

лов. — Режим доступа : <http://www.musiccritics.ru/?id=3&readfull=4035>. — Загл. с экрана.

8. Руднев В. П. Прочь от реальности [Текст] : Исследование по философии текста / В. П. Руднев. — М. : Аграф, 2000. — 423 с. — (Сер. «XX век +» : Междисциплинарные исследования).

9. Свасьян К. А. Философское мировоззрение Гете [Текст] / К. А. Свасьян. — Ереван : АН Арм. ССР, 1983. — 183 с.

10. Сердюк О. В. Музыкальная драма «Король Рогер» К. Шимановского в контексте духовных поисков эпохи [Текст] : автореф. дис. ... канд. искусствовед. : 17. 00. 03 / О. В. Сердюк. — К., 1995. — 29 с.

11. Чепалов А. И. «Зверинец» на оперной сцене? Такого еще не было [Текст] / Александр Чепалов // Время. — 2011. — № 60 (16734). — Вторник, 5 апреля. — С. 7.

12. Штахау К. Антология бестий. Мировая премьера на фестивале «Сакро-Арт» [Текст] / Кристиана Штахау // Культура. — 2004. — № 37 (7445). — 23–29 сент.

13. Щетинский А. Стараюсь не обращать внимания на препоны [Электронный ресурс] / Александр Щетинский. — Режим доступа : <http://mignews.com.ua/ru/articles/8171.html>. — Загл. с экрана.

14. Borchmeyer D. Die Festspielidee im Spannungsfeld von Hofkultur und «Kunstreligion». Goethe – Richard Wagner – Ludwig II [Text] / D. Borchmeyer // Bayreuther Festspielbuchs. — 2001. — P. 18–25.

УДК 78.02 (477) “19”

Анна Утина

В. Т. БОРИСОВ И С. А. МАМОНОВ: АСПЕКТЫ ТВОРЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ

Творческий почерк композитора складывается под воздействием множества факторов, однако едва ли не самыми главными среди них являются знания и опыт, полученные в процессе обучения. Роль учителя не ограничивается только исправлениями ошибок и повторениями правил. Его взгляды на искусство, его музыкальные симпатии, свойственные ему самому методы и приёмы письма оказывают не-

посредственное влияние на его учеников, определяя художественные замыслы последних.

Учителем Сергея Алексеевича Мамонова – известного украинского композитора, педагога, главы донецкой организации НСКУ, лауреата Республиканской комсомольской премии имени Н. Островского, Республиканского конкурса на лучшую песню, заслуженного деятеля искусств Украины – был Валентин Тихонович Борисов¹. В 1969 г. С. А. Мамонов поступил в Харьковский институт искусств имени И. П. Котляревского, где В. Т. Борисов стал его преподавателем по всему циклу специальных предметов. Занятия запомнились начинающему композитору непринужденностью в отношениях между педагогом и студентом, свободой творческого общения, которому не мешали возрастные и профессиональные барьеры. Остроумный и живой, но внешне сдержанный, корректный, В. Т. Борисов, будучи не согласен с той или иной музыкальной идеей, говорил об этом всегда мотивированно и деликатно. Несомненно, для учеников В. Т. Борисова «кладезем» знаний были не только замечания, высказанные на уроке, но и музыка, созданная их учителем. **Цель** настоящей статьи – выявить в творчестве С. А. Мамонова черты преемственности по отношению к композиторскому стилю В. Т. Борисова. **Материал** исследования составляют «Дивертисмент» для симфонического оркестра В. Т. Борисова и «Концерт-дивертисмент» для камерного оркестра С. А. Мамонова.

Творчество композиторов, чьи произведения будут рассмотрены в дальнейшем, получило пока *недостаточно глубокое освещение* в музыковедческой литературе. Так, В. Т. Борисову посвящены монографические работы Н. С. Тышко [8] и П. П. Калашника [5]. Первая из них датируется 1972 г., в ней рассматривается творческий путь композитора, в хронологической последовательности характеризуются сочинения, написанные до этого времени. В книге П. П. Калашника (1979) объектом аналитического внимания становятся образный

¹ В. Т. Борисов – композитор, педагог, заслуженный деятель искусств Украины (1971). С 1944 по 1948 г. В. Т. Борисов возглавлял Харьковскую организацию Союза композиторов Украины. В 1944–1949 гг. – ректор Харьковской консерватории, с 1973 г. – заведующий кафедрой композиции и инструментовки Харьковского института искусств, с 1977 г. – профессор.

строй произведений В. Т. Борисова и отдельные стороны его музыкального языка: мелодика, лад, полифония, гармония, оркестровка. В статье того же автора [4] (1992) освещаются различные сферы деятельности В. Т. Борисова, указываются характерные черты его творческого метода. Вопросы, связанные с фортепианным творчеством В. Т. Борисова, поднимаются в работах М. В. Бевз [1].

Степень изученности творчества С. А. Мамонова также не слишком высока. Отдельные его произведения рассматриваются в статьях И. Гамовой, В. Иванченко, Е. Пономаренко-Цанк. Так, И. Гамова [2] обращается к произведениям С. Мамонова в связи с анализом полифонических явлений в музыке донецких композиторов. В. Иванченко [3] и Е. Пономаренко-Цанк [7] вовлекают в орбиту своих исследований концертные сочинения С. Мамонова. Диссертация Е. Шаповаловой [9], посвящённая циклическим формам инструментальной музыки композиторов Донеччины, содержит характеристику некоторых сочинений композитора различных жанров.

Рассмотрим те черты стиля В. Т. Борисова, которые отмечаются в музыковедческой литературе как наиболее характерные для него. Так, исследователи единодушно подчёркивают глубокую связь творчества композитора с народной музыкой. Усвоение В. Т. Борисовым характерных особенностей украинского песенно-танцевального и эпического фольклора позволяло ему создавать оригинальные мелодии, проникнутые национальным духом: интонационные обороты, напоминающие попевки народных песен, элементы лидийского, дорийского, миксолидийского ладов, их чередование и смешение, орнаментальные украшения, характерные для украинских дум и инструментальных наигрышей, специфические хроматизмы на расстоянии, порождённые ладовой переменностью.

Влияние народной музыки обнаруживается и в фактуре сочинений В. Т. Борисова, проявляясь «у вільних переходах від унісону до багатоголосся, від неповних акордів до повних і навпаки, у закінченні окремих фраз і досить крупних побудов унісонами і октавами, акордами з пропущеними терціями після більш насичених структур» [5, с. 109]. Своеобразная манера использования деревянных и медных духовых инструментов (сольное и «хоровое» пение), органичное вложение в оркестровую ткань ударных, звучание которых иногда вызывает ас-

социации с «троїстими музиками», позволяют говорить о претворении фольклорных традиций в оркестровом письме В. Т. Борисова [5].

При достаточно частом цитировании фольклорных напевов В. Т. Борисов, как правило, переосмысливает песенный образ, подчиняя его собственному замыслу. Композитор называет такой метод работы с народной песней «разработкой»², отделяя его от «гармонизации» и «обработки». Вообще, разработочность, ведущая к кардинальной трансформации исходной сущности тем (не только фольклорных, но и собственных), непрерывность развёртывания образов, монолитность целого – эти качества, как справедливо отмечает П. П. Калашник [5], в полной мере свойственны драматургии произведений харьковского композитора.

Главным компонентом музыкального языка В. Т. Борисова является мелодия. Она обуславливает гармонические и фактурные особенности его сочинений. Стремление выявить мелодический потенциал каждого голоса определяет ведущую роль полифонии, при этом подголосочность, питающаяся из родника народного многоголосия, сочетается у В. Т. Борисова с приёмами, выработанными в профессиональном музыкальном искусстве – имитациями, каноническими секвенциями, перестановками голосов в вертикально-подвижном контрапункте. Полифоническое начало не только способствует динамизации гомофонно-гармонической ткани, но и обуславливает возникновение самостоятельных полифонических форм [5].

Индивидуальность стиля В. Борисова во многом определяется особенностями его оркестрового письма. Проблемы оркестровки постоянно находились в центре его внимания не только как композитора, но и как педагога и учёного-исследователя. На протяжении многих лет Валентин Тихонович вел в Харьковской консерватории курсы инструментоведения и истории оркестровых стилей, он – автор ряда научных работ, посвящённых оркестровым стилям русских композиторов XIX – начала XX в. Велика заслуга В. Борисова в качестве редактора сочинений украинских композиторов. Им созданы, в част-

² Опыт работы над фольклорным материалом был обобщен В. Т. Борисовым в статье «Об обработке народной песни», опубликованной в журнале «Советская музыка» за 1937 г. [8, с. 16–17].

ности, оркестровые редакции симфонии В. Сокальского, фантазии «Козак-шумка» и кантаты «Радуйся, ниво неполитая» Н. Лысенко. В собственных сочинениях он умело использует технические и колористические возможности инструментов с целью разностороннего освещения образов, создания свежих тембровых красок.

В качестве характерных примет индивидуального стиля В. Т. Борисова исследователи отмечают также лаконичность высказывания, значимость конструктивного начала, органичность синтеза «фольклорной» и «академической» составляющих музыкального языка композитора, оптимистичность его мироощущения [1].

В сочинениях 1970 годов прослеживаются новые, ранее не свойственные музыке В. Т. Борисова, тенденции. «Дивертисмент» для симфонического оркестра, «Музыка для струнных», два фортепианных концерта, Третья симфония – эти опусы характеризуются сочетанием тембровой и ладогармонической колористичности с авангардистскими исканиями. Интерес к серийности, сонористике возник у В. Т. Борисова под влиянием поездки в Польшу на международный фестиваль современной музыки в 1968 г., но, возможно, был инициирован также появлением у него молодых талантливых учеников, увлечённых новыми техниками письма. По воспоминаниям С. А. Мамонова³, об этом неоднократно говорил сам композитор, подчеркивавший, что он не только «даёт» знания своим ученикам, но и сам многое «берёт» у них.

Одно из сочинений В. Т. Борисова 1970 гг. стало импульсом к написанию С. А. Мамоновым собственного опуса. Речь идёт о *Концерте-дивертисменте для камерного оркестра* (1981), посвящённом В. Т. Борисову и созданном по образцу его «Дивертисмента» для симфонического оркестра (1972). Сходство между двумя произведениями обнаруживается в целом ряде моментов. Прежде всего, это жанровое обозначение «дивертисмент», апеллирующее к традициям лёгкой (фр. *divertissement* – «увеселение», «развлечение») музыки эпохи классицизма. Поскольку данный термин не относится к числу широко распространённых в творческой практике укра-

³ С. А. Мамонов делился своими воспоминаниями в личной беседе с автором статьи.

инских композиторов второй половины XX в., вряд ли такое совпадение можно считать случайным⁴. Сходной является и структура цикла в произведениях В. Т. Борисова и С. А. Мамонова: 4 части⁵, чередующиеся по принципу темпового контраста: *Lento* (I ч.) – *Moderato assai* (II ч.) – *Lento, tempo giusto* (III ч.) – *Allegro* (IV ч.) у В. Т. Борисова и *Grave* (I ч.) – *Allegro* (II ч.) – *Andante moderato* (III ч.) – *Allegro non troppo* (IV ч.) у С. А. Мамонова. Обращает на себя внимание тождественность жанровых характеристик первых двух частей цикла и родственность двух последних. Так, первые части в обоих произведениях носят название «Прелюдия», вторые – «Вальс» (у С. А. Мамонова – «Вальс-скерцо»). В третьих частях – «Интерлюдии» в Концерте С. А. Мамонова и «Каденциях» в Дивертисменте В. Т. Борисова – жанровая конкретность музыки несколько нивелируется. Финальная функция заключительных частей цикла подчеркнута в обозначении С. А. Мамонова («Финал») и завуалирована названием «Бурлеска» в произведении В. Т. Борисова.

Объединяют «Дивертисмент» В. Т. Борисова и «Концерт-дивертисмент» С. А. Мамонова также принцип сквозного развития тематического материала, приводящий к его синтезированию в финале цикла, широкое применение полифонических приёмов изложения и разработки, использование в качестве сольных практически всех инструментов оркестра, демонстрация их виртуозного потенциала, актуализация идеи тембровой колористичности.

I часть *«Дивертисмента» В. Борисова* основана на серийном ряде. 12 неповторяющихся звуков распределены по четырем голосам струнных инструментов⁶. Такая фактурная идея перекликается с приёмом *klangfarbenmelodie* А. Шёнберга и, одновременно, с пунтилистической техникой А. Веберна. Шесть проведений серии прославляются эпизодами аккордово-гармонического склада, два

⁴ В западноевропейской музыке XX в. обозначение «дивертисмент» встречается в случаях нарочитой стилизации музыки XVIII ст. (например, «Дивертисмент» для струнного оркестра Б. Бартока или «Дивертисмент» для камерного оркестра Б. Бриттена).

⁵ Заметим, что четырехчастный цикл в дивертисменте – скорее исключение, чем правило, обычно количество частей варьируется в диапазоне от трех до десяти.

⁶ Первая часть написана только для струнной группы симфонического оркестра.

из которых разрастаются, образуя кульминационные зоны. Использование техники вертикально-подвижного контрапункта позволяет композитору в каждом проведении серии варьировать соотношение голосов. Дополнительным фактором целостности Прелюдии выступает единая динамическая волна, охватывающая всю форму: от *ppp* в первых тактах до *fff* в кульминации (аккордово-гармонический эпизод после пятого проведения серии), и далее – вновь угасание звучания до *ppp*.

Если в I части царит сосредоточенное размышление, то музыка II части разворачивается в атмосфере элегической мечтательности, которую подчёркивает указание «*con morbidezza*» – «с особой деликатностью». Лёгкое танцевальное движение, пластичные мелодические линии, пастельные оркестровые краски создают изысканный лирический образ, напоминая некоторые фрагменты музыки С. Прокофьева [5, с. 41]. Включение в цикл танцевального номера усиливает дивертисментные черты произведения, практически не ощутимые в его I части. «Вальс» написан в трехчастной форме с неконтрастной серединой и сокращённой репризой, однако композиционные грани сглажены благодаря чередованию дополняющих друг друга тем, характерному для танцевальной сюиты.

III часть – «Каденции» – представляет собой на первый взгляд калейдоскопическую последовательность инструментальных соло, подчинённую, однако, строгой логике развития. Тематический материал некоторых соло закреплён за определёнными инструментами, но есть и такие мотивы, которые свободно переходят из одной партии в другую. Отметим реминисценцию основной темы «Вальса», звучащую у валторны в среднем разделе формы. Композитор использует разнообразный арсенал технических и колористических приёмов игры: флажолеты, пиццикато, глиссандо, аккорды струнных, трели и фруллато деревянных. Поочерёдное солирование различных инструментов, виртуозность их партий, импровизационность развития привносят в музыку этой части отчётливые черты концертности.

Шуточная подоплека IV части – «Бурлески» – определяется контрастом между математически выверенной серийной основой темы и жизнерадостной энергией заключённого в ней образа. Композитор подвергает тему ряду преобразований, опирающихся на сво-

бодно трактованные правила додекафонной техники. Однако приёмы инверсии, ракохода, сегментации создают комический эффект, усиливая царящую в финале атмосферу радостной игры. Средний раздел трехчастной формы контрастирует с крайними. Темп *Adagio*, динамика *ppp*, тремоло струнных в сочетании с аккордами арф полностью меняют звучание хроматической темы, мелькавшей в экспозиционном разделе «Бурлески», но подчёркивают родство данного эпизода с серединой «Вальса». В репризе финала возникает аллюзия на музыку III части «Дивертисмента», однако сходство здесь обнаруживается не в тематической плоскости, а в фактурной – в концертно-виртуозных переключках сольных тембров и оркестровых групп.

«Концерт-дивертисмент» С. Мамонова, так же как и «Дивертисмент» В. Борисова, открывается «Прелюдией». Но, если в «Прелюдии» В. Борисова драматургическое развитие основано на росте одного образа, то у С. Мамонова оно построено на сопоставлении двух тематических элементов: экспрессивного восклицания в диапазоне уменьшённой терции и восходящего движения по квартам. В процессе развития происходит их варьирование путём звуковысотных смещений, фактурных уплотнений, смены направления движения. Принцип сопоставления элементов сочетается с их объединением по вертикали и горизонтали. Прорастающий из первого элемента «колышущийся» мотив (ц. 2 в партии гобоя) сыграет заметную роль в III части «Концерта». В разделе *Andante* имитационно излагается новая тема, в которой переплавлены интонации обоих тематических элементов. Непрерывное тематическое развёртывание, сопровождающееся усилением динамики и темповым ускорением, устремлено к кульминации, на пике которой возвращаются два главных элемента «Прелюдии». Но это не столько реприза, сколько лаконичная кода, напоминающая об исходной диспозиции и одновременно подготавливающая следующую часть цикла (стаккатный мотив кларнета и фагота, контрапунктирующий главной теме).

На сопоставлении двух тем строится и драматургия II части «Концерта-дивертисмента». Прихотливые узоры кларнетовых мотивов, «цепляясь» друг за друга, выстраиваются в рельефную мелодическую линию, своей изысканностью напоминающую вальсовую тему «Дивертисмента» В. Т. Борисова. Вторая тема, звучащая у скрипок, опи-

рается на нисходящее хроматическое движение, охватывающее полтораоктавный диапазон. Стаккаттный мотив, впервые появившийся в конце «Прелюдии», вначале контрапунктирует хроматической теме, а затем проникает в мелодическую линию, смягчая «прямолинейность» её очертаний.

Развитие, опирающееся на игровое соревнование между темами, не только подчёркивает их контраст по отношению друг к другу, но и вскрывает их завуалированное интонационное родство. Возвращение главной темы в основной тональности (ц. 6) воспринимается как реприза, однако экспозиционный тип изложения быстро переходит в разработочный. На начало настоящей репризы указывает возвращение основной тональности, исходного типа фактуры, тембровой диспозиции. Точно воспроизводятся и внутренние композиционные очертания экспозиции. Такая точность репризы, приближенной к типу *da capo*, характерна для танцевальных жанров. Вместе с трёхдольным метром и специфической фактурной формулой этот признак репрезентирует первый компонент жанрового обозначения части – «Вальс». Черты второго компонента – «скерцо» – связаны с опорой на бытовую танцевальность и моторику движения, но, в первую очередь, – с игровым характером развития, приёмом тембровых переключек и тематических сопоставлений.

III часть – «Интерлюдия» – созвучна «Каденциям» В. Т. Борисова. На первый план выступают сольные инструментальные тембры, диалогические переключки между ними, изысканные колористические эффекты. Тематический материал «Интерлюдии» произведен по отношению к тематизму I части цикла. В крайних разделах трехчастной формы звучат квартовые мотивы, рисунок которых напоминает извилистые контуры кларнетовых линий «Вальса-скерцо». С ними чередуются экспрессивные возгласы, смягчённые приглушённой динамикой. В среднем разделе (ц. 4) на передний план выходит «колышущийся» мотив, лишь намеченный в «Прелюдии». Его варианты и подголоски изобретательно инкрустированы интонациями других тем, звучавших ранее как в этой части (восходящие квартовые обороты, опевания), так и в предыдущих (хроматизмы из второй темы «Вальса»). Неожиданный всплеск драматизма выливается в скандирование звука «а» всем составом духовых инструментов на *ff*. Крат-

кое заключение, совмещающее функции репризы и коды, непосредственно переходит в финал.

IV часть «Концерта-дивертисмента» С. А. Мамонова написана в форме рондо с двумя эпизодами. Тема рефрена проходит у фортепиано, поддерживаемая *pizzicato* низких струнных. Ритмическую упругость ей придают нерегулярная акцентность и остиная пульсация сопровождения. Обращает на себя внимание контраст жизнерадостной моторики, определяющей характер музыкального образа, и строгой рациональности звуковысотной конструкции темы. Аналогичное сочетание имело место и в финале «Дивертисмента» В. Т. Борисова.

Первый эпизод строится на нисходящем хроматическом движении, знакомом благодаря одной из вальсовых тем II части. Тема излагается не сразу, а постепенно кристаллизуется из «осколков», мелькающих в различных голосах, тембрах, регистрах. В сформировавшемся виде она проходит несколько раз, не уступая теме рефрена по своей ритмической энергии и артикуляционной чёткости.

Второй эпизод представляет собой фугато на теме, производной от музыкального материала I части. Энергичное восходящее движение по чистым и увеличенным квартам в сочетании с имитационным изложением апеллирует к среднему разделу «Прелюдии». Однако развитие достигает более широкого размаха, вовлекая в своё русло малосекундовые и квартовые интонации из I части, репетиционные обороты из III части и увенчиваясь мощной кульминацией (ц. 12). Последнее проведение рефрена внезапно прерывается. В темпе *Grave* звучит начальная тема «Прелюдии». Таким образом, идея финального синтеза, последовательно проводившаяся в заключительной части «Концерта-дивертисмента», подкреплена приёмом арочного обрамления циклической формы.

Выводы. Анализ двух произведений, написанных учителем и учеником, позволяет обнаружить несомненное сходство в драматургии, структуре, особенностях тематизма этих сочинений, используемых в них приёмах развития. Вместе с тем, преломление молодым композитором традиций, унаследованных от учителя, глубоко индивидуально. Он переосмысливает последние, усиливая некоторые тенденции, намеченные в произведении В. Т. Борисова, и привнося при этом новые черты, рождённые в процессе поисков своего пути.

Так, взяв за основу жанровое обозначение «дивертисмент», С. А. Мамонов дополняет его указанием на концертное начало, которое, несомненно, присутствует в произведении В. Т. Борисова, хотя это обстоятельство и не отражено в заглавии. С другой стороны, С. А. Мамонов не «афиширует» присутствие такого атрибута концертного жанра, как каденция, ибо у него черты виртуозного солирования не сконцентрированы в одной части, как у В. Т. Борисова, а рассредоточены по всему циклу. Заметим, что уже в «корректировке» исполнительского состава (камерный оркестр вместо симфонического) молодой композитор манифестировал главенство жанровых признаков концерта: все инструменты, кроме струнных, представлены у него в единственном числе.

Индивидуализация унаследованных от В. Т. Борисова традиций заметна и в драматургической сфере. При сходстве образной планировки цикла развитие внутри частей осуществляется по-разному. У В. Т. Борисова, как правило, доминирует один образ, подвергающийся более или менее значительным преобразованиям, контраст же, если и присутствует, то выполняет оттеняющую функцию (средний раздел во II и IV частях). У С. А. Мамонова определяющую роль в драматургическом развёртывании играет принцип противопоставления двух образно-интонационных сфер. И, поскольку в «Концерте-дивертисменте» жанровые условия не способствуют их конфронтации, движущей силой развития оказывается игровое взаимодействие контрастных образов.

Сравнение стилистической стороны сочинений демонстрирует больше различий, чем сходства. Вернее, базовые установки у обоих композиторов общие – рациональность организации целого, конкретность жанровых ассоциаций, опора на краткий мотив, обуславливающая синтаксическую дробность тематизма, линейность мышления, не исключая внимания к фонизму вертикали, интерес к тембровой колористичности. Однако звуковая реализация этих установок демонстрирует принадлежность учителя и ученика к разным творческим поколениям. Если для В. Т. Борисова серийный ряд в I части или разрастающийся кластер в III-ей – сознательный эксперимент, направленный на обновление языковых ресурсов творчества, то для С. А. Мамонова диссонирующая аккордика и предельно заострённые

мелодические ходы – естественная интонационная среда. В отличие от учителя, с интересом использовавшего непривычную для него лексику, он выступает как «носитель» нового языка. Этим обстоятельством, очевидно, объясняется достаточно опосредованная связь музыки С. А. Мамонова с фольклором. Именно такая преемственность, неразрывно связанная с творческим переосмыслением наследуемых традиций, обеспечивает непрерывность и плодотворность развития искусства по линии «учитель – ученик».

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бевз М. В. *Жанрово-стильові особливості фортепіанної творчості Валентина Борисова [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / М. В. Бевз. — Харків, 2009. — 18 с.*

2. Гамова І. В. *Про поліфонію в творах донецьких композиторів [Текст / І. В. Гамова // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька держ. консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк : Юго-Восток, 2001. — С. 103–114.*

3. Іванченко В. Г. *Інструментальний концерт в творчості донецьких композиторів (до проблеми симфонізації жанру) [Текст] / В. Г. Іванченко // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька держ. консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк : Юго-Восток, 2001. — С. 137–144.*

4. Калашиник П. П. *Валентин Тихонович Борисов [Текст] / П. П. Калашиник // Музична Харківщина : зб. наук. праць / упоряд. П. П. Калашиник, Н. Л. Очеретовська. — Харків : Харківський інститут мистецтв ім. І. П. Котляревського, 1992. — С. 77–86.*

5. Калашиник П. П. *Риси стилю творчості В. Борисова [Текст] / П. П. Калашиник. — К. : Муз. Україна, 1979. — 112 с.*

6. *Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. [Текст] / Упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька держ. консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк : Юго-Восток, 2001. — 148 с.*

7. Пономаренко-Цанк О. Ю. *Жанр фортепіанного концерту в творчості донецьких композиторів 70–90-х років ХХ століття [Текст] // О. Ю. Цанк // Музичне мистецтво Донбасу: вчора, сьогодні, завтра : зб. ст. / Упоряд.-ред. Т. В. Тукова / Донецька держ. консерваторія ім. С. С. Прокоф'єва. — Київ–Донецьк : Юго-Восток, 2001. — С. 126–131.*

8. Тишко Н. С. Валентин Борисов [Текст] / Н. С. Тишко. — К. : Муз. Україна, 1972. — 43 с. — (Творчі портрети українських композиторів).

9. Шаповалова О. В. Циклічні форми інструментальної музики композиторів Донеччини у жанровому контексті сучасної української музики [Текст] : автореф. дис.... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 / О. В. Шаповалова. — К., 2008. — 24 с.

УДК 78.071.5

Олег Бадалов

ДІЯЛЬНІСТЬ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКО-ХОРОВОЇ ШКОЛИ З РОЗВИТКУ ХОРОВОГО ЖИТТЯ ЧЕРНІГІВЩИНИ

Постановка проблеми. Вивчення національних диригентсько-хорових шкіл є надзвичайно актуальним у сучасному українському музикознавстві. Здійснені ґрунтовні дослідження київської (А. Лашенко, О. Бенч) та одеської (І. Шатова) хорових шкіл, з'ясовано особливості розвитку «школи М. Колесси» (Л. Кияновська), ведеться робота по вивченню й узагальненню традицій харківської хорової школи (В. Рожок, Л. Шаповалова, О. Батовська, В. Матюхін та ін.). Однак сучасний етап розвитку хорової культури України, на думку В. Рожка, характеризується тим, що «чітке розмежування системи функціонування київської, харківської, львівської та одеської хорових шкіл, що мали свої яскраво виражені педагогічні принципи, форми методичної роботи, визначних лідерів» змінюється процесами взаємовпливу у багатьох напрямках їх існування (естетичні засади, тенденції виконавства, форми організації хорів тощо) [3, с. 44]. Інтегральні процеси актуалізували цікавість до регіональних аспектів розвитку хорової культури України, зокрема, до вивчення значення національних хорових шкіл у розвитку хорового життя локусів держави.

Дослідження особливостей розвитку хорового життя Чернігівщини зумовлює звертання до вивчення творчого шляху керівників хорових колективів як репрезентантів хорових шкіл України. У цьому контексті важливим завданням постає з'ясування впливу представників