

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Центр гуманітарної співпраці з українською діаспорою
Факультет культури й мистецтв імені О. Я. Ростовського
Кафедра вокально-хорової майстерності

Краєзнавство у сценічній практиці студентів мистецьких факультетів

Навчально-методичний посібник

Алла Хоменко
Надія Онищенко

Ніжин, 2019

УДК 908 (09) (477.51)⁴ 18/19⁴ (072)

К78

Рекомендовано Вченою радою Ніжинського державного
Університету імені Миколи Гоголя
Протокол № 10 від 04.04.19 р.

Рецензенти:

Ляшенко Т. В. – доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат мистецтвознавства;

Костенко Л. В. – заслужений діяч мистецтв України, професор, звідувачка кафедри вокально-хорової майстерності Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя, кандидат педагогічних наук

К27 Краєзнавство у сценічній практиці студентів мистецьких факультетів / Укл.: Хоменко А. Б., Онищенко Н. П. Ніжин: Видавництво НДУ ім. М. Гоголя, 2019. 48 с.

У цьому навчально-методичному посібнику проаналізовано роль краєзнавчого аспекту в сценічній практиці студентів-вокалістів. Зокрема, простежено активне використання багатой просвітницької традиції в салонному музикуванні Ніжинщини ХІХ-ХХ ст., подано сценарії музичних вечорів, присвячених романтичним історіям ніжинського минулого (кохання Богдана Хмельницького до Ганни Золотаренко, Леоніда Глібова та Пантелеймона Куліша до Параски Бордонос (Глібової), Марії Заньковецької до Миколи Садовського). У книзі осмислено місце концертно-виконавської практики та активізації музичного мислення в системі вокальної підготовки студентів.

©А. Б. Хоменко, Н. П. Онищенко, укладання, 2019

© НДУ ім. М. Гоголя, 2019



ПЕРЕДМОВА

Відродження кращих традицій українського музичного мистецтва набуває особливого значення в умовах розбудови незалежної України. Важливим чинником цього процесу є музична освіта як складова загального культурного потенціалу суспільства. Сучасна музична освіта в Україні ставить за мету забезпечення її високої якості на основі збереження фундаментальності в поєднанні з науково-педагогічним пошуком шляхів змістовного оновлення. Серед вагомих здобутків національної музичної освіти – спадкоємність методологічних засад музичного виховання, забезпечення всебічного розвитку творчих здібностей нового покоління, пробудження в молоді стійкого інтересу до національних виконавських традицій.

Концепція вищої музично-педагогічної освіти передбачає реалізацію проблеми становлення висококультурної особистості. Виховання музичної культури майбутніх учителів як передумова ефективності їх подальшої професійної діяльності полягає в ознайомленні студентів із широким спектром музичного життя, що виявляється в різноманітних формах навчальної та позанавчальної діяльності.

Завданням навчально-виховного процесу у вищому учбовому закладі є формування особистості молодого фахівця, озброєного системою професійних знань, умінь та навичок, такого, який володіє основами виконавської та педагогічної майстерності. Проблемі вдосконалення виконавської майстерності присвячені роботи багатьох співаків, провідних учених, педагогів та методистів, таких як: В. Антонюк, М. Агін, Б. Асаф'єв, Л. Баренбойм, Д. Аспелунд, Л. Дерев'янка, Л. Дмитрієв, О. Знаменська, А. Менабені, М. Микиша, Г. Нейгауз, Ю. Юцевич та багатьох інших.

Актуальність проблеми, її теоретичне та практичне значення зумовили необхідність написання даного посібника.

Мета створення навчально-методичного посібника «Краєзнавство в сценічній практиці студентів мистецьких факультетів» – теоретико-методична допомога студентам мистецьких навчальних закладів, учителям музики загальноосвітніх шкіл та шкіл різного типу, музичним керівникам установ у їхній практичній роботі.

Структуру посібника визначає проблематика, сформульована в його назві. Частина довідника присвячена історії салонного музикування в Україні і, зокрема, на Чернігівщині. Традиції сімейного музикування, салонні вечори були важливою ознакою музичного побуту населення регіону. Вони стали одним із етапів розвитку більш зрілих форм музичного життя, а саме: професійної музичної освіти, виконавства та філармонійної діяльності.

Друга частина містить сценарії деяких лекцій-концертів, що проводились у «Музичній вітальні» Ніжинського краєзнавчого музею імені Івана Спаського та Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя.

Методичний матеріал, поданий у третій частині посібника, підібраний з



розрахунку на його практичне застосування у вокально-педагогічній роботі. Він пройшов апробацію в навчально-виховному процесі та в позакласній музично-виконавській діяльності. Посібник спрямований на підготовку фахівця, який усвідомлює значення й суть музично-освітньої та музично-виховної роботи, володіє досвідом творчого використання здобутків музичної педагогіки у своїй практичній діяльності, фахівця, який уміє самостійно осмислювати свою роботу, визначати мету власної діяльності та шляхи її досягнення, ставити й самостійно розв'язувати теоретичні та практичні завдання. Він надасть професійного вокально-методичного спрямування знанням і навичкам, засвоєним у ході навчання.



РОЗДІЛ І.

З ІСТОРІЇ САЛОННОГО МУЗИКУВАННЯ

У сучасних умовах євроінтеграційних процесів в українському суспільстві зростає необхідність виховання творчих особистостей з високим рівнем духовності та культури, мислячих, високоосвічених та конкурентоспроможних фахівців, які будуть елітою нашої держави. Становлення духовного світу людини, закономірності гармонізації її життя, формування в особистості нормативних умінь та механізмів самонавчання й саморозвитку з максимальною реалізацією індивідуальних здібностей є нині особливо важливим предметом наукових пошуків. Актуальною проблемою мистецької освіти сьогодні є необхідність упровадження ефективних навчальних технологій, пошук шляхів удосконалення наявних форм і методів навчання, вивчення та узагальнення вітчизняного і світового досвіду.

Праця вчителя музичного мистецтва має велике соціальне значення, адже він бере участь у становленні основних якостей особистості учнів, формує їхні моральні принципи, естетичний смак, активізує мислення, розвиває творчі здібності, залучає до найкращих досягнень світової культури. Саме тому постійний пошук резервів підвищення професійної майстерності майбутнього фахівця музичного мистецтва є одним із пріоритетних.

Серед основних засад фахової підготовки майбутнього вчителя музичного мистецтва важливого значення набуває оволодіння вокально-виконавськими навичками. Проблема реалізації виховного, розвивального впливу вокального навчання на становлення особистості вчителя є однією з фундаментальних у теорії і практиці музичної педагогіки. Важливою професійною якістю майбутнього фахівця музичного мистецтва є вміння самотійно осмислювати свою роботу, визначати мету власної діяльності та шляхи її досягнення, ставити й самотужки розв'язувати теоретичні та практичні завдання, досягати результатів власними силами.

Саме в минулому ми знаходимо прообраз сучасного музично-освітнього процесу в Україні, для якого характерні: опора на народнопісенні традиції; поширення ідей гуманітарної освіти; активізація творчого потенціалу особистості. Д. Антонович підкреслює специфічну рису української музики, що визначає як «однобічність»: «Українська музика – це майже виключно музика вокальна і зводиться до співу. Українці часто видають з-поміж себе визначних співаків і співачок; між українцями нерідко трапляються прекрасні голоси, власники яких завдяки уродженій музикальності без великого труду досягають визначних успіхів на європейських і американських естрадах та на оперних сценах російських і західноєвропейських столиць». Просвітництво, освіта, виховання – те, завдяки

чому відбувається передача інтелектуальної й духовної спадщини, досвіду від пращурів до нових поколінь, без чого не можна уявити прогрес. Класична місія просвітництва – поширення прогресивних ідей і знань у середовищі, що не має доступу до джерел інформації.

Історія музичного просвітництва свідчить про те, що цей вид діяльності від самого свого виникнення тісно пов'язаний з питаннями виховання, освіти й естетики. «Яка б не була земля багата талантами, які б міцні не були традиції їхнього виховання, зрештою, все виснажується, якщо не має середовища, зацікавленого в художній творчості, аудиторії, що б могла його сприйняти. «Слідом за геніями ідуть ті, хто їх розуміє», – говорив Р. Шуман. Ось чому просвіта настільки необхідна.

М. В. Гоголь писав: «Просвітити не означає навчити, або наставити, або отримати освіту, або навіть освітити, але всю наскрізь висвітлити людину в усіх її силах, а не в одному розумі, пронести всю природу її крізь якийсь очищувальний вогонь». Огляд розвитку музичного мистецтва в стародавньому світі дає змогу зробити висновок, що музика була покликана задовольняти естетичні потреби суспільства, приносила задоволення слухачам, відігравала значну роль у виховному процесі. Отже, ще в стародавньому світі визначилися завдання та зміст музичного мистецтва, що мало етичну, педагогічну й естетичну функції. В епоху Середньовіччя на території українських земель, як і в Європі, музично-просвітницька діяльність мала релігійний характер. Панівною в усіх сферах життя в цей період стала церква. Професійне музичне мистецтво концентрується в храмах, церквах та монастирях. Поряд з духовною музикою розвивається напівпрофесійна – музика мандрівних виконавців: трубадурів у Франції, менестрелів у Німеччині, скоморохів на Русі.

В епоху Відродження в Західній Європі та на теренах України розквітає світське мистецтво з ідеологією гуманістичного спрямування, з'являються різні форми музикування. В Україні виникають культурно-освітні осередки, музичні цехи, що засновуються на кошти меценатів. Значного розвитку набуває духовна музика, виникає партесний концерт. У Західній Європі простежуються музично-просвітницькі тенденції. Зокрема, в Англії в XVII столітті зароджується таке поняття, як публічний концерт, що сприяє становленню та подальшому розвитку музичного просвітництва. Час та місце розквіту салонної культури й фаза найбільшого впливу припадає на Францію XVII – XVIII століть. У Парижі до 1660 року існувало більш ніж 250 салонів. Соціальна винятковість суспільних зібрань позначила його як культурну інституцію, що пізніше, у XVIII столітті, у Франції перетворилася на величину, що впливала на політичну, наукову й культурну сфери та мала, окрім того, загальноєвропейське значення.

В Австрії й Німеччині захоплення салонним музикуванням панувало наприкінці XVIII століття. На аматорських зборах у будинках аристократів і





бюргерів особливу популярність мали різноманітні форми легкої музики. Величезного поширення набули пісні й танці Й. Ланнера, Й. Штрауса-батька та Й. Штрауса-сина. Серед світських дилетантів були виконавці, які володіли інструментом із майже професійною свободою. На рубежі XVIII–XIX століть, безсумнівно, примітну роль у музичному житті Відня відіграв салон російського посла графа Андрія Кириловича Розумовського, де протягом 15 років збиралися кращі артисти Європи.

У XVIII столітті в Західній Європі остаточно закріплюється панування світської музики. Розвивається публічне життя. Відкриваються постійні музичні установи – оперні театри, філармонійні товариства. Незважаючи на те, що в Україні в цей час для культурного поступу складаються не дуже сприятливі суспільно-політичні умови, тут також простежується розвиток просвітницьких ідей. У музично-просвітницькій діяльності беруть участь такі видатні українські композитори, як М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель. Поширює свої ідеї філософ Г. Сковорода.

Музично-просвітницький досвід української громадськості XIX – початку XX століття реалізовується в житті українського народу з величезними труднощами, викликаними соціально-економічним нехтуванням української нації та прямою заборонаю її культури з боку офіційної влади. На відміну від Західної Європи, де музичне просвітництво як вид діяльності сформувалося до XIX ст., в Україні цей процес відбувався протягом XIX – початку XX ст. з появою таких композиторів-просвітників, як М. Лисенко, М. Леонтович, В. Верховинець, К. Стеценко, Я. Степовий. Вони перетворювали свої колективи на «просвітницькі артистичні вогнища». Організовували концерти для народних мас, де виконувалася українська народна та професійна музика й музика інших слов'янських народів. Багато уваги приділяли музично-просвітницькій роботі з дітьми та молоддю. Розуміючи, що діти є надією української нації, Микола Лисенко відкрив 1904 року музично-драматичну школу.

У XIX столітті відбувається певна концентрація культурно-мистецького життя. Інтелектуальний потенціал інтелігенції потребує активного естетичного спілкування, тому дуже популярними стали салони. Це мистецтво відіграло важливу роль у процесі розвитку культурного рівня суспільства європейських країн, але найбільш яскраво його значення виявилось в музичній культурі Росії та України.

У науковій практиці термін «салонність» позначає сукупність музично-розважальних заходів, що відбувалися в приватних приміщеннях різних груп населення (аристократичних, дворянських, демократичних) з відтворенням музичного репертуару, відповідного модним течіям і смакам. Це поняття містить такі види музичної практики: бали, урочисті вечори, асамблеї, музичні товариства,

домашнє музикування тощо. Поширившись насамперед в аристократичних салонах, любов до музикування в другій половині XIX століття все більше охоплювала різні верстви населення. Кожен з різновидів салону (аристократичний, міщанський, дворянський, чиновницький, молодіжний, студентський) мав свою специфіку, контингент, музичний зміст.

Салонність у різні історичні періоди й на різних соціальних рівнях змінювала своє значення й здобувала нові форми. Музичне мистецтво XIX століття розвивалося під прапором романтизму, і в культурі відбувалася стрімка зміна форм художньої діяльності. Романтизм історично не був чітко окресленою програмою або вузьким стилем – це широке коло ідейно-естетичних тенденцій. Його мета й засоби визначалися соціально-історичною ситуацією, національними особливостями, інтересами художника, однак головною рисою романтизму є підвищена емоційна виразність, верховенство почуття над раціональним мисленням. Показовою ознакою російського романтизму є те, що він виник на ґрунті дилетантизму (салонної музики), тим часом як класицизм та романтизм в Європі вийшов із професіоналізму. Унікальне явище цього напрямку, насичене розкриттям внутрішнього світу людини, його любовних почуттів, описом навколишньої природи й життєвих колізій, відобразилося в специфіці салонності, що ввібрала в себе його складові, як-от сентименталізм, відвертість висловлення інтимних почуттів.

Салонність у царській Росії XIX століття була прогресивною багаторівневою системою різноманітних форм розваг, комунікації, естетичного виховання й навчання. Кожен із правителів держави по-своєму підходив до проблеми розвитку культури: одні сприяли залученню закордонних педагогів і віртуозів, інші підтримували створення власних кріпосних оркестрів і національне аматорське виконання.

Українське салонне виконавство було тісно пов'язане з практикою домашнього музикування, що відіграло значну роль у розвитку музичної освіченості громадян. З одного боку, салони давали можливість композиторам і виконавцям демонструвати свої твори в камерній атмосфері, зав'язувати особисті знайомства, знаходити друзів і меценатів; з іншого – публіка знайомила з музичними творами, що сприяло підвищенню її загальнокультурного рівня. Згодом салонна форма аматорського музикування ставала все організованішою, висуваючи потребу у кваліфікованих кадрах і зумовлюючи таким чином прогрес у царині музичної освіти та вітчизняного виконавського мистецтва.

Українське салонне виконавство базувалося на основі пісенної творчості. З появою клавішних інструментів в Україні сформувалася національна традиція обробки народних пісень, що в XIX столітті стали улюбленим матеріалом для салонного музикування.



Основною метою салонного музикування було формування активної слухацької аудиторії. Поряд із концертною діяльністю відомих професійних виконавців воно продовжувало розвиватися й виконувати комунікативну та просвітницьку функції впродовж усього XIX століття.

Домашнє музикування, будучи однією з форм салонності, стало основним ґрунтом для розвитку аматорського мистецтва. Професійна виконавська діяльність для українців на той час була майже недоступна, тому вони, музикуючи переважно вдома, могли досягти лише рівня аматорства.

Дилетантська музика, займаючи проміжне місце між народною та професійною, функціонувала в хорових, вокальних та інструментальних жанрах. Так, особливого розвитку набула форма пісенно-романсового стилю. Виникненню масиву пісень і романсів літературного походження сприяла взаємозалежність інтимного характеру виконання, камерної акустики приміщення (як правило, це вітальня в приватному будинку) та особлива романтична атмосфера цих вечорів.

Музично-інструментальні композиції, що поповнювали репертуар домашнього музикування, іноді звучали на концертах, широко впроваджувалися до педагогічної практики. Це були твори невибагливі за змістом, нескладні для виконання, легкі для сприйняття, переважно простої форми; у них спостерігалася певна ритмічна одноманітність, повторюваність. За жанром це були танцювально-побутові композиції (вальси, мазурки, польки, коломийки, кадрили та інші), марші, настроєва мініатюра (ноктюрни, пісні без слів тощо). Ці твори мали камерне призначення, їм були притаманні ліричність, сентиментальність, простота, доступність, зовнішня ефектність; практикувалися переклади інструментальних творів у чотири руки, вокальних – у формі ансамблів (дуетів, тріо, квартетів тощо).

Сімейно-побутове вигравання було вагомим складовим музичного мистецтва Чернігівщини. Значним внеском в історію культури цього краю стало дослідження О. Васюти, який вказує на глибоке історичне коріння традиції музикування. Пояснення цьому знаходимо в існуванні музичних цехів, музичних оркестрів та співочих капел, розвитку театрального мистецтва. Сімейне музикування поширювалося в розвинутих в економічному плані містах – Чернігові, Ніжині, Глухові, Стародубі (нині належить до Росії). Активними організаторами музичного життя на Чернігівщині були М. Маркевич, І. Гаврушкевич, І. Рашевський, І. Лизогуб, життя яких тісно пов'язане з цим регіоном.

Активну участь в організації домашнього грання на Чернігівщині брали С. Русова, І. Сац, Є. Богословський, місцеві музиканти М. Калиновський, Н. Маринич, С. Бороздна, І. О'Коннор, Я. Макаров та інші. Важливу допомогу в поширенні музикування надавала головна газета регіону «Черниговские



губернские ведомости», що постійно висвітлювала різноманітні культурно-мистецькі заходи, формуючи громадську свідомість. Зокрема, наголошувалася думка про те, що «хорошая музыка доступна для каждого уха», адже «для того, чтобы понять и оценить подобные произведения (маються на оці поширені на той час серед музичної громадськості твори Белліні, Доницетті, Верді. – А. Х.) вовсе не требуется больших музыкальных знаний. Надобно только иметь уши, посредством которых всякое слово проникает в душу человека, и он постигает все прекрасное в природе».

Опора на власне бачення проблеми духовного буття суспільства та великий досвід культурно-мистецької діяльності спонукали організаторів сімейного музикування до пошуку реальної протидії тій цілковитій пасивності та апатії («морального сну»), що оволодівали суспільством. Досягнення цієї мети вони вбачали у впровадженні багатшого за своїм змістом і формою дозвілля, активному протиставленні тематики сімейних музичних вечорів звичайному, почасти беззмістовному, проведенню часу. У цьому контексті музичне мистецтво розглядалося як активний чинник морально-естетичного формування особистості. Така наполеглива й продумана культурно-мистецька діяльність мала плідні наслідки. «Увеличившееся в значительной степени число посетителей ясно показало, что наше общество умеет ценить все то, что включает в себе истину, добро, изящество – три элемента, положенные в основание наших семейных вечеров», – стверджує М. Калиновський.

Як зазначають учені, координатори музичних вечорів мали власну продуману організаційно-творчу концепцію, що складалася з таких важливих елементів. По-перше, проведення сімейних музичних вечорів було спрямоване на досягнення дієвого об'єднання різних прошарків суспільства. По-друге, на противагу іншим громадським зібранням з'явилася ідея формування природної, невимушеної домашньої атмосфери. За задумом організаторів, це мало створювати сприятливіші умови для опанування й розуміння музичного мистецтва. До того ж, гостинність, як традиційна риса народного побуту України, була обов'язковою умовою їх проведення.

По-третє, для організації кожного сімейного музичного вечора обирали господарку й розпорядника. Зокрема, вони спонукали учасників цих дійств до благодійності, пошуку неформальних шляхів утілення ідей людяності та практичної допомоги знедоленим. Розпорядники сімейних музичних вечорів були не просто «декоративним» доповненням сценарного плану, навпаки – ставали рушійною силою в досягненні добродійної мети: влаштовували різноманітні лотереї, аукціони тощо. Кошти від проведення благодійних заходів спрямовували на утримання Чернігівського дитячого притулку.

На думку вчених, вагомою складовою характеристики змісту музичного життя регіону є вивчення репертуару, що виконувався на таких вечорах. Як



будь-яке мистецьке явище, музичний репертуар містить певну об'єктивну інформацію, що дає змогу з'ясувати не лише стан загальної музичної культури регіону певного періоду, але й рівень розвитку професійної музичної освіти. Це важливе джерело пізнання шляхів формування культурно-мистецького середовища краю, географії музичних впливів. Репертуар яскраво висвітлює професійні риси місцевих творчих сил, що дає змогу точніше визначити спрямованість естетичних уподобань суспільства.

Дослідження, проведене Олегом Васютою, засвідчило факт ознайомлення слухачької аудиторії Чернігівщини з творчими надбаннями різних національних композиторських шкіл Західної Європи та Росії. Панівне становище в репертуарному списку займали твори італійських композиторів: Россіні, Доницетті, Белліні, Верді. Організатори сімейних музичних вечорів робили активні спроби поширення творів української авторської музики.

Отже, домашнє вигравання було важливою ознакою музичного побуту міського населення Чернігівщини в другій половині XIX століття. Воно стало суттєвим видом музичної практики періоду романтизму, коли відбувалася стрімка зміна форм художньої діяльності. Традиції сімейних вечорів стали одним з етапів на шляху до зрілих форм музичного життя – професійної музичної освіти, музичного виконавства та філармонійної діяльності.

За спогадами активіста Ніжинського музично-драматичного товариства Федора Даниловича Проценка, салонне музикування збирало публіку на початку XX століття й у нашому місті. «1905 року я організував з колег-учителів та своїх учнів камерний квартет, який виступав під акомпанемент фортепіано та фісгармонії, а також вокальний квартет, – пише він. – Збирались ми у мене вдома щотижня на репетиції, не раз виступали на музичних вечірках музично-драматичного товариства та на благодійних вечірках. До репертуару входили твори Моцарта, Бетховена, Мендельсона, Шуберта, Гайдна, Чайковського, Глінки, Глазунова. У процесі вивчення музичних творів читалися і обговорювалися нариси про композиторів.

Для ніженців це був єдиний музичний осередок, де вони могли певною мірою задовольнити свої музичні потреби, бо іншої подібної організації у Ніжені в ті часи не було.

Камерним квартетом керував Відревич (скрипка), який згодом скінчив Петербурзьку консерваторію за класом Ауера. На початку імпералістичної війни Відревич диригував симфонічним оркестром у Брюсселі



Ф. Д. Проценко

(Бельгія). Під час війни, переїхавши до Лондона, диригував уже Лондонським симфонічним оркестром.

Влітку приїжджав до ніженських родичів і заходив на наші камерні зібрання Вільконський С. В., нинішній професор віолончелі музично-драматичного інституту імені Лисенка в Києві, щоб пограти і покерувати. Ці ансамблі з перемінним складом проіснували без перерви до 1918 року.

Літературно-вокально-музичні вечірки періодично влаштовувалися в 1897–1908 рр. у салоні директора інституту Гельбке Ф. Ф. Його дружина деякий час була головою товариства допомоги бідняцькому населенню. Вхідна плата, 50 коп. з гостя, йшла до каси товариства. Сюди збиралися вершки буржуазних верств Ніжена: професори з дружинами, педагогічний персонал гімназій, працівники окрсуду, офіцери. Виконавцями в концертах були самі гості, іноді запрошували співаків і музик-аматорів з міста».

Формування в майбутніх учителів готовності до вокально-виконавської діяльності є провідною проблемою сучасної музичної педагогіки вищої школи. Саме у виші в процесі навчання закладаються основи вокально-виконавської культури та майстерності, що сприяють професійній досконалості та готовності до майбутньої діяльності. Концертно-виконавська практика – одна зі складових процесу оптимізації професійної освіти. Вона сприяє всебічному музично-виконавському розвитку студента, готує виконавців, які зможуть провадити просвітницьку діяльність, пропагувати кращі зразки класичної та сучасної музики, розвивати естетичні смаки в суспільстві. Навички концертного виступу та його організації знадобляться студенту як у його майбутній професійній педагогічній діяльності, так і в сольній, хоровій чи ансамблевій.



В. А. Розен, Н. П. Онищенко,
В. М. Курсон, С. М. Козлова

Саме таку функцію – відродження традицій музикування, культури мистецьких салонів, творчого неформального спілкування – взяли на себе ентузіасти, небайдужі до прекрасного в Ніжині наприкінці 90-х років ХХ століття.

У художньому відділі краєзнавчого музею відбувалися «Музичні п'ятниці» – камерні концерти, що збирали естетів. Одна була присвячена творчості Миколи Віталійовича Лисенка. «Лисенко відомий і невідомий» – стрижнева думка лекції-бесіди, що її провів кандидат мистецтвознавства, композитор, лауреат Всеукраїнського конкурсу Олександр Козаренко. У його інтерпретації прозвучали нещодавно знайдені в архівах «П'ять салонних танців для фортепіано» – твір, невідомий навіть фахівцям (це



було одне з перших виконань опусу). «Відомий» Лисенко постав в обробках українських народних пісень, солоспівах на вірші українських та європейських поетів, чудово виконаних Валентиною Коробкою та Аллою Хоменко (концертмейстер – Галина Брюзгіна). А гостинною хазяйкою салону, натхненницею та організаторкою цієї прекрасної музичної зустрічі, зокрема, і «Музичних п'ятниць» узагалі стала завідувачка відділу Надія Онищенко.

«Може саме тут – те джерело, з якого бере початок повноводна ріка культури?..» Такими враженнями від побаченого поділився в місцевій пресі музикознавець Юрій Чекан 1995 року. Його міркування схвалило коло однодумців, яких активно підтримав тоді директор музею Сергій Родін.



У непевні часи, коли змінювалася історична епоха, з якою нас пов'язують особисті інтереси й почуття, ми шукали нову духовну опору, тому що страх і цинізм, як відомо, нічого доброго створити не можуть. У чому вихід? У законі, владі, колективі, високій ідеї? А може, у культурі, у її кращих традиціях? Вони завжди

були тісно пов'язані з соціальними процесами в суспільстві, то відгукуючись на них луною, а то виступаючи могутнім антифоном реальним подіям.

Літературно-музичні вечірки набули поширення в Ніжині ще на початку XIX століття. Їх ініціювали викладачі Гімназії вищих наук князя Безбородька, адже це були освічені випускники престижних навчальних закладів Петербурга, Москви, Києва. Вони заохочували своїх вихованців до художньої, літературної й музичної творчості. Про свою участь у таких концертах залишив спогади відомий бас Федір Стравінський, який навчався в Ніжинському юридичному ліцеї в 1868–69 роках. Великий вплив на творчу молодь мала наша землячка Марія Заньковецька. Тому першу концертну програму ми присвятили саме їй. І не тільки через те, що відбулося це до 140-річного ювілею першої народної артистки України. Навколо видатної актриси наприкінці XIX – на початку XX століття формувалася театральна-культурний осередок у нашому місті. Поряд з нею виростили аматори, які пізніше стали окрасою української сцени або ж сформувалися як громадяни-патріоти. Це Єлизавета Хуторна, Марія Малиш-Федорець, Дмитро Грудина, Оксана Булига, Федір Проценко. Про них сповіщала експозиція музею, на її тлі звучали українські пісні у виконанні вокального дуету Алли Хоменко і Валентини Коробки (сопрано і мецо-сопрано) та їхніх учнів – студентів факультету культури й мистецтв Ніжинського держуніверситету імені Миколи Гоголя. Цей дует разом із концертмейстером Галиною Брюзгіною підготував не одну програму для музичного салону й новий сезон відкривав

традиційно присвятою Марії Заньковецькій.

Яким чином добиралися програми? Певним чином вони були пов'язані з історією культури Ніжина, що представлена в експозиції художнього відділу – театром і живописом. В одному із залів, де в п'ятницю раз на два тижні збиралися 30–40 любителів високої музики, розміщені картини художників, чия творчість прославила Ніжин і Чернігівщину. Це живопис Миколи Самокиша, Сергія і Валентини Шишко, Юрія Галича, Сергія Рибака, графіка Миколи Стратілата. Високий виконавський рівень вокальних і музичних композицій створював особливе емоційне середовище для сприйняття живопису. І, навпаки, камерне оформлення: білі штори, біле піаніно, гарна акустика – налаштувала на безпосереднє, салонне музикування.

Один із вечорів ми назвали «Ніжинський малюнок Мстислава Добужинського». Вишуканий художник з плеяди «Світу мистецтв» відвідав місто 1912 року. На жаль, ми мали лише репродукцію його «Площі в Ніжині». Але вона стала приводом для фортепіанного концерту класу Ведди Розен, у якому звучали музичні мініатюри, близькі за стилем «Світу мистецтв».

Відкриттям стало повернення в Ніжин творчого доробку художника Олександра Якимченка, який прожив тут свої перші сімнадцять років з 1878 по 1896. У програмі, нав'язній його полотнами, імпресіоністськими акварелями й ліногравюрами, звучали вокальні твори кінця XIX – початку XX століть: Петра Чайковського, Роберта Шумана, Олександра Гречанинова, Михайла Іполитова-Іванова у виконанні Алли Хоменко й Валентини Коробки. Їхню вокальну майстерність оцінила київська публіка в Дарницькому культурно-мистецькому центрі та Українському центрі культурних ініціатив Міністерства культури та мистецтв «Золоті ворота», де відбулася репрезентація музею.

Незвичні для нашого слуху й пам'яті твори прозвучали в програмі «Українські музикування XVIII століття». Камерний ансамбль «Аутентик» під орудою Олени Чекан виконав церковні піснеспіви, канти та партесні мотети. Дуже доречним був лаконічний коментар кандидата мистецтвознавства музикознавця Юрія Чекана.

Орієнтація на вибагливу публіку – принципова в роботі салону. У невеликому місті масовий глядач задовольняв свої культурні потреби на концертах, що час від часу влаштовували працівники Ніжинського будинку культури. Відвідувач нашого салону тяжів до вишуканого стилю, до заглиблення у свої роздуми, до пошуку гармонії. У цьому йому



Організатори музичної вітальні:
В. І. Коробка, А. Б. Хоменко;
Г. Г. Брюзгіна



допомагала й сама форма спілкування. Про концерти сповіщала афіша в стилі модерн. Перед початком можна було ознайомитися з новими виставками в музеї. І програми, нехай то побутовий романс чи твори композиторів-романтиків, незалежно від часу їхнього написання, теж повертали до призабутої гармонії.

Найбільше публіки зібрали концерти, присвячені творчості Фредеріка Шопена та Вольфганга Амадея Моцарта. Якщо всі програми ми показували лише один раз, то «Безсмертного Моцарта» довелося повторити за аншлагу. Як швидко пройнялася публіка його ясністю через арії й пісні, виконані вокалістками Аллою Хоменко та Валентиною Коробкою, сонати для фортепіано, представлені лауреатом міжнародного конкурсу Оленою Козієнко, концерт для флейти у виконанні студента Київської музичної академії Сергія Курсона.

Поряд з відомими виконавцями: заслуженим працівником культури України вокалісткою Наталією Даньшиною, лауреатами міжнародних конкурсів, заслуженими артистами України, баяністами Миколою Шумським та Володимиром Дорохіним у салоні виступали й талановиті початківці. Повага до творчої індивідуальності, довільний вибір програми, яка б відповідала напрямкам роботи музею, сприяли самовираженню піаністок Ганни Папучі та Олені Степаненко. Перша вчилася в спецшколі при Київській музичній академії, друга – на факультеті культури й мистецтв Гоголівського вишу.

«Український романс» ми присвятили 90-річчю від того дня, коли відзначали в Києві 20-річчя сценічної діяльності Марії Заньковецької. Дебютною роллю Заньковецької була Наталка-Полтавка. На відміну від попередниць, видатна актриса показала українську дівчину глибокою, здатною на сильні почуття. Цю первозданно чисту натуру в нашому салоні представила драматична актриса, народна артистка України Алла Соколенко. Меланхолійно прекрасними, як і в Марії Заньковецької, були її «Віють вітри».

Протягом шести музичних сезонів з 1994 по 2000 рік учасники музичного салону показали свої програми в Києві: у картинній галереї «Лавра» ніжинців слухали любителі російського романсу, у Будинку вчених під час лекції-концерту

«Стравінські та Україна» їх підтримав народний артист України, соліст Київської опери Михайло Шопша. У Будинку-музеї Марії Заньковецької «Перший канал» українського телебачення записав сюжет із концерту, присвяченого вокалістці Марії Шекун-Коломийченко, яка гастролювала в Ніжині й була розстріляна 1938 року. У Київському Будинку вчителя взяли участь у концерті-портреті, присвяченому уродженцю



Учасники концерту «Очі чорні...»:
Г. Г. Брюзгіна, А. Б. Хоменко, О. І. Козієнко,
В. М. Курсон,
В. І. Коробка., Н. П. Онищенко.



Ніжина Маркові Бернесу.

З 2000 року салон перемістився в аудиторії Гоголівського вишу. Ректор університету затвердив Положення про аматорське об'єднання «Музична вітальня» і його Раду у складі Алли Борисівни Хоменко – старшої викладачки кафедри вокально-хорової майстерності, Валентини Іванівни Коробки – старшої викладачки кафедри вокально-хорової майстерності, Надії Петрівни Онищенко – директорки Центру гуманітарної співпраці з українською діаспорою, Віталіни Іванівни Скороход – начальниці соціально-гуманітарного відділу, Ганни Сергіївни Парубець – провідної фахівчині музейного комплексу.



РОЗДІЛ II. СЦЕНАРІЙ ЛИЦАРСЬКИЙ РОМАНС

ВЕДУЧА: У пошуках гармонії ми намагатимемося сьогодні відтворити культурну атмосферу двохсотдесятилітньої давнини, коли в цих пенатах зібралися перші викладачі й гімназисти. Згадаймо добрим словом ці імена: Василь Кукольник – українець за вихованням і європеєць за освітою; Іван Орлай – учений-енциклопедист, теж українець із Закарпаття, приятель Івана Котляревського та Йоганна Гете; Капітон Павлов – відомий український художник, творчими дітьми якого стали Аполлон Мокрицький, Яків де Бальмен, Андрій Горонович.



Це вони формували світогляд гімназистів, їхні художні смаки, розвивали творчі здібності. І завдяки їм перші вихованці Гімназії збагатили своєю творчістю українську культуру й культуру інших народів.

Благородні пориви, високі уявлення про призначення людини на землі, чесне служіння Батьківщині в ім'я добра – ось характерні риси літературної творчості перших гімназистів. Їх виразив Микола Гоголь у ліричному відступі поеми «Дума».

*Благословен тот дивный миг,
Когда в поре самопознанья,
В поре могучих сил своих
Тот, небом избранный, постиг
Цель высшую существования.*

І наш концерт ми починаємо романсом Федора Надененка на вірші Миколи Гоголя «Вечір».

ВЕДУЧА: Микола Гоголь був не тільки майстром пейзажної ідилічної

замальовки. Ще один романс «Тебя зову» – це пристрасно-хвилююче зізнання закоханого серця.

ВЕДУЧА: Через батька, директора Гімназії, доля поріднила з Ніжинською вищою школою Нестора Кукольника. Він почав навчатися в нас на рік раніше Миколи Гоголя – з 1820 року. Талановитий юнак володів багатьма мовами, добре грав на музичних інструментах. У середині ХІХ століття це був автор п'єс, історичних романів, поет, видавець і редактор. Він підтримував добрі стосунки з багатьма випускниками Гімназії й Миколою Гоголем. Тепер його згадують лише історики літератури, але завдяки другу, композитору Михайлу Глінці, вокалісти залюбки виконують романси на вірші Нестора Кукольника.

М. Глінка на слова Н. Кукольника «Давно ли роскошно ты розой цвела?»

ВЕДУЧА: Мистецтвознавці стверджують, що в романсі «Жайворонок» мелодія Глінки відображає глибші почуття, ніж сентиментальні слова Кукольника. Композитор вкладає в музику вічну тугу людського серця за ніжним коханням.

М. Глінка на слова Н. Кукольника «Жайворонок»

ВЕДУЧА: Романс «Сомнение» вважають вершиною російської елегійної лірики. Складна боротьба почуттів людини, її пристрасне бажання спокою, муки ревності, що бентежать і хвилюють серце – усе це становить зміст шедедру Михайла Глінки й Нестора Кукольника.

М. Глінка на слова Н. Кукольника «Сомнение»

У «Єврейській пісні» з трагедії «Князь Холмський» наші автори звертаються до героїчних образів біблійного Сходу. Романс нагадує урочисту ходу жерців, їхні заклинання, що витримані в театральні-піднесених тонах.

М. Глінка на слова Н. Кукольника «Єврейська пісня» з трагедії «Князь Холмський»;

М. Глінка на слова Н. Кукольника «Станси»

ВЕДУЧА: У Ніжинську гімназію вищих наук князя Безбородька тринадцятирічний хлопчик Євген Гребінка з дворянської пирятинської родини прибув 1825 року. Гімназисту Миколі Яновському було вже 16, але це не завадило майбутнім літераторам спілкуватися в одному драматичному гуртку, де Микола Гоголь грав, а Євген Гребінка написав комедію-одноактівку. Він пробував себе і в ліриці – як поет-байкар.

Із 27 байок більшу частину Гребінка написав у Ніжині в останній рік свого навчання в Гімназії. Усі вони ввійшли пізніше до збірника «Малороссийские



приказки», видані 1834 року в Петербурзі. Саме на цей час припадає розквіт таланту Євгена Гребінки. У культурній столиці імперії він зближується з діячами української і російської культури, відвідує відомі на той час салони, влаштовує літературні вечори, куди приходять художник Іван Сошенко, малярський учень Тарас Шевченко, син ніжинського грека, теж художник Олексій Венеціанов. Це були представники української діаспори в Петербурзі, які сприяли викупу Тараса Шевченка з кріпацтва. Гребінка гуртував їх навколо альманаху «Ластівка». Йому допоміг ще гімназичний досвід, адже тут разом з В. Ф. Домбровським він видавав рукописні журнали «Аматузія» і «Пифія».

В. Підгорецький на слова Є. Гребінки «Українська дума»;

А. Ларме на слова Є. Гребінки «Помню я еще молодушкой была»

ВЕДУЧА: Євген Гребінка 1843 року супроводжував Тараса Шевченка в подорожі Україною. Одного разу вони відвідали доброго приятеля по Санкт-Петербургу – штабс-капітана Розенберга, який жив у селі Березова Рудка. Там



Валентина Іванівна Коробка з Іриною Шевченко

друзі познайомилися з внучкою капітана, чорноокою красунею Марією. Євгена вразив полум'яний погляд Марії, увесь її аристократичний вигляд. Повернувшись додому, він довго не міг заспокоїтись і вночі написав натхненні рядки:

«Очи черные! Очи страстные!»

Тільки згодом, через рік, поет освідчився Марії. На жаль, їхній щасливий шлюб виявився коротким: через чотири роки (1848) Євген Гребінка помер.

Ще за життя автора цей твір став популярним романсом. Його часто називають старовинним російським або циганським. Федір Шаляпін виконував його у власній музичній редакції. Але справжнім автором музики є маловідомий французький композитор Флоріан Герман. Це на його військовий марш покладені проникливі рядки, що протягом півтора століття виконують на різних континентах.

Ф. Герман на слова Є. Гребінки «Очи черные»

ВЕДУЧА: Однокашником Миколи Гоголя був Віктор Забіла, який походив з

давнього українського козацького роду, що належав до Борзенської старшини. Цілком нормальним і закономірним було його бажання писати українською мовою. Але ці спроби висміювала аристократична молодь. І все ж після гусарської служби, Забіла продовжує поетичну творчість, оселившись на рідній Борзенщині. Тут він створює вірші «Не щечечи, соловейку» та «Гуде вітер вельми в полі». Їхній ліричний смуток оцінив Михайло Глінка, який поклав тексти на музику. Вірші стали дуже популярними й звучали не тільки в музичних салонах, а й серед народу.

М. Глінка на слова В. Забіли «Не щечечи, соловейку»;

На слова Л. Глібова «Стоїть гора високая»

ВЕДУЧА: Ми слухаємо сьогодні твори на вірші талановитих гімназистів. Їх виконують обдаровані теперішні студенти – лауреати всеукраїнських і міжнародних конкурсів вихованці викладачів Валерія Курсона, Алли Хоменко, Валентини Коробки.

Коли Любов Пархоменко співає «Соловейка» Марка Кропивницького, солов'ї замовкають. Вони вслухаються в її лірико-колоратурне сопрано, зачаровані насиченою серединою й гарними низькими нотами.

М. Кропивницький «Соловейко»

ВЕДУЧА: Один із улюблених творів співачки романс Римського-Корсакова «Пленившись розой, соловей»

М. Римський-Корсаков на слова О. Кольцова «Пленившись розой, соловей»

ВЕДУЧА: Любов Пархоменко – випускниця класу Алли Хоменко, а Тетяна Дяченко і Анастасія Іваненко-Коленда навчаються в неї сьогодні. Вони виконують дует **Прилепи і Міловзора з опери Петра Чайковського «Пікова дама»**

ВЕДУЧА: Гімназичне творче товариство було колом однодумців, які вперто йшли за своїм покликанням. Їхні успіхи в царині літератури, живопису, театру наснажували студентів, які вчилися тут пізніше. Вони надихнули й нас на створення цього концерту.

На знак глибокої поваги до засновників нашого вишу і його перших видатних випускників звучить **«Прощальна песня» Михайла Глінки на слова Нестора Кукольника у виконанні ансамблю чи хору.**



ЗІВ'ЯЛ ЛИСТКИ

Посвята Іванові Франку

ВЕДУЧА: В особі Івана Франка ми маємо титана, який виправдовує існування українського народу перед Богом. Сьогодні в нашій музичній вітальні ми говоритимемо не про його життєвий і творчий шлях, а про аспекти контактів музики й поезії у творчості літературного генія.

Спогади свідчать, що Франко мав слухацький досвід із творів європейської музичної класики. Петро, син письменника, згадує про відвідини ним оперних вистав польського львівського міського музичного театру (з 1900 – оперного театру): «Першою виставою, на якій батько був з нами, було «Зачароване коло», потім «Ясь і Малгося» композитора Гумпердінка в міськiм театрі. Я мав тоді п'ять літ і не ходив ще до школи. Останньою виставою був «Пер Гюнт» Е. Гріга, коли батько був уже хворий. Батько не висидів до кінця. Спів Ази так зворушив батька, що прийшлося відвести його додому».



Співає Маріанна Тисевич

Ми зараз послухаємо **«Пісню Сольвейг»** із музики **Е. Гріга** до драми **«Пер Гюнт» Ібсена**

ВЕДУЧА: Впливи слухацького досвіду на творчість нам дає спадщина І. Франка – і наукова, і художня. Зокрема, у художній прозі письменника натрапляємо на алюзії до західноєвропейської класики: в оповіданні «Вільгельм Тель» – до опери Дж. Россіні, у повісті «Лель і Полель» – до вальсів Й. Штрауса. У передмові до власного перекладу пушкінської трагедії «Моцарт і Сальєрі» І. Франко подає просторі відомості про В. А. Моцарта.

В. А. Моцарт «Туга за весною»

ВЕДУЧА: Музикальність натури письменника відбилася й у тому, що І. Франко виконував народні пісні. В. Охримович згадує: «Було це 1889 або 1890 року; Франко мав відчит для мішаної публіки жидівсько-польсько-української польською мовою «Про жіночу долю в українських піснях народних»; той свій відчит він ілюстрував текстами пісень, а деякі з тих пісень він відспівав; між іншим, з великим чуттям відспівав пісню, що починається словами «Ой там, за горою». Дар Івана Франка виконувати народні пісні зафіксували Микола Лисенко (1886), Климент Квітка (1901) та Філарет Колесса (1912), записавши в різний час зі співу Івана Франка низку народних пісень. Філарет Колесса, а також Климент Квітка залишили спогади про манеру Франкового виконання. «Франко співав приємним баритоновим голосом, співав зовсім просто і природно, так, як співають наші селяни: без афектації, без концертних манір, проте його спів чомусь глибоко зворушував», – характеризував Франків спів Філарет Колесса.

**На вірші Леоніда Глібова «Стоїть гора високая»;
Марко Кропивницький «Соловейко»**

ВЕДУЧА: Музикальність мала неабиякий вплив на творчий процес поета, особливо під час написання поезії. В. Щурат у спогадах писав: «Коли наростала гадка, коли назріла до вислову, він мусив мати рух. Ідучи вулицею чи ходячи по кімнаті, висвистував собі наперед різні строфічні мелодії, щоби знайти відповідну форму. Знайшовши, вкладав у неї слова, мугикаючи їх під ніс так довго, поки не одержав співної стрічки, поки ціла строфка, як говорив, не починала співати. Осягнувши співність строфи, добирав для неї щораз поправніших рим. Коли і се скінчив, тоді брав клаптик паперу і списував готове...»

Описаний Щуратом Франків спосіб творення не був новим і унікальним. У своїх дослідженнях давньоруської літератури (у статті «Слово о Лазаревім воскресенні» чи «Студіях над найстарішим Руським літописом») І. Франко підкреслює, що вся поетична давньоруська творчість співалася, і спів із поезією були органічно пов'язані.

М. Лисенко на сл. І. Франка «Безмежне поле»

ВЕДУЧА: Іван Франко вважав Миколу Лисенка еталоном українського музиканта, який поєднав у своїй творчості професіоналізм і опертя на національні фольклорні джерела. Їх єднала багаторічна дружба. Покликаючись на авторитет М. Лисенка, І. Франко проповідував його думки в Галичині. 1903 року, під час гучних святкувань 35-річчя творчої праці наддніпрянського композитора, І. Франко постійно перебував у товаристві ювіляра, а опісля свої думки про святкування виклав у статті «Лисенкове свято в Австрії».



М. Лисенко «Розвійтеся з вітром»

ВЕДУЧА: Іван Франко мав широке коло різнопланових контактів з українськими музикантами в Галичині та на Надніпрянщині: Іван Кипріян, Порфирій Бажанський, Ізидор Воробкевич, Анатоль Вахнянин, Віктор Матюк, Микола Лисенко, Петро Ніщинський, Остап Нижанківський, Денис Січинський, Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, Ярослав Ярославенко, а також Соломія Крушельницька, Олександр Мишуга, Володимир Микиш, піаністка Олеся Бажанська-Озаркевич.

Іван Франко першим порушив питання про національний український музичний стиль, про вплив української народної музики на наших композиторів. 1885 року у львівському журналі «Зоря» з'явилася рецензія П. Бажанського на дует «До ластівки» О. Нижанківського, у якій той висловлював переконання, що «об'єм народности в музиці єсть узкій. Композитор мало би що потрафив, тісно тримаючись обрубку народности». І. Франко додав до рецензії П. Бажанського свій невеликий коментар, що поклав початок великій і важливій історичній дискусії про національний стиль в українській музиці.

О. Нижанківський «Верніться, сни мої прекрасні»

ВЕДУЧА: У поглядах на музику українських композиторів, як і у власних симпатіях до їхніх творів, І. Франко наголошував на зв'язку професійної композиторської творчості з народнопісенним її джерелом. Це було причиною його більшої симпатії до творів надніпрянських композиторів, ніж галицьких. В. Охримович слушно фіксує у своїх спогадах, «що на сю тему мав він раз у себе в хаті в моїй присутності живу суперечку з покійним композитором Віктором Матюком, якого Франко старався переконати, що музичні твори старших галицьких композиторів є мішаниною церковної і німецької музики та що в них замало рідного, народного, українського...»

Арія Андрія з опери Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм»;
А. Кос-Анатольський «Жайворонок»

ВЕДУЧА: Витоки музичної франкіани цілком належать галичанам. Відомо, що 1876 року Віктор Матюк створив і виконував у театральній виставі музику до драми І. Франка «Три князі на один престол», а 1885 року до ювілею творчої праці Олександра Кониського Остап Нижанківський написав кантату «Не гармати грають нині» до слів І. Франка. Ні твір В. Матюка, ні твір О. Нижанківського не збереглися.

Резонансний і могутній початок музичної франкіани поклато відзначення

1898 року 25-річного ювілею творчої праці Івана Франка. З цієї нагоди референт ювілейного комітету з музичної частини Станіслав Людкевич звернувся до українських композиторів із пропозицією створити опуси до слів письменника, щоб потім ці твори виконати на ювілейному концерті й зробити окреме видання. На цю пропозицію відгукнулося небагато композиторів, крім С. Людкевича, який із цієї нагоди написав свій хор з оркестром «Вічний революціонер», відгукнувся ще Сидір Воробкевич хором «Ой ти, дівчино», а також Микола Лисенко чотирма солоспівами: «Не забудь юних днів», «Місяцю-князю», «Безмежнеє поле» та «Розвійтеся з вітром...» Оскільки солоспіви Лисенка надійшли запізно й не знайшлося виконавця, який би міг швидко їх вивчити, їх не виконували на ювілейному концерті. Проте всі зазначені твори були в окремому ювілейному виданні 1898 року під назвою «Зів'ялі листки. Композиції до слів Ів. Франка».

М. Лисенко «Місяцю-князю»

ВЕДУЧА: Левова частка музичної франкіани належить ХХ століттю й створена після смерті письменника. Еволюція української музичної культури в ХХ столітті сприяла розширенню жанрової палітри музичної франкіани: музичні твори на Франкові слова та сюжети більше проникають до музичного театру як опера чи балет (опери: «Золотий обруч» Б. Лятошинського, «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Мойсей» М. Скорика, балети «Сойчине крило» А. Кос-Анатольського, «Каменярі» М. Скорика і т. ін.).

Невід'ємна частина музичної франкіани – її зародження та розвиток за українськими кордонами. Серед неї вирізняються твори Антона Рудницького, Ігоря Соневицького, Володимира Грудина, Івана Недільського, Олександра Омельського, Осипа Залеського, Остапа Бобикевича, Євсевія Мандичевського, Павла Сениці, Андрія Гнатишина, Мирослава Антоновича, Василя Овчаренка.

1925 року у Брно поставили оперу чеського композитора Володимира Амброза «Украдене щастя» за п'єсою І. Франка. Полум'яне й завжди актуальне Франкове слово не припиняє втілюватися в музиці і в творчості наших сучасників: Богдани Фільц, Віктора Камінського, Валентина Сильвестрова, Олександра Зелінського, Мирослава Волинського.

Співіснування поезії та музики, музикальність природи митця, музичні образи в творчості поета, його думки з приводу співвідношення народної й професійної музики – усе це вплинуло й на творчість композиторів, які брали за основу своїх композицій Франкові твори, увиразнювали для них те, як і чого саме прагнув І. Франко в музичному мистецтві, а звідси – як мислив свої твори в музичному втіленні.

Обробка А. Кос-Анатольського «Ой ти, дівчино, з горіха зерня»



НІЖИНСЬКЕ МИНУЛЕ В РОМАНТИЧНИХ ІСТОРІЯХ

ВЕДУЧА: Щиро вітаю в нашому залі вибагливу публіку. Адже саме ви створюєте ту атмосферу, що дає змогу виконавцям розкрити багату, витончену образність композицій. У музичній вітальні ми разом творимо камерний світ, що художник Георгій Нарбут називав «закордоном у собі». На відміну від Миколи Гоголя, який шукав душевний комфорт у європейських подорожах, Нарбут улаштував для себе й своїх однодумців вишуканий, вибагливий світ із предметів мистецтва, зі стилю спілкування, зі способу життя.

Такими були герої й героїні нашого концерту, котрі терпимо та талановито створювали в нашому місті тонесенький прошарок культурності, що охороняв людську вразливість, душевні переживання. Їхні шляхетні зовнішні риси, прагнення до досконалості я помітила в учасниках нашого концерту.

*Це ж Ганна. Це ж сестра Золотаренка,
Із ніжинських полковників.
Смутна ця чорна жінка. Мовчазна і горда.
Либонь зазнала всіх поневірянь.
Така, мабуть, була княгиня Ольга,
Коли загинув князь у деревлян.*

*Тонкої п'ясті, гордого надбрів'я,
таких скорботних і шляхетних рис!
Чи це на неї в снах своїх набрів я?
Чи янгол мій до мене прихилився?*

*Хто їй сказав прийти у ці руїни?
Хто напоумив тут шукати нас?
Чи це душа самої України
Прийшла до мене в мій останній час?*



Прочитала я в «Берестечку» Ліни Костенко і відразу ж побачила, відчула в цьому образі Маріанну Тисевич – студентку факультету іноземних мов, яка вдосконалює вокал в Аллі Хоменко.

«Ой не світи місяченьку!» Ця чарівна дівчина співає так само проникливо як і Марія Заньковецька, Марія Шекун-Коломийченко та Квітка Цісик...

ВЕДУЧА: Останню пізню любов Богдана Хмельницького з удовою Ганною Золотаренко легенда пов'язує з Миколаївським собором у Ніжині – начебто тут відбулося їхнє вінчання. Правда міфу не підтверджується правдою факту – собор швагери гетьмана побудували вже після того вінчання. Це козацьке бароко, це «небо на землі», як безкінечність у Божому просторі, з XVII століття нагадує нам про сковородинівську волелюбність, про те, якими ми були і якими можемо стати.

Про це співає Андрій в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

ВЕДУЧА: «Я не уверена в себе. Я люблю Вас, как брата, которого хотела б видеть и слышать каждую минуту, и вечно смотреть в Ваши бархатные очи. А на больше я боюсь. Я не хочу быть тяжелой ношей для кого-нибудь, а тем больше для Вас, потому что больше Вас люблю чем себя.

Я прошу Вас писать, потому что письма Ваши дороги для меня, и за них я буду бесконечно благодарна Вам. Пишите мне меньше, чем прошлое письмо, и пишите «Вы», а не «ты».

16 июня. Чернигов. Адрес очень прост: П. Ф. Глебовой в Нежин в дом священника Бордоноса».

Ці рядки Параска Глібова, дружина Леоніда Глібова й дочка ніжинського священика Федора Бордоноса, 1860 року надіслала Пантелеймонові Кулішу.

«Рік 1859 приніс йому найбільше прикрощів у позашлюбних романах, зате від початку травня до середини липня наступного року несподівано настав його час». Так починає біографічно-культурологічне дослідження «Пантелеймон Куліш між Параскою Глібовою і Горпиною Ніколаєвою» Євген Нахлік.

Роман з Параскою Глібовою почався з боку Пантелеймона бурхливо. Апогей стосунків припав на час побачень у Чернігові й Ніжині в червні, а на початок липня зачарування Параскою пішло на спад, пристрасть перейшла в дружбу. Спалахнув потяг до юної вихованки Київського інституту шляхетних дівчат Горпини Ніколаєвої, його екзальтованої шанувальниці, з якою він уже рік листувався, і яка була наївно захоплена яскравим письменником – провідником українського культурницького руху.

Переповнений нежданим щастям Куліш листовно звирявся 4 липня 1860 року Данилові Каменецькому: «Мысль у меня стоит на страже чувства, и поэтому я не погружаюсь в преисподнюю любви. Между тем человек открывается мне в женщине поразительно! Никогда не буду считать сближение с женщинами недостойным возвышенного характера».

П. Чайковський на сл. Л. Мея (з Гете) «Нет, только тот, кто знал»



ВЕДУЧА: Із шістнадцятирічною Параскою Бордонос ніжинський студент юридичного ліцею князя Безбородька Леонід Глібов одружився 12 травня 1852 року, маючи 25 літ. Його залицяння, одруження відбувалися на тлі проблем зі здоров'ям і навчанням. У перші роки подружнього життя родина мешкала в будинку тестя – настоятеля Успенської церкви протоієрея Федора на теперішній вулиці Некрасова. Це був добропорядний сім'янин, батько багатодітної родини, у якій найстаршою була Парасковія.

Вона не випадково захопилася Кулішем – творчою особистістю, талановитим літератором. Її вабили люди тонкого душевного складу, мистецькі, обдаровані, інтелігентні. Однак, у шлюбі «жива душа» з її темпераментом не змогла гармоніювати із «задумливою душею» – вона почувала неповноту життя, психологічний і, мабуть, фізіологічний дискомфорт, нереалізованість бажань. По шістьох-сімох роках подружнього життя зі спокійним чоловіком Параска знудьгувалася, запрагнула різноманітності, нових вражень, свіжих почуттів.

Глібов теж не чувався щасливим у шлюбі. Чи не тому, що він одружився з Параскою не так з любові, як із симпатії й не захоплювався нею настільки, наскільки вона потребувала? У родину прийшла біда: 1859 року померла єдина донечка Ліда. Тож Куліш з'явився в Чернігові дуже вчасно. Його зустріч з Параскою припала на той період, коли обоє переживали стан невиправданих сімейних очікувань.

Куліш відвідав Парасчиних батьків у Ніжині й разом із нею виїхав у Київ. Проте вже з першої поштової станції за Ніжином – Володькова Дівиця – Параска завагалася й повернулася назад, чим вразила Куліша. Справа їхнього зближення, здавалося, була настільки вирішеною, що Глібов послав їй навздогін відпускну – дозвіл дружині на проживання окремо від чоловіка будь-де в Російській імперії. Глібов прагнув задовольнити бажання жінки. А Параска остерігалася безоглядного зближення з Кулішем. Вона очікувала його чоловічої рішучості й надійності, тож виказувала йому своє занепокоєння. Куліш зробив із цього висновки. 17 липня 1860 року він написав: «Как это хорошо случилось, что мы не наделали никаких глупостей! Призраки счастья будут мелькать в наших воспоминаниях без темных пятен. Мечты наши были прекрасны, и едва ли им соответствовала действительность, если б мы уехали с Вами. Мы останемся хорошими друзьями издали и в случайные свидания».

Якби Куліш з Параскою зійшовся тісніше – аж до неформального подружнього життя, то швидко б розчарувався в ній, бо вона, жадаючи понад усе цілковитої уваги до себе, ревнувала б його до творчої діяльності, як це робила щодо Глібова. Куліш з його літературними амбіціями не зміг би з цим миритися.

К. Стеценко на сл. Лесі Українки «Не співайте мені сеї пісні»

ВЕДУЧА: Цей роман відбувався на тлі активного громадського життя Чернігова 1860 року. Пантелеймон Куліш зупинився в помешканні тридцятирічного Степана Носа, тодішнього провідника свідомих українців. Чернігів на той час був невеликим губернським містом. Та після Києва й Полтави він виокремлювався національно-культурним поживанням.

Не реалізувавшись у любові, Параска Глібова спрямувала почуття й енергію на суспільнозначущі вчинки, зокрема, на український театр. Найбільший успіх аматорського драматичного гуртка чернігівської інтелігенції випав на долю «Наталки Полтавки» Івана Котляревського. Параска Глібова виконувала роль Терпилихи, а Степан Ніс – Миколи. Їхню акторську майстерність відзначали рецензенти: Павло Чубинський і Леонід Глібов. Саме в перерві між першою і другою дією «Наталки Полтавки», поставленої в червні 1863 року, було продекларовано байку Леоніда Глібова «Горлиця і Горобець», у якій Глібов висміяв залицання Куліша до його Параски. Це була віртуальна помста делікатного естета Кулішеві. Байка засвідчила душевну і творчу силу Глібова й виконала психотерапевтичну роль, витіснивши накопичені почуття образи, болю і гніву у творчість.

Пісня Наталки з опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка»

ВЕДУЧА: Від другої половини 1863 до кінця 1867 року Леонід Глібов переживав найтяжчі часи, зазнавши репресій губернської влади, без постійної роботи, власного помешкання, коштів, він хворів і поступово втрачав зір. Нездужала і його дружина. Вона померла 4 листопада 1867 року. Поховали Параску на грецькому кладовищі в Ніжині. На могильному хресті була табличка з епітафією Леоніда Глібова:

*Сокрито здесь так много чистых грез,
Любви и светлых упований,
Неведомых для мира слез,
Никем не понятых страданий.*

Глібов тонко відчував душу дружини, знав про її таємні бажання і страждання, котрі не міг задовольнити. Він радше співчував Парасці, аніж кохав її.

Дослідники творчості Пантелеймона Куліша погоджуються, що тільки одна жінка могла бути дружиною цього письменника, витримати його деспотичний характер і численні любовні захоплення, і це – Олександра Білозерська.

На їхньому весіллі з Кулішем старшим боярином був Тарас Шевченко, який по-доброму заздрих вибору Пантелеймона. Невдовзі після одруження й Тараса Шевченка, і Пантелеймона Куліша заарештували за участь у Кирило-



Мефодіївському братстві. Арешт, заслання в Тулу порушили психіку молодої дружини, вона втратила дитину.

Як чоловікові та письменнику, Кулішеві для душевного комфорту і творчого натхнення потрібна була жіноча увага. Він не добивався реальних чи сексуальних зв'язків, що неминуче обтяжлив і осудлив з морального боку. У листі Каменецькому Куліш писав: «Интрига, соблазн никогда не были и не будут моею целью. Идеал вечно будет царствовать в мире».

І цей ідеал на схилі літ він побачив у... своїй дружині, яка вміла бути в тіні чоловіка, гідною його таланту, надихатися ним, вчитися в нього. Він почав допомагати їй як письменниці Ганні Барвінок. Її літературний хист критики називають «негучним і лагідним», відзначаючи водночас багату лексику її творів, що вже неprisутня в повсякденному вжитку сучасних українців. Але вона хвилює серце, як і чорні брови з карими очима.

Українська народна пісня «Чорні брови, карі очі» в обробці Федора Надененка

ВЕДУЧА: Лицарем Марії Заньковецької був Микола Садовський. Це він розпізнав у ній великий талант. Енергійно покликав на сцену. Садовський став її найкращим, незамінним партнером на сцені й улюбленою людиною в житті. Але їхні стосунки – це окрема драма.

Після весілля в Заньках Марія Адамовська і дворянин Тамбовської губернії штабс-капітан артилерійської бригади Олексій Хлистов 1878 року прибувають до місця призначення у фортецю Бендери. Микола Садовський пересувається зі своїм полком і на деякий час теж зупиняється тут. Можливо, саме в Бендерах він уперше бачить майбутню актрису в «живих картинках». Ось вона сіла на землю, без слів, колисаючи своє дитя. Але це не дитина. На простягнутих руках у неї обгоріле поліно. З великою скорботою вона то притискає його до грудей, то простягає вперед, благаючи про захист своєї дитини.

«Здавалося, ніби я зглянув у безодню, з dna якої, з надр земних, на мене блиснув дивовижний самоцвіт, і такого самоцвіту ще на землі не бувало, – написав пізніше Садовський у театральних згадках. – У цьому творчому етюді закладено було джерела для подальшої невичерпної творчості. Тут тобі і Оксана, і Олена, і Маруся, і Софія... Для кожної своє зернятко... І обгорілий пеньок замість немовляти – ми його знову побачили в «Глитаї» на верховині трагізму... Одне слово – перед нами в той знаменитий вечір спалахнув вогонь Прометея... Геній!»

«Молодий, красивий, до кісток українець і з чудовим голосом – підбаском, – так згадували Миколу Садовського. – Коли він співав, то в багатьох блищали сльози на очах. У нього був такий приємний голос і так він характерно співав, такі робив красиві й народні чисто музичні форшлагі, що й справді зачаровував усіх».



М. Лисенко на слова І. Франка «Безмежнеє поле»

ВЕДУЧА: Голоси Заньковецької й Садовського – м'яке світле меццо-сопрано й оксамитовий теплий баритон були вокально-споріднені, і за тонкої музикальності артистів давали в сценах-дуетах дивовижне поєднання вокальної партії з драматичним ритмом ролі. Ось чому у п'єсах, де грали Заньковецька з Садовським, вони вели за собою весь спектакль.

Так було на сцені. А в житті? За щастя творити Заньковецька заплатила родинним затишком, материнством, батьківським прокляттям. Лише на сцені вона ніколи не була самотньою. Марія тонко відчувала біль Всесвіту й через Харитину, Олену, Зінку передавала його глядачам. Вони спрагло ковтали оте справжнє високе почуття, якого нам і дотепер бракує в повсякденні.

1889 року Заньковецька переживала кризу у стосунках із Садовським. Вона не хоче з ним грати. Садовський, кажуть, робить їй страшні неприємності й намагається затерти її. Каже їй: «Ти – ніщо: я – герой, я – лев, я створив тебе і підняв тебе на п'єдестал».

І кому це він таке казав?! Актрисі, чий сценічний талант Симон Петлюра та Михайло Коцюбинський порівнювали з літературним талантом Тараса Шевченка. Михайло Грушевський називав її царицею української сцени. Антон Чехов – «хохлацкой королевою, которой Украина не забудет». А Петро Чайковський посилав квіти з дарчим написом «Безсмертній від смертного».

П. Чайковський на слова К. Романова «Растворил я окно»

ВЕДУЧА: 1906 року Микола Садовський приїздить у Ніжин. У Маріїному домі у провулку Сучковому він бачить актрису в колі ніжинської інтелігенції. Ось як згадує про це ніжинська гімназистка Марія Малиш-Федорець: «Мені було тоді ще без двох місяців 17 років, як я вперше грала Наташу в «Суєті» Карпенка-Карого. Під час репетиції в будинку Заньковецької після чаю повернулися до вітальні, де Марія Костянтинівна сіла до роялю. Ми заспівали народну хорову пісню «Ой, що ж то за ворон». Вона теж підтягувала, а Микола Карпович заспівував, прислухаючись до наших голосів. Другого дня після вистави всі зібралися в Заньковецької, і Садовський відібрав Івана Ковалевського, мене, Галю Ніжинську, Лізу Хуторну і Юхима Миловича до свого театру, який відкривався в Полтаві. Батьки багатьох з нас не пускали. «А оцю чорнушку, – сказав Садовський жартома, показавши на мене, – щоб привезли з запльомбованому вагоні, бо вона найбільше боїться».

Оця чорнушка й спричинила любовний трикутник: Садовський, Заньковецька і Малиш-Федорець.



Це була гарна жінка середнього зросту, пластично виразна, з цікавим обличчям, гарними очима, приємним грудним від природи поставленим великим голосом. Їй, актрисі глибокого сильного темпераменту, вдавалися ролі палких натур і кокеток. У ліричних ролях вона була «слащавою», а іноді впадала в мелодекламацію. Добре грала в комедіях. Колеги називали її каботинкою.

Українська народна пісня «Ой я знаю, що гріх маю»

ВЕДУЧА: «Я зрозумів по мелодії Заньковецької всю красу української пісні, – писав 1907 року літературний і театральний російський критик Олександр Кугель. – Я відчув істину поезії через призму української національності. Українська сентиментальність хіба це те ж, що російська? Великоруська чутливість не така лірична, зате в ній більше пасивності і покірності. На Україні є меланхолія, а в Великоросії є смуток. Не меланхолія – ви відчуваєте відтінок у понятті? Меланхолія мальовнича, пейзажна чи що – смуток – зосереджений, глибокий».

А. Кос-Анатольський «У вишневім саду»

ВЕДУЧА: В усі часи трагедія розумної жінки була в тому, що не знаходила вона собі рівню серед чоловіків, була незрозумілою, безправною в повсякденному оточенні, у буденному клопоті. І тільки у творчості – абсолютно вільна, розкута, там, за висловом героїні Сомерсета Моєма, живе справжнім пристрасним життям.

Перехід сексуальної енергії у творчу Фройд назвав сублімацією. Мені ж більше до вподоби вираз французького філософа Тейяр де Шардена, який сказав: «Настане день, коли, оволодівши силами вітру, хвилі, потоків і силою тяжіння, ми навчимося керувати енергією кохання, і тоді людина вдруге відкриє вогонь». Марія Заньковецька енергію любові, жіночої й материнської, скеровувала в річище мистецтва.

Читаємо в рецензіях сучасників Заньковецької: «Нам доводилося бачити всі першорядні зорі європейських сцен: Сару Бернар, Дузе, Барная, Сальвіні, трупу герцога Мейнінгенського, Стрепетову, Федотову, Єрмолову та інших. Порівнюючи з нею Заньковецьку, бачимо перше, що вона випереджає всіх силою свого темпераменту. Головна сила її таланту – непорівнянний, стихійний, безпосередній темперамент, що опановує всім і одним подихом налаштовує глядачів на один тон. Заньковецька не грає – вона живе на сцені.

Діапазон таланту Заньковецької надзвичайно широкий: вона відзначилася в



ролях драматичних, переважно «ingenuе», у ролях кокетливих, жвавих, і важко сказати, де вона краща: і там, і тут виконання її сяє своєю надзвичайною, самобутньою красою. Але велична потенційна сила її таланту – сила трагізму.

Перлистою стягою найкращих сліз людських стелеться за нею шлях її слави...»

Арія Даліли з опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла»

ВЕДУЧА: До кола творчих друзів Марії Заньковецької належала й Марія Шекун-Коломийченко, лірико-драматичне сопрано якої зачаровувало меломанів з різних куточків України, а також Росії, Грузії, Польщі, Італії, Австрії у 20-х роках минулого століття.

Чарівною квіткою зростала Марія в сім'ї української козачки Олександри Капітонівни і військово-морського лікаря Феофана Васильовича Шекуна. Закінчивши 1912 року Єлисаветградську гімназію, дівчина, наділена від природи чудовим голосом, вступає до Московської консерваторії, де навчається співу в італійця Умберто Мазетті.

З 1917 року вже виступає перед публікою, земляками-українцями в музично-драматичному товаристві «Кобзар». До нього її залучив чоловік Федір Коломийченко, тоді ще студент Московського комерційного інституту, уродженець села Прохори на Чернігівщині. До речі, вони познайомилися саме тут 4 серпня 1911 року. Про це Федір напише в біографії кривавого 1937 року. А на час їхнього знайомства батьки Марії Шекун мешкали в Ніжині, у власному будинку на вулиці Мільйонній, 49, куди переїхали після того, як військовий лікар, статський радник Феофан Васильович Шекун пішов у відставку.

Після закінчення інституту до липня 1917 року Федір Коломийченко видає в Москві українськомовний журнал «Шлях» і водночас працює в обласному військово-промисловому комітеті. З липня він уже в Києві. Обраний членом Української Центральної Ради, працює економістом міністерства торгівлі і промисловості, секретарем міністра праці, видає «Шлях» і організовує концерти Марії Шекун-Коломийченко. З 1918 по 1919 рік вони живуть на Галичині. Марія гастролує в цей час в Італії, Австрії, Польщі.

У 20-ті роки Шекун-Коломийченко виконує майже весь відомий тоді український класичний репертуар, народні пісні. Це романси М. Лисенка,



К. Стеценка, Я. Степового, П. Сениці, Д. Січинського, Л. Ревуцького. У програмах автори називаються українсько-наддніпрянськими й галицькими композиторами. Світовий репертуар становлять арії з опер Д. Верді, Д. Пуччіні, Д. Перголезі, А. Понк'єллі, М. Римського-Корсакова.

Відомий режисер Михайло Казневський, який акомпанував Марії Шекун-Коломийченко на концертах в Одесі, згадував: «Співачка великого масштабу, дуже музикальна, емоційна, з доброю дикцією. Її голос я визначив би як лірико-драматичне сопрано красивого тембру, великого діапазону, з вільними верхніми нотами (до, до-дієз) і соковитими, звучними в нижньому регістрі».

М. Лисенко на слова І Франка «Місяцю-князю»

К. Стеценко на слова Лесі Українки «Дивлюсь я на ясні зорі»

ВЕДУЧА: Повернувшись 1920 року до Києва, подружжя дізнається, що їх розшукувало ЧК. Федір Коломийченко обирає прізвище Жук і переховується на квартирі М. К. Заньковецької на вулиці Васильківській, 121. Тут часто збиралися діячі театру, літератури, обговорювали насущні проблеми, намагалися підтримувати одне одного. Відомо, що Марія Заньковецька в буремні часи надавала притулок переслідуванім.

1921 року співачка виступає в Харкові, тодішній столиці України. Ось що написала про ці гастролі газета «Комуніст»: «Українська драма мала Марію Заньковецьку, і вона створила цю драму... Тепер ми маємо Марію Шекун, і сміливо можемо сказати, що українська опера, українська музика буде створена цією артисткою».

Співаючи в Харкові, Києві, Одесі, Херсоні, Житомирі, Марія Шекун-Коломийченко не забуває і про Ніжин. У серпні 1922 року вона дає три концерти в Ніжинському театрі, по одному в школі села Прохори й на станції Крути. У той час у Ніжині центром культурно-мистецького життя стає щойно заснована Дмитром Грудиною-Ковалем Державна драматична студія імені М. Заньковецької, мета якої – боротися з «безграмотним малоросейством» шляхом постановки класичного українського і світового репертуару. Марія Шекун-Коломийченко влаштовує добродійний концерт, аби підтримати студійців.

Хабанера з опери Ж. Бізе «Кармен»

ВЕДУЧА: Аншлаги супроводжують Марію під час турне Закавказзям та Середньою Азією 1929 року, організованого під егідою Радянської філармонії Державним центральним концертним бюро при Державних академічних театрах Москви. Співачка виконує твори українською, італійською, грузинською, білоруською мовами, а французькі арії та романси у власному перекладі – українською. «Бадьорі революційні слова великого Шевченка і молодих



українських поетів Тичини і Сосюри ще яскравіше відтіняли і без того змістовну програму концерту. Якщо до цього додати художнє виконання, хороший голос і хорошу школу, то культурне значення концерту стане незаперечним», – писала «Узбекистанская правда» в червні 1929 року про виступ Марії Шекун-Коломийченко в Самарканді.

Це була остання щаслива гастрольна поїздка подружжя. Того ж року Федора Коломийченка заарештували й засудили у сфальшованій справі «СВУ». Він повернувся із заслання через три роки. Але їхній шлюб не склався. Стан здоров'я Марії погіршився, вона лише зрідка виступала в Севастополі, де жила після одруження з морським офіцером М. Куценком.

М. Лисенко на сл. Г. Гейне «Коли розлучаються двоє»

ВЕДУЧА: 23 вересня 1937 року заарештували Марію Феофанівну Шекун-Коломийченко. Їй інкримінували нелегальний перехід кордону з Польщі в Радянську Росію 1921 року з метою шпигунської діяльності. Слідству вдалося підозрілим знання багатьох мов, гастролі за кордоном і проживання в Севастополі.

Через місяць жорстоких, нелюдських допитів Марія «визнала» себе винною. Цих свідчень радянському правосуддю виявилось достатньо, щоб розстріляти Марію Феофанівну Шекун-Коломийченко та її першого чоловіка Федора Євдокимовича Коломийченка 1938 року. Марії було тоді 46 . Ми вшануємо її талант, самовіддане служіння мистецтву сьогодні.

Завершуємо наш концерт ліричним твором з її репертуару, написаним її сучасниками **Денисом Січинським і Христиною Алчевською, «Душа – се конвалія ніжна».**

ВЕДУЧА: Згадані романтичні історії укотре переконують нас у тому, що для щасливого людського існування важливі насамперед почуття. Ця витончена сфера залежить і від зовнішніх умов, і від власної душевної досконалості. В отакому саморозвитку нам допомагає мистецтво, що сьогодні нам показали учасники концерту.

Література

1. Українська культура: Лекції за ред. Д. Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; вступ. ст. І. Дзюба; пер. Слово М. Антонович. Київ, Либідь, 1993. С. 404–442.

2. Бялик М. Г. Из Германии о просветительстве. *Музыкально–просветительская работа в прошлом и современности: материалы международной научно-практической конференции, (Курск, 13–15 мая 2010 года)*. Київ, 2010. 449 с.



3. Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. бр. соч. В 9-ти т., Т. 6. Москва: Рус. кн., 1994. С. 70–71.
4. Калиновский М. Четвертый семейный музыкальный вечер. *Черниговские губернские ведомости*. 1850. 7 апреля.
5. Калиновский М. Четвертый семейный музыкальный вечер. *Черниговские губернские ведомости*. 1850. 14 апреля.
6. Проценко Ф. Мистецькі спомини 1880–1930. Ніжинське товариство української мови імені Тараса Шевченка «Просвіта». Ніжин, 1993.
7. Вокальні твори на вірші поетів-випускників Ніжинської гімназії вищих наук князя Безбородька: Репертуарно-методичний посібник для студентів музичних факультетів / Укл. Хоменко А. Б., Коробка В. І. Ніжин : В-во НДУ імені М. Гоголя. 2007. 111 с.
8. Гоголь в Нежинской гимназии высших наук: антология мемуаров / Сост., вступ. ст., подгот., текстов и коммент. П. В. Михед, Ю. В. Якубина. Санкт-Петербург : Изд-во «Пушкинский Дом». 2014.
9. Горак Я. Иван Франко та музика: аспекти контактів. *Слово Просвіти*. № 25. Київ, 2016. С. 10–11.
10. Костенко Л. Берестечко : історичний роман. Київ: Либідь, 2010. 232 с.
11. Онищенко Н. Федір Коломийченко – редактор журналу «Шлях». *Сіверянський літопис*. 2000. № 6. С. 73
12. Онищенко Н. Брат світла й сонця. *Український дім*. № 1 (57). Ніжин : В-во НДУ імені М. Гоголя. 2013. С. 1.
13. Онищенко Н. Чому зчорніла червона троянда. *Культура і життя*. № 24. Київ : 1997. С. 4.
14. Пантелеймон Куліш між Параскою Глібовою і Горпиною Ніколаєвою: Біографічно-культурологічне дослідження; З додатком невідомого листування / Монографічна розвідка Є. К. Нахліка; Упорядкування, текстологічне підготування листів та коментарі Є. К. Нахліка й О. М. Нахлік; НАН України, Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Львів, 2009. 319 с., іл. Серія «Літературознавчі студії». Вип. 1.
15. Пилипчук Р. Марія Заньковецька: підсумки і перспективи вивчення життя і творчості. *Український театр*. № 4. Київ, 1994. С. 2-5.
16. Старицька-Черняхівська Л. 25 років сценічної діяльності М. К. Заньковецької. *Український театр*. № 4. Київ, 1994. С. 11–13.
17. Онищенко Н. Чи повернеться гармонія в музейний простір? *Вісті*. № 43 (1163). Ніжин. 2017. С. 4.
18. Хоменко А., Онищенко Н. Музичний салон як форма естетичного виховання. *Наш український дім*. № 1. Ніжин: 2018. С. 66–82.

РОЗДІЛ ІІІ. МЕТОДИЧНІ МАТЕРІАЛИ

КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА ЯК НЕОБХІДНА УМОВА ЕФЕКТИВНОГО ВОКАЛЬНОГО НАВЧАННЯ

Формування в майбутніх учителів готовності до вокально-виконавської діяльності є провідною проблемою сучасної музичної педагогіки вищої школи. Саме у виші в процесі навчання закладаються основи вокально-виконавської культури та майстерності, що сприяють професійній досконалості та готовності до майбутньої роботи. Вона дає можливість молодому педагогу-музиканту впевнено почувати себе в професійній діяльності.

Досвід роботи на факультеті культури й мистецтв засвідчує, що майже всім студентам бракує саме виконавської свободи та сценічної майстерності. Адже вчитель музичного мистецтва, як і будь-який інший, повинен бути ще й актором, перетворювати звичайні уроки в мистецькі акції, створювати в класі атмосферу справжньої творчості. «Елементи сценічної майстерності, професійного артистизму проведення уроку, здатність до внутрішнього душевного перевтілення, емоційний відгук, усвідомлення спільної з аудиторією причетності до мистецтва, як повітря, необхідні вчителю музики. І особливо в оволодінні голосом. Як би добре вчитель не грав, не знав історію та теорію музики, голос залишиться одним з найважливіших інструментів сценічно-педагогічного спілкування з аудиторією» [5, с. 30–31]

Концертно-виконавська практика – одна зі складових процесу оптимізації спеціальної професійної освіти. Вона зорієнтована на формування творчого потенціалу особистості, інтеграцію професійних знань, умінь та навичок. Концертно-виконавська практика сприяє всебічному музично-виконавському розвитку студента, готує музикантів, які готові провадити просвітницьку діяльність, пропагувати кращі зразки класичної та сучасної музики, розвивати естетичні й художні смаки в суспільстві. Така діяльність тісно пов'язана з питаннями формування світогляду, становлення ідейних, творчих та моральних особистісних якостей музиканта. Навички концертного виступу та усвідомлення особливостей його організації необхідні студенту в його майбутній самостійній діяльності як у ролі педагога, так і сольного, хорового чи ансамблевого виконавця.

Проблемам музично-виконавської діяльності та психології концертного виступу присвячені роботи відомих вітчизняних і зарубіжних науковців та педагогів: Л. Баренбойма, Л. Бочкарьова, Д. Благоя, Д. Григор'єва, Л. Дмитрієва, М. Микиша, Г. Нейгауза, В. Петрушина, Р. Сулейманова, Ю. Цагареллі та інших.



Вокально-виконавська практика – частина навчального процесу дисципліни «Постановка голосу». Предметом її вивчення є методичні засади формування готовності майбутніх учителів музики до вокально-виконавської діяльності.

Метою концертно-виконавської практики є поглиблення та практичне втілення теоретичних знань студентів, отриманих протягом вивчення курсу «Постановка голосу», формування професійних умінь та навичок у такому виді музичної діяльності як сольний спів; прищеплення необхідних вокальних умінь та навичок для осмислення й переконливої інтерпретації вокальних творів різних жанрів.

Завдання вокально-виконавської практики :

– естетичне виховання студентів засобами вокального мистецтва, формування в них уміння розуміти й цінувати красу вокального мистецтва й співацької майстерності;

– творча самореалізація молодого музиканта, розвиток його творчої активності;



Лауреат міжнародних конкурсів Ярослав Йотка під час концерту «Українське ретро»

– формування сценічної витримки, артистизму, набуття студентами навичок виступу перед аудиторією різного рівня;

– підготовка майбутніх учителів до самостійного вдосконалення співацької майстерності в умовах практичної діяльності;

– удосконалення якостей самооцінки виконання, виховання потреби в подальшій роботі над підвищенням виконавської майстерності;

– формування та вдосконалення вокально-технічних та виконавських навичок, уміння свідомого володіння голосом, необхідних для проведення практичної вокальної роботи;

– формування навичок самостійної роботи над партитурою вокального твору, створення виразної музичної інтерпретації концертного репертуару;

– вивчення кращих зразків української та світової класики, сучасної вокальної літератури, народнопісенної творчості, пісень, написаних для дітей.

Концертний виступ – особлива форма діяльності вокаліста-виконавця. Закономірності цієї діяльності необхідно враховувати як у період підготовки до

виступу, так і протягом усього вивчення вокального твору. Доцільно підібраний художній твір – основний засіб виховання співака, надійний помічник для вироблення основних методичних установок голосоведення, виразного й точного звучання вокального слова, гнучкості та свободи дихання, втілення художньо-образного змісту вокального твору. Нераціонально підібрані твори можуть затримати вокальний розвиток студента й навіть зашкодити йому.

Співак удосконалюється як музикант-виконавець і як вокаліст насамперед завдяки правильно підбраному репертуару. Він оцінює той чи інший твір з позиції його вокально-технічної користі та виявляє складнощі емоційно-сміслового змісту. Усі ці особливості разом створюють уявлення про складність композиції.

Аналіз вокального твору пропонуємо здійснювати за таким планом:

1. Історичні умови написання твору, витoki, літературне джерело:

– біографічні відомості про авторів (характеристика художнього напрямку, представниками якого вони є, погляди, стильові особливості творчості);

– ознайомлення з традиціями виконання твору (аналіз виконання різними вокалістами).

2. Художньо-змістовна сутність твору:

– проаналізувати засоби музичної та художньої виразності, що використані автором (музично-мовні, емоційно-образні, образно-драматургічні);

– показати динаміку розвитку змістових процесів у творі;

– визначити загальну художню ідею (художню концепцію) твору.

3. Засоби виконавської виразності, характерні для твору:

– указати на основні виконавські штрихи, прийоми, засоби виконавської виразності, характерні для твору;

– охарактеризувати метроритмічні, динамічні, темпові особливості твору;

– виділити кульмінаційні «точки» епізодів, розділів та загальну кульмінацію твору.

4. Способи технічно досконалого втілення:

– виділити вокально-технічні завдання;

– визначити характер труднощів (вокально-технічні, метроритмічні, темпові, психологічні – розподіл уваги, пристосування).

Аналізуючи музичні твори, студенти набувають досвіду художньо-творчої діяльності, отримують необхідні знання, виховують правдивість та щирість почуттів, розвивають гарний музичний смак, виконавську тактовність. Після детального ознайомлення з композицією студент повинен визначити конкретні творчі завдання для найповнішого розкриття художнього змісту, продумати





власні виконавські наміри, а потім намагатися їх здійснити. Тільки той твір можна вважати готовим до публічного показу, що детально розібраний і проаналізований та вичерпно засвоєний виконавцем.

Концертний виступ – кульмінаційний момент тривалої роботи над твором, результат цілісної системи вокального навчання. Найвища мета вокаліста-виконавця полягає в тому, щоб через добре сформований голос та виразне слово, за допомогою гнучкого психотехнічного апарату, покiрного завданням волі й розуму, виявити художню цінність, що закладена поетом і композитором у тому чи іншому творі. Виконання завжди залежить від рівня таланту й культури виконавця. Якість звучання голосу співака, тембральне забарвлення, темперамент, сила його уяви, воля, виразне осмислене фразування, – усі ці елементи вокальної майстерності повинні сприяти втіленню авторського задуму.



Кармен – Тетяна Дяченко

Вивчаючи особливості концертно-виконавської діяльності, необхідно звернути увагу на важливість психологічної підготовки виконавця до виступу на сцені. Адже будь-яка концертна діяльність викликає певні психологічні труднощі та вимагає від виконавця набагато більшої порівняно з підготовчим періодом емоційної, інтелектуальної та фізичної віддачі. На уроках постановки голосу педагог має пояснювати студентам, що вокальне виконавство – складний процес, що потребує великої зосередженості співака. Процес, у якому беруть

участь не тільки голос, міміка, пантоміма, але й інтелект, воля, пам'ять, уява, думки, почуття. Виконавська воля дає змогу співакові впоратися з хвилюванням під час виступу, досягти органічної єдності раціонального та емоційного у творчості.

Роль вокального педагога в підготовці студента до концертно-виконавської роботи надзвичайно важлива. Проникнути в глибину співацького процесу, вивчити його і, тим паче, керувати ним – складне завдання. Саме тому до формування та виховання співацького голосу необхідно підходити дуже відповідально, аби створити живий, природний, органічний та змістовний голос, а не безликий, нівельований тією чи іншою школою, мертвий звук. Потрібно розвивати волю, увагу, самоконтроль, смак молодого виконавця, підготувати його психіку до концертно-виконавської роботи.

Цікаво характеризує роль педагога Г. Г. Нейгауз: «Вважаю, що одне з головних завдань педагога – зробити так, щоб бути непотрібним учню, усунути себе, вчасно зійти зі сцени, тобто прищепити йому ту самостійність мислення, методів роботи, самопізнання та уміння досягати мети, які зветься зрілістю,

порогом, за яким починається майстерність. Свідомо прагнучи цього, я водночас не хочу закреслити себе як людину, як особистість; волю тільки перестати бути мільйонером, гувернером, тренером, і хочу залишитися одним із багатьох життєвих двигунів учня, одним із вражень цього буття поруч з іншими, нехай сильнішими або більш слабшими» [4, с. 147].

Отже, концертно-виконавська практика поєднує аналітичні та практичні процеси вокально-виконавської підготовки майбутнього фахівця музичного мистецтва. Вона є потужним розвивальним засобом і необхідною умовою ефективного вокального навчання.

Література:

1. Дмитриев Л. Б. Интуиция и сознание в творчестве и вокальной педагогике. *Вопросы вокальной педагогики*. Москва: Музыка, 1984. № 7. С. 135–155.
2. Голос людини та вокальна робота з ним: монографія / (Г. Є. Стасько, О. Д. Шуляр, М. Ю. Сливоцький та ін.). Івано-Франківськ : Видавництво Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. 2010. С. 140–149.
3. Мальшева Н. О пении: Из опыта работы с певцами. Москва : Сов. композитор, 1988. 92 с.
4. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. Москва: Музыка, 1988. 240 с.
5. Урбанович Г. Певческий голос учителя музыки. *Музыкальное воспитание в школе*. 1977. № 12. С. 30–31.



Алла Хоменко

ДО ПИТАННЯ АКТИВІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ СТУДЕНТІВ У СИСТЕМІ ВОКАЛЬНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ

Однією з актуальних проблем музичної педагогіки є активізація у процесі навчання розумової діяльності та самостійного творчого мислення студентів. Динамічність культурного життя сьогодні створює умови для розвитку в молоді здатності мислити творчо, ставити запитання та знаходити відповіді на них, виробляти особисту позицію щодо оцінювання істинного в мистецтві. Особливе значення ця проблема має для виховання майбутнього фахівця музичного мистецтва, адже він виступає в ролі педагога, виконавця і вихователя одночасно.

Оволодіння системою ціннісного ставлення до мистецтва має йти поруч зі стимулюванням студентів до самовираження у виконавській діяльності, адже специфіка роботи учителя музичного мистецтва полягає в тому, що він є, насамперед, виконавцем навчального матеріалу. Достатній рівень розвитку його музичного мислення допоможе художньо, яскраво, емоційно виконати твір, викликати в дітей інтерес до музики, бажання розуміти її. Учитель музики повинен уміти змістовно і глибоко проаналізувати виконане, підготувати музичне сприйняття учнів вступним словом, поглиблюючи емоційне переживання слухачів вправним поясненням.

У зв'язку з цим перед музичними факультетами вузів постають серйозні завдання: сформувати такі якості мислення студента, що дозволять йому самостійно, творчо засвоювати й переробляти музичну інформацію, що постійно поповнюється, озброять його загальним методом оволодіння новими знаннями.

Сучасні дидактики, психологи, педагоги-практики вважають, що основою навчання має бути не запам'ятовування одержаної ззовні інформації, а активна участь у її здобутті. Адже дуже часто у практиці музичного виховання переважає відтворюючий тип учнів, а не мислячий. Недостатня розумова активність при засвоєнні матеріалу іноді спричиняє невміння вільно оперувати набутими знаннями, самостійно орієнтуватися в нових явищах, творчо вирішувати поставлені життям завдання.

Відомо, що музика – найемоційніший вид мистецтва. Її суть полягає в емоційно-образному відображенні дійсності. Щоб глибоко розкрити музичний образ і втілити його у виконанні, потрібен не тільки чуттєвий ступінь пізнання, а й активна робота розуму, який аналізує і синтезує музичні враження, осмислює і



узагальнює враження в художній образ.

Одним із найважливіших видів музичного виховання є виконавська діяльність, адже саме в ній поєднуються теоретичні знання і виконавські уміння та навички, що забезпечують правдивість художньої інтерпретації музичних творів.

Художньо-образний зміст вокального твору як цілісне явище виникає на основі взаємодії діалектично пов'язаних між собою музичного та поетичного компонентів. Ці дві складові у своїй єдності закладають основу створення виконавцем художньо-образного змісту твору. Саме тому проблеми виховання співацької майстерності пов'язують не тільки з якісним мелодійно-вокальним інтонуванням, а і з донесенням до слухача образної змістовності поетичного тексту.

Найвища мета вокаліста-виконавця полягає в тому, щоб через добре сформований голос та правильно подане слово, за допомогою гнучкого психотехнічного апарату, який підлаштовується під завданням волі та розуму, створювати художню цінність, закладену поетом та композитором у тому чи іншому творі.

Не маючи наміру сформулювати будь-які виконавські рецепти, наведемо аналіз вокального твору, де будемо дотримуватися лише вказівок композитора. А потім розглянемо виконання цього романсу трьома видатними співаками. Такий аналіз має за мету настановити студентів на уважне та творче ставлення до композиторських ремарок, до виконання творів.

Візьмемо романс П. І. Чайковського на вірші О. К. Толстого «Серед шумного бала», твір, виконання якого завжди викликало суперечки серед співаків.

Романс П. І. Чайковського «Серед шумного бала» – шедевр у жанрі, що так любили російські композитори – психологічної мініатюри. Вірш написав відомий російський поет О. К. Толстой. Він присвятив його незвичайній зустрічі з таємничою, прекрасною незнайомкою. Цьому віршу судилося стати одним з кращих зразків російської поетичної любовної лірики. У ньому все справжнє, усе так, як було в житті. Це розповідь, що вилася з серця поета, а тому стала вона ліричним шедевром, додавши ще один портрет до галереї муз російських романсів.

Уперше вони зустрілися на балі-маскарадї в Петербурзькому Великому театрі. Серед натовпу гостей він чомусь відразу звернув увагу саме на неї, хоча її обличчя приховувала маска. Але ці очі... Вони дивились сумно й уважно. Жінка була стрункою та граційною. Чудове попелясте волосся вінчало її голову. А голос – густе красиве контральто – просто зачарував його.

Вони зійшлися, недовго говорили, а потім розлучилися в різнобарвній метушні гамірливого бал-маскараду.

Мабуть, саме тієї січневої ночі 1851 року дорогою додому склались у поета перші рядки цього вірша:



*«Средь шумного бала, случайно,
В тревоге мирской суеты,
Тебя я увидел, но тайна
Твои покрывала черты...»*

Любов О. К. Толстого до Софії Андріївни Міллер виявилася «вічним почуттям»: доки він жив, його надихало це кохання.

1878-го, через три роки після смерті О. К. Толстого, П. І. Чайковський створив музику до вірша «Средь шумного бала», таку ж цнотливу, чисту, ніжну, як і поетичні рядки.

Романс написаний у ритмі вальсу. Але це не звичайний вальс, а вальс-мрія, вальс-спогад про зустріч з коханою під час балу. Він чимось нагадує романс М. І. Глінки «Я помню чудное мгновенье». Романтична недомовленість, таємне хвилювання, світла печаль поєднуються в музиці Чайковського.

Композитор дуже далеко відходить від традиційного трактування вальсу. Танцювальний ритм ніби намічений пунктиром у легких акордах супроводу. Мелодія, що декламаційно підкреслює всі найважливіші слова, надзвичайно природньо лягає на танцювальний ритм. На фоні прозорого вальсового супроводу голос невимушено веде поетичну, ліричну розповідь.

У вокальній партії тонко поєднуються мелодичний розспів та мовна виразність. Для ритмічного руху характерні пластичність, гнучкість, свобода (окремі ланцюги мелодії перериваються паузами), водночас зберігається єдиний пульс у партії фортепіано.

У романсі піднімаються та спадають хвилі спогадів ліричного героя. Динамічні нюанси не перевищують середньої сили звучання (*mezzo forte*). Усе ніби під сурдину. Це марення, що переходять у сновидіння. Слова вірша тільки натякають на почуття героя, що приховані й прокидаються «в часы одинокие ночи», «в неведомых грезах». Образ жінки в спогадах невиразний і суперечливий. У неї «печальные очи» і «веселая речь», сміх «грустный» і «звонкий».

Вони зустрілися на балу, але музика романсу не передає святкового гомону. Вона пасивна, сумна, як почуття, що наповнюють душу героя. Фрази, що він промовляє, розриваються в логічному перебігу («Средь шумного бала /пауза/, случайно /пауза/...»), передаючи переривчатість та пасивність спогадів, що не в змозі закріпитися в пам'яті, а тому ніби тануть.

Ланцюги музичного періоду то злиті, то роз'єднані, причому ці процеси інколи протиставляються логічному зв'язку мовного тексту. Саме тому необхідно органічно інтерпретувати музично-ритмічні особливості романсу, щоб зберегти в ньому характер справжньої мрії.

Романс, написаний у простій тричастинній формі, обрамовується коротким

фортепіанним вступом та фіналом, що робить твір завершеним.

Уже у вступі помітна триплановість: самостійний верхній голос – мелодія, середина та мелодизована лінія баса. Тут немає глибокого баса, як у звичайному вальсі. Лінія його – нисхідна, що є ознакою суму, плачу. Але мелодія на фоні цього басу живе, а баркарольний рух у середньому голосі його пом'якшує.

Перша частина – складний подвійний період. Чарівна незнайомка являється самотньому герою як видіння. У перших строфах воно ніби наближається до яви, до дійсності: усе виразнішими стають її риси. Це світле видіння в музиці проривається виблисками D-dur'у (за основної тональності h-moll): спочатку відхиленнями, потім модуляцією в кінці другого куплету в межах періоду, а потім – стійким D-dur'ом на початку середнього розділу романсу.

Друга частина («Мне стан твой понравился тонкий») виростає з варіантів інтонацій, що траплялись у першій частині. Модулююча зв'язка в кінці першої частини стає безпосереднім витокком подальшого розвитку музики середнього розділу, що створює в підсумку велику інтонаційну єдність усього романсу, не порушуючи разом з тим і чіткості окремих граней форми. Елементи речитації, що трапляються в романсі, з'являються вперше в середній частині на словах: «А смех твой ...»

У кінці середньої частини перший такт у супроводі слугує для повернення у висхідну тональність h-moll, у початковий меланхолійний стан.

Реприза романсу змінена. Мелодія знову розвивається, що вносить у ліричну розповідь деякий елемент драматизму: у фортепіано з'являються відгуки-імітації окремих мелодичних зворотів з вокальної партії (повторення звуків, інтонація питання-відповіді). Звуко-висотні зміни в мелодії готують кульмінацію. Вона спрямована до останньої фрази речитативного складу: «но кажется мне, что люблю!».

Усі зміни в репризі пояснюються змістом. Образ незнайомки тане в сумному напівсні, знову перетворюючись у міраж. Ці зміни бачимо в мелодії та гармонії другого речення складного подвійного періоду. На словах «засыпаю», «но кажется мне, что люблю» замість пластичних аріозних фраз з'являються речитативні фрази, які застигають на одному звуці, створюючи відчуття заціпеніння та поринання в сон. Переважає мінор: у другому реченні на місці D-dur'у звучить відхилення в тональність мінорної субдомінанти e-moll.

Різкий емоційний контраст аріозної розспівної (на forte) фрази «Люблю ли тебя я не знаю» й невпевненого речитативу, який застигає на ріапо в заключних словах романсу, передає їх підтекст.

Романс П. І. Чайковського «Средь шумного бала» – романс-загадка. Його високий художній рівень вимагає від виконавця уважного професійного ставлення до досягнення цієї форми. Перспективне охоплення загальної композиції твору, проникнення в його музично-драматичну структуру, драматичне виправдання



елементів музики, створення внутрішнього плану виконання – це шлях, що повинен пройти кожен вокаліст.

А тепер перейдемо до порівняльного аналізу виконання цього романсу трьома видатними співаками: Сергієм Лемешевим, Оленою Образцовою та Юрієм Гуляєвим. Усі ці записи ми маємо у фонотеці вокальної секції.

С. Я. Лемешев виконує твір витончено, поетично. Його трактування дуже переконливе. Зберігаючи протягом усього твору ритм вальсу, він співає дуже стримано, не голосно, але схвильовано. Почуття суму не акцентується. Співак тільки передає загальну емоційну атмосферу музики – деяку мрійливість, «светлую печаль». Перше освідчення в коханні звучить уже в середній частині на словах:

*«А смех твой и грустный, и звонкий
С тех пор в моем сердце звучит».*

Лемешев тут робить *diminuendo*, а слово «звучит» співає на ріпо. У цих словах якесь складне глибоке почуття: мрійливість та захоплення, радісне збудження та жаль. Герой Лемешева – чоловік, який знає ціну почуттям і вдячний, що ця випадкова зустріч на балу подарувала йому багато зворушливих поетичних миттєвостей, повернула втрачені мрії.

Співак цікаво представляє кульмінацію романсу. Він не співає *forte*, а так душевно говорить останні слова, особливо «люблю», що вони запам'ятовуються слухачеві найбільше. Ось як писав сам співак у спогадах: «Справа не в тому, як вимовити фінальну фразу. Важливо голосом з таким захопленням та насолодою змалювати портрет незнайомки, яка збентежила героя, щоб глядач відразу зрозумів, що він закохався... І тоді не потрібно виділяти останні слова. Вони повинні прозвучати просто і спокійно, як підсумок раніше висловленого почуття».

Партію фортепіано виконує Наум Вальтер. Він акомпонує стримано, неголосно, зберігаючи протягом романсу ритм вальсу. Піаніст у всьому іде слідом за вокальною партією, то підтримуючи її, то перегукуючись з нею, то доспіваючи її.

Головне у виконанні С. Я. Лемешева – романтизм, піднесеність, захопленість, гранична поетична витонченість у висловленні почуттів.

О. В. Образцова виконує романс у повільнішому темпі, дуже стримано, сумно. Вона ніби розповідає про тугу за коханням. Бал бачиться у мареві та мріях, а весь вальс у неї нереальний, нетанцювальний. Душевні поривання – це відгук минулих подій. Емоційна відкритість, піднесеність поєднуються з поетичною тендітністю та ліричною прихованістю почуттів.

Кульмінація романсу звучить у її виконанні рельєфніше та пристрастніше. Високий романтичний настрій, властивий виконавській манері О. Образцової, прагнення до драматичної насиченості звучання виявились у використанні нею в



романсі широкої динамічної шкали.

Партію фортепіано виконує талановитий піаніст Важа Чачава. Уже перші акорди супроводу звучать настільки проникливо, ніби чується живий людський голос, зажурливий і тужливий. Вражає здатність музиканта в цих скупих акордах передати таку велику гаму почуттів: і любов, і тугу, і біль, і самотність.

Вокальна та фортепіанна партія у виконанні цих майстрів – рівноправні і рівноцінні. Психологічна домінанта – туга за коханням.

Інтерпретація Ю. Гуляєва – непереконлива. Твір виконується ним у швидкому темпі. Бал цілком реальний. Відчувається навіть світська атмосфера та акторські переживання з приводу «мирской суеты». Романс співається від імені закоханої людини. Загадковість зникає. Видиме приймається за суще. Виконання поверхове та легковажне. Воно дуже далеке від авторського задуму. На жаль, не завжди виконавська культура відповідає рівню музики, що виконується.



Учасники Музичної вітальні в художньому відділі НКМ імені Івана Спаського

Отже, у вокалістів є широке поле для тлумачення музичної форми романсів. Виконання завжди залежить від рівня таланту й культури артиста. Якість звучання голосу співака, темперамент, сила його уяви, воля, здатність використовувати різні фарби звуку, різні манери співу, виразне фразування – усі ці елементи повинні слугувати втіленню авторського задуму.

Говорячи про необхідність виховання самостійності та виконавських навичок, зауважимо, що голос студента має бути технічно вільним. Але ж скільки труднощів потрібно подолати співаку, поки він оволодіє мистецтвом «вокальної інструментовки». Адже він не має готового інструменту, виконавець сам повинен стати інструментом, а це дуже нелегко.

Проблема виховання самостійності студентів пов'язана з поширеними помилками у практиці викладачів-вокалістів: це, по-перше, порушення гармонійності музичного розвитку, що призводить до різкої однобічності і, по-друге, дуже велика активність педагога, що паралізує ініціативу студента. Мистецтво педагога виявляється у виборі найкращого для кожного студента шляху.

Запропоновані нами положення про організацію самостійності студентів та виховання їхнього виконавської майстерності в класі постановки голосу можуть



слугувати установкою, що допоможе знайти потрібний підхід до вирішення цієї важливої проблеми.

Фото й афіші: Сергій Ковальов, Андрій Тішков, Олена Іваницька, Наталія Дмитренко

Зміст

Передмова.....	3
Розділ I. З історії салонного музикування.....	5
Розділ II. Сценарії.....	21
Лицарський романс.....	21
Зів'ялі листки.....	27
Ніжинське минуле в романтичних історіях.....	33
Розділ III. Методичні матеріали.....	49
Концертно-виконавська практика як необхідна умова ефективного вокального навчання.....	49
До питання активізації музичного мислення студентів у системі вокально-виконавської підготовки.....	56



Сьогодні процес національної самоідентифікації країни вимагає осмислення національної культури як оригінальної і самобутньої, цілісне відтворення якої неможливе без ґрунтовного дослідження творчих надбань української спільноти в галузі музичного мистецтва. Тому особливого значення набуває проблема визначення історичного місця вокального мистецтва та його митців, котрі відтворювали і змінювали світову культурну парадигму.

*Тетяна Ляшенко,
доцент кафедри інструментально-виконавської підготовки НДУ
імені М. Гоголя, кандидат мистецтвознавства*

Навчально-методичний посібник посяде належне місце у ставновленні майбутніх вчителів музики, надасть професійного вокально-методичного спрямування знанням і навичкам, засвоєним під час навчання сольного співу.

*Людмила Костенко,
завідувачка кафедри вокально-хорової майстерності
НДУ імені М. Гоголя, професор, заслужений діяч мистецтв
України, кандидат педагогічних наук*

Навчальне видання

ХОМЕНКО Алла Борисівна,
ОНИЩЕНКО Надія Петрівна

КРАЄЗНАВСТВО
у сценічній практиці студентів
мистецьких факультетів

Навчально-методичний посібник

Технічний редактор – І. П. Борис
Верстка, макетування – О. П. Моціяка, О. В. Борщ
Книга друкується в авторському редагуванні

Підписано до друку
Гарнітура Times
Замовлення №

Формат 60x84/16
Обл.-вид. арк. 2,55
Ум. друк. арк. 5, 81

Папір офсетний
Тираж 80 прим.

Ніжинський державний університет
Імені Миколи Гоголя
м. Ніжин, вул. Воздвиженська, 3^А
(04631)7-19-72
E-mail: vidvan_ndu@ukr.net
www.ndu.edu.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 2137 від 29.03.05 р.