ імені І. П. Котляревського). Окреслено функції композитора у новітніх постановках театру на прикладах музики до вистав О. Дмитрієвої 2019–2023 років як одноосібного автора музичної концепції та драматургії, одного з рівноправних учасників експериментальної композиторської колаборації або ж автора одного з пластів загальної сценофонії вистави.

Висвітлено композиторську творчість харківських митців у експериментальних проєктах 2020-х років, в тому числі воєнного часу. Засвідчено, що композиторська творчість актуалізує формат відкритої експериментальної колаборації композитора з режисерами, художниками, письменниками, поетами, драматургами, що зумовлює жанрово-стильове розмаїття. Музичні твори, написані у межах новітніх експериментальних проєктів, з одного боку, мають функціонально-прикладний характер, а з іншого – можуть функціонувати як самоцінний продукт.

**У Висновках** містяться результати дослідження. Запропоновано системно-діяльнісний підхід у дослідженні функціональної множинності композиторської творчості в сучасному глобалізованому світі.

У залежності від функції діяльності митця і форм комунікації (на підставі горизонтальних, вертикальних та множинних зв'язків) змодельовано та апробовано систему вимірів композиторської творчості.

Уведено в науковий обіг низку творів композиторів Запоріжжя, а саме: Концерт-фантазія для фортепіано з симфонічним оркестром Д. Савенка, «Меса пам'яті» М. Попова, камерна кантата «Lobet Gott» Г. Хазової.

Наголошено на оновленні методологічного інструментарію когнітивного музикознавства, присвяченого композиторській діяльності, здатного враховувати зміни ціннісних настанов у сучасній культурі. Запропонована модель вимірів композиторської творчості як системи потребує подальшої апробації на матеріалі діяльності митців інших регіональних осередків мистецької України, що складає перспективу розробки теми.

**Ключові слова:** композитор, композиторська творчість, виміри композиторської творчості, діяльність митця, музичний твір, українська музична культура XXI століття, комунікація, інтерпретація, музична семантика, традиції та новації, жанр, композиторське мислення, стиль.

## ANNOTATION

**Palachova K. V. The dimensions of composing creativity in Ukrainian musical culture of the 21st century.** – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Dissertation for acquiring the degree of Doctor of Philosophy in specialty 025 – "Musical Art" (02 – "Culture and Art"). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2024.

The dissertation is devoted to the substantiation of the dimensions of the composing creativity as a system of functions of the composer's activity. The author of the research is a composer who, being in a professional artistic environment, interprets the composing creativity in the functional multiplicity of its manifestations "from within" her own creative experience. Taking into account the changes in value guidelines and forms of communication in the musical culture of the 21st century, it becomes possible to update the methodology of analysing the creative work of artists in accordance with artistic practice. Therefore, the relevance of the research topic is determined by: the prerequisites formed in musicology to enable the modelling of the functions of composing creativity as a system of dimensions in the artistic practice of the 21st century; the need to draw scientific attention to the composing creativity of the regional centres of the East and South of Ukraine as an integral component of the Ukrainian musical culture of the 21st century.

The **purpose of the research** is to substantiate the dimensions of the composing creativity as a system of functions of the composer's activity (based on the material of artistic practice of the 21st century).

As the **research material** we have chosen the scores and video recordings of the compositions by: 1) the representatives of the Zaporizhia regional branch of the National Union of Composers of Ukraine M. Popov, H. Khazova, N. Boeva,



D. Savenko; 2) the young generation of Kharkiv composers D. Malyi, V. Bohatyriov, K. Palachova. Section 3 includes audio scores of music for selected performances by O. Dmitrieva at Kharkiv State Academic Puppet Theatre named after V. A. Afanasiev, as well as audio, video, and journalistic materials related to creative projects of the 2020s with the participation of young Kharkiv composers.

The **object of the research** is the composing activity as a component of musical culture; the **subject** is the composing creativity in the functional multiplicity of its manifestations.

The concept of the dissertation is based on an interdisciplinary synthesis of general and special **methods**, namely: *historical-cultural, cognitive, system-active, comparative, genre-stylistic, structural-functional, and semantic*.

The **theoretical basis of the research** is based on scientific works that make up the directions of modern humanities and musicology: Ukrainian musical culture of the 21st century (O. Berehova, I. Konovalova); the figure of the composer and the composing creativity (I. Drach, V. Batanov, O. Komenda, T. Kumeda, I. Konovalova, D. Malyi, A. Mukha, N. Savytska, O. Shchetynsky); music regional science (L. Kiyanovska, E. Kemenchedzhi, A. Kravchenko, A. Lytvynenko, T. Martyniuk, O. Uschapivska, V. Shchepakin); theory of genre and style in music (I. Kokhanyk, D. Kupina, O. Ovsyannikova-Trel, G. Savchenko, L. Shapovalova); analysis of musical compositions (O. Zinkevich, I. Kokhanyk, G. Savchenko); music in the theatre (O. Bilas, O. Matsepura, H. Novosad-Lesyuk, M. Uzhynsky, H. Filkevich); musical semantics (O. Kozarenko, O. Ovsyannikova-Trel, B. Syuta); communication theory and musical interpretology (O. Zlotnyk, I. Konovalova, Y. Nikolaievskaya).

The **scientific novelty of the obtained results** lies in the fact that for the first time in Ukrainian musicology: a system of dimensions of composing creativity in Ukrainian musical culture of the 21st century has been developed; the definition of the "dimension of composing creativity" as a tool of cognitive musicology methodology has been proposed; a number of compositions by Zaporizhia

composers have been put into scientific circulation, namely: Concerto-fantasy for piano with symphony orchestra by D. Savenko, "Memorial Mass" by M. Popov, cantata "Lobet Gott" by G. Khazova; the activity of a composer as a creative mentor in a higher education institution (in particular, at the Department of Composition and Instrumentation of KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky) is characterized in the light of modern requirements for the professional specialization "Composition"; the specificity of the functioning of music in Kharkiv State Academic Theatre of Puppets named after V. A. Afanasiev (the latest performances by the director O. Dmitrieva) has been revealed as the embodiment of the dimension of the composing creativity in the theatre; the creative work of composers in experimental projects of the 2020s with the participation of Kharkiv composers has been highlighted in the historical and cultural context of today, including wartime. The typology of the creativity of N. Boyeva, M. Popov, D. Savenko, and G. Khazova received further development.

The **structure of the work** consists of three sections, each of which reveals the logic of the development of the research concept.

**Section 1 "Composing creativity in the time-space of musical culture: research methodology"** substantiates the role of the composer as a subject of creativity in the system of musical culture. The fundamental types of the composer's musical activity, relevant in the artistic practice of the 21st century, have been singled out: the composer's creative work, musicology, performance, pedagogy, culture tracking, folkloristics, arrangement, sound design. The composing creativity appears to be the decisive type of activity of the artist among other possible ones. Depending on the function and forms of communication, the dimensions of the composing creativity have been modelled: self-communicative and interpersonal (inter-personality). We differentiate the latter into composing creativity: in the system of professional associations; as a representation by representatives of the higher education institution of the regional composing school; composing creativity in the theatre, which is subordinated to the director's

plan; composing creativity in experimental projects in which multiple forms of communication are revealed.

On this basis, the definition is proposed: the **dimension of composing creativity** is a category of cognition of established (and potential) types of activity of the artist as a system. The formulated dimensions are not mutually exclusive and can be combined in the creative work of one artist, making it possible for it to enter into a coherent system as a component of the musical culture of the 21st century.

**Section 2 "Composing creativity in the system of a professional association"** carries out the research of composing creativity in the system of a professional association and in an institution of higher education of the artistic direction (on the examples of the Zaporizhia regional branch of the NUCU and the Department of Composition and Instrumentation of KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky).

The definition of the dimension of composing creativity as an analytical tool is extrapolated to the creative experience of representatives of the Zaporizhia regional branch of the NUCU. The historical formation of two generations has been visualized: the older one (N. Boeva and M. Popov) and the younger one (D. Savenko and G. Khazova).

The basic principles of creativity of the representatives of the Zaporizhia regional centre have been defined: hereditary ties with the Kyiv, Kharkiv, and Donetsk schools of composition; the genre-stylistic variety of creative output, determined by the functions of professional activity and cooperation with performing groups and soloists in Zaporizhia and beyond; the dominance of the academic type of musical thinking in the creative work of the older generation of composers and the tendency towards innovation of the younger generation; the attraction to lyrical-dramatic concepts of world reflection in combination with the democratization of the author's expression.

The characteristic of the creative activity of the representatives of the Department of Composition of KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky with a

focus of scientific interest on the newest stage in its updated composition (from 2022) has been provided. The objectification of the fundamental principles of the regional composing school in the activities of the department representatives has been revealed: ensuring the continuity of generations through intergenerational communication, the synthesis of the traditions of the Kharkiv composing school in the creative work of the young generation of teachers of the department and innovative searches corresponding to the current trends in the development of musical culture of Ukraine. The system of activity of composers-teachers embodies the unity of components – creative (composing), training, scientific, educational; in the educational process and on the example of the latest scientific, creative, artistic projects, the effect of the "teacher-student" principle has been proven. Thus, it has been determined that the creative work of the representatives of the Department of Composition and Instrumentation of Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts represents Kharkiv composing school.

In **Section 3 "Composing creativity in multidisciplinary projects: Kharkiv text"**, the research interest is focused on composing creativity in the theatre (on the examples of O. Dmitrieva's performances at the V. A. Afanasiev KhSATP) and in the latest experimental projects with the participation of young Kharkiv composers.

On the basis of a review of the performances of the V. A. Afanasiev KhSATP (from its foundation in the 1930s to the present day), the decisive role of composers of the Kharkiv school in the musical design of the performances has been revealed. It has been determined that this is historically connected with the educational and professional traditions of higher professional art education in Kharkiv, which were embodied in the synthesis of musical and theatrical components at Kharkiv Music and Drama Institute (now it is KhNUA named after I. P. Kotlyarevsky). The functions of the composer in the latest theatre productions have been outlined using the examples of music for O. Dmitrieva's performances in 2019–2023 as the sole author of the musical concept and dramaturgy, one of the

equal participants in the experimental composing collaboration, or the author of one of the layers of the general scenophony of the performance.

The composing creativity of Kharkiv artists in experimental projects of the 2020s, including wartime, has been highlighted. It is proven that the composing creativity actualizes the format of the composer's open experimental collaboration with directors, artists, writers, poets, playwrights, which leads to genre and style diversity. Musical compositions written within the framework of the latest experimental projects, on the one hand, have a functional and applied nature, and on the other hand, they can function as a product valuable in itself.

The **Conclusions** contain the results of the research. A system-activity approach is proposed in the research of the functional multiplicity of the composing creativity in the modern globalized world.

Depending on the function of the artist's activity and the forms of communication (on the basis of horizontal, vertical and multiple connections), a system of dimensions of the composing creativity has been modelled and tested.

A number of compositions by Zaporizhia composers have been put into scientific circulation, namely: Concerto-fantasy for piano with symphony orchestra by D. Savenko, "Memorial Mass" by M. Popov, "Lobet Gott" by H. Khazova.

We have emphasized the update of the methodological toolkit of cognitive musicology, dedicated to composing activity, and able to take into account changes in value guidelines in modern culture. The proposed model of dimensions of composing creativity as a system needs further testing on the material of the activities of artists of other regional artistic centres of Ukraine, which constitutes a perspective for the development of the topic.

**Keywords:** composer, composing creativity, dimensions of composing creativity, artist's activity, musical composition, Ukrainian musical culture of the 21st century, communication, interpretation, musical semantics, traditions and innovations, genre, composing thinking, style.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України

#### як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»

1. Палачова К. Творчість композиторів Запоріжжя в контексті української музичної культури початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2021. Вип. 35. С. 68–73, DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-4-9>

2. Палачова К. Музика у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва: історіографічний та феноменологічний аспекти. *Fine Arts and Culture studies*, 2022. Вип. 6. С. 12–21, DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2>

3. Палачова К. Виміри творчої діяльності композитора: досвід моделювання. *Fine Arts and Culture studies*, 2023. Вип. 4. С. 58–62, DOI: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-8>

### Статті в наукових зарубіжних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

4. Palachova K. Semiosphere of musical communication in puppet theater (on the example of the latest performances of the Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev, Ukraine). *American Research Journal of Humanities & Social Science*, 2021. Vol. 04. P. 100–105.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	16
<b>РОЗДІЛ 1. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ У ЧАСОПРОСТОРИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ</b>	
1.1. Композиторська творчість як предмет музикознавчого дослідження: історіографія питання.....	23
1.2. Методологія дослідження композиторської творчості в системі видів діяльності митця.....	44
1.3. Історіографія дослідження композиторської творчості в театрі.....	55
Висновки до Розділу 1.....	67
<b>РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ У СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОГО ОБ'ЄДНАННЯ</b>	
2.1. Творчість композиторів Запорізького осередку НСКУ як складова української музичної культури ХХІ століття.....	69
2.2. Кафедра композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського у культуротворчих процесах сьогодення.....	110
Висновки до Розділу 2.....	118
<b>РОЗДІЛ 3. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ У МУЛЬТИДИСЦИПЛІНАРНИХ ПРОЄКТАХ: ХАРКІВСЬКИЙ ТЕКСТ</b>	
3.1. Музика в Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва: від генези до сьогодення.....	120
3.2. Творчі проєкти харківських композиторів 2020-х років: комунікативний аспект.....	155
Висновки до Розділу 3.....	163
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	166
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	171
<b>ДОДАТКИ</b> .....	192

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Історичні, суспільно-політичні, соціальні, і як наслідок, культуротворчі процеси у ХХІ столітті формують нову культурну ситуацію, у якій творчість митця реалізується у різних видах мистецької діяльності. Композитор як суб'єкт творчості вбачається нами центральною фігурою в музичній культурі, її смислоутворюючим механізмом. Онтологія композиторської творчості полягає у створенні *нової музики* – такої, що не існувала раніше. Отже, саме композиторська творчість постає вирішальним видом діяльності митця серед інших можливих.

Сучасні наукові праці пропонують дослідження постаті композитора та його діяльності у різних ракурсах: І. Драч [22], Т. Кумеда [71], О. Щетинський [162] досліджують аспекти вияву композиторської особистості (індивідуальності) в українській музичній культурі ХХ століття; у концепції І. Коновалової [59] обґрунтовано особистісні та діяльнісні аспекти феномена композитора в європейській музичній культурі ХХ століття; у дисертаціях В. Батанова [3], О. Коменди [55] композитора представлено як універсальну творчу особистість – на прикладах творчості українських митців ХХ – початку ХХІ століття (О. Коменда) та композиторської творчості митців Європи та Сходу (В. Батанов).

У пропонованій дисертації дослідницький інтерес зосереджено прицільно на діяльності сучасних українських композиторів – представників регіональних осередків Сходу та Півдня України та найновіших зразках композиторської творчості митців Харкова та Запоріжжя.

Автором дисертації є композитор, який «зсередини» власного творчого досвіду в системі професійного мистецького середовища осмислює композиторську творчість у функціональній множинності її проявів. З урахуванням зміни ціннісних настанов та форм комунікації у музичній



культури ХХІ століття уможлиблюється оновлення методології аналізу творчості митців у відповідності до мистецької практики. Отже, *актуальність теми дослідження* обумовлена:

- сформованими в музикознавстві передумовами для уможливлення моделювання функцій композиторської творчості як системи вимірів у мистецькій практиці ХХІ століття;
- необхідністю привернення наукової уваги до композиторської творчості регіональних осередків Сходу та Півдня України як невід'ємної складової української музичної культури ХХІ століття;

Стратегічним у розбудові концепції є досягнення у науковому вимірі діяльнісного досвіду автора дисертації – композитора, що формувався у 2010-х – 2020-х роках під час навчання у Запорізькому фаховому музичному коледжі імені І. П. Майбороди, та особистого спілкування з композиторами Запоріжжя, згодом – навчання та роботи на кафедрі композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського, творчої діяльності у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва на посаді керівника музичної частини.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського. Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №4 від 26.11.2020 р.) та уточнено (протокол №7 від 30.01.2024 р.). Зміст дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2017–2022 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І. П. Котляревського (протокол №4 від 30.11.2017 р.).

**Мета дослідження** – обґрунтувати виміри композиторської творчості як систему функцій діяльності композитора (на матеріали мистецької практики ХХІ століття).

**Завдання** обумовлені необхідністю реалізації поставленої мети:

- узагальнити наукові дослідження вітчизняних науковців, присвячені ролі композитора в культуротворчих процесах сьогодення;
- змодельовати виміри композиторської творчості як інструмента пізнання її функціональної множинності в музичній культурі ХХІ століття;
- узагальнити творчий досвід композиторів Запорізького обласного осередку як професійної спільноти в аспекті системно-діяльнісного підходу;
- охарактеризувати діяльність представників кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського на новітньому етапі у світлі поставленої проблеми;
- виявити специфіку функціонування музики у виставах Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва в історичному дискурсі та сьогодення для увиразнення функції композитора у новітніх постановках театру;
- надати оцінку діяльності харківських митців у експериментальних творчих проєктах у комунікативному аспекті.

**Об’єкт дослідження** – діяльність композитора як складова музичної культури; **предмет** – композиторська творчість у функціональній множинності її проявів.

**Матеріалом дослідження** обрано партитури творів українських композиторів ХХІ століття, зокрема:

- представників Запорізького обласного осередку Національної спілки композиторів України Миколи Попова [121], Ганни Хазової [150], Наталії Боєвої [11], Дмитра Савенка [129];

- представників молодшої генерації композиторської школи Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Володимира Богатирьова [113], Дмитра Малого [81], Катерини Палачової [113];
- аудіо-партитури музики до вистав «Стойкий олов'яний солдатик» [138], «Казка для маленького зайчика» [42], «Я норм» [153], «Вертеп. Війна. Вірші» [12], «Жираф Монс» [35] Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва;
- а також відеозаписи вищезгаданих творів [26, 98, 166, 171, 173, 184, 186].

**Методи дослідження.** Концепція дослідження обумовила вибір наступних наукових підходів, що складають міждисциплінарну єдність:

- *історико-культурний* – задіяний при дослідженні культуротворчих процесів в українській музичній культурі ХХІ століття;
- *когнітивний* – уможливує засади теоретичного моделювання в процесі музикознавчої аналітики;
- *системно-діяльнісний* – забезпечує обґрунтування вимірів композиторської творчості;
- *компаративний* – застосований для моделювання вимірів композиторської творчості на підставі їх порівняльного аналізу за функціями та формами комунікації;
- *жанрово-стильовий* – пов'язаний з виявом специфіки індивідуальної композиторської творчості як системи мислення;
- *структурно-функціональний* – скеровує аналіз музичної композиції обраного твору;
- *семантичний* – спрямований на увиразнення знакової системи музичного твору;
- *інтерпретативний* – націлений на тлумачення видів діяльності митця в сучасному глобалізованому світі.

**Теоретична база** дослідження спирається на загальні та спеціальні напрями сучасного музикознавства:

- *українська музична культура XXI століття* (О. Берегова [4]; І. Коновалова [59]);
- *постать композитора та композиторська творчість* (І. Драч [22], В. Батанов [3], О. Берегова [4], Л. Кияновська [48, 49], О. Коменда [55], Т. Кумеда [71], І. Коновалова [59], Д. Малий [78, 79], А. Муха [95], Н. Савицька [130], О. Щетинський [162]);
- *музична регіоніка* (Л. Кияновська [47], Є. Кеменчеджи [50], А. Кравченко [68], А. Литвиненко [76], Т. Мартинюк [83], О. Ущипівська [144]; В. Щепакін [161]);
- *теорія жанру та стилю в музичному мистецтві* (І. Коханик [61, 62, 63], Д. Купіна [167, 168, 169], О. Овсяннікова-Трель [107]);
- *аналіз музичних творів* (О. Цехмістро [154], О. Зінькевич [39], І. Коханик [66], Г. Савченко [133]);
- *музика в театрі* (О. Білас [7], О. Мацепура [87, 88], Х. Новосад-Лесюк [103, 104, 105, 106], М. Ужинський [142, 143], Г. Фількевич [145, 146, 147, 148]);
- *музична семантика* (О. Александрова [1], О. Козаренко [52], О. Овсяннікова-Трель [109], Б. Сьота [139]);
- *теорія комунікації та музична інтерпретологія* (О. Злотник [40], І. Коновалова [56], Ю. Ніколаєвська [99, 100, 101, 102], Л. Шаповалова [156]).

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що в українському музикознавстві *вперше*:

- розроблено систему вимірів композиторської творчості в українській музичній культурі XXI століття;
- запропоновано дефініцію «вимір композиторської творчості» як інструмента методології когнітивного музикознавства;

- введено в науковий обіг низку творів композиторів Запоріжжя, а саме: Концерт-фантазія для фортепіано з симфонічним оркестром Д. Савенка, «Меса пам'яті» М. Попова, камерна кантата «Lobet Gott» Г. Хазової;
- охарактеризовано діяльність композитора як творчого наставника у закладі вищої освіти, зокрема на кафедрі композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського у світлі сучасних вимог до фахової профілізації «Композиція»;
- виявлено специфіку функціонування музики в Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва (новітні вистави режисерки Оксани Дмитрієвої) як втілення виміру композиторської творчості у театрі;
- висвітлено композиторську творчість у експериментальних проєктах 2020-х років за участі харківських композиторів в історико-культурному контексті сьогодення, в тому числі воєнного часу.

*Отримали подальший розвиток:*

- наукові позиції щодо діяльності композиторів Запорізького осередку НСКУ, а саме: типологія творчості Н. Боевої, М. Попова, Д. Савенка, Г. Хазової.

**Практичне значення отриманих результатів.** Матеріали дослідження можуть бути використані в навчальних курсах «Історія української музики», «Аналіз музичних творів», «Сучасна музика», «Композитор і аудіовізуальні мистецтва», «Робота режисера з композитором» для бакалаврів та магістрів закладів вищої освіти мистецького спрямування, а також в подальшій розробці обраної наукової проблематики, пов'язаної з дослідженням вимірів композиторської творчості в українській музичній культурі XXI століття.

**Апробація результатів дослідження.** Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І. П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені на

міжнародних і всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, грудень 2020 року), «Музична комунікація у питаннях та відповідях» (Харків, січень 2021 року), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, березень 2021 року), «Fresh science» (Київ, березень 2021 року), «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, квітень 2021 року), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2021 року), «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, травень 2022 року), «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, травень 2022 року), Всеукраїнський відкритий круглий стіл «Сучасна мистецька освіта в умовах війни» (Харків, травень 2022 року), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, лютий 2023 року), «Interdisciplinary perspectives in musicology» (Грузія, Тбілісі, травень 2023 року), «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, жовтень 2023 року), «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, лютий 2024 року), «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, квітень 2024 року); а також на Першому Всеукраїнському конкурсі науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (Харків, червень 2023 року).

**Публікації.** Основні положення дисертації викладено у чотирьох одноосібних статтях; з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України, та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні *American Research Journal of Humanities & Social Science (ARJHSS, USA)*.

**Структура роботи.** Робота складається із Анотацій, Вступу, трьох Розділів (7 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (189 позицій) та Додатків. Загальний об'єм роботи складає 215 сторінок, з них основного тексту – 155 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ У ЧАСОПРОСТОРИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ: МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Композиторська творчість як предмет музикознавчого дослідження: історіографія питання

В сучасній гуманітаристиці феномен творчості досліджується у різних наукових дискурсах: філософському, психологічному, культурологічному, богословському.

За визначенням Платона [119], творчість – це здатність людини створювати щось нове, унікальне. Це не просто вид діяльності, а в певному універсальному сенсі – будь-який перехід із небуття в буття. У такому контексті людина, яка займається творчістю, подібна до Деміурга.

Ключові платонівські постулати про сутність творчості та людини, яка займається творчістю, покладені в основу подальших концепцій в історії розвитку європейської філософії, аж до тепер.

Вкажемо на сутнісну ознаку, що відрізняє композитора від інших митців, пов'язаних із музикою: композитор – це людина, яка створює музику, якої раніше не існувало. У такому визначенні вбачаємо спадкоємність із ідеєю Платона про творчість як перехід із небуття в буття.

Бельгійський музикознавець М. Леман (Prof. Dr. Marc Leman) [170] наголошує на тому, що музична творчість є властивістю не музичних творів, а осіб, які беруть участь в обробці музичної інформації («music creativity is not a property of musical products but of persons that are involved with musical information proceeding» [170, с. 285]). У такому контексті творчість є якістю не лише композиторів, а й виконавців. Однак М. Леман стверджує, що митця можна вважати творчим, якщо він не просто повторює вже вивчене або створене кимось до нього, але виявляє непередбачувану точку зору, яка відкриває нові подальші можливості. Дослідник пов'язує музичну творчість з

такими поняттями, як новизна, оригінальність, гнучкість, а також із божественною інтуїцією, пристрасстю та сміливістю виражати особисті емоції. Згідно з концепцією М. Лемана, творчість пов'язана з категорією творчого мислення («creative thinking»).

Сучасний канадський учений Б. Ендрюс (Prof. Dr. Bernard Andrews, University Ottawa) [164] зазначає, що розуміння музичної творчості потребує дослідження цього складного, багатогранного мистецького явища. Дослідник пропонує структуру музичної творчості, яка містить чотири виміри (dimensions):

- особа – композитор (the person);
- композиційний процес (the composing process);
- попередня підготовка, емоції та контекст (the pre-requisite training, emotions and context);
- власне музичний твір (the musical piece itself).

У наведеній Б. Ендрюсом структурі музичної творчості першим виміром постає сам митець, без особи якого неможливе існування усіх інших вимірів.

Дослідниця творчості Арво Пярта М. Ковтунова [51] вказує на взаємозв'язок та взаємовплив особистості митця та творчості. Науковиця стверджує, що творчість є можливою лише за наявності суб'єкта, який творить. З іншого боку, саме внаслідок творчої діяльності такий суб'єкт набуває власну особистісну якість. Через творчу діяльність людина реалізує глибинну сутність своєї особистості. У зв'язку з цим М. Ковтунова доходить до висновку, що творчість здатна відкрити шлях онтології особистості.

Л. Шаповалова [156] у докторській дисертації зосереджує увагу на феномені рефлексії, яка постає неодмінною складовою музичної творчості як глибинної функції мислення та «точкою відліку» в «ціннісно-світоглядному моделюванні музичної творчості як метафізичного виміру буття людського духу» [156, с. 27].



Узагальнимо онтологічні ознаки творчості як концепту когнітивного музикознавства:

- глибинна сутність творчості полягає у переході із небуття в буття (за визначенням Платона), у створенні того, що раніше не існувало;
- творчість і митець взаємопов'язані: творчість можлива лише за наявності того, *хто* творить; таким чином вона виявляє свою антропологічну природу;
- у структурі музичної творчості митець постає центральною, ключовою фігурою («виміром» – за визначенням Б. Ендрюса).

Враховуючи обрану проблематику дослідження, вважаємо доцільним обрати його відправною точкою *постать композитора* як суб'єкта композиторської творчості. На підставі аналізу новітніх наукових праць, присвячених постаті митця, спробуємо надати всебічну характеристику та визначити її засадничі ознаки в музичній науці.

А. Муха, автор монографії «Процес композиторської творчості» [95], надав наступне визначення: «композитор – людина, яка пише (створює) музику; автор музичних творів» [96, с. 517]. Однією із складових концепцій А. Мухи є вибудована дослідником структура особистості композитора, яка включає в себе «специфічні» та «неспецифічні» елементи. До «специфічних» дослідник відносить такі:

- особлива (творча) музична обдарованість (слух, пам'ять, почуття ритму тощо), що дозволяє втілювати власні ідеї, переживання в музичних образах,
- комплекс характерних психологічних передумов (вразливість, спостережливість, воля, емпатія тощо),
- достатня професійна підготовка (музична ерудиція, композиторські навички),
- наявність певних художньо-естетичних настанов.

Окрім того, дослідник вказує на наявний тип професійного композитора, що поєднує свою безпосередню творчу діяльність з іншими видами – виконавством, педагогікою, фольклористикою, наукою, культуртрегерством, а також позамузичною діяльністю (наприклад, інженерією, математикою, філософією). Однак науковець підкреслює найвагоміший статус саме композиторського внеску митця. Зазначимо, що А. Муха надає наступну типологію:

- «професійний композитор»,
- «композитор-аматор» або «самодіяльний композитор».

Критерієм відмінності вказаних типів, за визначенням А. Мухи, є наявність або відсутність в автора диплома про вищу композиторську освіту. Звідси – можемо констатувати, що вища фахова освіта композитора є тим засадничим критерієм, який дозволяє у контексті нашого дослідження зосередитися на творчій діяльності саме професійних композиторів.

Статус професійного композитора передбачає навчання за фахом у закладі вищої освіти мистецького спрямування. На нашу думку, найбільш вагомою складовою навчального процесу для майбутнього композитора є успадкування творчого досвіду свого викладача-наставника у класі з фаху. Спадкоємні зв'язки між учителем та учнем в системі професійної композиторської освіти увиразнює поняття «композиторська школа».

У музичній науці явище школи постає складним і багатовимірним. У даному дослідженні вважаємо доцільним звернутися до універсального визначення, яке надає Ж. Дедусенко у науковій праці «Виконавська школа як рід культурної традиції» [23]. На думку авторки, поняття «школа» має подвійне значення: «як творчості й дидактики, оскільки за її допомогою, з одного боку, здійснюється кристалізація безпосереднього досвіду діяльності, з іншого – акт передачі цього досвіду від учителя учневі. Тому школа є необхідною умовою безперервності художнього простору виконавського мистецтва, діяльності, що спрямована на його створення» [23, с. 3].

Школа у концепції Ж. Дедусенко постає як «особливий тип комунікації, що здійснюється в синкрезі двоєдиного процесу творення і навчання творчій діяльності» [23, с. 5]. Таким чином, дослідниця наголошує на комунікативній сутності школи.

В контексті нашого дослідження діяльності композитора постає необхідність залучення поняття *композиторської школи*. О. Рощенко [125] у ґрунтовному дослідженні харківської композиторської школи наводить її засадничі ознаки:

- «самобутність музичної мови, що ґрунтується на взаємодії рис національної своєрідності і здобутків європейського мистецтва» [125, с. 148]
- «вияв самобутності музичного мислення її представників, що призводить до затвердження індивідуальних композиторських стилів» [125, с. 151];
- «продуктивний, а не репродуктивний характер» школи [там само];
- «прагнення до подолання відмежованості між творчою особистістю та її оточенням» [там само];
- органічність зв'язків з іншими композиторськими школами.

О. Рощенко наголошує на властивому для харківської композиторської школи *синтезі традицій та новацій*, що втілюється у творчій діяльності митців як «глибинне вивчення спадщини великих майстрів минулого і освоєння сміливих творчих поривань сучасників» [125, с. 151].

Дослідниця композиторської школи Б. Лятошинського О. Дмитрієва [25] також вказує на якісні ознаки, притаманні композиторській школі:

- «розвиток та поєднання традицій і цінностей, коли різні джерела письмової та усної музичної культури трансформуються у новий синтез; наявність професійних інституцій у галузі музичного мистецтва, розгорнутих комплексних дисциплін, що охоплюють широкий спектр спеціалізованих предметів;

- наявність цілого комплексу умов для трансляції (виконання) музичних творів: професійні виконавці, солісти, диригенти, колективи, підготовлена слухацька аудиторія;
- формування нової генерації учнів, однодумців, спадкоємців тощо;
- розвиток композиторської діяльності як комунікативної складової сучасної культури» [25, с. 57].

Таким чином, явище композиторської школи в сучасному музикознавстві постає як особливий тип комунікації, що передбачає синтез творчого та навчального процесів, поєднання традицій та новацій, формування нових генерацій та збереження спадкоємних зв'язків.

В українській музикології ХХІ століття творча постать і діяльність композитора досліджуються у різних аспектах. Виокремимо засадничі новітні наукові праці в українській музичній науці, положення яких залучаємо у наші подальші наукові розвідки щодо постаті композитора.

У докторській дисертації І. Драч [31] осмислюється поняття композиторської індивідуальності, що цьому розуміється як цілісність художнього світу митця. Дослідниця наголошує на тому, що творчість композитора репрезентує його індивідуальність. Параметри композиторської індивідуальності формуються під впливом чинників, серед яких І. Драч визначає *історико-культурну ситуацію та традиції школи*, в ареалі впливу якої зростає композитор. Ці чинники є принциповими також і в контексті нашого дослідження.

Дослідницький інтерес Т. Кумеди [71] зосереджено на феномені особистості композитора у розвитку музичної культури України ХХ століття. Саме цей період, на думку дослідниці, позначився новими тенденціями: «відкриваються широкі можливості особистої самореалізації композиторів, відбувалося критичне осмислення мистецького досвіду з огляду на реалії сучасного суспільного життя. Унаслідок спостерігається поява новітніх напрямків у музичному мистецтві, що, безумовно, позначиться на

подальшому розвитку духовної культури українського народу, у тому числі й на становленні нової генерації професійних композиторів» [71, с. 4].

Музичну творчість, з концепцією Т. Кумеди, правомірно вважати «специфічним способом *самореалізації особистості* через опредмечування передусім внутрішнього змісту композитора, його неповторності та своєрідності» [71, с. 18].

У докторській дисертації Н. Савицької [130] досліджується «композиторська особистість як феномен і динамічний процес у просторі європейської музичної культури ХІХ – початку ХХ століття» [130, с. 5]. Наукова теорія дослідниці полягає в об'єднанні в єдиний концептуальний простір особистісно-біографічних, психовікових та жанрово-стильових проєкцій, які визначають основні етапи життєтворчості митця. Науковиця залучає документальні матеріали митців (автобіографії, листи, щоденники, спогади сучасників, а також окремі опуси) в процесі вивчення «біографічних сценаріїв» (термін, запропонований дослідницею) та стратегій творчої самореалізації європейських композиторів ХІХ – початку ХХ століть.

Науковиця розглядає композиторську життєтворчість у розгорнутій часовій перспективі на ґрунті широкого міждисциплінарного дискурсу, вивчення типологічних моделей завершального еволюційного періоду в ракурсі екзистенційного змісту, жанрових та стильових пріоритетів.

У дисертації зосереджується увага на *багатовимірності постаті митця*, яка є предметом дослідження різних галузей гуманітарних знань – музикознавства, біографіки, антропології, креативної та вікової психології.

Розглядаючи феномен особистості, Н. Савицька вказує на принципову відмінність між термінами «індивідуальність» та «особистість»:

- «індивідуальність фіксує комплекс незмінних рис характеру на різних етапах творчого становлення, а особистість є динамічною реалізацією генетично зумовленої унікальності, однак при усіх змінах її вирізняє вища єдність свідомості;

- індивідуальністю народжуються – особистістю стають;
- індивідуальність – категорія естетична, особистість – морально-етична;
- індивідуальність – міра своєрідності вияву творчих здібностей, особистість – міра глибинності їх втілення» [130, с. 9].

Особистість, на думку Н. Савицької, є духовною субстанцією, для якої діяльне начало є визначальним чинником буття. Твердження про *діяльність як онтологічну детермінанту* митця дозволяє у нашому подальшому дослідженні зосередитися саме на діяльності композитора.

Монографія О. Берегової [4] присвячена творчій особистості та музичній комунікації на прикладах новітньої української композиторської творчості. Постать композитора у дослідженні представлена у вимірах нової соціокультурної реальності. Дослідниця акцентує на цінності творчої особистості як головному інтегративному чиннику культури. Творча діяльність українських композиторів ХХ століття (П. Козицького, К. Данькевича, А. Штогаренка, Б. Лятошинського та інших) представлена О. Береговою у контексті діяльності творчих спілок.

Науковиця підкреслює роль закладу вищої освіти мистецького спрямування у формуванні композиторської особистості. На прикладах представників композиторської школи НМАУ ім. П. І. Чайковського, протягом її столітньої історії від Р. Глієра до В. Сильвестрова, О. Берегова стверджує, що кожен з них, «незалежно від того, створив він власну творчу школу чи ні, своєю творчістю робить певний внесок у формування специфічних ознак сучасної української музичної мови, розвиває закладені ще М. В. Лисенком традиції національного музичного стилю» [4, с. 81].

Аналіз сучасної композиторської творчості України, здійснений у монографії, дає підстави зробити висновок щодо впливу інтегративних процесів на змістовне багатство, жанрове та стильове різноманіття нових музичних творів.

В. Батанов [3] у дисертації, присвяченій дослідженню універсалізму композиторської особистості в музичному мистецтві, вивчає особливості професійної самореалізації у ХХ–ХХІ століттях (на матеріалі творчості композиторів Європи та країн Далекого Сходу). Автор доходить висновку, що «співставлення музичних і позамузичних творчих орієнтирів у діяльності великих композиторів ХХ століття уможлиблює виокремлення поняття універсалізму, як виразну прикмету музичної культури ХХ століття» [3, с. 10].

Дослідник характеризує та прогнозує тенденції формування культурно-мистецьких засад ХХІ століття: «Неоренесансні виміри цінностей на початку ХХІ ст. виявилися органічно підготовленими талановитими особистостями музикантів, високий мистецький статус яких уможливив звернення до суміжних діяльнісних сфер. Цей досвід закономірно вплинув на спонтанне формування культурно-мистецьких засад сьогодення і визначив детермінанти майбутнього, коли в мистецько-творчій діяльності, у паралель до музики періоду Новітньої історії, ренесансний універсалізм одержить нові імпульси» [3, с. 13].

Комплексна мистецтвознавчо-культурологічна концепція феномена композитора в європейській музичній культурі ХХ століття представлена у докторській дисертації [59] І. Коновалової. Авторка доводить, що поняття «композитор» є основоположним і «сміслоутворюючим в системі духовних універсалій і категорій музичної культури» [59, с. 23] та сучасного музикознавства. Дослідниця стверджує, що «термін "композитор" пов'язаний з існуванням найважливішого художнього пласта європейської духовної культури – академічної музичної традиції, опусної музики, музичної композиції, індивідуальної авторської творчості, заснованих на принципах свободи та позначених унікальними особистісними властивостями творця – носія трансцендентного начала і креативних енергій. Категоріальна сутність поняття "композитор" визначається змістом найзначніших для

гуманітаристики універсальї загальнокультурного масштабу: *автор, творець, митець, талант, геній*, які розкриваються в системі категорій культури і умістовлюються їх контекстом» [59, с. 23]. І. Коновалова доходить висновку, що «в процесі термінологічного ствердження та семантичної еволюції в європейській музичній культурі поняття "композитор" розширило свій смисловий діапазон (від компоніста (укладача музики) до композитора – музичного майстра, креатора музичних творів, митця-деміурга, поета і музичного "архітектора") відповідно функційній спрямованості і характеру діяльності музиканта-творця» [59, с. 24]. Видозміни поняття «композитор» у різних епохах зумовлені культурним контекстом часу, «системою уявлень у суспільній свідомості про музичну творчість і особистість, соціальний статус і роль композитора в інтелектуально-духовному житті суспільства» [там само].

Дослідниця обґрунтовує, що «складну і багаторівневу смислову структуру феномена композитора утворюють взаємопов'язані внутрішні та зовнішні чинники, підсистеми і рівні: соціокультурний, суб'єктивно-особистісний, психокреативний, духовно-аксіологічний, естетико-художній, що проявляються на інтелектуальному й емоційному рівнях та зумовлюють специфіку культуротворчої діяльності творця, визначають характер її результатів» [там само]. Сутність поняття «композитор» визначається як «творча особистість – носій художньої свідомості та мислення, особливих креативних і духовних енергій. Сенс існування композитора пов'язаний з художньою діяльністю, творчістю, що виступає смислопороджуючим механізмом і формою культури, віддзеркалює здатність митця творити нові духовні смисли і образи, інтонаційні ідеї, художньо-естетичні концепції, музичні й немусичні тексти, презентувати нові види мистецької діяльності й демонструвати особистий досвід культуротворення» [там само].

І. Коновалова розкриває «роль композитора у процесах культуротворення і моделювання музичної картини світу ХХ століття.



Композитор визначається як центральна постать музичної культури письмового типу, її креативно-діяльнісний суб'єкт, який виконує семантичну роль у процесах культуротворення і моделювання музичної картини світу: «творить музику, функціонує в ролі автора, резонує з культурою та є її творцем» [59, с. 26]. Науковиця доводить, що в європейській музичній культурі композитор функціонує у множинності якостей, зокрема як:

- «суб'єкт творчої діяльності та самоздійснення;
- творець музичної картини світу, художньої моделі буття та інтонаційного змісту культури;
- психокреативний феномен;
- носій індивідуальної свідомості та інтелектуально-художнього мислення;
- втілення людини музикуючої (*homo musicus*);
- багатогранний автор – ініціюючий художні події креативний суб'єкт, який посідає особливе місце в культурі;
- особистісне творче начало європейської музичної культури, носій її смислового коду і транслятор традицій;
- креатор нових смислів, образів і текстів культури» [59, с. 26].

Виокремимо твердження І. Коновалової про взаємозв'язок між композиторською творчістю та культурою: «творчість композитора є смислопороджуючим механізмом культури та виявляє особистий досвід культуротворення» [там само].

Феномену універсальної творчої особистості в аспекті діяльнісного універсалізму присвячена дисертація О. Коменди [55]. Авторка пропонує діяльнісно-структурну модель як засіб структурно-типологічного дослідження універсальної творчої особистості. Науковиця пропонує комплекс типів музикантів-універсалів: «універсал-композитор, універсал-виконавець, універсал-музикознавець, універсал-громадський діяч, універсал-педагог – утворені шляхом домінування відповідної провідної

діяльності в структурі універсальної творчої особистості; класичний універсал – утворений рівновагою не менше трьох видів провідної діяльності» [55, с. 382]. Поєднання в одній особистості ознак кількох типів визначено авторкою як належність до категорії на межі типів.

Дослідниця визначає універсальну творчу особистість як «творчу особистість, для якої характерно поєднання не менше трьох видів діяльності» [55, с. 381]. Згідно з концепцією О. Коменди, діяльнісно-структурну модель універсальної творчої особистості формують наступні види діяльності [50]:

- композиція,
- виконавство,
- музична публіцистика,
- музично-громадська діяльність,
- музична педагогіка.

Ці види діяльності корелюють між собою, і з урахуванням поворотних подій творчого шляху митця в діяльнісно-структурній моделі універсальної творчої особистості ті чи інші види діяльності можуть змінюватися і коригуватися, набувати значення головних чи допоміжних. Для нашого дослідження принциповим є твердження О. Коменди про те, що для універсальної творчої особистості композитора провідною діяльністю є саме композиція.

Дисертацію сучасного композитора і науковця О. Щетинського [162] присвячено дослідженню процесів творчої самореалізації композитора на шляху досягнення ним максимального вияву художньої індивідуальності, що усвідомлюється як акт композиторської самоактуалізації. Композитор і дослідник пропонує типологію композиторської самоактуалізації, виявляє її джерела, передумови та механізми здійснення. Прояви самоактуалізації О. Щетинський конкретизує на прикладах творчості українських композиторів другої половини ХХ століття: Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка. Дослідник наголошує, що «композиторська самоактуалізація, яка у

дисертації розглядається як підвид "мистецької самоактуалізації", – це завжди процес індивідуально-соціальний, неможливий без адекватної суспільної реакції» [162, с. 3]. О. Щетинський зацентровує сутнісні відмінності між поняттями «композиторська самоактуалізація» та «зрілий творчий період» (за Н. Савицькою), що не завжди приносить видатні мистецькі здобутки.

Автор вказує на «можливість колективної самоактуалізації групи митців, коли вони розробляють спільну мистецьку "проблематику", або є співавторами. Цей процес є наслідком багаторівневої природи мистецької самоактуалізації, що призводить до появи особливого "самоактуалізаційного сузір'я"» [там само].

О. Щетинський звертає увагу на важливе значення композиторських літературних текстів – монологічних (автобіографії, щоденники тощо) або діалогічних (інтерв'ю, бесіди). Адже, на думку дослідника, «своїми текстами на будь-яку тему композитор завжди свідчить про себе і своє світобачення. Втім, головним репрезентантом самоактуалізації композитора завжди є його музика – найпоказовіші твори, що постають у момент творчого інсайту» [162, с. 5].

Отже, науковцем визначено такі ознаки («маркери») композиторської самоактуалізації:

- «внутрішнє відчуття композитором свободи у володінні матеріалом і його розвитком,
- добре розвинена техніка письма,
- вміння швидко й чітко оцінювати явища мистецтва і реагувати на них,
- незалежність у судженнях,
- повна зосередженість на композиторській роботі,
- вкоріненість у своїй національній культурі,
- вміння ефективно організовувати власну творчу працю» [162, с. 7].

Наявність цього комплексу надає підґрунтя для повного розкриття композитором свого творчого потенціалу (тобто самоактуалізації).

На підставі огляду новітніх праць підсумуємо положення щодо феномена композитора та композиторської творчості. Спостерігаємо у науковому обігу співіснування різних, синонімічних термінів стосовно концепту «композитор»:

- «особистість» композитора (у концепціях Т. Кумеди, Н. Савицької, В. Батановим),
- «індивідуальність» композитора (за визначенням І. Драч),
- «постать» композитора (за визначенням О. Берегової, І. Коновалової).

Узагальнимо виявлені складові визначення концепту «композитор» у сучасних музикознавчих дослідженнях:

- композитор – митець, який створює музику, якої до нього раніше не існувало (як втілення платонівської ідеї переходу із небуття в буття);
- митець постає першим, засадничим виміром у структурі музичної творчості (за визначенням Б. Ендрюса), і без нього не можуть існувати всі інші виміри;
- композиторська творчість є основним видом діяльності і визначальним онтологічним чинником феномена композитора (за визначенням О. Коменди);
- вища фахова освіта є передумовою подальшої професійної творчої діяльності (за твердженням А. Мухи),
- сутність поняття «композитор» визначається змістом більш загальних універсалій: автор, творець, митець, талант, геній, які розкриваються в системі категорій культури і обумовлені їх контекстом (за визначенням І. Коновалової).

Постать композитора неможливо досліджувати поза контекстом культурного середовища. Про це свідчать численні наукові праці, у яких постать (індивідуальність, за І. Драч) композитора (або ширше – митця)

розглядається у визначеному культурному контексті. Наведемо деякі приклади таких музикознавчих досліджень сучасних українських авторів. Так, згадувані дисертації О. Коменди [55], І. Коновалової [59], Т. Кумеди [71] присвячені особистості (феномену) композитора (або ширше – творчої особистості) в певній музичній культурі.

Виокремимо праці, в назвах яких «постать митця» проєцюється на приклад окремої творчої особистості, що досліджується в відповідному, певному історико-культурному часопросторі: Т. Гусарчук (постать А. Веделя) [19], Г. Карась (постать С. Людкевича) [43], Г. Беренбейн (постать В. Косенка) [5], А. Палійчук (постать В. Івасюка) [118].

Наведені наукові праці свідчать про необхідність дослідження постаті композитора та його творчої діяльності саме в контексті музичної культури.

Поруч із засадничими поняттями загальної концептосфери дисертації (*композитор та композиторська творчість*) увиразнюється інше, не менш вагоме поняття – *музична культура*. І. Коновалова визначає музичну культуру у декількох аспектах, а саме як:

- художньо-комунікативний континуум буття композитора;
- історичний часопростір творчої екзистенції композитора;
- «кумулятивне і системне інформаційно-комунікативне явище, що відбиває цілісний аспект історично детермінованої та функційно зумовленої творчої діяльності композитора, є умовою його мистецької екзистенції, професійної реалізації, чинником розвитку світоглядних орієнтирів, об'єктивацією духовних інтенцій і творчого потенціалу, розкриває роль і функції у соціумі» [59, с. 14].

Дослідниця надає авторську дефініцію поняття «європейська музична культура»: це «системне, історично зумовлене явище соціального буття, що складає інтелектуально-духовний, музично-смісловий універсум культури, утворює єдність взаємопов'язаних механізмів творення, збереження і трансляції музично-творчого досвіду як інтелектуально-художнього

контексту європейської цивілізації» [59, с. 26]. Вважаємо, що така дефініція може бути застосована також із проекцією на контекст української музичної культури як складової європейської музичної культури.

Далі вкажемо щодо взаємозв'язку і взаємовпливу концептів *культури* і *митець* в дослідницькому вимірі. На думку І. Коновалової, «культура визначає універсальний спосіб творчої самореалізації митця, разом з тим, наділений художньою уявою, митець своїм особистісним досвідом творчої діяльності, стає питомою силою музичної культури, її ваговою складовою» [59, с. 27]. Таким чином, культура сприяє творчій самореалізації митця («самоактуалізації» – за визначенням О. Щетинського), з одного боку, а з іншого – митець впливає на культуротворчий процес.

Визначення дослідницею культури як художньо-комунікативного континууму та історичного часопростору творчої екзистенції композитора є засадничим для нашої концепції.

Розглядаючи культуру як *художньо-комунікативний простір композиторської творчості* (згідно з концепцією І. Коновалової), зазначимо далі доцільність прицільного розгляду ролі музичної комунікації у творчому процесі. Твердження іншої дослідниці О. Дмитрієвої про композиторську діяльність як комунікативну складову культури корелює із визначенням І. Коновалової про музичну культуру як «художньо-комунікативний континуум буття композитора» і є принциповим у контексті наших подальших розвідок. Зупинимось на огляді даного поняття в музичній науці.

Система комунікативних зв'язків у просторі музичного мистецтва досліджується у дисертації О. Злотника [40]. Згідно з концепцією дослідника, «музична комунікація являє собою відкриту, складно організовану і цілісну систему, основними складовими якої є музична творчість, музичний твір і музичне сприйняття, що забезпечує циркуляцію художньої інформації в часопросторі музичної культури суспільства» [40, с. 17].

Під терміном «комунікація» дослідник розуміє процес лежить передачі інформації від одного суб'єкта до іншого. З одного боку, мистецтво є засобом ціннісної взаємодії людей, а з іншого – «комунікація в мистецтві слугує способом послання ідей творця зі зворотним зв'язком, з "ланцюжком" зв'язків, саме тоді мистецтво стає способом буття» [40, с. 74]. Така взаємодія, на думку О. Злотника дозволяє виокремити «три сфери передачі інформації:

- внутрішній діалог мистецтва (об'єкта) і реципієнта (суб'єкта);
- художнє спілкування між суб'єктами, що виникає на тлі (за допомогою) мистецтва;
- взаємодію за допомогою мистецтва із соціокультурним простором людства» [там само].

Згідно з концепцією дослідника, музична комунікація, «як і будь-яка інша, має як загальні, так і специфічні закономірності функціонування, що обумовлюють свої особливі канали трансляції. Як один з способів соціального буття і художнього відображення дійсності, музична творчість може розглядатися в якості комунікаційного каналу засвоєння та вдосконалення навколишнього світу» [40, с. 76]. Науковець підкреслює, що комунікація у сфері культури завжди має *ціннісну* спрямованість.

О. Злотник визначає художню комунікацію найважливішою складовою системи музичної діяльності, в якій творчість, виконавство і сприйняття є її основними функціональними складовими в системі музичної культури. У концепції дослідника художня комунікація має декілька рівнів:

- «безпосередній акт комунікації (між твором і публікою), для повноцінного здійснення якого необхідна активність як виконавців, так і реципієнтів;
- прихована комунікація (між глядачами) – процес обміну переживаннями реципієнтів музичного твору;

- автокомунікація – взаємовплив, взаємодія, що виникає у результаті соприсутності людей в одному художньому просторі, коли комуніканти є одночасно і адресантами, і адресатами;
- аутокомунікація (інтроперсональна комунікація), у якій задіяний лише один індивід, адресат і адресант (свого роду усвідомлений внутрішній діалог);
- метакомунікація – особливий вид спілкування, предметом якого є сам процес спілкування (комунікація з приводу комунікації)» [40, с. 82].

У докторській дисертації Ю. Ніколаєвської [101] теорія музичної комунікації представлена як «система, предметом вивчення якої є реальна практика музикування у сучасному мистецтві, форми і засоби його інтерпретування» [101, с. 27]. Авторка узагальнює засади теорії музичної комунікації світлі інтерпретативного підходу. Її смисл полягає в обґрунтуванні ролі інтерпретатора (автора, виконавця, слухача) в процесі спів-слухання або контонації (під контонацією мається на увазі «створення перспективи звучання того чи іншого твору, і підкреслення ролі слухача, яка в більшості випадків стає все більш значною і активною» [101, с. 18]).

З урахуванням інтерпретативного підходу, музична комунікація у концепції Ю. Ніколаєвської є «таким різновидом спілкування між *Ното Interpretatus*, в якому комунікативні відносини здійснюються по відношенню до музичного артефакту (твір або те, що йому дорівнює) та по відношенню до Іншого» [101, с. 27].

Науковиця визначає структуру музичної комунікації, що складається з певних рівнів:

- «фізичний (інформація, зашифрована в тексті повідомлення, завжди має який-небудь матеріальний носій (візуальний – текст, зображення, аудіальний – звук) та має бути доступною для кожного учасника діалогу);



- семантичний (комуніканти мають розуміти один одного, володіти хоча б частково загальним семіотичним або будь-яким іншим кодом); прагматичний (має бути організована ситуація спілкування між учасниками в ситуаціях монологу, діалогу або полілогу);
- когнітивний (обов'язкова умова будь-якого тексту культури в процесі музичної комунікації бути такими, що розуміються та пізнаються суб'єктами творчості);
- онтологічний (наявність духовного знання), що дозволяє відкрити в музичному творі поряд з історичною перспективою онтологічну вертикаль, що докорінно змінює розуміння твору)» [там само].

У докторській дисертації Л. Шаповалова [156] розкриває своєрідність музичної комунікації в часопросторі рефлексивної творчості через типологію міжособистісного спілкування. Науковиця визначає «формули спілкування митця:

- зі світом як персоною (Я – Світ);
- з Іншим-у-собі (Я – Інший);
- автоспілкування (Я – Я);
- дистанційовані в межах авторської мета-свідомості, буття якої є множинним» [156, с. 17].

Проблемі формування нових відносин між учасниками культурно-мистецького життя в процесі музичної комунікації, що виступає каталізатором музично-інтегративних процесів історії та сучасності, приділено наукову увагу у монографії О. Берегової [4].

Дослідниця розглядає мистецьку освіту як унікальну комунікаційну соціокультурну систему, у якій «відбувається постійне "дрейфування" між школою та гуртком, між монологічним та діалогічним (поліфонічним) типами комунікації. Комунікативна взаємодія здійснюється й на рівні меташкіл, тобто різних навчальних закладів, як усередині однієї країни, так і

за її межами. Завдяки найсучаснішим засобам комунікації та зв'язку кожна з меташкіл зберігає національну специфіку та своєрідність» [4, с. 83].

О. Берегова досліджує питання трансформації ролей учасників музичної комунікації внаслідок еволюції технологій звукозапису: «Сучасний етап розвитку музичного мистецтва вносить корективи у структуру художньо-комунікаційного акту, дає усвідомлення того, що між автором твору та його аудиторією знаходиться не лише музичний твір як канал, інструмент комунікації. Співавтором цього твору стає його виконавець, а додатковими ланками між митцем і слухачами є видавець, продюсер, редактор, критик і т. ін.» [4, с. 92]. Дослідниця констатує, що музична комунікація кінця ХХ – початку ХХІ століть, внаслідок бурхливого розвитку технологій, зазнає значного урізноманітнення каналів трансляції музичних творів.

У концепції І. Коновалової [59] комунікативний аспект композиторської творчості є одним із засадничих. Музична культура представлена як «художньо-комунікативний континуум буття композитора» [59, с. 15]. Серед основних функцій композитора в музичній культурі ХХ століття І. Коновалова визначає зокрема комунікативну функцію. Тріаду «композитор – виконавець – слухач» авторка висвітлює саме як комунікативну систему, першоелементом якої є композитор – креативний суб'єкт, ініціатор музично-творчого процесу. Музичний твір розглядається дослідницею як багаторівнева система і на одному з рівнів трактується як засіб музичної комунікації.

О. Щетинський [162] у авторській концепції композиторської самоактуалізації також підкреслює роль комунікації: «оскільки мистецька самоактуалізація неможлива поза соціумом, авторська ідея потребує апробації у соціальних комунікаціях. Найважливіші види і форми комунікації – це співпраця між композитором і виконавцями або продюсерами, між

композитором і його співавторами, між композитором і слухачами» [там само].

Науковець звертає увагу на те, що комунікація композитора з колегами в аспекті самоактуалізації може бути як позитивною, так і негативною. Дослідник виявляє специфіку комунікації композитора з музикознавцями, а також зазначає, що певні ресурси для самоактуалізації надає викладацька робота. О. Щетинський враховує вплив технологій на комунікативні процеси: на його думку, «інтернет значно розширює комунікаційні можливості композитора, втім, не змінюючи її сутності й основних напрямів» [162, с. 5].

Узагальнимо положення засадничих для даного дослідження наукових праць, присвячених феномену митця-композитора та композиторській творчості:

- композитор постає суб'єктом творчості, ініціатором творчого процесу, з іншого боку – саме творчість є його сутнісною, онтологічною якістю;
- музична культура є комунікативним середовищем функціонування композитора, водночас – митець формує культуру як художньо-комунікативний континуум свого буття;
- наголошено, що фахову освіту у закладі вищої освіти мистецького спрямування можна вважати засадничим критерієм композиторського професіоналізму, який передбачає залучення поняття композиторської школи як системи спадкоємних зв'язків між учителем та учнем;
- комунікація є механізмом багаторівневої взаємодії композитора з мистецьким середовищем;
- культуротворчі процеси, що відбуваються у ХХІ столітті, обумовлюють виникнення нових комунікативних зв'язків та ситуацій, що потребують увиразнення у подальших наукових розвідках.

## **1.2. Методологія дослідження композиторської творчості в системі видів діяльності митця**

Новий соціокультурний контекст ХХІ століття затребує збагачення та систематизацію видів діяльності композитора, поруч із уже апробованими в музичній науці.

Нагадаємо типологію діяльності композитора, яку пропонує А. Муха [96]:

- композиторська творчість,
- виконавець (співак, інструменталіст),
- диригент (хоровий, оркестровий, театральний),
- музикознавець (критик, теоретик, історик),
- фольклорист,
- педагог,
- науковець (математик, філософ),
- інженер,
- громадський діяч.

Наведена типологія корелює з концепцією діяльнісно-структурної моделі універсальної творчої особистості О. Коменди, яка обґрунтовує види діяльності митця [55]:

- композиторська творчість,
- виконавство,
- музична публіцистика,
- музично-громадська діяльність,
- педагогіка.

На прикладах діяльності представників харківської композиторської школи О. Рощенко [125] пропонує наступну типологію:

- композитор-вчений,
- композитор-педагог,
- композитор-адміністратор,
- композитор-виконавець,
- композитор-вільний художник.

На підставі наведених типологій у даному дослідженні змоделюємо систему видів діяльності композитора, актуальну у музичній культурі сьогодення. Як і у наведених моделях А. Мухи та О. Коменди, *композиторську творчість* визначаємо вирішальним видом діяльності митця.

Диригентська діяльність, виокремлена як окремий вид у типології А. Мухи, може бути детермінована на більш загальному рівні як *виконавство*.

Музичну публіцистику (поряд із музичною критикою) як вид діяльності, на нашу думку, слушно розглядати як складову більш загальної сфери *музикознавства*.

Окрім того, із запропонованих науковцями видів діяльності залучимо до нашої типології такі усталені напрями як *педагогіка, фольклористика, музично-просвітницька діяльність (культуртрегерство)*.

Також вважаємо слушним у системі видів діяльності митця виокремити *аранжування*, що пов'язане не безпосередньо зі створенням принципово нового музичного матеріалу, а з його переосмисленням та представленням у певній новій якості. При цьому ці види діяльності можуть поєднуватися з композиторською творчістю – якщо автор аранжує власний твір, або не поєднуватися – якщо митець працює з першоджерелом, що належить іншому автору. Б. Фільц визначає аранжування як «перекладення (приспосовування) музичного твору, написаного для одного інструмента (голосу) або складу інструментів (голосів) для виконання на інших інструментах або іншим складом інструментів чи голосів (розширеним або зменшеним)» [149, с. 85]. З аранжуванням пов'язані також поняття інструментування, що передбачає виклад музичного твору для певного інструментального (або вокально-інструментального) складу, та оркестрування, сутність якого полягає у перекладенні музичного твору для оркестру. Поняття «аранжування», «оркестрування» та «інструментування» часто вживаються у сучасній

композиторській практиці як синонімічні, однак аранжування постає найбільш загальним серед цих трьох понять.

*Саунд-дизайн* – вид діяльності композитора, актуальний у музичній культурі ХХІ століття. Саунд-дизайн передбачає моделювання певних фізичних параметрів звуку та процес синтезу нових звуків, а також створення певних акустичних середовищ. Таким чином, ця творча діяльність пов'язана зі звукорежисурою (або звуковою інженерією) і потребує від митця фахових знань не лише в області композиції та аранжування, але й фізики (музичної акустики).

Отже, узагальнимо види діяльності митця як систему у вигляді наочної схеми, осердям якої є композитор, а вирішальним видом діяльності – композиторська творчість:



Отже, композиторська творчість як вирішальний вид діяльності митця реалізується в системі соціокультурних інституцій (в одній або декількох одночасно). Пропонуємо вважати критерієм, який дає можливість змоделювати виміри композиторської творчості, *форми комунікації*

композитора з іншими учасниками культуротворчого процесу. Авторка інтерпретативної теорії музичної комунікації Ю. Ніколаєвська [101] вказує, що новітній соціокультурний контекст обумовлює виникнення нових комунікативних ситуацій.

Спробуємо змоделювати виміри композиторської творчості в залежності від форми комунікації, яка реалізується у мистецькій практиці.

Нагадаємо, що «відправною точкою» нашого дослідження визначаємо особистість композитора як унікальну, самоцінну, самодостатню «творчу одиницю», для якої творення музики як процес самореалізації є вирішальним видом діяльності.

Не задовольняючись у повній мірі наведеними науковими авторськими концепціями щодо міри авторського «я» у композиторському процесі, беремо за основу поняття «автокомунікація», що, за визначенням Ю. Ніколаєвської, втілює «ідею єдності функцій в одному суб'єкті творчості» [101, с. 199]), як досвід подальшого моделювання системи вимірів композиторської творчості. Ю. Ніколаєвська наводить приклади автокомунікативних форм композиторської творчості: «відродження, створення варіанту з урахуванням завдань для іншого виконавця, спогади, рефлексія, виокремлення найбільш значущих для себе символів, тем, спогадів, або взагалі – метаноїя стилю (повне переосмислення/перезавантаження) як це сталося в творчості В. Сильвестрова» [101, с. 298].

На підставі системно-діяльнісного підходу означений вимір композиторської творчості, у якому сам автор виявляється водночас адресатом і адресантом комунікативного процесу, можемо визначити як *автокомунікативну композиторську творчість*. У концепції Л. Шаповалової це – «творчість рефлексивного типу», що «віддзеркалює специфічний модус свідомості (у формах філософського споглядання, інтроспекції, роздумів, самозанурення, автоспілкування)» [156, с. 4].

Дослідник та композитор В. Степурко [137] вказує на інтроверсійність, яку визначає як «особливий тип мислення (вдумливе, заглиблене, зосереджене, орієнтоване «всередину» або на внутрішні роздуми, переживання, творчі спостереження), проявлений у заглибленість у власний внутрішній світ, зосередженість на власних роздумах, переживаннях, спостереженнях, відсторонення від навколишнього соціального середовища» [137, с. 17].

Автокомунікативна творчість не передбачає подальший комунікативний процес з іншими суб'єктами – виконавцем, слухачем, музикознавцем, музичним критиком: він може відбуватися вже без участі самого автора музичного твору, або ж не відбуватися взагалі. Надзвичайно влучною метафорою автокомунікації у композиторській творчості нам вбачається висловлювання В. Сильвестрова про музику як про «спів світу про самого себе».<sup>1</sup>

У композиторській практиці (в академічній культурі) більш поширеним є поєднання творчості з іншими креативними суб'єктами (виконавцями, музикознавцями, слухачами тощо). Тож для автора музики комунікативний процес запрограмований на спілкування між кількома (двома або більше) учасниками. Таким чином, інші виміри композиторської творчості означимо як *міжперсональні (міжособистісні)*.

В художньо-комунікативному часопросторі музичної культури композитор зазвичай функціонує як учасник тієї чи іншої творчої спільноти (колег, однодумців, послідовників тощо). Цей вимір визначимо як *композиторську творчість у межах професійних об'єднань*, які, в свою чергу, вважаємо за доцільне диференціювати на державні та недержавні.

Державні творчі об'єднання формуються за регіональним та професійним критерієм, мають юридично детерміновану структуру та статут.

---

<sup>1</sup> Сильвестров В. В. Музика – це спів світу про самого себе... Сокровенні розмови та погляди зі сторони: Бесіди, листи, статті. Автор статей, упорядник, співрозмовниця М. Нестьєва. Київ, 2004. 265 с.



Державними творчими об'єднаннями в Україні є, зокрема, обласні організації та осередки Національної Спілки композиторів України, Національна Всеукраїнська Музична Спілка, Національна ліга українських композиторів.

Творчість є засадничим видом діяльності та метою функціонування державних об'єднань. Зокрема, у Статуті Національної Всеукраїнської Музичної Спілки [136] творча діяльність, спрямована на розвиток національної музичної культури, визначена як одне із основних завдань. Метою діяльності Національної ліги українських композиторів є «сприяння всебічному розвитку музичного мистецтва, розвиток національної творчості як засобу вираження духовної дії українського народу у справах його культурного зростання» [15, с. 56].

Недержавні творчі об'єднання утворені як спільнота митців-одномумців, для якої регіональний критерій не є визначальним, зважаючи на загальні глобалізаційні тенденції XXI століття. Яскравими прикладами недержавних творчих об'єднань є музично-театральна формація NOVA OPERA та лабораторія сучасної опери OPERA APERTA, створені сучасними українськими композиторами Романом Григорівим та Іллею Разумейко. Автори визначають метою творчої діяльності «пошук та випробовування нових шляхів актуального музичного, композиторського та інструментального театру, медіа-опери, перформативних та інтердисциплінарних практик» [175].

Композитори у професійних об'єднаннях здійснюють творчу діяльність як рівноправні учасники спільноти, тому характер комунікативних зв'язків у професійних об'єднаннях визначаємо як горизонтальний.

Роль творчого об'єднання може виконувати також *заклад вищої освіти мистецького спрямування*. Оскільки статус професійного композитора передбачає наявність фахової вищої освіти, це дає підставу враховувати творчу діяльність композитора у закладі освіти як один з вимірів композиторської творчості. Наприклад, кафедра композиції та

інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського від початку свого заснування і до сьогодні була і продовжує бути платформою творчої діяльності харківської композиторської школи. Робота на посаді викладача кафедри композиції та інструментування передбачає також і творчу діяльність: написання музичних творів, створення перекладень, транскрипцій, оркестрування, редагування партій, складання нотних збірок та хрестоматій, а також написання музики до вистав.

Композиторська творчість у закладі вищої освіти мистецького спрямування функціонує в системі спадкоємних зв'язків, які втілюються за принципом «учитель – учень». Форма комунікації у такому разі має вертикальний характер. Окрім того враховуємо, що в контексті спадкоємності поколінь на рівні кожної генерації в системі освіти виникають також і горизонтальні комунікативні зв'язки.

*Композиторська творчість у драматичному театрі та кіно* – специфічний вимір, що передбачає співпрацю з постановочною групою вистави у складі режисера, художника, хореографа, звукорежисера, художника з освітлення, акторами тощо.

Для композитора кінцевим результатом творчої праці в театрі є музична фонограма як один з компонентів цілісного сценічного твору (вистави). У такому випадку нотний текст може бути створений композитором у вигляді партитури або клавіру, або може бути відсутній взагалі.

Процес постановки драматичної вистави – складний механізм, у якому композиторська діяльність є одним з його компонентів і підпорядкована режисерському задуму. Важливу функцію у цьому процесі виконує комунікація між композитором і режисером. У цьому контексті усталені традиції творчої співпраці композиторів та режисерів має Харківський університет мистецтв імені І. П. Котляревського, який у 1923 році утворився як Харківський музично-драматичний інститут в результаті реорганізації Харківської консерваторії із відкриттям факультету сценічних мистецтв.

Об'єднання в межах єдиного закладу вищої освіти музичної та сценічної професійної сфери заклало фундамент для подальшої багаторічної творчої співпраці композиторів харківської школи з харківськими театрами, яка триває і сьогодні. У ХХІ столітті в харківських театрах (Харківський державний театр імені Т. Г. Шевченка, Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва, Харківський театр для дітей та юнацтва) представлені вистави з музикою таких представників харківської композиторської школи, як Ігор Гайденко, Геннадій Фролов, Катерина Палачова, Руслан Каширцев, Євген Золотухін.

Оскільки в процесі створення музики до вистави для композитора режисерський задум для композитора постає вирішальним, то форму комунікативних зв'язків у даному вимірі композиторської творчості визначаємо як вертикальну.

Зазначимо, що для дослідження виміру композиторської творчості у театрі постає потреба у специфічному аналітичному апараті, тому у нашому подальшому дослідженні ми зосередимо прицільну увагу на історіографічному дослідженні наукових праць ХХІ століття, присвячених проблемі музики саме у драматичному (не музичному) театрі.

*Композиторська творчість в експериментальних творчих проєктах* – складений, комплексний вимір творчості митця, у якому композитор може поєднувати різні види діяльності, працювати як одноосібно, так і в колаборації з іншими композиторами, а також з художниками, поетами, хореографами тощо. При цьому між учасниками креативного процесу виникають множинні комунікативні зв'язки, які щоразу набувають нових форм. Згідно з інтерпретативною теорією музичної комунікації Ю. Ніколаєвської [101], цю комунікативну ситуацію можна визначити як полілог в новітньому мистецтві.

В українському культурному просторі ХХІ століття з'являються численні незалежні експериментальні творчі проєкти, серед яких –

аудіовізуальні роботи, звукові інсталяції, роботи у сфері саунд-дизайну тощо. Зокрема, проєкт «Liminal Spaces» [90], ініційований у 2023 році мистецькою платформою «Центр музики молодих», об'єднав десяткох молодих українських композиторів з метою створення ними музичних творів, які розкривали б тему лімінальності. Результатом проєкту став концерт «Liminal Spaces: 10 творів нової класичної музики», який відбувся 22.05.2023 року у Центрі Леся Курбаса (Київ). Ще один новітній експериментальний творчий проєкт «MuSE Canada x Ukraine» від Vivier InterUniversitaire та Студентського науково-творчого товариства «Octorpus» розпочався у квітні 2023 року з метою поєднати у музичній колаборації композиторів та виконавців закладів вищої освіти Квебеку (Канада) та України. Проєкт включав серію регулярних семінарів, орієнтованих на творчу роботу молодих композиторів з виконавцями, а також менторами – українськими композиторами Аллою Загайкевич, Максимом Шалигіним та канадськими композиторами Лорі Редфордом (Laurie Radford) та П'єром-Люком Сенекалем (Pierre-Luc Senécal). Кінцевим результатом «MuSE Canada x Ukraine» передбачено аудіо- та відеозапис творів учасників проєкту у жовтні 2023 року.

Отже, в залежності від функції і форм комунікації, які проявляються у креативному процесі, пропонуємо в нашому дослідженні змодельовані наступні виміри композиторської творчості у музичній культурі України XXI століття:

- *автокомунікативний*, у якому втілена автокомунікація;
- *міжперсональні (міжособистісні)*, що передабають декількох (більше одного) учасників комунікативного процесу та диференціюються на:
  - ✓ композиторську творчість у професійних об'єднаннях (горизонтальні комунікативні зв'язки);
  - ✓ композиторську творчість у закладі вищої освіти мистецького спрямування (горизонтальні та вертикальні комунікативні зв'язки);

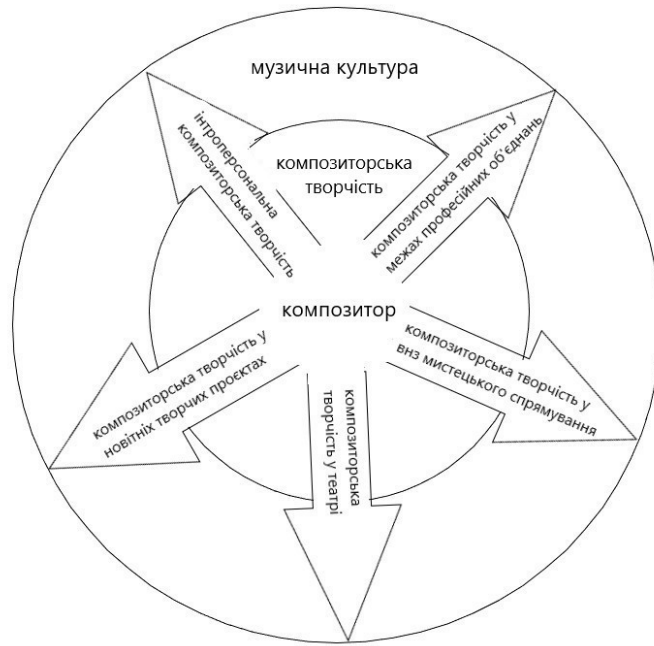
- ✓ композиторську творчість у театрі, підпорядковану режисерському задуму (вертикальні комунікативні зв'язки);
- ✓ композиторську творчість у експериментальних проєктах (множинні комунікативні зв'язки).

Наведені виміри не є взаємовиключними і можуть бути поєднані у творчості одного митця, а отже утворюють цілісну систему композиторської творчості, сформовану за принципом комплементарності.

Запропоновану систему вимірів композиторської творчості як вирішального виду діяльності митця, з урахуванням форм комунікації як критеріїв класифікації, унаочнює наступна схема:



Запропоновану систему вимірів композиторської творчості як вирішального виду діяльності митця також представимо у вигляді схеми, центральним елементом якої є композитор, що функціонує у культурно-мистецькому середовищі. На схемі унаочнено комунікативну якість вимірів композиторської творчості, які означені як *вектори* взаємодії композитора зі світом та його творчої самореалізації у просторі музичної культури:



На підставі того, що композиторська творчість у множинності її вимірів є вирішальним видом діяльності митця, представимо виміри композиторської творчості як систему, що в свою чергу входить до системи видів діяльності митця як системи вищого рівня:



Отже, пропонуємо авторську дефініцію: **вимір композиторської творчості** – це категорія пізнання усталених (та потенційних) видів діяльності митця як системи.

У наступних розділах дисертації науковий інтерес буде зосереджено на кожному із міжперсональних вимірів змодельованої системи композиторської творчості.

З метою дослідження виміру композиторської творчості у театрі в проєкції на конкретний аналітичний матеріал, а отже затребуваністю методології аналізу музичного компоненту вистав, у наступному підрозділі вважаємо за доцільне залучити та систематизувати сучасні наукові праці, присвячені проблемам функціонування музики у театрі.

### **1.3. Історіографія дослідження композиторської творчості в театрі**

Музика як компонент вистави знаходиться на перетині дослідницьких інтересів двох галузей мистецтвознавчої науки: з одного боку – театрознавства, з іншого – музикознавства. У даній науковій праці ми зосередимо прицільну увагу саме на музикознавчому ракурсі предмету дослідження.

У ХХІ столітті, зокрема в українському музикознавстві, з'являються новітні праці, які окреслюють актуальні питання еволюції та функціонування музики як невід'ємної складової спектаклю. Серед них відзначимо працю Г. Фількевич «Музика у драматичному театрі» [146], вперше видану у 1998 році, а згодом переплановану й доповнену у 2013. Низка статей музикознавиці містить збірник «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття» [145, 147, 148].

У статті, присвяченій питанням взаємодії музики та українського театру Г. Фількевич [147] досліджує історію розвитку українського професійного театру, а саме – театру корифеїв (кінець ХІХ – ХХ ст.), представленого у діяльності таких постатей національного мистецтва, як І. Карпенко-Карий, М. Кропивницький, М. Старицький, М. Садовський, П. Саксаганський. Авторка приходить до думки про те, що від самого початку український професійний театр формувался як музично-драматичний, оскільки музика

завжди була його важливим композиційним елементом, будучи закладеною в драматургії вистав корифеїв. Найчастіше це були народні пісні, які виконували функцію характеристики персонажів, розкриття їхнього внутрішнього світу, психологічного стану, створення необхідної сценічної атмосфери. Г. Фількевич стверджує, що «процес залучення музики до вистав театру корифеїв вплинув на активацію творчості багатьох українських композиторів, їх прихильності до співучасті у створенні спектаклів» [147, с. 88].

Як підтвердження визначної ролі музики в українському драматичному театрі, науковиця наводить міркування одного перших композиторів українського драматичного театру Матвія Васильєва (1863–1961), який наприкінці ХІХ століття співпрацював з театральними труппами М. Кропивницького, М. Старицького та М. Садовського. Композитор стверджував, що музика у виставі функціонує відповідно до законів драми, які має знати та пам'ятати театральний композитор. Функція музики у виставі, на думку М. Васильєва, полягає у доповненні драматичної дії і висловленні того, що неможливо вербалізувати. Композитор також наголошував на залежності форми театральної музики від форми відповідного сценічного епізоду, внаслідок чого необхідною умовою є лаконічність музичного рішення.

У статті, присвяченій музичному простору вистав Леся Курбаса [145], Г. Фількевич та Я. Леоненко висвітлюють засади співпраці з театром Л. Курбаса композиторів М. Вериківського, П. Козицького, Ю. Мейтуса. Відомо, що музика посідала визначне місце у мистецькому світогляді режисера та була важливим компонентом усіх його новаторських експериментів. Музика у виставах Л. Курбаса виступає повноправною дійовою особою, самостійним персонажем. Музика у виставах Л. Курбаса не просто супроводжує та доповнює дію, але виступає динамічним підґрунтям, особливо там, де у сценічній дії відсутня вербальна складова, а залишається



тільки рух акторів на сцені. При цьому режисер прагнув цілковитої синхронності музики та пластики, яка виступала потужним засобом впливу на глядачів. Г. Фількевич відзначає також сміливі експерименти Л. Курбаса з симфонічним оркестром та хором у рамках драматичної вистави. У співпраці з композиторами режисер завжди шукав *однодумця*, який повністю присвятив би себе театральній справі. Робота Л. Курбаса з Ю. Мейтусом є зразком такого підходу, який базується на засадах надзвичайного тісного творчого контакту та співдружності. Результатом цієї співпраці режисера з композитором стає новий тип вистави, у якій всі компоненти взаємодіють в органічному синтезі та досягають тотального злиття. Таким чином, Л. Курбас створив певний еталон *синтетичного театру*, який виступає одним із творчих орієнтирів для митців ХХІ століття.

Г. Фількевич узагальнює засади функціонування музичного компоненту у спектаклі на основі огляду значного обсягу театрального доробку українських композиторів у його історичній динаміці від 1950-х до 1990-х років. Науковиця вказує на роль музики у взаємопов'язаних процесах формування нового театру та його глядача: «Новий музичний побут створив і нового у своїх естетичних вимогах глядача, який очікував від театрального мистецтва нових форм, глибоких вражень, складних темпоритмів. Саме музика могла надати сучасній драмі таких темпоритмів» [148, с. 594].

Дослідниця зазначає, що на межі 1960-х – 1970-х років розпочинається новий етап синтезу музики та драми внаслідок впливу кіномузики, радіомузики, естради – тобто сучасної побутової музичної сфери. Внаслідок цього впливу музика, з одного боку, включається у сценічну дію більш «економно», а з іншого – вона стає більш задіяною у драматургії вистави. У цей хронологічний період одночасно проникає у театральну режисуру та театральну музику принцип кіномонтажу, оскільки монтажний принцип побудови сценічної дії потребує відповідного музичного рішення.

Г. Фількевич також зосереджує дослідницьку увагу на музичному рішенні вистав, здійсненому методом підбору та компіляції аудіоматеріалів, який набуває поширення в театрі 70-90 років ХХ століття. Серед чинників, які сприяли цьому, авторка зазначає розширення технічних можливостей звукозапису і звуковідтворення, та вдосконалення технічного оснащення театрів – їхній *звукофікації*.

Дослідниця музики у театрі вказує на певні проблеми, що виникають у процесі співпраці режисера та композитора: у деяких випадках режисери звертаються до методу підбору музичного матеріалу, оскільки «не хочуть ризикувати, запрошуючи професіональних композиторів, особливо молодих, знаючи прогалини їхнього виховання в консерваторії в галузі театру і драматургії» [148, с. 598]. Науковиця також вважає, що музичне рішення деяких п'єс можливе тільки методом підбору: йдеться про твори, персонажами яких виступають музиканти та композитори.

Важливою проблемою театру другої половини ХХ століття, на думку Г. Фількевич, є питання взаємодії композитора та класичної драматургії. Дослідниця наступним чином типологізує основні шляхи цієї взаємодії:

- підбір музичного матеріалу, який побутував в епоху, відображену у п'єсі;
- створення композитором музики епохи, відображеної в п'єсі, але не в її автентичному вигляді, а в такому, як її уявляють сучасники;
- переведення музики в сучасний побутовий план (зокрема – створення мюзиклу, рок-опери тощо).

Завдяки збагаченню засобів виразності театру в останній третині ХХ століття, збагачується також і зміст поняття «звуковий образ вистави», який у новітньому мистецькому контексті включає в себе мову акторів, музику та шуми в живому звучанні та в аудіозаписі, методи створення спеціальних звукових ефектів, можливості мікрофонної техніки тощо. Отже, щодо

звукового рішення вистави Г. Фількевич пропонує застосовувати більш ємне поняття – «*сценофонія вистави*» [148, с. 606].

Г. Фількевич приходять до висновку, що творчий досвід театру другої половини ХХ століття підтверджує тезу Л. Курбаса про сучасний театр як *театр режисера і композитора*.

Корпус статей Х. Новосад-Лесюк [103, 104, 105, 106] присвячений проблемам творчої та організаційно-практичної діяльності композитора драматичного театру біографічному аспекту діяльності композиторів у драматичних театрах Львову середини ХХ століття, музиці як складовій образу вистави в доробку Національного драматичного театру імені Марії Заньковецької.

У статті, присвяченій проблемам творчої та організаційно-практичної діяльності композитора драматичного театру в осмисленні О. Радченка [105], Х. Новосад-Лесюк на підставі аналізу висловлювань самого композитора про його місце та роль у роботі над виставою та в театрі загалом робить висновки «про повноту й глибину усвідомлення митцем специфіки такої діяльності, що поєднує творчість (створення музики та її оркестрування або підбір матеріалу для музичного оформлення) та організаційну складову (написання «виписок на музику» та коментарів до клавіру з описами та тривалістю звучання кожного з номерів, обов'язки диригента, хормейстера, концертмейстера, навчання акторів музичної грамоти)» [105, с. 223].

Дослідниця специфіки функціонування музики в сучасному драматичному театрі О. Мацепура [87, 88] розглядає музичний компонент драматичних спектаклів українських театрів початку ХХІ століття з точки зору виявлення його драматургічних функцій та взаємозв'язку з візуальним компонентом і загальною драматургією вистави. За результатами моніторингу поточного репертуару декількох театрів Києва дослідниця виявляє зростання тенденції до компіляції та переаранжування чужого матеріалу в музичному рішенні вистав. Авторка пояснює це явище двома причинами: творчою – широким

вибором музичного матеріалу, доступного в аудіозаписі, та матеріальною – неможливістю залучати композиторів до створення авторської музики у зв'язку з недостатнім фінансуванням театрів.

Зазначена проблема сьогодні є однією з найбільш актуальних в театральній сфері, а її вирішення могло б відкрити нові можливості у співпраці режисера та композитора в новітньому українському театрі. Разом з тим, у новітній театральній практиці з'являються нові постановки з авторською музикою – в тому числі й сучасних композиторів. Однак в українському музикознавстві, на думку О. Мацепури, питання про місце музики в художньому цілому постановки є недостатньо дослідженим, і в сучасній науці відбувається пошук методологічних засад аналізу музичної складової вистави.

Зважаючи на синтетичну природу театральної музики, неможливо застосовувати для її аналізу традиційний музикознавчий інструментарій – тобто аналізувати її як самостійний музичний твір. Оскільки музика до вистави є невід'ємним компонентом сценічної дії, то недоречно розглядати її поза цим контекстом – а лише у тісному взаємозв'язку з усіма іншими компонентами вистави (акторською грою, сценографією, світловим оформленням, пластикою тощо), тобто застосовуючи комплексний підхід.

О. Мацепура визначає завдання, які слід необхідно вирішити для аналізу *архітектоніки* музичної складової драматичної вистави, тобто її композиційної побудови та співвідношення її елементів у сценічному часопросторі: «класифікувати театральну музику за її місцем в композиції та за способом участі музики у дії; визначити способи поєднання різних типів театральної музики; ознайомитись із сучасним репертуаром драматичних вистав, виявляючи міру залучення музики та її місце в композиції спектаклю; переважання певного типу театральної музики» [87, с. 145].

Авторка пропонує усталену в театральній практиці класифікацію (за Ю. Козюренком):

а) за способом використання музики у виставі:

- увертюра або вступ;
- музичні антракти (вступи до дії або картини);
- музичний фінал акту або вистави;
- музичні номери під час дії.

б) за способом участі музики у сценічній дії:

- сюжетна, що виправдана ситуацією, коли дійові особи виконують або слухають та реагують на неї;
- умовна, що звучить поза дією, інакше кажучи – її чує глядач, а не дійові особи.

в) за принципом включення сюжетної та умовної музики у сценічну дію:

- контрастна (контрапунктична), що має на меті розкриття внутрішнього, психологічного підтексту сцени (частіше за контрапунктичним принципом включається в дію умовна музика);
- тотожна, що відповідає загальній атмосфері дії та пластично-просторовому рішення.

г) за способом побудови музичної драматургії:

- номерна структура, що складається з окремих «вставних номерів», не пов'язаних між собою тематично;
- лейтмотивна структура, яка виконує формотворчу функцію, завдяки багаторазовому повторенню музичних тем.
- мішана, у якій поєднуються номерна та лейтмотивна структури [87].

На підставі аналізу музичного рішення вистав поточного репертуару київських драматичних театрів, О. Мацепурою виявлено, що у кожній постановці режисером та композитором втілюється певною мірою унікальний творчий задум. Однак спостерігаються також певні загальні тенденції в музичному рішенні новітніх спектаклів: найпоширенішим прийомом включення музики у сценічну дію є контрастний

(контрапунктичний), а найпоширенішим способом побудови музичної драматургії – мішаний.

У дисертації М. Ужинського [143] розглядається зміст понять «звуковий образ вистави», «музичне оформлення вистави», «звукове рішення вистави» та «музично-звукова концепція вистави». Автор наголошує на тому, що останнє поняття є найширшим за змістом, оскільки воно синтезує звукові образи у їхній єдності та підпорядкованості загальній драматургії вистави. Дослідник доводить, що музично-звукова концепція вистави як її невід’ємна складова еволюціонує, а у ХХ столітті – радикально трансформується внаслідок науково-технічного прогресу. У зв’язку з цим М. Ужинський актуалізує поняття «сценофонія», запропоноване Г. Фількевич. Науковець визначає сценофонію як «звукотехнічну концепцію вистави, де музичний, шумовий та вербально-звуковий ряди співіснують у синергетичній єдності з технічними засобами, за допомогою яких вони реалізуються» [143, с. 8]. Автор зазначає, що звукотехнічний прогрес обумовлює появу нових виражальних засобів у звуковій складовій вистави та якісне оновлення її палітри, а також відкриває нові можливості у створенні сучасного театрального дійства.

Дослідник проблем, пов’язаних із залученням шумів у театральній постановці, О. Губа [18] актуалізує роль шумового оформлення вистави, зокрема підсилення художнього впливу на глядача, створення ілюзії реальності, підвищення емоційної насиченості, активізацію сценічної дії. Науковець наводить розгалужену класифікацію шумів у виставі, організовуючи їх у систему з трьох основних складових: природних, штучних та комплексних шумів, які, у свою чергу, мають подальшу деталізацію.

Аналізуючи функції шумів у театральних постановках, О. Губа доходить до висновку, що вони корелюють з функціями музики у виставах, серед яких виокремлені наступні:

- «характеристика дійових осіб (лейтмотиви);
- характеристика місця дії;
- створення атмосфери;
- емоційне підсилення сприйняття;
- розповідь про дію, невидиму для глядача» [18, с. 58].

Однак, на думку автора, шуми у виставі мають навіть більше виражальних можливостей, що свідчить про цілковиту самодостатність шумового оформлення.

На підставі аналізу музики у виставі «Гамлет» Львівського театру імені Марії Заньковецької (1957 р.) у аспекті співпраці режисера й композитора театрознавиця М. Гарбузюк [17] доводить, що дослідження музики у виставі дозволяє глибше усвідомити стильову та конструктивну специфіку постановки, атмосферу та динаміку сценічної дії, точніше виокремити головні та другорядні епізоди, повніше досягнути концепцію постановки та засоби її втілення.

Дослідниця стверджує, що «записана композитором музична партитура чи клавір музики до вистави залишаються чи не єдиним об'єктивним і незмінним історичним матеріалом для дослідника, найдосконалішим з погляду його фіксації. Через десятки років відходять у небуття інтонації виконавців, неможливо точно відтворити темпоритм сценічної дії, не піддаються відновленню списані декорації, але в нотному тексті, вписаному в партитуру вистави, увічнені її дихання, настрої, пульс» [17 с. 50].

Класифікуючи способи організації музичного матеріалу в загальній партитурі вистави, на прикладі музики композитора О. Радченка до вистави «Гамлет» Львівського театру імені Марії Заньковецької, М. Гарбузюк виокремлює наступні:

- система лейтмотивів, пов'язаних із головними героями;
- музичні номери, що створюють емоційно-настрове тло епізоду, сцени, є ілюстрацією сценічної дії або контрапунктом до неї;

- музика як ритміко-організує почало, що підсилює «пунктуацію» театральної мови;
- вокальні номери як характеристики героїв [17].

Однією з найгрунтовніших праць, яка певною мірою узагальнює попередні наукові пошуки дослідників проблеми музики у театрі, є дисертація О. Білас 2018 року [7]. Авторка розглядає категорію індивідуального композиторського стилю та її специфіку у сфері музики для театру. Дослідниця виокремлює та типологізує універсальні закономірності музично-сценічної творчості, визначає її «стильову своєрідність з урахуванням внутрішньої структури і системи виразовості драматичного театру та музики» [7, с. 3].

Всебічно розглянувши різні філософські, естетичні та музикознавчі тлумачення категорії стилю, О. Білас доходить висновку, що жодна з концепцій індивідуального стилю композитора не виводить залежність від жанрів, форм чи виразових засобів, до яких звертається митець для реалізації свого творчого задуму. А саме тому: «маємо всі підстави трактувати музику до драматичних вистав, створену композиторами, як рівноцінну з усіма іншими синтетичними (як опера чи балет), або автономними (симфонія, концерт) жанрами та сферами, для усвідомлення характеристик індивідуального стилю» [7, с. 39].

Оскільки театр і музику споріднює їхня приналежність до часових видів мистецтва, дослідниця звертається до поняття хронотопу або часопростору. В контексті кореляції театрального та музичного хронотопу О. Білас розглядає проблему «музично-театрального простору». Реципієнта, який сприймає театральне дійство, авторка називає «глядач-слухач», виокремлюючи таким чином візуальну та аудіальну складові сценічної дії. Протікання музики у виставі «детерміноване просторовим об'ємом театральної сцени з усіма необхідними її реквізитами – декораціями, світлом,



костюмами, та чи найголовніше – зовнішнім виглядом акторів, розташуванням мізансцен тощо» [7, с. 47].

Хоча у дисертації О. Білас звертається більше до традицій українського національного театру ХХ століття, однак вона також звертає увагу на новітні тенденції, названі німецьким дослідником Г.-Т. Леманом<sup>2</sup> «феноменом постдраматичного театру». У такому театрі всі окремі елементи тяжіють до певної самодостатності синтетичного дійства, розкриваючи той чи інший аспект образної цілісності. В цьому контексті музичну складову театрального дійства дослідники називають «аудитивною сценою». Доцільним в даному контексті є зауваження німецької театрознавиці Е. Фішер-Ліхте<sup>3</sup> про те, що театр є не лише простором, в якому спостерігають (theatron), а є водночас тим простором, в якому слухають (auditorium). З цієї точки зору можна вважати, що усі компоненти вистави взаємодіють у межах певного музичного простору.

Досліджуючи культурно-історичні процеси в європейському та українському театральному мистецтві ХХ століття, О. Білас передусім прицільну увагу приділяє театру корифеїв. Як і Г. Фількевич, авторка вказує на «виняткову роль музики у створенні епохальних артефактів», оскільки «театральні колективи та драматичні вистави українських авторів в самій своїй суті мислились як музично-драматичні» [7, с. 4].

Торкаючись питання подальшого розвитку національного музично-драматичного театру, авторка вказує на історичну роль у оновленні підходу до музики у виставах Л. Курбаса. Постать митця вирізняється оригінальним підходом до осмислення ролі музики у сценічному дійстві: «Сприймаючи виразові можливості музики універсально і всеоб'ємно, Курбас власне в силу особливої вагомості музичного ряду у своїх виставах ніколи не творить раз і назавжди даного кліше. Музика в кожному з його сценічних шедеврів

2 Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. Translated and with an Introduction by Karen Jürs-Munby. New York : Routlage. 2006. 214 p.

3 Fischer-Lichte E. Ästhetik des Performativen. Berlin : Suhrkamp, 2004, 195 p.

вирішувалась оригінально, не повторюючи попередньо знайдених рішень, а кожного разу достосовуючись до всіх сукупних елементів художнього цілого вистави» [там само]. Ритмоінтонаційна природа звукової складової театральної вистави варіювалась режисером у широкому спектрі значень, сенсів, алегорій, алюзій, символів.

Досліджуючи музику А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької другої половини ХХ століття, науковиця приходить до висновку про те, що театральна музика акумулює ряд характерних ознак композиторського стилю, вона є співзвучною пошукам у інших синтетичних та чистих інструментальних жанрах та художньо рівнозначною з ними.

В залежності від особистісних психологічних схильностей композитора та тих соціо-культурологічних завдань, які він ставить перед собою у створенні музики для театральної вистави О. Білас виокремлює дві тенденції:

- «перша пов'язана з осучасненням звукового середовища вистави через опору на поширений в актуальному музичному побуті жанрово-інтонаційний словник;
- друга втілена у синтезі різних жанрових елементів та багатстві системи виразових засобів, взаємопроникненні інтонацій різного стилістичного спрямування, переосмисленні виразового комплексу української фольклорної та класичної музичної традиції» [7, с. 197].

Узагальнимо ключові положення концептуальних досліджень, присвячених питанням взаємодії музики та театру, фокусуючи прицільну увагу саме на його музичній складовій:

- музика до театру є рівнозначною із іншими жанрами в творчому доробку композитора;
- український театр на етапі становлення одразу залучав музику як невід'ємну складову сценічного дійства;

- свідченням надважливої ролі музичного компонента в українському театрі є співпраця режисерів з композиторами (на прикладах постатей митців театру корифеїв, а також Л. Курбаса);
- у кожній постановці режисер та композитор втілюють унікальний творчий задум;
- шуми у виставі як нові виражальні засоби у сучасних виставах доцільно вважати ваговою складовою звукового оформлення вистави;
- оцінювати театральну музику необхідно саме у контексті всього художнього комплексом вистави, для якої вона створена;
- дослідження проблеми функціонування музики в театрі відкриває шлях до розуміння нових синтетичних художніх форм, що у XXI столітті набувають все більш розмаїтого способу реалізації.

### **Висновки до Розділу 1**

У Розділі 1 обґрунтована роль композитора як суб'єкта творчості в системі музичної культури. Композиторська творчість у концепції дисертації постає вирішальним видом діяльності митця серед усіх можливих. У дослідженні виокремлено засадничі види музичної діяльності композитора, актуальні в мистецькій практиці XXI століття: композиторська творчість, музикознавство, виконавство, педагогіка культуртрегерство, фольклористика, аранжування і саунд-дизайн, арттерапія (як ймовірний перспективний напрям діяльності митця).

Запропоновано дефініцію «*вимір композиторської творчості*» – це категорія пізнання усталених (та потенційних) видів діяльності митця як системи.

В залежності від форм комунікації, які проявляються у креативному процесі, у дослідженні змодельовано систему вимірів композиторської творчості у музичній культурі України XXI століття:

- *автокомунікативний вимір*;

- *міжособистісні (міжперсональні) виміри композиторської творчості, у яких композиторська творчість функціонує:*
  - ✓ у системі професійних об'єднань, державних та недержавних, на підставі горизонтальних комунікативних зв'язків;
  - ✓ як репрезентація композиторської школи у закладі вищої освіти мистецького спрямування, втілюючи горизонтальні та вертикальні («учитель – учень») комунікативні зв'язки;
  - ✓ у театрі, будучи підпорядкованою режисерському задуму, і таким чином виявляє вертикальні комунікативні зв'язки;
  - ✓ у експериментальних творчих проєктах, виявляючи множинні форми комунікації.

Наведені виміри композиторської творчості можуть бути поєднані у творчості одного митця, а тому не взаємовиключають один одного, натомість утворюють цілісну систему в музичній культурі України XXI століття.

## РОЗДІЛ 2

### КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ У СИСТЕМІ ПРОФЕСІЙНОГО ОБ'ЄДНАННЯ

#### **2.1 Творчість композиторів Запорізького осередку НСКУ як складова української музичної культури ХХІ століття**

Проблема розвитку культури окремих регіонів України посідає помітне місце в сучасних гуманітарних, зокрема мистецтвознавчих дослідженнях. Музична культура є важливою складовою регіональних культуротворчих процесів. Її сутність виявляється в сукупності музичних цінностей, діяльності соціуму в напрямку створення, використання, розповсюдження і збереження даних цінностей. Дослідження музичної культури регіонів України дають можливість оновлення даних щодо процесів у загальнонаціональній музичній культурі, що дозволяють сформувати повнішу та ціліснішу, якісно оновлену картину українського музичного мистецтва. У зв'язку з цим актуальною стає проблема наукового аналізу історії та сучасного розвитку музичної культури не лише країни в цілому, а й окремих її територій.

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

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

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

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

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

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

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

Станом на 2013 рік в Україні нараховувалося чотирнадцять регіональних осередків Національної спілки композиторів України (за інформацією офіційного сайту НСКУ [97]): Харківський (з 1932 року), Київський (з 1933 року), Львівський (з 1934 року), Одеський (з 1937 року) Донецький (з 1969 року), Кримський (з 1977 року), Дніпровський (з 1978 року), Луганський, Миколаївський, Закарпатський, Івано-Франківський, Волинський (з 1995 року), Дрогобицький (з 1997 року), Полтавський (з 1998 року), Запорізький (з 2012 року).

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

технікум, що став музичним училищем у 1938 році, а у 2020 році набув актуального статусу музичного фахового коледжу

В музикознавстві склався спеціальний розділ – регіоністика, присвячений вивченню соціокультурних і мистецьких процесів в окремих культурних локаціях. До цього розділу слід віднести і нечисленні праці, дотичні до обраного в пропонованій дисертації матеріалу, а саме – діяльності професійного композиторського осередку в Запорізькому регіоні – в різних аспектах Т. Мартинюк [82, 83, 84, 85], О. Антоненка [2].

Найновішою науковою розвідкою є дисертація Є. Кеменчеджи [50] 2023 року, у якій окреслено тенденції розвитку музичного мистецтва Запоріжжя другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Науковий інтерес дослідника сфокусовано на творчості художніх колективів Запорізької обласної філармонії та видатних солістів Ілони Турчанинової та Ольги Беженарь, а також історії та сучасності Запорізького фахового музичного коледжу імен П. І. Майбороди. У дисертації надано загальну характеристику творчого доробку провідних запорізьких композиторів М. Попова, Н. Боевої, Г. Хазової, Д. Савенка, проаналізовано їх знакові твори. Втім у названих джерелах не міститься постановка проблеми пропонованої дисертації. З приводу аналітичних нарисів найкращих творів запорізьких авторів, що на перший погляд, збігаються за обраним матеріалом (Н. Боева Концерт-рапсодія для сопрано, альту та симфонічного оркестру), вкажемо, що зацікавленість цими творами та їх історико-типологічний та жанрово-стильовий аналіз здійснено автором пропонованої дисертації вперше у магістерській праці 2020 року та у статті 2021 року [117] до оприлюднення дисертації Є. Кеменчеджи [50]. Отримані результати є самостійними і на їх формулювання концепція шановних вчених не впливала.

Таким чином, у нашому дослідженні музичної культури Запоріжжя здійснено фокус саме на композиторській творчості як вирішальному виді діяльності митців та обраних найновіших творах у доробку представників



Запорізького осередку як репрезентації виміру композиторської творчості у межах професійного регіонального об'єднання.

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

У своєму дослідженні явища регіональної музичної культури на прикладі Північного Приазов'я (території сучасної Запорізької області) Т. Мартинюк [83] вказує на те, що «цей регіон є надзвичайно складним для вивчення через особливості загальної історії розвитку, демографічної структури, способів життя, матеріальної та духовної культури населення тощо. Навіть географічне визначення Запорізької області подвійне: фізична географія відносить цей регіон до півдня України (нині – Одеська, Миколаївська, Херсонська, Запорізька області, автономна республіка Крим), а економічна – до південного сходу (Дніпропетровська, Запорізька, Донецька, Луганська області) держави. Всі зазначені особливості загального розвитку регіону спричиняють певні труднощі в науковій інтерпретації подій мистецько-культурного життя краю в історичній ретро- і перспективі, у відтворенні онтології регіональної музичної культури» [83, с. 83].

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

Одночасно з розвитком важкої промисловості у Запоріжжі відбувалося будівництво театрів, палаців культури, концертних майданчиків. У цей час стрімко розвивалася аматорська музична творчість. На заводах та фабриках керівництво заохочувало (а також зобов'язувало) робітників до участі у

художніх колективах, зокрема вокально-хорових та інструментальних. Оскільки найбільш затребуваним був вокально-хоровий жанр, у сільських будинках культури проводилися курси хормейстерів. Репертуарна політика була повністю підконтрольна місцевій владі. Виконувані твори мали відповідати тогочасним ідеологічним настановам. Попри агітаційну спрямованість та політичну заангажованість тогочасного мистецького середовища, у Запоріжжі працювали талановиті музиканти, функціонували творчі колективи високого художнього рівня.

У 1935–1938 роках у Запоріжжі провадив творчу діяльність Яків Яциневич (1869–1945), учень М. Лисенка. Він працював концертмейстером у клубі Дніпрогесу, викладав фортепіано, керував вокальним ансамблем та хором клубу Алюмінієвого заводу, аматорським симфонічним оркестром, а також займався композиторською творчістю.

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

Також у 30-х роках минулого століття в системі музичної культури регіону працював баяніст та композитор-аматор Григорій Пономаренко (1921–1996). У зовсім юному віці митець створював музику до самодіяльних вистав драматичного гуртка клубу «Комунар».

Одним із перших професійних композиторів, який здійснював свою творчу діяльність у Запоріжжі та сприяв розвитку композиторської творчості у регіоні, був Леонід Усачов (1899–1965) – випускник Харківського музично-драматичного інституту за вокальним, диригентсько-хоровим та композиторським фахом. Л. Усачов очолив хорову капелу «Дніпрельстан», що пройшла творий шлях від невеликого гуртка (утвореного в 1928 році), до

державної капели Запорізької обласної філармонії з 1939 року. «Дніпрельстан» активно гастролював українськими містами. Його репертуар складали твори українських та європейських композиторів різних епох. Концерти капели відбувалися також у супроводі місцевого симфонічного оркестру. Результатом співпраці двох колективів стала постановка опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (у 1937 році), музичної картини «Вечорниці» П. Ніщинського (у 1938 році).

Вагома роль у розвитку музичної культури Запорізького регіону, (починаючи від середини минулого століття) належить обласному об'єднанню самодіяльних композиторів, що утворилося у 1952 році «з метою підтримки і творчого самовираження місцевих композиторів, розвитку і популяризації їх музичної творчості та підвищення професійної майстерності, взаємозв'язку й обміну досвідом членів організації» [36, с. 33]. Роботу самодіяльного об'єднання скеровували професіонали – представники спілки композиторів УРСР (зокрема П. Майборода, О. Носик).

Одним із важливим чинників професіоналізації музичної культури регіону постало утворення Запорізької обласної філармонії (1939 рік). Саме у її складі функціонувала капела «Дніпрельстан» у 1939 – 1948 роках, однак після її скорочення деякий час єдиним колективом, що працював у філармонії був ансамбль бандуристів. Відсутність достатньої кількості професійних музикантів у повоєнному Запоріжжі спричинила неможливість створення концертних колективів. Врешті, симфонічний оркестр у Запорізькій обласній філармонії було створено у 1957 році.

Важливими центрами музичного професіоналізму в Запоріжжі з 30-х років минулого століття стали професійні театри. Так, з 1931 по 1941 рік у Запоріжжі перебував театр імені Марії Заньковецької (нині Національний академічний український драматичний театр імені Марії Заньковецької). Саме в Запоріжжі театр набув державного статусу, відзначившись численними постановками творів української та світової класики. Важливо

зазначити, що керівником музичної частини театру в той час працював видатний композитор і диригент Олександр Радченко (1894–1975) – випускник Одеської консерваторії, один із найбільш плідних театральних композиторів свого часу, автор методичних напрацювань для режисерів, театральних композиторів та керівників музичної частини. З початком війни, у 1941 році, театр Заньковецької був евакуйований з регіону, однак його десятилітній «запорізький» період став вагомим внеском у розвиток культури Запорізького регіону.

З 1944 року Запоріжжі розпочав роботу театр імені М. Щорса, (нині – Запорізький обласний академічний український музично-драматичний театр імені В. Магара). Його історія розпочалася у 1929 році, коли у Києві було засновано «Театр малих форм», на базі якого згодом, у 1944 році, внаслідок евакуації під час війни, було створено театр імені М. Щорса у Запоріжжі. Відтоді і до сьогодні на його сцені було поставлено велику кількість творів світової та української, класичної та сучасної драматургії, оперет та мюзиклів, музично-пластичних вистав, музичних казок для дітей із залученням хору та симфонічного оркестру.

З 30-х років минулого століття розпочинається формування системи музичної освіти Запорізького регіону. 1 жовтня 1930 року в Запоріжжі було засновано музичний технікум. Цю дату правомірно вважати початком історії Запорізького фахового музичного коледжу, яке нині носить ім'я П. І. Майбороди). У 1930 році на перший курс технікуму було зараховано 80 студентів на два відділи, один з яких готував керівників хорового колективу та народного оркестру, а другий – викладачів музичного виховання у школах. У 1938 році музичний технікум став музичним училищем. Зараз цей навчальний заклад, що з 2020 року отримав статус фахового музичного коледжу, є провідним осередком системи музичної освіти досліджуваного регіону.

Історія Запорізького композиторського осередку бере свій відлік з 1962 року, коли теоретичний відділ Запорізького фахового музичного коледжу імені П. І. Майбороди очолив Олег Носик (1926–1996) – талановитий композитор і видатний педагог, засновник місцевої теоретично-музикознавчої школи. У 1959 році він закінчив клас композиції Державного музично-педагогічного інституту імені Гнесіних і повернувся у Запоріжжя, ставши на той час першим професійним композитором в Запорізькій області, що працював у закладі музичної освіти. У 1963 році О. Носик став членом Спілки композиторів України і впродовж багатьох років очолював Спілку самодіяльних композиторів Запорізької області.

Новий етап у становленні професійної композиторської школи в Запоріжжі починається в 1992 році, коли учень О. Носика Валерій Горський (нині – завідувач теоретичного відділу ЗФМК імені П. І. Майбороди) розробив та впровадив перший серед музичних училищ України навчальний план з професійної підготовки композиторів. Завдяки зусиллям В. Горського, а також завдяки плідній праці викладачів Запорізького фахового музичного коледжу, членів Національної спілки композиторів України Наталії Боевої та Миколи Попова, протягом останнім двох з половиною десятиліть двадцять п'ять випускників коледжу було підготовано до вступу у консерваторії України за спеціальністю «Композиція». Згодом з-поміж цих студентів-композиторів сформувалося вже наступне покоління запорізьких композиторів-професіоналів – це Дмитро Савенко, Ганна Хазова та Ольга Попова-Березняк.

У грудні 2012 року в культурному житті Запоріжжя сталася важлива подія – було зареєстровано як самостійну творчу одиницю Запорізький обласний осередок Національної Спілки композиторів України (НСКУ). До цього часу протягом десяти років запорізькі композитори входили до складу Дніпропетровської регіональної організації НСКУ, а ще раніше – до Донецької. На даний момент Запорізький осередок нараховує сім членів,

серед яких: заслужені діячі мистецтв Наталія Боева, Микола Попов та Дмитро Савенко, композитори Ганна Хазова, Вадим Сімонов, Валерій Колядюк та Ольга Попова-Березняк.

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

Зі спогадів Миколи Попова відомо, що О. Рудянський як викладач композиції проявляв уважне та дбайливе ставлення до творчої індивідуальності кожного з його учнів, намагаючись зберегти цю індивідуальність та розвивати у тих чи інших стильових та жанрових тенденціях, до яких мав схильність майбутній композитор. Як наслідок, це зумовило жанрове різноманіття музики композиторів Запоріжжя, в творчому доробку кожного з яких є симфонічні, камерно-інструментальні та камерно-вокальні твори, хорові (мініатюри та кантатно-ораторіальні), а також музика до театральних вистав.

Однак в творчості кожного з композиторів ті чи інші жанри мають перевагу. Це пов'язано, зокрема, з певними обставинами життєвого та професійного шляху. Так, наприклад, численна музика до театральних вистав була створена протягом багаторічної праці запорізьких композиторів у сфері театального мистецтва: Миколи Попова – у Запорізькому академічному театрі молоді, Наталії Боевої – у Запорізькому академічному обласному

українському музично-драматичному театр імені В. Г. Магара, Дмитра Савенка – у Запорізькому муніципальному театру танцю. Велика кількість хорових творів у доробку Миколи Попова пов'язана з його багаторічною працею на посадах завідувача відділу хорового диригування Запорізького фахового музичного коледжу імені П. І. Майбороди та художнього керівника студентського хору Запорізького фахового музичного коледжу імені П. І. Майбороди («Запоріжжя»).

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

Окрім того, у кожного з авторів є особистісні жанрові переваги: наприклад, у творчому доробку Д. Савенка переважну більшість складають концертно-симфонічні твори, у Н. Боевої – камерно-вокальна музика, у М. Попова та Г. Хазової – хорові жанри.

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

Результатом творчої співдружності запорізьких композиторів Академічним симфонічним оркестром Запорізької обласної філармонії та

його головним диригентом, народним артистом України В'ячеславом Редєю є щорічні концертні програми. Наведемо приклади тематичного наповнення найбільш показових з точки зору прем'єрних показів запорізьких авторів:

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

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

- «Дай нам, Боже!» Ганни Хазової – перша кантата на вірші українських поетів»;
- «Postfactum» Дмитра Савенка – перший концерт для оркестру;
- «Лігейя – день, Лігейя – ніч» Наталії Боевої – перша театралізована музична п'єса для солістів, акторів театру та оркестру;
- диптих «Сходження» Наталії Боевої – перший концерт для органу з оркестром;



- мюзикл для дітей «Муха-цокотуха», рок-опера «Веселі жебраки» (за Р. Бернсом) Миколи Попова – перші зразки професійної театральної музики» [10].

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

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

Жанрова та стильова різноманітність творчого доробку запорізьких композиторів є підставою для аналізу музичних зразків кожного з обраних для нашого дослідження авторів. У подальшому дослідженні зосереджено увагу на огляді та аналізі творчості чотирьох визначних представників Запорізького обласного осередку НСКУ – Миколи Попова, Наталії Боевої, Дмитра Савенка та Ганни Хазової. На сьогоднішній день творчість цих запорізьких композиторів є мало дослідженою. Слід відзначити наукові праці Т. Мартинюк, присвячені творчості М. Попова та Н. Боевої. Однак хронологічно вони охоплюють період до кінця ХХ століття, тому найновіші та найактуальніші твори цих композиторів залишаються поза увагою науковців. У дисертаційному дослідженні Є. Кеменчеджи [50] здійснено загальний огляд творчості запорізьких композиторів та проаналізовано окремі твори митців. Тому доцільним є дослідження творчого доробку М. Попова, Н. Боевої, Д. Савенка та Г. Хазової за наданими ними нотними матеріалами, аудіо- та відеозаписами включаючи їх найновіші твори, аж до

2018 року, що дозволить скласти багатовимірну панораму композиторської творчості Запорізького регіону.

### **2.1.1. Творчість Миколи Попова в контексті розвитку сучасної хорової музики Запорізького регіону**

Микола Інокентійович Попов<sup>3</sup> – сучасний запорізький композитор, заслужений діяч мистецтв України (1999 рік), член Національної Спілки композиторів України (з 1992 року), лауреат Міжнародних та Республіканських фестивалів.

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

Однак, саме композиції М. Попов навчався вже пізніше, з 1983 по 1987 рік, у Донецькому музично-педагогічному інституті імені С. С. Прокоф'єва (нині – Донецька музична академія) у класі професора О. Рудянського. На цей час, з 1979 року М. Попов вже працював завідуючим музичною частиною Запорізького академічного театру молоді, фактично від самого початку його існування. Протягом більш як трьох десятків років, пов'язаних з театром, композитором було створено музику приблизно до 60 вистав, деякі

---

<sup>3</sup> Життєвий і творчий шлях М. Попова досліджено за матеріалами довідкового характеру та з особистого досвіду спілкування автора дисертації з композитором у роки навчання у Запорізькому фаховому музичному коледжі імені П. І. Майбороди (2010–2013).

з яких, головним чином дитячі («Дюймовочка», «Кицьчин дім», «Лісова казка», «Муха-цокотуха», «Терем-теремок», «Троє поросят»), і до теперішнього часу залишаються в репертуарі Запорізького академічного театру молоді.

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

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

Одночасно з роботою в театрі почалася багатолітня праця М. Попова на посаді завідуючого відділом хорового диригування Запорізького фахового музичного коледжу імені П. І. Майбороди, яка триває й досі. А з 2004 по 2010 рік композитор також обіймав посаду художнього керівника та диригента студентського хору «Запоріжжя» Запорізького фахового музичного коледжу імені П. І. Майбороди. І, хоча й раніше М. Попов як хормейстер за першою освітою тяжів до хорової музики, то в період керівництва вищезгаданим колективом хор став для композитора справжньою «творчою лабораторією», у якій вже зрілий автор мав змогу «шліфувати» хорове письмо, випробовувати та комбінувати різні стилістичні елементи як в масштабах мініатюр, так і в кантатно-ораторіальних жанрах. Хор «Запоріжжя» став незмінним виконавцем творів М. Попова, зокрема й більшості прем'єр останніх років відбувається за участі цього колективу.

Загальний обсяг творів М. Попова є досить численним і потребує певної систематизації, найдоцільніше – за жанровими та хронологічними критеріями. Один з можливих варіантів такої систематизації (відповідно до переліку творів на офіційному сайті НСКУ [54] та нових матеріалів, наданих М. Поповим у 2018 році), представлений у Додатку А.

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

«Меса пам'яті» – один із найновіших творів М. Попова. Клавір було створено у 2017 році, а партитуру завершено на початку 2018 року. Перше

виконання твору здійснено в листопаді 2018 року спільними зусиллями Академічного симфонічного оркестру Запорізької обласної філармонії та студентського хору «Запоріжжя» ЗФМК імені П. І. Майбороди.

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

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

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

Як відомо, в звичайну месу (*missa ordinarium*) входять п'ять постійних піснеспівів, які утворюють єдиний цикл: *Kyrie eleison*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*. В короткій месі (*missa brevis*), прийнятій в протестантській церкві, використовувались, як правило, перші два розділи. Слово в месі звучить як

надособиста, загальнозначима формула, тому музичне оформлення меси менше залежить від тексту, ніж в опері та ораторії, більше тяжіє до «чистої» музики, її симфонічним формам. Звідси виключне розмаїття в музичному втіленні тексту меси. Однак окремі частини меси образно більш визначені; наприклад, величні, пов'язані зі згадкою Бога-Отця (Gloria, Sanctus, початковий розділ Credo) або ті, що містять ліричний образ страждаючого Сина Божого (Crucifixus, Agnus Dei). Головною сполучною ланкою циклічної форми меси є її стабільний канонічний текст зі строгою послідовністю розділів. Меси нерідко бувають різні за будовою. Так, у Високій месі (h-moll) Баха традиційні п'ять частин оформлені у вигляді двадцяти чотирьох номерів, з яких утворені п'ять відносно самостійних циклів. Перша меса Бетховена (C-dur) складається з трьох гімнів; в його Урочистій месі, близькій за задумом до Дев'ятої симфонії, кожна з п'яти частин містить окремі, іноді контрастні образи.

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

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

Сучасний британський композитор Карл Дженкінс (Karl Jenkins, народився у 1944 році) у творі «Озброєна людина» («The Armed Man», 1999 рік), який має підзаголовок «A Mass for Peace» (варіанти перекладу: «Меса миру», «Меса за мир»), поєднує канонічні частини меси з іншими

релігійними та історичними джерелами: народною піснею XV століття, ісламським заклик до молитви, фрагментами з Біблії та Махабхарати, текстами Редьярда Кіплінга, Джонатана Свіфта, Того Санкіті та інших поетів. Це обумовлює структурний поділ твору на тринадцять частин, де канонічні чергуються з неканонічними, що мають англійські назви, до того ж послідовність канонічних частин не зберігається.

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

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

Остання теза є важливою саме в контексті музики М. Попова, адже джазовими елементами просякнута і гармонічна мова «Меси пам'яті» з її насиченістю паралельними септакордами та еліптичними зворотами, і ритмічна її складова, що уся складається з синкопованих, пунктирних та тріольних елементів. І особливо це виявляється саме в центральній частині

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

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

В хоровій фактурі автор також прагне до індивідуалізації хорових партій, щонайбільш рельєфного їх висвітлення, тому частіш за все кожний



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

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

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

### **2.1.2. Сучасні жанрово-стилістичні тенденції у творчості Ганни Хазової**

Ганна Геннадіївна Хазова<sup>4</sup> народилася в 1975 році в Запоріжжі. Навчалася на теоретичному та фортепіанному відділах Запорізького фахового музичного коледжу імені П. І. Майбороди. Композиторську освіту отримала у Донецькій музичній академії імені С. С. Прокоф'єва (на той час – Донецькій державній консерваторії) у класі професора О. М. Рудянського. Важливим творчим етапом для композиторки стало її професійне стажування в Музичній академії імені К. Шимановського в місті Катовіце, де вона здобувала досвід польської композиторської школи, який знайшов відображення у деяких творах Г. Хазової (зокрема, «A jak poszedl krol» для мішаного хору та великого симфонічного оркестру на текст М. Конопніцької, 2004 р.). Ганна Хазова є лауреаткою міжнародних конкурсів та учасницею фестивалів сучасної музики в Україні та Польщі. Однією з відзнак, яка засвідчує важливий внесок композиторки у музичну культуру Запоріжжя є обласна премія «За розвиток музичного мистецтва Запорізького краю». Нині Г. Хазова викладає цикл музично-теоретичних дисциплін у Запорізькому фаховому музичному коледжі імені П. І. Майбороди, готуючи до вступу в консерваторії вже наступні покоління майбутніх композиторів Запоріжжя.

Творча діяльність Г. Хазової є надзвичайно плідною. На сьогоднішній день її композиторський доробок складає велику кількість творів різних жанрів. У пропонуваному дослідженні здійснено оновлення повного творчого доробку Г. Хазової, відповідно до їх переліку на офіційному сайті НСКУ [97] та нових матеріалів, наданих Г. Хазовою у 2017 році (Додаток А). Критерієм складання повного списку творів мисткині слугує загальноприйнятий рух від великих жанрів і форм (оркестрові, хорові) до малих (камерно-інструментальні, вокальні).

Слід зазначити, що деякі з наведених творів, як і у випадку з творчим доробком М. Попова, відносяться до суміжних жанрів: серед оркестрових

<sup>4</sup> Життєвий і творчий шлях Г. Хазової досліджено на підставі матеріалів довідкового характеру та з особистого досвіду спілкування автором дисертації з композиторкою у роки навчання у Запорізькому фаховому музичному коледжі імені П. І. Майбороди (2010–2013)

робіт більшу частину складають твори крупних хорових жанрів (поема, кантата, вокально-симфонічна сюїта). У цьому виявляється схильність Г. Хазової саме до хорової музики, як в мініатюрах, так і в крупних формах.

*Камерна кантата «Lobet Gott»* Г. Хазової написана у 2012 році для змішаного хору та існує у двох авторських редакціях інструментального складу: перша – для органу та ударних, друга – для струнного оркестру, фортепіано та ударних. Також існує запис цього твору у виконанні академічного камерного хору «Хрещатик» в програмі «Осінні прем'єри» 2 жовтня 2013 року, де інструментальна партія представлена лише одним фортепіано.

Слід звернути увагу на специфіку інструментального складу першої редакції кантати. Орган – це інструмент, приналежний до церковної традиції. Стосовно ж семантики ударних інструментів, О. Криворукова у статті «Роль импровизационных народных манер в современной хоровой музыке на религиозные сюжеты (к проблеме анализа смыслообразующих факторов музыкального целого)» [70] зазначає, що у творах, які знаходяться під егідою християнської духовно-культурної установки, використовується нехристиянський по духу інструментарій, адже як відомо, християнство виключило ударні інструменти з церковного вжитку, оскільки співвідносило їх з тілесним началом. Однак саме за рахунок використання нетрадиційного позаєвропейського, переважно ударного інструментарію реалізуються імпровізаційні народні виконавські манери. Це свідчить про синтез духовно-релігійного та світського начал в сучасній кантаті.

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

Його» (у німецькому перекладі Мартіна Лютера «Lobet Gott in seinem Heiligtum»).

Загальну структуру творів кантатно-ораторіального жанру визначає текст. У творі Г. Хазової текстовою складовою є Псалом 150, який внаслідок своєї лаконічності створює одночастинну композицію. Оскільки текст псалма має певну внутрішню будову (шість віршів, обрамлених молитовним хвалебним словом «алілуя», то композицію кантати можна розглядати у зв'язку з цією будовою.

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

Слід зазначити, що використання поліфонічної техніки хорового письма, а особливо – саме строгого стилю є прикметною рисою творчості Г. Хазової, і ця тенденція є досить типовою для сучасної музики взагалі. Так Л. Грабовський зазначає, що «віртуозна витонченість письма старих поліфоністів давно стала об'єктом пильного вивчення у композиторських школах всього світу. Досить сказати, що і Хіндеміт, і Кшенек, і Мессіан, і Веберн, і Стравінський ретельно засвоювали надбання музичних середніх віків, Відродження і Бароко, неодноразово даючи нове життя старовинним композиційним принципам, прийомам, стилістичним моделям, роблячи їх складовою частиною власного композиторського думання»<sup>5</sup>.

При цьому Г. Хазова майстерно поєднує техніку строгого стилю в хоровій партії з акомпанементом (в першій редакції – вібрафону, в другій – фортепіано). Інструментальна партія в цих крайніх розділах являє собою

<sup>5</sup> Грабовський Л. О. Передмова. Хоминський Й. Історія гармонії та контрапункту : у 2 т. Т. 1. К. : Музична Україна, 1975. С. 4.

витримані діатонічні інтервали (кварти, квінти, секунди, рідше – септими, сексти, терції). Така техніка мінімалізму викликає безпосередню асоціацію з музикою Арво Пярта, і це не випадково, оскільки його творчість є одним із музичних орієнтирів Г. Хазової.

Услід за вступним розділом проводиться інструментальна тема (в першій редакції у органу, в другій – у струнних), за характером виразно-архаїчна, піднесено-урочиста. Вона контрастує вступові з його прозорою фактурою, хоча й пов'язана з ним ладом (тональність обох розділів – ре мінор). Ключове зерно цієї теми-лейтмотиву – висхідні та низхідні тріолі на фоні масивних акордів кварто-квінтової структури, підкреслених ударами литавр. Цей лейтмотив також звучить перед заключним розділом, утворюючи таким чином концентричну форму усього твору. Крім того, ця ж тема тричі проводиться в наступному розділі кантати, пов'язаному з першим та другим віршами псалму: «*Lobet Gott in seinem Heiligtum, lobet ihn in der Feste seiner Macht!* (Хваліть Бога в святині Його, хваліте Його на могутнім Його небозводі!)»; «*Lobet ihn für seine Taten, lobet ihn in seiner großen Herrlichkeit!* (Хваліте Його за чини могутні Його, хваліте Його за могутню величність Його!)». Тема-лейтмотив повторюється незмінно, символізуючи проголошення хвали, про яке йдеться мова в тексті. Перший вірш звучить у викладенні лише чоловічих голосів, а другий – у всього хору.

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

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

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

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

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

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

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

- органічний синтез двох музичних сфер – духовної та світської,
- домінування в творчості глибокого філософського начала,
- поглиблений інтерес до музики докласичного періоду, до старовинних поліфонічних традицій,
- використання ладо-інтонаційних особливостей народної музики та елементів імпровізаційності, які також мають фольклорні витоки,

- звернення як до канонічних релігійних текстів, так і до текстів українських авторів-сучасників.

### **2.1.3. Творчість Наталії Боевої в контексті розвитку українського симфонізму**

Наталія Іванівна Боева<sup>6</sup> народилася в 1951 році в Донецьку, з 1954 року жила в Запоріжжі, де в 1968 році закінчила музичну школу за фахом фортепіано, а в 1972 році – теоретичний відділ Запорізького фахового музичного коледжу імені П. І. Майбороди.

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

---

<sup>6</sup> Життєвий та творчий шлях Н. Боевої досліджено на підставі систематизації матеріалів довідкового характеру, а також особистого листування автора дисертації з композиторкою.

Отже, можна відзначити спадкоємний професійний зв'язок Н. Боевої не тільки з київською, але також і з харківською школою.

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

Під час роботи в філармонії у Н. Боевої склалися тривалі творчі контакти з симфонічним оркестром під управлінням народного артиста України В'ячеслава Реді. Численні симфонічні та вокально-симфонічні твори були створені композиторкою під впливом співпраці з симфонічним оркестром Запорізької обласної філармонії. Н. Боева відзначає, що початок творчого співробітництва з В. Редією у 1986 році став для композиторки вирішальною подією, яка вплинула на її рішення залишитися в Запоріжжі та продовжувати творчу діяльність саме на теренах Запорізького регіону. У своєму інтерв'ю з нагоди 60-річного ювілею [131] Н. Боева розповідає про свою співпрацю з В. Редією та симфонічним оркестром Запорізької обласної філармонії: «Диригент мого життя – В'ячеслав Редя, Людина-Свято!» [131, с. 9]. У 1980-ті роки відбуваються виступи композиторки в симфонічних програмах «Наш гість композитор Наталія Боева», близько 130 концертів провела із групою музичного лекторію у програмі «Шкільний день з піснями Наталії Боевої». У виконанні оркестру, вокалістів та Валентини Реді (ведучої) багато разів на сцені концертного залу імені М. І. Глінки для дітей Запоріжжя виконувалася музична казка на власне лібрето Н. Боевої «Історія, що відбулася в місті Лад». Симфонічний оркестр на чолі з В'ячеславом Редією записує фонограми до театральних вистав «Богдан Хмельницький. Судна ніч» та «Кін – IV» (режисер – народний артист України О. Король). У цей період Н. Боева захоплюється поезією і створює багато вокальної музики,



перші виконавці якої – це солісти Запорізької обласної філармонії, заслужені артисти України Світлана Приварнікова, Валентина Аністратова, Анатолій Мінаков.

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

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

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

Композиторка так визначає головне художнє завдання своїх вокальних творів: «Люблю вокальну музику, намагаюся знайти в ній головну інтонацію! Все життя шукаю в поезії не окремі строфи, а наскрізний сюжет, ту саму лінію, котра від Землі – до Неба!» [131, с. 10].

В творчому доробку авторки низка творів для симфонічного оркестру: «Урочистий спів», «Судна ніч», «Вічне життя»; для оркестру та солюючих інструментів: «Концерт», «Монолог», «Бабин яр», «Хорал і пастораль». Вона є авторкою балад, романсів, пісень, мюзиклів за власними лібрето – «Історія міста Лад», «Старі і нові козацькі історії», камерної музики – сонати для

кларнета та фортепіано, «Поліфонічного зошита», вокальних циклів для голосу і фортепіано. Повний обсяг творів Н. Боевої надано у Додатку А.

З 2006 року Н. Боева працює на посаді керівника музичної частини Запорізького академічного обласного українського музично-драматичного театру імені В. Магара. Вона створила музику до спектаклів «Ой, боже, що то бажання може!», «Богдан Хмельницький», «Безіменна зірка», «Тарас Бульба», «Мамай». Двічі на рік твори Н. Боевої звучать у програмах міжнародних фестивалів Києва («Київ-Музик-Фест», «Музичні прем'єри сезону»). Твори композитора – невід'ємна складова програм Запорізького академічного симфонічного оркестру та Дніпропетровського симфонічного оркестру (фестиваль «Дніпровські зорі»).

Важливо зазначити, що саме Н. Боева виступила ініціатором створення Запорізького обласного осередку Національної спілки композиторів України як самостійної творчої одиниці. Визначна для професійної композиторської когорти подія відбулася 16 квітня 2012 року в Запорізькому фаховому музичному коледжі в форматі концерту камерного оркестру «Концертіно» під управлінням Ігоря Горського за участю хору «Запоріжжя», солістів Запорізької обласної філармонії та музично-драматичного театру імені В. Магара. Відтоді щороку в Запорізькій обласній філармонії проходять симфонічні концерти під загальною назвою «Композитори Запоріжжя запрошують» – це звітні концерти, у яких запорізькі композитори презентують свої прем'єри. Завдяки творчим зв'язкам Н. Боевої до участі в концертних програмах Запорізького осередку долучаються також і київські композитори, зокрема Народний артист України Олександр Костін, заслужені діячі мистецтв України Юрій Шевченко та Іван Тараненко, а також виконавці – заслужені артисти України Богдана Півненко, Людмила Войнаровська, Олександр Рукомойников.

Н. Боева є упорядником збірки, присвяченій діяльності Запорізького обласного осередку НСКУ, яка містить інформацію щодо діяльності осередку

від початку його заснування до 2018 року, а також короткі біографічні нариси про кожного з членів ЗОО НСКУ. У своїй збірці [10] Н. Боева підкреслює важливу роль існування Запорізького осередку як самостійної творчої одиниці у складі Національної спілки композиторів України, наголошуючи на тому, що бути у складі Національної композиторської організації – це велика честь для запорізьких композиторів, оскільки Національна спілка композиторів України узагальнює творчість корифеїв та їхніх послідовників, історію та сьогоденність української академічної професійної музики.

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

*Концерт-рапсодія для альту, мецо-сопрано та симфонічного оркестру*<sup>4</sup> присвячений пам'яті видатного композитора, народного артиста України Івана Карабиця – ініціатора та музичного директора фестивалю «Київ Музик Фест» (з 1990 по 2001 рік).

Н. Боева була знайома з І. Карабицем зі студентських років. У той час він був аспірантом кафедри композиції Київської державної консерваторії та головою клубу молодих композиторів та музикознавців, де студенти консерваторії в творчій та дружній атмосфері вели дискусії щодо проблем сучасного мистецтва.

Починаючи з 1990-х років, ще за життя І. Карабиця, симфонічні твори Н. Боевої неодноразово звучали в концертних програмах «Київ Музик Фесту», зокрема: у 1995 році – «Судна ніч» (до 400-річчя від дня народження Богдана Хмельницького), у 1998 році – Пасакалія на тему української

---

4 Аналіз Концерту-рапсодії Н. Боевої здійснено також у дисертації Є. Кеменчеджи 2003 року [50]. Зазначимо, що раніше цей твір досліджено у магістерській роботі 2000 року та статті 2001 року [117] автора даної дисертації.

народної пісні «Закувала зозуленька там, де біла глина». Це є свідченням тривалих творчих зв'язків композиторки з київською професійною музичною спільнотою.

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

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

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

Рисами жанру рапсодії у творі Н. Боєвої є одночастинність композиції Концерту, що складається з різнохарактерних розділів, а також імпровізаційний характер та пісенність музичного тематизму. У поєднанні концертності та рапсодійності в творі Н. Боєвої втілюється концепція

авторського задуму, що полягає в розкритті унікального естетичного світу митця та його трагічної долі.

Одночастинна композиція Концерту-рапсодії складається з декількох контрастних розділів, у яких чергуються експресивні монологи альта та драматичні оркестрові tutti. Твір розпочинає розгорнуте емоційне альтове соло у характері *Rubato risoluto*, мелодія якого побудована на пісенних інтонаціях (у тональності *fis-moll*), а її вільна ритмічна організація створює ефект імпрізаційності альтового монологу.

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

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

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

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

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

У масштабній патетичній коді оркестр *tutti* разом із солістом продовжує тему трагічної колискової.

Огляд творчості Н. Боевої та жанрово-стильовий аналіз її Концерту-рапсодії для альту, меццо-сопрано та симфонічного оркестру дозволяють визначити прикметні риси її творчості:

- тяжіння до програмності, узагальненої та конкретної;
- осмислення глобальних філософських проблем через симфонічні жанри;
- розуміння пісенності як першооснови українського музичного мистецтва;
- звернення до фольклорної спадщини як культурно-філософського досвіду людства;

- індивідуальний характер авторського висловлювання при збереженні традиції тональної музики;
- домінування глибинного лірико-драматичного погляду на світ.

#### **2.1.4. Стильові пошуки Дмитра Савенка у симфонічній творчості**

Дмитро Олександрович Савенко<sup>7</sup> народився в 1960 році в м. Грозний, з 1961 року проживає в Запоріжжі, де закінчив фортепіанне відділення Запорізького фахового музичного коледжу імені П. І. Майбороди (у 1983 році). Дмитро Савенко – вихованець композиторського факультету Донецької державної консерваторії імені С. С. Прокоф'єва, де навчався з 1985 по 1990 рік у класі професора, заслуженого діяча мистецтв України О. Рудянського. На період навчання в консерваторії припадають перші твори композитора: п'єса для кларнета та фортепіано (1985), маленька сюїта для скрипки та фортепіано в трьох частинах (1985), шість п'єс для фортепіано (1986), концертна п'єса для ударних та фортепіано (1986), варіації для ударних, трьох труб та двох фортепіано (1987), соната для скрипки та фортепіано (1988), п'єса для флейти та вібрафона (1989), рок-диалогія «Под одним небом» на вірші С. Кірсанова (1989), концерт для фортепіано, ударних та симфонічного оркестру (1990).

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

---

<sup>7</sup> Життєвий і творчий шлях Д. Савенка представлено в дослідженні на підставі матеріалів довідкового характеру, а також особистого листування автора даної дисертації з Д. Савенком.

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

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

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

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

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

Твори композитора виконуються у містах України (Харкові, Запоріжжі, Сумах, Києві) та за кордоном (в Італії, Алжирі) різними колективами: Академічним симфонічним оркестром Запорізької обласної філармонії, Державним академічним оркестром радіо України, Національним ансамблем солістів «Київська камерата», квінтетом «Містерія» Запорізького фахового музичного коледжу імені П. І. Майбороди. Серед солістів, які виконують твори Д. Савенка, заслужені артисти України Олександр Рукомойников (Київ) та Віталій Солом'янчук (Запоріжжя), Станіслав Зубицький (Італія), Світлана Ремжина (Запоріжжя).



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

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

На підставі наведеного у Додаку А переліку творчого доробку автора увиразнюються загальні тенденції творчості Д. Савенка:

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

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

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

У Концерті-фантазії виявляється інтерес композитора до експериментальних інструментальних складів та жанрів. В партитурі твору представлена розширена група ударних, для якої автор передбачає наявність в оркестрі п'яти виконавців.

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

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

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

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

Твір розпочинається зі вступу, в якому на тлі витриманого басу віолончелей, контрабасів та тремоло литавр лунають потужні короткі акцентовані акорди духових, ударних та скрипок з альтами. Тут композитор користується прийомом динамічного контрасту між групами оркестрової вертикалі. В основу першого експозиційного розділу покладено остинатну моторику струнних та ударних. До методу остинато композитор часто звертається в Концерті-фантазії, що є доцільним з урахуванням масштабу композиції та її насиченості «музичними подіями».

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

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

Загалом можна відзначити надзвичайне різноманіття типів оркестрової фактури в Концерті-фантазії та способів роботи композитора з фактурою, зокрема: дублювання теми оркестром в унісон (октаву), акордове її викладення, почергове виключення та підключення окремих оркестрових груп, ритмічні фігурації, «розріджена», майже пуантилістична оркестрова тканина, хоральна, поліфонічна тощо. Таке максимальне розкриття у творі

всіх можливостей оркестру у його взаємодії з солюючим інструментом є ще однією підставою жанрового визначення твору саме як фантазії. Саме фактура виконує формоутворюючу функцію в численних центральних розділах твору.

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

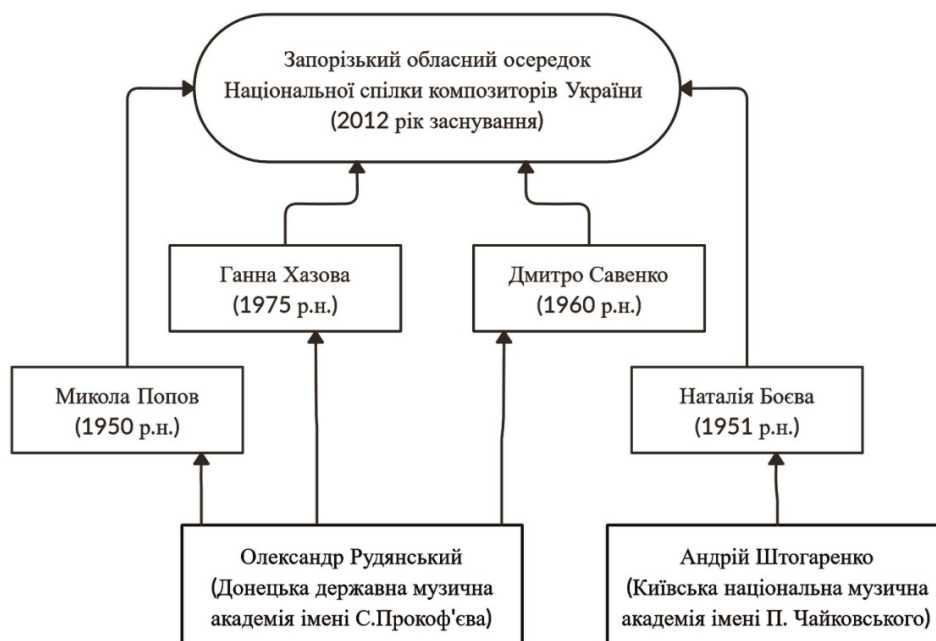
Здійснивши загальний огляд творчого доробку Д. Савенка та проаналізувавши його Концерт-фантазію для фортепіано з оркестром, можна визначити прикметні риси творчості композитора в контексті стильових пошуків у симфонічному жанрі:

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

Дослідження творчої діяльності композиторів Запоріжжя виявило наступні позиції, важливі для розуміння соціокультурних процесів у Запорізькому регіоні:

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

Систему генетичних зв'язків творчості композиторів Запорізького осередку НСКУ представлено на схемі:



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

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

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

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

## **2.2. Кафедра композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського у культуротворчих процесах сьогодення**

З метою увиразнення виміру композиторської творчості у закладі вищої освіти мистецького спрямування пропонується дослідження найновішого етапу історії кафедри композиції та інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Історії та сучасності харківської композиторської школи присвячені дослідження І. Драч [32], А. Мізітової [89], О. Кравченко та А. Єрмоєнка [69], О. Рощенко [125], Б. Сінченка [136]. За століття свого існування харківська школа залишила по собі значний слід в історії української музики. Її представники створили велику кількість творів у різноманітних жанрах, від мініатюри до симфонії.

Харківська композиторська школа сформувалася на початку ХХ століття. Більше ніж за сторічний період існування вона, з одного боку, постала як яскраве самостійне художнє явище, а з іншого – стала невід’ємною складовою загального культурно-мистецького процесу розвитку України. Як відзначає І. Драч, «сьогодні українську музику репрезентують принаймні чотири композиторські школи: київська, львівська, одеська та харківська.

Кожну з них вважають «своєю» музиканти різних естетичних поглядів, творчих напрямів, стилєвих орієнтацій. Здається, що крім зовнішньо-технічного оснащення (яке, до речі, змінюється з часом), їхніх виконавців майже нічого не поєднує. Проте спільність все ж таки існує. І виявляється вона у тому «базовому прошарку», що виникає у свідомості особистості внаслідок її адаптації до загальних норм, які складаються із сукупності попередніх індивідуальних пошуків...» [32].

У дослідженні О. Рощенко [125] представлено творчий шлях кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського крізь призму історії харківської композиторської школи, від витоків до 2004 року. О. Рощенко пропонує періодизацію історії кафедри, яку дослідниця називає «етапами великого шляху» [125, с. 159].

*Перше покоління* представників кафедри, згідно з періодизацією дослідниці, уособлюють творча спільнота, що об'єднала видатних українських композиторів С. С. Богатирьова, М. Д. Тіца, Д. Л. Клебанова, О. І. Стеблянка, В. А. Барабашова, В. Т. Борисова, Ю. С. Мейтуса, А. Д. Лебединця, В. Н. Нахабіна.

*Друге покоління* в історії кафедри представлено учнями С. С. Богатирьова: Д. Л. Клебановим (після утворення кафедри композиції та інструментування внаслідок відокремлення від кафедри теорії музики у 1970 році очолював кафедру з 1970 по 1973 рік) та В. Т. Борисовим (з 1973 по 1983 рік), пізніше І. К. Ковачем (учнем В. А. Барабашова, з 1983 по 1990 рік). Зазначимо, що саме в цей час (з 1970 року) кафедра здобуває своє нинішнє ім'я – композиції та інструментування.

*Третє покоління* історичного шляху кафедри уособлюють учні Д. Л. Клебанова: В. С. Бібик (очолював кафедру у 1990 — 1994 роках), В. М. Золотухін (з 1994 по 2010 роки), В. М. Птушкін (з 2010 по 2022 роки).

До *четвертого покоління* О. Рощенко відносить О. С. Щетинського (учня В. Т. Борисова), який працював на кафедрі за запрошенням В. С. Бібіка

з 1991 по 1995 рік. Зазначимо, що майже чверть століття потому, у 2019 році О. Щетинський повернеться на кафедру (вже за запрошенням В. Птушкіна) і працюватиме в її складі до сьогодні.

У розвиток концепції О. Рощенко, окреслимо історію кафедри у ХХІ столітті. У 2010–х роках кафедру композиції та інструментування представляли різні покоління викладачів-композиторів: народний артист України, професор В. М. Птушкін, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор В. С. Мужчиль, заслужений діяч мистецтв України, професор С. Турнеєв, кандидат мистецтвознавства, доцент В. І. Дробязгіна, кандидат мистецтвознавства, доцент І. А. Гайденко, кандидат мистецтвознавства, доцент Г. Савченко.

Сучасний етап історії кафедри пов'язаний з оновленням складу кафедри у 2022 році та поповненням її новою генерацією викладачів – послідовників різних композиторів харківської школи. Втім, їхня фахова підготовка має спільну генезу на кафедрі композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського. Так, очільниця кафедри Ганна Савченко – випускниця класу В. М. Золотухіна, Олександр Щетинський навчався у В. Т. Борисова. Також у сучасному складі кафедри – троє молодих викладачів: Володимир Богатирьов (учень С. П. Турнеєва), Дмитро Малий (учень В. С. Мужчиля), Катерина Палачова (учениця В. М. Птушкіна). Згідно з періодизацією історії кафедри композиції та інструментування, запропонованою О. Рощенко, цю генерацію композиторів-викладачів можна вважати *n'ятим поколінням*.

Серед напрямків діяльності кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського головним її представники визначають саме *творчість*. Музичні твори композиторів звучать в авторських, фестивальних, звітних концертах у Харкові, містах України та зарубіжжя. Композитори – викладачі кафедри співпрацюють із провідними музикантами та музичними колективами Харкова, України та зарубіжжя: симфонічним оркестром та хором Національного радіо, симфонічним оркестром ХНУМ імені



І. П. Котляревського, симфонічним оркестром Харківської філармонії, Слобожанським симфонічним оркестром, оркестром Одеської філармонії, симфонічними оркестрами Полтави, Дніпра, хоровими колективами Харкова, Житомира, Києва.

Твори членів кафедри звучать у концертних програмах, виходять друком, що є важливим для створення сучасного репертуару. Викладачі кафедри як члени колегії журі постійно беруть участь в роботі Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів композиторів у різних містах України – Харкові, Києві, Чернігові, Сумах та інших.

Творчість студентів кафедри композиції також представлена у концертній діяльності та у всеукраїнських і міжнародних конкурсах молодих композиторів. Традицією стала участь студентів і аспірантів кафедри в концертах міжнародного молодіжного фестивалю «Дні нової музики в Харкові», фестивалю сучасної музики «Kharkiv contemporary», міжнародного фестивалю «Два дні і дві ночі нової музики» (м. Одеса), міжнародного форуму «Музика молодих», фестивалю «Музика без меж», у концертах міжнародної науково-творчої конференції студентів та аспірантів «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців».

Важливо зазначити, що на кафедрі «культивується ідея "живого виконавства, живого звучання": усі твори, написані студентами, повинні прозвучати. Це спонукає студентів до творчої співпраці з виконавцями, музичними та театральними колективами, зокрема, з академічним хором ХНУМ імені І. П. Котляревського, театральним факультетом ХНУМ тощо. Студенти виконавських кафедр ХНУМ імені І. П. Котляревського виконують твори студентів-композиторів на іспитах, концертах та фестивалях» [34, с. 646].

Творчу діяльність представники кафедри композиції та інструментування поєднують з наукою. Науково-методичні розвідки викладачів-композиторів відбуваються у різних векторах. В. Богатирьов

досліджує проблеми оркестрування та оркестрового стилю сучасних українських композиторів. Сферою наукових інтересів Д. Малого є питання, пов'язані з категорією композиторського мислення. О. Щетинський розробляє проблеми проблему композиторської самоактуалізації на матеріалі творчості Л. Грабовського, В. Балея, В. Бібіка. Наукові розробки Г. Савченко присвячені сучасним оркестровим стилям (зокрема, українських композиторів та композиторів харківської школи) та принципам структурно-семантичної організації музичної композиції. Д. Малий вказує на цінність наукового доробку Г. Савченко у сучасному музикознавстві, оскільки «її праці присвячені різним аспектам оркестрування у творчості багатьох українських і західно-європейських композиторів» [115, с. 159].

Серед нових науково-творчих проєктів кафедри – проєкт «Творча майстерня», метою діяльності якого є знайомство студентів з творчістю сучасних українських та зарубіжних композиторів, а також з творами композиторів ХХ століття. Ідея «Творчої майстерні» продовжує спільний проєкт кафедри композиції та інструментування з кафедрою теорії музики 2010-х років – студентський музичний клуб «Росо а росо».

Науково-творчий проєкт «Богатирьовські читання» (у колаборації з кафедрою теорії музики) також включає «Творчу майстерню», в межах якої студенти та молоді викладачі презентують власну музику та пропонують слухачам композиторсько-технологічний аналіз власних творів.

Серед перспективних проєктів кафедри зазначаємо наступні:

- організація та проведення конкурсу композиторів імені Д. Л. Клебанова;
- організація та проведення конкурсу композиції «Initio» серед студентів-виконавців ХНУМ імені І. П. Котляревського;
- серія концертів нової музики викладачів та студентів кафедри у межах співпраці з Львівським органним залом.

Наведемо приклади найновіших творчих проєктів, у межах яких композиторами молодшої генерації – викладачами та студентами кафедри композиції та інструментування – було створено нові музичні твори, втілені у сценічному виконанні.

В рамках проєкту Львівського органного залу *«Музика заліза та бетону»* (Харків–Львів, 2023) молоді харківські композитори у стислий термін написали твори для виконання львівськими музикантами.

Твір викладачів кафедри В. Богатирьова та К. Палачової *«Pain(ts) of W»* на слова Н. Маринчак для голосу та саксофону написано у співавторстві й у цьому його унікальність, адже зазвичай композитор працює одноосібно. В основу покладено текст сучасної харківської поетки Наталки Маринчак зі збірки *«Відчаєспинне»* [80]. Це умовний щоденник війни з 24 лютого 2022 року. Серед віршів композитори вибрали один із найтрагічніших і, водночас мотивуючий, життєствердний. У вірші під назвою *«Хто це...»* авторка ніби спілкується з різними людьми, яких торкнулася війна: це діти, які втратили батьків, матері, котрі переживають за синів на фронті, чоловік, що втратив сім'ю. У музиці автори намагалися втілити текст у вигляді певних скетчів, швидких «замальовок». *«Pain(ts) of W.»* за структурою ніби сюїта, але кожен її розділ складає не більше однієї-двох сторінок нотного тексту. Це той момент, який зафіксувала авторка вірша, момент, після якого змінюється все. Автори, у свою чергу, втілили його в музиці.

Твір написано для не надто розповсюдженого складу – голос і саксофон. Для одного зі співавторів В. Богатирьова використання такого складу стало реалізацією задуму, що назривав упродовж декількох років і врешті визрів, коли, завдяки фаховій освіті, композиторська техніка В. Богатирьова досягла певного рівня, що уможливив втілення задуму. За словами композитора, «сама назва "Pain(ts) of W." має кілька сенсів. З одного боку, *pains* – це картинка цієї війни, а з іншого, – *rain* – це біль війни. Фонема [W] обігрується в самому творі. Вона є позначкою певного зламу. Щоразу коли

вокаліст стикається з цією фонемою, в нього змінюється інтонація і контекст. Саксофон у якийсь момент починає використовувати цю фонему і набуває людських рис. Вийшов не просто твір, де голос солює, а саксофон акомпанує, – вийшов власне дует» [91].

Твір Олексія Швиркунова «Шепоти і крики» для фагота і фортепіано представляє молодого композитора, який зазвичай тяжіє до іншої стилістики, у новій для нього ролі. Він обрав не надто розповсюджений інструментальний склад: фагот і фортепіано. Автор додав у склад партитури твору голоси виконавців, які мають прошепотіти чи прокричати певні слова, обрані автором для підкреслення характеру музичного висловлювання. Цей твір, на думку куратора проєкту В. Богатирьова, пов'язаний з «українською культурою музикування» [91].

Є. Волошина написала вокальний твір «Далеке літо» на слова сучасного українського поета Івана Малковича. Прикметною ознакою музики молоді харківської композиторки Є. Волошиної, яка здобуває фахову освіту у класі Г. Савченко, є кордоцентричність. Тому, за задумом авторів проєкту, цей твір постав центром концертної програми. У вірші «Далеке літо» поет делікатно розкриває людські взаємини крізь призму образу природи, у зв'язку з чим у музичному втіленні тексту увиразнюється певні жанрові риси романсу. У техніці твору композиторка працює з трихордом і тетрахордом як із музично-риторичними фігурами, що тяжіють до української народної музики. За словами В. Богатирьова, «це спроба наблизити фольклорні течії до академічної традиції, внаслідок чого народжується доволі цікава композиція» [91].

*Проект «Вербицький. «Підгір'яни». Історичний концерт»* (Харків-Львів, 2023) було реалізовано у рамках проєкту промоції української класики Ukrainian Live та серії історичних концертів у Львівському органному залі. Друге життя цьому твору дало оркестрування В. Богатирьова, створене спеціально на замовлення Львівського органного залу. Твір прозвучав у

виконанні Академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії та Львівського муніципального хору «Гомін» під керівництвом диригента І. Остаповича. Працюючи з партитурою «Підгірян», В. Богатирьов не лише оркестрував твір, але й здійснив часткову реконструкцію, впорядкування нотного тексту.

10 листопада 2023 року у Львівському органному залі відбулася прем'єра твору «Пори року» А. Вівальді для хору та органа. Барокова музика в оновленому прочитанні прозвучала у виконанні хору «Гомін» під орудою В. Яценка та органістки С. Позднишевої. Перекладення «Пір року» для незвичного складу здійснив на замовлення Львівського органного залу молодий харківський композитор, викладач кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського В. Богатирьов. «Ідея сама по собі цікава. Вона не нова, адже існує безліч колективів, які а капела переспівують знамі інструментальні твори. Але я ніколи не чув саме виконання «Пір року» Вівальді» [120], – розповів композитор про це неочікуване аранжування.

За словами композитора В. Богатирьова, завдання було досить складним: «Це віртуозна музика, яка написана виключно для струнних з урахуванням їхньої акустики, технічних і виразових можливостей. Власне, через це доводилося йти на певні хитрощі, аби не спростити матеріал і водночас залишити структуру й динаміку музичного руху. Так орган із другорядного героя перетворився на рівноцінного соліста» [120].

Таким чином, слід зазначити, що кафедра композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського є активною творчою одиницею, яка пройшла тривалий шлях розвитку. Вона завжди відігравала важливу роль у музичній культурі Харкова та загалом України. Запорукою формування творчої школи є спадкоємність поколінь. Традиції, закладені фундатором творчого осередку С. Богатирьовим, продовжують існувати і примножуватися. У цьому вагомий внесок кафедри композиції та

інструментування Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського та кожної творчої особистості, що працювала та працює у її складі.

Отже, на обраному прикладі обґрунтовано вимір композиторської творчості та діяльності митця у закладі вищої освіти мистецького спрямування за наступними принципами функціонування композиторської школи: у композиторській творчості молодшої генерації викладачів кафедри продовжуються традиції харківської композиторської школи та втілюються новаторські тенденції розвитку музичної культури України XXI століття; у системі діяльності композиторів-викладачів втілено синтез навчальної, наукової, просвітницької та творчої (композиторської) складових; у навчальному процесі та на прикладі новітніх науково-творчих, мистецьких проєктів засвідчено дію принципу «учитель – учень».

Таким чином, визначено, що творчість композиторів кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського репрезентує харківську композиторську школу.

## **Висновки до Розділу 2**

Дослідження композиторської творчості в межах професійного об'єднання на прикладі музичного доробку митців Запорізького обласного осередку НСКУ та творчої діяльності представників кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського дозволяє обґрунтувати ці два виміри композиторської творчості в музичній культурі сьогодення та виокремити їх засадничні якості на підставі функцій та задіяних форм комунікації.

На прикладах творчої діяльності композиторів Запорізького обласного осередку НСКУ і кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського функції композитора в межах фахового творчого об'єднання втілюються у формах комунікації:

- співпраця композиторів між собою в межах регіонального осередку або фахового закладу освіти ( у тому числі співавторство);
- співпраця з виконавцями, концертними залами (філармоніями, театрами тощо);
- тісний взаємозв'язок навчального та творчого процесів;
- вагома роль спадкоємності у декількох поколіннях як підґрунтя для продовження традицій та втілення новацій.

Запорізький обласний осередок НСКУ і кафедра композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського, з одного боку, постають регіональними професійними об'єднаннями митців зі своєю власною історією, спадкоємністю та усталеними традиціями, та характерними особливостями. З іншого боку – вони включені в єдину систему музичної культури України сьогодення як її вагомій складовій.

Це, зокрема, виявляється у зв'язках між Запорізьким фаховим музичним коледжем імені П. І. Майбороди та Харківським національним університетом мистецтв імені І. П. Котляревського як середньою та вищою ланками фахової композиторської освіти: композитори Запорізького осередку (Г. Хазова та М. Попов) також викладають у Запорізькому музичному коледжі, готуючи майбутніх композиторів до подальшого навчання на кафедрі композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського.

## РОЗДІЛ 3

### КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ У МУЛЬТИДИСЦИПЛІНАРНИХ ПРОЄКТАХ: ХАРКІВСЬКИЙ ТЕКСТ

#### **3.1. Музика в Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва: від генези до сьогодення**

Протягом свого багатовікового історичного розвитку мистецтво театру ляльок завжди було пов'язане з музикою як універсальним засобом увиразнення руху об'єктів на сцені (тобто їх анімування – «одушевлення», «одухотворення»). У всі часи існування театру ляльок музика була і залишається важливою складовою театральної драматургії та засобом комунікації з глядачем. Справді: театр ляльок в першу чергу залежить не стільки від тексту, скільки від активного аудіовізуального компоненту, та у більшій мірі, ніж театр «живого плану», використовує інтеграцію звуку та зображення. За своїм принципом побудови вистава театру ляльок більш подібна до музичної композиції, ніж класична оповідальна схема «текстового» театру, в якому кожній дії передують певне вербальне висловлювання – натомість у ляльковій виставі всі компоненти діють одночасно.

Швейцарський композитор початку ХХ століття, автор музики до вистав театру маріонеток Ганс Елмолі [185] стверджував, що музика – це засіб підсилення ефекту ілюзії, необхідного для театру ляльок. Невидима та нематеріальна природа звуку здатна створювати враження, ніби анімовані предмети діють у просторі як живі істоти.

Під час роботи з лялькою артисти-ляльководи часто звертаються до образу музичного інструмента, асоціюючи маніпулювання лялькою з грою на струнному інструменті.

У традиційних формах театру ляльок лялькарі завжди супроводжували вистави музикою, найчастіше виконуючи її самотужки – за допомогою



власного голосу та різноманітного так званого «акустичного реквізиту». Найбільш розповсюдженим є голосовий аксесуар, відомий у багатьох країнах світу під різними назвами: в Англії – *swazzle*, або *roo-ti-toot-toot*; у Франції – *pratique*; в Росії – піщик, в Україні – ру-тю-тю; в Італії – фішіо або піветта; в Іспанії – *serbatana* або *pito*; у Індії – булі; у Китаї – у-дю-дю; в Ірані – суотак або сафір; в Єгипті – амана. Цей голосовий аксесуар складається з двох пластин, щільно зафіксованих між собою, тобто за конструкцією та принципом звуковидобування він нагадує подвійну тростину гобоя.

У традиційних східних театрах ляльок (китайському, японському, індійському, індонезійському) музиканти сиділи поруч з лялькарем, який одночасно виконував також функції диригента та співака.

Розквіт європейського музичного театру в XVII – XVIII століттях сприяв поєднанню лялькового мистецтва з оперою. У XVIII столітті деякі оперні вистави створювалися саме для театру маріонеток. При цьому музиканти оркестру грали за кулісами, або ж в оркестровій ямі. Сьогодні в Австрії Зальцбурзький театр маріонеток продовжує традицію представлення повнометражних опер з використанням маріонеток.

Унікальним культурним явищем є сицилійська *Opera dei Pupi* («лялькова опера»), яка була поширена в Італії в XIX столітті. Вона виникла в результаті поєднання усної традиції сицилійських співців-оповідачів та південно-італійських лялькових вистав.

Під час балаганних видовищ у Росії та Україні XVIII – XIX століть народну лялькову виставу про Петрушку обов'язково мав представляти творчий тандем лялькаря та музиканта-катеринщика, який стояв перед ширмою та виголошував текст від автора.

У XX столітті, завдяки появі та розширенню технічних можливостей звукозапису, театр ляльок вже не потребує безпосередньої участі музикантів у виставі. Але з іншого боку, змінюється й сценічний простір лялькового

театру, який раніше не дозволяв музикантам бути «видимими» – однак у ХХ столітті музиканти-виконавці вже можуть активно діяти на сцені, навіть стаючи головними героями вистави. Музичні інструменти набувають функцій ляльок, бо так само, як і ляльки, можуть рухатися та звучати.

Так у виставі «Гамлет» Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва (2018 рік, режисерка Оксана Дмитрієва) одним з ключових символів є образ флейти, з якою асоціює себе головний герой у епізоді розмови з Розенкранцем та Гільденстерном. У пролозі вистави на сцені з'являються дві чорні жіночі фігури з металевими тростинами, тримаючи їх як поперечні флейти, – це символічні образи долі, які супроводжують Гамлета протягом усієї вистави. У ключових моментах сюжету бутафорські флейти в руках у вісниць долі «перетворюються» на справжні та починають звучати. Саме такий символічний інструмент обраний не випадково – адже, на думку О. Рубинського [126], важливий акцент у виставі зроблено не на ключовому монологі «Бути чи не бути», а на словах Гамлета: «Бачите, за яке ніщо ви мене маєте! Хочете грати на мені. Удаєте, що знаєте мої струни, хочете вирвати з мене найпотаємнішу таємницю, хочете збагнути мене від найнижчої до найвищої ноти мого діяпазону, а он у цьому невеличкому інструменті стільки чудової музики, а проте ви не спроможні зробити так, щоб він заговорив. Невже ви, в біса, думаєте, що на мені легше заграти, ніж на дудці? Назвіть мене, яким хочете інструментом, ви можете мене розстроїти, але ніколи не заграєте» [159, с. 77].

Театр ляльок ХХІ століття виявляє тенденцію до змішування кодів, характерних для різних художніх мов. Семіосфера комунікації в театрі ляльок включає в себе гру акторів живого плану, взаємодію з ляльками та реквізитом, поєднання живого та лялькового планів, засоби сценографії та анімації, а також музичне оформлення вистави – звукову партитуру, яка є аудіопроекцією загальної «партитури вистави» та, відповідно, виконує функцію аудіальної комунікації з глядачем.

Сучасна вистава театру ляльок – це синтетичне дійство, у якому в органічному поєднанні співіснують всі його компоненти: ляльковий та живий план, засоби сценографії та анімації, а також музичне оформлення вистави – звукова партитура, у якій композитор моделює певний звуковий образ спектаклю.

Звуковий образ вистави втілюється у акустичному просторі, що містить такі складові:

- мову акторів,
- живу музику,
- музику в аудіозаписі,
- живі шуми,
- шуми в аудіозаписі,
- спеціальні звукові ефекти (реверберації, імітації, транспонування звукових частот, панорамування звуку тощо).

У такому аспекті доречним вбачається застосовувати щодо сонологічного рішення спектаклю поняття *«сценофонія вистави»* (поняття Г. Фількевич [146]).

Зазначимо, що в залежності від режисерського задуму у сценофонію вистави можуть бути включені лише окремі її компоненти. Так у 2021 році на новій експериментальній сцені Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва відбулася прем'єра вистави *«Василина»* за мотивами народної казки (режисерка – О. Дмитрієва). У музичному оформленні вистави, здійсненою композиторкою Катериною Палачовою на основі українських народних пісень, повністю відсутня будь-яка музика та шуми в аудіозаписі – натомість, сценофонія включає лише живий спів та музикування акторів. Водночас, у сценічному рішенні вистави відсутні будь-які ширми та завіси – таким чином, актори знаходяться у єдиному аудіовізуальному просторі з глядачем. Таке рішення вистави ставить перед акторами надскладне завдання, яке полягає у необхідності одночасно діяти

на сцені, змінювати декорації, реквізит та музичні інструменти без жодних додаткових засобів створення та підсилення ефекту ілюзії.

Як відомо, у роботі над музичним оформленням вистави (під яким ми розуміємо процес створення вистави як певного синкретичного дійства) існує два підходи: перший – із залученням збірної музики, складеної з різних музичних номерів одного або різних композиторів; другий – із авторською музикою, створеною у співпраці режисера та композитора. Даний підхід не потребує підбору музичного матеріалу, який вже існує поза контекстом спектаклю, і дозволяє досягти цілісного рішення вистави, у якому аудіальна складова вистави співіснує максимально органічному з візуальною та вербальною.

Зазначимо, що в історії Харківського театру ляльок імені В. А. Афанасьєва (яка бере свій початок від 30-х років минулого століття) над музичним оформленням вистав працювали такі знані представники харківської композиторської школи, *Марк Кармінський (1930 – 1995), Дмитро Клебанов (1907 – 1987), Григорій Фінаровський (1906 – 1979), Віталій Губаренко (1934 – 2000), Ігор Ковач (1924 – 2003), Валентин Бібік (1940 – 2003), Валентина Дроб'язгіна (1947 – 2017), Ігор Гайденко (нар. 1961)* та інші. До роботи над новими постановками у театрі часто залучалися молоді композитори – випускники Харківської консерваторії.

Спираючись на результати кропіткої пошукової роботи з архівними матеріалами театру (Додаток Б), спробуємо в історико-еволюційному вимірі простежити процес співпраці провідних харківських композиторів з театром, який упродовж свого існування був і є певною творчою платформою та експериментальною лабораторією для митців.

З моменту відкриття театру в 1939 році музику до більшості вистав репертуару було створено українським композитором німецького походження Оттомаром Берндтом (1896–1941). О. Берндт закінчив Харківський музично-драматичний інститут по класу фортепіано та

композиції (деякий час навчався у С. Богатирьова). Окрім роботи над театральною музикою, займався педагогічною, концертною, редакторською та суспільною діяльністю (був одним із засновників харківської асоціації пролетарських музикантів). У 1941 році був репресований як етнічний німець.

У роки другої світової війни театр знаходився в евакуації, однак постановочний процес продовжувався. В 1941 році відбулася прем'єра вистави «Чарівна лампа Аладдіна» за п'єсою Н. Гернет. Орієнтиром для постановки була однойменна вистава Державного академічного Центрального театру ляльок у режисурі Сергія Образцова (Москва, 1940 рік). Однак для постановки Харківського театру ляльок музику до «Чарівної лампи Аладдіна» написав Дмитро Клебанов (1907–1987) – відомий український композитор, випускник Харківського музично-драматичного інституту (клас композиції С. Богатирьова), на той час уже доцент консерваторії. У подальшому Д. Клебанов продовжуватиме співпрацю з Харківським театром ляльок аж до початку 70-х років і створить музику до таких вистав, як «Червоненька квіточка» (1949 р.), «Алі-баба» (1949 р.), «Коник-горбоконики» (1953 р.), «Томмі і Джонні» (1953 р.), «Ілля Муромець» (1955 р.), «Король-олень» (1957 р.), «Індонезійська казка» (1961 р.), «Четвертий хребець» (1963 р.), «Чарівна Галатя» (1972 р.).

Значна частина репертуару Харківського театру ляльок пов'язана з ім'ям Григорія Фінаровського (1906–1979) – також випускника Харківського музично-драматичного інституту, класу композиції С. Богатирьова. Починаючи від 1940 року та упродовж усього свого життя Г. Фінаровський писав музику до вистав театру: загалом в репертуарі 40–70-х років ХХ століття налічувалося близько 25 вистав з його музикою.

Протягом 1946–1980 років у Харківському театрі ляльок працював Георгій Стефанов (1910–1984), якому належала пріоритетна роль у відродженні театру в повоєнні роки та формуванні харківської школи

лялькарів, у 50–60-ті роки. Попри те, що Г. Стефанов не мав вищої професійної освіти, у театрі розкрилися його таланти як універсальної особистості – актора, режисера, драматурга та композитора. Г. Стефанов створив музику до дванадцяти постановок театру.

У 1955 році відбулася перша в Україні прем'єра лялькової постановки для дорослого глядача на професійній театральній сцені – «Чортів млин» за п'єсою Ісидора Штока (за мотивами твору чеського письменника Яна Дрди). Ця вистава унікальна не тільки як перша постановка для дорослих в Україні, але і як «довгожитель» у ляльковому середовищі: вона пережила декілька реставрацій з моменту своєї появи, і не сходить зі сцени вже понад 65 років, користуючись незмінним успіхом у глядача. Історія створення вистави бере початок від 1953 року, коли у Центральному театрі ляльок в Москві спектакль «Чортів млин» був поставлений режисером Сергієм Образцовим. Музика до нього була створена радянським композитором Микитою Богословським (1913–2004). За режисерським задумом інтонаційною основою музичної партитури вистави стали чеські народні пісні. Музичне оформлення вистави має чітку номерну структуру, яка включає музичні характеристики кожного з персонажів, втілені у їхніх піснях. Окрім того, власну інструментальну тему має також і сам Чортів Млин, який постає у виставі незмінним свідком усіх подій. Його головний лейтмотив звучить перед кожною новою сценою під час зміни декорацій, у такий спосіб цементуючи структуру музичного рішення у єдину композицію за принципом рондальності.

За спогадами артистів театру, в 70-х роках ХХ століття у виставі «Чортів млин» був задіяний ансамбль музикантів, які виконували музичні номери за ширмою під час вистави. Згодом, у 1990-х роках, артист театру, композитор-аматор Геннадій Гуріненко, використовуючи клавір та партії музичних номерів, що збереглися, здійснив аранжування музики до вистави, записавши фонограму у співпраці зі звукорежисером театру – Андрієм Золотухіним,

сином видатного харківського композитора Володимира Золотухіна (1936–2010). Слід зазначити, що сам Андрій Володимирович здійснив музичне оформлення деяких вистав театру зі збірною музикою, серед яких «Хлопчик мізинчик» (режисер Є. Гімельфарб), «Король Лір» (режисерка О. Дмитрієва), «Снігуронька» (режисер І. Мірошніченко).

Протягом своєї історії Харківський театр ляльок завжди вирізнявся прагненням до експерименту, пошуком нових сценічних рішень. Одним з найвизначніших творчих експериментів в історії українського театру ляльок стала ідея поставити на професійній сцені Вертеп. Цей традиційний вид народного театру був викорінений радянською владою у зв'язку з гоніннями на будь-які прояви релігійності. Останнє звернення до цього українського різновиду різдвяних дійств в історії професійного театру початку ХХ століття належить Л. Курбасу, який вирішив сюжет засобами виразності драматичної естетики. Значимість вертепу в історії України неможливо переоцінити, оскільки це найстаровинніша форма лялькового мистецтва на наших землях. Сьогодні вертеп вважається традиційною фольклорною формою театру ляльок, і звернення до нього сучасних режисерів є поширеним явищем – однак в 70-х роках ХХ століття постановка лялькового дійства з живою музикою на різдвяний сюжет стала визначною подією. Вистава «Український вертеп» 1975 року репрезентувала українське музично-театральне мистецтво на багатьох міжнародних фестивалях. Режисером став випускник кафедри режисури театру ляльок Харківського інституту мистецтв Олександр Інюточкін – сьогодні завідувач кафедри майстерності актора та режисури театру анімації ХНУМ імені І. П. Котляревського.

70 – 80-ті роки ХХ століття в історії Харківського театру ляльок відзначилися великим різноманіттям репертуару, що в свою чергу стало результатом творчої співпраці багатьох режисерів, художників та композиторів. Серед знаних авторів можна назвати Ігоря Ковача (1924 –

2003) та його учнів різних поколінь: Валентина Іванова, Бориса Кисельова, Геннадія Фролова, Каміла Шуаєва, Юлію Грицун. Також музику до вистав у різні роки створювали Віталій Губаренко, Марк Кармінський, Валентин Бібік, Михайло Шух, Валентина Дробязгіна, Анатолій Гайденко, Тарас Кравцов, Юрій Алжнев.

З 90-х років ХХ століття починає свою плідну співпрацю з театром ляльок Ігор Гайденко (нар. 1961) – випускник ХНУМ імені І. П. Котляревського (на той час Харківського інституту мистецтв), класу композиції Володимира Золотухіна. У творчому доробку І. Гайденка саме театральна музика складає значний обсяг творів – це понад 50 робіт в театрах України та поза її межами. В репертуарі Харківського театру ляльок налічується десять постановок з музикою І. Гайденка, створеною в тандемі з режисерами Олегом Трусовим та Олегом Русовим. Сьогодні з цього доробку на сцені продовжують йти вистави «Скотарня» та «Кицькин дім». Творчі та наукові інтереси І. Гайденка зосереджені на електронній музиці, створюваній комп'ютерними засобами (зокрема, його дисертація [16] присвячена ролі музичних комп'ютерних технологій в сучасній композиторській практиці). Ця спрямованість композиторських зацікавлень відображається й у театральній музиці І. Гайденка.

На сучасному етапі історії театру в режисурі Ігоря Мірошніченка йдуть вистави «Гуси-лебеді», «Казка про трьох поросят», «Снігова королева», «Лускунчик». Дотримуючись принципу командності у роботі, І. Мірошніченко поділяє авторство своїх вистав з дружиною – драматургом Іриною Рабінович (творчий псевдонім – І. Дубровська) та актором театру Геннадієм Гуріненком, який є автором музики до більшості вистав І. Мірошніченка. Характерною рисою його режисерського почерку є тяжіння саме до музичної драматургії у лялькових постановках. У своїх виставах зі збірною музикою режисер настільки уважно та вимогливо працює над



добором музичного матеріалу, що досягає максимальної цілісності та єдності музичних номерів різних авторів.

У репертуарі Харківського театру ляльок станом на 2021 рік були представлені такі вистави з музикою харківських композиторів:

- «Скотарня» за Дж. Орвелом: 1993 рік, режисер О. Трусов, композитор І. Гайденко;
- «Кицькин дім» за С. Маршаком: 2016 рік, режисер О. Русов, композитор І. Гайденко;
- «Лускунчик» за Е. Т. А. Гофманом: 2018 рік, режисер І. Мірошніченко, композитор К. Шуаєв;
- «Стійкий олов'яний солдатик» за Г. Х. Андерсеном: 2019 рік, режисерка О. Дмитрієва, композиторка К. Палачова;
- «Казка для маленького зайчика за С. Козловим: 2020 рік, режисерка О. Дмитрієва, композиторка К. Палачова.

### **3.1.2. Функції музики у виставах О. Дмитрієвої (2007–2021)**

Музичне оформлення сучасних вистав Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва посідає особливе місце в їх загальносценічному рішенні. Це пов'язано з початком нового етапу сучасної історії театру, про який пише професор О. Рубинський: «з 2007 року почнеться новий етап сучасної історії, у якому синтезується весь попередній досвід і почнуть розкриватися абсолютно нові та несподівані грані, що визначають Новий театр, який тепер називається – «театр Дмитрієвої» [126, с. 233].

Серед прикметних рис унікального авторського стилю головної режисерки Харківського театру ляльок О. Дмитрієвої можемо відзначити надзвичайно уважне та вимогливе ставлення до музичного оформлення вистави. Намагаючись досягти повного злиття візуальної, вербальної та аудіальної складових, режисерка звертає увагу на те, щоб засоби музичної

виразності (темпоритм, тембр, динаміка) знаходилися у нероздільній єдності з усіма елементами сценічного дійства.

У своїх виставах О. Дмитрієва звертається до музики композиторів ХХ та ХХІ століття: А. Шнітке, Г. Канчелі, Ф. Гласс, О. Айгі, П. Мосс, Ф. Бельтерманн, Е. Караїндру. Примітно, що у творчому доробку всіх вищезгаданих авторів театральна музика посідає важливе місце.

*Таблиця 1. Авторська музика у виставах Оксани Дмитрієвої*

Вистава	Рік прем'єри	Композитор
«Прості історії Антона Чехова»	2009	Елені Караїндру
«Чевенгур»	2012	Олексій Айгі
«Їжачок з туману»	2013	Гія Канчелі
«Казанова»	2014	Філіпп Гласс
«Женитьба»	2015	Альфред Шнітке
«Айболить»	2015	Борис Ковач
«Уявний хворий»	2017	Пьотр Мосс
«Гамлет»	2018	Фолькер Бельтерманн
«Діти райка»	2019	Елені Караїндру
«Стійкий олов'яний солдатик»	2019	Катерина Палачова
«Казка для маленького зайчика»	2020	Катерина Палачова
«Я норм»	2022	Катерина Палачова
«Вертеп. Війна. Вірші»	2023	Катерина Палачова
«Жираф Монс»	2023	Катерина Палачова
«Отелло»	2023	Катерина Палачова
«Буря»	2024	Катерина Палачова

Музичні інструменти у виставах Оксани Дмитрієвої часто стають елементами сценографії або ж задіяні в постановках у якості реквізиту. У

роботі над виставою режисерка послуговується музичною термінологією, наприклад: *«сцена звучить або не звучить»*, *«зіграти піцикато»* тощо. Особливо прикметним проявом режисерського мислення є жанрове визначення спектаклю *«Прості історії Антона Чехова»* як *«сонати вислизаючого часу»*. Паралелі з жанром сонати справді простежуються і в структурі вистави, яка має три акти, і в темпоритмі кожного з них, і в системі лейтмотивів, яка простежується як на рівні сюжету, так і в музичному рішенні вистави.

Майже у кожній виставі Оксани Дмитрієвої аудіальна складова включає живе музикування акторів на сцені. Особливо прикметною є вистава *«Діти райка»* 2019 року, в музичному рішенні якої присутні два пласти: перший – це музика сучасної грецької композиторки Елені Караіндру, яка є основою музичної партитури вистави. Другий пласт включає в себе інструментальні та вокальні номери, створені композиторкою Катериною Палачовою для невеликого складу інструментів (скрипки, флейти, гітари, концертіни, акордеону, металофону, барабану) та виконувані акторами у образах вуличних музикантів-мімів. Ці номери інтонаційно пов'язані з музикою Е. Караіндру – таким чином у сценофонії вистави живе музикування органічно поєднується з музикою, яка звучить в аудіозаписі.

На конкретному прикладі спробуємо окреслити семіосферу музичної комунікації у виставі, прем'єра якої відбулася на сцені ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва у листопаді 2020 року. Йдеться про виставу *«Казка для маленького зайчика»* за творами Сергія Козлова (постановочна група: режисерка – Оксана Дмитрієва, художниця – Наталія Денисова, художниця анімації – Анна Брагіна, композиторка – Катерина Палачова).

При створенні своїх вистав режисерка О. Дмитрієва керується семіотичним підходом, стверджуючи, що у сучасному театрі ляльки діють як певні символи. Однією зі своїх головних творчих настанов режисерка вважає думку художниці та мистецтвознавиці Ірини Уварової: *«Лялька з'являється у*

просторі мистецтва тоді, коли людина зустрічається з чимось незбагненим для себе»<sup>5</sup>. Більшою мірою ця теза стосується «дорослого» репертуару лялькового театру, однак у виставі «Казка для маленького зайчика» поява ляльок також є символічною за змістом: це ностальгічні образи дитинства, у якому навколишній простір здається таємничим, чарівним та дивовижним.

У своїй творчій діяльності О. Дмитрієва часто звертається до поняття «тонкого налаштування», яке виникає під часу контакту між виставою та глядачем. Під цим поняттям мається на увазі певна інтонаційна сфера, у якій кожен смисл має бути проінтонований словом, жестом, візуальними знаками та музичними засобами. Власне, «тонко налаштована» інтонаційна сфера і створює комунікативний простір вистави.

Семіосфера музичної комунікації у новорічній «Казці для маленького зайчика» нерозривно пов'язана з її візуальним рішенням: лаконічна сценографія включає в себе декілька крупних об'єктів – великий стіл та стільці, великі яблука та груші на авансцені. Головні лялькові персонажі Зайчик, Їжачок та Ведмедик виглядають маленькими та тендітними у цьому просторі. Таке візуальне рішення налаштовує глядача на дитяче сприйняття навколишнього світу, який дитина бачить значно більшим, аніж він є насправді, а себе усвідомлює маленькою часточкою Космосу.

Рельєфність та стриманість візуальних інструментів комунікації обумовлює вибір композитором відповідних музичних засобів, які мають на меті занурення глядача у споглядальну, медитативну атмосферу – власне таку, яка відповідає літературному першоджерелу вистави. Музична партитура створена для камерного складу інструментів, у виборі яких ключову роль відіграє темброва семантика. Зі сферою химерного, ніжного та тендітного світу дитинства пов'язані тембри флейти, арфи, марімби та металофону, калімби піцикато струнних. Кожний музичний номер

---

<sup>5</sup> З приватної бесіди автора дисертації з О. Дмитрієвою

обмежений мінімальним складом – від одного до трьох інструментів, таким чином тембр набуває вагової змістової наповненості.

Окрім того, у музичній партитурі вистави подекуди з'являються синтезовані тембри при переході від реальних образів до фантастичних (візуально це також супроводжується переходом від лялькового плану до живого або навпаки). Наприклад, у сцені зустрічі Маленького Зайчика з його найбільшим нічним страхом – Сірим Вовком, тема страху звучить у викладенні синтетичного тембру – в'язкого та глибокого, з механічним «брязканням».

Загальний темпоритм музичного оформлення вистави націлений на створення у глядача відчуття безкінечного тягучого плину часу – такого, яким він сприймається у дитинстві. Так, наприклад, у споглядальній сцені появи сніжинок їхні плавні, сповільнені рухи слідує за музичними звуками, які поступово «тануть», розчиняються у повітрі.

Головним візуальним знаком у сценографії є коло як символ безкінечності, вічного повернення у дитинство, безперервно-обертового руху, у якому проходить життя та обертається Всесвіт. Більшість візуальних компонентів вистави мають форму кола або кулі: зокрема, головний елемент сценографії – це великий круглий стіл, який обертається навколо своєї осі та на якому відбувається дія лялькового плану вистави. Округлі форми мають також інші візуальні об'єкти: яблука та груші на авансцені, гігантська «сніжна» ковдра у зимових епізодах, святкові новорічні апельсини, об'ємні листя, сніжинки, зірки та метелики, які кружляють у сценічному просторі, та їхні анімаційні проєкції на лаштунках.

У музичному рішенні вистави з символом кола пов'язана головна тема вистави – тема вальсу (Додаток В), яка лежить в основі більшості музичних номерів вистави, та багаторазово повторюється у різних варіантах – від мінімалістичного, камерно-ліричного фортепіанного викладу на початку вистави до святкового оркестрового у фіналі. Під звуки вальсу танцюють

зайці на галявині, плавно рухаються сніжинки у зимовому просторі, кружляють метелики у теплому літньому сні Маленького Зайчика.

У першій сцені вистави головний герой сидить на величезному стільці за великим круглим столом. Його турбують питання про неосяжні та дивовижні явища навколишнього світу: ось він сидить на стільчику, а Земля в цей час – крутиться? Тато-Заєць розповідає йому, що «Земля – як великий апельсин, що летить в суцільній темряві й крутиться». Однак Малий ніяк не може знайти відповіді на безліч своїх дуже важливих запитань, а дорослі завжди зосереджені на дорослих справах. Музика розкриває внутрішні переживання Зайчика: у головній музичній темі вистави, легкій та безтурботній, звучать інтонації ледь помітної, незбагненої печалі.

Таким чином, у виставі «Казка для Маленького Зайчика», як і в інших виставах О. Дмитрієвої, музика як важливий засіб діалогу з глядачем невід’ємно пов’язана з візуальною та вербальною складовими вистави, підкреслює їх та створює додаткові смислові пласти у комунікативному процесі. Музика (ширше – звук узагалі) посилює виразність руху ляльки, очевидно вона є не просто «акомпанементом» до вистави, а невід’ємним елементом театральної вистави.

Прем’єра вистави «Стійкий олов’яний солдатик» відбулась у жовтні 2019 року і була підготовлена постановочною групою у складі режисерки Оксани Дмитрієвої, художниці Наталії Денисової та композиторки Катерини Палачової.

У кожній своїй виставі О. Дмитрієва створює авторську концепцію драматургії, у якій інтерпретує літературне першоджерело відповідно до власного задуму, «вступає в діалог з автором літературного твору» (за її власним висловлюванням). Так, на прикладі даної вистави, у сюжеті казки Андерсена режисерка кардинально змінює розв’язку: коли Балеринка і Солдатик потрапляють у палаючий камін, іграшки моляться про їхній порятунок: «Добрий Бог, зроби так, щоб сталося диво!» звертаються вони, –

і диво справді відбувається. Зазначимо, що звернення до молитви є втіленням християнської парадигми, яка пронизує творчість Андерсена. Зокрема тому не є випадковим жанрова дефініція «дивовижна історія» за авторським означенням режисерки, що постає своєрідним ключем і «кодом» до досягнення художньої концепції вистави.

Однією з прикметних рис постановки є чітке розмежування живого та лялькового планів вистави. Так, сюжет казки розгортається у просторі дитячої кімнати, центральним елементом якого є старовинна шафа з ляльками на поличках. Ця дерев'яна двоярусна шафа викликає асоціації з традиційною двоповерховою вертепною скринєю (що також може відсилати глядача до дива як ключового знаку вистави). Актори живого плану виконують ролі – казкарів Клумпе, Думпе, Іведе, Ківеде – оповідачів казки та водночас її сторонніх спостерігачів, які співпереживають головним героям.

За визначенням Г. Фількевич [146], загальносценічний образ вистави складається з трьох образів: образу дії, зорового образу і звукового образу. Звуковий образ – це звукове середовище вистави (живе слово, музика і шуми) з усім багатством його якостей.

На думку Н. Рябухи [128], звуковий образ відображає звукообразне мислення композитора, яке конкретизує образно-інтонаційну ідею та логіко-конструктивну основу музичної партитури вистави [128, с. 119]. Звуковий образ вистави втілюється у звуковому комплексі, який включає: мову акторів, музику (живу та в аудіозаписі), різноманітні шуми та методи створення спеціальних звукових ефектів (реверберації, транспонування звукових частот, панорамування звуку тощо). У такому аспекті доречним вбачається застосовувати щодо сонологічного рішення спектаклю поняття «сценофонія вистави» (поняття Г. Фількевич).

Для створення звукового образу, який підкреслює камерну атмосферу вистави, композитором обраний відносно невеликий інструментальний склад у складі флейти, кларнета, труби, арфи, струнних, фортепіано, клавесина,

марімби, металофона, малого барабана. Вибір інструментів обумовлений тембровою семантикою: так, наприклад, тембр флейти виявляє тендітність та вразливість лялькових персонажів, піцикато струнних підкреслює болісні переживання головного героя, труба та малий барабан невід'ємно пов'язані з образом іграшкових солдатиків.

Окремий вагомий комплекс у сценофонії вистави складають різноманітні *звуки-шуми*, використані композитором у фонограмі, здебільшого з метою увиразнення лялькових сцен.

1) зокрема, це звуки механізмів:

- завод годинника як знак переходу від живого до лялькового плану,
- цокання годиннику у темі Казкарів,
- звук вивільненої пружини у сценах з Тролем,

2) а також «атмосферні» звуки:

- гул підводної глибини та звуки важкого дихання у сцені з рибою,
- звук крапель, що передає відчуття сирості у сцені з Пацюком,
- грюкіт дерев'яних колес у сцені на бруківці,
- тріск вогнища у каміні у фіналі,
- вистріли іграшкових гармат.

Важливим у створенні звукового образу вистави «Стойкий олов'яний солдатик» є вибір її музичного рішення. Відповідно до драматургії вистави композитором обраний мішаний вид побудови музичного рішення: його суть полягає у наявності кількох ключових лейтмотивів та ряду музичних тем-номерів. Таким чином, у музичному рішенні вистави поєднані номерна та наскрізна структура.

Так у спектаклі «Стойкий олов'яний солдатик» співіснують дві головні музичні теми – Солдатика та Балеринки (Додаток В), які з'являються упродовж вистави у різних сюжетних обставинах. У зав'язці дії спектаклю обидві теми експонуються у піснях головних героїв, утверджуючись як їхні музичні символи. Ці пісні мають риси жанрів, безпосередньо асоційованих з



цими персонажами: у Солдатика це марш, у Балеринки – вальс. Примітно, що в основі обох тем закладено однакову інтонацію (низхідна секунда + терція).

Таким чином, визначено, що ці теми мають спільні інтонаційні витоки, і можна мислити їх як єдине ціле. Зазначимо, що ця інтонаційна єдність музичних характеристик двох головних героїв початково не була композиторським задумом, однак таке, начебто, випадкове співпадіння, усвідомлене самою композиторкою вже після прем'єри вистави, є вочевидь проявом логіко-конструктивного композиторського мислення.

Схема-таблиця сцен вистави та відповідних їм музичних номерів наглядно демонструє, що тема головного героя звучить у більшості сцен у найрізноманітніших варіантах, фактично цементуючи і вибудовуючи музичну драматургію.

*Таблиця 2. Лейтмотивна система вистави «Стійкий олов'яний солдатик» ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва*

Перша дія		Друга дія	
Сцена	Музична тема	Сцена	Музична тема
Сцена Казкарів	Тема Казкарів	Дощ	Л/м Солдатика
Дивовижна історія	Л/м Солдатика	Плавання	Л/м Солдатика
Іграшки оживають	Л/м Солдатика	Спогад про танець	Тема пісні Балеринки
Солдатики марширують	Пісня солдатиків	Буря	Л/м Солдатика
Солдатик на самоті	Л/м Солдатика	Під мостками. Сцена з Пацюком	Л/м Солдатика та пісня Пацюка
Чарівне озеро	Л/м Солдатика	Погоня	Л/м Солдатика та тема пісні Пацюка

Знайомство	Л/м Солдатика	Солдतिक іде на дно	Л/м Солдатика
Балеринка танцює	Пісня Балеринки	Всередині риби	Л/м Солдатика та тема Троля
Поява Троля	Тема Троля	Щасливе повернення	Л/м Солдатика
Солдतिक захищає Балеринку	Пісня (л/м) Солдатика	Солдतिक і Балеринка	Л/м Солдатика
Троль чаклує	Л/м Солдатика	Пісня Троля	Тема Троля
Військова тривога	Тема пісні солдатиків	Троль чаклує	Л/м Солдатика
Солдतिक під колесами на бруківці	Л/м Солдатика	Молитва і сніг	Л/м Солдатика
Фінал	Тема Казкарів	Фінал	Тема Казкарів

Принагідно вкажемо, що другорядні персонажі також мають музичні характеристики, які втілені зокрема в їх піснях, та слугують контрастом до тем головних героїв (Додаток В):

- тема солдатиків – військовий марш, простий та прямолінійний (по звуках тризвуку);
- тема Пацюка – підкреслено примітивна мелодія з акомпанементом, виразно шлягерного забарвлення;
- тема Троля – ламана мелодична лінія, побудована на тритонових та хроматичних інтонаціях.

Основу інструментальної складової теми Троля складає серія з епізоду Концерту для скрипки з оркестром К. Палачової (Додаток В). Зазначимо, що

автоцитування у композиторській творчості є поширеним явищем, зокрема використання композиторами фрагментів власних творів у театральній та кіномузиці.

Таким чином, звуковий образ лялькової вистави «Сійкий олов'яний солдатик» є невід'ємною складовою її загальносценічного образу (послугуючись термінологією Г. Фількевич) і відображає звукообразне мислення композитора, яке конкретизує образно-інтонаційну ідею та логіко-конструктивну основу музичної партитури вистави. З огляду на специфіку жанру театру ляльок, сценофонія вистави у значній мірі має на меті увиразнення та «одушевлення» руху об'єктів на сцені, але загалом музика у звуковому рішенні спектаклю є вагомим пластом в контрапунктичному сплетінні всіх його елементів, наділена власною драматургією та у багатьох сценах постає рушійною силою драматургії вистави в цілому.

### **3.1.3. Музика у виставах воєнного часу (2022–2024)**

#### ***Жанр зонгу в контексті новітньої вистави «Mamasha Kurazh» ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва***

Очікуваною прем'єрою 2022 року в українському і зокрема харківському театральному середовищі мала б стати вистава «MAMASHA KURAZH» за п'єсою Бертольда Брехта «Матінка Кураж та її діти» у постановці творчого тандему Харківського державного академічного театру ляльок імені Афанасьєва – режисерки Оксани Дмитрієвої та художниці Наталії Денисової.

Одна з найвідоміших п'єс світової театральної сцени сьогодні знову набуває актуальності. Створена Б. Брехтом у 1939 році, за задумом автора вона мала пролунати зі сцени як попередження про загрози, які принесе з собою війна. Твір виявився настільки пророчим, що сьогодні читаємо його як історію про події, які розгортаються в центрі Європи у XXI столітті.

Український переклад п'єси для постановки, робота над якою розпочалася в Харківському театрі ляльок у вересні 2021 року, здійснив Сергій Жадан. У свій переклад поет вніс власну авторську інтонацію, наділивши текст п'єси осучасненою розмовною лексикою: це дозволяє створити враження у глядача, ніби події вистави відбуваються саме з ним і просто зараз. Примітно, що це не перший досвід звернення С. Жадана до перекладів Б. Брехта: у 2021 році вийшла друком поетична збірка «Похвала діалектиці» [122], один текст із якої згодом також увійшов до вистави, будучи покладеним на музику.

Навіть сама назва постановки, так само, як і усі її візуальні образи в цілому, є підкреслено брутальною, розкриваючи ідею жахливого зувічення людської сутності від впливом війни.

Звернімо увагу на жанрове визначення вистави режисеркою Оксаною Дмитрієвою як «military musical», що вказує на провідну роль музики у постановці. Авторська музика до вистави створена представницею харківської композиторської школи Катериною Палачовою, а також Олегом Кадановим – відомим харківським актором та музикантом, який працює у жанрах рок-музики та експериментальної електронної музики. Роботу над музичною партитурою вистави автори розподілили таким чином: Олег Каданов працював над інструментальними музичними номерами, а Катерина Палачова – над музикою до зонгів, яким у п'єсі, за задумом Б. Брехта, відведена особлива роль.

Як відомо, зонг – це різновид балади із джазовими інтонаціями, часто пародійного, гротескного характеру. За визначенням С. Юцевича зонг – це «злободенна сатирична пісня в англійських та німецьких комічних операх (К. Бейль, Б. Брехт та ін.), музичних виставах, оглядах тощо» [164].

В «епічному театрі» Б. Брехта зонги виконувалися у якості інтермедії або авторського коментаря, прямого звернення до глядача – тобто зонги мали не супроводжувати дію – а коментувати її. На противагу жанру *пісні* (*das*

*Lied*), як у виставах не є самостійною значущою одиницею драматичного твору, *зонг* (*der Song*) є цілком відокремленим від сценічної дії і має самостійну смислову та естетичну цінність. Порівняння жанрів пісні та зонгу узагальнено у Таблиці 3.

Таблиця 3

Das Lied	Der Zong
Невідокремлений елемент драматичного твору	Має самостійну смислову та естетичну цінність
Супровід сценічної дії	Коментар до дії
Висловлювання персонажа	Висловлювання автора

О. Білас зазначає, що музика у виставах Б. Брехта функціонує у трьох концептах:

- *концепт «інтонаційної дії»*, тобто яскраво виражених намірів і поглядів героя, викладених у пісні;
- *концепт «посилення емоції»*, тобто підкреслення, мультиплікування того, про що говориться в словах і показується на сцені;
- *концепт «музичного плакату»*, що репрезентує узагальненість і деяку понадреальність – позареальність подій» [7, с. 72].

Ці функції (концепти) виявляються саме у зонгах, які є певним важливим підсумком подій, узагальненням та заостренням думки.

У новітній постановці при створенні музики зонгів композиторка керувалася критерієм єдності візуальної, вербальної та аудіальної складових. Сучасний переклад С. Жадана та особливості сценографії, створеної Н. Денисовою, зумовили вибір стильового рішення зонгів, яке, з одного боку, спирається на традиційну для них баладність з елементами джазу – але й також шукає нового звукового втілення. Композиторка ставить перед собою питання: як могла б звучати музика війни, що відбувається сьогодні?

Інтонація Жаданівського перекладу текстів зонгів диктує вибір музичного рішення: їх має виконувати рок-бенд, в якому до обов'язкової ритм-секції (тобто бас-гітара та барабани), гітар та фортепіано доєднуються за необхідності струнні та духові інструменти, а також можуть бути використані різноманітні методи обробки звуку та синтезовані тембри.

О. Білас також висловлює думку про те, що у виставах Брехта-режисера «тембри інструментів, передусім духових, виступають в якості «музичних емблем»» [7, с. 71]. У постановці Харківського театру ляльок музичні інструменти – а саме барабани та препароване піаніно – виступають ключовими елементами сценографії. Відповідно у музичному рішенні композиторка робить акцент на тембрах ударних та клавішних інструментів. Тембр труби, семантика якого нерозривно пов'язана з образною сферою війни, також звучить в одному з епізодів мілітаристичного апофеозу.

Відправною точкою для створення музики зонгів стала підкреслено мінімалістична тема дороги. В її основі – квінтове остинато як символ безкінечного шляху, який є способом та сенсом існування головних героїв. Мелодія інтонаційно спирається на II та VII# ступені, в той час як в акомпанементі панує тонічна гармонія, та висхідні інтонації, які ніби «штовхають» вперед монотонний акомпанемент (Додаток В).

Усі чотири пісні Кураж – це різні образи однієї теми дороги: стриманий на початку; жорстокий та агресивний в середині дії; і потойбічний, посмертний – у фіналі. Таким чином, ця варіативність виявляє трансформацію образу героїні протягом вистави, а монотематизм підкреслює її неухильне слідування своїй єдиній меті життя. Тільки один зонг Кураж не пов'язаний з темою дороги – це її танго-сповідь, можливо єдиний епізод, де вона постає перед глядачем живою людиною, самотньою жінкою з трьома дітьми, якій довелося багато страждати у своєму житті. Це багатослівний сумбурний речитатив у супроводі одного рифу в куплеті, що чергується з ліричним приспівом із пронизливою темою у солюючої скрипки.

Решта зонгів, що не пов'язані з головною героїнею, це сольні номери: танго Іветти, колискова Катрін та балада Айліфа. Всі вони асоціюються з певною жанровою та образною сферою: жіночі образи традиційно ніжні та ліричні, чоловічий – бравурно-героїчний.

Також серед зонгів є такі, що звучать у масових сценах: це пісня солдатів у шинку та пісня селян у Святвечір. Остання посідає особливе місце серед інших: це єдиний зонг авторства Олега Каданова. Він написаний на вірш «Різдвяна легенда» з вищезгаданої збірки «Похвала діалектиці». Цей зонг не стосується сюжету вистави, не має жодної прив'язки до певного місця та часу, він нібито «вторгається» у сценічну дію, як знак сакрального, що входить у людський світ напередодні Різдва. Зонг виконується усіма акторами на сцені, і ступінь узагальнення висловлювання у ньому настільки великий, що можна сприймати це як висловлювання від імені усього людства.

Обрані мінорні тональності зонгів (усі зонги вистави, наведені по порядку, у Таблиці 4, звучать в мінорі) підкреслюють трагічність сценічного висловлювання.

*Таблиця 4. Зонги у виставі «Matasha Kurazh» ХДАТЛ імені  
В. А. Афанасьєва*

	Зонг	Тональність	Автор
1	Перша пісня Кураж	e-moll	К. Палачова
2	Балада Айліфа	c-moll	К. Палачова
3	Танго Іветти	g-moll	К. Палачова
4	Танго Кураж	cis-moll	К. Палачова
5	Пісня солдат у шинку	b-moll	К. Палачова
6	Друга пісня Кураж	h-moll	К. Палачова
7	Третя пісня Кураж	es-moll	К. Палачова

8	Пісня селян у Святвечір	e-moll	О. Каданов
9	Колискова Катрін	a-moll	К. Палачова
10	Четверта пісня Кураж	e-moll	К. Палачова

Отже, зонги у виставі «MAMASHA KURAZH» Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва, з одного боку, виконують ті ж задачі, що ставив перед собою сам Б. Брехт: відчуження акторів від їхніх персонажів, узагальнення та «винесення за дужки» головної думки тієї чи іншої сцени, посилення емоційного стану. З іншого боку, їх музичне рішення виявляє основну сутність театру першої чверті ХХІ століття – його тотальну синтетичність. І саме у музиці до вистави особливо відчутний синтез традицій та експерименту. Як відомо, композитор Курт Вайль, який співпрацював з Б. Брехтом та був автором музики до першої постановки «Матінки Кураж» самим Брехтом-режисером, не поділяв музику на «серйозну» та «легку», а жанрі – на «високі» та «низькі». З цих же міркувань композитори новітньої вистави представили традиційний жанр у сучасному експериментальному звучанні, відповідно до загальносценічного рішення постановки.

### *Мистецька колаборація в театрі воєнного часу: композиторський досвід*

В умовах воєнного стану українське новітнє мистецтво виявляє себе у декількох аспектах: окрім художньої рефлексії та документальної фіксації подій, воно постає також актом громадянського спротиву. Мистецька колаборація під час війни є не просто професійною співпрацею – а потужною взаємопідтримкою всіх учасників творчого процесу, пошуком новітніх форм та сенсів.

Числені проекти українських митців відбуваються сьогодні саме у форматі колаборації. Серед них, зокрема, наведемо такі приклади:



- гра[н]д-опера «Мистецтво війни», створена спільними зусиллями формації Nova Opera, композитора Сергія Вілки та Sed Contra Ensemble (квітень 2022);
- світова прем'єра твору «Lacrimosa» Олександра Щетинського у виконанні ансамблю артистів Луганської обласної філармонії за організації Львівського органного залу (квітень 2022);
- постдокументальна вистава «Вона – війна» харківського театру «Публіцист» та львівського театру «Варта» (липень 2022);
- серія заходів проєкту «Музичний спротив» фестивалю «Музичні імпрези України» у співпраці з українськими композиторами та виконавцями (серпень 2022);
- цикл вечорів «Не відкладаючи на потім» у харківському мистецькому просторі «ART AREA ДК» у співпраці з оркестром Схід Опера та Харківським державним академічним театром ляльок (з липня 2022);
- «Genesis. Opera memoria» – проєкт лабораторії сучасної опери «Opera Aperta» та команди Музею Ханенків (жовтень 2022).

Одним із проєктів, у якому втілилася творча колаборація одразу трьох композиторів, стала постановка вистави «Я норм» за однойменною п'єсою сучасної української драматургині Ніни Захоженко. Прем'єра відбулася у ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва 1 липня 2022 року. Вистава була створена усього лише протягом двох тижнів (одна з умов воєнного часу – діяти необхідно максимально швидко) командою у складі головної режисерки театру Оксани Дмитрієвої, композиторів Катерини Палачової, Руслана Каширцева, Лілії Осейчук та акторів – студентів Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.

Зазначимо, що у період повномасштабних військових дій Харківський театр ляльок стає волонтерським гуманітарним центром, одночасно продовжуючи творчу діяльність: актори грають вистави у метро та сховищах, їздять зі спектаклями у територіальні громади Харківщини. Постановка «Я

норм» стає знаковою подією для фронтового Харкова, адже це перша театральна прем'єра, яка відбулася у місті з 24 лютого 2022 року.

Відмітимо, що у складі постановочної групи вистави не був задіяний художник: з одного боку, це зумовили ті екстремальні обставини, у яких відбувалася робота, а з іншого – сама концепція вистави, втіленої максимально лаконічними художніми засобами. Також «Я норм», певно, є першою постановкою ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва, у якій відсутні власне ляльки. Сценографію вистави складають старі тролейбусні крісла та дерев'яні кубики, з якими актори упродовж вистави взаємодіють, щоразу наділяючи новими сенсами: це можуть бути речі, що вартують евакуації, або крихкі будиночки, які легко зруйнувати одним помахом, з них можна вибудовувати кордони або видобувати музичні звуки.

Упродовж дійства герої-підлітки не випускають із рук телефони, які є невід'ємною частиною їхнього повсякденного життя, а під час війни – ще й життєво необхідною. Тому аудіозаписи звуків телефонних сповіщень використані композиторами у звуковій партитурі вистави як один із елементів музичної драматургії.

Власне, сама п'єса побудована у формі чату підлітків. Ось як визначає її зміст авторка Ніна Захоженко: «"Я норм" – підліткова п'єса з піснями, коханням і коктейлями Молотова. Війна вривається у світ підлітків, які тільки розпочинають жити – вчаться у школі, мріють про майбутнє, закохуються... Що відбувається в їх головах в ці дні? Про що вони говорять, що пишуть один одному в чатах?» [38].

Драматургиня включила у п'єсу декілька текстів пісень. За її задумом, вистава мала б бути зіграна з рок-гуртом на сцені. Саме пісні стали відправною точкою для композиторів у створенні музики до вистави. Окрім того, у якості музично-стильового орієнтиру режисеркою була запропонована пісня популярного гурту KALUSH «Тіпок». Ця єдина

запозичена тема у виставі семантично пов'язана з атмосферою мирного життя підлітків.

До одного з текстів пісень під назвою «Гра у хованки» створила мелодію виконавиця головної ролі – Лілія Осейчук. Композиторка Катерина Палачова здійснила аранжування цієї пісні у стилі техно – у підкреслено жорсткому штучному звучанні та механічною ритмікою. У фонограмі нав'язливо повторюється синтетичне глісандо, що імітує сирену. Таким чином ця музика відображає психологічний стан під час повітряної тривоги. Ще один текст із п'єси поклала на музику Катерина Палачова. Пісня «Поцілунок» у музичному рішенні вистави є втіленням образу першого кохання.

Авторська пісня Лілії Осейчук під назвою «Котики» стала основним інтонаційним матеріалом для музичного рішення вистави. Цю пісню виконують а саррелла головні герої в заключній сцені вистави, вистукуючи акомпанемент дерев'яними кубиками. Вона ж звучить в інструментальному варіанті на початку та у фіналі, а також на її інтонаціях вибудована решта музичних номерів вистави, створених харківськими композиторами Катериною Палачовою та Русланом Каширцевим. Робота у тандемі відбувалася наступним чином. Руслан, який за освітою є також кларнетистом, записував аудіофрагменти на кларнеті, застосовуючи різноманітні технічні та виразні можливості інструмента, в тому числі розширені виконавські техніки – зокрема, мультифоники та стук клапанів. Ці специфічні прийоми у звуковій партитурі вистави спрацьовують як засоби відображення емоційних станів тривоги, панічної атаки, зміненого стану свідомості. Із фрагментів аудіозаписів, створених Русланом, Катерина komponувала звукові колажі, використовуючи різноманітні способи електронної обробки звуку.

Таким чином, загальна звукова партитура вистави є результатом злагодженої, комплементарної співпраці представників харківської композиторської школи Руслана Каширцева і Катерини Палачової та акторки

Лілії Осейчук. Поєднання професійного та аматорського композиторських підходів у даній виставі створює цілісне, органічне музичне рішення вистави.

Соціокультурне середовище, у якому функціонує театр, обумовлює розвиток та трансформацію театральних методів та форм, а також формує зміст сценічного висловлювання.

Специфіка театральної колаборації в умовах воєнного часу – це мобільність, лаконічність, мінімалізм, звернення до новітньої драматургії. Особливо актуалізується роль документального театру. Автор і глядач є очевидцями та безпосередніми співучасниками дійства, а отже саме комунікативний аспект мистецької колаборації в умовах воєнного часу відіграє вирішальну роль.

У 2022–2023 роках вистава «Я норм» стала яскравим репрезентантом не лише самого Харківського театру ляльок, але й новітньої української культури у європейському контексті. Про це свідчить її участь у міжнародних фестивалях: літературний фестиваль «П'ятий Харків», Харків, вересень 2022 року; 26-й Міжнародний фестиваль театрів для дітей та молоді «Корчак сьогодні» Варшава, Польща, жовтень 2022 року; 12-й Міжнародний театральний фестиваль Retroperspektywy, Лодзь, Польща, серпень 2023 року; фестиваль документального театру Theaterfestival Neues Europa, Кельн, Німеччина, вересень 2023 року.

***Музика вистави «Вертеп» (2023) за текстами С. Жадана в контексті сучасної інтерпретації жанру***

Видатний новатор українського театру Лесь Курбас зазначав: «український вертеп є надзвичайно цікава сторінка з історії нашої драми і театру. Його створив сам народ за відомим біблійським сюжет. [...] Ми маємо добре розглянути все, що ховає в собі цей твір, який вийшов із самих народних мас і є виявленням його душі» [72, с. 32].

Упродовж своєї історії, яка бере початок від кінця XVI століття, український традиційний вертеп, зберігаючи свої визначальні сталі ознаки,

розвивається як синтетичний експериментальний театр, відкритий до змін та модифікацій. Збагачення вертепного дійства новим актуальним змістом відбувається як мистецька реакція українського суспільства на певні історичні процеси. На думку дослідників, саме у переломні моменти історії стан соціуму уможлиблює ситуацію наповнення текстів вертепу новими смислами. Підтвердженням цієї думки є, наприклад, експериментальні постановки першої третини ХХ століття у межах професійних театрів (зокрема таких митців, як Л. Курбас, П. Горбенко, І. Шахівець).

Включення у вертепні постановки поетичних текстів Сергія Жадана є закономірним проявом вищезгаданої тенденції. Зазначимо, що у творчому доробку автора – цілий пласт поезій, присвячених темі Різдва, більшість яких створено саме у період 2014–2023 років. У цих текстах різдвяна містерія відбувається у часопросторі прифронтового міста, що стоїть на Сході країни, у якій декілька років триває війна, а читач виступає безпосереднім учасником та очевидцем таїнства Різдва Христового.

Звернення до текстів С. Жадана у вертепному дійстві спостерігаємо як певну тенденцію, що виявляє культурні зв'язки між митцями Сходу і Заходу України. Так до віршів С. Жадана у контексті вертепу звертається режисерка Світлана Олешко у виставі «Веселого різдва, Ісусе!» Харківського театру «Арабески» (прем'єра відбулася в 2001 році у Львові). Двадцять років по тому (у 2021 році) Львівський академічний театр «І люди, і ляльки» випускає прем'єру вертепу за поезіями С. Жадана під назвою «Різдво. Тризна». Зі слів режисерки вистави Надії Крат, цією ідеєю вона надихнулася у спілкуванні з Оксаною Дмитрієвою, головною режисеркою Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва.

Вже через рік, у грудні 2022 року, у постановці О. Дмитрієвої побачив світ музичний перформанс «Вертеп», створений у колаборації Харківського та Львівського театрів ляльок. У цій постановці фактично відсутня текстова складова, а музичний матеріал складають українські традиційні пісні

Слобожанщини та Полтавщини, які добирала та розучувала з акторами Катерина Курдіновська – дослідниця та виконавиця традиційної музики, учасниця харківського фольклорного гурту «Муравський шлях». З цієї постановки починається низка мистецьких подій, присвячених темі вертепу. Визначним заходом стає фестиваль «ВертепСхід», який відбувся у Харкові 7–8 січня 2023 року і презентував декілька постановок вертепу від різних українських театральних колективів.

За задумом режисерки музичного перформансу «Вертеп» О. Дмитрієвої, ця вистава є першою частиною диптиху. Одразу після її прем'єри у Харківському театрі ляльок розпочалася робота над другою частиною диптиху – виставою «Вертеп» на тексти С. Жадана. У складі постановочної групи – режисерка Оксана Дмитрієва, художниця Наталія Денисова, хореографія Інна Фалькова, композиторка Катерина Палачова та хормейстерка Катерина Курдіновська.

«Вертеп» на тексти С. Жадана продовжує тему Різдва під час війни, покладену також в основу і першої частини диптиху. За задумом режисерки, обидві вистави поєднані спільним візуальним рішенням сценічного простору, у якому функцію вертепної скрині виконує ящик з-під бойових снарядів. Однак, якщо у першій частині диптиху акцент зроблено на темних образах війни та смерті, то у другій панують образи любові, ніжності, тендітності та надії на перемогу життя над смертю.

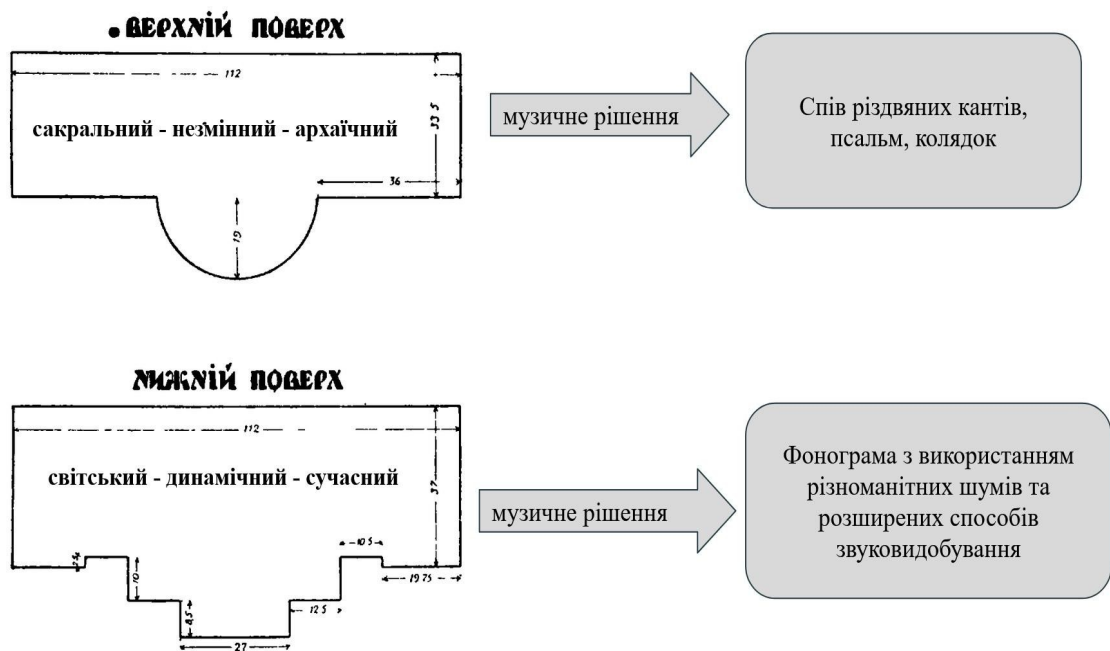
Цей режисерський задум визначає підхід до музичного рішення вистави, у якому так само переважають світлі образи, а головним музичним лейтмотивом є тема вагітності Марії, яка проходить через всю виставу і семантично пов'язана з однойменним віршем С. Жадана.

Як відомо, сама концепція традиційного вертепу полягає у його бінарності, з точки зору як архітектури, так і змісту: сакральний та світський семантичний пласти перебувають у нерозривній єдності та взаємодії.

З цієї точки зору можемо визначити у сценофонії вистави два звукових пласти, що взаємодіють між собою:

- «об’єктивний» (або сакральний, історичний, сталий, незмінний), який втілюють українські традиційні пісні;
- «суб’єктивний» (або світський, сучасний, побутовий, динамічний), що його увиразнює звукова фонограма.

### Дуальність вертепу з точки зору архітектури та змісту



Відповідно, сакральна частина вертепу у музичному рішенні вистави семантично пов’язана з українськими різдвяними кантами, псалмами, колядками. Цей музичний матеріал з цифрового архіву фольклору Слобожанщини та Полтавщини дбайливо добирала та розучувала з акторами К. Курдіновська. Дослідниця та виконавиця української традиційної музики визначає пісенну складову майбутньої вистави як унікальний та ексклюзивний матеріал. Одним із завдань музичного рішення вистави вона вбачає відновлення пам’яті та збереження традиції.

Синтез традиції та сучасності, зокрема у музичному рішенні, є прикметною рисою вертепу у XXI столітті. Розповідаючи про постановочний процес, К. Курдіновська зазначає: «Для «Вертепу» ми зібрали автентичні

тексти й мелодії колядок, а манеру співу (саме акторську) залишили сучасну. Це наче утворює зв'язок минулого з сьогоденням, єднає глядачів й акторів на сцені, адже кожен у залі може відчутися себе у центрі тих подій, що відбуваються. Традиційна музика згуртовує і допомагає повернутися до коріння, до того, ким ми є насправді, а це саме те, що нам потрібно зараз» [92].

Традиційні пісні у виставі органічно взаємодіють із поетичними текстами С. Жадана, у яких автор звертається до архетипів Різдва. Оригінальним режисерським рішенням є включення у виставу солдатських, рекрутських та стрілецьких пісень, що також обумовлено концепцією вистави та обраними поетичними текстами.

Другий звуковий пласт сценофонії вистави – це фонограма, створена композиторкою К. Палачовою. Основне завдання композитора у цій виставі полягало у пошуку вірного тембрового рішення та створення акустичного простору, в якому б органічно існували образи поетичних текстів. Тільки у пластичних сценах звукова фонограма виступає на перший план у сценічному дійстві, виконуючи функцію організації часу. Але у більшості сцен, де звучать поетичні тексти Жадана, музика виступає їхнім звуковим тлом, підсилюючи асоціативність поетичних образів. Вибір інструментів для запису фонограми, а також використання розширених способів звуковидобування, обумовлений тембровою семантикою. Так тембри калімби, трикутника, дзвіночків, скрипки (*sul tasto, col legno, флажолети*), гітари (*флажолети, percussione sullo stumenti, string percussione*) пов'язані з образами химерного та тендітного дива. Окремі елементи фонограми виконують також звукозображальну функцію: зокрема, вітер, кроки, церковні дзвони, гудок потяга – ці та інші звуки відтворені композиторкою у фонограмі за допомогою специфічних прийомів звуковидобування та різноманітних методів обробки звуку.



Отже, у виставі «Вертеп» на тексти С. Жадана автори постановки актуалізують живу вертепну традицію. І в цьому процесі велика роль належить саме музичному рішенню вистави, яке поєднує у собі український фольклор як усталену складову та сучасну композиторську творчість як складову динамічну. Це поєднання уможлиблюють як поетичні тексти Жадана, так і сама бінарна концепція вертепного дійства.

У травні 2023 року в Харківському театрі ляльок відбулася ще одна прем'єра – це вистава «Жираф Монс» за однойменною казкою Олега Михайлова. В цьому творі в казковій алегоричній формі через досвід війни проходить Жираф, який мешкає у харківському зоопарку в часи Другої світової війни.

Відстороненість сюжету від сучасності, притчева природа твору дали можливість створити виставу, яка розкриває болісні теми, але не травмує глядача. Звісно, історія Жирафа Монса – це погляд на війну очима дитини, яка по-своєму сприймає світ, переживає страх та самотність. Це дуже делікатна, адресована і дітям, і дорослим, розмова про війну, співчуття та підтримку.

Автори вистави – режисерка Оксана Дмитрієва, художник Костянтин Зоркін, композиторка Катерина Палачова – втілили в експериментальній театральній формі унікальний мистецький підхід та особистий досвід переживання війни.

В основу сюжету покладено харківську «міську легенду» часів другої світової війни. У виставі дія відбувається у Харкові, у двох паралельних часових пластах: це весна 2022 року та 1940 роки. Вибір музичного рішення вистави композиторкою К. Палачовою обумовлене сценографією, створеною художником К. Зоркіним. Звуки металевих конструкцій, які складають основу сценографії, вписані композиторкою в загальну сценофонію вистави. Для окреслення подій, віддалених у часі, композиторка використовує звук

грамофонної платівки та спеціальні методи обробки звуку, які створюють ефект старого, ніби «затертого» запису.

В музичній драматургії вистави лежить принцип монотематизму: ключовий лейтмотив ніжності (Додаток В) стає основою для решти музичних тем вистави. У багатьох сценах він звучить у втіленні чистого, ніби «оголеного» тембру фортепіано – тобто без застосування спеціальних методів обробки звуку. Семантично таке темброве втілення головної теми вистави пов'язане з образом маленького Жирафа – алегоричного втілення тендітного, наївного світосприйняття дитини. В основу певних музичних епізодів покладений принцип звукозображальності: тихі фортепіанні кластери у найнижчому регістрі втілюють далеке відлуння вибухів («камені, що падають з неба»).

На підставі аналізу музики у ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва на прикладах вистав О. Дмитрієвої можемо констатувати, що композиторська творчість у театрі ляльок виявляє принципово різні комунікативні функції композитора. У постановочному процесі митець може функціонувати як:

- одноосібний автор музики, автор музичної концепції та драматургії (на прикладах вистав «Стійкий Олов'яний Солдатик», «Жираф Монс»);
- один з рівноправних учасників експериментальної композиторської колаборації (на прикладі вистави «Я норм»);
- автор одного з пластів загальної сценофонії вистави у співпраці з хормейстером (на прикладі вистави «Вертеп. Війна. Вірші»).

У нових виставах О. Дмитрієвої у Харківського театру ляльок виявлено два види співавторства у музичному рішенні вистави:

- 1) *диференційований підхід* полягає у розподілі музичних номерів між авторами музики (вистава «Mamasha Kurazh»);
- 2) *синкретичний підхід* передбачає колективну роботу композиторів (вистава «Я норм»).

### **3.2. Творчі проєкти харківських композиторів 2020-х років: комунікативний аспект**

У XXI столітті композиторська творчість реалізується у численних експериментальних творчих проєктах. Наведемо прикладів новітніх проєктів, прицільно обравши такі, у яких молоді українській композитори були залучені до написання нових творів. З метою увиразнення регіонального та хронологічного чинників у даному дослідженні зосередимося на музичних творах саме харківських композиторів молодшої генерації.

У 2019 років в Харківській філармонії відбувся *цикл концертів проєкту Piano 119 – search in*. Проєкт передбачав цикл концертів нової та авангардної музики XX – початку XXI століть у виконанні молодих музикантів. Назва проєкту «пошук» може мати різні сенси: для музикантів – своєї музики та своїх слухачів, для слухачів – нової для себе музики чи нового прочитання вже відомої.

Однією з головних ідей концертів автори проєкту К. Лозенко, О. Михайлов, Ю. Ніколаєвська, зазначають комунікацію зі слухачами: за задумом, після концерту вони залишаються у залі та спілкуються з музикантами, причому це спілкування є неформальним і на різні теми, музичні та немусичні. Це може бути зворотний зв'язок та відгук про програму концерту, питання про музику чи життя академічних музикантів, але найголовніше – знайомство і просто спілкуванням один з одним. Концерти проєкту – можливість зіграти на публіці те, що подобається самим музикантам, а не те, чого вимагають навчальні програми чи професійні обов'язки. З іншого боку, це спроба звернути увагу та зацікавити слухачів та музикантів новою та авангардною музикою, що звучить у живому виконанні рідко та епізодично. Концерти є тематичними, але тематика їхня досить умовна. Теми вбачаються спробами загострити увагу, підкреслити та висвітлити одну із граней музики чи її компонентів. Темати перших трьох концертів постали базові елементи музики: звук, ритм, форма.

*«Блики ті. Крещендо»: театралізований концерт – спільний проєкт художньої студії Aza Nizi Maza та Piano 119 (Харків, 2020)*

Театралізований концерт «Блики ті. Крещендо» в Харкові відбувся 23 січня 2020 року в Харківській обласній філармонії. Це спільний проєкт художньої студії Aza Nizi Maza і напрямку філармонії Piano 119, який відбувся в руслі молодіжних концертів нової та авангардної музики «Search in».

Також у фойє філармонії пройшла виставка робіт учнів студії та звуковий перформанс – озвучування графічних партитур музикантами Я. Воскобойниковим, Г. Толмачовим, К. Палачовою.

У анонсі театралізованого концерту автор проєкту, керівник студії, художник Микола Коломієць зазначає: «Все змішалось в нашому домі: кольори, звуки, слова, ролі, умовність і реальність. Реальність стане умовною – ви потрапите на концерт нової та авангардної музики, який перев'ється і зіллється з театральним дійством з акторами в мізансценах і декораціях з завісою, задником і монументом, чайником, лампочкою і багато ким і чим ще, яке буде супроводжуватися і переплітатися розповідями та розмовами про музику та дитячу творчість. Під час концерту ми поговоримо про життя в художній студії Aza Nizi Maza, про те чому дитячу творчість не можна розміщувати на задвірках культури, тоді як її місце в самій серцевині, про серйозність і глибину того, що найчастіше вважають незначним, а то і зовсім відмахуються. Об'єднавчою темою концерту стане синестезія. Дізнаємося на що вона здатна і навіщо потрібна. А, сміємо запевнити, вона може стати вам у пригоді. Розповіді про музику будуть обертатися навколо неї. По завершенні концертно-театральної програми – звичне для концертів search in спілкування всіх з усіма на всілякі теми. Цього разу поговоримо в просторі художньої виставки у фойє філармонії. Юна учениця студії Aza Nizi Maza якось категорично заявила: "Ви повинні поважати дитячу творчість!" Запрошуємо переконатися в правоті її слів, подивуватися, порадіти та

доторкнутися до усього того неймовірного та святкового, що буде відбуватися у нас цього січневого вечора» [9].

У наведеній програмі концерту – твори композиторів ХХ та ХХІ століття у виконанні харківських музикантів, представників виконавської школи ХНУМ імені І. П. Котляревського (студентів, викладачів, випускників):

- Олів'є Мессіан, «Різдво» з циклу «20 поглядів на Немовля Ісуса» у виконанні І. Денисенко (фортепіано);
- Дьордь Лігеті, Угорський рок. С. Корепанов (клавесин),
- Лепо Сумера «Quasi improvisata» (для віолончелі та фортепіано). Г. Толмачов (віолончель), Я. Воскобойніков (фортепіано),
- Йорг Відман Фантазія для кларнета соло. В. Петрик (кларнет),
- Себастьян Андроне-Наканіші «Ефект метелика» для фортепіано в 4 руки. І. Седюк та О. Копелюк (фортепіано),
- Катерина Палачова «Крещендо» на слова Миколи Коломійця, для дитячого хору органу і солістки. Хор «Весняні голоси» (художній керівник і диригент – О. Фартушка), С. Калінін (орган), О. Кузьміна (меццо-сопрано).

*Інтерактивний проєкт «Новітня українська колискова» (Харків, 2020).*

Проєкт для молодих українських композиторів передбачав створення колискової на один з текстів, спеціально підготовлених українськими поетами. Твори прозвучали в концерті «FreshLullabies / Колисковий фреш» у виконанні Skhid Opera Ensemble. Молоді композитори, які взяли участь у проєкті:

- Дмитро Малий (Харків) на слова Галини Матвєєвої [81],
- Олена Шевченко-Міхаловська (Харків–Лодзь) на слова Ольги Тернової,
- Євген Золотухін (Харків) на слова Ольги Тернової,
- Вікторія Шинкаренко (Київ) на слова Максима Кривцова,

- Юрій Пікуш (Київ) на слова Тетяни Островської,
- Сергій Вілка (Київ) на слова Анастасії Велес.

Цей концерт об'єднав літературний та музичний проекти Схід Опера Хаб. Skhid Opera Ensemble на чолі з диригентом Сергієм Горкушею здійснив прем'єрне виконання творів учасників та переможців Другого конкурсу композиторів, створених за один місяць літа 2020 року.

С. Горкуша пояснює виникнення ідеї проєкту в результаті пошуку відповіді на запитання: що таке українська колискова? Автори об'єднали «Літературну партиципацію», якою керувала поетка Наталка Маринчак (вона ж стала кураторкою проєкту FreshLullabies) та конкурс композиторів. Програма концерту виникла з того, що обов'язковою умовою було написання колискової на задані тексти.

Згідно з концепцією концерту, упродовж усього дійства вокально-інструментальні колискові чергувалися з поетичними інтерлюдіями у виконанні Наталії Маринчак у супроводі інструментального ансамблю. Поетка виголошувала тексти колискових, щоразу переміщуючись у просторі зали. Таке чергування тексту і музики мало свою драматургію, оскільки третя, четверта та п'ята вокально-інструментальні колискові звучали підряд, стали щільною концентрацією музичного у концерті.

Коліскова О. Шевченко-Міхаловської (представниці композиторської школи ХНУМ імені І. П. Котляревського, класу В. Птушкіна) на слова О. Тернової виявилася найсвітлішою з усіх, у тембрах флейти та вібрафона, з доцільними змінами характеру музики, відповідними змінами настроїв у тексті. Той самий текст був обраний іншим автором – Є. Золотухіним (також випускника ХНУМ імені І. П. Котляревського, класу В. Мужчиля). Є. Золотухін інакше підійшов до музичного втілення поетичного тексту: протягом трьох строф голос вокалістки звучав лише у супроводі трикутника, а потім – соло валторни та тремоло струнних.

Композитор Д. Малий втілює поезію Г. Матвеевої у традиційній оперній арії у жанрі колискової: мелодія у гуцульському ладі, флейтові награти з підголосками скрипки, гармонізація фрігійського тетракорду у басу, вокаліз і перегукування інструментів у коді. Можливо, це спроба композитора писати музику, пов'язану з оперним жанром, адже Д. Малий став переможцем конкурсу композиторів у межах проєкту, отримавши можливість поставити власну оперу.

«Жанр колискової не зникав з обрії української класичної музики. Навіть за останнє століття можна прослідкувати зацікавлення колисковою від Стеценка та Степового, в обробках народних пісень Кошицем і Леонтовичем до Станковича та Сильвестрова. Однак, окремої пильної уваги, окрім як від дослідників та виконавців фольклору, колискова не дістала. Тож проєкт FreshLullabies є можливістю подивитися на цей жанр як виконавцям, так і слухачам з різних точок зору» [189].

*Експериментальний проєкт «Мистецтво фуґи на Центральному ринку» (Харків, 2020).* За задумом автора проєкту Олексія Михайлова, на балконі павільйону Центрального ринка – одного з історичних місць Харкова – струнний квартет *Sempre Quartet* у складі харківських музикантів, випускників ХНУМ імені І. П. Котляревського Ірини Воронкової (скрипка), Надії Березовської (скрипка), Тетяни Жук (альт) та Гліба Толмачова (віолончель) виконував обрані номери з «Мистецтва фуґи» Й. С. Баха (*Die Kunst der Fuge BWV 1080, 1742–49*). Звуки ринку постають не лише звуковим тлом, але виконують функцію своєрідного і при цьому природного генерал-басу, поєднуючись з голосами квартету як п'ятий голос гігантського віртуального інструмента. Універсальна музика «Мистецтва фуґи» у співзвучності з гулом ринку утворює певну абсолютно особливу поліфонію.

Для проєкту «Мистецтво фуґи на Центральному ринку» композиторкою К. Палачовою було створено п'єсу «*Search Bach*» для струнного квартету, яка за задумом, мала виконувати функцію завершення незавершеного твору

Й. С. Баха. Інтерес до музики Баха не зменшується не тільки серед слухачів, але й у професійних колах – серед музикантів найрізноманітніших, іноді діаметрально протилежних поглядів. У «Search Bach» композиторка використовує фугато на мотив В-А-С-Н. Це її спроба наблизитися та зрозуміти, знайти «свого» Баха, звісно – омаж йому, бажання поєднати сучасну музику з музикою його часу і, можливо, тим самим показати ілюзорність стилевих та часових рамок, часто надуманих. А можливо, і спроба втекти від нього (дослівний переклад слова «фуга» з італійської – «втеча»).

*«Вистава-ораторія «Наркомати» театру «Публіцист» (Харків, 2021)*

В основу вистави, автором якої є харківський режисер К. Васюков, покладені тексти сучасних українських авторів П. Юрова, О. Каданова, О. Українця, Д. Гуменного, І. Білиця, М. Курочкіна, А. Косодій, Ю. Гончар, Н. Захоженко, Н. Блок, О. Апчел, А. Ульяненко та Ю. Андруховича. Більшість перелічених осіб мають додаткові творчі регалії – «письменниця», «музикант», «поетка» та «перекладач». Це сильно підвищує різноманіття творчих підходів до розповіді» [14]. Вистава-ораторія «Наркомати» є прикладом проєктного театру, який залучає до взаємодії різні види мистецтв. Жанрове визначення «Наркоматів» саме як *вистави-ораторії* є ознакою вагомої ролі музичного компоненту у постановці. Музичною основою вистави-ораторії є «Реквієм» О. Малацковської для хору, солістів (сопрано і баритон), фортепіано та струнного квартету.

Молода харківська мисткиня отримала фахову композиторську освіту в ХНУМ імені І. П. Котляревського у класі В. Птушкіна. Успадкувавши творчий досвід свого педагога, який сам упродовж багатьох років працював у театрі (на посаді керівника музичної частини у Харківському державному академічному театрі імені О. Пушкіна), О. Малацковська здійснює творчу діяльність у перформансі та експериментах на межі театру й музики. У її творчому доробку – числені театральні роботи, вона є автором музики до



вистав Львівського академічного драматичного театру імені Лесі Українки (постдокументальна вистава «Горизонт 200», 2018 рік) Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва (вистава «Аліса», 2019 рік) Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка (вистава «Навіщо лемуру хвіст чупакабри» у жанрі інклюзивного мюзиклу для сімейного перегляду, 2020 рік).

У професійній діяльності О. Малацковська поєднує композиторську творчість з музичним виконавством, а також акторством. Наприклад, у виставі-кабаре «4:48» Київського академічного театру «Актор» (2018, режисерка Р. Саркісян) композиторка є однією з учасниць акторського ансамблю. У виставі «Море залишиться» (2023 рік, режисер К. Васюков, створеній за п'єсою харківського драматурга О. Михайлова у співпраці польського театру «Заглембіє» та харківського театру «Публіцист» О. Малацковська задіяна як співачка.

У виставі-ораторії «Наркомати» композиторка також бере участь і як піаністка, виконуючи власну музику разом зі струнним квартетом, у складі якого залучені представники харківського симфонічного оркестру «Nova Sinfonietta». Хорову партію режисер та композиторка доручили «Хору одиноких сердець сержанта Пеппера» (художня керівниця А. Мінакова) – харківського колективу, що поєднує традиції академічного виконання з рок-та поп-музикою. Сольні партії виконали артисти Харківської обласної філармонії – Володир та Тетяна Єфименки.

#### *Арттерапевтичні музичні проєкти.*

Перспективним видом діяльності митця (зокрема композитора), що укорінений у європейській культурі ХХ століття, а для музичної культури України виявляє свою особливу актуальність у реаліях сьогодення, постає *арттерапія*. Відомо, що імпровізація та композиція як музичні практики допомагають у досягненні ряду терапевтичних цілей, зокрема активізації пізнавальних процесів, емоційного розвитку, набуття комунікативних

навичок. Травматичний досвід війни, який переживає українське суспільство з 2014 року, сьогодні затребує потужний терапевтичний потенціал митців і, зокрема, композиторів. Тому в контексті даного дослідження вважаємо доцільним залучити арттерапію як ймовірний перспективний напрям діяльності композитора – прицільно в українській музичній культурі ХХІ століття.

У червні 2023 року на театральному факультеті ХНУМ імені І. П. Котляревського була здійснена театральна постановка «Не бійся боятися». Виставу створили за мотивами твору Юліти Ран «Антистрах» та музикотерапевтичних занять студентами-композиторами ХНУМ імені І. П. Котляревського. Пісні про свої страхи для вистави написали діти, а інструментували та виконали молоді митці Університету. Більшість акторів вистави – теж діти з різних шкіл. Допомагав створювати особливу атмосферу британський композитор, викладач та гуманітарний діяч, почесний професор ХНУМ імені І. П. Котляревського Найджел Осборн. Упродовж багатьох років Н. Осборн співпрацював з європейськими театрами як композитор. Свій композиторський досвід у театральній музиці він поєднав з музикотерапевтичною діяльністю. Композиторська творчість у арттерапевтичних проєктах постає інструментом зцілення та відновлення.

*BASS&BUS: авторський музичний проєкт*, який об'єднав українських та німецьких музикантів. Ансамбль у складі 10 музикантів виконує авторську інструментальну музику. Одна з його унікальних особливостей – поєднання професійного та непрофесійного композиторського і виконавського підходів. Так серед учасників ансамблю – представники композиторської та виконавської школи ХНУМ імені І. П. Котляревського: К. Палачова (фортепіано, аранжування), Д. Амстібовський (скрипка), К. Шепеленко (ударні). Решта музикантів ансамблю не мають професійної музичної освіти, однак сформували свою виконавську майстерність упродовж багатьох років аматорського музикування. Такий підхід поєднує фіксовану музику з

нефіксованою. Це означає, що у партитурі музичних творів ансамблю, створеній композиторкою К. Палачовою, виписані партії струнного квартету та однорядковий клавір з гармонією – певна аналогія з *basso continuo*. Струнний квартет теж має свою специфіку: замість традиційного складу (дві скрипки, альт, віолончель) у складі ансамблю – дві скрипки та дві віолончелі. Це обумовлено ситуацією, у якій формувався ансамбль. Решта виконавців (кларнет, труба, гітара) є музикантами-імпрровізаторами, які керуються не партитурою, а виключно слуховим досвідом. Таким чином, у практиці ансамблю втілюється традиція джем-сесії, що «виступає як спонтанна, несподівана імпрровізація, і в той же час ясний, технічно продуманий виконавцем, та найголовніше, – вільний акт творчості» [67]. Відзначимо концертну програму ансамблю, що була представлена у Харкові 1 вересня 2023 року: у складі музичного колективу в концерті взяли участь харківські музиканти – студенти, викладачі та випускники ХНУМ імені І. П. Котляревського.

### **Висновки до Розділу 3**

Дослідження композиторської творчості в театрі на прикладі музики до вистав Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва та огляд новітніх творчих проєктів із музикою молодих харківських композиторів дозволяє обґрунтувати ці два виміри композиторської творчості в музичній культурі сьогодення та виокремити їх засадничні якості на підставі функцій та задіяних форм комунікації.

Композиторська творчість у театрі постає специфічним виміром, у якому композитор підпорядковується режисерському задуму. У постановочному процесі комунікація відбувається між усіма його учасниками: режисером, художником, композитором, хореографом, акторами, звукорежисером тощо. Форми комунікації у виставі можуть

варіюватися в залежності від складу постановочної групи та акторського складу.

На прикладах музики до найновіших вистав О. Дмитрієвої у ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва визначено функції композитора у сучасному театрі ляльок як одноосібного автора автора музичної концепції та драматургії, одного з рівноправних учасників експериментальної композиторської колаборації або ж автора одного з пластів загальної сценофонії вистави.

Оскільки у кожній постановці сценічний образ вистави виявляє унікальні особливості, пов'язані з комплексом факторів, то і звуковий образ вистави, створений композитором, постає щоразу неповторним та унікальним, навіть у межах творчого доробку одного автора.

На підставі огляду вистав Харківського державного академічного театру ляльок імені В. А. Афанасьєва упродовж його історії (від заснування у 30-х роках ХХ століття і до сьогодні) визначено вирішальну роль композиторів харківської школи у музичному оформленні вистав. У Додатку А у формі таблиці систематизовано вистави театру від 1939 до 2023 року із зазначенням авторів музики. В результаті даної систематизації виявлено, що значна кількість композиторів харківської школи різних поколінь співпрацювала з Харківським театром ляльок, від початку його історії до сьогодні. Це історично пов'язано з освітньо-професійними традиціями вищої фахової мистецької освіти у Харкові, які втілювалися у синтезі музичного та театральних компонентів в результаті утворення Харківського музично-драматичного інституту.

Визначено, що у найновіших виставах воєнного часу (починаючи з 2022 року) у театрі складається особлива комунікативна ситуація внаслідок затребуваності миттєвої документальної фіксації та осмислення подій, у яких опиняється людина і суспільство. Прикметними якостями композиторської діяльності в умовах воєнного часу виявлено мобільність, лаконічність та мінімалізм.

Здійснено огляд творчих проєктів 2020-х років з музикою харківських композиторів, створеною у межах цих проєктів, зокрема:

- інтерактивний проєкт «Новітня українська колискова» (2020),
- «Мистецтво фуги на Центральному ринку» (2020),
- «Відблиски ті. Крещендо» театралізований концерт дитячої художньої студії Aza Nizi Maza (2020),
- вистава «Наркомати» театру «Публіцист» (2021),
- арттерапевтичні вистави студентів ХНУМ імені І. П. Котляревського (2022–2023).

В експериментальних творчих проєктах (2020–2023) з музикою харківських композиторів молодшої генерації:

- композиторська творчість репрезентована у багатоманітні форм комунікації та функцій;
- максимально актуалізується формат колаборації композитора з режисерами, художниками, письменниками, поетами, драматургами;
- відкритий експериментальний характер співпраці та багатоманіття форм комунікації сприяє жанрово-стильовому різноманіттю;
- музичні твори, написані професійними композиторами у межах новітніх творчих проєктів, з одного боку мають прикладний характер, а з іншого – функціонують як окремі твори, що допускають подальше виконання.

## ВИСНОВКИ

В результаті дослідження обґрунтовано роль композитора як суб'єкта творчості та видів його діяльності у мистецькій практиці XXI століття. Застосовано системно-діяльнісний підхід (як стратегію когнітивного музикознавства) до вивчення функціональної множинності проявів композиторської творчості.

1. Когнітивний підхід уможливорює спосіб теоретичного моделювання системи видів діяльності композитора, серед яких композиторська творчість постає вирішальною складовою:

- композиторська творчість,
- музикознавство,
- виконавство,
- педагогіка,
- культуртрегерство,
- фольклористика,
- аранжування,
- саунд-дизайн.

2. У дисертації запропоновано та апробовано визначення поняття «вимір композиторської творчості» – це категорія пізнання усталених та потенційних видів діяльності митця як системи.

В залежності від функцій діяльності та форм комунікації, які проявляються у креативному процесі, розроблено **систему вимірів композиторської творчості** в проекції на обраний у даному дослідженні матеріал – музичну культуру України XXI століття (від 2002 до 2023 року включно):

- *автокомунікативний;*
- *міжособистісний (міжперсональний).*

Останній інтегрує усталені в мистецькій практиці різні його прояви. Отже, ми диференціюємо композиторську творчість:

- ✓ у системі професійних об'єднань, державних та недержавних, на підставі горизонтальних комунікативних зв'язків;
- ✓ як репрезентацію представниками кафедри композиції та інструментування регіональної композиторської школи (дія горизонтальних та вертикальних комунікативних зв'язків засвідчує її приналежність до української музичної культури як цілісності);
- ✓ у театрі, що підпорядкована режисерському задуму і, таким чином, виявляє вертикальні комунікативні зв'язки;
- ✓ у творчих (експериментальних) проєктах, у якій виявляються множинні форми комунікації та ціннісно-світоглядні настанови.

Наведені виміри не є взаємовиключними і можуть бути поєднані у творчості одного митця, а отже утворюють цілісну систему композиторської творчості в музичній культурі України ХХІ століття.

3. Категорію виміру композиторської творчості як методологічний інструмент її аналізу екстрапольовано на творчий досвід представників Запорізького регіонального обласного осередку Національної спілки композиторів України. Як наслідок, унаочнено сформованість серед композиторів Запорізького обласного осередку двох генерацій: *старшої* (Н. Боєва і М. Попов) та *молодшої* (Д. Савенко і Г. Хазова).

Уведено в науковий обіг низку творів композиторів Запоріжжя, а саме: Концерт-фантазія для фортепіано з симфонічним оркестром Д. Савенка, «Меса пам'яті» М. Попова, камерна кантата «Lobet Gott» Г. Хазової.

Визначено засадничі принципи творчості представників Запорізького обласного осередку:

- спадкоємні зв'язки із київською, харківською, донецькою композиторськими школами;

- жанрово-стильове розмаїття творчого доробку, зумовлене функціями професійної діяльності та співпрацею з виконавськими колективами і солістами у Запоріжжі та поза його межами;
- домінування академічного типу музичного мислення у творчості старшої композиторської генерації та тяжіння до новачності – у молодшої;
- тяжіння до лірико-драматичних концепцій відображення світу у поєднанні з демократизацією авторського висловлювання (щирість та відвертість, спрямованість до широкого кола реципієнтів).

4. Надано характеристику творчої діяльності представників кафедри композиції ХНУМ імені І. П. Котляревського з фокусуванням наукового інтересу на новітньому етапі в оновленому складі кафедри (з 2022 року). Визначено принципи репрезентації композиторської школи у діяльності представників кафедри композиції та інструментування: забезпечення спадкоємності через міжпоколінну комунікацію, синтез традицій харківської композиторської школи у творчості молодшої генерації викладачів кафедри та новаторських пошуків, відповідних сучасним тенденціям розвитку музичної культури України. У системі діяльності композиторів-викладачів втілено єдність складових – творчої (композиторської), навчальної, наукової, просвітницької; у навчальному процесі та на прикладі новітніх науково-творчих, мистецьких проєктів засвідчено дію принципу «учитель – учень». У такий спосіб з'ясовано, що творчість представників кафедри композиції та інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського в певній мірі репрезентує харківську композиторську школу.

Обмеження дії запропонованої методики аналізу композиторської творчості двома прикладами потребує подальшої екстраполяції. Однак зробленого достатньо, щоб стверджувати її об'єктивну інтегральну функцію запропонованої моделі вимірів композиторської творчості. Отже, Запорізький обласний осередок НСКУ та кафедра композиції та



інструментування ХНУМ імені І. П. Котляревського (як регіональні професійні об'єднання митців зі своєю власною історією, спадкоємністю, ustalеними традиціями) включені у цілісну систему музичної культури України сьогодення як невід'ємні складові сучасних культуротворчих процесів.

5. Окреслено композиторську творчість у театрі як вимір, специфіка якого полягає у підпорядкуванні композитора режисерському задуму. Виявлено специфіку функціонування музики у виставах ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва в історичному дискурсі. На підставі огляду композиторської творчості у даному театрі від його заснування у 30-х роках ХХ століття і до сьогодні виявлено вирішальну роль митців харківської школи у музичному оформленні вистав. Визначено, що це історично пов'язано з освітньо-професійними традиціями вищої фахової мистецької освіти у Харкові, які втілювалися у синтезі музичного та театрального компонентів у колишньому Харківському музично-драматичному інституті (нині – ХНУМ імені І. П. Котляревського). Окреслено функції композитора у новітніх постановках театру на прикладах музики до вистав О. Дмитрієвої 2019–2023 років («Стійкий олов'яний солдатик», «Казка про маленького зайчика», «Я норм», «Вертеп. Війна. Вірші», «Жираф Монс») як одноосібного автора музичної концепції та драматургії, одного з рівноправних учасників експериментальної композиторської колаборації або ж автора одного з пластів загальної сценофонії вистави.

6. Висвітлено композиторську творчість у експериментальних проєктах 2020-х років за участі харківських композиторів в історико-культурному контексті сьогодення, в тому числі воєнного часу, на прикладах: «Мистецтво фуги на Центральному ринку» (2020), «Відблиски ті. Крещендо» (театралізований концерт дитячої художньої студії Aza Nizi Maza, 2020), вистава «Наркомати» театру «Публіцист» (2021), музично-терапевтичні вистави студентів ХНУМ імені І. П. Котляревського (2022–2023). Засвідчено,

що композиторська творчість у досліджуваному вимірі функціонує у функціональній множинності її проявів, максимально актуалізується формат відкритої експериментальної колаборації композитора з режисерами, художниками, письменниками, поетами, драматургами – це зумовлює жанрово-стильове розмаїття композиторської творчості. Музичні твори, написані професійними композиторами у межах новітніх творчих проєктів, з одного боку мають прикладний характер (як їхня складова), а з іншого – можуть функціонувати як самоцінні.

Таким чином, у даній дисертації, автором якої постає композитор-дослідник, на власному практичному досвіді втілено системно-діяльнісний підхід до вивчення вимірів композиторської творчості (як втілення найсуттєвішої онтологічної функції митця) у мистецькій практиці ХХІ століття.

Складність теми зумовлює потребу в подальшому розвитку подальшого розвитку проблеми розмаїття вимірів композиторської творчості в системі видів діяльності митця. Напрацьований методологічний інструментарій передбачає подальшу екстраполяцію на творчі процеси в інших регіонах України. Запропонована в якості інструмента музикознавчого аналізу модель вимірів композиторської творчості потребує подальшої апробації на матеріалі діяльності митців інших регіональних осередків мистецького буття України, що складає перспективу розробки теми.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. А. Духовно семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Ред. упоряд. Л. В. Шаповалова. Харків : Вид-во ТОВ «С.А.М.», 2018. Вип. 49. С. 154–165.
2. Антоненко О. Музична культура Запорізького краю 30 – 50-х років. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури* : зб. наук. праць, 2017. Вип. 38. С. 109–118.
3. Батанов В. Універсалізм композиторської особистості в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2016. 16 с.
4. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ–ХХІ століть : монографія. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2013. 232 с.
5. Беренбейн Г. Постать Валентина Костенка в українській музичній культурі першої половини ХХ століття: історіографічний, світоглядний, стилістичний аспекти : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2011. 33 с.
6. Білас О. Роль музики в українському драматичному театрі кінця ХІХ - початку ХХ ст. *Українська музика*. Львів, 2017. Число 3 (25). С. 59–69.
7. Білас О. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.003. Львів, 2018. 236 с.
8. Білас О. Функції музики та музичні концепти в новітніх театральних системах першої половини ХХ ст. *Наукові збірки Львівської*

- національної музичної академії імені М. В. Лисенка Музикознавчий Університет. Львів, 2016. Вип. 38–39. С. 43–59.
9. «Блики ті. Крещендо»: театралізований концерт – спільний проєкт художньої студії Aza Nizi Maza та Piano 119. URL: [https://www.facebook.com/events/756846598151552/?pairv=0&eav=AfbBI8MnyXIRAh7MbS3T\\_1xWDIip3yWAJ-mNn48UNX7xCAq2566\\_GHL1XHtRfQp5sjA&\\_rdr](https://www.facebook.com/events/756846598151552/?pairv=0&eav=AfbBI8MnyXIRAh7MbS3T_1xWDIip3yWAJ-mNn48UNX7xCAq2566_GHL1XHtRfQp5sjA&_rdr) (дата звернення : 01.03.24).
  10. Боева Н. Композитори Запоріжжя запрошують. Запоріжжя, 2018. 52 с.
  11. Боева Н. Концерт-рапсодія для альту, меццо-сопрано та симфонічного оркестру. Авторський рукопис.
  12. «Вертеп. Війна. Вірші» // «Nativity. War. Poems». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=A0aeQ1tYdV8&t=22s> (дата звернення : 02.05.23).
  13. Вертеп Харківського та Львівського театрів ляльок. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fGOJRI43V0I&list=LL&index=1> (дата звернення : 03.05.23).
  14. Вистава-ораторія «Наркомати» театру «Публіцист» (Харків, 2021) URL: <https://radio.nakypilo.ua/podcast/vystava-oratoriya-narkomaty-kostyantyn-vasyukov/> (дата звернення : 04.04.24).
  15. Василик С. Національна ліга українських композиторів. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2016. Т. 4. С. 56.
  16. Гайденко І. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2005. 236 с.
  17. Гарбузюк М. Музика у виставі «Гамлет» Львівського театру ім. М. Заньковецької (1957 р.): співпраця режисера й композитора. *Вісник львівського у-ту: серія мистецтвознавство*, 2002. С. 49–57.

- 18.Губа О. Значення шумів у театральній постановці. *Вісник КНУКіМ*. Серія: Мистецтвознавство, 2013. Вип. 28. С. 53–60.
- 19.Гусарчук Т. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох : монографія. Київ : Музична Україна, 2019. 766 с.
- 20.Гуральник Н. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти : монографія. Київ : НПУ, 2021. 460 с.
- 21.Даценко В. Творча індивідуальність композитора в українському науковому дискурсі. *Вісник Нац. академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. Вип. 1. С. 173–179.
- 22.Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності в сучасній культурі (на прикладі творчості В. С. Губаренка) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2004. 439 с.
- 23.Дедусенко Ж. Виконавська школа як рід культурної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2002. 17 с.
- 24.Дмитрієва О. Композиторська школа у дискурсі музичної культури. *Мистецтвознавство України*. 2018. Вип. 18. С. 46–52.
- 25.Дмитрієва О. Школа Бориса Лятошинського у культуротворчих процесах ХХ – ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2021. 264 с.
- 26.Дмитрий Савенко. Концерт-фантазія для фортепіано с оркестром. Дирижёр Вячеслав Редя. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Xxs2bvTA8Hs2016> (дата звернення : 23.03.21).
- 27.Дорофєєва О. Діяльність Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва в умовах війни: теми, формати, плани. *Матеріали науково-практичних конференцій пам'яті театрознавця Євгенія Русаброва*. Збірка друга (2018–2023). До десятиріччя проведення конференції. Харків : Колегіум, 2023. С. 120–125.

- 28.Дорофєєва О. Діяльність Харківського державного академічного театру ляльок ім. В. А. Афанасьєва під час повномасштабного вторгнення. *Філософія та гуманізм*. 2023. Вип. 1(17). С. 5–12.
- 29.Дорофєєва О. Міжнародний проєкт «Отелло» в режисурі Оксани Дмитрієвої: «коли вони повертаються з війни, наша війна тільки починається». *Матеріали науково-практичних конференцій пам'яти театрознавця Євгенія Русаброва*. Збірка друга (2018–2023). До десятиріччя проведення конференції. Харків : Колегіум, 2023. С. 248 – 253.
- 30.Дорофєєва О. Основні тенденції в режисурі Харківського театру ляльок в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. *Українське сценічне мистецтво: актуальність питань інтеграції в світовий культурно-мистецький простір ххі сторіччя* : зб. наук. праць (за матеріалами Всеукраїнської наукової онлайн-конференції 14-15 листопада 2022 року). 2023. С. 30–34.
- 31.Драч І. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Суми, 2004. 439 с.
- 32.Драч І. Харківська композиторська школа: доля і позиція в культурі. URL: <https://jgreenlamp.narod.ru/charc.htm> (дата звернення : 11.04.23).
33. Драч І. Складові індивідуальності. *Журнал Музика*, 1999. С. 2–4.
- 34.Дробязгіна В., Савченко Г. Кафедра композиції та інструментування: традиція єднає час. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування* : мала енциклопедія. У 2 т. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова. Харків: «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. С. 641–648.
- 35.«Жираф Монс» URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RgiUVfGmvIQ>  
URL: (дата звернення : 12.04.23).

36. Жульєва Л. Композитори Запоріжжя: інформаційний довідник. Запоріжжя, 2005. 42 с.
37. Заверуха О. Сучасне хорове письмо (на матеріалі творчої практики України останньої третини ХХ ст.) : Магістерська робота О. Л. Заверухи; наук. кер. Л. В. Шаповалова; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, Каф. інтерпретології та аналізу музики. Харків, 2009. 64 с.
38. Захоженко Н. «Я норм». URL: <https://ukrdramahub.org.ua/play/ya-norm> (дата звернення : 27.02.22).
39. Зінькевич О. Динаміка оновлення: українська симфонія на сучасному етапі у світлі діалектики традиції і новаторства (1970-ті – поч. 80-х років). Київ : Музична Україна, 1986. 184 с.
40. Злотник О. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2019. 253 с.
41. Мистецтво фуґи на Центральному ринку. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1mhOItKdViU> (дата звернення : 14.03.24).
42. Казка для маленького зайчика / трейлер. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8RG5R6-A8CY> (дата звернення : 15.12.23).
43. Карась Г. Постать Станіслава Людкевича в контексті музичної культури української діаспори. *Наукові записки Тернопільського нац. університету*. Тернопіль, 2009. С. 81–87.
44. Катерина Палачова «Крещендо» на слова Миколи Коломійця. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=8CmXFQoNTYs> (дата звернення : 09.04.24).

- 45.Каширцев, Р. Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум*, 42–43, 2018. С. 169–184.
- 46.Каширцев Р. Композиторська інтерпретація: діалектика внутрішніх та зовнішніх чинників. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 21, 2020. С. 193–217.
- 47.Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
- 48.Кияновська Л. Образ композитора в суспільстві. *Науковий вісник Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського*. 2009. Вип. 75. URL: [http://knmau.com.ua/naukoviy\\_visnik/075/](http://knmau.com.ua/naukoviy_visnik/075/) (дата звернення : 13.12.23).
- 49.Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання індивідуального стилю. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. С. 62–64.
- 50.Кеменчеджи Є. Музичне мистецтво Запоріжжя другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: композиторський та виконавський аспекти : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2023. 236 с.
- 51.Ковтунова М. Творчість як шлях духовного преображення особистості (на прикладі творчого досвіду композитора Арво Пярта) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2012. 199 с.
- 52.Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ, 2000. 286 с.
- 53.Козюренко Ю. Звукове оформлення вистави. М., 1979. 128 с.
- 54.Коменда О. Універсалізм як типологічна риса творчої особистості: методологічні основи дослідження. *Ars inter Culturas*. 2018, v. 7. S. 227–248.
- 55.Коменда О. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2020. 519 с.



56. Коновалова І. Композиторська інтерпретація в ракурсі культурного діалогу «автор – традиція» (на матеріалі хорової творчості А. Кушніренка). *Культура України*. 2011. Вип. 35. С. 271–280.
57. Коновалова І. Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі. *Культура України : зб наук. пр. Харків, 2023*. Вип. 80. С. 82–88.
58. Коновалова І. Теоретичні аспекти кореляції мелодичного та гармонічного чинників у системі гомофонного мислення. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич : ВД «Гельветика», 2021. Вип. 40. С. 23–29.
59. Коновалова І. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ століття: особистісні та діяльнісні аспекти: дис. ... д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2019. 630 с.
60. Коханик І. До проблеми вивчення неоромантизму в сучасній українській музиці. *Наук. Вісник : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 56. С. 68–78.
61. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології: зб. наук. ст. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 9. С. 70–82.
62. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного тексту. *Текст музичного твору: практика і теорія : зб. ст.* Київ, 2001. Вип. 7. С. 90–95.
63. Коханик І. Між стилістикою та метастилем: про стильові пошуки українських композиторів на межі ХХ – ХХІ століть. *Київське музикознавство : зб. ст. Київ. ін-т музики ім. Р. М. Глієра*. Київ, 2010. Вип. 33. С. 102–107.

- 64.Коханик І. Про деякі тенденції розвитку української музики рубежу ХХ – ХХІ ст. *Київське музикознавство* : зб. ст. КВДМУ. Київ, 2004. Вип. 13. С. 30–38.
- 65.Коханик І. Сучасна українська музика на перехресті епох та стилів (про співвідношення художньої практики і теорії стилю). *Наук. Вісник* : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 33. С. 238–248.
- 66.Коханик І. Стильовий гармонічний аналіз в сучасній українській музиці (проблеми методики). *Київське музикознавство* : зб. ст. Київ. держ. муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 1998. Вип. 1. С. 77–87.
- 67.Купіна Д., Дидак М. Джазові джем-сесії в аспекті слухацького сприйняття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. Вип. 16. С. 141–150.
- 68.Кравченко А. Українська музична культура в контексті дослідження проблем культурологічної регіоніки. *Вісник Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ, 2012. Випуск 4. С. 139–143.
- 69.Кравченко О., Єрьоменко А. Шляхи розвитку харківської композиторської школи. Творчість Ігоря Гайдєнка та питання спадкоємності поколінь. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Зб.наук. пр. Дрогоб. держ. пед. ун-та ім. І. Франка. 2021. Вип. 35, т. 2. С. 63–67.
- 70.Криворукова О. Роль імпровізаційних народних манер у сучасній хоровій музиці на релігійні сюжети (до проблеми аналізу смислоутворюючих факторів музичного цілого). *Науковий вісник* : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. Вип. 59. С. 49–56.
- 71.Кумєда Т. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2006. 23 с.
- 72.Курбас Л. Філософія театру. Харків-Київ : Видавець Олександр Савчук; Видавництво «Основи», 2022. 920 с.

73. Кушнірук О. Савенко Дмитро Олександрович. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2023. Т. 6. С. 243–3244.
74. Лабінська Д. «Музичне» в театрі Леся Курбаса. *Леся Курбас*. Упоряд. Микола Лабінський. Київ : Основи, 2001. С. 851–858.
75. «Ліки від страхів та відчаю» <https://www.mediaport.ua/liky-vid-strakhiv-ta-vidchayu-vystava-zhyraf-mons-istoriya-voyennoyi-vesny-vid-kharkivskoho-teatru> (дата звернення : 13.12.23).
76. Литвиненко А. Полтавщина. Музична культура (XIX – початок XX століття) : навч. посібник. Київ : Автограф, 2011. 184 с.
77. Лошков Ю., Коновалова І. Репрезентація вокально-виконавської сфери у професійній діяльності акторів Харкова першої половини XIX століття. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Вип. 24 (1). Дніпро : ГРАНІ, 2023. С. 284–300.
78. Малий Д. «Відкрита» нотація як інструмент створення композиторського тексту (автокоментар). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, Ю. П. Величко. Харків : ХНУМ, 2022. Вип. 63. С. 26–51.
79. Малий Д. «Чотири слова про коломийку»: авторський досвід оркестрування. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. статей, 2023. Вип. 34. С. 157–181.
80. Маринчак Н. Відчаєспинне. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2023. 176 с.
81. Дмитро Малий. Колискова для голосу та камерного ансамблю. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=FXFJXtgV0lk> (дата звернення : 01.02.24).
82. Мартинюк Т. Микола Попов. Монографічний нарис. Мелітополь : Сана, 2003. 148 с.

83. Мартинюк Т. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX – XX століть. Мелітополь : Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні, 2003. 608 с.
84. Мартинюк Т. Музичний світ М. Попова. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Запоріжжя, 1999. Вип. 2. С. 66–72.
85. Мартинюк Т. Сучасні композитори Запоріжжя (професійна музична культура Південного сходу України). *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка*. Тернопіль, 2000. Вип. 1 (4). С. 48–52.
86. Мартинюк Т. Історико-теоретичні аспекти взаємовідношень географічного і соціокультурного чинників у явищі регіональної музичної культури (на прикладі північного приазов'я XIX – XX ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2004. 42 с.
87. Мацепура О. Архітектоніка музичного компоненту драматичної вистави. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2013. Вип. 105. С. 143–153.
88. Мацепура О. Особливості функціонування музики в сучасному драматичному театрі. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2013. Вип. 4. С. 185–190.
89. Мізітова А. Звуковіє пути нового поколення Харківських композиторів. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2005. Вип. 10. С. 39–59.
90. Молоді композитори про лімінальні простори. URL: <https://kyivdaily.com.ua/liminal-spaces/> (дата звернення : 24.05.23).
91. «Музика заліза та бетону» звучатиме у Львівському органному залі. URL: <http://mus.art.co.ua/muzyka-zaliza-ta-betonu-zvuchatyme-u-lvivskomu-orhannomu-zali> (дата звернення : 31.01.24).
92. Музичний перфоманс «ВЕРТЕП»: мовою образів віддзеркалити реальність. URL: <https://sensormedia.com.ua/theatre/muzychnyy->

- [perfomans-vertep-movoiu-obraziv-viddzerkalyty-realist/](http://perfomans-vertep-movoiu-obraziv-viddzerkalyty-realist/) (дата звернення : 17.02.24).
93. Муха А. Запорізьке державне музичне училище ім. П. Майбороди. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. С. 130.
94. Муха А. Боева Наталія Іванівна. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 233.
95. Муха А. Процес композиторської творчості (Проблеми та шляхи дослідження). Київ : Музична Україна, 1979. 272 с.
96. Муха А. Композитор. *Українська музична енциклопедія*. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2008. Т. 2. С. 379–380.
97. Національна спілка композиторів України. URL: <http://composersukraine.org> (дата звернення : 10.10.21).
98. Наталія БОЕВА Концерт рапсодія для альта, голоса и оркестра Памяти Ивана КАРАБИЦА. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1thAuyagDvY&t=442s> (дата звернення : 09.10.21).
99. Ніколаєвська Ю. Номо interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть: монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
100. Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. Вип. 46. С. 94–110.
101. Ніколаєвська Ю. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ – початку ХХІ ст.) : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.003. Одеса, 2020. 36 с.

102. Ніколаєвська Ю. Нові виміри музикознавства ХХІ століття: досвід моделювання інтерпретативної теорії музичної комунікації. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 131. С. 8–25.
103. Новосад-Лесюк Х. Композитори в драматичних театрах Львова середини ХХ століття: біографічний аспект. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: мистецтвознавство. Тернопіль, 2019. Вип. 40. С. 198–204.
104. Новосад-Лесюк Х. Музика як складова образу вистави в доробку Львівського драматичного театру імені М.Заньковецької (кінець 1940-х - 1950-ті рр.). *Lwowsko-Rzeszowskie Zeszyty Naukowe*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2021. Nr 6 : Rodzina – kultura – wychowanie. Uwarunkowania i konteksty. S. 134–143.
105. Новосад-Лесюк Х. Проблеми творчої та організаційно-практичної діяльності композитора драматичного театру в осмисленні Олександра Радченка. *Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць*. Київ : Міленіум, 2018. Вип. 34. С. 222–230.
106. Новосад-Лесюк Х. Співпраця композитора О. Радченка з режисерами Театру ім. М. Заньковецької над музичним вирішенням вистав (1930–1968). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*, 2023. Вип. 67 (1). С. 181–187.
107. Овсяннікова-Трель О. Категорія простоти як художня інтенція індивідуально-стильових концепцій «нової простоти» у творчості сучасних композиторів. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2021. Вип. 2. С. 238–243.

108. Овсяннікова-Трель О. Кіномузика як культурний феномен сучасності. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2015. Вип. 2. С. 163–168.
109. Овсяннікова-Трель О. Ліричний модус жанрової семантики в концепції «слабкого стилю» В. Сильвестрова. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 2021. Вип. 27–28. С. 172–179.
110. Овсяннікова-Трель О. А. «Нова простота» як явище сучасної музики в понятійному контексті новизни. *Українське музикознавство*, 2020. Вип. 46. С. 113–128.
111. Овсяннікова-Трель А. Художественные функции киномузыки в контексте постмодернистской эстетики. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2013. Вип. 38. С. 381–392.
112. Палачова К. «Search Bach» для струнного квартету. Авторський рукопис.
113. Палачова К., Богатирьов В. «Pain(ts) of W» для голосу та саксофону. Авторський рукопис.
114. Палачова К. «Крецендо» для солістки, дитячого хору та органу. Авторський рукопис.
115. Палачова К. Виміри творчої діяльності композитора: досвід моделювання. *Fine Arts and Culture studies*, 2023. Вип. 4. С. 58–62.
116. Палачова К. Музика у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва: історіографічний та феноменологічний аспекти. *Fine Arts and Culture studies*, 2022. Вип. 6. С. 12–21.
117. Палачова К. Творчість композиторів Запоріжжя в контексті української музичної культури початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2021. Вип. 35. С. 68–73.

- 118.Палійчук А. Мистецький доробок Володимира Івасюка у вимірах української музичної культури другої половини ХХ століття: історико-біографічний аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 248 с.
- 119.Платон. Іон. Діалоги. Передм. В. В. Шкода, Г. М. Куц. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Харків : Фоліо. С. 68–85.
- 120.«Підгір'яни» Вербицького – це питомо українське. URL: <https://www.lvivconcert.house/post/pidhiryany-bohatyiov> (дата звернення : 30.04.24).
- 121.Попов М. «Messa Memoria». Авторський рукопис.
- 122.Похвала діалектиці : поезії. Бертольт Брехт; пер. з нім. Сергій Жадан. Чернівці: Видавець Померанцев Святослав на замовлення Міжнародної літературної корпорації Meridian Czernowitz, 2021. 160 с.
- 123.Пясковський І. Поліфонія в українській музиці: навч. посібник. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2012. 272 с.
- 124.Романюк І. Картина світу в системі категорій аналізу музики (на прикладах української музичної культури) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2009. 205 с.
- 125.Рощенко-Авер'янова О. Г. Кафедра композиції та інструментовки крізь призму історії харківської композиторської школи. *У кн. Pro Domo Mea: Нариси. До 90-річчя з дня заснування Харківського державного університету мистецтв імені І. П. Котляревського.* Харків : Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 2007. С. 148–170.
- 126.Рубинський О. Нариси історії Показового театру ляльок у Харкові. До теорії та практики харківської школи лялькарів. Харків : Золоті сторінки, 2018. 456 с.



- 127.Рубинський О. Харківський театр ляльок: історія, аналіз традицій та школи (досвід історичної філософії). Харків : Тім Пабліш Груп, 2014. 512 с.
- 128.Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід : автореф. ... дис. д-ра мистецтвознавства : 26.00.01. Харків, 2017. 37 с.
- 129.Савенко Д. Концерт-фантазія для фортепіано з оркестром. Авторський рукопис.
- 130.Савицька Н. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2010. 36 с.
- 131.Савкіна О. Серце, віддане музиці. До 60-річчя композитора Н. І. Боевої : бібліографічний покажчик. Запоріжжя : АА Тандем, 2011. 32 с.
- 132.Савченко Г. «Lacrimosa» Олександра Щетинського: музика, написана під час війни з вірою в перемогу Людяності і Світла. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Вип. 66. С. 108–125.
- 133.Савченко Г. С. Багатофігурність оркестрового письма як принцип організації часу і простору в оркестрових творах І. Ф. Стравінського (від ранніх балетів до Симфонії in C та Симфонії у трьох частинах). *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XVI. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. канд. мист., доц. Савченко Г. С.; Лисичка О. М. Харків : ХНУМ, 2019. С. 242–258
- 134.Савченко Г. С. Риси оркестрового стилю Д. Л. Клебанова. *Аспекти історичного музикознавства*: зб. наук. ст. Вип. XII. Харків : ХНУМ, 2018. С. 90–100.
- 135.Сінченко Б. Харківська композиторська школа на початку ХХІ століття: шляхи розвитку та збереження творчої спадщини. *Аспекти історичного музикознавства*, 2016. Вип. 8. С. 225–235.

- 136.Статут Національної Всеукраїнської музичної спілки. URL: [https://muzunion.com/?page\\_id=218](https://muzunion.com/?page_id=218) (дата звернення : 01.03.24).
- 137.Степурко В. Вияви мистецької інтроверсії у творчості композиторів України другої половини ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
- 138.«Стійкий Олов'яний Солдатик» (трейлер). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=42gaN1mwHGc> (дата звернення : 12.01.22).
- 139.Сюта Б. Інтелектуальність як засіб організації форми музичного твору в українській музиці постмодерну. *Науковий вісник* : зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. Вип. 36(1). С. 20–33.
- 140.Сюта Б. Глобалізаційні та периферизаційні процеси в культурі як чинник організації художньої цілісності в сучасній музиці. Дослідження. Серія «Музика вчора, сьогодні і завтра». Книга 2. Київ : УБСП «Комора», 2006. 65 с.
- 141.Таганов О. До проблеми композиторської творчості в українському соціумі початку ХХІ століття. *Міст: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. Ін-т проблем суч. Мистецтва АМУ. Київ, 2009. Вип. 6. С. 345–354.
- 142.Ужинський М. Мистецькі технології та звукорежисура у драматичному театрі. *Молодий вчений*, 2019. Вип. 3. 2019. С. 81–84.
- 143.Ужинський М. Сценофонія як культурно-мистецький феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2021. 21 с.
- 144.Ущапівська О. Музичне мистецтво Донбасу в трансрегіональних соціокультурних процесах кінця ХІХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2013. 34 с.
- 145.Фількевич Г., Леоненко Я. Музичний простір вистав Леся Курбаса. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 325–351.

146. Фількевич Г. Музика в драматичному театрі: навч. посібник. Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2013. 159 с.
147. Фількевич Г. Музика і український театр: започаткування контактів та взаємодії. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 83–103.
148. Фількевич Г. Музика як компонент образного синтезу вистав українського драматичного театру другої половини ХХ століття. *Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст.* Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 587–606.
149. Фільц Б. Аранжування. *Українська музична енциклопедія.* Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. Т. 1. С. 85–86.
150. Хазова Г. «Lobet Gott» для мішаного хору, ударних та органу. Авторський рукопис.
151. Центр арттерапевтичної допомоги ХНУМ імені І. П. Котляревського. URL: <https://projects.hnum.pp.ua/arttherapy#h.q1y332igeeav> (дата звернення : 05.02.24).
152. Харківський державний академічний театр ляльок імені В. А. Афанасьєва: офіційний сайт. URL: <https://puppet.kharkov.ua/> (дата звернення : 10.09.22).
153. «Я НОРМ». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2wtuWvBrTH4&t=84s> (дата звернення : 09.11.23).
154. Цехмістро О. Нові тенденції в українській кантатно-ораторіальній творчості 70-90-х років ХХ століття. *Науковий вісник: зб. ст. НМАУ ім. П. І. Чайковського.* Київ, 2006. Вип. 59. С. 56–60.
155. Черкашина-Губаренко М. Українська музика у сучасному медіа-просторі: фрагменти і коментарі. *Мистецтвознавство України.* Вип. 10. С. 78–82.

156. Шаповалова Л. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2008, 34 с.
157. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 16. Культурологічні проблеми української музики: наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка. С. 154–177.
158. Швиркунов О. «Шепоти і крики» для фагота та фортепіано. Авторський рукопис.
159. Шекспір В. Гамлет, принц данський / пер. з англ. Ю. Клена. Клен Ю. Твори : В 4 т. Торонто : Фондація імені Юрія Клена, 1960. Т. 4.
160. Шеремета І. Попов Микола Інокентійович. *Українська музична енциклопедія*. Київ: Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2018. Т. 5. С. 379–380.
161. Щепакін В. Музична культура Сходу і Півдня України другої половини XIX – початку XX століть: європейські виміри. Харків, 2017. 479 с.
162. Щетинський О. Типологія композиторської самоактуалізації (з творчої лабораторії Л. Грабовського, В. Балея і В. Бібіка) : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2023. 233 с.
163. Юцевич Ю. Музика : Словник-довідник. Тернопіль, 2003. 352 с.
164. Andrews B. How Composers Compose: In Search of the Questions. *Research & Issues in Music Education*. Volume 2, Number 1, 2004.
165. Cage John. Silence. Lectures and writings. Wesleyan University Press, 1961. 276 с.
166. Ganna Khazova Lobet Gott. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xSL7raMPukY> (дата звернення : 01.03.21).
167. Kupina D., Rediya V. Genre tradition as an artistic category (on the example of Ukrainian organ music of the late XX – early XXI century). *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*. Volume 67, Issue 3. Musica, 2022. P. 33–48.

168. Varakuta M., Kupina D. The Cherubikons of Ukrainian composers of the 20th-21st centuries: the spiritual genre in modern stylistic interpretation. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*. Volume 68, Issue 2. Musica, 2023. P. 129–140.
169. Varakuta M., Kupina D., Votintseva M. Genre hybrids in the symphonical creativity of Ye. Petrychenko as a reflection of time trends. *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*. Volume 66, Issue 2. Musica, 2021. P. 193–211.
170. Lemay M. Creativity in music. *The Encyclopedia of creativity*. San Diego, United States : Academic Press. 1999. P. 285–296.
171. М. Попов Месса-мемориа Н. Попов Месса памяти. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TUdA6D2k8kU&t=800s> (дата звернення : 03.03.21).
172. Nikolaievska Y; Paliy I; Denysenko I; Cherednychenko O; Kuzhba M; Cherniavskiy I; Wang YJ; Zeng Q. Style paradigm of the instrumental etude genre. *AD ALTA : Journal of interdisciplinary research*. 2023. Vol. 13 (2). P. 18–25.
173. Oleksii Shvyrkunov: "Whispers and Screams" for bassoon and piano. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=JFoAmsxHWPO> (accessed : 02.04.24).
174. Olexandra Samoilenko, Svitlana Osadcha, Alla Chernoiivanenko, Julia Grybynenko, Olexandra Ovsyannikova-Trel. Musical composition as metonymy of culture and the subject of musicological studies. *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary research*. 2022. Vol. 12, issue 1, special 25. P. 190–192.
175. Opera aperta. URL: [https://www.facebook.com/operaapertaopera/about\\_details](https://www.facebook.com/operaapertaopera/about_details) (accessed : 15.10.23).
176. Ovsyannikova-Trel Alexandra Andreevna. "New simplicity" as a stylistic intention of the composer's work of the second half of the twentieth century (german experience). *European Journal of Arts*. 2021, P. 126–129.

- 177.Palachova K. Semiosphere of musical communication in puppet theater (on the example of the latest performances of the Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev, Ukraine). *American Research Journal of Humanities & Social Science*, 2021. Vol. 04. P. 100–105.
- 178.Pavlenko O., Vyshnevetska A., Fartushka O., Mykhailova N., Malyi D., Tsurkanenko I. Formation of Specialists' Professional Competence in Art Specialities Using the Pedagogy of Dissensus: Features of a Development of the Postmodern Society. *Revista Romaneasca Pentru Educatie Multidimensionala*, 15(2), 2023. P. 358–374.
- 179.Samoilenko O., Osadcha S., Ovsyannikova-Trel, O., Chernoiivanenko A. The concept of simplicity in determining the aesthetic and semantic intents of musical art (on the example of the style tendency of «new simplicity»). *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary research*. 2021. Vol. 11, issue 2, special 21. S. 197–203.
- 180.Seidel W. Leisinger U. Stil. Die Musik in Geschichte und Gegenwart, red. L. Finscher, Sachteil, t. 8, Kassel-Basel-etc. 1998. S. 1740–1759.
- 181.Serhaniuk, Liubov; Shapovalova, Liudmyla; Shehda, Lidiia; Kazymyryv, Khrystyna; Kolubayev, Oleg. Portraits and Self-Portraits of Composers at the Musical Work. *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research*. 2021. Vol. 11. Issue 1. P. 111–115.
- 182.Shapovalova, Liudmyla; Chernyavska, Marianna; Govorukhina, Nataliya, Nikolaievska, Yuliia. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18-21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research*. 2021. Vol. 11. Issue 2. P. 136–140.
- 183.Shapovalova L., Romaniuk I., Chernyavska, M., Shchelkanova, S. Early (AvantGarde) Symphonies by Valentin Silvestrov as a Sound Universe. *Musica. Studia Universitatis BabeşBolyai Musica*, 2021. Vol. 66. Issue 1. P. 329–343.

184. Volodymyr Bohatyrov, Kateryna Palachova: "Pain(ts) of W." for voice and saxophone URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xUGzdQyqFAc&list=LL&index=3> (accessed : 07.04.24).
185. World Encyclopedia of Puppetry Arts. URL: <https://wepa.unima.org/en/music/> (accessed : 20.04.23).
186. Yelyzaveta Voloshyna: "Distant Summer" for soprano and piano URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Vn3Gd0PW0QY> (accessed : 02.04.24).
187. Yuliia Nikolaievska, Liudmyla Shapovalova, Nataliia Mykhailova, Iryna Romaniuk, Anna Khutorska. Vocal and Choir Performance in the Music and Theater University (Psychological and Communicative Aspects). *AD ALTA : Journal of interdisciplinary research*. Special Issue. 2021. No.: 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX). P. 141–146.
188. Zavialova O., Kalashnyk M., Savchenko H., Stakhevych H., Smirnova I. From a Work to an «Open» Work: Research Experience. *International Journal of Criminology and Sociology*. 2020. № 9. P. 2938–2943.
189. (He)Колисковий Фреш у Харківській Схід Опера. URL: <https://theclaquers.com/posts/4026> (дата звернення : 17.03.24).

## ДОДАТКИ ДОДАТОК А

### Твори Миколи Попова за жанровим та хронологічним критеріями

#### *Оркестрові твори:*

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

#### *Камерно-інструментальні твори:*

- цикл дитячих п'єс «П'ять прелюдій і настрій» (1985)
- варіації для фортепіано на тему О. Бородіна «Пісні темного лісу» (1986),
- Прелюдія і токато для двох віолончелей (1989),
- Концертна п'єса для скрипки і фортепіано (1990),
- «Маленьке скерцо» для флейти і фортепіано (1990),
- Струнний квартет (1993),
- Інтродукція і рондо для двох віолончелей (1996).

#### *Камерно-вокальні твори:*

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



*Хорові твори:*

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

**Твори Ганни Хазової за жанровим та хронологічним критерієм***Оркестрові твори:*

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

*Камерно-інструментальні твори:*

- «Звертання» для скрипки соло (2002)
- «Прадавня магія» для віолончелі соло (2004),
- «Гімн» для двох віолончелей (2007),
- «Гра секунд» для фортепіано (2008),

- «Канони» для двох скрипок (2009),
- «Вітри» для камерного ансамблю (2009),
- «Зимові кристали» для квартету флейт (2011),
- «Presto energico» для скрипки та фортепіано (2015).

*Камерно-вокальні твори:*

- романс «Сон» для сопрано і фортепіано на слова О. Маковія (2008),
- «Божевільний» для баритона і фортепіано на слова І. Манжури (2008),
- «Полечу у небо на світанку...» для сопрано і фортепіано на слова С. Ремжиної (2008),
- романс «Уздвж вулиці ходжу я» для баритона і фортепіано на слова М. Миколаєнка (2009),
- романс «Я жива» для сопрано та фортепіано на слова Л. Коваль (2011).

*Хорові твори:*

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

## **Твори Наталії Босєвої за жанровим та хронологічним критеріями**

### *Для симфонічного оркестру:*

- Поема «Урочистий спів» (1995),
- Фантазія «Вічне життя» (1996),
- Триптих «Богдан Хмельницький. Судна ніч» (1996),
- Святкова увертюра на тему української народної пісні «Гуляй, гуляй, гуляще» (1998),
- Концерт для скрипки з оркестром у двох частинах (1999),
- Концерт-рапсодія для альту, голосу та симфонічного оркестру (2002),  
«Молитва до дитяти» – вокально-симфонічна поема для сопрано та баритона на слова Г. Лютого,
- «Бандуристе, орле сизий!» – думка на слова Т. Шевченка для баритона та симфонічного оркестру (2000),
- Псалми Давидові № 6, № 7 (1996),
- «Із янголом на плечі» – старосвітська балада на слова І. Малковича для сопрано та симфонічного оркестру (2009).

### *Для камерного оркестру:*

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

### *Вокальні цикли:*

- «Поет» (1981, на слова Є. Євтушенка та О. Блока),
- «Родина» (1985, на слова М. Цветаєвої),
- «Прощання» (на слова Г. Аполлінера),
- «Кохана, згадай мене...» (на слова Х. Р. Хіменеса),
- Збірка «Хорові розспівки на три голоси»,

- Три романси на українські народні тексти.

*Для фортепіано:*

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

*Мюзикли для дітей за власними лібрето:*

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

*Музика до театральних вистав:*

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

### Твори Дмитра Савенка за хронологічним критерієм

- «В'єтнамська сюїта» для камерного оркестру та хору (2002),
- «Концертіно» для оркестру (2003),
- Фантазія для електрогітари та симфонічного оркестру (2003),
- Симфонічна картина «Спас» на українські народні теми (2005, не завершена),
- «Ностальгія» для акордеону та симфонічного оркестру (2005),
- Концерт-фантазія для джаз-секстету та симфонічного оркестру (2006),
- Симфонічна картина «Танець вогню» (2006),
- «Доброе утро, март!» для акордеону та естрадного оркестру (2006),
- «Be-bop danse» для акордеону та естрадного оркестру (2006),
- «Чарівна ріка» для сопрано-саксофону, електрогітари та симфонічного оркестру (2006),
- «Перший вальс» для симфонічного оркестру (2006),
- «Ірландський танець» для симфонічного оркестру (2007),
- «Beatlomania» попури на теми «The Beatles» для вокального секстету та естрадного оркестру (2007),
- «Великий квартет» – сюїта для симфонічного оркестру на теми «The Beatles» в трьох частинах (2008),
- «Танго-ремінісценція» для акордеону та симфонічного оркестру (2008),
- «Танго - II» для симфонічного оркестру (2010),
- «І все-таки танго...» для симфонічного оркестру (2010),
- «Зеркальце Аліси» для симфонічного оркестру (2012),
- «Три фантастичних танця» для марімби та симфонічного оркестру (2012),
- «Концерт» для саксофонів з оркестром в чотирьох частинах (2012),
- «Елегія» для скрипки з оркестром (2013),
- «Імітації» для струнного оркестру (2013),
- «На белом горном озері» для фортепіано та камерного оркестру (2013),

- «Чотири характерних п'єси» для альт-саксофону, фортепіано та камерного оркестру (2013),
- «Фантазія» на теми І. Дунаєвського для симфонічного оркестру (2013),
- «Чекання» – вокальна мініатюра для сопрано та симфонічного оркестру (2014),
- «Postfactum» – концерт для симфонічного оркестру (2015),
- «Вічні істини великих Майстрів» – цикл інструментальних концертів (2015):
  1. «Concerto-carpiccioso» для флейти, клавесина та струнних,
  2. Концерт для сопрано-саксофона, органа, клавесина та струнних,
  3. Концерт для валторни, органа, клавесина та струнних,
  4. Потрійний концерт для флейти, сопрано-саксофона, валторни, органа, клавесина та струнних,
- «Щедрик» для електрогітари та симфонічного оркестру (2015),
- Концерт-фантазія для фортепіано з оркестром (2016),
- «Скоморошини» для фортепіано з оркестром (2016),
- «Silence» – симфонічна мініатюра (2016),
- «У шинку» – симфонічна пригода (2017),
- П'єса для фагота та струнного оркестру (2017),
- «Мелодія» для кларнета та струнного оркестру (2017),
- «Адажіо» для струнних (2018).

## ДОДАТОК Б

Перелік вистав Харківського державного академічного театру ляльок

імені В. А. Афанасьєва з 1939 по 2023 роки

(за матеріалами офіційного сайту <https://puppet.kharkov.ua>)

Рік прем'єри	Вистава	Режисер	Композитор
1939	«Білий пудель» (В. Швембергер за О. Купріним)	О. Струменко	О. Берндт
	«Гастроль клоуна Жака» (О. Струменко)	О. Струменко	О. Берндт
	«На волі» (О. Струменко)	О. Струменко	О. Берндт
1940	«Веселі музиканти» (Брати Грім)	О. Струменко	Г. Фінаровський
	«Дракон і хоробрий Пітер» (Дж. Гріз)	О. Струменко	О. Берндт
	«Крижана гора» (Н. Гернет)	О. Струменко	О. Берндт
	«По щучому велінню» (Є. Тараховська)	О. Струменко	Н. Фоменко
	«Троє поросят (Пік-Пак-Пок)» (С. Міхалков, Г. Конський)	О. Струменко	Н. Розенберг
1941	«Бобка» (Н. Гернет)	О. Струменко	(не зазначено)
	«Бойовий Петрушка (Петрушка і Фашист)» (С. Серпинський)	О. Струменко	(не зазначено)
	«Чарівна лампа Аладдіна» (Н. Гернет)	В. Калмиков	Д. Клебанов
	«Дім догори дном» (Л. Долохова)	О. Струменко	(не зазначено)
	«Лисичка-сестричка» (А. Федотов)	О. Струменко	(не зазначено)
	«Сон в руку» (Л. Ленч)	О. Струменко	(не зазначено)
1945	«Гусеня» (Н. Гернет, Т. Груєвич)	П. Янчуков	М. Красєв
	«Селянин і робітник. Квартет. Брехун» (за баснями І. Крилова)	О. Струменко	А. Уралова
1946	«Колобок» (О. Струменко)	О. Струменко	(не зазначено)
	«Сказка о золотом петушке» (О. Пушкін)	О. Струменко	М. Римський-Корсаков
	«Цирк на сцені» (О. Струменко)	О. Струменко	(не зазначено)
1947	«Дід Мороз (лісова казка)» (М. Шурінова)	О. Струменко	Г. Фінаровський
	«Іван Царевич і Сірий Вовк (Жар Птиця)» (М. Туберовський)	О. Струменко	Г. Фінаровський
	«Кіт у чоботях» (Г. Владичина за Ш. Перро)	П. Янчуков	Г. Фінаровський
	«Мурзик-забіяка» (О. Струменко)	О. Струменко	Г. Фінаровський
	«Північ і Південь» (Н. Сказбуш)	О. Струменко	Г. Фінаровський
	«Казка про Попа і робітника його Балду» (О. Пушкін)	О. Струменко	Г. Фінаровський
	«Вовк і семеро козенят» (Н. Пригара, М. Компанієць)	В. Калмиков	М. Компанієць

1948	«Кицькин дім» (С. Маршак)	В. Калмиков	Г. Фінаровський
	«Справжній товариш» (С. Преображенський)	П. Янчуков	Г. Стефанов
	«Тямущий хлопчина (Перетворення Петрушки)» (Н. Гернет)	П. Янчуков	Г. Стефанов
1949	«Алдар-Косе» (А. Бичков)	В. Белорусова	(не зазначено)
	«Сестричка Альонушка і братик Іванушка» (Ю. Данцигер)	О. Струменко	Г. Стефанов
	«Червоненька квіточка» (А. Андреа по С. Аксакову)	В. Калмиков	Д. Клебанов
	«Алі-баба» (М. Туберовський)	О. Струменко	Д. Клебанов
	«Зустріч героїв» (А. Брусиловський)	В. Белорусова	(не зазначено)
	«Два друга і лиса» (Є. Шварц)	В. Белорусова	(не зазначено)
	«Два Потапича» (Г. Матвеев)	В. Белорусова	(не зазначено)
	«Золотий ключик» (В. Белорусова за О. Толстим)	В. Калмиков	Г. Фінаровський
	«Івасик-телесик» (А. Введенський)	В. Белорусова	(не зазначено)
	«Як німецький генерал з поросятком воював» (Л. Браусевич, В. Ліфшиц)	В. Белорусова	А. Уралова
	«Кирило Кожемяка» (П. Доліна)	В. Калмиков	Ф. Богданов
	«Червона Шапочка» (Є. Шварц)	В. Белорусова, В. Калмиков	А. Уралова
	«Червона хусточка» (В. Склярська)	В. Белорусова	А. Уралова
	«Лісова пригода» (З. Чірікова)	В. Белорусова	А. Уралова
	«Допитливе слоненя» (Г. Владичина)	В. Белорусова	Ф. Богданов
	«Ведмідь і дівчинка» (В. Белорусова)	В. Белорусова	А. Уралова
	«Містер Твістер» (С. Маршак)	О. Струменко	Г. Стефанов
	«Мішка-партизан» (М. Борський)	В. Белорусова	А. Уралова
	«На законній підставі» (І. Плахтін)	В. Калмиков	(не зазначено)
	«Наталка-полтавка» (І. Котляревський)	В. Калмиков	М. Лисенко
	«Півник і жорна» (Л. Болобан, В. Белорусова)	В. Белорусова	(не зазначено)
	«Теремок» (О. Струменко за С. Маршаком)	О. Струменко	Г. Стефанов
	«Чучело горохове» (В. Яворовський)	В. Белорусова	(не зазначено)
«Юні партизани» (Л. Болобан, Ю. Заховай)	В. Белорусова	(не зазначено)	
1950	«Мойдодир» (Є. Гуменюк, В. Калмиков за К. Чуковським)	В. Калмиков	А. Уралова
	«Муха-шпiонка» (О. Струменко, С. Белан)	О. Струменко	Г. Стефанов
	«П'ятак п'ятачок» (Н. Гернет)	О. Струменко	Г. Стефанов
	«Р. В. С.» (В. Розанов, А. Гроссман за А. Гайдаром)	В. Калмиков	(не зазначено)
	«Сорочинський ярмарок» (Л. Юхвід, М. Авах за М. Гоголем)	А. Юдович	В. Рябова
	«Запорожець за Дунаєм» (С. Гулак-Артемівський)	В. Калмиков	(не зазначено)
	«Як журавель ходив свататись» (І. Тобілевич)	В. Калмиков	А. Уралова



1951			
	«Котофей Іванович» (Є. Черняк)	В. Белорусова	Г. Стефанов
	«Куан-кі» (П. Гарянов, Т. Нікітіна)	В. Калмиков	А. Уралова
1952	«Дід Мороз (лісова сказка)» (М. Шурінова)	В. Афанасьєв	Г. Фінаровський
	«Іржик-молодець» (Л. Веприцькая)	А. Юдович, В. Тихвинський	М. Кармінський
	«Срібне копитце» (П. Бажов, Е. Перм'як)	В. Белорусова	Г. Стефанов
1953	«Зелений вогник» (М. Туберовський)	В. Калмиков	Ф. Богданов
	«Коньок-горбунок» (Л. Маляревський за П. Єршовим)	В. Афанасьєв	Д. Клебанов
	«Томмі і Джонні» (Я. Жовинський)	В. Калмиков	Д. Клебанов
	«Трое поросят» (С. Міхалков, Г. Конський)	В. Тихвинський	Г. Фінаровський
	«Пустуни» (Г. Стефанов)	П. Янчуков	Г. Стефанов
1954	«Веселі ведмежата» (М. Поливанова)	В. Тихвинський	М. Кармінський
	«Гусеня» (Н. Гернет, Т. Гуревич)	В. Тихвинський	М. Красєв
1955	«Весела карусель» (В. Тихвинський, М. Айзенштадт)	В. Тихвинський	М. Кармінський
	«Попелюшка» (Т. Габбе за Ш. Перро)	В. Тихвинський	М. Кармінський
	«Ілля Муромець» (В. Курдюмов)	В. Афанасьєв	Д. Клебанов
	«Чортів млин» (І. Шток)	В. Афанасьєв	Н. Богословський
1956	«Запорожець за Дунаєм» (С. Гулак-Артемівський)	В. Калмиков, В. Афанасьєв	С. Гулак- Артемівський
	«Зелена лисиця» (Ю. Страхов за І. Франком)	В. Калмиков	Г. Фінаровський
	«Маленький парижанин» (Л. Браусевич за В. Гюго)	В. Афанасьєв	М. Кармінський
1957	«Дівчинка і білочка» (І. Шахівець)	В. Калмиков	А. Уралова
	«Золотий горіх» (З. Чирикова)	В. Афанасьєв	П. Гайдамака
	«Король-олень» (Е. Сперанський за К. Гоцці)	В. Афанасьєв	Д. Клебанов
	«Пустунка» (Г. Стефанов)	Г. Стефанов	А. Уралова
	«Р. В. С.» (В. Розанов, А. Гроссман за А. Гайдаром)	В. Калмиков, В. Афанасьєв	А. Боярський
1958	«Карлик-ніс» (Є. Черняк за В. Гауфом)	В. Калмиков	Г. Фінаровський
	«Лісовий годинник» (Г. Стефанов)	Г. Стефанов	М. Кармінський
1959	«Чудо-машина» (Ю. Єлісєєв)	В. Афанасьєв	М. Кармінський
1960	«Дванадцять стільців» (В. Афанасьєв, В. Дубровський за І. Ільфом і Є. Петровим)	Л. Хаїт	М. Кармінський
	«Наука для онука» (Г. Стефанов)	Л. Хаїт	Г. Фінаровський
1961	«Індонезійська казка» (А. Басюк)	В. Афанасьєв	Д. Клебанов
	«Колосок – чарівні вусики» (С. Добронравов, Н. Гребенніков)	С. Фрідляндський	Г. Фінаровський
	«Слово честі» (А. Михайлов, М. Скл'ярова)	А. Юдович	Г. Стефанов
	«Вкрадений м'яч» (Б. Сватонь)	С. Єфремов	М. Кармінський

1962	«Дочка-наречена» (А. Барто)	Л. Хаїт	А. Теплицький
	«Вікно і кінь» (І. Мольнар)	В. Афанасьєв	Г. Фінаровський
	«Острів здійснених бажань» (В. Цинебульк)	В. Афанасьєв	Г. Фінаровський
	«Порося Чок» (М. Туровер, Я. Мірсаков)	Л. Хаїт	И. Цесін, П. Трофименко
	«Сембо» (Ю. Єлісєєв)	Л. Хаїт	Г. Фінаровський
1963	«Димка» (В. Стрёмовський, Є. Гуменюк)	В. Калмиков	В. Губаренко
	«Четвертий хребець» (А. Басюк за М. Ларні)	Л. Хаїт	Д. Клебанов
1964	«Дед и журавль» (В. Вольський)	В. Стрёмовський	Г. Фінаровський
	«Заяча школа» (П. Манчев)	Г. Стефанов	Г. Фінаровський
	«Івасик-телесик» (М. Іоффе, К. Губенко)	В. Калмиков	В. Губаренко
	«Катьчин день» (В. Тихвинський, М. Айзенштадт)	С. Давидов	І. Шахов
	«Краще Ферди нема на світі» (І. Калаб)	В. Стрёмовський	В. Губаренко
1965	«Божественна комедія» (І. Шток)	В. Афанасьєв	М. Богословський
	«Гусеня» (Н. Гернет, Т. Гуревич)	С. Давидов	М. Красєв
	«Попелюшка» (Т. Габбе за Ш. Перро)	С. Давидов	М. Кармінський
	«Спичка-невеличка» (Г. Стефанов)	С. Давидов	І. Польський
1966	«Військова таємниця» (В. Лебедева, А. Кириловський за А. Гайдаром)	В. Вольховський	Г. Фінаровський
	«Вовк і семеро козенят» (Ю. Гімельфарб)	В. Калмиков	В. Затворницька
	«Золотий хлопчик» (Е. Патрик)	С. Давидов	В. Бібїк
	«Слоненок» (Г. Владичина за Р. Кіплінгом)	С. Давидов	В. Губаренко
1967	«Чарівна калоша» (Г. Матвєєв)	В. Афанасьєв	В. Затворницька
	«Чуче» (М. Андрєєв)	В. Калмиков	В. Бібїк
1968	«Два жадібних ведмедика» (В. Стрёмовський)	В. Стрёмовський	В. Бібїк
	«Справжній товариш» (С. Преображенський)	Г. Стефанов	Г. Стефанов
	«Пригоди Піфа» (Є. Жуковська, М. Астрахан)	Г. Радаїкіна	І. Шахов
1969	«Блакитна перлина» (В. Цинебульк)	В. Афанасьєв	Г. Фінаровський
	«Ведмедик Римтимти» (Я. Вільковський)	І. Кагановська	В. Бібїк
	«Хочу бути великим» (Г. Сапгір, Г. Циферов)	І. Кагановська	Г. Фінаровський
1970	«Малюк і Карлсон, який живе на даху» (С. Прокофєєва за А. Ліндгрєн)	В. Афанасьєв	Г. Фінаровський
	«Хельге і каченя» (Е. Патрік)	В. Афанасьєв	В. Бібїк
1971	«Алі-баба» (В. Маслов, В. Афанасьєв)	І. Кагановська	Г. Фінаровський
	«Ти для мене» (Г. Сапгір, Г. Циферов)	І. Кагановська	В. Бібїк
1972	«Альонушка і солдат» (В. Ліфшиць, І. Кичанова)	В. Шрайман	І. Ковач
	«Зайки, вперед!» (К. Мешков, А. Шибаєв)	І. Кагановська	В. Бібїк
	«Чарівна Галатєя» (Б. Гадор, С. Дарваш)	В. Афанасьєв	Д. Клебанов
	«Казка про умілі ручки» (А. Житницький, В. Левін)	А. Юдович	А. Уралова

1973	«Ай да Мицик!» (Є. Чеповецький)	Є. Гімelfарб	І. Ковач
	«Веселі ведмежата» (М. Поліванова, В. Афанасьєв)	Є. Гімelfарб	М. Кармінський
	«Блакитне цуценя» (У. Гюла, В. Афанасьєв)	А. Юдович, Ш. Фoерберг	Ю. Пучков
1974	«Ведмежата у місті» (М. Поліванова, В. Афанасьєв)	Є. Гімelfарб	М. Кармінський
	«Пригоди ведмежатка» (Ф. Кривин)	І. Кагановська	М. Кармінський
	«Казка про Ємелю» (Г. Сударушкін)	І. Кагановська	В. Бібiк
	«Сонячний промінь» (А. Попеску, В. Афанасьєв)	О. Рідний, Є. Гімelfарб	Н. Бура
1975	«Вінні-Пух і всі інші» (А. Мілн)	Є. Гімelfарб	Н. Бура
	«Ляльки розповідають і показують: комедія про Петрушку» (В. Афанасьєв)	Л. Попов	(не зазначено)
	«Ляльки розповідають і показують: український вертеп» (В. Афанасьєв)	О. Інюточкін	(не зазначено)
	«Таємничий гіпопотам» (В. Ліфшиць, І. Кичанова)	А. Юдович	А. Уралова
1976	«Курочка Ряба» (Р. Качанов)	І. Кагановська	М. Шух
	«Спадок Бахрама» (Р. Качанов, Е. Успенський)	С. Столяров	І. Ковач
	«Невідомий з хвостом» (С. Прокоф'єва)	В. Левченко, В. Гусаров	М. Епштейн
1977	«Воєнна таємниця» (В. Лебедєв, А. Кириловський за А. Гайдаром)	В. Левченко	Г. Фінаровський, М. Зив
	«Маленька Баба-яга» (Ю. Коренець)	І. Кагановська	Б. Кисельов
	«Спичка-невеличка» (Г. Стефанов)	В. Левченко	Б. Кисельов
	«Шерлок Холмс проти агента 007 або Де собака заритий» (В. Афанасьєв за В. Житницьким і В. Левіним)	І. Кагановська, В. Левченко	І. Ковач
1978	«Алі-баба і розбійники» (В. Афанасьєв за В. Масловим)	І. Абрамова	Г. Фінаровський
	«Ботафого» (Л. Фельдек)	В. Левченко	Б. Кисельов
	«Твоя зірочка» (І. Остріков)	О. Інюточкін	(не зазначено)
1979	«Пригоди в нашому домі» (Г. Усач, Є. Чеповецький)	О. Інюточкін	В. Дробязгіна
	«Годинник з зозулею» (С. Прокоф'єва)	О. Інюточкін	Б. Кисельов
1980	«Вовк на дереві» (С. Козлов, Л. Жуховицький)	О. Рідний	В. Дробязгіна
	«Скарб Сильвестра» (А. Вагенштайн)	О. Інюточкін, О. Рідний	Б. Кисельов
	«Попелюшка» (Т. Габбе)	О. Інюточкін	Б. Кисельов
	«Кіт у чоботях» (С. Прокоф'єва, Г. Сапгір)	О. Інюточкін	Б. Кисельов

1981	«Червона Шапочка» (М. Унт, Р. Агур)	О. Рідний	Б. Кисельов
1982	«Бармалей проти Айболита» (Р. Биков, В. Коростелев)	О. Рідний	Б. Кисельов
	«Бука» (М. Супонін)	О. Рідний	А.Уралова (муз.оформлення)
	«Чарівний глечик» (А. Абу-Бакар)	О. Інюточкін	(не зазначено)
	«Гаманець з двома грошами» (В. Филиною за І. Крянге)	О. Рідний	А. Гайденко
1983	«Нінігра і Алігру» (Н. Кассіан)	О. Інюточкін	В. Дробязгіна
	«Приключення Незайки» (М. Носов)	О. Рідний	Б. Іванов
	«Святий і грішний» (М. Ворфоломєєв)	О. Інюточкін, О. Рідний	Б. Кисельов
1984	«Автоказка» (К. Мешков)	О. Рідний	В. Іванов
	«Ніколи не згасне» (В. Орлов)	О. Інюточкін	В. Іванов
	«Півнячий млин» (М. Карім)	О. Рідний	Б. Іванов
	«Трое поросят» (С. Міхалков)	О. Інюточкін	В. Іванов
1985	«Моторошний пан Ау» (Е. Успенський)	О. Інюточкін	Г. Фролов
	«Яструбок» (І. і Я. Златопольські)	Л. Чеботарь	А. Какиренський
1986	«Йосип Швейк проти Франца Йосипа» (В. Константінов, Б. Рацер за Я. Гашеком)	О. Інюточкін	Б. Кисельов
	«Пурпурний кінь» (Н. Осіпова)	О. Інюточкін	Т. Кравцов
	«Слоненя» (Г. Владичина за Р. Кіплінгом)	В. Гусаров	О. Яковчук
	«Яйце» (Б. Акрилов)	О. Інюточкін, О. Трусов	Є. Латиш
1987	«Горобчик» (В. Забайкальський за М. Горьким)	В.Билков	Ю. Весняк, В. Іванов
	«Колобок» (Е. Патрик)	О. Інюточкін	Б. Кисельов
	«Казка про дрімотку» (Й. Годоров)	О. Рідний	Б. Кисельов
1988	«Котигорошко» (Г. Усач)	О. Інюточкін	Ю. Медвяник, Ю. Алжнев
	«Небезпечна казка» (І. Демченко)	А. Світличний	(не зазначено)
	«Найсмачніша гора» (В. Чепуров)	О. Інюточкін	Г. Фролов
	«Театрик «Зелений гусь», або не дражніть публику» (К. Галчінські)	М. Тондера	А.Млечко
1989	«Золотий ключик» (О. Толстой)	О. Трусов	О. Рибніков
	«Руські казки» (О. Трусов)	О. Трусов	(не зазначено)
	«Фарбований лис» (І. Франко)	О. Рідний	Г. Фролов
1990	«Тутта Карлссон перемагає» (Н. Вольпе за	О. Трусов	К. Шуаєв

	Я. Екхольмом)		
1991	«Лелеченя і Опудало» (Т. Крчулова, Л. Лопейска)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
	«Білосніжка і семеро гномів» (Л. Устінов, О. Табаков за братами Грімм)	В. Бугаєв	(не зазначено)
	«В королівстві підземних жителів» (С. Хідірова за А. Погорельським)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
	«Мумі-троль і комета» (Т. Янссон)	О. Трусов	(не зазначено)
	«Снігова королева» (Г. Х. Андерсен)	О. Інюточкін	(не зазначено)
	«Тінь» (С. Шварц)	О. Трусов	К. Шуаєв
1992	«Івасик-телесик» (Н. Бура за мотивами народних казок)	Є. Гімельфарб	Н. Бура (муз. оформлення)
	«О, жінка!» (Н. Бура за Дж. Бокаччо)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
	«Казки Андерсена» (В. Данилевич)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
1993	«Дюймовочка» (О. Гончаренко, Є. Гімельфарб за Г. Х. Андерсеном)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
	«Кицькин дом» (С. Маршак)	І. Лузін	Н. Бура
	«Скотарня» (Дж. Орвелл)	О. Трусов	І. Гайденко
	«Чарівні рукавички» (З. Сагалов)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
1995	«Байка про дурня» (О. Трусов)	О. Трусов	І. Гайденко
	«Золотий ключик, або пригоди Буратіно» (О. Толстой)	О. Трусов	І. Гайденко
	«Любов дона Перлімпліна» (Ф. Г. Лорка)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
	«Мініатюри» (О. Рубинський)	О. Рубинський	(не зазначено)
	«Мойдодир» (К. Чуковський)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
	«Морозко» (М. Шурінова)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
1996	«Аліса в країні див» (Є. Русабров)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
	«Ще раз про Червону Шапочку» (С. Коган, С. Єфремов)	Л. Попов	Р. Федосеев
	«Майстер і Маргарита» (М. Булгаков)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
1997	«Пригоди Незнайка» (М. Носов)	Л. Попов	Ю. Грицун
	«Пригоди трьох поросят» (І. Вербицький)	І. Вербицький	Н. Бура
1998	«В гостях у дідуса Корнія» (К. Чуковський)	Є. Гімельфарб	(не зазначено)
	«Попелюшка» (Н. Бура за Ш. Перро)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
	«Лівша» (Є. Замятин)	В. Вольховський	(не зазначено)
	«Незнайка-мандрівник» (Є. Огородній за М. Носовим)	Л. Попов	Ю. Грицун
	«Кіт у чоботях» (Н. Бура за Ш. Перро)	Є. Гімельфарб	Н. Бура

1999	«Казки джунглів» (І. Вербицький за Р. Кіплінгом)	І. Вербицький	Н. Бура (муз.оформлення)
	«Скриня казок, або Концерт для Попелюшки» (Н. Бура)	Є. Гімельфарб	Н. Бура (муз.оформлення)
2000	«Бременські музиканти» (Брати Грімм)	Є. Гімельфарб	Н. Бура (муз.оформлення)
	«Хто, хто в теремочку живе?» (Н. Бура)	Є. Гімельфарб	Г. Гуриченко
	«Малюк і Карлсон» (С. Прокоф'єва за А. Ліндгрєн)	О. Трусов	І. Гайдєнко
2001	«Червоненька квіточка» (В. Пістоленко за С. Аксаковим)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
	«Кицькин дїм» (С. Маршак)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
2002	«Жили-були» (Н. Бура, Н. Вольпе, Є. Гімельфарб)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
2003	«Хлопчик мізинчик» (Н. Шувалов)	Є. Гімельфарб	А. Золотухїн (муз.оформлення)
	«Машенька і ведмідь» (М. Садовський)	Я. Грушецький	І. Гайдєнко
	«Моя прекрасна ледї» (Б. Шоу)	Є. Гімельфарб	Ф. Лоу (аранжування Г. Гуриченко)
	«Подорож доктора Дулітла (Айболить)» (О. Трусов за Г. Лофтїнгом)	О. Трусов	С. Казаков (муз.оформлення)
2004	«Декамерон» (Н. Бура за Дж. Боккаччо)	Є. Гімельфарб	Н. Бура (аранжування Г. Гуриченко)
	«Рудий, чесний і закоханий» (Н. Вольпе за Я. Екхольмом)	О. Трусов	К. Шуаєв
2005	«Гуси-лебедї» (І. Дубровська)	І. Мірошніченко	Г. Гуриченко
	«Кїт у чоботях» (Ш. Перро)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
	«Ревїзор» (М. Гоголь)	Є. Гімельфарб	Н. Бура
	«Як козаки чортїв обдурили» (О. Трусов)	О. Трусов	І. Гайдєнко
2006	«Пригоди Синдбада» (М. Дреганова)	Г. Смирнова	Г. Гуриченко
	«Казка про трьох поросят» (І. Дубровська)	І. Мірошніченко	Г. Гуриченко
2007	«Чарївне кільце» (О. Цуканов)	О. Дмїтрієва	Г. Гуриченко (муз.оформлення)
	«Опера жебраків» (Дж. Гей)	Є. Гімельфарб	Н. Бура (муз.оформлення)
	«Снїгова королева» (О. Трусов за Г. Х. Андерсеном)	О. Трусов	І. Гайдєнко
2008	«Панї метелиця» (Н. Захарова)	Г. Смирнова	Г. Гуриченко
	«Дюймовочка» (Г. Х. Андерсен)	О. Дмїтрієва	Г. Гуриченко (муз.оформлення)

2009	«Майська ніч» (М. Гоголь)	О. Дмитрієва	(не зазначено)
	«Прості історії Антона Чехова»	О. Дмитрієва	Е. Караїндру (аранжування Г. Гуриченко)
	«Снігуронька» (І. Дубровська)	І. Мірошніченко	Г. Гуриченко
2010	«Король Лір» (В. Шекспір)	О. Дмитрієва	А. Золотухін (муз.оформлення)
	«Кресало» (Г. Х. Андерсен)	Д. Нуянзін	Г. Гуриченко
2011	«О принцах и принцесах» (Анні Шмідт)	О. Дмитрієва	(не зазначено)
	«Таємничий гіпопотам» (В. Лівшиць, І. Кичанова)	І. Мірошніченко	Г. Гуриченко
2012	«Їжачок з туману» (С. Козлов)	О. Дмитрієва	Г. Канчелі
	«Чевенгур» (А. Платонов)	О. Дмитрієва	О. Айгі (муз.оформлення О. Каданов)
2013	«За щучим велінням» (О. Русов)	О. Русов	І. Гайдено
2014	«Вовк і семеро козенят» (О. Русов)	О. Русов	(не зазначено)
	«Казанова» (М. Цветасва, Дж. Казанова)	О. Дмитрієва	Ф. Гласс
	«Таємниця королівського саду» (І. Дубровська)	І. Мірошніченко	(не зазначено)
2015	«Айболить» (К. Чуковський)	О. Дмитрієва	Б. Ковач
	«Одруження» (Н. Гоголь)	О. Дмитрієва	А. Шнітке
	«Снігова королева» (Г. Х. Андерсен)	І. Мірошніченко	(не зазначено)
2016	«Івасик-телесик» (укр. нар. казка)	О. Дмитрієва	(не зазначено)
	«Вишневий сад» (А. Чехов)	О. Дмитрієва	(не зазначено)
	«Кицькин дім» (С. Маршак)	О. Русов	І. Гайдено
2017	«Білосніжка і сім гномів» (І. Дубровська)	І. Мірошніченко	(не зазначено)
	«Котигорошко» (Н. Шейко-Медведева)	О. Русов	І. Гайдено
	«Уявний хворий» (Ж.-Б. Мольєр)	О. Дмитрієва	П. Мосс
2018	«Гамлет» (В. Шекспір)	О. Дмитрієва	Ф. Бертельманн
	«Лускунчик» (І. Дубровська за Е. Т. А. Гофманом)	І. Мірошніченко	К. Шуаєв
2019	«Діти райка» (Ж. Превєр)	О. Дмитрієва	Е. Караїндру, К. Палачова
	«Стійкий олов'яний солдатик» (Г. Х. Андерсен)	О. Дмитрієва	К. Палачова
2020	«Раз-два-три-чотири-п'ять – Вінні Пух іде шукать» (О. Коваль за А. Мілном)	О. Коваль	К. Палачова (муз.оформлення)
	«Казка для маленького зайчика» (С. Козлов)	О. Дмитрієва	К. Палачова
2021	«Історія роду, який згубили марні надії, бойові півні та безпутні жінки» (Л. Лягушонкова та К. Пенькова)	О. Дмитрієва	К. Палачова (муз.оформлення)

2022	«MAMASHA KURAZH» (Б. Брехт)	О. Дмитрієва	К. Палачова, О. Каданов
	«Я норм» (Н. Захоженко)	О. Дмитрієва	К. Палачова
	«Вертеп» (музичний перформанс)	О. Дмитрієва	М. Чічкова (муз.концепт), К. Курдіновська (хормейстерка)
2023	«Вертеп. Війна. Вірші» (С. Жадан)	О. Дмитрієва	К. Палачова
	«Жираф Монс» (О. Михайлов)	О. Дмитрієва	К. Палачова



## ДОДАТОК В

### Нотні приклади

Основні теми вистави «Стойкий Олов'яний Солдатик» (2019)

ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва

### Пісня Солдатики

2

В си нім чо-біт-ку струн-ко у кут-ку під тво-ім ві-

6

ко-неч-ком сто-ю. Бу-ка не страш-ний, стій, сол-да-те, стій, пам'я-тай лиш

10

про-лю бов сво-ю.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Пісня Солдатики'. It consists of three staves of music in a 2/4 time signature. The first staff starts with a double bar line and a '2' above it, indicating the beginning of the piece. The melody is written in a treble clef. There are two red brackets above the first two phrases of the first staff. The lyrics are written below the notes. The second staff begins with a '6' above it, indicating the start of a new phrase. The third staff begins with a '10' above it. The key signature has one flat (B-flat).

### Пісня Балеринки

Тіль-ки та-нець, та-нець, та-нець, ось у - се, що є в ме - ні. Від-би

6

вай, дзер-каль ний гля-нець, сріб не дно ча-рів-них снів.

Detailed description: This is a musical score for the song 'Пісня Балеринки'. It consists of two staves of music in a 6/8 time signature. The first staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). There are two red brackets above the first two phrases of the first staff. The lyrics are written below the notes. The second staff begins with a '6' above it. The key signature remains two flats.

## Тема Маршу Солдатиків

$\text{♩} = 120$

**2**

Гей, сол-да-те, ну-мо в путь по сві-ту, хай до-ро-га в да-ле-

**6**

чнь і-де. Всіх нас з од-ні-є-ї лож-ки ли-то, ю-ний ко-ман-дир нас по-ве

**10**

де. Гри-ма-ють гар-ма-ти, баг-не-ти в ру-ках. В ко-ро-боч-ці сол-да-ти, за

**14**

де-ше-во сол-да-ти, це іг-раш-ка та-ка, це іг-раш-ка та-ка.

## Тема Пацюка

Звід-кіль у-з'яв-ся, хто та-кий, це що за див-ний жарт? Не-

**4**

щас-ний на но-зі од-ній, що й ду-ма-ти не варт. Повз ме не ти не про-шмиг-неш без

**7**

ми-та ні на крок! На дно за-му-ле-не пі-деш в баг-ню-ку і пі-сок!

## Тема Троля

5 Я лю-тий троль, я троль страш - ний! Ме

8 не чі-па-ти ти не смій! Не - хай ма-лень-ко-го я

12 зрос-ту, ме - ні пе-ре-чи-ти не про-сто!

## Тема-серія з Концерту для скрипки з оркестром К. Палачової

## Тема Дороги – головна тема вистави «Mamasha Kurazh» (2022)

## ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва

Con moto ♩ = 95

*mp*

5

8

## Головна тема вистави «Казка для Маленького Зайчика» (2020)

ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва

The first system of the musical score is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melody with a half note, a quarter note, and a dotted half note, followed by a quarter rest and a dotted half note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords of two notes each, starting on G2 and moving up stepwise.

The second system continues the melody from the first system. The right hand has a half note, a quarter note, and a dotted half note, followed by a quarter rest and a dotted half note. The left hand continues with chords of two notes, moving up stepwise.

The third system continues the melody. The right hand has a half note, a quarter note, and a dotted half note, followed by a quarter rest and a dotted half note. The left hand continues with chords of two notes, moving up stepwise.

The fourth system concludes the piece. The right hand has a half note, a quarter note, and a dotted half note, followed by a quarter rest and a dotted half note. The left hand continues with chords of two notes, moving up stepwise.

## Головна тема вистави «Жираф Монс» (2023)

ХДАТЛ імені В. А. Афанасьєва

The first system of the musical score is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melody with a half note, a quarter note, and a dotted half note, followed by a quarter rest and a dotted half note. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords of two notes each, starting on G2 and moving up stepwise.

## СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Статті в наукових виданнях, затверджених МОН України

#### як фахові (категорія Б), галузь «Музикознавство»

1. Палачова К. Творчість композиторів Запоріжжя в контексті української музичної культури початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2021. Вип. 35. С. 68–73. <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-4-9>

2. Палачова К. Музика у Харківському державному академічному театрі ляльок імені В. А. Афанасьєва: історіографічний та феноменологічний аспекти. *Fine Arts and Culture studies*, 2022. Вип. 6. С. 12–21. <https://doi.org/10.32782/facs-2022-6-2>

3. Палачова К. Виміри творчої діяльності композитора: досвід моделювання. *Fine Arts and Culture studies*, 2023. Вип. 4. С. 58–62. <https://doi.org/10.32782/facs-2023-4-8>

### Статті в наукових зарубіжних виданнях, внесених до міжнародних наукометричних баз даних

4. Palachova K. Semiosphere of musical communication in puppet theater (on the example of the latest performances of the Kharkiv State Academic Puppet Theater named after V. A. Afanasiev, Ukraine). *American Research Journal of Humanities & Social Science*, 2021. Vol. 04. P. 100–105.

## Основні положення дослідження у формі усної доповіді

### викладено на конференціях:

- міжнародна науково-творча конференція «Явище школи в музичному виконавстві та музикознавстві: історія та сучасність» (Одеса, 30 грудня 2020 року);
- міжнародна науково-практична конференція «Музична комунікація у питаннях та відповідях» (Харків, 15–18 січня 2021 року);
- міжнародна науково-практична конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 4–6 березня 2021 року);
- міжнародна молодіжна науково-практична конференція «Fresh science» (Київ, 25–26 березня 2021 року);
- міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та шляхи його осмислення в дослідженнях молодих науковців» (Харків, 1–3 квітня 2021 року);
- міжнародна наукова конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 17–18 травня 2021 року);
- III Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, 21–22 травня 2022 року);
- міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 26–27 травня 2022 року);
- II Всеукраїнський відкритий круглий стіл «Сучасна мистецька освіта в умовах війни» (Харків, 28–29 травня 2022 року);
- міжнародна науково-творча конференція «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2023 року);
- Tbilisi fifth international musicological conference «Interdisciplinary perspectives in musicology» (Тбілісі, 4–5 травня 2023 року);
- міжнародна науково-творча конференція «Вища музично-театральна освіта Харкова: 100 років єднання» (Харків, 24–25 жовтня 2023 року);

- науковий проєкт «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13–14 лютого 2024 року);
- міжнародна науково-творча конференція «Богатирьовські читання: школа теорії та практики» (Харків, 4–6 квітня 2024 року).

**а також:**

- Перший Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк (Харків, червень 2023 року).