

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології
ім. М. Т. Рильського

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КИСЛЮК АНДРІЙ ВІКТОРОВИЧ

УДК 78.07(477)''19/20''

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТВОРЧА ОСОБИСТІСТЬ М. Б. СТЕПАНЕНКА
В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНОМУ ПРОЦЕСІ
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX – ПОЧАТКУ XXI СТ.**

Спеціальність 034 – Культурологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії

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

А. В. Кислюк

Науковий керівник:

Немкович Олена Миколаївна,
доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2026

АНОТАЦІЯ

Кислюк А. В. Творча особистість М. Б. Степаненка в українському музично-культурному процесі другої половини XX – початку XXI ст. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії зі спеціальності 034 – «Культурологія». Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. Київ, 2026.

Дисертаційна робота є цілісним дослідженням багатогранної творчої особистості дослідника-музикознавця, піаніста, педагога, музично-громадського діяча Михайла Борисовича Степаненка в контексті музично-культурного процесу України другої половини XX – початку XXI століття.

Актуальність дисертаційного дослідження зумовлена: 1) необхідністю вивчення цінних надбань української музичної культури з метою збереження національної культурної спадщини як основи національної ідентичності, що є особливо важливим в умовах сучасних соціальних викликів; 2) осмислення вагомого внеску М. Степаненка в українську музично-культурну скарбницю, що є дотепер цілісно не дослідженим.

Метою праці є систематизація фактичних даних, пов'язаних із творчою постаттю М. Степаненка та введення до наукового обігу невідомих матеріалів; вивчення творчої особистості діяча в її багатогранності й водночас цілісності; осмислення його ролі в українському музично-культурному процесі другої половини XX – початку XXI століття.

Для дослідження представленої проблематики охоплено різноаспектну **джерельну базу**: наукові музикознавчі праці М. Степаненка, джерелознавчий доробок дослідника, друковані нотні видання, звукові джерела, архівні, зокрема фотоматеріали, авторські інтерв'ю про М. Степаненка з Г. Саськом та Т. Невінчаною.

Теоретичну базу дослідження склали роботи з історії української музичної культури, присвячені другій половині XX – початку XXI століття, фортепіанному мистецтву цього періоду, музичній біографістиці та

персоналістиці, проблемі універсалізму творчої особистості, сучасному музичному життю в Україні, українській духовній музиці, публікації, присвячені М. Степаненку тощо.

Комплексне дослідження творчої діяльності М. Степаненка та її ролі в музично-культурному процесі зумовило використання в роботі таких **методів**: *джерелознавчого* – у критичній роботі з джерельною базою роботи (музикознавчими текстами, аудіозаписами, афішами концертів М. Степаненка, світлинами, різномірними архівними матеріалами, нотними виданнями, епістолярною спадщиною тощо), у виявленні, описі та аналізі багатогранної творчої спадщини митця; *методів історичної реконструкції та ретроспекції* – у відновленні історично достовірної картини подій, пов'язаних із творчою біографією М. Степаненка; *біографічного* – у вивченні фактів життєвого та творчого шляху діяча; *феноменологічного* – в осмисленні унікальності творчої постаті митця; *історико-генетичного* – у виявленні причинно-наслідкових зв'язків та спадкоємності традицій у творчій спадщині митця; *інтонаційного аналізу та стильового аналізу* – у дослідженні композиторських опусів М. Степаненка, їх мовно-стильових особливостей; *теоретичного узагальнення* – у підведенні підсумків дослідження; *системного підходу* – у розкритті багатогранної творчої постаті М. Степаненка в її цілісності; *культурологічного підходу* – у розгляді творчої постаті М. Степаненка в контексті провідних тенденцій розвитку української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше зібрано, систематизовано та вивчено різнопрофільну джерельну базу для цілісного дослідження творчої діяльності М. Степаненка (музикознавчі тексти, нотні, звукові та інші джерела, зокрема корпус архівних матеріалів), що водночас є важливою для вивчення історії українського фортепіанного мистецтва, музики ХVІІ–ХІХ ст. Цілісно досліджено багатоаспектну діяльність М. Степаненка в контексті музично-культурного процесу другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Проаналізовано його музикознавчі праці, узагальнено

відкриття у сфері джерелознавства та реставрації раніше не відомих музичній громадськості музичних творів XVII–XIX ст., внесок у відновлення скарбниці української музичної культури, осмислено напрацювання науковця у зв'язку з основними тенденціями розвитку українського музикознавства другої половини XX – початку XXI ст. Цілісно вивчено та систематизовано різножанровий композиторський доробок М. Степаненка. Значною мірою на основі архівних матеріалів реконструйовано виконавський аспект творчої діяльності митця та осмислено його у зв'язках із науково-пошуковою роботою дослідника. На базі архіву НМАУ та особистих інтерв'ю реконструйовано деякі характерні риси педагогічної роботи та виявлено її зв'язки з музикознавчими напрацюваннями М. Степаненка. На основі архівних документів НСКУ, особистих інтерв'ю зібрано та систематизовано відомості про роботу М. Степаненка як голови Спілки, осмислено її значення для розвитку останньої та, ширше, для української музичної культури вказаного часу. Цілісно осмислено творчу особистість М. Степаненка та її роль у музично-культурному процесі другої половини XX – початку XXI ст. Запропоновано поняття «духовно-творчий універсум особистості», що охоплює творчу особистість в аспекті її цілісності, нерозривної єдності її внутрішнього світу (цінностей, світогляду, культури, інтелекту тощо) та пронизаної відповідними світоглядними, смисловими рисами її творчої діяльності. На основі аналізу багатогранної творчої діяльності М. Степаненка доповнено зміст поняття «універсалізм творчої особистості».

Теоретичне значення результатів проведеного дослідження полягає в тому, що його матеріали й висновки можуть бути використані в наукових працях про окремих творчих персоналій і збагатять інструментарій та емпіричну базу музичної біографістики. Здійснені в роботі напрацювання також можуть бути залучені до вивчення фортепіанного та, ширше, клавірного мистецтва, музичної освіти, концертного життя, музичної дискографії. Отримані висновки та джерельні матеріали пропонованого дослідження можна застосовувати при підготовці фундаментальних багатотомних академічних

музично-історичних та музично-енциклопедичних праць, а саме: «Історії української музики» та «Української музичної енциклопедії».

Практичне значення дисертації полягає в можливості використання отриманих результатів дослідження в навчальних курсах: «Історія української музики», «Історія та теорія виконавського (фортепіанного) мистецтва», «Історія українського музикознавства» у вищих і середніх спеціальних музичних навчальних закладах; у виконавській, педагогічній практиці у класі фортепіано; при підготовці підручників і посібників із музикознавства, бібліографічних довідників, присвячених персоналіям українських митців і науковців.

Дисертація складається з трьох розділів, висновків, списку використаної літератури та джерел, додатків.

У першому розділі опрацьовано джерельну базу дослідження, що розкрила М. Степаненка як багатогранного музичного діяча – музикознавця, композитора, піаніста-виконавця, педагога, музично-громадського діяча, тобто творчу особистість, діяльність якої позначена рисами універсалізму. Джерельна база дослідження зумовила звернення до декількох основних тематичних груп наукової літератури: музично-історичні та музично-енциклопедичні праці, в яких розкрито провідні тенденції розвитку української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст.; публікації, присвячені композиторській творчості, фортепіанному виконавству та педагогіці, музичним фестивалям; праці з питань біографістики, універсалізму творчої особистості, зокрема музичної. Також у розділі подано об'єктивні систематизовані дані про доробок М. Степаненка в різних сферах його творчої діяльності, визначено специфіку його творчої особистості як позначеної універсалізмом і водночас цілісністю.

У другому розділі різноаспектний вклад М. Степаненка в українське музикознавство структуровано за кількома напрямками його наукової діяльності. Зокрема, у розділі проаналізовано внесок М. Степаненка як історика музики у дослідження структури української фортепіанної культури «долисенківського» періоду, його працю архівіста, джерелознавця і музичного реставратора з

повернення перлин української музики, імен українських митців XVI–XIX століть в активний культурний обіг.

Третій розділ присвячено вивченню композиторської, виконавської, педагогічної та музично-громадської сфер діяльності М. Степаненка у їхньому зв'язку з його багатовекторною працею дослідника історії вітчизняної музичної культури. Композиторський доробок М. Степаненка охоплює різні інструментальні та вокальні жанри, серед яких головними є три жанрові групи: фортепіанна, камерно-вокальна, духовна хорова музика, в межах яких найбільш яскравими творами, які залишились в історії української музики, є вокальний цикл «Пам'яті Срібного віку» та цикл хорових творів «Відлуння Літургії». М. Степаненко-піаніст (виконавець і педагог) був носієм традиції, закладеної школою Генріха Нейгауза. Домінанти духовного світу М. Степаненка – україноцентричність у поєднанні з високою культурою, що пронизали всі сфери його творчої діяльності, зумовили спроби вирішити найактуальніші проблеми соціального захисту митців, відносин творчих спілок і держави тощо.

У *Висновках* підведено підсумки дослідження. Комплексний аналіз різноаспектної діяльності М. Степаненка дозволив констатувати, що творча праця митця-науковця пов'язана з переважною більшістю структурних складників музичної культури, позначена взаємозв'язками та взаємовпливами його музикознавчої, композиторської, виконавської педагогічної та музично-громадської діяльності, де провідною є його музикознавча архівна пошукова робота. Підведено підсумки щодо значення кожної складової творчої праці М. Степаненка для сучасної йому музичної культури та сьогодення. На основі аналізу всіх сфер творчої праці М. Степаненка зроблено висновок, що обсяг і зміст відносно розробленого в українському музикознавстві поняття «універсалізм творчої особистості», є не константним, а різним залежно від конкретних контекстів. У дослідженні обраної теми зумовлений структурою української музичної культури другої половини XX – початку XXI ст. У зв'язку з тим, що центральною проблемою роботи є розкриття творчої особистості М. Степаненка як диференційованої цілісності, у роботу введено поняття

«духовно-творчий універсум особистості», у якому, на противагу поняттю «універсалізм творчої особистості» акцент зміщено на цілісність творчої особистості. Таким чином, у сукупності цих двох понять охоплюється діалектика творчої особистості М. Степаненка – багатогранної і водночас цілісної. Проведене дослідження виводить на ряд теоретичних музикознавчих і міждисциплінарних проблем, що можуть досліджуватися в перспективі – подальшу розробку категорій «універсалізм творчої особистості», «духовно-творчий універсум», хронотоп як феномен духовного світу людини-творця та хронотоп музичної композиції, реставрація мистецького твору тощо.

Дисертація містить п'ять додатків. У додатку «А» зібрано творчий доробок М. Степаненка – подано список його наукових музикознавчих праць, нотні видання творів композитора, дискографію, в якій зафіксовано виконавське мистецтво М. Степаненка-піаніста. У додатку «Б» вміщено нотні приклади. У додатку «В» подано тексти авторських інтерв'ю про М. Степаненка з Г. Саськом і Т. Невінчаною (подані в архівні фонди ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, НФ 56). У додатку «Г» вміщено світлини афіш, обкладинок книжок, нот і грамзаписів творів М. Степаненка та творів інших композиторів у його виконанні. У додатку «Д» подано портретні та групові фотографії з М. Степаненком.

Ключові слова: Михайло Степаненко, творча особистість, універсалізм творчої особистості, біографістика, українське музикознавство, українська фортепіанна музика, музична освіта, музичні жанри, стиль у музиці, українська духовна хорова музика, музично-культурний процес, українська національна культура, культуротворення.

SUMMARY

Kysliuk A. V. The Creative Personality of M. B. Stepanenko in the Ukrainian Music-Cultural Process of the Second Half of the XXth – Early XXIst Centuries. Qualifying scientific research as a manuscript.

Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy in the specialty 034 – "Cultural Studies". M. T. Rylsky Institute of Art History, Folklore Studies and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 2026.

The dissertation is a comprehensive study of the multifaceted creative personality of the researcher-musicologist, pianist, educator, musicologist, and music public figure Mykhailo Borysovykh Stepanenko – a musicologist-researcher, pianist, educator, and music and public figure – within the context of the music-cultural process in Ukraine from the second half of the XXth to the early XXIst century.

The relevance of the dissertation research is determined by: 1) the necessity of studying the valuable achievements of Ukrainian musical culture to preserve the national cultural heritage as the foundation of national identity, which is especially important in the conditions of contemporary social challenges; 2) the conceptualization of M. Stepanenko's significant contribution to the Ukrainian music-cultural treasury, which has not yet been studied holistically.

The aim of the study is to systematize factual data related to the creative figure of M. Stepanenko and to introduce unknown materials into scientific circulation; to study the creative personality of the figure in its multifaceted and, at the same time, holistic nature; to comprehend his role in the Ukrainian musical and cultural process of the second half of the XXth – early XXIst century.

To study the presented issues, a diverse **source base** is covered: scientific musicological studies by M. B. Stepanenko, the researcher's source-study output, printed sheet music editions, audio sources, archival materials, specifically photographs, and original interviews about M. Stepanenko with H. M. Sasko and T. S. Nevinchana.

The theoretical framework of the research consists of works on the history of Ukrainian musical culture dedicated to the second half of the XXth – early XXIst

century, the piano art of this period, musical biographistics and personalistics, the problem of the universalism of the creative personality, contemporary musical life in Ukraine, Ukrainian sacred music, publications dedicated to M. Stepanenko, etc.

The comprehensive study of M. Stepanenko's creative activity and its role in the music-cultural process necessitated the use of the following **methods** in the research: *the source-study* method — for critical work with the source base of the research (musicological texts, audio recordings, M. Stepanenko's concert posters, photographs, heterogeneous archival materials, sheet music editions, etc.), and for the description and analysis of the artist's multifaceted creative heritage; *methods of historical reconstruction and retrospection* — in restoring a historically reliable picture of events related to the creative biography of M. Stepanenko; *the biographical* method — in studying the facts of the artist's life and creative path; *the phenomenological* method — in conceptualizing the uniqueness of the artist's creative activity; *the historical-genetic* method — in identifying cause-and-effect relationships and the continuity of traditions in the artist's creative heritage; *intonational analysis and stylistic analysis* — in studying M. Stepanenko's compositional opuses and their stylistic features; *theoretical generalization* — in summarizing the research findings; *the systematic approach* — in revealing the multifaceted creative personality of M. Stepanenko in its integrity; *the cultural approach* — in considering the creative figure of M. Stepanenko in the context of the leading development trends of Ukrainian musical culture of the second half of the XXth – early XXIst century.

The scientific novelty of the research lies in the fact that it is the first to collect, systematize, and study a multi-profile source base for a holistic study of M. Stepanenko's creative activity (musicological texts, sheet music, audio, and other sources, specifically a corpus of archival materials), which is simultaneously important for studying the history of Ukrainian piano art and XVIIth–XIXth-century music. The multifaceted activity of M. Stepanenko's has been holistically studied in the context of the music-cultural process of the second half of the XXth – early XXIst century. His musicological studies have been analyzed; his discoveries in the field of

source studies and the restoration of XVIIth–XIXth-century musical works, previously unknown to the musical community, have been summarized, along with his contribution to the restoration of the treasury of Ukrainian musical culture; the scholar's findings have been conceptualized in relation to the main trends in the development of Ukrainian musicology in the second half of the XXth – early XXIst century. M. Stepanenko's multi-genre compositional output has been studied and systematized holistically. Based on the archives of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (NMAU) and personal interviews, certain characteristic features of his pedagogical work have been reconstructed and its links with M. Stepanenko's musicological findings are identified. Based on the archival documents of the National Union of Composers of Ukraine and personal interviews, information regarding M. Stepanenko's work as the Chairman of the Union has been collected and systematized, and its significance has been conceptualized for the development of the latter and, more broadly, for the Ukrainian musical culture of the specified time. The creative personality of M. Stepanenko and his role in the musical and cultural process of the second half of the 20th and the early 21st centuries have been holistically conceptualized. The study introduces the concept of the "spiritual-creative universe of the individual", which encapsulates the creative personality in its integrity—as an inseparable unity of the inner world (values, worldview, culture, intellect, etc.) and creative activity permeated with corresponding ideological and semantic features. This study expands the concept of "creative personality universalism" by analyzing M. Stepanenko's multifaceted creative activity.

The theoretical significance of the research findings lies in the potential use of its materials and conclusions in scholarly works on individual creative personalities, enriching the toolkit and empirical base of musical biography. The study's findings can be applied to research on piano and, more broadly, keyboard arts, music education, concert life, and music discography. The conclusions and source materials of this study can be used to prepare fundamental multi-volume academic works on music history and encyclopedias, such as "The History of Ukrainian Music" and "The Ukrainian Musical Encyclopedia".

The practical significance of the dissertation lies in applicability of its findings to the courses such as "History of Ukrainian Music", "History and Theory of Performing (Piano) Arts," and "History of Ukrainian Musicology" at higher and secondary specialized music institutions. These results can also be integrated into performance and teaching practices in piano classes, as well as in the preparation of musicology textbooks, manuals, and bibliographic guides dedicated to Ukrainian artists and scholars.

The dissertation consists of three chapters, conclusions, a list of used literature and sources, and appendices.

The first chapter examines the research source base, revealing M. Stepanenko as a multifaceted musical figure — a musicologist, composer, performing pianist, teacher, and public figure — whose activities embody the traits of universalism. The source base of the research necessitated studying several main thematic groups of scientific literature: music-historical and music-encyclopedic works, in which the leading trends in the development of Ukrainian musical culture of the second half of the XXth – early XXIst century are revealed; publications dedicated to compositional creativity, piano performance and pedagogy, and music festivals; works on issues of biographistics, the universalism of the creative personality, in particular musical universalism, etc. Also, the chapter presents objective systematized data on M. Stepanenko's heritage in various spheres of his creative activity and defines peculiarities of his creative personality as one marked by both universalism and integrity.

The second chapter studies M. Stepanenko's multifaceted contribution to Ukrainian musicology, structuring it according to several areas of his scholarly activity. In particular, the chapter analyzes the contribution of M. Stepanenko as a music historian to the research of the structure of Ukrainian piano culture of the "pre-Lysenko" period, and his work as an archivist, source-study researcher, and musical restorer in returning the masterpieces of Ukrainian music and the names of XVIth–XIXth-century Ukrainian artists to active cultural circulation.

The third chapter is devoted to the study of the compositional, performing, pedagogical, and music-public spheres of M. Stepanenko's activity in relation with his multi-vector work as a researcher of the history of domestic musical culture. M. Stepanenko's compositional output covers various instrumental and vocal genres, among which the main ones are three genre groups: piano, chamber-vocal, and sacred choral music, within which the most vivid works that have remained in the history of Ukrainian music are the vocal cycle "In Memory of the Silver Age" and the cycle of choral works "Echoes of the Liturgy". M. Stepanenko the pianist (performer and educator) was a carrier of the tradition established by the Heinrich Neuhaus school. The dominants of M. Stepanenko's spiritual world — Ukraine-centricity combined with high culture, which permeated all spheres of his creative activity — determined attempts to solve the most urgent problems of social protection for artists, relations between creative unions and the state, etc.

The Conclusions summarize the research findings. A comprehensive analysis of M. Stepanenko's multifaceted activity demonstrates that the artist-scholar's work encompasses the majority of the structural components of musical culture. This work is characterized by the interconnections and mutual influences between his musicological, compositional, performing, pedagogical, and public activities, with his musicological and archival research playing a leading role. The study summarizes the significance of each component of M. Stepanenko's creative work for both his contemporary musical culture and the present day. An analysis of all spheres of M. Stepanenko's creative work leads to the conclusion that the scope and content of the concept of "creative personality universalism"—though relatively well-developed in Ukrainian musicology — is not constant but varies depending on specific contexts. The study shows that the structure of Ukrainian musical culture in the second half of the 20th and early 21st centuries determines the scope of this concept. Since the central focus of this work is to reveal M. Stepanenko's creative personality as a differentiated integrity, the study introduces the concept of the "spiritual-creative universum". Unlike the "universalism of the creative personality", this term shifts the emphasis toward the integrity of the individual's creative nature. Thus, the

combination of these two concepts captures the dialectics of M. Stepanenko's creative personality — multifaceted and simultaneously integral. The conducted research leads to a series of theoretical musicological and interdisciplinary problems that may be researched in the future — the further development of the categories of "universalism of the creative personality", "spiritual-creative universum", the chronotope as a phenomenon of the spiritual world of the creator, and the chronotope of the musical composition, the restoration of an artwork, etc.

The dissertation also includes five appendices. In Appendix "A", the creative heritage of M. Stepanenko is collected — a list of his scientific musicological studies, sheet music editions of the composer's works, and a discography capturing the performing art of M. Stepanenko the pianist are presented. Appendix "B" contains musical examples. Appendix "C" presents the texts of original interviews about M. Stepanenko with H. M. Sasko and T. S. Nevinchana (submitted to the archival funds of the M. T. Rylskyi Institute of Art History, Folkloristics and Ethnology, NF 56). Appendix "G" contains photographs of posters, book covers, sheet music, and gramophone recordings of M. Stepanenko's works and works by other composers in his performance. Appendix "D" presents portrait and group photographs featuring M. Stepanenko.

Keywords: Mykhailo Stepanenko, creative personality, universalism of the creative personality, biographistics, Ukrainian musicology, Ukrainian piano music, music education, musical genres, style in music, Ukrainian sacred choral music, music-cultural process, Ukrainian national culture, culture-making.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові видання України, затверджені

МОН України як фахові за напрямом «Мистецтвознавство»

1. Кислюк, А. (2024). Лисенкіана в дослідженнях Михайла Степаненка в її зв'язках із музикознавчою традицією та сучасними дослідженнями творчості митця. *Народна творчість та етнологія*, 2 (402), 87–94.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-1-22>

URL: <https://nte.etnolog.org.ua/2024-rik/2/2762-trybuna-molodoho-doslidnyka/5642-lysenkiana-v-doslidzhenniakh-mykhaila-stepanenko-v-ii-zviazkakh-iz-muzykoznavchoiu-tradytsiieiu-ta-suchasnymy-doslidzhenniamy-tvorchosti-mytsia>

2. Кислюк, А. (2025). Музика долисенківського періоду в дослідженнях Михайла Степаненка. *Народна творчість та етнологія*, 1 (405), 95–103. DOI <https://doi.org/10.15407/nte2025.01.095>

URL: <https://nte.etnolog.org.ua/2025-rik/1/2804-trybuna-molodoho-doslidnyka/5760-muzyka-dolysenkivskoho-periodu-v-doslidzhenniakh-mykhaila-stepanenko>

3. Кислюк, А. (2025). «Відлуння Літургії» Михайла Степаненка: інтерпретація української духовної хорової традиції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 88, том 1, Мистецтвознавство, 154–162.

DOI <https://doi.org/10.15407/nte2024.02.087>

URL: <https://aphn-journal.in.ua/88-1-2025>

Публікації здобувача за темою дисертації,

які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

1. Кислюк, А. (2023). Музична реставрація Михайла Степаненка. *Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine*, Ed. 7, 9–10 februarie 2023, Chișinău. Iași – Chișinău-Lviv: 2023, Ediția 7, pp. 251–252. ISSN 2558 – 894X. https://ibn.idsi.md/vizualizare_articol/178834

2. Кислюк, А. (2024). Музика в європейському контексті в працях Михайла Степаненка. *Slovensko-ukrajinské vzťahy v oblasti jazyka, literatúry a kultúry na Slovensku a v stredoeurópskom priestore* [print] : 70 rokov prešovskej ukrajinistiky na Slovensku / Kredátusová, Jarmila [Zostavovateľ, editor] ; Merzová, Radana [Recenzent] ; Kravčenko, Ľudmyla O. [Recenzent]. Prešov : Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2024. S. 479–491.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	8
ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ.....	18
ВСТУП.....	19
РОЗДІЛ І. СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ ТЕМИ.....	31
1.1. Джерельна та теоретична база дослідження.....	31
1.2. Універсалізм творчої особистості М. Б. Степаненка: сукупність окремих складових та єдність багатогранності.....	41
Висновки до Розділу 1.....	51
РОЗДІЛ ІІ. НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ М. Б. СТЕПАНЕНКА В КОНТЕКСТІ ПРОВІДНИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИКОЗНАВЧІЙ НАУЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	54
2.1. Основні напрями науково-дослідницької праці М. Степаненка як вияв провідних процесів у музикознавчій науці.....	54
2.2. Реконструкція структури клавірної /фортепіанної культури ХVІ –першої половини ХІХ ст. та процесу її формування в попередні історичні періоди в дослідженнях М. Степаненка.....	63
2.3. Проблемно-тематична багатоаспектність та смислова єдність різножанрових публікацій М. Степаненка.....	94
Висновки до Розділу 2	108
РОЗДІЛ ІІІ. КОМПОЗИТОРСЬКА, КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА, ПЕДАГОГІЧНА ТА МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ М. Б. СТЕПАНЕНКА ЯК СКЛАДОВІ ЙОГО ЦІЛІСНОГО ДУХОВНО- ТВОРЧОГО УНІВЕРСУМУ.....	116

3.1. Композиторські опуси М. Б. Степаненка: індивідуально-стильові та типологічні для музичної творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст. риси.....	116
3.2. М. Степаненко-піаніст: виконавський та педагогічний аспекти.....	151
3.3. Музично-громадська діяльність М. Степаненка як голови Спілки композиторів України.....	164
Висновки до Розділу 3.....	171
ВИСНОВКИ.....	175
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	185
ДОДАТКИ.....	202
Додаток А.....	202
Додаток Б	221
Додаток В	224
Додаток Г.....	240
Додаток Д.	256

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

АНФРФ ІМФЕ – Архівні наукові фонди рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

ЕСУ – Енциклопедія сучасної України.

ІМФЕ НАНУ – Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

ІРМТ – Імператорське Російське музичне товариство.

КМФ – Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест».

КССМШ – Київська середня спеціалізована музична школа ім. М. Лисенка (нині – Київський державний музичний ліцей імені М. В. Лисенка (КДМЛ)).

МПС – Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону».

НАМУ – Національна академія мистецтв України.

НМАУ – Національна музична академія України.

НСКУ – Національна спілка композиторів України.

СК СРСР – Спілка композиторів Союзу Радянських Соціалістичних Республік.

УМЕ – Українська музична енциклопедія.

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Український музично-культурний процес другої половини ХХ – початку ХХІ століття характеризується низкою змін у культурі, методології наукових досліджень та діяльності митців. На зламі століть спостерігаємо динамічність та багатовекторність українського музично-культурного процесу, де поєднуються історичні традиції й індивідуальні стилістичні пошуки. Перебудова мистецького життя у сучасний період актуалізувала завдання концептуального перегляду художніх надбань національної культури. До таких завдань належать усунення прогалин в історії української музики, збереження культурної спадщини й повернення забутих імен митців, які досі замовчувались, осмислення справжнього масштабу їх творчих здобутків; розвиток музикознавчої методології, зокрема міждисциплінарного, біографічного, підходів, залучення до наукового обігу архівних матеріалів тощо.

Досліджуваний період також позначений підвищеною увагою до феномену особистості митця як творця культурних цінностей та суб'єкта культури. Увага до унікальності творчої особистості в пострадянський час має свої особливості. Як указувала В. Храмова, «сьогодні окреслюються майбутні контури нового образу нашої історії як історичної антропології, як психологічно та культурологічно орієнтованої науки про Людину» [Храмова 1992: 3]. Звідси особлива зацікавленість питаннями біографістики в різних сферах гуманітарної науки, висвітлення в дисертаціях, монографіях, статтях діяльності численних творчих постатей українського культурного процесу. Увага до особистості митця, науковця зумовлена також необхідністю подолання характерних для радянської доби перебільшення ролі теоретико-методологічних, загальних, об'єктивних аспектів наукового знання й недооцінки ролі індивідуально-неповторних, суб'єктивних граней історії, культури, зрештою самого процесу пізнання. Унаслідок замовчування, вилучення з наукового обігу багатьох імен і фактів історії вітчизняної культури

в попередні десятиліття вельми актуальним сьогодні є повернення їх до обігу культури й науки, водночас увага до тих діячів, які багато зробили для доповнення уявлень культурної громадськості про мистецькі, наукові, духовні здобутки нашого народу. Звідси, зокрема, численні розробки сучасних дослідників про персоналії українського музичного процесу. Серед їх авторів: Л. Пархоменко, М. Степаненко, О. Маркова, О. Рощенко, Л. Кияновська, О. Бугаєва, І. Драч, О. Немкович, Т. Дугіна, Т. Гусарчук, Ю. Зубай, І. Шестеренко та багато інших.

Одна з персоналій, яка варта уваги сучасних науковців, – наш старший сучасник, визначний діяч, подвижник української культури Михайло Борисович Степаненко, якому присвячено пропоноване дослідження. Він залишив помітний слід в історії різних сфер української музичної культури – музикознавстві (насамперед архівістиці, джерелознавстві, біографістиці), композиторській творчості, фортепіанному виконавстві, педагогіці, був авторитетним свого часу музично-громадським діячем. З часом дедалі важче буде цілісно реконструювати весь його багатоаспектний доробок. Але саме такі деталі зберігають пам'ять про живу, в усій її конкретності історію культури, і без їх знання, тонкого розуміння немає й об'єктивної, в усій повноті, а отже, науково осмисленої історії культурного процесу.

Досліджено такі дотичні до обраної теми питання, важливі для контекстуального осмислення творчої праці М. Степаненка: українського музично-культурного процесу другої половини XX – початку XXI ст., тобто періоду на який припадає життя М. Степаненка, та XVI–XIX ст., з якими пов'язано основні архівні відкриття дослідника (М. Гордійчук, Л. Пархоменко, М. Черкашина-Губаренко та ін.), історії українського музикознавства, в тому числі джерелознавства, біографістики (М. Гордійчук, О. Немкович та ін.), фортепіанного виконавства та фортепіанної педагогіки (В. Шульгіна, Т. Рощина, Ю. Зубай та ін.); музичного життя другої половини XX – початку XXI ст. (В. Кузик, Г. Степанченко, І. Сікорська та ін.), української духовної музики (Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Л. Корній та ін.).

Творча особистість М. Степаненка дотепер була предметом уваги в окремих наукових статтях та матеріалах публіцистичного, мемуарного, енциклопедичного характеру (В. Скринченко, Є. Куришев, Н. Толпиго, Т. Невінчана, А. Кислюк та ін.).

Актуальність дисертаційного дослідження зумовлена: 1) необхідністю вивчення цінних надбань української музичної культури з метою збереження національної культурної спадщини як основи національної ідентичності, що є особливо важливим в умовах сучасних соціальних викликів; 2) осмислення вагомого внеску М. Степаненка в українську музично-культурну скарбницю, що є дотепер цілісно не дослідженим.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано у відділі музикознавства та етномузикології ІМФЕ НАНУ в межах планової теми відділу «Українська музична культура у світових вимірах: історико-теоретичний, лексикографічний, біографічний аспекти» (І квартал 2022 р. – IV квартал 2026 р.). Номер державної реєстрації: 0122U000799. Тему затверджено на засіданні вченої ради ІМФЕ НАНУ (протокол № 1 від 4 січня 2023 року).

Об'єктом дослідження є український музично-культурний процес другої половини XX – початку XXI століття.

Предметом дослідження є творча особистість М. Степаненка в її багатогранності й водночас цілісності, роль діяча в українському музично-культурному процесі другої половини XX – початку XXI століття.

Метою дослідження є: систематизація фактичних даних, пов'язаних із творчою особистістю М. Степаненка та введення до наукового обігу невідомих джерельних матеріалів; осмислення творчої особистості діяча як багатогранної цілісності; розкриття її ролі в українському музично-культурному процесі другої половини XX – початку XXI століття та значення для сучасної української музичної культури.

Поставлена мета зумовила розв'язання наступних завдань:

- опрацювати джерела та наукову літературу, які стосуються творчої особистості М. Степаненка;
- вивчити друковані матеріали, присвячені дотичним до обраного предмета дослідження питанням: основним процесам і тенденціям розвитку української музичної культури вказаного періоду, зокрема композиторській творчості, фортепіанному мистецтву, музикознавству; музичним жанрам, насамперед мініатюрі; Літургії та відповідному жанру композиторської творчості; біографістиці як науковій дисципліні та окремим явищам і персоналіям вітчизняної музичної культури; поняттю «універсалізм творчої особистості»; виокремити продуктивні для нашої роботи ідеї;
- проаналізувати вклад М. Степаненка як історика музики у дослідження структури фортепіанної культури «долисенківського» періоду;
- дослідити його працю як музичного реставратора з повернення перлин української музики XVI–XIX століть в активний культурний обіг;
- визначити внесок музикознавця у повернення в науковий і культурний обіг імен українських митців XVII–XIX століть;
- осмислити сукупність різних за проблемами і темами наукових, науково-популярних, мемуарних, публіцистичних статей М. Степаненка в їх смисловій єдності та виявити вплив його різнобічної дослідницької праці на інші сфери творчої діяльності митця-науковця;
- систематизувати композиторський доробок митця за жанрами та проаналізувати музичну мову й стилістику його творів у контексті характерних тенденцій розвитку композиторської творчості другої половини XX – початку XXI століть;
- розкрити зв'язки композиторського доробку М. Степаненка з іншими складовими його творчої праці;
- розглянути характерні риси піанізму М. Степаненка у їх співвідношенні зі стилістикою його фортепіанного композиторського доробку, дослідити відповідні типологічні для цих галузей прикмети у контексті фортепіанної традиції, закладеної школою Г. Нейгауза;

- охарактеризувати особливості педагогічної діяльності М. Степаненка, їх зв'язки з його музикознавчими дослідженнями та, водночас, генетичні корені такої взаємодії в педагогічних настановах Г. Нейгауза;
- висвітлити основні здобутки М. Степаненка як голови НСКУ та розкрити їх у контексті його світоглядних і ціннісних орієнтирів;
- на основі аналізу кожної окремої галузі творчої діяльності М. Степаненка і зв'язків між ними осмислити його творчу особистість як багатогранну цілісність; залучити з цією метою поняття «універсалізм творчої особистості» та «духовно-творчий універсум особистості»; здійснити узагальнення щодо змісту й співвідношення цих понять у контексті творчої особистості вказаного митця-науковця;
- виявити роль творчої особистості М. Степаненка в українській музичній культурі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Хронологічні межі дослідження охоплюють другу половину ХХ – початок ХХІ століття – період активної діяльності М. Степаненка в українському культурному просторі.

Джерельну базу дослідження склали такі групи джерел: наукові музикознавчі розробки М. Степаненка (включаючи видання, в яких дослідник виступає як науковий редактор, упорядник, автор приміток, коментарів тощо); друковані нотні видання його творів та нотні видання, в яких М. Степаненко був редактором-упорядником або автором вступної статті чи коментарів; звукові джерела, що включають записи композиторських опусів М. Степаненка та твори інших композиторів у його виконанні; мемуарно-документальні свідчення його колег та учнів; архівні матеріали (Архів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, Державний архів міста Києва, два інтерв'ю автора про М. Степаненка з Г. Саськом і Т. Невінчаною), в тому числі світлини.

Теоретичну базу дослідження склали роботи з таких галузей знань:

- історії української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ століття та XVI–XIX ст., з якими пов'язано провідні музикознавчі

дослідження М. Степаненка (Т. Шеффер, К. Черпухова, О. Шреєр-Ткаченко, К. Майбурова, Я. Ісаєвич, М. Гордійчук, Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Т. Булат, А. Муха, М. Черкашина-Губаренко, Л. Пархоменко, Ю. Щербинін, О. Маркова, О. Зінкевич, Люд. Івченко, Л. Кияновська, О. Козаренко, О. Немкович, Т. Гусарчук, Б. Сюта та ін.);

– історії українського музикознавства (М. Гордійчук, О. Немкович, Л. Корній та ін.);

– історії українського фортепіанного виконавства та педагогіки, клавіру як музичного інструменту та виконавства на клавирі (В. Клиш, Н. Гуральник, Ю. Вахраньов, Н. Кашкадамова, М. Степаненко, Т. Рощина, В. Шульгіна, Ю. Зубай та ін.);

– музичних жанрів (К. Майбурова, М. Дремлюга, В. Цуккерман, Л. Пархоменко, Б. Фільц, С. Шип, І. Тукова та ін.), зокрема домінуючої у творчості М. Степаненка мініатюри (О. Кушнірук, В. Клиш, Т. Булат, К. Зенкін та ін.);

– української духовної музики (Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський, Л. Пархоменко, О. Зосім, Н. Костюк, Ол. Шевчук та ін.).

– музичного життя в Україні другої половини ХХ – початку ХХІ ст., зокрема діяльності СКУ/НСКУ (В. Кузик, Т. Невінчана, Г. Сасько, І. Сікорська, Г. Степанченко та ін.);

– біографістики (персоналістики)¹, в т. ч. музичної (О. Валецький, В. Чишко, С. Ляшко, Л. Пархоменко, О. Маркова, І. Драч, Л. Кияновська, Т. Дугіна, О. Бугаєва, Т. Гусарчук, О. Немкович, І. Шестеренко та ін.);

¹ Термін «біографіка» у широкому сенсі вживається для позначення літературного біографічного жанру, що охоплює художню та науково-популярну біографії (О. Л. Валецький. «Основи біографіки», 1993). Поняття «біографістика» як дисципліна, що вивчає історію, теорію та практику історико-біографічних досліджень, охоплює всю сукупність біографічних джерел, досліджень у відповідному напрямі та різновидову біографічну продукцію, було введено В. Чишком (1996). У статті С. Ляшка «Біографіка чи біографістика?», опублікованій у «Бібліотечному віснику» (2005, № 2, с. 35–37), проаналізовано термінологічну різницю між «біографікою», яку автор розуміє як сукупність біографічних джерел, та «біографістикою» як наукою про вивчення життєписів. Зазвичай

- поняття «універсалізм творчої особистості» (О. Коменда, О. Рощенко, Ю. Зубай, О. Литвищенко та ін.);
- творчої діяльності М. Степаненка (Т. Невінчана, Г. Сасько, В. Кузик, В. Белікова, Ю. Зубай, Т. Моргунова, В. Репецька, Н. Сидір, І. Сікорська, В. Скринченко, Г. Степанченко, Н. Толпиго, А. Кислюк та ін.).

Методологічна база дослідження. У дисертації роботі застосовано комплекс **методів**, що у своїй сукупності спрямовані на дискретне (відповідно до окремих сфер діяльності М. Степаненка – наукової, композиторської, виконавської, педагогічної, музично-громадської) та водночас цілісне осмислення творчої особистості діяча, розкриття її ролі в українському музично-культурному процесі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Тому методологія роботи має міждисциплінарний характер, в ній використано такі **методи**: *джерелознавчий* – для критичної роботи з джерельною базою роботи (музикознавчими текстами, аудіозаписами, афішами концертів М. Степаненка, світлинами, різномірними архівними матеріалами, нотними виданнями тощо), для опису та аналізу багатогранної творчої спадщини митця; *методи історичної реконструкції та ретроспекції* – у відновленні історично

біографістика вивчає роль конкретних творчих особистостей у процесі розвитку науки, культури на основі вивчення їхніх архівів, спогадів, листування, щоденників, фотографій тощо.

Адаптації цих положень до сфери музикознавчих досліджень присвячено, зокрема, дисертацію І. В. Шестеренко «Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень» (АКД, 2009), де поняття «біографії» визначено як історико-культурологічне явище, пов'язане з висвітленням життєдіяльності людини з урахуванням історико-культурного процесу. «Біографістику» (синонімом у дисертації є термін «біографічні дослідження») визначено як науку, в межах якої вивчають історію, теорію, методологію та практику написання біографії, до неї також належить сукупність усіх біографічних джерел. Відзначено, що методи біографістики сьогодні все частіше застосовують у дослідженнях життя й творчості визначних представників культури.

Таким чином, сучасна біографістика є науковою дисципліною, «яка вивчає теорію, методологію, методику, історіографію, практику та термінологічний апарат історико-біографічних досліджень, джерелознавчі проблеми біографій та різноманітні види біографічної продукції» [Ясь, 2003]. Істотною характерною рисою сучасної біографістики є міждисциплінарність.

Біографічний підхід використовують дослідники, які аналізують вклад окремої особистості (персоналії) в розвиток, науки, освіти, культури тощо. Персоналістика вивчає життя, діяльність та творчу спадщину окремих творчих особистостей, хоча як термін точнішим вважають біографістику.

достовірної картини подій, пов'язаних із творчою біографією М. Степаненка; *біографічний* – у вивченні фактів життєвого та творчого шляху митця у їх зв'язку з його світоглядом, особистими якостями; *феноменологічний* – в осмисленні унікальності творчої діяльності митця; *історико-генетичний* – у виявленні причинно-наслідкових зв'язків та спадкоємності традицій у творчій спадщині митця; *інтонаційного аналізу та стильового аналізу* – у дослідженні композиторських опусів М. Степаненка, їх мовно-стильових особливостей; *теоретичного узагальнення* – у підведенні підсумків дослідження; *підходи – системний* – у розкритті багатогранної творчої особистості М. Степаненка в її цілісності; *культурологічний* – у розгляді творчої постаті М. Степаненка в контексті провідних тенденцій розвитку української музичної культури другої половини XX – початку XXI ст. У своїй сукупності ці методи й підходи формують основу наукового апарату, що дозволяє всебічно проаналізувати багатоаспектну творчу особистість М. Степаненка та її роль у музично-культурному процесі вказаного періоду.

Наукова новизна дослідження полягає в тому, що в ньому вперше:

- зібрано, систематизовано та вивчено вищезазначену різнопрофільну джерельну базу цілісного дослідження творчої особистості М. Степаненка, що також є необхідною для вивчення історії українського клавірного /фортепіанного мистецтва, української музичної культури XVI–XIX ст. та, водночас, другої половини XX – початку XXI ст.;

- запропоновано поняття «духовно-творчий універсум особистості», що охоплює творчу особистість в аспекті її цілісності, нерозривної єдності її внутрішнього світу (цінностей, світогляду, культури, інтелекту тощо) та пронизану відповідними світоглядними, смисловими рисами її творчої діяльності;

- на основі аналізу багатогранної творчої праці М. Степаненка сформульовано деякі авторські думки щодо розкриття вже певною мірою розробленого в науці поняття «універсалізм творчої особистості». Головною з них є неможливість тлумачення його змісту як певного панхронічного

інваріанта, натомість ствердження варіабельності його змісту в залежності від конкретного часопростору та специфіки конкретної царини, по відношенню до якої діяльність творчої особистості виявляє ключову якість цього поняття – всеохопність;

– основний корпус музикознавчих праць М. Степаненка розглянуто в аспекті реконструкції в ньому тривалого історичного процесу виникнення передумов та, потім, формування структури клавірної /фортепіанної культури. Це сприяло осмисленню сукупності відповідних, різних за тематикою праць дослідника як їх цілісної проблемно-тематичної групи, визначенню місця останньої в контексті напрацювань українських дослідників, присвячених історії фортепіанного мистецтва, вітчизняної музичної культури «долисенківського» періоду;

– зібрано та систематизовано дані, що стосуються специфіки діяльності М. Степаненка як реставратора музичних творів М. Березовського й Д. Бортнянського, що дало змогу осмислити її не лише як сукупність розрізнених фактів, а як окремий напрям творчої праці діяча, що, таким чином, розмикає межі пропонованої роботи в контекст міждисциплінарних досліджень проблеми реставрації мистецьких творів;

– осмислено напрацювання науковця у зв'язку з основними тенденціями розвитку українського музикознавства другої половини ХХ ст. та виявлено їх роль у формуванні «другого концепційного ряду» (термін О. Немкович) в музикознавстві 1960-х – 1980-х років;

– вивчено та систематизовано різножанровий композиторський доробок М. Степаненка та, на цій основі, висунуто ідею формування хронотопу його духовно-творчого універсуму всіма галузями його творчої праці, кожна з яких доповнює його своїми аспектами;

– значною мірою на основі архівних матеріалів реконструйовано виконавський аспект творчої діяльності митця, осмислено його у зв'язках із фортепіанною традицією, заснованою Г. Нейгаузом та власною науково-пошуковою роботою М. Степаненка;

– на базі архіву НМАУ та особистих інтерв'ю реконструйовано деякі характерні риси педагогічної діяльності М. Степаненка, виявлено її зв'язки з музикознавчими дослідженнями митця-науковця та, водночас, генетичні корені зазначеної взаємодії в педагогічних настановах Г. Нейгауза;

– на основі архівних документів НСКУ, особистих інтерв'ю зібрано та систематизовано відомості про роботу М. Степаненка як голови Спілки, осмислено значення цієї сфери діяльності митця для розвитку НСКУ та української музичної культури вказаного часу в цілому;

– цілісне осмислення багатогранної творчої особистості М. Степаненка крізь призму діалектичної пари понять – «універсалізм творчої особистості» та «духовно-творчий універсум особистості» – дозволило значно поглибити уявлення про роль М. Степаненка в контексті українського музично-культурного процесу другої половини ХХ – початку ХХІ ст., розкрити його в ряду діячів, у творчості яких втілюється тяглість традиції, діахронна єдність укааного процесу, що є засадничою умовою цілісності історії української культури.

Теоретичне значення результатів дисертаційного дослідження полягає в отриманні науково достовірних результатів про сукупний творчий доробок та роль багатогранної творчої особистості М. Степаненка в українському культурно-мистецькому процесі другої половини ХХ – початку ХХІ століття; розробці в контексті багатогранної творчої праці М. Степаненка понять «універсалізм творчої особистості» та «духовно-творчий універсум особистості», що мають евристичний потенціал їх застосування в музичній культурології, історичному музикознавстві як субсистемі дисциплін українського музикознавства, зокрема біографістиці, збагатять їх поняттєвий апарат та емпіричну базу. Матеріали й висновки дисертації також можуть бути використані в наукових розробках, присвячених окремим творчим персоналіям. Здійснені в роботі напрацювання можуть бути залучені до вивчення історії клавірного /фортепіанного мистецтва, музичної освіти, музикознавства, концертного життя, музичної дискографії. Отримані висновки та джерельні

матеріали пропонованої праці можуть бути застосовані при підготовці фундаментальних багатотомних академічних музично-історичних і музично-енциклопедичних праць, а саме «Історії української музики» та «Української музичної енциклопедії».

Практичне значення результатів дисертаційного дослідження полягає в можливості їх використання в навчальних курсах: «Історія української музики», «Історія та теорія виконавського (фортепіанного) мистецтва», «Історія українського музикознавства» у вищих і середніх спеціальних музичних навчальних закладах; у виконавській, а також педагогічній практиці у класі фортепіано; при підготовці підручників і посібників із музикознавства, біобібліографічних довідників, присвячених персоналіям українських митців і науковців.

Особистий внесок здобувача. Усі результати та висновки дисертант отримав самостійно. П'ять опублікованих статей, у яких викладено основні теоретичні та практичні здобутки дослідження, підготовлені автором одноосібно.

Апробація результатів наукового дослідження. Основні положення та результати дослідження апробовано на засіданні відділу музикознавства та етномузикології ІМФЕ НАНУ (протокол № 19 від 2 лютого 2026 р.), а також у доповідях на міжнародних наукових заходах: VII-ій Міжнародній науковій конференції «Культурна спадщина вчорашнього дня – внесок у розвиток суспільства завтрашнього дня» (Кишинів, Республіка Молдова, 09–10 лютого 2023 р., платформа Zoom Meeting); Міжнародній науково-освітній конференції «Гуманістичні цінності людства в реаліях сучасного світу». До 160-річчя НМАУ ім. П.І. Чайковського (Київ, 8 червня 2023 р., платформа Zoom Meeting), Міжнародній науковій конференції «Словацько-українські відносини у сфері мови, літератури та культури Словаччини і в центральноевропейському регіоні» (Пряшів, Словаччина, 18–20 жовтня 2023 року); Міжнародній науково-практичній конференції «Національний репертуар у музичних театрах світу. Досвід підтримки, популяризації та промоції» (Київ, НМАУ, 26–28 лютого

2024 р.), Міжнародній науково-практичній конференції «Культурна спадщина й ідентифікаційні процеси часів воєнного лихоліття: теоретичні та прикладні ракурси досліджень» (Київ, ІМФЕ, 11 липня 2024 р.), VI Українознавчій Шевченківській конференції (Sixth Annual IU Taras Shevchenko Ukrainian Studies Conference) (США, Університет Індіани, 27–29 березня 2025 р., платформа Google Meet), Дослідницькому семінарі в рамках Програми підтримки дослідників в Україні, яку очолює Університет Індіани за підтримки БТАА та університетів-партнерів США (США, Університет Індіани, 16 вересня 2025 р., платформа Google Meet).

Публікації. Основні результати дослідження висвітлено у п'яти одноосібних публікаціях, з яких три статті – у фахових виданнях України (категорія «Б»), дві публікації (стаття і тези) – в іноземних наукових виданнях.

Структура дослідження. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів (які містять 8 підрозділів), висновків до розділів, загальних висновків, списку використаної літератури та джерел (загалом 190 позицій) і додатків. У додатку «А» зібрано творчий доробок М. Степаненка (його наукові музикознавчі праці, нотні видання творів композитора, дискографія тощо). У додатку «Б» подано нотні приклади. У додатку «В» подано тексти авторських інтерв'ю про М. Степаненка з Г. Саськом та Т. Невінчаною. У додатку «Г» вміщено фотографії афіш, обкладинок книжок, нот, грамзаписів. У додатку «Д» подано портретні та групові фотографії з М. Степаненком.

Загальний обсяг роботи становить 261 сторінку, з них основного тексту – 167 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СТАН НАУКОВОЇ РОЗРОБКИ ТЕМИ

1.1. Джерельна та теоретична база дослідження

Виокремлені для вивчення обраної теми групи джерел і наукової літератури зумовлені, з одного боку, багатовекторністю творчої діяльності М. Степаненка, з другого, осмисленням його творчої особистості в її цілісності та водночас як явища музично-культурного процесу другої половини ХХ – початку ХХІ ст., виявленні внеску зазначеного діяча в його різні галузі, значення його спадщини для сучасної науки та культури.

Джерельна база дисертації відображає вищезгадані напрями творчого доробку М. Степаненка – його музикознавчої дослідницької праці (архівна робота, пошук раніше не відомих науковцям та культурній громадськості історичних документів, реконструкція знайдених в архівах музичних творів та подальша археографічна робота, пов'язана з їх підготовкою до друку, написанням необхідних супровідних текстів, окремих статей-досліджень, наукове редагування тощо), композиторську творчість, фортепіанне виконавство та педагогіку, музично-громадську діяльність, насамперед як голови Спілки композиторів України (СКУ, тепер НСКУ).

У зв'язку з цим джерельна основа дисертації включають такі розділи.

Це – наукові музикознавчі праці М. Б. Степаненка. Серед них його кандидатська дисертація «Фортепіанне мистецтво України в дописенківський період» (1989) (рос.) і автореферат дисертації (рос.), численні наукові та науково-популярні статті (понад 100 позицій), зокрема, три видання його авторських збірок статей: Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ: Гроно, 2012. – 160 с.; Степаненко М. Статті. Дослідження. Спогади. Київ: Гроно, 2016. 216 с.; М. Степаненко. Статті. Дослідження. Спогади, видання 2-ге доповнене. Київ: Гроно, 2018, 232 с.) тощо.

Великим за обсягом є доробок М. Степаненка як упорядника, наукового редактора, автора приміток, коментарів, що є цінним напрямом його наукової

праці як архівіста, джерелознавця, історика музичної культури. Серед таких видань: Українська музична спадщина. Статті, матеріали, документи / упоряд. М. Степаненко; заг. ред. М. Гордійчука (Київ: Музична Україна, 1989. 152 с.); Українська фортепіанна спадщина. Хрестоматія. Упорядкування, редакція, вступна стаття та коментарі М. Степаненка (Київ: Музична Україна. 1983. Вип. I. 120 с.); Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури / упоряд. та заг. ред. М. Степаненка (Київ : Центрмузінформ. Вип. 1 : До 250-річчя від дня народження Максима Березовського. 1995. 236 с.; Вип. 2 : До 120-річчя від дня народження Миколи Леонтовича. 1999. 268 с.; Вип. 3 : До 250-річчя від дня народження Дмитра Бортнянського. 2003. 248 с.).

Зазначену групу джерел доповнюють мемуарно-документальні свідчення – спогади М. Степаненка, надруковані у виданнях «Статті. Дослідження. Спогади» (2016, 2018).

Частиною його джерелознавчої, текстологічної, археографічної роботи М. Степаненка була підготовка нотних видань творів (11 позицій), які він уперше розшукав в архівах, частину з них реконструював, підготував до публікації, проаналізував як дослідник-музикознавець, написав вступні статті, коментарі, примітки. Серед них: Максим Березовський. Соната для скрипки і чембало (розшифрування, вступна стаття, коментарі) (1982, 1983); Дмитро Бортнянський. Концерт Ре мажор для чембало з оркестром (оркестрування, каденція) (1984, 1985); Українська фортепіанна спадщина: хрестоматія (укладання, редагування, вступна стаття, коментарі) (1983) Український музичний архів (загальне редагування) (1995, 1999, 2003. Вип. 1–3); Невідома українська музика (редагування) (2002. Вип. 1) та ін.

Нотні видання включають також музичні композиції М. Степаненка – фортепіанні, зокрема, для дітей, інші камерно-інструментальні, солоспіви, романси, пісні, хори. Загалом – понад 30 позицій. Серед найважливіших: Дитячий альбом: твори для фортепіано (2002); Елегії для скрипки та фортепіано (Клавір і партія скрипки) (2014); Вибрані хорові твори. Для мішаного хору

а *carrella* (2015); Солоспівви для голосу та фортепіано (2017); Фортепіанна музика. Видання друге (2019) та ін.

Виконавська творчість М. Степаненка представлена звуковими джерелами, що включають записи композиторських опусів М. Степаненка та твори інших композиторів у його виконанні. Це грамплатівки, компакт-диски, оцифровані записи в Ютубі. Серед найбільш значущих, збережених у форматі аудіозаписів творів у його виконанні: Українська фортепіанна музика XVII – XIX століть. Михайло Степаненко» (1979); Степаненко Михайло. Музика українських композиторів XIX століття (1983); Бортнянський Д. Концерт для клавесина з оркестром (оркестрування і каденція М. Степаненка) та Березовський М. Соната для скрипки і чембало»: К. Стеценко (скр.): М. Степаненко (фп.), кам. орк “Перпетуум мобіле”», дириг. І. Блажков. (1989).

Цінним складником джерельної бази, без якого неможливо відтворити живий образ визначного діяча, є мемуарно-документальні дані, зокрема, спогади Володимира Скринченка (опубліковані в українському інтернет-журналі «Музика», 2019, 2020, 2022 рр.), а також Г. Саська і Т. Невінчаної, що записані як особисті інтерв’ю автора пропонованої праці (подані в Архівні наукові фонди рукописів і фонозаписів ІМФЕ ім.М.Т.Рильського НАН України, окремі архівні одиниці НФ 56 «З історії української культури»).

Зафіксованими митями життя, насамперед багатогранної творчості М. Степаненка є фотоматеріали, в тому числі світлини, на яких він зображений зі своїм батьком Б. Степаненком та вчителями Л. Калішевською та В. Нільсеном (1961 р.); світлини з колегами з НМАУ ім. П.І. Чайковського (1980-ті рр.) після Міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження І. Белзи (2004 р.), з учасниками та членами журі III конкурсу пам’яті Ю. Мейтуса (2008 р.), під час зустрічі в Київській дитячій Академії мистецтв (2012 р.), під час інтерв’ю з 4 Бах-маратону (2015) тощо. До цієї групи входять також фотографії обкладинок його книжок, нотних видань, грамплатівок та компакт-дисків. У своїй сукупності, ці візуальні матеріали

доповнюють «живою конкретикою» уявлення про творчу особистість М. Степаненка.

Окрему групу джерел складають різномірні архівні матеріали, що є важливими для реконструкції його педагогічної, музично-громадської діяльності. Це – документи з Архіву Національної музичної академії України та з Державного архіву міста Києва. Ф. Р-810. Серед таких документів: протоколи засідань фортепіанного факультету за 1977–1983 та за 1985–1993 роки; рукописні матеріали звітів про роботу кафедри загального і спеціального фортепіано за 1964–1965 та 1965–1966 рр. (од. збер. 1022, 1091, 1092, 1093); протоколи засідань кафедри загального і спеціального фортепіано за 1964–1966 та 1975–1976 рр.) (од. збер. 1020, 1089, 1946); протоколи засідань ради фортепіанного факультету за 1975–1976 рр. (од. збер. 1925); план і звіт про роботу фортепіанного факультету за 1975–1976 рр. (од. збер. 1926); план і звіт про науково-методичну і творчо-виконавську роботу кафедри спеціального фортепіано №2 за 1975 р. (од. збер. 1949), а також два інтерв'ю автора про М. Степаненка з Г. Саськом і Т. Невінчаною.

Частина цих матеріалів, насамперед вищезазначені архівні, не є широковідомими. Згадані інтерв'ю, здійснені автором, уперше вводяться до наукового обігу. Саме ці ексклюзивні матеріали значною мірою допомогли цілісно відтворити у пропонованій роботі основні здобутки М. Степаненка як педагога та музично-громадського діяча. Решта джерел, що стосуються багатогранної діяльності М. Степаненка, вперше зібрано, систематизовано, проаналізовано, що дало можливість цілісно реконструювати творчу постать визначного діяча.

Другий аспект роботи – *осмислення* доробку М. Степаненка, *пояснення* його в контексті музично-культурного процесу – спирається на розгалужену теоретичну основу – окремі наукові праці, присвячені М. Степаненку, та корпус наукових публікацій, що стосується контекстів культури, в річищі яких відбувалася його діяльність, теоретичних проблем, необхідних для осмислення творчої особистості М. Степаненка в її цілісності та окремих її складових.

Теоретичним підґрунтям дослідження стали матеріали багатотомних академічних історичних та енциклопедичних видань («Історія української музики», «Українська музична енциклопедія»), дисертації, монографії та статті провідних українських дослідників, у яких представлено осмислення різних проблем, періодів, явищ української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХ ст., тобто період, на який припадає життєвий і творчий шлях М. Степаненка, та ХVІ – першої половини ХІХ ст. – час, якому присвячено основні дослідження митця-науковця (Т. Шеффер, К. Черпухова, О. Шреєр-Ткаченко, К. Майбурова, Я. Ісаєвич, М. Гордійчук, Н. Герасимова-Персидська, О. Цалай-Якименко, Т. Булат, А. Муха, М. Черкашина-Губаренко, Л. Пархоменко, Ю. Щербинін, О. Маркова, О. Зінькевич, Люд. Івченко, Л. Кияновська, О. Козаренко, О. Немкович, Т. Гусарчук, Б. Сюта та ін.). Розкриті в цих працях провідні тенденції, процеси, закономірності розвитку музичної культури різних історичних періодів, окремих її галузей, у яких працював М. Степаненко, є базовим контекстом для осмислення як його творчої праці, так і здійснених ним досліджень «долисенківської доби». Відповідні розробки стали необхідними для пояснення основних тем і проблем його музикознавчої праці, характерних жанрів і галузей його композиторської творчості, осмислення ролі митця в музичному процесі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. тощо.

Сконцентровані у вищезазначених наукових розробках із проблем української музичної культури знання про характерні тенденції, стильові течії, напрями композиторської творчості досліджуваного періоду евристично використовувались у пропонованій роботі для осмислення композиторського доробку М. Степаненка не лише суто емпірично, а як неповторного й водночас типового феномена відповідного часу, як чинника, невід’ємної складової нашої музичної історії. Зокрема, в аналізі духовної музики М. Степаненка було використано праці з відповідної проблематики Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній, Н. Костюк, О. Цалай-Якименко, Ол. Шевчук, Ю. Ясіновського, які допомогли розкрити зазначені композиції М. Степаненка в контексті традиції,

виявити авторські риси прочитання цієї традиції та, водночас, осмислити значення відкритих ним джерел історії української музичної культури XVI–XVIII ст. Зважаючи на те, що для композиторської творчості М. Степаненка найхарактернішим жанром є мініатюра, в дисертації використано роботи, в яких розглянуто принципи мініатюризму (О. Кушнірук, Н. Рябуха та ін.), мініатюри у сферах фортепіанної, хорової, камерно-вокальної музики, в контексті Романтизму тощо (В. Клиш, Б. Фільц, Л. Пархоменко, Т. Булат, К. Зенкін). За основу було прийнято визначення мініатюри, подане в 3-му томі «Української музичної енциклопедії»: мініатюра – це «невеликий музичний твір (інструментальний, вокальний хоровий), де художній образ подано в максимально сконцентрованому часо-просторі (форма: період, прості 2-частинні, 3-частинні, строфічна, концентрична чи рондо)». [Кушнірук 2011: 406].

Необхідним складником теоретичної основи праці є розробки з історії фортепіанного мистецтва України (В. Клиш, М. Дремлюга, Н. Кашкадамова, Н. Гуральник та ін.), адже М. Степаненко був відомим свого часу концертуючим піаністом та піаністом-педагогом. У цьому контексті увиразнюється унікальність його творчої особистості як музиканта-просвітителя, що в історичній ретроспективі певною мірою кореспондує з такими видатними музикантами, як, наприклад, Г. Беклемішев або Ант. Рубінштейн, хоч, безумовно, «масштаби» цих творчих особистостей та мета їхніх просвітницьких концертних виступів були різними.

Зважаючи на багатовекторну й масштабну працю М. Степаненка як дослідника історії вітчизняної музичної культури, вплив музикознавчої на інші сфери його діяльності виняткового значення для осмислення творчої особистості діяча набули праці з проблем українського музикознавства (М. Гордійчук, Л. Корній, О. Немкович). Зокрема, в дисертації використано ідеї праць О. Немкович щодо поглиблення двоєдиного процесу інтеграції-диференціації українського музикознавства в другій половині минулого століття. До його проявів належало інтенсивне розростання джерельної основи

музикознавчих досліджень, у тому числі завдяки уведенню до наукового обігу великого масиву не відомих раніше архівних матеріалів, формування нових проблемно-тематичних напрямів, як-от присвяченого вивченню старовинної (до XIX ст.) музики, що безпосередньо стосуються музикознавчих напрацювань М. Степаненка.

Враховуючи, істотною складовою творчої діяльності М. Степаненка була музично-громадська, насамперед на чолі НСКУ, у праці використано друковані та архівні матеріали, присвячені музичному життю в Україні другої половини XX – початку XXI ст. (В. Кузик, Т. Невінчана, Г. Сасько, І. Сікорська, Г. Степанченко та ін.). Особливо цінними є матеріали авторських інтерв'ю з багаторічними співпрацівниками М. Степаненка в НСКУ Т. Невінчаною та Г. Саськом, що можна назвати унікальними. У них містяться ніде більше не зафіксовані факти, що стосуються праці діяча у Спільці, її «загальносоюзного» на той час значення, багатьох ініціатив щодо врегулювання відносин творчих спілок і держави, що відіграли непересічну роль у формуванні українського музично-культурного простору зазначеного часу.

Оскільки дисертацію присвячено комплексному осмисленню однієї творчої особистості в її багатогранності й водночас цілісності та в контексті музично-культурного процесу, в роботі використано праці з біографістики (персоналістики), зокрема музичної (О. Валевський, В. Чишко, І. Шестеренко та ін.). Репрезентацію творчих особистостей дослідники розглядають на тлі музично-культурних процесів у країні за їхнього життя, з урахуванням методів біографістики, або біографічних досліджень. Метою таких праць є відтворити правдиву історію культури України шляхом дослідження життєвого й творчого шляху її видатних особистостей. Поняття біографії визначають як історико-культурологічне явище, пов'язане з висвітленням життєдіяльності людини з урахуванням історико-культурного процесу, а біографію митця розглядають як особливу категорію науково-біографічних досліджень, у якій органічно поєднано життєпис і творчість особистості.

Зазвичай, у відповідних працях подано історичну репрезентацію особи в контексті її часу, проаналізовано середовища та оточення митця, що впливає на його творчість, а також зроблено науково-теоретичний аналіз творчості митця і фактів його біографії. Головним у біографічних дослідженнях творчих особистостей є врахування обставин місця й часу, тобто метод історизму або історичний метод, який враховує взаємодію суб'єкта і соціуму, тобто, поведінку особистості, її вчинки, характер спілкування, погляд на довколишній світ, історичні події (оцінка й участь у них), громадянські позиції в усіх проявах. Для створення правдивої біографії митця або науковця важливо науково й критично проаналізувати всі можливі історичні джерела: архівні документи, епістолярій, мемуари, щоденники та інші джерела особового походження, а також ознайомитися з усіма рукописними й опублікованими творами митця, охарактеризувати правдиві й вірогідні факти, об'єднати суб'єктивні й об'єктивні фактори, що могли вплинути на діяльність особистості.

У музикознавчій літературі використовують низку понять, що мають багато точок дотику – «індивідуальність», «творча індивідуальність», «творча постать», «особистість», «творча особистість». Не заглиблюючись тут в аналіз і відмінності між цими поняттями, зауважимо лише те, що є доцільним з погляду обраної теми. «Індивідуальність» позначає особистість, людину з певними індивідуальними властивостями, ознаками і рисами. Що яскравішою є індивідуальність, то неповторнішим стає творчий почерк і стиль майстра. «Особистість» – це характеристика людини з погляду її участі та значущості в суспільному житті. «Творча особистість» – це особистість, яка здатна створювати щось нове, оригінальне та цінне, наприклад, у мистецтві чи науці. Саме таким був М. Степаненко, а отже, названі базові ознаки творчої особистості є теоретичним підґрунтям вміщення в назві дисертації поняття «творча особистість» та осмислення доробку митця як важливого чинника музично-культурного процесу.

У зв'язку із зосередженням у роботі на проблемі окремої творчої особистості, предметом нашої уваги стали також публікації, присвячені різним діячам вітчизняної музичної культури, таких дослідників, як О. Маркова, Л. Кияновська, Л. Пархоменко, М. Степаненко, О. Козаренко, Т. Дугіна, Т. Гусарчук, Ю. Зубай, О. Немкович, І. Шестеренко та ін. Увагу сучасних дослідників привертають найрізноманітніші персоналії – замовчувані або заборонені, несправедливо маргіналізовані в попередні десятиліття, видатні фундатори й маловідомі композитори або музикознавці, доробок яких вносить цікаві нові штрихи до історії культури, без яких немає її живого й детального знання. Серед публікацій, які найбільшою мірою відіграли евристичну роль у формуванні таких концептуальних підходів до висвітлення творчої особистості М. Степаненка, як охоплення її в єдності духовного мікрокосмосу та творчості та, відповідно, пошук понять, які відображають, з одного боку, її багатогранність, з другого, цілісність; виявлення двосторонніх зв'язків із детермінуючими контекстами (не лише контекст формує особистість, але й особистість формує контекст), – статті, присвячені В. Малішевському (О. Маркова), Г. Аверьянову (О. Рощенко), Ю. Зільберману (Т. Дугіна).

Музикознавці, зокрема представники київської та львівської шкіл досліджують «творчий портрет» митця не лише через його нотні або музикознавчі тексти, але також як складну систему філософських та етичних смислів, що відображають долю України у ХХ–ХХІ століттях. З цього погляду звернення М. Степаненка до музичної культури XVI–XIX ст., осмислення якої є необхідним для розкриття цілісності музичної історії нашого народу, а отже, його суб'єктності у світовому культурному просторі, написання творів, генетично пов'язаних із жанрами питомої богослужбової традиції, в останній період його життя є крихтою духовного історичного шляху українців. Таким чином вищезазначені ідеї праць із проблем біографістики відіграли евристичну роль у нашому дослідженні.

Багатогранність творчої особистості М. Степаненка зумовила звернення до праць із проблеми універсалізму творчої особистості. Відповідне поняття

музикознавства розроблялася О. Комендою в аспекті діяльнісного універсалізму, О. Рощенко, О. Марковою, Т. Дугіною, Ю. Зубаєм та ін. у зв'язку з творчістю окремих персоналій. У цих розробках продуктивним для нашого дослідження стали конкретні спостереження щодо проявів універсалізму та взаємодії цих проявів у творчості різних осіб; ці спостереження відіграли в нашій роботі евристичну роль.

У контексті ідей, матеріалів вищезазначених розробок із різних тем і проблем, дотичних до теми дисертаційного дослідження осмислено енциклопедичні, популярні й науково-популярні, наукові публікації, безпосередньо або опосередковано пов'язані з особистістю М. Степаненка. Це – дисертація Ю. Зубая, наукові статті В. Белікової, Н. Толпиго, В. Репецької, Н. Сидір, В. Шульгіної, Т. Пістунової та ін.; енциклопедичні статті Т. Невінчаної (в «Енциклопедії сучасної України»), І. Сікорської (в «Українській музичній енциклопедії»); науково-популярні та критико-публіцистичні статті М. Забари, В. Кузик та ін.: передмови до видань музичних творів М. Степаненка Т. Невінчаної; інтернет-публікації авторства Г. Степанченко, В. Скринченка, Є. Куришева, Л. Олійник у пресі (газета «День», журнал «Музика» тощо); матеріали у Вікіпедії; інформація на сайтах НМАУ та НСКУ; особова справа М. Степаненка в архіві НМАУ. У наукових статтях В. Белікової, Ю. Зубая, А. Кислюка, Т. Моргунової, В. Репецької, Н. Сидір, Н. Толпиго здійснено музикознавчий аналіз ряду композиторських творів М. Степаненка. Так, В. Белікова аналізує музику фортепіанної сюїти для дітей «Про звірів» (1969) М. Степаненка та використання її в навчальному процесі, акцентуючи на впливі музичної мови творів М. Степаненка на формування творчого потенціалу юної особистості. А. Кислюк аналізує цикл хорів «Відлуння Літургії» М. Степаненка як сучасну творчу інтерпретацію української духовної хорової традиції; Т. Моргунова пише про ансамблеву музику композитора, В. Репецька вивчає особливості фортепіанного стилю М. Степаненка в його ранньому циклі «Образи»; Н. Сидір порівнює його фортепіанну баладну творчість на прикладі «Сонати-балади пам'яті Ференца

Ліста» (1970) з творчістю С. Слоніmsького; Н. Толпиго робить художньо-методичний розбір циклу фортепіанних «Ескізів» Михайла Степаненка, який вважає перлиною української фортепіанної музики.

Широкий спектр проблем було охоплено в доповідях на конференції «Фортепіанне мистецтво України: історія та сучасність», присвяченій ювілейним датам М. В. Лисенка та М. Б. Степаненка (2022): постать М. Степаненка в контексті історії української фортепіанної культури (О. Олійник), досвід творчого опрацювання «Ескізів» для фортепіано (Н. Толпиго), М. Степаненко як першовідкривач української фортепіанної спадщини (І. Сікорська), традиції керування творчими процесами у мистецьких колективах на прикладі роботи кафедри спеціального фортепіано №1 НМАУ під керівництвом М. Степаненка (А. Романова), фортепіанні твори М. Степаненка як складник навчального репертуару кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ (О. Большакова), напрацювання в розвитку музичного мислення студентів у процесі вивчення фортепіанного циклу «Образи» М. Степаненка (О. Лось) та ін.

Весь цей корпус матеріалів свідчить, по-перше, що вони не охоплюють всіх складових багатогранного доробку М. Степаненка, увага дослідників у наукових публікаціях зосереджена переважно на композиторських творах митця та, частково, на їх функціонуванні в навчальному процесі. По-друге, більшість матеріалів, присвячених М. Степаненку, має науково-популярний, популярний, мемуарний характер. Цілісне охоплення творчої особистості М. Степаненка, осмислення її універсального характеру, необхідний для розуміння творчої особистості історико-культурологічний аспект розгляду вказаної персоналії дотепер не стали предметом уваги науковців. Саме на цілісному дослідженні багатогранної творчої особистості М. Степаненка, її неповторних та показових для української музичної культури другої половини ХХ – першої чверті ХХІ ст. рисах, внеску діяча в різні її сфери, його ролі в музично-культурному процесі зазначеного періоду зосереджено увагу в цій праці.

1.2. Універсализм творчої особистості М. Степаненка: сукупність окремих складових та єдність багатогранності

Творча діяльність М. Степаненка² розгорнулась у період інтенсивного розвитку, істотних якісних змін в усіх галузях української музичної культури

² Михайло Борисович Степаненко (6 червня. 1942, м. Семипалатинськ, нині Семей, Казахстан – 28 жовтня 2019, м. Київ) – композитор, музикознавець, піаніст, педагог, музично-громадський діяч. Кандидат мистецтвознавства (1989), заслужений діяч мистецтв України (1993 р.), доцент (1984), професор (1994 р.), член-кореспондент НАМУ (1997), народний артист України (1997 р.), заслужений діяч мистецтв РФ (2003 р.), кавалер Ордена «За заслуги» 3-го ступеня (2002), лауреат премії «Золотий Орфей» (2002), член НСКУ з 1973 р.; голова НСКУ (1992–2005), співголова СК СРСР (1991–1993, разом із Т. Хренніковим). Син українського артиста балету, народного артиста України Бориса Васильовича Степаненка та артистки театру імені І. Франка Марії Савеліївни Степаненко, батько української композиторки Богдани Працюк. Музичну освіту здобував у Київській музичній школі-десятирічці імені Миколи Лисенка (клас Людмили Калішевської, учениці Костянтина Ігумнова). Із Людмилою Володимирівною Калішевською, видатним фахівцем та особистістю Михайла Степаненка познайомив Сергій Скринченко. У її класі в різні роки, крім Сергія Скринченка, навчалися Володимир Бистряков, Людмила Різоль, Сергій Сільванський, Світлана Ляшенко та інші відомі музиканти. Музикознавець Галина Степанченко у статті «Музика й історія Михайла Степаненка» (український інтернет-журнал «Музика», 19 липня 2002 року) писала про музичну освіту М. Б. Степаненка – навчання від 1949 року в музичній школі-десятирічці в класі З. Ліхтман, вдячні спогади діяча про його талановитих педагогів, особливо Л. Калішевську, ученицю К. Ігумнова, в якій він закінчував школу. У консерваторії він навчався на двох факультетах – фортепіанному (клас В. Нільсена і В. Топіліна) та композиції (клас А. Штогаренка, оркеструванню навчався в Б. Лятошинського). «Ці роки навчання у великих Майстрів Михайло Борисович завжди згадує з теплом. Саме вони виховували в ньому вірність у служінні музиці» [Г. Степанченко, 2002]. Михайло Борисович у виданні «Статті. Дослідження. Спогади» (2018) публікує спогади «Каліше...», як називали її учні та вшановує її пам'ять цієї видатної жінки й педагога. У цьому ж виданні опубліковано й статтю «Асистент Г. Нейгауза Всеволод Топілін (матеріали до біографії)» про блискучого піаніста й педагога, справжнього інтелігента й аристократа духу, в якого М. Степаненку пощастило вчитися в консерваторії (закінчив 1966).

Працювати М. Степаненко розпочав ще студентом консерваторії (1963-1966 рр. працював музичним редактором видавництва «Мистецтво», 1964–1965 рр. – концертмейстер кафедри музики Київського педагогічного університету ім. М. Горького; з 1966 р. – концертмейстер кафедри музики Київського педагогічного університету ім. М. Горького). Архівні дані та відомості з його особової справи дають інформацію, що військову службу він проходив у 1966–1967 рр. як концертмейстер ансамблю пісні і танцю Київського військового округу. В Київській консерваторії М. Степаненко розпочинає працювати з листопада 1967 р. на посаді асистента класу В. Топіліна, й одночасно навчався на композиторському факультеті в А. Штогаренка. З 1968 р. отримує викладацьке педагогічне навантаження. 1972 р. отримує звання старшого викладача кафедри спеціального фортепіано, 1975 р. проходить стажування у Львівській консерваторії (клас А. Ейдельмана), з 1976 р. працює на посаді доцента кафедри спеціального фортепіано. З жовтня 1980 по січень 1981 він стажувався в інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. Т. Рильського; а в 1987-1988 роках навчався в аспірантурі цього інституту. Ці події стали свідомим вибором М. Степаненка на користь його наукової музикознавчої діяльності.

впродовж другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Рельєфно виявилася передбачена ще В. Вернадським «історична арка» між початком ХХ ст. і другою його половиною. У нових формах, умовах відроджувалися й розвивалися, набували нових рис процеси, перервані на межі 1920-х – 1930-х років, активно формувалися нові явища, стильові течії та напрями, процеси й тенденції. Так, з кінця 1950-х років моностильова панорама української музики вперше після трьох минулих десятиліть, почала змінюватися полістильовою. Співіснували традиціоналізм і авангард, необароко й нео- та постромантизм, у композиторських творах дедалі активніше застосовувалися властиві ХХ ст. ознаки музичної мови, які в попередній період нігілістично заперечувалися як прояви «формалізму». У концертних програмах звучали твори, які неможливо було виконувати раніше, зокрема західних авторів ХХ ст., композиції старовинних майстрів духовного, релігійного змісту. Музикознавча наука досягла нового рівня інтеграції-диференціації. Кристалізувалися дисципліни, формування яких було розпочато в 1920-х роках і перервано на початку наступного десятиліття (як-от музична психологія, цикл спеціальних музично-історичних дисциплін, музична естетика тощо). У навчальні програми в музичних вишах було введено інтегративні за своєю сутністю дисципліни, зокрема аналіз музичних творів, що змінив курс аналізу музичних форм і став одним із найпоказовіших проявів докорінних змін в основах мислення музикознавців. Активно розроблялися проблеми теорії історії музики, загалом проблематика теоретичного рівня музикознавства. Зворотним боком інтегративних процесів став розвиток тенденції диференціації, – формування нових проблемно-тематичних напрямів, зокрема досліджень сучасної (на той час) західної музичної культури, медієвістики, загалом музичного процесу до ХІХ ст., введення до наукового обігу великих масивів нововідкритих емпіричних даних, значною мірою здобутих в архівах тощо.

Після закінчення фортепіанного (1966) та композиторського (1971) факультетів Київської консерваторії М. Степаненко з 1967 року й до останнього року життя викладав у Київській консерваторії, став професором, багаторічним завідувачем кафедри спеціального фортепіано № 1 Національної музичної академії України імені Петра Чайковського (1996-2018).

Аксіоматичною є думка про те, що певний стан соціуму, культури зумовлює появу особистостей, діяльність яких стає уособленням відповідних історико-культурних періодів. Вищезазначені потужні інноваційні процеси у вітчизняній музичній культурі «сформували запит» на появу непоодиноких неординарних, багатогранних діячів, чия діяльність сприяла б розвитку зазначених процесів, зокрема кожної сфери структурно розгалуженої музичної культури. На цю обставину слушно вказує О. Коменда: українська культура в періоди її активного розвитку (утім, як і будь-яка національна культура) особливо активно формувала запит на появу універсальних творчих особистостей, тобто таких, творча праця яких розгорталась у декількох напрямках, сприяла активному процесу культуротворення. В українській музичній культурі хрестоматійний приклад – М. Лисенко, водночас його молодші сучасники – О. Кошиць, Я. Степовий, К. Стеценко, М. Леонтович, у досліджуваний період, наприклад, В. Рунчак, М. Скорик, О. Козаренко та численні інші діячі. В залежності від виділених дослідницею видів діяльнісного універсалізму творчої особистості (а саме проявом такого його виду є багатогранна, охоплююча різні сфери культури діяльність М. Степаненка) серед них один може бути головним, що визначається за критеріями його масштабності, тривалості та цінності для «митця, його сучасників і нащадків» (Коменда АДД 2020: 15).

У зазначеному контексті М. Степаненко виявився однією з особистостей, запит на які сформував час і які своєю діяльністю водночас активно творили культуру, характерні для відповідного її періоду процеси й тенденції. Його творча діяльність розгорнулась у декількох вищезгаданих напрямках. М. Степаненко – історик музичної культури здійснив істотний внесок у дослідження та введення до обігу музикознавчої науки й широких кіл культурної громадськості, а отже, збереження маловивченого в 1960-х – 1980-х роках музичного, насамперед фортепіанного доробку «долисенківського» періоду української музики, точніше XVI – першої половини XIX ст. Насамперед у колі наукових зацікавлень М. Степаненка перебували структура

фортепіанної культури в усіх її складових (тогочасні клавішні інструменти – клавір, клавесин, клавікорд, орган, фортепіано; клавірне /фортепіанне виконавство, освіта, музичні твори, та їх творці тощо). Він знайшов, відредагував та оприлюднив у власному виконанні твори М. Березовського, Д. Бортнянського, Т. Білоградського та Є. Білоградської, І. Хандошкіна, Т. Шпаковського, та інших українських композиторів і виконавців.

Зазначені напрацювання цього діяча ще за його життя були високо оцінені в усіх присвячених йому публікаціях та архівних матеріалах. Приміром, у його характеристиці за підписом ректора Київської консерваторії М. Кондратюка (травень 1977 р.) вказано, що М. Степаненко не лише композитор і педагог, але й активний дослідник маловідомих сторінок української фортепіанної музики. Відомий музичний критик Г. Степанченко писала: «Михайло Степаненко продовжує величезну роботу з повернення втрачених цінностей української музики минулих століть. Він фанатично працює в українських архівах і за кордоном. Степаненко говорить, що пошук, дослідження, реставрація, виконання, запис, видання музичних творів минулого стало сенсом його життя. Завдяки «розкопкам» Михайла Борисовича з глибини сторіч до нас доходять нові, невідомі сторінки багатющої скарбниці української музичної культури. Разом з ними і вся сучасна музика України, збагачена глибокими історичними джерелами, звучить об'ємніше, величніше» [Степанченко, 2002]. Цей вперше відкритий ним у процесі копіткої архівної праці й оприлюднений у його публікаціях та концертних виступах, звукозаписах, лекційних курсах у Київській консерваторії, масштабний і цінний для самого М. Степаненка та його сучасників і нащадків доробок істотно збагатив науку, музичну освіту, знання про нашу музичну історію та слуховий досвід культурної громадськості багатьма відкриттями, найбільшою мірою вписав його ім'я в історію української музичної культури.

М. Степаненко також вивчав історичні постаті – М. Чурай, А. Ахматової (Горенко), пам'ятки образотворчого мистецтва, пов'язані з музикою (український дудар на німецькій гравюрі, пам'ятник битві при Берестечку).

Як композитор він залишив різножанровий доробок із творів переважно камерної музики. В останні роки життя перевагу надавав камерно-вокальній і хоровій музиці. Під кінець життя звернувся до духовних текстів.

Як піаніст-виконавець М. Степаненко виступав у Вірменії, Канаді, Росії, США, Фінляндії, Японії. Здійснив грамзаписи понад 30-ти творів українських композиторів для фортепіано, випустив кілька грамплатівок та компакт-дисків, залишив талановиті зразки виконання фортепіанних творів. Популяризації національної класики за кордоном сприяла підготовка ним спочатку грамплатівок, потім комплектів компакт-дисків з українською інструментальною музикою, які в наш час оцифровано й удоступнено в інтернет-просторі. Водночас він був творцем піаністичної школи. Серед його найвідоміших учнів – А. Кащенко, О. Савайтан.

Як музично-громадський діяч, просвітитель М. Степаненко проявив себе в різних сферах музичного життя, завжди принципово й водночас тонко, делікатно реагував на найактуальніші проблеми культури його часу, будучи автором циклу радіолекцій «З історії української фортепіанної музики» (1976-1977), редактором багатьох музичних збірок, секретарем ревізійної комісії Спілки композиторів України (з 1973). Як голова Спілки М. Степаненко боровся за виживання творчих спілок, лобіював закони про їхній статус, організовував численні фестивалі, конкурси, ювілейні заходи, що сприяло розвитку музичної інфраструктури та популяризації української музики. Його здатність поєднувати творчість із громадською активністю дозволила зберегти інституційну підтримку мистецтва у складні часи. Кожна складова його творчої праці в кінцевому підсумку працювала на збереження національної ідентичності.

Внесок М. Степаненка в різні сфери українського музично-культурного процесу не втрачає актуальності дотепер. Це стосується насамперед його багатоаспектної дослідницької праці, здобутки якої нині активно використовуються в навчальному процесі та академічних дослідженнях. Виконавсько-просвітницька діяльність, що свого часу формувала естетичні

смаки суспільства, була чинником новаційних тенденцій у музичному житті та збереження традицій, нині є своєрідною базою, на якій продовжує розвиватися сучасне музичне середовище Києва. Завдяки його авторському курсу історії фортепіанної музики в Київській консерваторії /НМАУ до навчального процесу було введено багато нового матеріалу, що продовжує доповнюватися дотепер, отже, у контексті тяглості традиції в освітньому процесі (як і в еволюції музичного життя) помітне місце належить напрацюванням М. Степаненка. Зрештою, вдячну пам'ять беруть про нього діячі НСКУ та, відповідно, музична громадськість.

Багатогранність творчої особистості М. Степаненка як її сутнісну рису відзначало багато науковців і митців. Так, Ю. Зубай розглядає діяльність М. Степаненка в контексті аналізу явища творчого універсалізму в діяльності педагогів-піаністів Київської консерваторії другої половини ХХ століття. Г. Сасько – композитор, музичний видавець і багаторічний колега і друг М. Степаненка, підкреслював: «Михайло Борисович був дуже «різновекторним» науковцем, не тільки музика його цікавила ... він постійно працював в архівах, йому було цікаві не тільки музичні, а й такі от просто спогади... Скажімо, за часів Незалежності цікавився гетьманами, знав блискуче Історію України ... всі іпостасі його як композитора, як музикознавця дуже крутого і як педагога фортепіанного – він всі вивів на дуже високий рівень... І це дійсно унікальна постать в українській музиці» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 57]. Т. Невінчана, музикознавець, музично-громадська діячка і багаторічний відповідальний секретар НСКУ, яка багато років співпрацювала із М. Степаненком у Спільці, у спогадах про нього вказує: «Особистість Михайла Борисовича надзвичайна і абсолютно унікальна. Настільки багатогранною була ця людина <...> наскільки він цікава людина, наскільки він глибоко вникає в усе, що робить. Він був перфекціоністом <...> його дуже цікавила тема, звідки, з якої глибини пішла українська музика взагалі... Серед всіх його талантів у нього була пристрасть до роботи в архівах. Він настільки любив це! ... він викликав у людей повагу своїми знаннями. Всі

знали, що Михайло Борисович – це енциклопедія просто. Він багато знав з української історії. Того, що він знав і в такому обсязі, того ніхто не знає. ... він безперечно мав глибокі-глибокі ґрунтовні знання <...> На думку Т. Невінчаної, «він якщо б не став композитором і піаністом, він би спокійно міг бути професійним письменником, тому що він володів чудово мовою» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58].

В. Скринченко та Я. Черногуз наголошували на унікальній ролі М. Степаненка у віднайденні та реконструкції української музичної спадщини: він підготував до друку невідомі раніше пласти національної музичної культури, зокрема, повернув до життя невідомі твори Д. Бортнянського, М. Березовського. Г. Степанченко та Є. Куришев підкреслювали, що для М. Степаненка музика не існувала окремо від історичного контексту, а М. Забара зауважував, що піанізм М. Степаненка був нерозривно пов'язаний з його словом [Забара 2012]. Матеріали в газетах «День» та «Дзеркало тижня» висвітлювали його як авторитетну творчу особистість, чия думка формувала музичне життя України на початку 2000-х: він активно використовував медіамайданчики для захисту прав українських композиторів та популяризації академічного мистецтва в умовах комерціалізації культури. Це був період, за який відбулася його трансформація від суто наукових розвідок у спеціалізованих виданнях до популярних есеїв та інтерв'ю в інтернет-журналістиці.

Зазначене переконливо засвідчує, по-перше, необхідність творчого підходу до розкриття вже певною мірою розробленого в науці поняття «універсалізм творчої особистості» (що присутнє в публікаціях, присвячених М. Степаненкові) – тлумачення його змісту не як непорушного інваріанту (наприклад, щодо кількості галузей творчої праці, що дозволяють назвати митця універсалом), а такого, що формується конкретною «системою координат», у якій «працює» це поняття. Універсалізм М. Степаненка, виходячи з первинного значення слова «універсальність» (всеохопність, поширення на всіх без винятку певних галузей, об'єктів тощо) виявляється

насамперед у тому, що його творча праця стосувалася більшості складових структури сучасної йому української музичної культури.

По-друге, про що також свідчать вищезазначені відомості про творчу діяльність М. Степаненка, провідною галуззю, що мала найбільший вплив на всі інші сфери праці діяча була об'ємна й різнопрофільна його робота як музикознавця – дослідника невідомих сторінок української музичної культури. Саме цій галузі належить також об'єднувальна, системотворча роль у контексті багатопрофільності творчої праці діяча. Його архівні знахідки знайшли відображення в його виконавсько-просвітницькій діяльності, лекційних курсах у Київській консерваторії та програмах гри на фортепіано його студентів (детальніше див. підрозділ 3.3). Унікальна взаємодія «амплуа» М. Степаненка як піаніста-виконавця та педагога в поєднанні з працею архівіста, джерелознавця дозволили йому повернути невідомі раніше твори композиторів XVIII–XIX ст. в активний культурний обіг.

По-третє, навіть при наявності такої інтегративної за своїм значенням складової доробку діяча, універсальність його творчої праці розкривається як ієрархічний феномен. «Центральний нерв», який пронизує всі його складові, надаючи внутрішньої цілісності творчій особистості митця-науковця, та виявляється в найвищих сенсах, кінцевій меті, цілепокладанні його багатоаспектної праці, лежить поза межами її конкретних складових (хоч і виявляється в них та ними формується) – у сфері світогляду, цінностей, стилю мислення тощо. Зокрема, самовіддана багаторічна праця з історичними документами, в яких відображалися долі окремих митців, семіологічна «атмосфера» певних культурних середовищ не лише збагачувала М. Степаненка інтелектуально, вона була чинником його духовного формування. Саме його україноцентричність у поєднанні з високою внутрішньою культурою, інтелігентністю зумовлювали і принциповість, і відданість справі, і глибоке розуміння проблем культури, які виявлялися в усіх ініціативах і рішеннях М. Степаненка як музично-громадського діяча.

Указані попередні спостереження над специфікою творчої особистості М. Степаненка зумовили використанні в роботі не лише поняття «універсалізм творчої особистості», а діалектичної за своїм співвідношенням пари понять – крім зазначеного, також «духовно-творчий універсум особистості». Ця пара понять концентрує в собі уявлення про багатогранну творчу особистість М. Степаненка – її дискретність, розгалуженість на ряд напрямів та водночас цілісність. Адже при всій багатоплановості творчої праці діяч насамперед є цілісною творчою особистістю, осмислення специфіки якої є темою нашої роботи.

У цьому контексті у понятті «універсалізм творчої особистості» відображається поєднання у творчій праці однієї особи ряду взаємопов'язаних видів діяльності. При врахуванні в його змісті всіх зв'язків, які виникають у процесі різнопрофільної творчої діяльності, головним у ньому все ж таки є підкреслення багатогранності, тобто дискретного аспекту творчої особистості. Для означення другої іпостасі творчої особистості – її цілісності – введено запропоноване нами поняття «духовно-творчий універсум особистості», де складова «духовний універсум» позначає унікальний внутрішній світ митця, що характеризується певними смисловими, ціннісними рисами, рівнем культури тощо, а «творчий універсум» – нерозривно пов'язану з ним всю сукупність його художнього світу. Смислові аспекти творчої діяльності, через які концентровано виражається специфіка духовно-творчого універсуму митця, зосереджуються в особливостях художнього осмислення дійсності, властивих його творчості естетико-художніх, стильових рисах. Отже, поняття «духовно-творчий універсум особистості» позначає цілісну систему внутрішнього буття людини-творця, в ньому охоплюється творча особистість в аспектах її унікальності та цілісності, в нерозривній єдності її неповторного внутрішнього світу (цінностей, світогляду, культури, інтелекту, емоційно-психологічних рис тощо) та пронизаних відповідними світоглядними, смисловими ознаками всіх складових та рівнів її творчої діяльності. Домінантами духовно-творчого універсуму М. Степаненка є україноцентричність у поєднанні з високою

загальною та художньою культурою, аристократизмом духу, що стали своєрідним «спільним знаменником» багатогранної творчої праці діяча – різножанрових музикознавчих публікацій, його архівної пошукової роботи, просвітницької виконавської, музично-громадської діяльності. Саме вони визначили специфіку, пріоритети, цілепокладання всіх сфер його творчої праці, їх метазавдання.

У цій роботі ми не ставили перед собою завдання розробити ці поняття високого рівня узагальнення як категорії музикознавства. Зазначена ієрархічна модель (із залученням указаних понять), вибудована на основі аналізу всіх складових творчої діяльності М. Степаненка, отже, така, що стосується лише одного, унікального явища, дозволила, відповідно до теми роботи, осмислити творчу особистість діяча в усьому багатстві проявів кожної складової його творчої праці та водночас концептуально-цілісно.

Водночас здійснені у процесі розгляду всіх складових творчої праці М. Степаненка напрацювання, які стосуються змісту продуктивних у цій роботі понять «універсалізм творчої особистості» та «духовно-творчий універсум особистості», можуть увійти до фонду матеріалів, що стануть основою подальшої теоретичної розробки названих понять у музикознавстві. Це – закономірна ситуація, тому що не лише теоретичні напрацювання науки є інструментом пізнання окремих явищ, але й аналіз окремих явищ вносить певні корективи в теорію. Лише в цьому випадку вона буде ефективно «працювати» в аналізі конкретного матеріалу, адже, як відомо, немає нічого більш практичного, ніж гарна теорія.

Висновки до Розділу 1

Опрацьована джерельна база дисертації розкрила М. Степаненка як багатогранного музичного діяча – музикознавця, композитора, піаніста-виконавця, педагога, музично-громадського діяча, тобто творчу особистість, діяльність якої позначена рисами універсалізму. Серед її зазначених напрямів

найбільш об'ємним, розгалуженим, таким, що впливає на інші ланки творчої праці М. Степаненка є музикознавчий.

Джерельна база дослідження зумовила звернення до декількох основних тематичних груп наукової літератури, необхідної для осмислення кожної сфери творчої праці М. Степаненка та його творчої постаті як цілісності в контексті музично-культурного процесу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Перша – це підсумкові музично-історичні та музично-енциклопедичні праці, з яких були почерпнуті знання про провідні типологічні тенденції, процеси, закономірності музичної культури того часу, що специфічно перетворювались в усіх окремих ланках її структури, у діяльності окремих творців. Продуктивні в цих працях для нашого дослідження ідеї «історичної арки» між початком і другою половиною ХХ ст., відродження в нових формах і умовах стильових течій у музиці, проблемно-тематичних напрямів у музикознавчій науці дозволили розкрити відповідні складові спадщини М. Степаненка не описово-емпірично, а осмислити їх як прояв базових процесів і тенденцій тогочасної музичної культури, зробити висновки про внесок діяча в кожен з галузей, у яких він працював.

Друга стосується музикознавчої науки вказаного періоду. Використана в нашому дослідженні ідея О. Немкович про новий цикл інтеграції-диференціації в музикознавстві другої половини ХХ ст., стала основою осмислення багатоаспектної музикознавчої праці М. Степаненка як одного з вагомих проявів тенденції диференціації в тогочасному музикознавстві, що була в той час основою формування «другого концепційного ряду» (О. Немкович), без якого нині не був би досягнутий теперішній рівень музичного українознавства, зокрема розробки проблем теорії історії музики.

Третя проблемно-тематична група опрацьованої наукової літератури присвячена тим структурним ланкам музичної культури, з якими пов'язані інші сфери творчої діяльності М. Степаненка. Це – композиторська творчість (де нашу увагу було спрямовано насамперед на характерні для української музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст. стильові течії та напрями), фортепіанне

виконавство та педагогіка, музичне життя. Серед ефективних у контексті нашого дослідження ідей – входження до кола уваги музикантів-виконавців та композиторів жанрів духовної музики, що сприяла осмисленню духовних творів М. Степаненка не як окремого, випадкового явища, а як знака часу, «відлуння» в його композиторському доробку характерних для межі століть і тисячоліть рис світовідчуття, психології людей. Також у роботі активно «працюють» визначені дослідниками риси жанру мініатюри в різних галузях музичної творчості. Лекції-концерти М. Степаненка просвітницького характеру розкрилися не лише в аспекті його індивідуальної ініціативи, а і як прояв характерної тенденції культури, пов'язаної з поповненням репертуару тодішніх музикантів-інструменталістів, співаків, симфонічних і хорових диригентів новими творами, які раніше не звучали на концертних естрадах або звучали багато років тому. Основа такого погляду на концертну діяльність М. Степаненка – різноманітна література, присвячена музичному життю другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Четверта група наукової літератури, присвячена проблемам біографістики, зокрема музичної, стала корисною з погляду використання описаних у ній методів біографічного дослідження та наведених спостережень над творчістю окремих діячів, що застосовані в роботі евристично.

П'ята група, що є відгалуженням попередньої і присвячена безпосередньо М. Степаненку, виявила, по-перше, її «різножанровість», по-друге, засвідчила відсутність цілісного розгляду багатогранної творчої постаті М. Степаненка, що й актуалізувало тему нашої роботи.

Шоста смислова група наукової літератури є теоретичною базою об'єднання всіх аналітичних матеріалів дослідження в певну цілісність – виявлення тих смислоутворювальних аспектів творчої особистості М. Степаненка, що надають їй внутрішньої єдності та, пронизуючи різні за своєю специфікою сфери його творчої праці, зумовлюють спільність їх метазавдань, спільність цілепокладання. Тому, евристично використовуючи ідеї О. Коменди, цінні спостереження над проявами універсалізму у творчості

окремих діячів музичної культури (праці О. Рощенко, О. Маркової, Т. Дугіної, Ю. Зубая та ін.) ми намагалися розкрити унікальність дискретності – цілісності саме творчої особистості М. Степаненка.

У розділі запропоновано поняттєву основу для осмислення творчої особистості М. Степаненка як системної цілісності. Це – діалектична пара понять – відносно розроблене в науці «універсалізм творчої особистості» та запропоноване автором «духовно-творчий універсум особистості».

РОЗДІЛ 2

НАУКОВО-ДОСЛІДНИЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ М. Б. СТЕПАНЕНКА В КОНТЕКСТІ ПРОВІДНИХ ПРОЦЕСІВ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИКОЗНАВЧІЙ НАУЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТ.

2.1. Основні напрями науково-дослідницької праці М. Степаненка як вияв провідних процесів у музикознавчій науці

Багатогранний доробок М. Степаненка як дослідника української музичної культури розкривається в усій повноті його значення для вітчизняної музикознавчої науки лише в контексті провідних тенденцій розвитку останньої. Їх розуміння увиразнює місце в них спадщини науковця, має евристичне значення для осмислення основних напрямів і здобутків його творчої праці. У зв'язку з цим метою підрозділу є виявлення на основі наявних наукових праць процесів і тенденцій, у річищі яких розгорталася наукова діяльність М. Степаненка, та її розкриття як типового й водночас індивідуального прояву вказаного музикознавчого контексту.

Друга половина ХХ ст. – якісно новий етап у розвитку української музикознавчої науки, відновлення й досягнення історичного наступного щабля процесами, що сформувалися в ній упродовж першої третини ХХ ст., однак на межі 1920-х – 1930-х років були перервані, хоч, безумовно, регламентація творчих пошуків впливала на специфіку розвитку зазначених процесів до кінця радянського періоду. Найбільш глибокою основою, своєрідним «спільним знаменником» усіх конкретних проявів української музикознавчої науки того часу було досягнення перманентним (таким, що існує стільки, скільки існує наука) двоєдиним процесом її інтеграції-диференціації вищого щабля, про що вже йшла мова вище. Відбувалася «дедалі глибша розгалуженість наукового знання в цілому й окремих його галузей» і водночас мала місце «їхня внутрішня єдність, інтенсифікація в них зовнішніх і внутрішніх

системоутворювальних зв'язків» [Немкович 2008: 12]. Загалом, українська музикознавча наука впродовж другої половини XX століття усталилася як системне утворення.

Серед істотних у площині пропонованого дослідження ознак музикознавства, що фокусували в собі ширші контексти – науки, загалом духовної культури – «істотне розсунення хронологічних і географічних обріїв його предмета <...> у коло уваги дослідників поступово потрапив хронологічний діапазон музичної культури, полюсами якого виявилися архаїчні періоди й сучасність» [Немкович 2008: 15]. З цим пов'язано проникнення в нові тематичні й проблемні горизонти дослідження, формування нових напрямів, у тому числі медієвістики та, ширше, досліджень музичної культури до XIX ст., що також були перервані на межі 1920-х – 1930-х років, у кінцевому підсумку відображали розсунення меж картини світу на межі століть і тисячоліть. «Важливою умовою розвитку таких досліджень в українському музикознавстві стало віднайдення в архівах частково вилучених із наукового обігу в попередні радянські десятиліття, частково взагалі нових для вітчизняної науки документальних матеріалів, що належали XVIII ст. й більш раннім періодам, публікація й уведення нововідкритих музичних творів відповідних часів у виконавську практику, запис їх на грамплатівки» [Немкович 2006: 345]. Актуалізація цього напрямку визначала друк як індивідуальних праць, так і збірників наукових статей, об'єднаних зазначеною спільною тематикою. У річищі відповідних досліджень працювали О. Цалай-Якименко, Н. Герасимова-Персидська, М. Боровик, Л. Корній, Ю. Ясіновський та ін. Зокрема, колектив авторів, до якого входили Л. Архімович, Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шреєр-Ткаченко, опублікували «Нариси з історії української музики» у двох частинах (Київ, 1964), де охоплено й музичну культуру до XIX ст. О. Шреєр-Ткаченко ініціювала проведення в Київській консерваторії низки концертів давньої української музики та наукового симпозіуму «Українська музична культура XVI–XVIII ст.», за результатами якого було видано шостий тематичний випуск щорічника «Українське музикознавство» (Київ, 1971), присвячений українській

музичній культурі цього періоду. Музичні надбання зазначеного періоду представлено у працях «Історія української доживотної музики» (Київ, 1969), «Хрестоматія української доживотної музики» (Київ, 1974), «Історія української музики» (Київ, 1980), які також упорядкувала О. Шреєр-Ткаченко. Серед найбільш значущих здобутків зазначеного наукового напрямку – також повернення Олександром Цалай-Якименко науковій і культурній громадськості низки надбань музично-теоретичної думки України XVII ст., головне з яких «Граматика музикальна» М. Дилецького (опубліковано 1970). У той самий час Н. Герасимова-Персидська здійснила розшифрування рукописів окремих хорових партій партесних концертів, що були зведені в партитуру, опублікувала праці «Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст.» (Київ, 1978), «Микола Дилецький. Хорові твори» (Київ, 1981), «Партесний концерт в історії музичної культури» (рос., Москва, 1983) та ін. Публікації документів, виявлених в архівах України та сусідніх країн, дозволили скласти значно більш об'єктивні й повні уявлення про розвиток української музики до XIX ст., а сукупний доробок різних авторів у цій сфері докорінно змінив уявлення про «долисенківський» період історії української музичної культури.

З інтенсивним процесом диференціації музикознавства, зокрема завдяки відкриттю в той час багатьох архівів пов'язано звернення не лише до провідних, «вершинних» явищ, що було типовим для попереднього періоду, але й до фонових. Це було глибинною основою подолання штучно створеної під тиском ідеології впродовж кінця 1920-х – 1940-х років фрагментарної схеми історії української музики й уперше після 1920-х років відновлення й істотне поглиблення синхронно- й діяхронно-цілісного аналізу музично-історичного процесу.

Входження до наукового обігу великих масивів нового джерельного матеріалу, а отже, необхідність розробки методик, навичок його реставрації, вивчення, підготовки до друку зумовили активне формування джерелознавства та циклу спеціальних (допоміжних) музично-історичних дисциплін. Попри цензурні обмеження, цей процес, що вперше в українському музикознавстві

почав активно розвиватися також у період його формування як сфери академічної науки в 1920-х роках, було відновлено в 1950-х роках після величезних за масштабами втрат у цій сфері в 1930-х – 1940-х роках.

Проявом іншої тенденції – інтеграції музикознавства в другій половині ХХ ст. стало посилення його культурологічної спрямованості, щільно пов'язане з поступовим перенесенням акценту у двоєдиному процесі інтеграції-диференціації на перший його аспект та, відповідно, міждисциплінарні дослідження, що впродовж другої половини ХХ – першої чверті ХХІ ст. стали пріоритетними.

Формування музичної культурології як окремої наукової дисципліни та посилення культурологічного аспекту в музикознавчих дослідженнях було проявом іще однієї фундаментальної тенденції в музикознавстві, науці, культурі. Динаміка соціального й науково-технічного процесів та пов'язані з ними у ХХ ст. проблеми поступово виявили обмеженість раціоналізму в духовному освоєнні світу. Натомість увиразнювалась увага до суб'єктивних чинників у філософській моделі пізнання (в тому числі й у діалектичному матеріалізмі). Це відобразилося, наприклад, у посиленні філософського, інтелектуального начал, тенденції камернізації жанрів у музиці, далось взнаки в кінематографі в «поетичному реалізмі» тощо.

Виявилися нові акценти в розумінні сутності самого музикознавства як науки. Характер мислення музикознавців еволюціонував від беззаперечного пріоритету в ньому логоса, рацію, а в 1960-х – 1970-х роках – навіть захоплення даними точних наук (математики, акустики, статистики, кібернетики тощо) до усвідомлення їх обмеженості в аналізі музичного мистецтва. Посилювалася вищезгадана культурологічна спрямованість музикознавчих досліджень, у розробки з теорії музики (що є основним уособленням точного аспекту музикознавства) вводилися визначення, терміни, відмінні від термінів класичного наукового знання, обов'язковими вимогами до яких є, зокрема, однозначність змісту, вичерпність його розкриття винятково раціональним шляхом. Приміром, у дисертації О. Котляревської: серед ключових слів –

поняття «смысл», розгляд смислу як предмета інтерпретування, проблеми інтерпретування в культурологічному аспекті, виявлення смислу знакових комплексів у контексті метасистеми культури тощо. Музикознавство навіть тлумачилося як «християнська антропологія музики» (В. Медушевський).

Із зазначеними трансформаціями в основах мислення музикознавців пов'язано й нову хвилю розвитку біографістики, що в різні історичні періоди мала свою специфіку. У попередні десятиліття висвітлення постатей окремих композиторів, музикантів-виконавців, по-перше, було проявом гранично дискретного, фрагментарного розкриття музично-історичного процесу. Його цілісна схема, створена у працях М. Грінченка в 1920-х роках, з кінця цього десятиліття, як уже вказувалося, зазнала руйнування «згори». Дослідження концептуальних проблем, які об'єднували емпіричний матеріал, підмінялося «накладанням згори» соціологічної схеми на музичну культуру. Тому предметом музично-історичних розвідок були, як правило, окремі явища, які вціліли після «фільтрації» культури крізь призму ідеологічних догм. З цією обставиною пов'язано й те, що у висвітленні особистості митця домінувало не виявлення неповторних рис його творчої індивідуальності, а констатація відповідності його доробку принципам соцреалізму, тобто його «народності», «правильної» класової орієнтації, демократизму тощо. У другій половині ХХ ст. персоналістичні дослідження в музикознавстві набули іншого відтінку. На перший план виступило намагання дослідників виявити саме неповторні ознаки творчості кожного митця, розкрити його творчу індивідуальність, хоч на декларативному рівні характерна фразеологія ще зберігалася навіть у найкращих працях, адже інакше вони ніколи б не були опубліковані. Водночас увага до творчої особистості – композиторів, диригентів, співаків, інструменталістів – є панхронічною рисою слова про музику, тому що вирішальним чинником будь-якої галузі творчості – науки чи мистецтва – є талант і праця творців, її неординарні результати, які рухають, змінюють,

визначають будь-які сфери творчої діяльності³. Тому в період фактичних великих зрушень у музикознавстві, відкриття багатьох нових сторінок музичної культури «одним із аспектів ґрунтовнішого вивчення української музичної культури є детальне розкриття творчого доробку її подвижників, взагалі діячів, котрі зробили істотний внесок у розвиток національної культури, сприяючи примноженню її художніх і наукових здобутків» [Немкович 2006: 445].

У річищі цієї тенденції відбувалося нове осмислення класичної спадщини, кульмінаційних явищ музичного процесу, що стосувалося, зокрема постаті М. Лисенка. Упродовж другої половини ХХ ст. з'явилися монографічні праці про митця М. Гордійчука й Л. Архимович (Архімович), Т. Булат, низка публікацій та спогади про нього його сина Остапа, епістолярії видатного композитора, аналізи його творів у численних працях, присвячених проблемам жанрів української музики. У них було введено до наукового обігу великий обсяг раніше не відомих або замовчуваних джерельних матеріалів, значно повніше, детальніше й глибше розглянуто музичний доробок композитора, цілісно охоплено універсальну творчу особистість видатного діяча.

Зазначені тенденції були істотним складником багатопрофільного процесу, що поступово й докорінно змінив стан, рівень розвитку українського музикознавства, характер мислення музикознавців, порівняно з попередніми десятиліттями, водночас став іманентною умовою, внутрішньою основою тих змін у музикознавчій науці, насамперед музичному українознавстві, що відбулися в сучасний період. Мова йде не лише про поступове прирощення знань – природний процес еволюції будь-якої галузі наукового знання. Указані тенденції істотно вплинули на концептуальні засади історичного музикознавства, на той час єдину підсистему музикознавчої науки, з якою було пов'язано розвиток музичного українознавства. Попри те, що офіційно насаджувані «згори» теоретико-методологічні засади цієї сфери знання

³ Якщо проаналізувати тенденцію персоніфікації історії в українській науці, то, мабуть, початок таких досліджень варто вести від перших років ХХ ст., зокрема, від праць В'ячеслава Липинського, в яких він пропагує культ «великої людини» і розуміння суспільства як сукупності особистостей.

протрималися до кінця радянської доби, музично-українознавчі дослідження другої половини ХХ ст. *фактично* змінили уявлення про історію нашої музичної культури – її хронологічний обсяг, змістове наповнення її структури, особливості формування національної композиторської школи, що відбувалося не лише у сфері світської, але й духовної музики, роль М. Лисенка в цьому процесі не лише як основоположника, а і як кульмінаційного етапу тривалої світської традиції тощо. Це, своєю чергою, зумовило своєрідне розщеплення концепційних засад історичного музикознавства. З одного боку, впроваджувані «згори» ідеологічно заангажовані загальні положення, що дедалі більше набували значення певної зовнішньої оболонки, декларативного значення в музикознавчих дослідженнях, з другого, – висновки, які йшли «знизу», від аналізу конкретного музичного матеріалу, що утворювали дедалі міцніший «другий концепційний ряд» (О. Немкович).

Виняткову роль у формуванні й розвитку вказаної історично перспективної тенденції відіграв у другій половині ХХ ст. відділ музикознавства ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України, що в той час утвердився як провідний центр наукової музичної україністики (музичного українознавства), очолюваний тоді видатним музичним україністом, науковцем енциклопедичних знань і водночас стратегічного мислення М. Гордійчуком. Співробітники відділу системно й послідовно розробляли проблеми історії української музичної культури, підготували 4 томи першої академічної багатотомної «Історії української музики» (що хронологічно охоплюють період від найдавніших часів до кінця 1930-х років), пізніше опублікували 5-й том (1941–1958 роки), здійснили численні розробки, присвячені основним жанрам, персоналіям, явищам, галузям вітчизняної музичної культури. Сучасним узагальненням цих напрацювань минулих поколінь відділу є робота над багатотомною «Українською музичною енциклопедією» (опубліковано 6 томів: літери А–С), що не має аналогів у музикознавстві України та діаспори, розпочаті друге доповнене видання «Історії української музики» та серія книг, присвячена вітчизняній музичній культурі ХХ ст.

Невід'ємним складником напрацювань українських музикознавців у річищі вказаних тенденцій була багатовекторна науково-дослідницька діяльність М. Степаненка. Не останню роль у залученні дослідника до вищевказаних процесів розвитку тогочасного музикознавства відіграло те, що він був тісно пов'язаний із відділом музикознавства ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України: М. Гордійчук був науковим керівником його дисертаційного дослідження, М. Степаненко брав участь у виданнях відділу, підтримував творчі контакти з його співробітниками впродовж усього життя.

Сутність науково-пошукової роботи Михайла Борисовича виявляється в невтомній багаторічній пошуковій роботі в архівах України, Росії, західних країн, відкритті й оприлюдненні численних явищ, прізвищ, фактів, дат, виявленні визначних та фонових явищ, уточненні, коригуванні низки даних історії української музичної культури від найдавніших часів до ХІХ ст. включно, здійсненні величезного обсягу цієї роботи, частина результатів якої була оприлюднена в академічних виданнях. Не випадково й актуальність своєї дисертації М. Степаненко пов'язує з необхідністю «виявлення і вивчення невідомих сучасній науці пам'яток музичного мистецтва минулих століть, заповненні «білих плям» в історії музики» [Степаненко 1989 АКД: 1]. Авторка передмов до видань авторства М. Степаненка «Статті. Дослідження. Спогади» (2018) та «Музично-історичні етюди» (2012), мистецтвознавець Т. Невінчана відзначала, що «Михайло Степаненко має чудово розвинену «архівну інтуїцію», або, якщо простіше, тонкий «нюх» на історичну сенсацію, на несподівані відкриття, причому там, де ніхто і гадки не мав, що це можливо. Він не боїться сміливих припущень і зіставлень, вдається до переконливих історичних реконструкцій, вводить у обіг не тільки невідомі музичні твори або певну фактологію, але, що дуже важливо, висуває нові творчі ідеї, пробуджує, активізує дослідницьку думку» [Невінчана 2018: 8]. «Всі знали, що Михайло Борисович – це енциклопедія просто. Він багато знав з української історії. Того, що він знав і в такому обсязі, того ніхто не знає. ... Він безперечно мав глибокі-глибокі ґрунтовні знання» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58].

В. Скринченко називав М. Степаненка людиною, «яка десятиріччями невтомно збирала у свою «історичну скарбничку» унікальні свідoctва про розвиток вітчизняної музики ще від доби стародавньої Русі до сьогодення» [Скринченко 2020].

У контексті інтенсивного процесу розростання джерельної бази українського музикознавства другої половини ХХ ст., роботи в цій ділянці великої когорти музикознавців (О. Шреєр-Ткаченко, К. Майбурової, М. Боровика, Л. Пархоменко, Н. Герасимової-Персидської, Л. Корній та інших дослідників «старовинної» музичної культури, академічних учених-етномузикологів – С. Грици, О. Правдюка, А. Іваницького та багатьох інших) виявилася специфіка науково-творчої особистості М. Степаненка-джерелознавця, архівіста. На неї наклала відбиток багатогранність його творчої особистості, поєднання в ній дослідника-архівіста й митця-артиста, піаніста-виконавця. Головною метою його архівної праці було не заглиблення у спеціальні методики, навички роботи з архівними джерелами, відповідні теоретичні та методологічні напрацювання, а знаходження, за необхідності реставрація та, потім, оприлюднення новознайдених матеріалів – виконання новознайдених музичних творів у концертах, їх публікація, описання не відомих раніше фактів та переважно наративний аналіз повернутих ним із забуття музичних творів у власних публікаціях, уведення цих матеріалів до навчальних програм у консерваторії. Непересічне значення його архівних відкриттів, масштабність і водночас комплексність багатовекторної дослідницької праці М. Степаненка найбільшою мірою визначили помітне місце діяча в музикознавчому процесі другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Провідним комплексним тематичним напрямом досліджень М. Степаненка, з яким пов'язано його багаторічну кропітку роботу в архівах і, як її результат – дисертацію та переважну більшість публікацій, є фортепіанна культура «долисенківського» часу, переважно ХVІ – першої половини ХІХ ст., що була малознаною в другій половині ХХ ст. насамперед через фрагментарність уявлень тодішніх науковців про музично-історичний процес

до XIX ст. Відкриті дослідником в архівах джерельні матеріали стосувалися не лише власне музики (композиторської творчості), а й інших складових фортепіанної культури – її персоналістичного ряду (значення якого для об'єктивного й повного наукового розкриття культурно-історичного процесу, він добре розумів, писав про це у своїй дисертації), історії клавіру тощо.

У низці публікацій М. Степаненка предметом розгляду є не лише явища фортепіанної культури, але й тісно з нею пов'язані інші факти, події, імена, питання культурного процесу загалом, починаючи від Київської Русі й до сучасного М. Степаненкові музичного життя включно (публіцистичні статті). У такому хронологічному обсязі його музикознавчих зацікавлень – один із виявів відчуття талановитою людиною, якою був М. Степаненко, найхарактернішого, історично перспективного в науці його доби. Показові його публікації щодо сучасних трансформацій в осмисленні постаті М. Лисенка.

Зворотним боком заглиблення в деталі вітчизняної «музичної історії» було звернення М. Степаненка до проблеми українсько-зарубіжних культурних зв'язків, що мало місце насамперед у дослідженнях творчих біографій діячів вітчизняної музичної культури.

В окремих статтях М. Степаненко звертався до філософських, археологічних, лінгвістичних проблем, хоч, варто зауважити, вони були значно менш типовими для нього, а їх висвітлення є радше винятком, ніж правилом.

Пріоритети дослідницької праці М. Степаненка, обсяг і сутність конкретного доробку, що стосувався її основних напрямів визначили послідовність і зміст наступних підрозділів другого розділу дисертації.

2.2. Реконструкція структури клавірної /фортепіанної культури XVI – першої половини XIX ст. та процесу її формування в попередні історичні періоди в дослідженнях М. Степаненка

Доробок М. Степаненка, присвячений клавірній /фортепіанній культурі, попри зосередження головної уваги на XVI – першій половині XIX ст., охоплює багатовікову історичну панораму – від доби Київської Русі до середини XIX

століття включно. Як зауважував сам М. Степаненко, – «становлення і розвитку українського фортепіанного мистецтва від часу його зародження до 60-х років XIX століття» [Степаненко 1989 АКД: 1]. Основними напрямками його дослідницької праці в цій царині є пошуки в архівах та введення до наукового обігу раніше не відомих музичних творів, реконструкція низки композицій, дослідження біографій втрачених із часом імен їх авторів, збирання та систематизація емпіричних даних, що стосуються музичних інструментів (клавір та інші клавішні музичні інструменти, орган і його попередники), освіти, виконавства на цих інструментах, середовищ, у яких звучали відповідні твори, форм музикування тощо. Отже, у сукупності своїх праць він здійснив вагомий внесок у реконструкцію цілісної структури клавірної /фортепіанної української культури зазначеного тривалого історичного відтинку. Це є головним здобутком його наукової дослідницької праці – унікальним і водночас характерним з погляду відповідних вищезазначених провідних тенденцій розвитку українського музикознавства другої половини XX – початку XXI ст. Водночас зазначені дослідження М. Степаненка розкрили аналізовану ним галузь у контексті українського культурного процесу в цілому, виявили численні факти, явища, які сприяли об'єктивнішому й повнішому розкриттю загальнокультурних проблем у музикознавстві, питань міжнаціональних культурних контактів, як-от щільних унаслідок історичних реалій російсько-українських зв'язків, характеру взаємодії вітчизняної культури із західними країнами тощо.

Першими музикознавчими розвідками М. Степаненка можна вважати вступні статті до нотних видань із серії «Українська фортепіанна музика» упродовж 1973–1978 років, які видавало київське видавництво «Музична Україна» (вступні статті про українських авторів Т. Безуглого, Т. Дидинського, О. Лизогуба, М. Маркевича, Й. Витвицького, А. Коціпінського, М. Завадського, П. Сокальського, В. Паценка, В. Зарембу, І. Воробкевича, О. Рубця). Вони з'явилися ще до завершення навчання дослідника в аспірантурі Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Рильського – в

1987–1988 рр. Етапною, підсумковою щодо великого періоду дослідницької діяльності М. Степаненка стала його кандидатська дисертація «Фортепіанне мистецтво України в долисенківський період» (рос. м.)⁴, захищена в Київській державній консерваторії ім. П. Чайковського наприкінці 1989 року. У ній він використав свої вже численні на той час архівні знахідки – твори клавірного та фортепіанного мистецтва, віднайдені в бібліотеках та архівах України та закордоном. На цій основі в дисертації було вперше досліджено генезу клавірного та, потім, початкові етапи становлення фортепіанного мистецтва в Україні, висвітлено творчість багатьох композиторів і піаністів «долисенківського» періоду [Степаненко 1989 АКД: 2].

Серед інших публікацій із зазначеної тематики, здійснених упродовж останньої третини ХХ – неповних двох десятиліть ХХІ ст.: упорядкована дослідником хрестоматія «Українська фортепіанна спадщина» (Київ, 1983), авторські збірки «Музично-історичні етюди» (Київ, 2012), «Статті. Дослідження. Спогади» (Київ, 2016, ²2018), ряд статей у профільній музикознавчій періодиці та збірниках наукових праць, як-от присвячені невідомому концерту Д. Бортнянського, клавірному мистецтву ХVІ– початку ХІХ ст. (обидві – 1983), Сонаті для скрипки і чембало Максима Березовського» (1995), творчості Т. і Є. Білоградських у контексті українсько-німецьких музичних зв'язків (1998), зображенню українського дударя на німецькій гравюрі кінця ХV ст. (2002), німецьким майстрам – виробникам клавірних

⁴ Роботу він писав на кафедрі спеціального фортепіано №1 Київської консерваторії та у відділі музикознавства Інституту фольклору та етнографії ім. М.Т. Рильського під науковим керівництвом видатного науковця, музичного українознавця, доктора мистецтвознавства, професора Миколи Максимовича Гордійчука. На засіданнях відділу музикознавства, на яких були присутні тодішні провідні історики музики в Україні, відбувалась апробація роботи. Офіційними опонентами дисертації на захисті виступили відомі українські вчені – доктор мистецтвознавства, професор Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська – історик музики епохи бароко, дослідник партесного стилю, засновник кафедри старовинної музики в Київській консерваторії, та кандидат мистецтвознавства, доцент Микола Костянтинович Боровик, на той час – завідувач кафедри теорії та історії музики Київського державного педагогічного інституту ім. Горького, автор книг та багатьох статей, присвячених історії української музики.

музичних інструментів в Україні (2008) та ін. (повний список праць М. Степаненка – див. Додаток «А»).

Істотним складником нововведених у науковий обіг джерел історії української музичної культури в останній третині ХХ ст. стали матеріали, опубліковані у виданнях, де М. Степаненко був упорядником або науковим редактором, автором вступних статей, коментарів тощо. До таких найбільш важливих публікацій, у яких відбувалася реконструкція української музичної культури до ХІХ ст., належить видання «Українська музична культура в документах і матеріалах» (упорядкування), започатковане в середині 1980-х років. Це також «Українська музична спадщина. Статті, матеріали, документи» (Київ, 1989, упорядник) та продовження цього видання – три випуски збірника «Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури» (Київ, вип. 1. 1995; вип. 2. 1999; вип. 3. 2003; упорядник і редактор). Вони були випущені до ювілеїв видатних діячів української музичної культури: Вип. 1 : До 250-річчя від дня народження Максима Березовського; Вип. 2 : До 120-річчя від дня народження Миколи Леонтовича; Вип. 3 : До 250-річчя від дня народження Дмитра Бортнянського. Свідченням значущості цих праць для музичного українознавства, зокрема джерелознавства, є увага до них інших дослідників. Так, Л. П. Корній у монографії «Джерелознавство історії української музичної культури» (Київ, 2019) відзначає: «Наприкінці 1980-х років започатковано серію – музикознавче видання, у якому публікували джерелознавчі матеріали з історії української музичної культури. <...> Упорядником і редактором цих видань також був Михайло Степаненко (1942–2019). У цих випусках опубліковано чимало цінних джерельних матеріалів і статей» [Корній 2019: 85–86].

Зазначені праці М. Степаненка спиралися на широке коло різних видів джерел⁵, що стосувалися не лише музичної культури. Це мемуари, епістолярії, історичні документи, щоденники, віднайдені в архівах рукописи музичних

⁵ Джерело музичної культури розуміємо тут услід за Л.П. Корній як «продукт музичної та іншої творчої людської діяльності, що є носієм інформації про історію музичної культури. Джерело є також явищем культури в широкому розумінні» [Корній 2019: 89].

композицій, твори образотворчого мистецтва (як-от український дудар на німецькій гравюрі кінця XV ст.), агіографічна та художня література, архіви преси тощо. Із них дослідник по крихтах визбирував фактичний матеріал, необхідний для дослідження тривалого історичного процесу формування української клавірної / фортепіанної культури та інших обраних ним тем і вводив цей матеріал до наукового й культурного обігу.

Так, один із комплексних напрямів досліджень М. Степаненка присвячений вивченню історичного процесу формування *клавішного музичного інструментарію* на українських землях, починаючи від найдавніших часів, та, відповідно, конкретних *середовищ побутування цих інструментів, форм музикування*, в яких ці інструменти використовували. Для систематизації відомостей і дослідження найдавнішого періоду формування клавішних музичних інструментів використано візуальні джерела (матеріальні об'єкти, сакральне образотворче мистецтво), які донесли до наших сучасників інформацію про застосування органа (зображальні джерела різних часів, найдавніші писемні джерела, такі як тексти XI ст. літописця Нестора). Ці джерела дозволили констатувати існування на території України клавішних музичних інструментів з початку нашої ери. Найдавнішим відповідним свідченням дослідник вважає зображення водяного органа (гідравлоса) на одній із внутрішніх стінок саркофага кінця 1-го століття н. е. періоду Боспорського царства, знайденого в Керчі під час розкопок 1900 р. Водяний орган був винайдений у III ст. до н. е. в Римській імперії, і міг звідти потрапити в Боспор, однак автор припускає, що гідравлос міг мати й місцеве походження. Ця гіпотеза чекає на свою розробку.

М. Степаненко зібрав факти, що стосуються органного виконавства періоду розквіту Київської Русі. Вони засвідчені літописцем Нестором у найдавнішому агіографічному творі XI ст. «Житіє преподобного отця нашого Феодосія, ігумена Печерського», а також на фресці Софійського собору в Києві (XI ст.), у «Слові Данила Заточника» (XII ст.) [Степаненко 2018: 12–13]. У них описано музикантів, які грали в теремі київського князя Святослава

Ярославовича (1073–1076) на гусях, замрах і органі. Дослідник також виявив, що орган згаданий у багатьох старовинних українських піснях, був популярним у побуті, супроводжував танці, пісні, урочисті й траурні процесії, наводить низку показових прикладів. У колядці «Ой, орле, орле, високо летиш» йдеться про «гречную панну», яка «у виргани грає», а на запитання: «Хто тебе навчив у виргани грати?», панна відповідає, що навчила її «Ненька старенька, мати рідненька, / В виргани грати, краще співати» [Степаненко 1989: 9]. Зі слів колядки «А згору, здолу вітерець повіває» та пісні «Зелена ліщинонька» видно, що «на органах», «на ворганах» грали на похоронах козаків. Цінними є і засвідчені народні назви органа. М. Степаненко покликається на назви, які наводить Л. Ройзман за словниками ХІХ ст. – «архани» й «виргани» й доповнює їх назвами органа з народних пісень: «органи», «воргани», «віргани», «війгране», «органоньки», а також «пищали» – з пам'ятки української літератури першої половини ХVІІ ст. «Острозького літописця» [Степаненко 1989: 9], [Степаненко 2018: 21]. Виконавців органістів називали: «музики-органці», як у пісні «Ой їхали козаки з обозу...». Така розмаїтість назв, засвідчена у фольклорних текстах і пам'ятках, теж свідчить про високу популярність органа в народі. У пізніших розширених наукових розвідках, таких як «Клавір в історії музичної культури України ХVІ – ХVІІ ст.» [Степаненко 2018: 11–47], дослідник наголошував, що усна народна творчість є «одним із найдостовірніших джерел, що підтверджує значне поширення органа в музичному побуті України» [Степаненко 2018: 20].

Згадує М. Степаненко і про фреску в Софії Київській, де з ХІ ст. збереглося зображення музиканта, який грає на пневматичному органі у супроводі духових і струнних інструментів, що свідчило про використання органа в Київській Русі у світському побуті. На жаль, пише автор, джерела не донесли до сучасників більш детальну інформацію – про імена виконавців та назви творів, які вони виконували.

Наступний період, до якого звертається дослідник, – ХV–ХVІ ст., на які припадає перебування України в складі Великого князівства Литовського й Речі

Посполитої. А отже, конкретні історичні обставини, зокрема тісні контакти із західним світом, форми взаємодії з ним місцевої культури зумовлювали специфіку тодішніх проявів музичного процесу та теренах сучасної України, зокрема впливали на використання у світському побуті тих чи інших музичних інструментів. У зв'язку з цим М. Степаненко вказує, що наприкінці XVI ст. уже існувала окрема професія музиканта – виконавець на клавішних інструментах. Цю інформацію він почерпнув із «Книжки» (1599) Івана Вишенського, де серед інших музичних професій згадані органісти, регалісти, інструменталісти [Степаненко 2018: 19]⁶. Органісти, яких в Україні XVI–XVII ст. була велика кількість, користувалися пошаною, мали ґрунтовні знання з теорії музики, грали на всіх інших клавішних інструментах і найчастіше ставали керівниками музичних цехів (Степаненко, 2018, с. 20).

На цей факт впливало й те, що в XVII ст. значна частина України перебувала у складі Речі Посполитої, тож на території України була велика кількість костелів, в яких було встановлено органи, а органістами були місцеві українці. Орган також залишався улюбленим інструментом у народі для виконання світських творів. Посилаючись на джерела, М. Степаненко навіть наводить факт звучання органа в православному храмі⁷. Водночас талановиті українські музиканти служили тоді в капелах української, литовської та польської шляхти, при дворі польського короля. Освічена козацька шляхта,

⁶ Цікаво, що від органістів відокремлені регалісти – виконавці на регалі, невеликому переносному органчику, який використовувався під час музичного супроводу процесій, танців [Степаненко 2018: 20].

⁷ М. Степаненко на основі свідчень Павла Алепського, сина антіохійського патріарха Макарія, який відвідував 1654 року урочисту православну службу в церквах Умані та села Маньківка (Черкаської обл.) відзначає звучання органа в православній церкві на початку та наприкінці служби [Степаненко 2018: 34]. Посилаючись на «Документи Богдана Хмельницького» (Київ, 1961), точніше, на текст гетьманського універсалу від 27 вересня 1652 р., з якого видно, якого важливого значення надавав гетьман справі організації музикантів-інструменталістів, М. Степаненко наводить такі аргументи на користь цього факту: «Тільки враховуючи цей важливий документ, враховуючи особисте ставлення Б. Хмельницького до інструментальної музики, беззаперечний авторитет гетьмана в Україні в 50-і роки XVII ст., можна пояснити унікальні випадки використання органа в православній церковній службі влітку 1654 року під час урочистої зустрічі антіохійського патріарха Макарія в Умані та в с. Маньківка (тепер Черкаської обл.)» [Степаненко 2018: 31]. Водночас, і наведений факт, і хід його аргументації М. Степаненком потребують додаткових досліджень.

гетьмани, які мали у своєму розпорядженні різноманітні клавішні інструменти, привезені здебільшого, з-за кордону, часто вміли на них грати. Дослідник указував, що до складу інструментальної капели сина Богдана Хмельницького Тимоша входили струнники, ударник і органіст. Гетьман Іван Самойлович був власником музичних інструментів, серед яких клавіцимбали, орган і клавикорд. Львівські міщани XVII ст. також мали клавіцимбали та органи та клавикорди. М. Степаненко наводить відповідні приклади козацьких прізвищ із «Реєстру війська Запорізького 1649 року»: Марко Органко (Уманський полк), Матвій Органістенко (Брацлавський полк) та ін. [Степаненко 2018: 22]. З огляду на поширення клавішних інструментів у світському побуті не випадково, що відомий київський музичний теоретик і композитор XVII ст. Микола Дилецький у своїй «Граматиці...» наголошував, що для професійного музиканта необхідно вміти грати на клавішному інструменті, писати інструментальну музику й дослухатися порад досвідчених органістів. Загалом М. Степаненко зібрав відомості про побутування таких клавішних музичних інструментів на українських землях у вказаний період: орган, регал, позитив, клавикорд, чембало, клавіцимбали (клавесин) та цимбали (так могли позначати і клавесин, і цимбали).

У першій половині XVIII ст. серед освіченої частини суспільства все більше поширюються такі струнно-клавішні інструменти як клавесин і клавикорд, а музиканти-виконавці на цих інструментах набувають статусу ремісників⁸. У той час також було винайдено фортепіано, у процесі вдосконалення якого виникали різні його «відгалуження», як-от маловідомі сьогодні спроби поєднання фортепіано й органа – клавіорган (*piano organisé*; винайдений у кінці XVIII ст.). Для цього інструмента з невеликим складом оркестру написав свою Концертну симфонію Д. Бортнянський. Інформацію про тодішній клавішний інструментарій автор подає на основі аналізу різноманітних джерел: юридичних документів гетьманської адміністрації та

⁸ У нашій роботі вслід за М. Степаненком застосовано термін «клавір» – узагальнена назва струнних клавішних музичних інструментів.

щоденників козацької старшини (Генерального хорунжого Миколи Ханенка (1691–1769), Генерального підскарбія Якова Марковича (1696–1770), Лубенського полковника Петра Апостола (1702–1758)), мемуарної та художньої літератури, де згадано про музикування, навчання на клавирі, купівлю й ремонт клавірних інструментів тощо.

Цей період виявляє тісні й різноманітні зв'язки українського клавирного мистецтва з європейським. М. Степаненко пише, що для керівництва інструментальними капелами, які належали гетьманам, козацькій старшині, великим землевласникам, органам місцевого самоврядування, часто запрошували відомих європейських композиторів та віртуозів-виконавців. Серед прикладів такої співпраці дослідник згадує, що капелою гетьмана К. Розумовського керували композитори К. Лау та Д. Астаріта; капелою полковника А. Полуботка – Іоган (прізвище невідоме); капелою Київського магістрату – капельмейстер Ф. Фіхтнер, оркестром поміщика М. Комбурлея керував скрипаль-віртуоз і композитор Ф. Бліма. У таких капелах працювали як вільнонаймані музиканти, так і підневільні музиканти-кріпаки. Найталановитіші з них удосконалювали свою музичну освіту за кордоном. Зокрема, М. Степаненко згадує про обдарованого кріпака Федора Ковальчука, якого князь С. Щенсний Потоцький послав навчатися до Італії: «Після восьми років навчання Федір повернувся в Україну і очолив Тульчинську капелу князя під ім'ям Теодора Феррарі» [Степаненко 2018: 85].

З 80-х років XVIII ст. фортепіано витісняє клавесин, клавикорд і орган, і поширюється в домашньому музикуванні та педагогічній практиці, а з 1790-х років в Україні починають виготовляти фортепіано, спочатку в Києві, а потім і в інших містах. На основі відкритих ним архівних даних (документи, мемуари, листи того часу тощо), наявних на той час досліджень⁹ М. Степаненко

⁹ Серед наукових розробок, матеріали яких використовував М. Степаненко у відповідних дослідженнях, – праця М. Гордійчука «Зародження української симфонічної музики» (Ін: «Українське музикознавство». Вип. 6. Київ, 1971, с. 111–125), Т. Тихонової та Т. Шеффер – статті «Інструментальна музика на Україні кінця XVIII – початку XIX ст.» (Ін: «Українська музикальна спадщина». Київ: Мистецтво, 1940, с. 15–27), а також фонди нотної бібліотеки (нотозбірні) Розумовських, родина яких мала одну з найбільших і найкращих

підсумовує, що загалом роль клавiрного та, ширше клавiшного iнструментального мистецтва в той час значно виросла. Збiльшилася кiлькiсть музикантiв, якi грали на клавiшних iнструментах. Серед таких музикантiв-виконавцiв XVIII ст. були професiонали, якi працювали в гетьманськiй капелi, магнатських оркестрах, навчальних закладах, i дилетанти, аматори, якi грали для власного задоволення та друзiв, тобто обмежувалися лише домашнiм музикуванням, у якому в той час зростає роль клавiру.

У розвiдцi «Деякi вiдомостi про нiмецьких майстрiв – виробникiв клавiшних музичних iнструментiв та про фортепiаннi фабрики, що iснували на територiї України в XIX ст. [Степаненко 2018: 123–129] М. Степаненко систематизує вiдповiдний фактаж, зокрема зазначає, що декiлька роялiв уперше були виготовленi в Києвi в 1790-х роках нiмецьким майстром Й.-Д. Гернстенбергом (1858–1841), а з 1800-го року Бауер виготовляв майже виключно клавiкорди. Дослiдник також називає прiзвища майстрiв, якi мали фортепiаннi майстернi в Києвi в рiзні роки XIX ст. – Шторк, Ванцер, Ланге та iн. У статтi вказано, що в Харковi датою вiдлiку виробництва там фортепiано є 1813 рiк, коли на запрошення викладача музики в Харкiвському унiверситетi, композитора i диригента І. Вiтковського було запрошено з Москви нiмецького фортепiанного майстра. З харкiвських газет за 1840 рiк, як указує М. Степаненко, можна дiзнатися про iснування в мiстi фортепiанної майстернi Бiрмана i Курта. У другiй половинi XIX ст. iснувала майстерня А. Горна, яка випускала пiанiно, та фабрика Е. Крушеля, яка випускала до 20 роялiв за рiк. В Одесi першi вiдомостi про виготовлення там фортепiано сягають 1821 року,

iнструментальних капел XVIII ст., а саме ноти в нiй для клавiру соло, ансамблю, концерти для клавiру з оркестром тощо авторства європейських композиторiв (Ф.-Е. Баха, Й.-Х. Баха, Й. Гайдна, Я. Дюссєка, Дж. Паїзiєлло, В. Моцарта та iн.) тощо. Зокрема, згадана нотозбiрня має близько 100 сонат для клавiру, понад 200 iнших творiв для клавесину, органу або фортепiано (Шеффер Т.В., Черпухова К.М. Нотозбiрня Розумовських... // Українське музикознавство. Вип. 6. Київ, 1971, с. 170–184). На пiдставi цих дослiджень М.Б. Степаненко пiдсумовує, що твори захiдноєвропейських композиторiв XVIII ст. в домашньому музикуванні в Україні були знанi й розповсюдженi.

коли була заснована фортепіанна майстерня Карла Гааза¹⁰, названо ряд інших майстрів фортепіано. У статті також наведено відомості про фортепіанних майстрів у Львові (Шуллер), Сімферополі, Катеринославі, Житомирі, Вінниці, Чернігові, Єлисаветграді, Чернівцях, Коломиї тощо.

Усі зазначені нові на той час і цінні фактичні дані, зібрані М. Степаненком, заповнили істотну лаку в тодішніх напрацюваннях з історії української фортепіанної музики та водночас органології, взятої у площині музичного українознавства, увійшли до багатотомних академічних видань – «Історії української музики» та «Української музичної енциклопедії», залишаються сьогодні в активі музично-історичних досліджень.

У другому розділі своєї дисертації професор розглядає проблеми становлення фортепіанного виконавства та педагогіки на українських землях у наступний період (1800-1861 рр.). На підставі аналізу документів, української художньої літератури, газетної та журнальної періодики, спогадів сучасників він висвітлив зародження українського фортепіанного концертного виконавства та діяльність українських піаністів першої половини XIX ст. Зокрема, він відзначив важливий для розуміння тогочасного стану фортепіанного виконавства факт: це був період, коли до фортепіанної гри залучали тисячі виконавців і педагогів, як у приватних, так і державних навчальних закладах.

Початок систематичних публічних виступів піаністів автор відніс до 1810–1820-х років. Поступово вони стали необхідним компонентом музичного життя, адже в той час активно формувалися нові – демократичні форми музичного життя, зокрема концертне й театральне. Водночас дослідник указував, що формування українського фортепіанного виконавства було складником загальноєвропейського процесу розвитку фортепіанного мистецтва першої половини XIX ст. [Степаненко 1989 АКД: 17]. Про розвиток зазначеного процесу на українських землях свідчить велика кількість рецензій у періодиці того часу на концерти вітчизняних і закордонних піаністів-

¹⁰ У зв'язку з цим виникає питання: чи не є цей майстер предком відомого арфіста XX ст. Георгія Гаази (1906–1971), який також народився в Одесі.

професіоналів і місцевих любителів [Степаненко 1989 АКД: 16]. У дисертації проаналізовано виконавське мистецтво найталановитіших піаністів тих років – Миколи Андрійовича Маркевича і Андрія Платоновича Родзянка. Особливу увагу приділено висвітленню життєвого і творчого шляху одного з перших українських піаністів-професіоналів Тимофія Федоровича Шпаковського (1829–1861).

До кола уваги дослідника увійшли також деякі питання *музичної освіти* на українських землях. Першим державним спеціальним музичним навчальним закладом в Україні, як вказує М. Степаненко, стала музична школа в Глухові – Гетьманській столиці, звідки найкращих вокалістів та інструменталістів відбирали до царського двору в Москві [Степаненко 2018: 76–77]. Натомість першим державним музичним закладом, в офіційній програмі якого було передбачено навчання гри на клавирі, дослідник вважає Харківське казенне училище при Харківському колегіумі, відкрите 1768 року. У дисертації докладно висвітлено музичні дисципліни, які викладали в училищі, вказано, що серед найбільш впливових постатей в училищі був організатор і перший викладач інструментального класу Максим Концевич. Згадано в дисертації й інші навчальні заклади, які готували музикантів-виконавців на клавірних інструментах, такі як Катеринославська музична Академія, Глухівський жіночий пансіон, приватні музичні школи (за матеріалами епістолярію XVIII ст. з архіву чернігівського генерального судді Я. Сулими). Зокрема, Катеринославська музична Академія, як стало відомо М. Степаненкові з опублікованих Г. Фесечком архівних документів, запрошувала музикантів-викладачів із Італії, зокрема Філіпа Даль Окка для викладання сольфеджіо та гри на клавесині [Степаненко 2018: 84]. Загалом, зазначає М. Степаненко, інструментальна клавірна музика у XVIII ст. стала складником загальної гуманітарної та спеціальної музичної освіти: гру на клавирі було введено у програми державних і приватних навчальних закладів [Степаненко 1989: 12]. Серед педагогів-піаністів, як іноземців, так і українців, які заклали основи фортепіанної педагогіки в XIX ст., М. Степаненко називає представників

європейської школи фортепіанного виконавства: І. Вітковського, А. Барицького, Ф. Шульца в Харкові, Ф. Шпаковського в Лубнах, В. Моцарта-сина і К. Микули у Львові, Й. Витвицького, А. Паноцного, А. Шмітдеберга в Києві, І. Тедеско, І. Кестлера в Одесі, А. Єдлічки в Полтаві. Ці видатні європейські музиканти вплинули на формування українського фортепіанного виконавства та композиторської творчості в той час [Степаненко 1989: 16].

Значна частина архівної пошукової праці М. Степаненка пов'язана з відкриттям нових *персоналій, носіїв культурної традиції* – авторів музичних композицій, виконавців на клавирі, творчі біографії яких є невід'ємною складовою цілісної структури клавирної/фортепіанної культури різних історичних періодів. У ювілейній статті до 70-річчя М. Степаненка, опублікованій у четвертому числі Часопису НМАУ за 2012 р., М. Забара писав: «Завдяки його дослідницькій роботі повернуто із забуття творчість плеяди українських композиторів минулого. Його багатогранна діяльність завжди спрямована на відродження і захист української музичної культури, на створення умов для її розвитку» [Забара 2012: 126]. Дослідник невтомно й наполегливо збирав інформацію з різних джерел, архівів, є першовідкривачем і популяризатором імен Т. і Є. Білоградських, Л. Ілленка, А. Гусаковського, Т. Шпаковського та багатьох інших. Він завжди оперував фактами з достовірних документальних джерел, а широка ерудиція допомагала йому з'єднувати крупинки інформації з різноманітних джерел у цілісну картину. Відкриття М. Степаненка змінили уявлення про персоналістичний ряд української фортепіанної культури «долисенківського» часу.

Дослідник розглядав творчі біографії діячів української музичної культури в історико-культурному контексті. У XVII–XVIII ст. Україна пережила період Руїни й розпад державності та кровопролитні війни, а потім була територіально поділена на Правобережну й Лівобережну, втратила політичну й економічну автономію й зрештою увійшла до складу сусідніх держав (на кінець XVIII ст. 80% українських територій належали до складу Російської імперії). Приєднання частини України до Московської держави

1654 р. стало початком культурного й мистецького «донорства» України на користь держави, частиною якої вона стала. Від початку до середини XVIII ст. у столицях Російської імперії з'явилася ціла хвиля українських вчених і церковних діячів, співаків і музикантів, художників і літераторів, лікарів і військових, політиків і педагогів, а перед тим – тисяч козаків, які будували Петербург. Отже, наслідком вивезення українців до північної російської столиці в середині XVIII ст. стало те, що Санкт-Петербург став найбільшим за межами України осередком української музичної культури: «Цьому сприяли як щорічні набори співаків, що проводилися в Україні для поповнення петербурзької придворної співацької капели, так і їх навчання, професійне вдосконалення у видатних німецьких та італійських музикантів, які працювали в Петербурзі» [Степаненко 2018: 188]. Серед цих українців були як запрошені вільні музиканти, так і підневільні кріпаки, яких вивозили в Московію, не питаючи їхньої згоди. «Їх запрошували, викрадали, закріпачували» – пише Н. Герасимова-Персидська [Герасимова-Персидська 1978: 10]. Процеси «перекачування» талантів із часом призвели до втрати окремішності українського культурного й музичного простору й ізоляції від світової культури, коли українська культура й музика зокрема, опинилася в «тіні» імперської культури, де все талановите позиціонувалося як «російське», а про українську культуру світ практично нічого не знав.

У статтях «Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських», «Три долі», «Тимофій Шпаковський», «Творчість українських музикантів в галузі камерно-інструментального мистецтва в Москві та Петербурзі XVII–XVIII ст.», «Орган, клавесин, клавикорд і фортепіано в Україні XVIII ст.» подано архівну інформацію про українських музикантів європейського масштабу, яких історичні обставини перебування України в Російській імперії змусили докластися до розбудови імперської культури й піднесення її до європейського рівня. Професор називає цілу когорту українських митців, які жили і працювали в столицях Російської імперії у XVIII ст.: Дмитро Бортнянський, Максим Березовський, Марко Полторацький, Василь Трутовський, Антон

Лосенко, Тимофій та Єлизавета Білоградські, Іван Мартос, Дмитро Левицький, Тимофій Бубличенко, Володимир Боровиковський, Іван Хандошко, Гаврило Марцинкевич, Яків Тимченко. Серед цих імен є як всесвітньо знані, так і маловідомі, але не менш талановиті, непересічні особистості українських музикантів. Завдяки цим діячам українська культура, зокрема, здобутки української музики здобули визнання та популярність на території імперії.

Зауважимо, що дослідник часто простежує родинні зв'язки, де це можливо завдяки документальним свідченням, тож ми отримуємо інформацію про музично обдаровані родини, як у випадку з батьком і донькою Білоградськими, батьком і сином Хандошками або батьком і сином Шпаковськими. Це спостереження корелює з висновками науковців про важливість такого напрямку наукової біографістики, як дослідження родоводів діячів української культури, зокрема, публікацій з музичної генеалогії у сучасному українському музикознавстві. Зазначена тема різнобічно висвітлена у працях М. Степаненка – його дисертації та низці статей, присвячених докладному висвітленню біографій окремих українських митців [Степаненко 2012], [Степаненко 2018].

Так, про обдарованого музиканта Василя Ріпського, який народився в містечку Гадячі на Полтавщині, отримав освіту в Києво-Могилянському колегіумі, а 1665 року його насильно «було вивезено з Києва до Москви», М. Степаненко згадує в третьому розділі дисертації [Степаненко 1989: 62–63], [Степаненко 2018: 186]. Невідомо, за яких обставин відбулося це вивезення, однак відомо, як пише М. Степаненко, що В. Ріпський опинився в домашньому театрі боярина Артамона Матвєєва, де працював органістом і скрипалем¹¹. Історія українського музиканта свідчить, що 1676 р. йому вдалося втекти від сваволі А. Матвєєва та написати до царя Олексія Михайловича звернення з проханням «звільнити його від жорстокої боярської кабали». М. Степаненко

¹¹ Про боярина відомо, що він входив до складу посольства під керівництвом В. Бутурліна на Переяславській раді 1654 р. та був прихильником активної московської політики щодо України. Джерела подають Артамона Матвєєва як «західника», мовляв, за західним зразком були вибудовані відносини в родині, синові дав освіту за європейським зразком.

подає цитату зі звернення: «...боярин А.С. Матвеев взяв мене поневоле..., держав мене, скована на посольском дворі в жезлах многе время и маври голодною смертю. ...многажди на комедіях на органах и на скрипках играл неволею по его воле» [Степаненко 2018: 186]. А. Матвеев мав великий вплив на царя Олексія Михайловича, тому В. Ріпського звільнили від боярської кабали тільки після смерті царя, яка, щоправда, сталася того ж 1676 р. Про подальшу долю В. Ріпського М. Степаненко пише на основі свідчень пізніших документів: він залишився в Москві, де працював художником театального (перспективного) живопису, чи як тоді писали «преоспехтирним майстром», отже, був людиною всебічно обдарованою [Степаненко 2018: 186].

У дослідженні творчості Єлизавети Білоградської – доньки Т. Білоградського – дослідницькі шляхи М. Степаненка перетнулися з іншою науковицею – В. Шульгіною, яка також вивчала матеріали, пов'язані з Є. Білоградською. В. Шульгіна писала: «Єлизавета Білоградська (1739 – після 1764) була композиторкою, камерною співачкою і клавесиністкою при дворі імператриці Єлизавети Петрівни в Петербурзі, водночас відомою в Європі. Як об фон Штелін у книзі «Відомості про музику та балет в Росії» пише про Білоградську, що вона – «віртуозна клавесиністка, молодша дочка лютніста Білоградського» [Цит. за: Шульгіна 2006: 91]. Завдяки В. Шульгіній і М. Степаненку вдалося отримати з Берлінської державної бібліотеки копію рукопису твору Є. Білоградської «Менует Штарцера з 6 варіаціями»¹² який він уважав «помітним явищем європейської клавірної культури доби рококо» [Степаненко 2018: 101]¹³.

Окрему увагу присвячено постаті відомого музичного письменника, перекладача і клавіриста-виконавця, з 1809 р. академіка Академії Російської (за

¹² Австрійський музикант Йозеф Штарцер (1726–1737) працював у Петербурзі в 1757–1768 роках, створив музику до балетів «Перемога Флори над Бореем», «Аполлон і Дафна», балетних номерів в опері «Альцеста» Г. Раупаха та разом з Г. Раупахом оперу «Притулок добродетності», де головну партію виконувала Єлизавета Білоградська.

¹³ Досить віртуозний стиль варіацій, різноманітні прийоми варіювання, мелізматики, гармонія близькі до творів Й. Гайдна за наявності оригінального музичного матеріалу. Все це свідчить про неабиякий композиторський і виконавський хист Білоградської [Шульгіна, 2006: 30]

віднайденими рукописними матеріалами, зокрема, за його автобіографією) Романа Максимовича Цебрикова (1762–1817) [Степаненко 1989: 50–54], [Степаненко 2018: 78–82]. Цей нащадок козацької старшини народився в Харкові, де отримав ґрунтовну освіту, зокрема й музичну. Він навчався в М. Концевича й був одним із перших випускників державного спеціального музичного навчального закладу в Глухові, Гетьманській столиці України. Дослідник пише, що Р. Цебриков у 1784–1785 роках (у віці 21 рік) виїжджав до Лейпцига і Нюрнберга для вивчення іноземних мов, опанував німецьку, французьку, латинську. У його трактаті «Отрывки о музыке, рассуждая о ней в нравственном смысле» (1805–1810) поряд із проблемами філософії і теорії музики – мелодики, гармонії, музики церковної, воєнної, театральної, народної, музичної освіти, питанням впливу музики на формування світогляду й етичних ідеалів тощо, він подає і свою музичну біографію. У ній містяться музичні аспекти його біографії: він володів технікою генерал-басу, добре грав на сопілці, флейті, скрипці, а також на клавирі. Як музичний перекладач він перекладав західно-європейську літературу. Як клавірист грав у колі друзів в Україні, Німеччині, Петербурзі. Як уважний дослідник-архівіст, М. Степаненко вивчає різні джерела різних авторів і звертає увагу на викладені в біографічних матеріалах про Цебрикова розбіжності, наприклад, в автобіографії самого Р. Цебрикова та в біографічних матеріалах його сина Костянтина вказано про перебування Р. Цебрикова в Лейпцигу з 1779 року, де він п'ять років навчався в Лейпцизькому університеті [Степаненко 2018: 81–82]. М. Степаненко також указує, що Цебриков зневажав вислужування й нагороди, за що його недолюбливав особисто міністр закордонних справ канцлер Румянцев: «У Цебрикова течет казачья малороссийская кровь», а сам Цебриков з гіркотою говорив і писав друзям про предків козаків – вільних людей, багатьох із яких записали в кріпаки... [Степаненко 2018: 82].

Особливе місце в історії музичної культури України посідає один із перших українських піаністів-професіоналів Тимофій Федорович Шпаковський (1829–1861), чий коротке життя (32 роки) стало яскравим спалахом

непересічного музичного таланту. Вже у 9 років хлопець вражав своєю віртуозною грою, подорожуючи разом із батьком і братом-скрипалем з концертами європейськими містами. 1843 року дванадцятирічного Тимофія батько відправляє до Лейпцига, «де той протягом 7 місяців вчиться у Клари Шуман і професора Лейпцизької консерваторії Луї Плєді. Великий вплив на Т. Шпаковського мав також Ф. Мендельсон-Бартольдї, котрий неодноразово слухав гру молодого піаніста, сам грав при ньому, давав цінні поради» [Степаненко 2018:131]. Як пише М. Степаненко: «Підсумком лейпцизького періоду життя Т. Шпаковського стали його концертні виступи в Дрездені і Лейпцигу наприкінці 1844 року, що були високо оцінені німецькою пресою» [Степаненко 2018: 131]. Ще п'ять років (1845–1850) Т. Шпаковський удосконалює свою майстерність у Відні під керівництвом друга Р. Шумана професора Віденської консерваторії Й. Фішгофа й здобуває визнання у вимогливої австрійської публіки. Дослідник акцентує, що «виступи Тимофія Шпаковського у Відні з виконанням Концерту до мінор Бетховена, п'яти бахівських концертів у Граці супроводжувалися величезним успіхом. Талановитий вундеркінд стає одним із кращих європейських піаністів свого часу» [Степаненко 2018: 131].

Про цього унікально обдарованого музиканта М. Степаненко пише в дисертації та пізніше публікує окрему розвідку «Тимофій Шпаковський», де постать музиканта показано передусім у контексті українсько-європейських музичних зв'язків [Степаненко 1989: 113–119], [Степаненко 2018: 130–135]. У згаданій розвідці М. Степаненко відзначає, що «ім'я Тимофія Шпаковського поряд з іменами Антона і Миколи Рубінштейнів стає символом досягнень фортепіанного виконавства» [Степаненко 2018: 132]. М. Степаненко наводить програму одного з концертів Т. Шпаковського, «що включала поряд з класикою твори сучасних композиторів, власні опуси виконавця: Бетховен. «Місячна соната»; Ліст. «Угорська рапсодія №2»; Літольф. «Пруська пошта»; Шпаковський. «Тихий вечір над морем», «Інтермецо-мазурка» та ін. [Степаненко 2018: 133].

М. Степаненку вдалося розшукати ноти кількох фортепіанних п'єс Т. Шпаковського, які свідчать про «високу професійну майстерність, самобутність і оригінальність його композиторського обдарування» [Степаненко 2018: 134]. Особливо високо він цінував рапсодії Т. Шпаковського, які були «першими зразками цього жанру в українській фортепіанній музиці», але тим не менше, не «жанровими замальовками», а «поетичними монологами», своєрідними інструментальними п'єсами без слів [Степаненко 2018: 134]. Аналіз дослідником стилістики творів Т. Шпаковського виявляє в них переосмислення українського мелосу, народних пісень і дум, і водночас показує їхню близькість «до музики західноєвропейських піаністів-романтиків» (Ф. Мендельсона, Р. Шумана), зокрема дослідник звернув увагу на образно-стильову спорідненість Української рапсодії (1856) Т. Шпаковського з творами Ф. Мендельсона. Однак, наголошував професор, композиторська творчість майстра все ж залишається практично невідомою в українському музикознавстві, тому пропонував скласти загальний, хоч і неповний перелік фортепіанних опусів Т. Шпаковського на основі видавничих каталогів і повідомлень у газетах, що дотепер залишається справою майбутнього.

На дослідження М. Степаненка про цього видатного музиканта й композитора спираються інші дослідники: «Композиторський доробок видатного українського піаніста XIX ст. Т. Шпаковського (1829–1861), який мав концертні гастролі у Відні, Дрездені, Лейпцизі, також зовсім невідомий в Україні музично-педагогічній громадськості. У 1856–1860 рр. з друку виходять його дві українські рапсодії, інтермецо, етюд. Рапсодії митця – це поетичні твори, що розкривають внутрішній світ людини, на відміну від блискучих концертних рапсодій Ф. Ліста. Т. Шпаковський вперше в українській музиці звертається до жанру рапсодії. В газеті «Московские ведомости» (1853. № 19. С. 201–202) зазначається близькість його творчості до західноєвропейської фортепіанної музики» [Шульгіна 2006: 34].

До сфери біографічних досліджень М. Степаненка належать також реконструкції ним біографій ряду інших діячів української музичної культури,

які проявили себе насамперед в інших її галузях, а з фортепіанним мистецтвом пов'язані меншою мірою або опосередковано. До таких найважливіших відкриттів М. Степаненка належить реконструкція біографії батька вищезгаданої визначної клавесиністки Є. Білоградської Тимофія Білоградського (1710? – після 1779), який залишився в історії української музичної культури насамперед як неперевершений вітчизняний бандурист, лютніст і співак. Михайло Борисович згадує про нього в дисертації [Степаненко 1989: 70–71] та в окремих статтях, зокрема «Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських. Пошук матеріалів і документів в архівах Росії і Німеччини» [Степаненко 1999: 9–15], «Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських. Пошуки і знахідки» [Степаненко 2018: 92–101]. Дослідник звертається до таких унікальних джерел інформації, як виданий у Лейпцігу в 1770 р. другий випуск джерелознавчої праці Йоганна-Йозефа Хайгольда (псевдонім історика, академіка Петербурзької академії наук Августа-Людвіга Шльоцера (1735–1809) «Додатки» до його твору «Перетворена Росія, або життя Катерини II...» (1767 р.). У цьому випуску також уперше було опубліковане дослідження іншого видатного німецького вченого, академіка Петербурзької академії наук Якоба фон Штеліна (1709–1785) «Відомості про музику та балет у Росії», перевидане в 1930-х роках. Ця праця стала для М. Степаненка важливим свідченням сучасника про творчу діяльність українських музикантів у Санкт-Петербурзі. У вказаній розробці фон Штелін подає творчий портрет Тимофія Білоградського, Наведені в ній відомості Михайло Борисович не просто цитує, а зазначає у зносках цінну історико-культурну інформацію про всі імена, згадані в цитаті. Судячи з цитувань, М. Степаненко працював у Петербурзьких архівах, вивчаючи друковані видання кінця XIX – початку XX ст., в яких можна було відшукати інформацію про вплив української музики на культурний розвиток Російської імперії XVIII ст. Про Т. Білоградського згадано, зокрема, що він є уродженцем України, навчався в Дрездені як бандурист і лютніст у знаменитого Леопольда Сільвіуса Вайса й досягнув високої майстерності, а також має рідкісний голос *sopralto*, є блискучим віртуозним співаком оперних

арій [Степаненко 2018: 92–93]. Завдяки збереженим придворним архівам професорові вдалося відстежити творче життя Т. Білоградського, його високий статус при імператорському дворі та періодичні від'їзди за кордон, де він також служив у Дрездені при дворі курфюрста саксонського і короля польського Августа III.

До Саксонії Т. Білоградський потрапив 1733 року разом із російським імператорським радником і послом графом Карлом Кайзерлінгом, у якого служив штатним бандуристом. У Дрездені він декілька років навчався у знаменитого німецького лютніста і композитора Леопольда-Сільвіуса Вайса, спілкувався з Й.-С. Бахом, іншими видатними європейськими композиторами та співаками. Деякий час Т. Білоградський працював лютністом у штаті прем'єр-міністра Саксонії графа Генріха Брюля. Запрошення українця Білоградського на службу до одного з найвідоміших європейських меценатів, найвпливовішого фаворита могутнього європейського монарха було явищем непересічним. У Дрездені Т. Білоградський познайомився з найвищими досягненнями західноєвропейської музичної культури першої половини XVIII ст. і сам став блискучим виконавцем італійської та німецької музики. М. Степаненко вважав, що для досліджень українсько-німецьких зв'язків XVIII ст. коло дрезденських знайомих Т. Білоградського, їхні взаємини становлять неабиякий історичний інтерес, і припускав, що найближчим і найавторитетнішим для Білоградського був його вчитель Л.-С. Вайс, який перебував у дружніх стосунках із Й.-С. Бахом. Приятелював із Й.-С. Бахом і патрон Т. Білоградського граф Кайзерлінг, зокрема сприяв отриманню 1736 року Й.-С. Бахом звання композитора придворної королівської капели. Як знак вдячності за це королю і Кайзерлінгу Й.-С. Бах дав знаменитий органний концерт 1 грудня 1736 року в церкві Св. Марії, про що писали «Саксонські відомості». У світлі цих подій, вважає М. Степаненко, знайомство Т. Білоградського з Й.-С. Бахом не викликає сумніву. Більше того, М. Степаненко припускає, що й Й.-С. Бах слухав у Дрездені гру і спів Т. Білоградського. Іншим важливим припущенням М. Степаненка є те, що цикл

сюїт для лютні соло, написаний Й.-С. Бахом у 1742 році на замовлення Кайзерлінга, призначався саме для Т. Білоградського: «не виключено, що факт написання і можливе замовлення були пов'язані саме з Білоградським, що його висока майстерність і становище при саксонському дворі не могли бути невідомими Й.-С. Баху, тим паче, що патронами Білоградського були і російський посол, і саксонський прем'єр-міністр, які, вірогідно, і виступали як замовники» [Степаненко 2018: 99]. М. Степаненко дуже сподівався, що йому вдасться знайти відображення майже десятирічної діяльності Т. Білоградського в Саксонії в німецькій пресі того часу та в архівах, а також, що українські музикознавці досліджуватимуть і надалі життєвий і творчий шлях батька та доньки Білоградських. Для дослідників вітчизняної фортепіанної культури біографія батька відомої свого часу клавесиністки Єлизавети Білоградської Тимофія Білоградського – його десятирічна діяльність у Саксонії та особисті контакти з Й.-С. Бахом залишають відкритою проблему впливу німецької клавірної музики, зокрема творчості в цій царині Й.-С. Баха на українську музику (у тому числі клавірну) та, можливо, також зворотні зв'язки, зокрема в контексті біографії Т. Білоградського.

Одним зі «славетних імен петербурзьких українців» був скрипаль і композитор Іван Хандошкін (1747–1804). Про нього існує чималий біографічний та дослідницький доробок, однак «до недавнього часу питання про Івана Хандошкіна як про українського композитора взагалі не виникало» [Степаненко 2018: 106]. Проте він був українцем, і родове прізвище його було Хандошко. Степаненко наводить цитату з «Літопису Самовидця» про те, що прізвище «Хандошко» або «Хандожко» було розповсюджене в Україні в XVII ст., так називали людей, які «хандожили», тобто чистили коней [Степаненко 2018: 104]. У дисертації та пізніших статтях професор указував, що «батько Івана Остап Лук'янович Хандошко народився в селі Перевоз Миргородського полку й у 1730 році родичем гетьмана Данила Апостола ... привезений до Петербурга», де навчався музиці й служив в оркестрі [Степаненко 2018: 104].

У його сина Івана феноменальні музичні здібності виявилися з раннього дитинства: з шести років Іван навчався «мистецтву гри на скрипці у італійського скрипаля-віртуоза Тіто Порта» [Степаненко 2018: 104]. Навчання хлопця в Європі тривало близько семи років, а потім, із 1760 року, його зарахували до придворного оркестру в Петербурзі. Хандошкін був блискучим виконавцем і віртуозом з бездоганною технікою, а також талановитим композитором, але зі ста його композицій для скрипки, до нас, на жаль, дійшли лише деякі. Окрему увагу приділяє професор сонаті Івана Хандошка «На смерть Мировича», як і постаті Василя Мировича, українця шляхетного козацького роду з трагічною долею (стаття «Три долі»). Долю ж самого Хандошка можна вважати показовою щодо залежності митця від прихильності вельможі: якщо зникає прихильність або й сам вельможа (а в ті часи перевороти й убивства імператорських осіб траплялися досить часто), то й у житті митця настають не найкращі часи. Так сталося й з І. Хандошкіним, який після смерті Г. Потьомкіна, його патрона, впав у немилість і матеріальну скруту. Щоб видати свої твори, композитор заборгував велику суму, що очевидно, стало однією з причин його смерті від інфаркту. На жаль, і доля більшості творів цього автора залишилася невідомою. Водночас серед відомих є фортепіанні п'єси. Так, із композицій, пов'язаних з українським фольклором, М. Степаненко згадує лише «12 варіацій ре мажор для скрипки solo на тему пісні «Вийшли в поле косарі», «12 варіацій фа мажор для скрипки з акомпанементом баса на тему танцю «Козачок» та «Козачок з 21 варіацією для фортепіано solo» [Степаненко 1989: 73], [Степаненко 2018: 106].

Одна з найбільших за обсягом складових архівної праці М. Степаненка пов'язана з відкриттям дослідником великого масиву раніше не відомих **музичних творів** «долисенківського» часу, уведенням відповідних нотних джерел до наукового й культурного обігу, навчального процесу в Київській консерваторії. Відповідно до наведеного вище визначення Л. Корній, зокрема, таких характеристик джерела як первинність, ґрунт для наступних досліджень, до джерелознавчих здобутків М. Степаненка відносимо упорядковану ним

хрестоматію «Українська фортепіанна спадщина» (Київ, 1983) – першу в Україні нотну хрестоматію, що охопила твори клавірного мистецтва України XVI – початку XIX століть (водночас виконані й записані Михайлом Борисовичем на грамплатівки, про що буде йти мова в третьому розділі дисертації). Серед них українські народні пісні й танці XVI–XVII ст. з віднайдених в архівах рукописних збірників, як-от «Гайдуцький танець» XVI ст., твори в обробці М. Дилецького XVII ст., кант Ф. Прокоповича, сонати Д. Бортнянського, твори О. Лизогуба поч. XIX ст. тощо. Це – найбільш ґрунтовне й систематизоване зі здійснених М. Степаненком зібрання нотних джерел, що стало помітним явищем в українському музикознавстві другої половини XX ст., практичним інструментом для оновлення репертуару українських піаністів, повернувши до життя забуті твори минулих століть. Нотні джерела зібрані також у збірнику «Невідома українська музика», редактором якого був М. Степаненко (Київ, 2002).

Серед особливо цінних джерел, якими користувався М. Степаненко під час підготовки його вищезгаданої «Хрестоматії...» – рукописний нотний збірник «*Muzyczne Silva rerum z XVII wieku*» із Краківської Ягеллонської бібліотеки (шифр 127/56), що нині удоступнений на сайті цієї бібліотеки. На думку польських дослідників Єжи Голоса і Яна Стеншевського, створений в Україні в середині XVII ст. указаний збірник належав київському греко-католицькому митрополиту Кипріяну Жоховському. Значна частина з понад двохсот музичних творів збірника призначалася для виконання на клавірних інструментах в аматорському домашньому музикуванні. Тому це нескладні двоголосні п'єси – клавірні переклади танців, духовних і світських кантів, популярних арій і пісень [Степаненко 1989: 7]. Ноти п'ятьох п'єс із цього рукописного збірника М. Степаненко вмістив у хрестоматії «Українська фортепіанна спадщина»: «Козачок», «Не жалій, що обіцяла» та три танці. Дослідник також здійснив аналіз у дисертації названого рукописного збірника, насамперед тих п'єс, інтонаційним джерелом яких слугували українські народні пісні й танці. Наприклад, п'єса №50 «*Nie zaluy, coż obiecala*» («Не жалій, що

обіцяла») інтонаційно близька до стародавньої української веснянки «Благослови, мати» Початок другого чотиритакту п'єси №77 («Танець») збігається із заспівом пісні «Дівка в сінях стояла»; п'єса №80 є одним із варіантів танцю «Козачок». Автор відмічає розвиненість голосоведення, зручну для клавірного виконання фактуру, а також поєднання модальної гармонії, яка ґрунтується на народних ладах, із тональним мисленням [Степаненко 1989: 8].

З інших творів XVII ст. у хрестоматії «Українська фортепіанна спадщина» видрукувано ноти «Гайдуцького танцю» (за виданням «Tance polskie z tabulator lutniowych»/ PMW, Kraków, 1962, № 42. Рукопис табулатури, в якій записано цей твір під назвою «Heŭducken tantz»; зберігається в Лейпцигу, Німеччина). Табулатура датована приблизно 1619 роком. Автор табулатури – лютніст і композитор Войтех Длугограй (бл. 1550–1619). Як зазначає М. Степаненко в коментарях, покликаючись на дослідження І. Белзи, в молодості він був відомий як «бандурист Войташка», а за даними української музикознавиці Лідії Корній, Длугограй – український музикант. «Козацький танець» у хрестоматії М. Степаненко видрукував за виданням Burlas-Fišer-Ноřejš. Hudba na Slovensku v XVII storočí (Bratislava, 1954. N 82). Першоосновою для вміщеної в хрестоматії «Пісні» в обробці Миколи Дилецького стала мелодія польської пісні «Боже ласкавий», а «Танець» в обробці Миколи Дилецького споріднений з українською народною піснею «Ой вербо, вербо» [Українська фортепіанна спадщина 1983: 18–24, 111–112].

Загалом М. Степаненко проаналізував або й увів до наукового обігу великий, раніше не відомий масив фортепіанних творів «долисенківського» періоду, що функціонували в музичному побуті на українських землях. Так, у своїй дисертації він розглянув одну з небагатьох у першій половині XIX ст. авторських збірок фортепіанних обробок українських народних пісень «Народные украинские напевы, положенные для фортепиано Николаем Маркевичем» (1840), проаналізовану з погляду етномузикологічної проблематики, зокрема, О. Правдюком (1978). Її задум виник на музично-літературних вечорах у Петербурзі, які влаштовувались у М. Кукольника,

М. Маркевича, Є. Гребінки. Ці вечори вплинули на формування поглядів молодого Т. Шевченка на музику, там виникли ідеї публікації його «Кобзаря», «Ластівки» Є. Гребінки та інших українських видань. Зазначена збірка М. Маркевича стала в той час одним із проявів формування погляду на збирацьку фольклористичну роботу не лише як на аматорське заняття, а і як на чинник становлення професійного музичного мистецтва¹⁴. Не випадково, як зазначає М. Степаненко, виконання вміщених у збірці Миколи Маркевича фортепіанних мініатюр вимагало від виконавця піаністичної майстерності й артистизму [Степаненко 1989 АКД: 18].

М. Степаненкові належить відкриття великого пласта оригінальної авторської фортепіанної музики 1820–1840-х років, що складався з танцювальних мініатюр, основою для яких ставали танці західноєвропейського (вальс, кадрили, екосез) та східноєвропейського (полонез, полька, мазурка) походження. Такі танці проникали в побутову культуру України тих часів, асимілювались на національній інтонаційній основі й своєрідно трактувались у виконавській практиці українських народних музикантів [Степаненко 1989 АКД: 19]. Серед авторів, фортепіанні мініатюри яких проаналізував М. Степаненко, – Л. Іллєнко, А. Данилевський, А. Барцицький, І. Витвицький, А. Коципинський, Г. Ракович, а також безпосередні попередники М. Лисенка – Т. Безуглий, В. Пащенко, Т. Шпаковський. Предметом аналізу стали, зокрема, програмні композиції Т. Безуглого (балада «Конашевич-Сагайдачний», «Українська балада», «Українська колискова»), малоросійські рапсодії Т. Шпаковського, полонез «Дума про Україну» і «Польський на смерть Т. Шевченка» В. Пащенко, твори популярного свого часу композитора О. І. Лизогуба (1790–1839) – професійного військового, героя Вітчизняної війни 1812 року, автора перших в українській фортепіанній музиці ноктюрнів, мазурок, оперних парафраз, варіацій на теми народних пісень [Степаненко 1989

¹⁴ Інша проблема, безпосередньо пов'язана з ранніми фольклористичними виданнями кінця XVIII – першої половини XIX ст. – формування наукових підходів до опрацювання фольклору – виходить за межі теми нашої роботи й тому тут не коментується.

АКД: 18]. Відомості про нього підсумовано у статті М. Степаненка, вміщеній у 3-му томі «Української музичної енциклопедії» (Київ, 2011).

Театрознавець Р. Пилипчук акцентує на важливій для нас інформації, пов'язаній із пошуковою діяльністю М. Степаненка, який у дисертації «Фортепіанне мистецтво України в долисенківський період» [Степаненко 1989] згадує три багателі А. Барцицького («Вальс», «Галоп» та «Мазурка»), видані 1845 року. За свідченням М. Степаненка, «фортепіанні мініатюри цього автора – яскраві, відточені щодо фактури, явно призначалися для концертної сцени. Вони потребують від виконавця вільного володіння технікою октав, акордів, подвійних нот, точної звукової диференціації мелодики й акомпанементу, вишуканого інтонаційного шарму. Неглиbokі за змістом, але витончені й формально довершені, ці мініатюри чарують відкритим ліризмом, світлим романтичним світовідчуттям»¹⁵ [Степаненко 1989: 136].

Важливою складовою дослідницької роботи М. Степаненка у сфері клавірної музики XVI–XIX століть стала *реставрація* музичних творів того періоду. Свого часу його багатогранна діяльність із відновлення, підготовки до публікації, концертного виконання раритетів української музики була відомою всій культурній громадськості, стала вагомою складовою культурного життя України, внеском у національну музичну культуру. Скрупульозну працю митця із розшифровування й редагування раритетів української музики XVI–XIX століть В. Скринченко порівнював із «тонкою роботою реставраторів художніх полотен» [Скринченко 2020]. Зазначена сфера діяльності дослідника пов'язана із відновленням двох знакових для української музики творів, які М. Степаненко виявив в архівах, реставрував, уперше виконав, підготував до публікації, проаналізував у своїх музикознавчих статтях [Степаненко 1984], [Степаненко 1995], [Степаненко 2012], [Степаненко 2018], здійснив їх аудіозаписи й, таким чином, увів у науковий і культурний обіг, змінивши уявлення його сучасників про рівень розвитку української інструментальної

¹⁵Аудіозапис «Мазурки» та «Вальсу» Барцицького у виконанні М. Степаненка увійшли до диску «Українська фортепіанна музика XVIII–XIX століть» (2003).

музики зазначеного часу. Це – Соната для скрипки і чембало До мажор М. Березовського та Концерт Ре мажор для чембало з оркестром Д. Бортнянського. Їх відкриття сучасники М. Степаненка називали сенсацією.

Соната для скрипки і чембало М. Березовського стала першим в українській музиці інструментальним камерно-ансамблевим твором великої форми та водночас однією із перших інструментальних композицій українських авторів європейського рівня. Рукописна, здійснена переписувачем копія Сонати зберігається в Музичному департаменті Паризької Національної бібліотеки (шифр зберігання D11688). Отримати ксерокопію цієї копії допомогла Б. Степаненку викладачка Київського музичного училища¹⁶ Л. Ф. Рой.

Судячи з напису «Pisa 1772», Соната була написана композитором під час його перебування в Італії в місті Піза 1772 року. У той час автор брав уроки композиції у видатного музичного теоретика та історика музики падре Дж. Мартіні в Болоньї одночасно з В.-А. Моцартом. Напередодні, 1771 року, він витримав іспит у Болонській філармонічній академії на звання академіка-композитора і став членом Болонського філармонічного товариства. Дотепер в Італії М. Березовського вважають італійським композитором. Ці факти пояснюють стилістичні риси музики видатного українця, створеної ним у зазначений період. Соната – тричастинний цикл (Allegro, Grave, Menuetto con 6 variazioni) – написана у стилі раннього класицизму. У ній виявилася майстерність композитора у сфері гомофонно-гармонічного письма, класична стрункість, досконалість форми, а також типова для цього стилю витонченість, галантність, що особливо відчутні у фіналі.

Майстерне володіння тогочасною європейською композиторською технікою поєднані в Сонаті з проявами зв'язків із вітчизняними музичними традиціями та образністю, елементами композиторського письма, властивими М. Березовському – творцю хорових концертів, позначених глибоким драматизмом, тонким відчуттям гармонії та ладового колориту, високим рівнем володіння логікою та технікою поліфонічного письма. Так, у фіналі виникає

¹⁶ Нині Київська муніципальна академія музики ім. Р. Г. Глієра

інтонаційне кореспондування з українською піснею «Їхав козак за Дунай» (її дещо змінений мажорний варіант). Інтонаційна основа другої частини також пов'язана з елементами українського народного мелосу, що перетворюються в цій частині Сонати у контексті психологічно глибокої образності. Показовими є й принципи розвитку тематизму, що споріднюють цей твір із хоровими концертами Майстра, – переінтонування тематизму, тональні арки, інтонаційні зв'язки та інші прийоми, що цементують форму. Складність скрипкової партії, засвідчуючи високий професійний рівень володіння цим інструментом автора композиції, водночас виявляє важливі штрихи до історії формування української скрипкової культури.

Після встановлення авторства М. Березовського, місця та дати написання Сонати М. Степаненко почав розшифрування ксерокопії рукописної копії твору й одразу виявив помилки й неточності, зроблені переписувачем. Дослідник писав, що «графічну ілюзію наявності в рукописі тільки клавірної партії» створила вірогідна помилка, допущена бібліотечним працівником, коли партію чембало об'єднали аколодою з партією скрипки [Степаненко 2012: 107], [Степаненко 2018: 108].

Наступне питання, що виникло перед дослідником, – якому інструменту був доручений супровід у цьому творі. У лівому верхньому куті титулу рукопису було зазначено: *Partie de piano*, тобто це міг бути будь-який клавірний інструмент. Як указує М. Степаненко, такі функції (залежно від обставин) міг виконувати і клавесин, і клавикорд, і орган, не виключено було й застосування віолончелі як супровідного інструмента [Степаненко 2018: 109]. Тож М. Степаненку довелося обирати інструмент для акомпанементу, й він запропонував розшифрування, розраховане передусім на фортепіанний супровід. Далі, «оскільки партію *basso continuo* було записано автором без цифровки, яка позначає гармонічні функції, виникла необхідність відтворити клавірний супровід, що включав як розшифровку гармонії, так і фактурне оформлення» [Степаненко 2012: 107], [Степаненко 2018: 109]. Отже, наступний крок – власне реконструкція партії «*piano*». У низці названих вище

музикознавчих праць М. Б. Степаненко розкрив усі складнощі й тонкощі цієї роботи, передусім – неможливість приймати рішення за аналогією, оскільки Соната була й залишається єдиним відомим інструментальним твором М. Березовського. Тому складністю у відтворенні партії клавіру було дотриматися не лише відповідного стилю культури епохи, а передусім – вловити й зберегти авторську індивідуальність, емоційний світ митця; відчутти, як саме уявляв собі твір автор, який зміст, які емоції й думки він хотів передати. Тож дослідник вбачав своє завдання реставратора музичного твору в тому, щоб «за буквального збереження *basso continuo* (партія лівої руки) скомпонувати контрапункт (партія правої руки), інтонаційно і стилістично адекватний партії скрипки» [Степаненко 2018: 110]. Певним орієнтиром у цій роботі все ж таки послужили чотири арії з опери М. Березовського «Демофонт» (написана композитором також в Італії, в той самий час, що і Соната), що збереглися до наших днів, а також камерні твори європейських композиторів – сучасників видатного митця [Степаненко 2012: 108], [Степаненко 2018: 110].

Водночас на цьому завдання комплексного реставрування твору не завершилося. Усю його складність і масштабність можна досягнути, враховуючи, що музичний твір реалізується у процесі виконання й залежить від виконавської інтерпретації. Тож коли йдеться про твори минулого, у виконанні інструментальної музики присутнє прагнення відтворити дух тієї епохи, але водночас – сучасне відчуття образності, мовно-стильових особливостей, виражальних нюансів твору. Гармонійно поєднати ці різні аспекти інтерпретації, на нашу думку, досліднику вдалося саме завдяки особистому втіленню всіх етапів реставрації та, потім, виконанню, запису й музикознавчому аналізу. М. Степаненко став першим виконавцем відреставрованої партії фортепіано. Дебютне виконання Сонати відбулося 26 травня 1981 року в Київській консерваторії, де партію скрипки виконав Олександр Панов, а відреставровану партію фортепіано виконав сам Михайло Степаненко. У червні 1983 року Сонату випустило друком видавництво «Музична Україна» [Березовський 1983], а 29 листопада 1989 року фірма

«Мелодія» випустила грамплатівку з записом Сонати для скрипки і чембало Максима Березовського у виконанні К. Стеценка (скрипка) й М. Степаненка (фортепіано)¹⁷. Результатом реставрації Сонати М. Березовського стала також низка наукових публікацій М. Степаненка, в яких було здійснено музикознавчий аналіз Сонати [Степаненко 1984], [Степаненко 1995], [Степаненко 2012], [Степаненко 2018].

Так само М. Степаненко знайшов, реставрував, оркестрував і оприлюднив одночастинний Концерт Ре мажор для чембало з оркестром Д. Бортнянського – хронологічно перший український клавірний концерт [Степаненко 1989: 83], як і сонати композитора, видатний зразок української музичної культури другої половини XVIII століття. Однак до відкриття його М. Степаненком твір був невідомим науковцям та культурній громадськості радянської доби. М. Степаненко у своїй дисертації вказував, що ксерокопію рукопису Концерту йому вдалося отримати завдяки люб'язній допомозі французького віолончеліста Дмитра Маркевича, а сам автограф Концерту зберігається в нотному відділі Національної бібліотеки в Парижі (шифр MS4418), де зі штампу на титулі рукопису видно, що автограф концерту раніше належав французькому музикознавцю і композитору Шарлю Малербу (1853–1911), відомому колекціонеру автографів видатних музикантів [Степаненко 1989: 82].

Опрацьований М. Степаненком рукопис є дворучним клавіром сольної партії чембало та оркестрового супроводу (але в бібліотечному каталозі помилково вказано, що в рукописі наявна лише партія соліста). Дослідник подав музикознавчий аналіз Концерту, охарактеризував цей твір як одну з найдовершеніших, високохудожніх інструментальних композицій Д. Бортнянського. Твір, написаний у формі сонатного *allegro*, пов'язаний із традиціями європейської музики другої половини XVIII ст., позначений рисами класицизму – світлим, оптимістичним характером, темпераментністю, структурною чіткістю й водночас динамічністю розгортання форми, «бездоганною логікою розвитку музичної думки» [Степаненко 1989: 85],

¹⁷ Про виконання М. Степаненком віднайдених ним в архівах творів детальніше див. Розділ 3.

ясністю та простотою гармонічної мови, витонченою та зручною для виконання фактурою, є зразком високого професіоналізму його автора. У зазначених рисах Концерту виявлено «специфічні неповторні риси індивідуального інструментального стилю Бортнянського» [Степаненко 1989: 85].

Готуючи віднайдений твір до друку, М. Степаненку довелося доповнити відсутні фрагменти партії другого клавіру, оскільки в автографі Концерту відсутній повний текст оркестрового супроводу. Також довелося написати каденцію, яку у XVIII ст. зазвичай імпровізував виконавець. Після оркестрування концерт вперше виконали в Києві 17 березня 1984 р. (соліст М. Степаненко, диригент І. Блажков), а 1985 р. ноти опублікувало видавництво «Музична Україна»¹⁸.

На початку XXI ст. М. Степаненко, розуміючи всю важливість впровадження новітніх технологій у різні сфери музикознавчої діяльності, спрямовував свої зусилля на перезапис реставрованих творів на цифрові носії, що йому частково вдалося, попри фінансові труднощі. Наприклад, був підготовлений комплект компакт-дисків «Українська інструментальна музика», до якого увійшли й твори Дмитра Бортнянського – Концертна симфонія, Соната До мажор для фортепіано тощо.

2.3. Проблемно-тематична багатоаспектність та смислова єдність різножанрових публікацій М. Степаненка

Найбільш масштабна в кількісному та значуща в якісному відношенні частина музикознавчого доробку М. Степаненка, присвячена музичному процесу «долисенківського» часу, насамперед фортепіанній культурі, яка, однак, не вичерпує повністю його музикознавчої спадщини. Йому належать

¹⁸ Згадуючи про ювілейний концерт до 60-річчя професора (2002 р.), музикознавець Галина Степанченко пише: «Родзинкою концерту було виконання Концерту для фортепіано з оркестром ре мажор Дмитра Бортнянського (солістка — учениця 4-го класу КССМШ Ольга Волкова). Концерт було знайдено, реставровано, оркестровано Михайлом Степаненком. У цій ювелірній роботі проявилися його риси дослідника, музикознавця, композитора, завдяки цьому твір Д. Бортнянського почула сучасна слухачка аудиторія в багатьох країнах світу» [Степанченко 2002].

також ряд інших статей – різних за тематикою, пов'язаних із різними галузями музикознавчої думки – власне наукою, а також публіцистикою, мемуаристикою тощо. Розгляду вказаної неоднорідної складової його музикознавчого доробку й присвячено цей підрозділ.

Серед указаних статей науковим джерелознавчим характером позначено статті «Невідомий лист Миколи Лисенка» [Степаненко 2018: 141–143]. Поєднання наукового джерелознавчого підходу з елементами популярного стилю викладу і часом навіть художності виявлено у статтях «Коло Марусі Чурай» [Степаненко 2018: 55–70], «Київські дні Анни Горенко» (Анни Ахматової) [Степаненко 2018: 197–214]. Науково-популярними є публікації «Сонце української музики» (про М. Лисенка) [Степаненко 2018: 136–140], «Асистент Г. Нейгауза Всеволод Топілін» [Степаненко 2018: 144–148], публіцистичною – «Соціальне положення композиторів у суспільно-політичній системі України у 60–80-х роках 20 ст.» [Степаненко 2018: 151–155]. До мемуарів можна віднести «Ave Maria» [Степаненко 2018: 149–150], «Каліше», «Останній з'їзд» [Степаненко 2018: 162–165] тощо.

Зазначені публікації умовно (тому що тематична панорама є дуже контрастною) можна диференціювати на дві групи, кожна з яких об'єднана (попри входження до кожної групи публікацій різних жанрів) певними тематичними напрямками. Це – історія та сучасне М. Степаненкові музичне життя. Публікації історичного типу є насамперед науковими та науково-популярними. Статті, які стосуються сучасності, передусім публіцистичного та мемуарного характеру, адже М. Степаненко не ставив перед собою завдання науково дослідити сучасний йому музичний процес, він був істориком-джерелознавцем, архівістом за покликанням.

Водночас в усіх цих різномірних публікаціях простежується єдина глибинна смислова основа, яка пронизує всі прояви творчої діяльності М. Степаненка — принципова україноцентричність його поглядів, поєднана з високою загальною та художньою культурою, а отже, розуміння, обстоювання культури в її духовно-етичній сутності, своєрідне подвижництво на теренах

української музичної культури, ствердження всіма можливими засобами (публікація, виконання, аудіозаписи) її духовних, музичних скарбів, їх рівноправного місця в колі національних культур цивілізованих народів світу. Саме з цього погляду розкривається закономірність звернення М. Степаненка до таких різних тем, проблем, напрямів його музикознавчої діяльності, як пошук джерел історії української культури, зосередження окремої уваги на постатях, з якими пов'язані смислоутворювальні тенденції і процеси в українській музиці (М. Лисенко), творчості митців, які свого часу були «музичною совістю» місць, де працювали (що насамперед стосується В. Топіліна), виявлення найболючіших проблем сучасного музичного процесу.

Статті, присвячені історичному минулому української культури, цінні насамперед встановленням, уточненням певних фактичних даних, доповненням історії культури новими відомостями. Це стосується, наприклад, дослідження фактів існування Марусі Чурай як конкретної історичної особи. Питання лінгвістичного, археологічного характеру порушено у статті «Рюрик» [Степаненко 2018: 175–185]. У ній автор намагається відшукати наукове походження назви «племені «русь», яке пізніше трансформувалось у назву держави «Росія», в «русский народ» [Степаненко 2018: 183] і пропонує версію її походження з кельтських мов: від *rhos* – «болото», стверджуючи, що «саме болотиста місцевість північної Фрізії і Данії дала назву племені «русь» [Степаненко 2018: 183]. Сьогодні існує ряд наукових теорій походження слова «Русь», однак жодна з них не є істиною в останній інстанції через брак джерел VIII–X ст. Серед таких теорій норманська, слов'янська (автохтонна), іранська (пов'язаність цього слова з іранськими мовами, поширеними в Північному Причорномор'ї), готська, індоарійська та ін.

У статті «Київські дні Анни Горенко», вперше опублікованій у четвертому числі академічного науково-теоретичного журналу «Слово і Час» за 2015 р., дослідник пише про українське коріння поетеси, чий рід походив із Черкащини (від черкаського козацького роду Горенків) та про мистецьку атмосферу Києва 1906–1907 років, коли вона навчалася в Київській

Фундуклеївській гімназії й була близькою до кола відомої художниці Олександри Екстер (іменем якої 2023 р. названо вулицю в Києві). М. Степаненко аргументовано доводить, що Анна любила Київ і Україну. У зв'язку з цим дослідник згадує маловідомий факт: А. Горенко блискуче знала українську мову, підтвердженням чого є її переклад усього циклу «Зів'ялого листя» Івана Франка [Степаненко 2018: 214]. М. Степаненко, як досвідчений архівіст, моделює події мистецького життя Києва того часу на підставі документів, якими стають тексти київської періодики того часу, зокрема, маловідомого, але цікавого періодичного видання – київського журналу «В мире искусств». Перше число журналу вийшло з друку в лютому 1907 р., а фінансували його видання родини Олександри Олександрівни (в дівоцтві Григорович) та Миколи Євгеновича Екстерів та Дмитра Львовича Давидова. В журналі йшлося про «модерне літературно-художнє життя різних країн світу, не оминаючи актуальних гостро дискусійних тем, які обговорювались в українському суспільстві того часу» [Степаненко 2018: 202]. Однією з центральних фігур тогочасного культурного життя Києва був М. Лисенко: він виступав з концертами як піаніст, організовував хори, концертував з ними у Києві та по всій Україні. Період 1906–1907 рр. його житті відмічений активною громадською діяльністю, за яку він був переслідуваний, аж до тимчасового арешту в 1907 р. Тим цікавіше, що журнал, який не належав до україномовної преси початку ХХ ст., був спрямований на підтримку національної свідомості українців. Як пише М. Степаненко: «Якийсь дивний цей київський журнал «В мире искусств». Поряд друкуються статті Симона Петлюри і Ніколая Гумільова, вірші Шарля Бодлера і Івана Франка. Звіти про концертну прем'єру творів Клода Дебюссі і діяльність музично-драматичної школи Миколи Лисенка. ... Одна з постійних і місійних тем журналу – Україна. Український театр, історія, музика, архітектура, декоративно-ужиткове мистецтво, живопис. І дійсно, статті про Марію Заньковецьку, Миколу Садовського, Івана Тобілевича, Панаса Саксаганського, Миколу Лисенка не тільки повідомляли читачів про діяльність цих великих людей, але й збуджували національну

свідомість, відчуття гордості за цих геніїв українського духу» [Степаненко 2018: 208]. Так крізь призму деталей М. Степаненко реконструює живу історію – ту її сторінку, яка показує культурний простір Києва початку ХХ століття, його українські й водночас європейські риси.

Цінним для музичних українознавців у цій статті є матеріал про функціонування художніх салонів на межі ХІХ–ХХ ст. як осередків елітної, зокрема музичної культури. У статті мова йде про салон родини Екстерів, який, поряд із найвизначнішими представниками тогочасної культури – філософами, літераторами, художниками, відвідували й музиканти – Б. Яновський, Ф. Блюменфельд, К. Шимановський, Й. Миклашевський, Г. Нейгауз, Арт. Рубінштейн та ін. До речі, саме від Г. Нейгауза веде свій «родовід» фортепіанна школа, яку отримав М. Степаненко – учень вихованця Г. Нейгауза В. Топіліна. Таким чином розкривається ще один чинник, який пояснює високу художню культуру, аристократизм духу, якими відзначалися всі прояви творчої діяльності М. Степаненка.

Дві статті М. Степаненко спеціально присвятив постаті М. Лисенка¹⁹. Одна з них, попри її популярний, оглядовий характер, варта уваги в контексті змін, які відбулися в осмисленні постаті композитора впродовж другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. Багатогранну постать Миколи Віталійовича Лисенка як піаніста, диригента, педагога, збирача-фольклориста та етномузиколога, музично-громадського діяча в українському музикознавстві представлено низкою монографічних досліджень, збірників наукових праць, нотних видань, епістолярною спадщиною тощо²⁰. У них виявляється еволюція

¹⁹ «Лисенкознавство» М. Степаненка мало й інші грані. Працюючи на посаді голови Спілки композиторів, він очолював журі фортепіанної номінації Міжнародного конкурсу імені Миколи Лисенка (1997). М. Степаненка названо й серед імен людей, яким Т. Філенко висловив у передмові подяку за підтримку виходу в світ книги-фотоальбому.

²⁰ Найпершими були рецензії на концерти Лисенка-піаніста в українській та закордонній періодиці ХІХ ст. Фундатор українського історичного музикознавства М. Грінченко одним із перших написав ґрунтовну розвідку, присвячену М. Лисенку, а також дослідив мистецьку і громадську діяльність композитора в окремих розділах «Історії української музики». Про різні сторони багатогранної творчості М. Лисенка писали П. Козицький, К. Квітка, Д. Ревуцький, В. Косенко, О. Лисенко та багато інших авторів. Першою ґрунтовною монографією, спеціально присвяченою М.В. Лисенку, стала книга Л. Архімович і

лисєнкїани не тїльки в кїлькїсному, але і в якїсному вїдношеннї – вїд розгляду

М. Гордїйчука «Микола Вїталїйович Лисєнко. Життя і творчїсть», яка мала три видання (1952, 1963 (друге, виправлене і доповнене) та 1992 (третє, доповнене й перероблене) до 150-рїчного ювїлею вїд дня народження композитора). У «Передмовї до третього видання» автори вказували, що «вважали за потрїбне надати своїй працї характеру розгорненої бїографїї, написаної в науково-популярному планї і розрахованої на широкї кола читачїв» [Архїмович, Гордїйчук 1992: 7], водночас зауважували, що в перших виданнях про низку творїв композитора, написаних на тексти М. Вороного, О. Олєся, В. Самїйленка, а також про деякї хори й опери писати було заборонено. Тож і поданий наприкінцї книги список творїв композитора в третьому виданнї доповнено, й у «Пїслямовї» згадано одним речєнням про «тїснї контакти з так званою старою громадою», бо до того не було жодних згадок про зв'язки М.В. Лисєнка з Кїївською Старою Громадою [Архїмович, Гордїйчук, 1992: 225]. О. Немкович писала про лисєнкїану 1960–80-х рокїв: «Було створено розгорнутїшу емпїричну базу лисєнкознавства, зокрема, введено в науковий обїг низку архївних матерїалїв, ... значно детальнїше опрацьовано його мистецьку спадщину, мовно-стильовї особливостї творчостї, докладнїше осмислено культурне оточєння, що сформувало художнї принципи митця...» [Немкович 2006: 340]. Це стало необхідною наступною ланкою в доповненнї уявлєнь, осмисленнї нових аспектїв творчої особистостї М. Лисєнка, поступового подолання її схематичного розкриття, властивого попереднїм десятилїттям. Пїсля 1991 р. до наукового обїгу було введено новї аналітичнї й архївнї матерїали, серед найважливїших їз них: Лисєнко М. В. Листи. / упоряд., прим. та комент. О. Лисєнка. Кїїв: Мистецтво, 1964; «Лисєнко у спогадах сучасникїв: У 2 т. / Упоряд текстїв, їлюстр. Мат-ли, передм. та комент. Р.Пилипчука. Кїїв, 2003, Т.1; Микола Лисєнко. Листи. / Упорядкування, примїтки та коментарї Р. Скорульської. Кїїв: «Музична Україна», 2004; Р. Скорульська, М. Чусва. «Микола Лисєнко. Днї і роки» Т. I (1842—1092) Кїїв: «Музична Україна», 2015 та їн. У них, зокрема, було розкрито тї аспекти дїяльностї М. Лисєнка, якї за радянського часу замовчувалися, як-от праця його в Кїївській Старїй громадї. Л.П. Корнїй з цього приводу зауважує: «Розкриваючи особливостї особи М. Лисєнка, важливо врахувати контекст дїяльностї «Старої Кїївської громади», зокрема, дїячїв, якї до неї входили» [Корнїй 2019, с. 93]. Дїяльнїсть Кїївської Старої громади розглянуто в дисертацїї Д. Садовникової. У контекстї становлення музичного українознавства як мїждисциплїнарного наукового напрямку, що в другїй половинї ХІХ ст. формувався в тїсних зв'язках їз рїзними сферами гуманїтарного знання – їсторїєю, статистикою, народознавством, став фундаментом академїчної традицїї українського музикознавства, науковї здобутки вчених – членїв Кїївської Старої громади розглядала О. Немкович (Музичне українознавство Наддїпрянщини першої третини ХХ столїття в європейському контекстї: новї погляди, матерїали : колективна монографїя. Книга 1. Кїїв, 2024. С. 10–171).

Постать М. Лисєнка – в центрі дисертацїї та монографїї музично-теоретичного характеру «Фєномен української нацїональної музичної мови» О. Козарєнка (2000). Варто згадати й книгу-фотоальбом «Світ Миколи Лисєнка», авторства Т. Булат та Т. Фїленка [Булат, Фїленко 2009]. Книга видана 2009 року, однак, за словами Т. Фїленка, була пїдготована до друку майже за двадцять рокїв до того, але спочатку полїтичнї, а згодом економїчнї перешкоди вїдтермїнували її вихїд українською мовою, якого так і не дочекалася за життя Т. Булат. Ця праця ґрунтується на бїографїчному пїдходї, аналізї архївних матерїалїв, спогадїв, епїстолярїю, фотоматерїалїв, що уможливило показати дїяльнїсть М. В. Лисєнка в художньо-культурологїчному контекстї їсторичної доби суперечливого ХІХ ст. Серед найбільш значущих останнїх лисєнкознавчих видань: колективна монографїя «Микола Лисєнко та нацїональнї школи європейського романтизму (Львїв, 2024), Лисєнко М.В. (1842-1912). Твори для фортепїано. У 2 т. Кїїв: Муз. Україна, 2025.

М. Лисенка переважно лише як основоположника національної композиторської школи, «класичного» і «народного» композитора до розгляду його в єдності двох аспектів – як засновника композиторської школи й водночас вершини тривалого історичного процесу формування музичного професіоналізму на українських землях, розкриття його творчої особистості в усій багатогранності, в контексті українофільського суспільного руху, діяльності громадських організацій (насамперед Київської Старої громади), на основі масштабного масиву нових джерельних матеріалів.

Саме ці тенденції відображені в лисенкознавчих публікаціях М. Степаненка. Одна з них – стаття «Сонце української музики»²¹, назва якої є цитатою авторства театрального режисера Костянтина Станіславського, який так назвав М. Лисенка. У цій публікації М. Степаненко не стільки відкриває нові обрії в лисенкознавчих дослідженнях, скільки артикулює найважливіші із сучасного погляду аспекти висвітлення творчої особистості композитора й водночас історії української музики відповідного часу, що почали формуватись іще в класичних лисенкознавчих розробках корифеїв українського музикознавства.

У статті М. Степаненка М. Лисенко – багатогранна особистість, у діяльності якої поєднано «видатний музикант, непересічний культурний і громадський діяч, незалежна, інтелігентна і чесна людина» [Степаненко 2018: 136], діяч, який зробив непересічний внесок в усі сфери української музичної культури: «Його вплив на розвиток українського музичного мистецтва (композиторська творчість, виконавство, музична освіта, історико-теоретичні дослідження) – величезний» [Степаненко 2018: 136]. У зв'язку з цим названа невелика за обсягом стаття вміщує енциклопедично повний матеріал про М. Лисенка, відзначена властивою всім працям дослідника точністю і доскональним знанням фактичних даних, що виявлено у стислому викладенні біографії композитора. Так, у зв'язку з наведенням даних про навчання

²¹ Вперше опубліковано в науково-популярному журналі «Музика», де вона відкривала № 2 за 2007 рік до 165-річного ювілею композитора [Степаненко 2007].

композитора в Лейпцизькій консерваторії М. Степаненко вказує на цікаві деталі, які не є широковідомими – складання вступного іспиту в присутності К. Рейнеке й Е. Ріхтера, твори, які виконував М. Лисенко на іспиті, репертуар, який опанував композитор під час навчання в цій консерваторії (твори Й. Баха, Ф. Шопена, К. Черні, Л. Бетховена, К. Вебера, Ф. Ліста та ін.) тощо. Описуючи успіхи Лисенка-піаніста, М. Степаненко покликається на тогочасні рецензії на концерти, опубліковані в газетах «Leipziger Tageblatt» від 10 квітня 1869 р. (про виступ М. Лисенка в залі Гевандхауз на головному консерваторському іспиті 8 квітня 1869 року); в австрійській «Politique» та чеській «Narodni listy» № 268 за 1867 р. (про участь М. Лисенка у слов'янському концерті в Празькій філармонії 26 грудня 1867 р., де він виконав свою Концертну фантазію на теми українських народних пісень) [Степаненко 2018: 138].

Коректно і стисло пише М. Степаненко про наступні етапи творчої біографії М. Лисенка, після повернення з Німеччини – працю у складі дирекції Київського відділення ІРМТ, вдосконалення майстерності в Петербурзі, зокрема під керівництвом М. Римського-Корсакова, організація там українських етнографічних концертів, найбільш плідний період творчості, що охоплював 1870-ті – 1890-ті роки. Важливим нюансом у зв'язку з цим є зауваження М. Степаненка про те, що М. Лисенко – яскравий представник європейського романтизму, поряд із Б. Сметаною, Ф. Лістом, Е. Грігом та ін. Розгляд творчості митця в контексті стилів європейської музики, як і вивчення національних версій Романтизму, – досягнення сучасного етапу вітчизняного музикознавства, є одним із проявів розкриття суб'єктності української музичної культури в європейському контексті, що було не останньою причиною відсутності цього аспекту в лисенкознавчих дослідженнях радянського часу. Зважаючи на виняткове значення М. Лисенка у становленні композиторської школи, у «підтексті» статті виникає вказівка на романтизм в українській музиці як національну версію європейського романтизму, засновану на національних музичних і, ширше, культурних традиціях, адже М. Степаненко підкреслює також факт кристалізації національного музичного стилю у творчості

композитора. Характерно, що М. Степаненко не перераховує численні композиції М. Лисенка, а пише дуже стисло, виділяючи головне – те, що означило певні етапи в історії української музики – основні опери, Музику до «Кобзаря»²², обробки українських народних пісень²³ тощо.

Акцентує М. Степаненко й інші галузі діяльності М. Лисенка – як хорового диригента, етномузиколога, педагога, музично-громадського діяча. «Понад 30 років М. Лисенко віддав справі музичної освіти. Він викладав у Київському інституті шляхетних дівчат, працював у музичній школі С. Blumenfelda, займався приватною педагогічною практикою. Підсумком його діяльності на ниві музичної освіти стала заснована ним у 1904 році в Києві Музично-драматична школа (з 1918 р. – Вищий музично-драматичний інститут

²² Музику до «Кобзаря» Т. Г. Шевченка М. Лисенка – це понад вісімдесят творів (пісні, романси, вокальні ансамблі, кантати, хорові поеми). Звернення і М. Лисенка, й численних інших композиторів до поезій Кобзаря прикметно не лише безпрецедентною кількістю творів на його вірші. Звернення до них було дієвим чинником формування національного музичного стилю й національної музичної мови в українській музиці межі ХІХ–ХХ ст. Першим в у вітчизняному музикознавстві цю проблему дослідив С. Людкевич, який, зокрема зазначав: «Незаперечною правдою є те, що дуже значне число номерів Лисенкової «Музики до «Кобзаря»» до сьогоднішнього дня є, так сказати б, без конкуренції, незважаючи на швидкий зріст української музики за останні роки, та що ніхто з українських композиторів поза Лисенком до тих самих поезій не дав досі кращої музики або й не пробував скласти» [Людкевич 1973: 248]. Саме цю перспективну ідею, яка потім була розвинута у працях Д. Ревуцького, М. Грінченка та інших дослідників, слушно акцентує О. Немкович, аналізуючи шевченкознавчі розвідки С. Людкевича [Немкович 2009]. Створення шевченкіани М. Лисенка мало безпосередній зв'язок також із тим фактом, що вшанування пам'яті й популяризація творчості Т. Шевченка було одним із важливих напрямів роботи Старої Громади, до якої належав і Микола Віталійович. «Саме в хорах, сольних партіях та ансамблях розкриває композитор основні образи поезії Т. Шевченка» [Історія... 1992: 239].

²³ Архів дослідника налічує понад дві тисячі записів українських та інших народних пісень – це безпрецедентний за обсягом матеріал! Понад 700 із них опрацьовано для голосу в супроводі фортепіано та для хору різного складу. Особливо цінними є збірники обрядових пісень, які, на жаль, зникають потроху з повсякденного життя українців. Завдяки збирацькій фольклористичній праці М. Лисенка десятки унікальних зразків української народної пісенної творчості збережено для нащадків. Як влучно зауважив Ф. Колесса: «Ніхто з попередніх збирачів українського музично-етнографічного матеріалу не був так солідно підготовлений до цього діла, як Лисенко. ... Тим то його записи цього вдумливого знавця української народної музики мають велику вартість для науки» [Колесса 1970: 496]. Тож внесок М. В. Лисенка у процес формування етномузикології як науки в останніх десятиліттях ХІХ ст. є справді винятковим, а його обробки народних пісень залишаються еталонними з погляду утвердження національного стилю в українській музиці на межі ХІХ–ХХ ст.

імені М. Лисенка), головним завданням якої була підготовка висококваліфікованих музикантів й акторів»²⁴ [Степаненко 2018: 140].

Логічним висновком із такого подання творчої біографії М. Лисенка є такий, уможливлений також лише в сучасний період: «Творча і громадська діяльність М. Лисенка набуває загальноукраїнського значення» і далі: «Творчість М. Лисенка, його учнів і послідовників була і залишається об'єднуючим фактором для української нації» [Степаненко 2018: 140]. Цим дослідник показує композитора в ряду тих діячів у різних сферах науки та мистецтва, які консолідували, уособлювали цілісність нації, а отже, фактично, в конкретних творчих здобутках закладали підвалини її суб'єктності, адже саме цілісність є її основою. Це – Т. Шевченко, Леся Українка, І. Франко в літературі, М. Грушевський в історіографії, М. Кропивницький, П. Саксаганський, М. Садовський у театральному мистецтві, М. Грінченко в українському музикознавстві, М. Лисенко та його видатні сучасники в музиці. Завершується стаття артикулюванням тісно пов'язаної з україноцентризмом М. Степаненка другої – духовно-етичної домінанти багатогранної діяльності дослідника: М. Лисенко був і залишається прикладом «служіння високим ідеалам мистецтва, служіння своєму народу і рідній землі» [Степаненко 2018: 140]. Таким чином, зазначена публікація є однією з тих, що з'єднують у єдиний логічний історичний ланцюг найбільш цінне, актуальне сьогодні в музикознавчій традиції минулих десятиліть і сучасні наукові лисенкознавчі напрацювання. Для шанувальників музичного мистецтва важливим є стисле, цілісне, доступне для останніх і водночас об'єктивне, вільне від ідеологічних обмежень, відповідне до сучасних уявлень про М. Лисенка подання важливої інформації про діяльність видатного митця.

²⁴ В умовах активного формування фахової музичної освіти на землях Центральної України впродовж другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст. Школа М. Лисенка була не лише освітнім осередком, який давав консерваторський рівень музичної освіти, а першим національно орієнтованим музичним навчальним закладом, у якому освітній процес спирався на надбання української музичної культури. Створену М. Лисенком Музично-драматичну школу закінчили Кирило Стеценко, Левко Ревуцький, Олександр Кошиць та багато інших видатних діячів.

Ще одна розвідка М. Степаненка, присвячена композитору, – «Невідомий лист Миколи Лисенка» – базується на аналізі архівного документа з неопублікованої раніше епістолярної спадщини митця. Вперше статтю було опубліковано до 170-річного ювілею М. Лисенка в збірнику наукових праць «Мистецтвознавство України» (2009, №10) [Степаненко 2009]. Епістолярна спадщина композитора, значною мірою опублікована та вивчена в сучасний період, стала однією з тих груп джерел, які дозволяють сучасним дослідникам значно повніше й об'єктивніше розкрити постать М. Лисенка як конкретної живої людини, зрозуміти багато штрихів його творчої біографії. Уперше окремі листи М. Лисенка було надруковано ще в журналі «Музика» в 1920х роках, значну їх частину було вміщено у виданні 1964 року (Лисенко М. В. Листи. / упоряд., прим. та комент. О. Лисенка, заг. ред. Л. Кауфмана. Київ: Мистецтво, фактичний консультант роботи – Р. Пилипчук), але лише 2004 року видавництвом «Музична Україна» було надруковано значно повніше зібрання епістолярної спадщини митця (додано 200 нових листів композитора). М. Степаненко високо оцінює це видання куди увійшло понад 550 листів (Микола Лисенко. Листи. / Упорядкування, примітки та коментарі Р. Скорульської. Київ: «Музична Україна»). Але це також не вся епістолярна спадщина М. Лисенка, тож знайому архівісту вдалося знайти чотири невідомі листи М. Лисенка до Варвари Іванівни Ясевич, які були написані в період між 1900–1904 рр. та «зберігаються в Рукописному відділі Пушкінського Дому в Санкт-Петербурзі» [Степаненко 2018: 141].

У публікації М. Степаненка оприлюднено текст одного з цих листів, написаного 7 листопада 1900 р. Лист «є яскравим свідченням щирих і дружніх взаємин М. Лисенка з родиною видатного українського історика і громадського діяча Володимира Боніфатійовича Антоновича (1834–1908), турботи композитора про долю його сина Дмитра» [Степаненко 2018: 141] який, зокрема, був автором цікавих розвідок про творчість М. Лисенка та Д. Бортнянського. Викладені в листі дані дозволили М. Степаненку уточнити й виправити помилкову інформацію про Д. В. Антоновича, зазначену в

Енциклопедії сучасної України (Київ, 2001, Том 1, с. 581), де матір'ю Д. В. Антоновича вказано другу дружину Володимира Боніфатійовича Антоновича Катерину Антонович-Мельник. Натомість в оприлюдненому листі М. Лисенка «ясно сказано “Вл. Бон. і Варв. Ів. надзвичайно Вам дякують за сина”. А Варв. Ів. – це перша дружина Володимира Боніфатійовича Варвара Іванівна Антонович (1841–1901). Отже Дмитро – це син Варвари Іванівни, а не Катерини Миколаївни» [Степаненко 2018: 142]. На підтвердження своєї думки М. Степаненко згадує цитату зі ще одного листа М. Лисенка до Бориса Познанського від 1 жовтня 1901 р.: «Варвара Іванівна наразі в Харкові, піклується за сина Муху перед Урядом університетським, щоб прийняли його, бо на всі просьби відмовляють» [Лисенко 1964: 340]. Муха було домашнім ім'ям Дмитра, пізніше він використовував його як псевдонім. Тут, справді, визначальну роль відіграє дослідник, який інтерпретує джерела. Цю інформацію варто взяти до уваги й авторам статті про Дмитра Володимировича Антоновича у Вікіпедії, де також помилково вказано його матір'ю Катерину Миколаївну, з якою В. Антонович одружився 1902 р. вже після смерті першої дружини Варвари Іванівни 1901 р. Дивно, що не взяли до уваги й рік народження Д. Антоновича – 1877. Для М. Степаненка як історика культури незначні на перший погляд деталі є важливими, адже без них немає живої історії, а отже, й нефальсифікованої, об'єктивної.

Водночас розглянутий факт із наведеного листа М. Лисенка «перекидає місток» до «картини» зв'язків М. Лисенка з видатними діячами української культури, які своєю творчою працею визначили процес національного культурного відродження другої половини ХІХ – першої третини ХХ ст., додає нові деталі до наших уявлень про ці зв'язки. Так, дружина В. Б. Антоновича Варвара Іванівна була двоюрідною сестрою Павла Платоновича Чубинського, з яким вони разом були одними з перших членів Київської Старої Громади (від 1862 р.). А це – ще один штрих до творчої біографії М. Лисенка, який співпрацював із П. Чубинським у Київській Старій громаді, зокрема у справі збирання зразків народної творчості. Отже, віднайдений М. Степаненком лист

доповнює цікавою деталлю наші відомості про творчі зв'язки й тривалу дружбу М. Лисенка з членами Київської Старої Громади, визнаним лідером якої був В. Антонович²⁵.

М. Степаненко також розшифровує у тексті аналізованого листа один криптонім – «Ал. Ів.» і вважає, що йдеться про Олександра Івановича Бородаю, до сестри якого, Варвари Іванівни Ясевич і писав цього листа М. Лисенко: «Ал. Ів. нема, та врят, що скоро повернувся, бо Чикаленко одписав йому, щоб краще сіяв та діло робив, приїздив би в той час коби саме діло примусить його сюди їхати» [Степаненко 2018: 143]. Це так само цікавий факт для музичного джерелознавства й музичної біографістики, насамперед їх лисенкознавчих розділів. О. Бородай народився на Полтавщині, закінчив політехніку в Мюнхені, 20 років працював інженером-електротехніком у США, а присвятив себе справі вивчення кобзарства й викладав у Музично-драматичній школі Лисенка та, на жаль, 1919 р. був заарештований і розстріляний більшовиками. Дослідник переконаний, що «фантастична біографія» О. Бородая, відомого мецената української культури, близького знайомого М. Лисенка, Є. Чикаленка, І. Пулюя, І. Нечуя-Левицького, одного з організаторів Санкт-Петербурзької української громади, також «потребує більш детального дослідження», як і творчих контактів з ним М. Лисенка²⁶.

²⁵ Громадівський рух XIX ст. був спрямований на національне культурне й інтелектуальне відродження українців, яке пізніше набуло й політично-ідеологічних рис. Як зазначають дослідники, в умовах відсутності офіційної документації, основним програмним документом Київської Української Громади прийнято вважати «Сповідь» В.Б. Антоновича, вперше опубліковану в петербурзькому часописі «Основа» 1862 р., що містить основні засадничі орієнтири реалізації українофільського руху. З її аналізу постають якісні характеристики його учасників. Ось яку оцінку громадівству як течії дає член цієї Громади Є.Х. Чикаленко: «...між членами громад не було злодіїв, хабарників, чорносотенців і ніколи не було жодного предателя чи провокатора, як це часто траплялося по інших таємних організаціях, а тому ні разу не було й жодної справи у жандармської поліції з якою-небудь з громад» [Спогади... 2003: 229–231]. Це було важливим критерієм, оскільки організація була таємною й приймали до неї лише за умови рекомендацій та підтримки усіх без винятку членів Громади. Відомо, що у цей час громадівці, а це були видатні вчені й митці, практикували щосуботні сходи для обговорення справ, і відбувалося це найчастіше в помешканні М.В. Лисенка. Співи, музика, театральні вистави, концерти, літературні вечори, які влаштовували громадівці, зближали їх самих і формували мистецьке середовище Києва. Саме силами Громади 1873 р. було поставлено оперу М. Лисенка «Різдвяна ніч».

²⁶ Саме О. Бородай І. Нечуй-Левицький називав «гайдамакою американським», а В. Винниченко зробив героєм оповідання «Поміркований та щирий».

Зазначений лист М. Лисенко написав українською мовою й обґрунтував, чому: «Пишу я до Вас, шановна Добродійко, нашою українською мовою, ачеї зрозумієте. Роблю ж це, щоб бути «последовательним». Гадаю, що цим вчинком не ображу Вас» [Степаненко 2018: 143]. Загалом, підсумовує М. Степаненко, «лист надзвичайно цікавий, дещо для наших сучасників загадковий і потребує подальшого вивчення. Адже в біографії такого велетня української культури як Микола Лисенко залишається ще багато “білих плям”» [Степаненко 2018: 142].

Публіцистичні статті М. Степаненка, зокрема «Соціальне положення композиторів у суспільно-політичній системі України у 60-80-х роках 20 ст.» присвячені реаліям музичного життя другої половини ХХ ст., розкривають його складність і неоднозначність – позитиви й негативи, що є матеріалом для роздумів для музичних істориків, які досліджують тепер і будуть досліджувати в майбутньому цей період і загалом музичну культуру радянської доби. Публікації, присвячені педагогам М. Степаненка – Л. Калішевській (у музичній десятирічці) та одному з велетнів української фортепіанної культури, людині з трагічною долею Всеволоду Топіліну (у Київській консерваторії) проникнуті насамперед глибоким духовним сенсом – тим внутрішнім стрижнем культури, без якого вона перетворюється в антикультуру.

Культурологічно-філософські роздуми пронизують публіцистичну статтю М. Степаненка «Знищити культуру – це означає знищити Україну» [Степаненко 2018: 156]. Водночас звернення до них є показовими для дослідника україноцентричного спрямування, якого цікавили історичні витоки української культури, транслювання музикою її глибинних архетипових смислів – питання, що не є до кінця дослідженими профільними фахівцями. М. Степаненко глибоко замислювався над роллю музики і музичної культури в суспільстві: «Музична культура – це одна з основ впливу на розвиток інтелекту людини, через музику виникає можливість (на підсвідомому рівні) спекулювати її психічним станом, ідеологією. ... Є ще функція музики, яка об'єднує людей в одному емоційному стані. Коли співають «Ой, чий то кінь стоїть», «Щедрик» –

це об'єднання через пісню не лише зі своїми сучасниками, а й з минулими поколіннями, зі своїми прадідами і батьками» [Степаненко 2018: 157].

Висновки до Розділу 2

Музикознавчі напрацювання М. Степаненка представлені *такими напрямками*: дослідження фортепіанної культури XVI – першої половини XIX ст. та її формування в попередні історичні періоди; вивчення ряду інших питань історії української музичної культури, серед яких пріоритетними є її історичні витoki (стаття «Рюрик») та смислоутворювальні для неї явища (М. Лисенко); публіцистика та мемуаристика.

Розробки дослідника стали помітним складником природного процесу розвитку музикознавства як науки – прирощення знань, без чого неможливе формування теоретичних побудов та об'єктивне наукове розуміння відповідної сфери вітчизняної культури. Завдяки його напрацюванням вперше було показано історичну панораму клавішного інструментарію, що застосовувався в музичному житті на українських теренах, її історичну динаміку. Вивчено жанровий склад, інтонаційні та стильові особливості української клавірної/фортепіанної музики, стан і рівень її розвитку переважно XVI – першої половини XIX ст., частково – більш ранніх періодів. Здійснено комплексну реставрацію (реставрація композиторського тексту та, потім, виконання й звукозапис відповідних творів) та музикознавчий аналіз нотного тексту композицій М. Березовського та Д. Бортнянського. Це дозволило М. Степаненку зробити підтверджений конкретним, уперше введеним ним у науковий та культурний обіг музичним матеріалом висновок про те, що *насамперед завдяки М. Березовському та Д. Бортнянському українська клавірна музика до кінця XVIII ст. досягла рівня найкращих зразків західноєвропейської камерно-інструментальної класики* [Степаненко 1989 АКД: 15]. М. Степаненко повернув до наукового й культурного обігу багато персоналій українських музикантів «долисенківської» доби – талановитих,

часто несправедливо забутих, інколи «другорядних» митців, що своїми композиціями поступово створювали певні музичні традиції, без яких не було б ні М. Лисенка, ні його визначних сучасників. Спираючись на історичні джерела, М. Степаненко дослідив середовища побутування клавірних музичних інструментів та форми музикування, до яких вони були залучені. Дослідник довів, що стрімкий розвиток музичної освіти в ХІХ ст. мав історичні передумови, а клавірна музика стала важливим складником загальної гуманітарної та спеціальної музичної освіти, відтак і необхідною базою професійного українського клавірного / фортепіанного мистецтва. Отже, у працях М. Степаненка було реконструйовано цілісну структуру клавірної / фортепіанної культури ХVІ – першої половини ХІХ ст., здійснено великий масив напрацювань, що стосувалися її формування в більш ранні періоди, починаючи від Київської Русі.

У своїй сукупності зазначені дослідження М. Степаненка змінили уявлення науковців і культурної громадськості про структуру, зміст, історичний обсяг, рівень розвитку вітчизняної клавірної / фортепіанної культури «долисенківської» доби. Цим також було сформовано нові уявлення про історичні витoki розвитку зазначеної мистецької царини в другій половині ХІХ – на початку ХХ ст., тобто в період її кристалізації в розвиненому, зрілому стані, що був уже відносно вивченим у другій половині ХХ ст., коли М. Степаненко здійснив свої вищезгадані відкриття. Отже, дотепер його внесок залишається одним із визначальних у реконструкцію синхронно- й діакронно-цілісного історичного багатовікового процесу формування та розвитку української клавірної / фортепіанної культури, що нині триває.

На підставі аналізу рукописних і друкованих збірників фортепіанних п'єс – обробок козачків, гопаків, шумок, українських пісень, серед яких траплялися й майстерні фортепіанні мініатюри, М. Степаненко показав, що головним джерелом початкового етапу розвитку української клавірної / фортепіанної музики був музичний фольклор – народна пісня й танець [Степаненко 1989 АКД: 17]. У пізніших розширених наукових

розвідках, таких як «Клавір в історії музичної культури України XVI–XVII ст., опублікованих, зокрема, в книгах «Музично-історичні етюди» (2012) та «Статті. Дослідження. Спогади» (2016, 2018), дослідник також неодноразово наголошував на важливості музичного фольклору як одного з найголовніших джерел формування клавірної (в широкому розумінні) музики. Зокрема, він писав: усна народна творчість є «одним із найдостовірніших джерел, що підтверджує значне поширення органа в музичному побуті України» [Степаненко 2018: 20]. Таким чином, *напрацювання М. Степаненка доповнили наявні на той час уявлення про конкретні форми, шляхи формування національного композиторського стилю*, що у другій половині XX ст. також поступово розкривався не лише як феномен, сформований у творчості М. Лисенка, але й в аспекті тяглості тривалої історичної традиції.

Зазначені напрацювання М. Степаненка виявили помітне місце клавірного /фортепіанного мистецтва «долисенківського» часу в контексті тогочасної української культури. Його праці засвідчили, що воно пронизувало всі її сфери – освіту, культурний побут, було присутнім у житті аристократії і простого люду. А отже, специфіку клавірної /фортепіанної культури безпосередньо зумовлювали історичні особливості буття українського народу на різних історичних етапах.

Істотним внеском в більш детальне, повне й об'єктивне розкриття української культури в контексті міжнаціонального культурного полілогу стали крос-культурні аспекти зазначених досліджень М. Степаненка. Дослідження М. Степаненком біографій українських митців у контексті міжнаціональних зв'язків стало важливим складником нагромадження в другій половині XX ст. відповідних даних, що стали одним із основних напрямів повернення з кінця XX ст. й розвитку концепційного вектора, сформованого в музичному українознавстві першої третини XX ст. – науково-аналітичного обґрунтування суб'єктності української музичної культури в контексті відповідного міжнаціонального полілогу. Робота з архівними матеріалами постійно «виводила» автора на констатацію тісних багаторівневих і, головне,

двосторонніх контактів української музики із західною. Українські музиканти не лише виїжджали в західні країни для навчання. Ті Є. Білоградські, М. Березовський та інші українські музиканти були відомими й визнаними на Заході як композитори та виконавці, як-от М. Березовський, творчість якого донині в італійських консерваторіях розглядають як явище італійської культури. В Україну приїздили музичні педагоги та виконавці, твори українських та європейських композиторів звучали в музичних салонах спільного європейського простору. Переплетення даних, локацій і персоналій свідчить не лише про постійну й тісну взаємодію між українськими музикантами та музикантами західних країн, а про тривале перебування в єдиному культурному просторі. Тобто конкретний джерельний матеріал став основою підсумку М. Степаненка про те, що формування українського фортепіанного виконавства було складником загальноєвропейського процесу розвитку фортепіанного мистецтва [Степаненко 1989 АКД: 17]. Тут саме архівістика, пов'язана з опрацюванням відповідного типу джерел, водночас поєднана з біографістикою, дала зазначене об'ємне бачення українського музичного матеріалу в контексті міжнародних музичних зв'язків.

Так само дослідження М. Степаненком біографій українських музикантів, доля яких була пов'язана з російськими столицями, стали складником поступового *розкриття українсько-російських музичних зв'язків більш об'єктивно й багатогранно ще в другій половині ХХ ст., зокрема показу внеску українців у російську культуру*. Якщо в попередні радянські десятиліття праці такого спрямування були винятками (М. Грінченко), то в другій половині ХХ ст. численні відкриття українських музикознавців, в тому числі М. Степаненка, які займалися вивченням зазначених міжнаціональних контактів переважно у ХVІІІ ст. і більш ранні періоди (О. Шреєр-Ткаченко, О. Цалай-Якименко, А. Конотоп, Л. Корній та багато інших), показали, зокрема, істотну роль українських діячів у розбудові російської культури того часу.

Зазначена комплексність праць М. Степаненка відображала властиве тогочасному музикознавству посилення його культурологічної спрямованості

та, водночас, перебувала в річищі відповідної історично перспективної тенденції музикознавчої науки. Ця рельєфно виявлена риса розробок М. Степаненка, поєднана з точністю викладення джерельного матеріалу зумовила ще одну цінну властивість його публікацій: *у них не лише показано клавірне /фортепіанне мистецтво в контексті культури, але й через нього розкриваються невідомі тогочасним науковцям події, сегменти українського культурного процесу. У зв'язку з цим дослідник робить іще один важливий висновок для розуміння культури в її неповторній історичній специфіці: у фортепіанному доробку українських авторів відображено духовне життя українського суспільства, національна самобутність української фортепіанної музики* [Степаненко 1989 АКД: 20].

Напрацювання М. Степаненка, що стосувалися розкриття «долисенківської» доби як генетичної основи наступних періодів розвитку фортепіанної культури, культурологічні аспекти його праць, що показували клавірне /фортепіанне мистецтво через призму культури відповідних часів та, навпаки, культуру через призму фортепіанного мистецтва, відкриття багатьох забутих імен, в тому числі «другорядних» авторів, фонових явищ музичного побуту, стали в музикознавстві другої половини ХХ ст. помітним чинником поступової зміни уявлень *про історичну глибину, діахронну цілісність, безперервність вітчизняного музично-культурного процесу в цілому й, звідси, подолання штучно створеної в 1930–1940-х роках фрагментарної схеми історії української музики. А отже, праці М. Степаненка були дієвим чинником визрівання «другого концепційного ряду» (О. Немкович), без якого не було б іманентної основи для тих трансформацій, які відбулися вже в сучасному музикознавстві. Цей доробок музикознавця працює сьогодні на подолання синдрому меншовартості української музики, сформованого впродовж століть перебування України в складі імперій, та зростання ролі гуманістичного начала в культурі.*

Публікації М. Степаненка з різних питань історії української культури є особливо цінними для ряду дисциплін музичного українознавства. По-перше –

для музичного джерелознавства та музичної енциклопедистики, оскільки в них уперше вводиться до наукового обігу створюваний М. Степаненком упродовж усього його творчого життя великий масив невідомих раніше джерел історії української музичної культури (друковані й рукописні, зокрема епістолярії, зображальні; невідомий раніше нотний матеріал XVI–XIX ст.), що заповнили багато «білих плям» у її історії, дотепер відіграють евристичну роль у дослідженнях суміжних тем і проблем, є істотним складником джерелознавчої бази історії української музичної культури XVI–XVIII ст.

Праці М. Степаненка є цінними й перспективними для дослідників із питань біографістики, епістолології, текстології. У своїх працях 1970–1980-х років науковець обґрунтовував важливість творчих особистостей та їх діяльності для загального коректного розуміння історії культури й, ґрунтуючись на архівних матеріалах, періодиці XIX ст., повернув українському музикознавству когорту імен українських музикантів і композиторів XVII–XIX ст. Загалом корпус реконструйованих науковцем творчих біографій діячів української музичної, насамперед фортепіанної культури становить вагомий сегмент вітчизняної музичної біографістики. На основі вказаних емпіричних матеріалів, здобутих в архівах, діячі музичної культури минулого розкривались як живі люди з їх неповторними характерами та долями. Це відіграло в той час істотну роль у контексті еволюції підходів до вивчення творчих біографій. Попри поступовий відхід від розкриття «дозволених для вивчення» творчих біографій персоналій музичної культури насамперед як «класичних» і «народних» (це було типовим для музикознавства 1930-х – 1940-х років), прояви такого схематичного й тенденційного підходу в другій половині XX ст. ще мали місце. І справа тут не лише в ідеологічному тиску (замовчування або тенденційна інтерпретація фактів, подій, явищ), але й в об'єктивному стані музикознавства, відсутності багатьох фактичних даних, недослідженості численних державних і приватних архівів, опанування яких відбувалося поступово впродовж другої половини XX – перших десятиліть XXI ст.

Особливе місце в цьому контексті посідають лисенкознавчі публікації М. Степаненка. Уведення до наукового обігу нового фактажу, що стосувався зв'язків М. Лисенка з В. Антоновичем, а отже, звернення «в підтексті» до проблеми діяльності М. Лисенка в контексті Київської Старої громади та діячів – її членів, по-перше, було проявом відходу від ідеологічно заангажованого тлумачення постаті митця до більш повного й об'єктивного. Це виявилось і в наголошенні на причетності композитора до стильових тенденцій європейської музики, на універсалізмі його творчої постаті, її об'єднувального значення для української нації. В осмисленні постаті М. Лисенка це було особливо важливим, тому що він є ключовою фігурою української музичної культури, діяльність якої стосувалася практично всіх її галузей. А отже, поглиблення, деталізація, об'єктивізація уявлень про його діяльність, певні кроки на шляху розкриття митця як конкретної живої людини відповідним чином освітлювали всю історію української музичної культури другої половини XIX – початку XX ст. Лисенкознавчі публікації М. Степаненка є також цінними для музичного джерелознавства (уведення до наукового обігу невідомих раніше джерел історії української музичної культури), перспективними для дослідників із питань біографістики й текстології (джерела що потребують подальшого дослідження з погляду інформації в них про розкриття М. Лисенка в контексті українського національного руху другої половини XIX ст.), творчих біографій діячів, згаданих в епістолярії композитора.

Відкриті М. Степаненком джерела, його гіпотези містять не лише відповіді на запитання історії, але й потребують доповнення відновлених ним творчих біографій діячів, подальшого вивчення з погляду сучасних методологій, розроблених у межах циклу спеціальних (допоміжних) музично-історичних дисциплін. *Для всього їх циклу цінним є практичний досвід у поєднанні зі стратегічним мисленням дослідника – не лише здійснити «кабінетний винахід», але й знайти ефективні форми його введення у науку, слуховий досвід культурної громадськості, навчальний процес, що, в кінцевому підсумку, спрямовано на зміни наших уявлень про власну історію, має*

відношення до збереження культурної пам'яті, до формування свідомості, психології сучасного українського суспільства.

Напрацювання М. Степаненка також безпосередньо причетні до сучасного, вже у ХХІ ст., потужного річища *уведення до наукового обігу великих масивів нових джерельних даних, що є основою багатoproфільних, таких що мають масштабні спільні сегменти, підсистем вітчизняної музикознавчої науки – історичного музикознавства та музичного українознавства, сприяє зміцненню їх наукових основ.* У цьому контексті варто відзначити дослідження М. Степаненком структури клавірної /фортепіанної культури також із погляду їх евристичного значення для актуального сьогодні цілісного вивчення структур музичної інструментальної, вокальної культури та їх окремих частин, що в підсумку мають складатися в цілісну, концептуально осмислену картину історичної еволюції української музичної культури, створення якої є завданням фундаментальних академічних праць. Крім того, для дослідників-істориків музичної культури завжди будуть корисними розвідки М. Степаненка, які ґрунтуються на архівних матеріалах, а тому претендують на об'єктивність, незалежно від часу їх написання та інтерпретування.

Враховуючи зацікавленість М. Степаненка даними інших наук (історіографія, літературознавство, культурологія, лінгвістика тощо), певне коло його ідей, що виходять за межі історії української музичної культури, можна констатувати *елементи міждисциплінарності в його працях.* На це вказувала, зокрема, Т. Невінчана в Передмові до видання М. Степаненка «Статті. Дослідження. Спогади» (2018), де вона писала про «енциклопедичну широту наукових зацікавлень дослідника» й про «розвідки, що виходять далеко за межі лише історії музики» [Невінчана 2018: 4].

Аналіз музикознавчих праць М. Степаненка показав, що вони посіли гідне місце у процесі поступового формування впродовж другої половини ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. об'єктивних уявлень про культурні, духовні здобутки України в контексті міжнаціонального культурного полілогу, а отже,

не втрачають актуальності сьогодні, безпосередньо причетні до низки провідних у музикознавстві першої чверті ХХІ тенденцій і процесів, сприяють входженню української музикознавчої науки у відповідний світовий контекст.

РОЗДІЛ 3
КОМПОЗИТОРСЬКА, КОНЦЕРТНО-ВИКОНАВСЬКА,
ПЕДАГОГІЧНА ТА МУЗИЧНО-ГРОМАДСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ
М. Б. СТЕПАНЕНКА ЯК СКЛАДОВІ ЙОГО ЦІЛІСНОГО
ДУХОВНО-ТВОРЧОГО УНІВЕРСУМУ

3.1. Композиторські опуси М. Б. Степаненка: індивідуально-стильові та типологічні для музичного процесу другої половини ХХ – початку ХХІ ст. риси

Проявом багатогранності творчої особистості М. Степаненка є розкриття її не лише у сфері наукової, але й художньої діяльності – двох галузях, що належать до основних складових духовного освоєння світу людиною. Якщо перша виявилась у дослідницькій, переважно архівній праці діяча, то друга сконцентрувалась у його композиторських опусах та концертно-виконавській діяльності як піаніста. Зазначена різноплановість особливо актуалізувала проблему осмислення усіх складових творчої, праці М. Степаненка не лише дискретно, а, відповідно до теми роботи, в контексті його цілісної творчої особистості.

У цьому підрозділі розглянуто композиторську спадщину М. Степаненка. Більшість його творів уже були більш або менш детально розглянуті в науково-аналітичному або критико-публіцистичному аспектах іншими авторами (В. Кузик, І. Сікорська, А. Муха, М. Забара, В. Скринченко, Г. Степанченко, С. Глушкова та Г. Пужай, В. Белікова та ін.). Однак, що важливо підкреслити, названі дослідники зосереджувалися переважно на висвітленні окремих композицій або на стислому, загально-інформативному огляді композиторської творчості М. Степаненка загалом.

Відповідно до обраної теми дисертації, у підрозділі акцент зроблено не на аналізі окремих композицій, а на цілісному осмисленні композиторської спадщини М. Степаненка. У зв'язку з цим, по-перше, у процесі джерелознавчої роботи зі створення, по можливості, повного списку композиторських опусів

М. Степаненка було доповнено та уточнено наявні в літературі відповідні дані. Точні дати написання тих чи інших творів не завжди вдалося встановити, тому датування, відповідно, вказано не в усіх опусах. По-друге, проаналізовано хоровий цикл «Відлуння Літургії», що належить до найбільш значущих композиторських надбань М. Степаненка, однак дотепер не став предметом розгляду. По-третє, розгляд композиторського доробку М. Степаненка зумовив зосередження дослідницької уваги не лише на конкретних нотних текстах (що було характерним для всіх без винятку наукових і критико-публіцистичних статей інших авторів про композиторську творчість М. Степаненка), а на комплексному осмисленні композиторського доробку автора як відображення його духовно-творчого універсуму – погляду на життя й водночас еволюції його творчої особистості, зв'язків композиторських опусів М. Степаненка з іншими сферами його творчої діяльності та водночас характерними тенденціями розвитку української музики другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Саме в такому комплексному контексті в усій повноті розкривається сенс і зміст провідних жанрових, музично-образних, драматургічних та інших рис, показових для його композиторської творчості. У процесі комплексного осмислення творів М. Степаненка також враховувалися факти їх виконання, видання, наявність друкованих рецензій та наукових статей про його композиторські опуси, що допомагали зрозуміти аналізований матеріал як «живе», конкретне явище культури відповідного часу. У зв'язку з цим наше завдання вбачаємо в тому, щоб на основі наведених у підрозділі джерельних матеріалів, прослуховування та власноручного відтворення на фортепіано відповідних творів, критичного осмислення наявних у літературі й наведених тут аналітичних даних здійснити оригінальні спостереження й висновки, необхідні для розкриття теми нашої роботи.

М. Степаненко відомий як автор симфонії, камерно-інструментальних, хорових творів, романсів, пісень, музики до театральних вистав. Твори композитора з успіхом виконували раніше й виконують тепер як в Україні, так і закордоном, їх аудіозаписи й видання здійснюють у багатьох країнах, зокрема, в

Італії, Німеччині, США. Вони звучать у виконанні провідних солістів і музичних колективів.

Початок композиторського шляху М. Степаненка описує Ю. Зубай у дисертації «Проект творчого універсалізму в діяльності педагогів-піаністів Київської консерваторії другої половини XX століття»: перші композиторські спроби М. Степаненка належать до періоду його навчання в консерваторії [Зубай 2024: 118–119]. Наприклад, в особовій справі М. Степаненка (про що згадує Ю. Зубай у вказаній дисертації) є його звіт про композиторську діяльність за 1977 рік, у якому подано докладний список творів раннього періоду – за 1960–1970 рр. З цього документа відомо, що М. Степаненко написав перші твори для фортепіано під час навчання на фортепіанному факультеті Київської консерваторії. Це: «Ескізи» (1962), Варіації (1964), Соната-балада (1965). Під час навчання на композиторському факультеті М. Степаненко створив для фортепіано також цикл «Образи» (1967, 1971), сюїту «Про звірів» (1969), а також музику до радіовистави «Росте в лісі берізка» (1970) та Симфонію (1971). Загалом, під час навчання майбутні композитори мають щорічно писати по декілька композицій для іспитів, тому зазначений доробок М. Степаненка цього періоду має бути набагато більшим. Водночас більшість композицій М. Степаненка раннього періоду, як вважають дослідники, здійснено ним уже після закінчення консерваторії, в 1972–1977 роках. На жаль, створити вичерпний список композицій митця як раннього, так і наступних періодів сьогодні вже неможливо.

Враховуючи відсутність повного переліку композицій М. Степаненка, відповідну інформацію було запозичено з різноманітних джерел. Це бібліографічна інформація про нотні видання з електронних каталогів бібліотек, рецензії на прем'єрні виконання творів М. Степаненка, музикознавчі розвідки про його творчість, енциклопедичні довідки (УМЕ, ЕСУ, Вікіпедія), публікації в пресі, програми концертів, фестивалів, інформація на сайті НСКУ, архівні та рукописні матеріали кафедри загального і спеціалізованого

фортепіано НМАУ, які зберігаються в Державному архіві міста Києва тощо²⁷. Наявні в нашому розпорядженні фактичні дані дозволяють констатувати, що загалом митець, попри багатовекторність його творчої праці, створив досить велику кількість композиторських опусів, різноманітних за жанрами, формою, складом виконавців²⁸, які можна систематизувати таким чином:

— для симфонічного оркестру: Симфонія (1971), Поема (1975);

²⁷ Через відсутність систематичної фіксації композиторських творів М. Степаненка впродовж усього його життя не виключена можливість нових знахідок в архівах, не пов'язаних безпосередньо з М. Степаненком (програми концертів, конкурсів, афіші тощо).

²⁸ З 1994 по 2018 рр. вдалося відстежити за програмами фестивалів та інформацією на сайті НСКУ участь М. Б. Степаненка як композитора в найвідоміших музичних фестивалях, таких як Міжнародний музичний фестиваль «Київ Музик Фест» (далі – КМФ) та Міжнародний фестиваль «Музичні прем'єри сезону» (далі – МПС). Твори композитора звучали на його авторських ювілейних концертах 2002, 2007, 2012 рр., а також на різноманітних музичних конкурсах та інших заходах. Так, рецензуючи ювілейний концерт М. Степаненка до його 60-річчя (2002 р.), Г. Степанченко зауважує: «Увесь широкий діапазон його творчості був показаний на цьому концерті. Звучали «Симфонія» (диригент В. Блінов), фортепіанний цикл «Образи» (у виконанні Ю. Кота), Соната-балада пам'яті Ференца Ліста (у виконанні А. Кащенко), обробки українських народних пісень, романси у виконанні Л. Давимуки, Ф. Мустафаєва, В. Буймістера, М. Липинської» [Степанченко 2002]. Свої фортепіанні твори виконував і сам автор, а також Л. Касьяненко. На вищезгаданий концерт, присвячений 60-річчю ювілею М. Степаненка, опублікував рецензію в газеті «День» Євген Куришев, який докладно описав його програму: «Народний артист України Валерій Буймістер і лауреат міжнародних конкурсів Марія Липинська (концертмейстери — Л. Косович та В. Кнорозок) виконали вокальний цикл «Старовинні пісні» на вірші Анни Ахматової та Осипа Мандельштама; піаністи Поліна Сасько і Роман Лопатинський (клас викладача Київської середньої спеціальної музичної школи ім. М. Лисенка Ірини Барінової) зіграли нові твори М. Степаненка для фортепіано в чотири руки. Окрасою концерту стали виступи піаністів: заслуженого артиста України Юрія Кота (фортепіанний цикл «Образи») та учениці ювіляра, заслуженої артистки України Алли Кащенко (соната-балада пам'яті Ференца Ліста). Юна піаністка Ольга Волкова (клас викладача КССМШ ім. М. Лисенка Ніни Найдич) виконала Концерт для фортепіано з оркестром Дмитра Бортнянського. Відкрив для широкої публіки цей твір, оркестрував його та написав каденцію також Михайло Степаненко. «Елегія пам'яті Анатолія Солов'яненка» проникливо прозвучала у виконанні блискучого київського скрипаля, народного артиста України Анатолія Баженова та його дочки, піаністки Катерини Баженової. «Зірковий» склад концерту ефектно доповнив народний артист України Фемій Мустафаєв (у його виконанні прозвучали два вокальних твори: «До тебе, Україно» на вірші Лесі Українки та обробка української народної пісні «За Сибіром сонце сходить»). Вражаючим «обрамленням» концерту послуговували виступи Муніципального камерного хору «Київ» (художній керівник і диригент — заслужений діяч мистецтв України Микола Гобдич) і Заслуженого академічного симфонічного оркестру Національної радіокомпанії України під керівництвом заслуженого артиста України В'ячеслава Блінова, що виконав хорові і симфонічні твори композитора — «Молитву» та «Романтичну симфонію» [Куришев 2002].

- для фортепіано: «Ескізи» (1962), Варіації (1964), «Образи» (1967, 1971, 2010, 2019), Соната-балада (1965), Соната-балада пам'яті Ференца Ліста (1970)²⁹; «Музичні моменти» (1990, 2010, 2019), Дві арабески (2019)³⁰;
- для скрипки, флейти, кларнета соло – п'єси;
- для бандури – Сонатина, п'єси, етюди;
- інструментальні ансамблі: для скрипки та фортепіано – 2 Елегії (присвячені пам'яті Ігоря Стравінського, 2002; пам'яті Анатолія Солов'яненка, 2014); для струнного квартету – «Українська балада» (1977);
- для мішаного хору а cappella – цикл хорів «Відлуння Літургії» (канонічні тексти) (2015)³¹; «Три пісні срібного віку» (2015), «Заклик» (сл. В. Чумака);

²⁹ «Соната-балада пам'яті Ференца Ліста» була завершена у 1970 році [Сидір 2020: 189], зокрема, прозвучала на Київ Музик Фесті-2000. Неперевершено виконувала Сонату-баладу учениця М. Степаненка, заслужена артистка України А. Кащенко. Надрукована Соната лише 2010 й 2019 рр. Так само у виданнях 2010 й 2019 рр. були видрукувані «Образи», «Музичні моменти», «Дві арабески».

³⁰ Фортепіанні твори композитора неодноразово виконували на різних концертних майданчиках України, зокрема, на ювілейних концертах автора, як його учні – заслужені артисти та лауреати міжнародних конкурсів, так і талановита студентська та учнівська молодь. Деякі з цих творів є в записах на дисках, різноманітних сайтах, на Ютуб тощо. Наприклад, на великому диску «Українська фортепіанна музика ХХ ст.» (2001) вміщено твори сучасних українських композиторів: В. Сильвестрова, І. Шамо, А. Штогаренка, М. Скорика, М. Степаненка у виконанні піаністки Людмили Касьяненко. Із творів М. Степаненка представлені: Музичні моменти (цикл із 5 п'єс), Сонатина № 3, Арабески. Арабески у виконанні Л. Касьяненко можна послухати на сайті Discogs. На Ютубі в різному виконанні представлені популярна у сучасних виконавців п'єса Михайла Степаненка «Вечірня мелодія». (<https://www.youtube.com/watch?v=1sVbfaB5oVA>, фортепіано – О. Федорова; <https://www.youtube.com/watch?v=cCDn-F-A-iU>, (виконує О.Бойко); Елегія пам'яті А. Солов'яненка (<https://www.youtube.com/watch?v=HoObT-XwN7Q> (Р. Фотуйма (саксофон) Д. Шутко (фортепіано). Інструментальні (фортепіанні) твори композитора, написані в ранній період творчості, також часто звучали на фестивалях: «Соната-балада» для фортепіано (1970) (КМФ-2000); «Образи». Фортепіанний цикл (1971) (КМФ-2002); Десять музичних моментів для фортепіано (КМФ 2008); «Елегія» (Вечір поезії і музики, присвячений 120-річчю від дня народження А. Ахматової, 22.06.2009); камерні твори (МПС-2007); фортепіанні твори (Х Міжнародний фестиваль-конкурс української та польської музики імені Ф. Шопена, квітень 2007) та ін.

³¹ Духовні хорові твори М. Степаненка почали звучати з «Отче наш». Текст канонічний (КМФ 1998, 1999; МПС квітень 2010); «Вірую». Текст канонічний (світова прем'єра) (КМФ-2010; ХХІІІ МФ МПС-2013; КМФ-2018); «Господи помилуй» (КМФ-2015); композитор об'єднав деякі з них спочатку в триптих: «Духовний триптих». Текст канонічний («Благослови, душе моя, Господа», «Вірую», «Отче наш») (КМФ-2001; МПС-2009), а пізніше – в цикл: «Відлуння літургії». Хоровий цикл (частини): «Достойно єсть», «Вірую». Текст канонічний (КМФ-2012).

– для голосу і фортепіано: вокальний цикл «Пам'яті срібного віку» (дванадцять ретро-романсів на сл. А. Ахматової, Й. Мандельштама, Б. Пастернака: «Звенела музика в саду», «Двадцять первое. Ночь. Понедельник», «Я к розам хочу», «О, жизнь», усі – сл. А. Ахматової; «Зимняя ночь», сл. Б. Пастернака; «Жил Александр Герцович», сл. О. Мандельштама та ін.); романси та солоспіви: «До тебе, Україно», «Стояла я і слухала весну» (сл. Лесі Українки); «Барвінок цвів» (сл. Т. Шевченка), «Ластівка» (сл. Б. Грінченка), «Облетіли пелюстки» (сл. В. Чумака); «Осенний романс» (сл. І. Анненського), «Что другим не нужно» (сл. М. Цветаєвої) (2017); вокальний цикл «Старовинні пісні» (сл. А. Ахматової, 1985)³² (входить до циклу «Пам'яті срібного віку») та ін.;

– пісні: зб. пісень «Цвіт калини» (12 пісень для голосу і хору в супроводі фортепіано: «Коли сниться мені», сл. Дж. Байрона, перекл. Лесі Українки; «Сніжинки», сл. І. Семенюка; «Кохана», сл. Д. Луценка; «Грай, бандуро, грай», сл. П. Воронька; «Вершники революції», сл. А. Марчука; «Перед могилою солдата», сл. О. Новицького; «Цветет черемуха», сл. Н. Злотникова; «Вертайтесь до своєї мови», сл. Д. Павличка; «Цвіт калини», «Це ви посміхнулись», «Сонячна пісня», «Бубон, цимбали і скрипка», «Соколята», усі – сл. А. Драгомирецького) (1991) та ін.;

– музика для дітей³³: «Дитячий альбом»: «Про звірів. Маленька сюїта» («Бегемот», «Дельфін», «Черепашка», «Білочка», «Лисиця», «Мавпочки»),

³² Найчастіше виконували твори з його вокальних циклів: «До тебе, Україно» на вірші Лесі Українки (світова прем'єра) (КМФ-2008); «Російський триптих» на вірші О.Блока і В.Маяковського (1994) (КМФ-94, КМФ-95), який пізніше М.Б. Степаненко переназвав на «Три пісні срібного віку» (КМФ-2012, МПС-2012); «Пісні срібного віку» на вірші Анни Ахматової для сопрано і фортепіано (КМФ-2009), пізніше об'єднані в цикл «Пам'яті срібного віку» (дванадцять ретро-романсів) (Вечір поезії і музики, присвячений 120-річчю від дня народження Анни Ахматової, 22.06.2009); «Зимова ніч» на вірші Б. Пастернака (КМФ-2008); «Дурна коняка». Вокальний цикл на слова із англійської дитячої поезії. Для сопрано та фортепіано (МПС-2013).

³³ Хронологія нотних видань М. Степаненка підтверджує його постійну увагу до дитячого музичного репертуару упродовж півстоліття: від перших видань мініатюр для фортепіано («Образи»³³. Зошит 1, 1967; Зошит 2, 1973; Чотири п'єси для фортепіано, 1972; Сонатина для фортепіано, 1977) до видань кінця 1980-х – 2000-х років («Дитячий альбом для фортепіано», 1987; «Чотири п'єси в чотири руки», 2008; «Дитячий альбом», 2002). До найпопулярніших і

«12 дитячих п'єс» («Перший пролісок», «Ляльковий танець», Гопак, Етюд, «Скривдили», «Весняночка», «Дражнилка», «Український танець», «Веселка», Експромт, «Вечірня мелодія», «Взимку на трійці»), 3 сонатини (Сонатина №1 Фа мажор, «Українська сонатина» №2 Ля мінор, Сонатина №3 До мажор), «Варіації на українську тему», «Ескізи»³⁴ (1985, 2002); вокальний цикл «Дурна коняка» (на тексти англійської дитячої поезії);

– обробки народних пісень: «За Сибіром сонце сходить», «Гарбуз білий качається» (2017) та ін.;

– музика до радіовистави «Росте в лісі берізка» (1970).

У вказаному композиторському доробку М. Степаненка виявилась його схильність до впорядкування, систематизації, вихована в процесі постійної інтелектуальної праці під час наукових досліджень: створені в різні роки (або доопрацьовані з часом) твори автор поступово об'єднував у цикли («Образи»; «Музичні моменти»; «Дитячий альбом», «Відлуння Літургії» тощо).

Аналіз усіх без винятку вищезазначених окремих композицій та їх циклів міг би стати предметом окремої монографії. У цьому підрозділі ми намагалися зосередити увагу на найголовнішому в композиторському доробку М. Степаненка, найпоказовішому для його творчої особистості. Так, Г. Сасько зазначав: «Михайло Борисович для мене був не тільки другом, а й науковцем, справжнім композитором, композитором яскравим, композитором дійсно з вигадкою, композитором, який шукав, весь час шукав чим здивувати у вокальній музиці, фортепіанній музиці, і хорові твори у нього є, практично, всі жанри крім великих, хоч симфонія у нього теж є»³⁵. Водночас, продовжує

найулюбленіших у педагогів і маленьких виконавців належать п'єси та їх цикли, які увійшли в «Дитячий альбом» (2002).

³⁴ Зазначений фортепіанний цикл лише умовно можна зарахувати до музики для дітей. Його виконання потребує досить розвиненої техніки, а отже, цикл виконують і дорослі піаністи в концертах. Виконання окремих мініатюр навряд чи є доцільним, оскільки вони є надто лаконічними. У різних формах музикування дітей технічно розвинені юні піаністи можуть виконувати як цілісний цикл, так і окремі п'єси.

³⁵ Аналіз доступних нотних видань опусів М. Степаненка показав певну кореляцію між написанням, виконанням та публікацією нот написаних творів. З серпня 1965 по березень 1966 р. він працював музичним редактором державного видавництва «Мистецтво», заснованого 1932 року у Харкові й переведеного 1935 року до Києва. Восени 1967 р. на базі цього

Г. Сасько, «дуже часто на творчі задуми і реалізацію композиторів впливає можливість знайти когось виконати. Можна написати п'ять симфоній і вони будуть прекрасно лежати отут на роялі десять років, двадцять років... А можна шукати, от Михайло Борисович шукав...» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 57], і ця обставина впливала на вибір того або іншого жанру композитором. Безумовно, це так, адже історія знає численні приклади звернення композиторів до тих чи інших жанрів, тем (наприклад, в операх, програмних творах) саме внаслідок замовлення цих творів або орієнтації автора на певні умови їх виконання. Однак на звернення митця до певних жанрів або тем впливають не лише об'єктивні обставини, але й особливості творчої особистості митця, його духовного світу, які й визначають пріоритетність у його творчості одних груп творів і маргінальне значення інших.

У рецензії В. Кузик під назвою «Прем'єри» на перше виконання в Київській філармонії Симфонії М. Степаненка (одна з перших музичних рецензій на його творчість, вміщена в журналі «Музика», 1976, у № 3)

видавництва було створено спеціалізоване державне музичне видавництво «Музична Україна». Саме в ньому вийшли друком мініатюри для фортепіано «Образи». Зошит 1. (1967) та Зошит 2. (1973), Чотири п'єси для фортепіано (1972), Сонатина для фортепіано (1977) та ін. У видавництві «Мистецтво» вийшов збірник «Лесина пісня» (1971), в якому було вміщено два ромansi «До тебе, Україно» (на сл. Лесі Українки) та «Коли сниться мені» (сл. Дж. Байрона, перекл. Лесі Українки); також М. Степаненко був упорядником збірника.

У 1980-х роках видавництво «Музична Україна» ще видає серії випусків: «Ромansi українських радянських композиторів: для голосу в супроводі фортепіано» (у вип. XII опубліковано «Стояла я і слухала весну», муз. М. Степаненка; сл. Лесі Українки, 1981, с.33); «Фортепіанні п'єси українських композиторів для дітей» (у вип. IV опубліковано «Веселка» з «Дитячого зошита» М. Степаненка (1984, с.8) тощо.

У наступні два десятиліття (1990-ті й 2000-ні – роки) М. Степаненко видає окремими виданнями фортепіанні твори та солоспіви для дітей, а також фортепіанні твори: «Елегія для скрипки та фортепіано» (Пам'яті А. Солов'яненка) («Музична Україна», 2002); «Фортепіанна музика» (Образи. Музичні моменти. Соната-балада пам'яті Ф. Ліста) («Гроно», 2010); «Елегії для скрипки та фортепіано» (1. Пам'яті І. Стравінського. 2. Пам'яті А. Солов'яненка) («Гроно», 2014); «Образи» у другому збірнику «Українська фортепіанна музика ХХ–ХХІ століття» («Музична Україна», 2018); «Фортепіанна музика». Видання друге. (Образи. Музичні моменти. Соната-балада пам'яті Ф. Ліста. Дві арабески) («Гроно», 2019). В останні роки життя М. Степаненка співпраця з видавництвом «Гроно», яке очолював його колега, друг і однодумець Г. Сасько, була особливо плідною: було видано, зокрема, сім нотних видань. Окрім названих вище нот, вийшли друком «Духовний триптих». Для мішаного хору а cappella («Гроно», 2011), «Вибрані хорові твори». Для мішаного хору а cappella («Гроно», 2015), «Солоспіви для голосу та фортепіано» («Гроно», 2017). Г. Сасько згадує: «за останні п'ятнадцять років, мабуть, десь десять-дванадцять видань ми видали з ним на загальну користь. Лишилася бібліотека, тоді ще розсилали ми спеціальні примірники по бібліотеках».

здійснено стислу характеристику твору – його форми, музичної образності, що могло б бути завданням і наукової статті: Симфонія М. Степаненка, – зауважує науковиця, – є «першою спробою автора оволодіти крупною інструментальною формою та звуковою палітрою симфонічного оркестру. Твір побудовано за принципом тричастинного циклу. Перша частина – драматично контрастна. Головний тематичний конфлікт її полягає у гострому зіткненні двох образних сфер – експозиції, де втілені наспівні ліричні образи, і розробки, що різко вторгається у цей світ і гротесково трансформує його. Друга частина – лірично-зосереджена. Її скорботний наспів поступово розгортається на постійному повторенні баса-остинато, набирає трагедійного звучання, високого емоційного наповнення. Вона позначена рисами пасакалії – форми, що в наш час часто використовується для втілення філософських роздумів і трагедійних образів. У фіналі, який має рондальну побудову, утверджується ідея перемоги, здобутої сильною особистістю у наполегливій боротьбі. За епіграф тут вжито вираз О. Блока «І вічний бій... Нам спокій тільки сниться». Цей поетичний символ втілений автором у переможній, дзвінкій темі труби, котра звучить у першій і останній частинах циклу, зцементовуючи його у єдине ціле» [Кузик 1976: 6]. У рецензії відзначено важливу рису твору – його зв'язок із принципами драматичного симфонізму Б. Лятошинського – вчителя М. Степаненка з оркестрування в Київській консерваторії. «Це помітно, – зазначає В. Кузик, – у потягу автора до філософсько узагальненої проблематики, у використанні опосередкованих народнопісенних інтонацій, у тяжінні до згущення ладової драматургії. Особливо вдала друга частина, написана раніше за інші, ще в класі видатного митця, і правлена його рукою» [Кузик 1976: 6]. Очевидні паралелі з гостро драматичною образністю симфоній Б. Лятошинського відзначає також Є. Куришев: «Могутні дисонуючі кульмінації твору, масштабне оркестрове tutti, та й все коло музичних образів явно відображає трагічні події другої половини XX століття» [Куришев 2002]. Водночас у вищезгаданій рецензії В. Кузик указує: «Можливо, менше вдалися М. Степаненку розробкові розділи, де інколи на перший план виступають моменти простого зіставлення різнохарактерних

елементів, а наскрізний симфонічний розвиток підмінюється монтажем контрастних звучань» [Кузик 1976: 6]. Останнє зауваження, що стосується відсутності у творі інтонаційного розвитку, – головного для симфонії як жанру та симфонізму як стилю музичного мислення – безпомилково визначає маргінальне місце масштабних симфонічних композицій у творчості М. Степаненка. Не випадково ця симфонія, що належить до раннього періоду творчості, коли митець шукав свій шлях у композиції, залишилась водночас єдиною в його творчому доробку.

Поодинокі твори великих форм, як-от «Соната-балада пам'яті Ференца Ліста» також (зважаючи на вказаний жанровий синтез) не є прикладом сонатного *allegro* в глибинному сенсі цього поняття, тобто музичної форми, що уособлює в собі діалектичну логіку принципу симфонізму як методу музичного мислення. Для образності твору характерною є висока емоційність, драматичність, зумовлена насамперед алюзіями на піанізм Ф. Ліста, яким М. Степаненко захоплювався й сам блискуче виконував твори угорського композитора. Н.Сидір, яка аналізувала цей твір, вважала закономірним звертання М. Степаненка до жанру балади, оскільки у своїй творчості він і раніше звертався до «неоромантичних засобів» (наприклад, в «Елегії пам'яті Солов'яненка», Симфонії), та вказувала, що «у матеріалі балади чимало знакових паралелей-стилізацій індивідуального композиторського стилю славетного угорського віртуоза, трактованих крізь призму сучасного композиторського словника: інтонаційних зворотів, фактурних типів, засобів розвитку, драматургії та архітектоніки музичної форми» [Сидір 2020: 189]. Крім того, Сонату позначено паралелями з Фантазією-сонатою «Після читання Данте» Ф. Ліста: у творі М. Степаненка, як і в композиції Ф. Ліста, використано симетричні лади, збільшені та зменшені акорди, а також пунктирний ритм, який виникає в основній темі на фоні повторюваних швидких фігурацій у басу, створюючи відчуття наростаючих хвиль. Широкий діапазон покликаний створити враження оркестрового звучання – типової риси піанізму Ф. Ліста. Соната вимагає від виконавця віртуозності, оскільки має дуже швидкий темп

(типовий і для віртуозного аспекту піанізму Ф. Ліста), містить складні звуковисотні фігурації, інтервали, які охоплюють дециму (також характерні елементи фортепіанного стилю угорського композитора), віртуозне (часто на межі фізичних можливостей піаніста) володіння якими свого часу зумовлювали незабутні враження слухачів від його концертів. Саме програмний зміст Сонати, звернення в ній до культурних надбань минулого, втілення діалогічності культурно-історичних епох є характерними для М. Степаненка, мають місце в багатьох композиціях митця.

Водночас, як уже вказувалося, твори великих форм не є показовими для композиторського стилю М. Степаненка. Основний масив спадщини митця в цій галузі об'єднаний одним поняттям – «мініатюризм». Його масштабні твори – це переважно цикли мініатюр або таких нескладних і не великих за масштабами композицій, що, однак, не належать до жанру мініатюри, як сонатини. Згаданий доробок композитора найбільшою мірою став репертуарним, виконуваним і в концертах, і у класах фортепіано в музичних навчальних закладах. Він охоплює фортепіанні, камерно-вокальні, хорові композиції, музику для дітей, тобто всі основні жанрові групи творчості М. Степаненка.

Так, музикознавець Г. Степанченко вважала, що найяскравіше композиторське обдарування М. Степаненка розкрилося в його творах для фортепіано: «У «Сонаті-баладі», «Ескізах», «Образах», циклі сонатин використовується багатючий арсенал виразних засобів фортепіанної гри, особливостей фактури, технічних прийомів. Його твори увійшли до репертуару сучасних піаністів» [Степанченко 2002].

Фортепіанний цикл «Образи» (1967, 1971; загалом увійшло 10 фортепіанних п'єс) аналізувала В. Репецька (яка 1993 р. вчилася на кафедрі «Спеціального фортепіано», клас М. Степаненка) у публікації «Особливості фортепіанного стилю М. Степаненка на прикладі раннього циклу «Образи» (2021). Дослідниця відзначає широку жанрову та образну палітру п'єс циклу: «від іграшково-дитячих, казкових до вишукано ліричних, від трагіко-

драматичних до гротескних», що забезпечує «образну яскравість, артистизм, балетну пластику руху музичної мови М. Степаненка. Життя як лицедійство, як розмаїття та контраст образів-масок, сповнених яскравих перевтілень – основа драматургії циклу» [Репецька 2021: 24–25], отже, авторка робить логічний висновок про театральну природу фортепіанної музики Степаненка. Вона також відзначає поєднання елементів різних стилів у п'єсах циклу – романтизму, імпресіонізму, експресіонізму, у музичній мові – джазових, додекафонних прийомів, що разом «становлять одну калейдоскопічну картинку стилістичної ретроспективи» [Репецька 2021: 25]. Продовжуючи думку цієї дослідниці, вкажемо, що в цьому випадку має місце своєрідне переосмислення одного з характерних драматургічних принципів, властивих композиціям епохи Романтизму – карнавальної калейдоскопічності (яскравий приклад – «Карнавал» Р. Шумана), що сформувалась як реакція на строгу пропорційність, логічність музичних форм, принципів драматургічного розвитку епохи Класицизму. Водночас карнавальність у драматургії – іще одна іпостась театральної природи образності музики М. Степаненка. Дослідниця також вважає, що саме «жанри фортепіанної мініатюри та фортепіанного циклу («Ескізи», «Образи», «Музичні моменти», «Арабески», «Дитячий альбом», «Маленька сюїта про звірів») – улюблені жанри композитора» [Репецька 2021: 24], підкреслює доступність та простоту мислення композитора, ясність форм, тяжіння до деталізації письма, лаконізму тематизму, простоти та прозорості, графічності фактури, чіткості та простоти форми [Репецька 2021: 25].

Авторка докладно проаналізувала кожен з п'яти п'єс першого зошита (1967), зокрема, проводячи паралелі першої п'єси з 10-ю п'єсою з циклу «Швидкоплинності» та циклом «Сарказми» С. Прокоф'єва; другої п'єси – з «казковою лірикою» Прокоф'єва та впливом імпресіонізму; третьої п'єси з традиціями симфонізму Д. Шостаковича та Б. Лятошинського. Водночас, у циклі представлено характерні прийоми музики ХХ століття. Зокрема науковиця вказує на провідну роль ритмічної організації (прийоми остинатності, регулярність та чіткість ритмічної структури, перемінність

розміру), що майстерно поєднується з виразними сонорно-тембральними, колористичними прийомами письма, а також розмаїттям акордової вертикалі й охопленням всього діапазону звучання фортепіано в п'єсах циклу. А скажімо, десята п'єса циклу «Образи» має риси токати і вимагає від виконавця віртуозності вміння «тримати темпоритм» твору, при цьому використовуючи глісандо. Отже, у розмаїтті фактури, технічних прийомів, майстерному поєднанні трактовки фортепіано як ударного інструмента, акцентуванні провідної роль ритму та одночасному виявленні його сонорно-тембральних, колористичних можливостей, що передбачали відповідні прийоми фортепіанної гри, в зазначеному циклі виявилось глибоке знання, розуміння композитором тембрально-фонічних, «оркестрових» та інших виражальних можливостей інструмента.

Стилістичні риси циклу «Образи» надалі були розвинені в циклі «Музичні моменти» М. Степаненка. Зокрема, у першій п'єсі створено задумливий, мрійливий лірико-епічний образ, вона нагадує «Вітрила» К. Дебюссі; а третя п'єса сповнена драматизму, що передається за допомогою «стоячих» акордів, пунктирного ритму та висхідної стакатної фігурації³⁶.

Н. Толпиго в розвідці «Ескізи» Михайла Степаненка: досвід творчого опрацювання»³⁷, також зауважує, що «композитор віддає перевагу не крупним формам, а мініатюрі, зокрема циклу мініатюр» [Толпиго 2023: 168]. Авторка робить докладний художньо-методичний розбір шести п'єс циклу «Ескізи», який вважає перлиною української фортепіанної музики. «У циклі простежуються два «витки» у послідовності від лірики – через скерцозність – до енергії. Три основні модуси циклу – лірика, скерцозність, енергія – повторюються, щоразу звучать у новій якості. Незважаючи на зовнішню

³⁶ Ці твори виконували як на концертах, так і на міжнародних фестивалях, наприклад, на концерті Київ Музик Фесту-2008 4 жовтня в концертному залі НСКУ звучали «Десять музичних моментів для фортепіано» М. Степаненка (фортепіано – О. Савайтан).

³⁷ Н. Толпиго згадує, що композитор особисто передав їй ноти циклу «Ескізи», й вони з учнями тодішньої Київської десятирічки імені Лисенка підготували й виконали цей цикл за дорученням автора з великим успіхом спочатку в Київському будинку композиторів, а згодом – в Одесі та Вінниці.

простоту, виконання циклу «Ескізи» потребує витонченої майстерності, зокрема, у техніці подвійних нот, колористиці, педалізації» [Толпиго 2023: 168]. Важливими для нашої роботи видаються насамперед два зауваження дослідниці, що кореспондують із вищенаведеними думками В. Репецької: про необхідність володіння виконавцем «витонченою майстерністю» для виконання вказаного циклу, що в контексті фортепіанного стилю М. Степаненка вказує на відповідне, «витончене» розуміння митцем природи фортепіано як музичного інструмента, та театральну природу музичної образності циклу «Ескізи».

Принципи композиторського письма, властиві жанру мініатюри, повною мірою виявились у композиторському доробку М. Степаненка для дітей – педагогічному репертуарі (переважно для фортепіано) для учнів дитячих музичних та загальноосвітніх шкіл. Ці твори та їх цикли не належать до суто інструктивного репертуару, це – образно виразні п'єси, типові зразки жанру мініатюри, типового для нього створення музичних образів максимально лаконічними засобами. Крім характерних для М. Степаненка простоти й чіткості всіх аспектів музичного тесту, зручності його для виконання при збагаченні музичної мови характерними для ХХ ст. елементами, проявами неостилів, указані композиції вирізняються особливою стислістю масштабів і простотою форм. Значна їх кількість написана у формі періоду, отже, має тривалість звучання лише декілька хвилин або навіть менше однієї хвилини. Однак завдяки різноманіттю технічних прийомів, образній виразності вказані п'єси можна виконувати в межах різних форм музикування. Професор постійно дбав про такий музичний репертуар для дитячих навчальних закладів, дитячих колективів – як професійних, так і аматорських, переймався вихованням музичної молоді [Степаненко 2018: 156–159]. З цього приводу Г. Сасько згадує: «Спілкування на тему дитячої музики було у нас ще в консерваторії, коли він писав «Образи». «Дитячий альбом» він написав після консерваторії, звісно, ми говорили про це. Він був блискучим піаністом, тому й у нотах у нього немає там чогось незручного. І у нього була, що мені дуже імпонувало, образність його музики. Це якраз те, чого не вистачало в музиці для дітей, і зараз не

вистачає, тому що, чесно сказати, зараз відсутня музика для дітей по-справжньому, її просто нема... Педагоги самостійно щось намагаються шукати, але ніхто з професіоналів таку музику не створює. <...> Твори з цієї збірки [«Дитячого альбому» – А. К.] яскраві та образні, й дітям дуже легко то сприйняти. Їх може грати дорослий для дітей, і можуть грати діти в концертах для дорослих» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 57].

До зазначеного типу дитячого репертуару належить, зокрема, цикл «Дванадцять дитячих п'єс». Так, емоційно-образний зміст п'єси «Перший пролісок»³⁸, пов'язаний з відтворенням початку весни. Форма твору – період. Відповідний емоційно-психологічний стан передано, зокрема, хвилеподібною мелодією, помірним темпом виконання. У п'єсі «Скривдили»³⁹, також написаній у формі періоду, для створення відповідного музичного образу композитор використовує розв'язання збільшеної кварта в квінту в нижньому голосі, що імітує зітхання. На цьому фоні звучить низхідний тетрахорд, де імітація зітхання створюється аналогічними засобами. Напруги додає чергування четвертого підвищеного та четвертого діатонічного ступенів, що створює враження образи й заперечення. У п'єсі «Весняночка» (також у формі періоду) використано змінний розмір (семидольний і шестидольний) та чергування довгих і коротких тривалостей, що нагадує закличні весняні танці й пісні, а також пташині співи. У п'єсі «Дражнилка»⁴⁰ (так само написана у формі періоду) діатонічна гамоподібна звуковисотна лінія в межах квінти в поєднанні зі звуками на стакато, що утворюють малі секунди, створюють емоційно-психологічний стан суперечки.

До «Дитячого альбому», як уже вказувалося, увійшли й складніші форми, наприклад, сонатини, варіації, сюїти, такі як Сонатина № 1. Фа мажор, Українська сонатина № 2. Ля мінор, Сонатина № 3. До мажор, «Варіації на українську тему». Т. Пістунова називала Варіації одними з найдоступніших для вивчення учнями українських варіаційних циклів на народні теми [Pistunova

³⁸ Доступна для прослуховування в Ютубі: https://www.youtube.com/watch?v=rHW6_tZMKPI.

³⁹ Доступна для прослуховування в Ютубі: <https://www.youtube.com/watch?v=y5AICOPNEGc>.

⁴⁰ Доступна для прослуховування в Ютубі: <https://www.youtube.com/watch?v=fVS-VtzsVFA>

2021]. Твір позначено ладовою змінністю (соль мажор – соль мінор). Кожна варіація має свої особливості. Якщо в першій варіації викладено основну тему, то в другій варіації в лівій та правій руці з'являються «перегуки» окремих фрагментів мелодії; у третій варіації мелодія проводиться в басу в лівій руці, а супровід переходить у праву руку (розмір 2/4); в четвертій варіації змінюється ладотональність – із соль мінору на соль мажор, мають місце міксолідійський та лідійський лади; у п'ятій варіації з'являється двічі гармонічний соль мінор; у шостій варіації використовується *T* та *S* органний пункт, а також міксолідійський лад; у сьомій, завершальній варіації відбувається перехід від соль мажору в основну тональність соль мінор і, таким чином, підкреслюється замкненість форми.

Фортепіанній сюїті «Про звірів»⁴¹ присвячено статтю В. Белікової [Белікова 2019]. Авторка підкреслює яскраве втілення музичними засобами неповторного образу кожної тварини – її зовнішності, характеру. Суттєво важливим для дитячого репертуару є підкреслене дослідницею музичного розкриття образу тієї чи іншої тварини саме з погляду її сприймання дитиною, наприклад, під час відвідування зоопарку. В. Белікова слушно вказує, що музична мова сюїти базується на зіставленні двох контрастних емоційних сфер. Перша образна сфера складається з трьох мініатюр («Бегемот», «Дельфін» та «Черепашка»). Це тварини, відтворення образів яких не часто трапляється в музичних текстах. Четверта – шоста мініатюри («Білочка», «Лисиця» та «Мавпочки») належать до давно знайомих юним піаністам музичних образів, з якими ці виконавці зустрічаються значно частіше [Белікова 2019]. Отже, підсумовує дослідниця, головним принципом розвитку в сюїті є принцип контрасту. Він виявляється переважно у фактурі фортепіанних п'єс (акордова фактура п'єси «Бегемот», арпеджована – у п'єсі «Дельфін» тощо). [Белікова 2019].

У статті В. Белікової подано докладний аналіз кожної з шести мініатюр. Перша п'єса сюїти «Бегемот» (форма – музичний період) написана в темпі

⁴¹ Доступна для прослуховування в ЮТубі: <https://www.youtube.com/watch?v=02XfKhtVN-8>,

Grave. Акордові сполучення у низькому регістрі покликані створити в уяві юного виконавця образ великого й поважного звіра. У другій п'єсі «Дельфін» музичний образ дельфіна «змальовується» мелодичною лінією, що починається від ноти соль другої октави, піднімається вище – до звуків фа, соль третьої октави, арпеджіо. Так звукозображальними засобами створюється образ дельфіна, який вистрибує з морських хвиль – звична картина, відома з багатьох відео та фільмів. Третя мініатюра – «Черепашка» (форма – музичний період) – завершує першу тріаду п'єс, які об'єднані неквапливістю, емоційним спокоєм, а своєю акордовою фактурою дві останні «перегукуються» з першою п'єсою «Бегемот». Отже, виникає замкнений міні-цикл.

Мініатюра «Білочка» відкриває другу половину сюїти, загалом позначену більшою енергійністю та емоційною насиченістю, що також об'єднує наступні три п'єси в міні-цикл. Так, для створення образу прудкої білочки в однойменній мініатюрі автор застосовує вісімки на стакато. У п'ятій мініатюрі «Лисиця» (форма – також музичний період) гармонічна нестійкість, темп *Rubato* *con grazio*, тональність мі-бемоль мінор у своїй сукупності створюють враження певної таємничості, «змальовують» хитрувату лисицю. У п'єсі «Мавпочки» (форма розширеного періоду) усі елементи музичної мови мініатюри (звуко-темброві, метро-ритмічні, динамічні, структурні) розкривають образи моторних мавпочок, які кривляються й намагаються привернути до себе увагу.

Наведені матеріали дозволяють здійснити попередні висновки щодо характерних стильових принципів фортепіанної творчості М. Степаненка, що значною мірою стосуються композиторського стилю митця в цілому. У фортепіанних композиціях вони почали формуватися раніше, оскільки основні репертуарні твори в цій галузі з'явилися раніше, ніж зрілі камерно-вокальні композиції та хори духовного змісту. Серед таких принципів – діалогічність культурних епох – взаємодія ретроспекції і сучасності у сферах стилів, драматургічних прийомів, музично-мовних засобів тощо. Безумовно, це зумовлювалося постмодерним мистецьким контекстом, світоглядними особливостями перехідного періоду, що припадає на межу століть і тисячоліть,

а отже, актуалізацією звернення до джерел, архетипів, констант культури, тобто незмінних із часом інваріантів, необхідних у контексті підвищеної динамічності й суперечливості суспільного та культурного розвитку. Водночас це було проявом творчої особистості М. Степаненка. Митець, який тяжів до класицистичної ясності, стрункості, чіткої логіки музично-художнього висловлювання, в ситуації зникнення ціннісної вертикалі, заперечення віками усталених норм естетики, художніх принципів в епоху постмодерну особливо відчував потребу в оперті на непорушне, те, над чим не владний час. Звідси так часто трапляються в його творах різноманітні алюзії на характерні естетичні, стильові, жанрові, музично-мовні ознаки Романтизму, Класицизму не лише як музичних стилів, а і як стилів мислення, що визначали собою неповторність цих культурних періодів. Так, графічна чіткість, простота, логічність музичного висловлювання, що є типовою рисою композиторського стилю М. Степаненка, водночас стосується постійного, в усіх сферах його творчої праці перебування в контексті діалогу культурно-історичних епох, у цьому випадку – з принципами Класицизму.

Показовим є розкриття композиторського таланту М. Степаненка саме в жанрі мініатюри та мініатюризм як базовий принцип музично-художнього мислення композитора, що виявлений у лаконічності форми, всіх засобів музичної виразності, уваги до деталей у музичному висловлюванні. Розвиток камерних жанрів, камернізація монументальних, як уже вказувалося, належали до проявів реакції на монументалізм, властивий 1930 – 1950-м рокам, недооцінку головного – суб'єктивного чинника творчого наукового та художнього процесів у той час. Мініатюризм мав безпосереднє відношення й до тенденції інтелектуалізації в мистецтві, що також стосувалася зазначених змін у другій половині ХХ ст. Звідси гранична осмисленість кожної деталі музичної мови мініатюр М. Степаненка. Певною мірою мініатюризм із властивими йому лаконічністю музичного висловлювання, значущістю кожної найменшої деталі, уміння створити повноцінний художній образ мінімальними засобами тощо, мав точки дотику з мінімалізмом, що в той час поширювався в західному

мистецтві як прояв відмежування від консьюмеристського суспільства й заглиблення у мікрокосмос індивідуальності, отже, своєрідної рецепції естетичних принципів Романтизму в другій половині ХХ ст. Водночас у пріоритетності жанру мініатюри в композиторському доробку М. Степаненка відобразилась характерна риса його творчої індивідуальності, що специфічно перевтілювалась в усіх галузях його фахової праці. Для них не був характерним синтетичний, стратегічно масштабний тип мислення, як, приміром, для його наставника в музикознавстві М. Гордійчука. Заглиблення в найменші деталі історичного процесу, уточнення фактів, дат, відкриття забутих імен, творів – це своєрідний «мініатюризм» мислення М. Степаненка, що в цьому випадку виявився в його дослідницькій музикознавчій роботі.

Властива композиціям М. Степаненка образна виразність, поєднана зі звукообразжальністю, прояви театральної драматургії, що виразно виявились у фортепіанній музиці епохи Романтизму – виводила у площину театального мистецтва й, таким чином, кореспондувала з тенденцією синтезу мистецтв, що в українському мистецтві активно почала розвиватися також у другій половині ХХ ст., відображаючи відповідну рису європейського постмодерного мистецтва. Вона проявилась у багатьох композиціях для різних музичних інструментів, приміром, у композиціях соло для духових інструментів В. Рунчака, що перетворювались на сценічні дієства, своєрідний перформанс. Водночас у звукообразжальній специфіці образності опосередковано виявлялася глибинно притаманна М. Степаненкові риса – артистизм його особистості, вміння з бездоганим естетичним смаком, елегантністю репрезентувати перед слухачами не лише мистецькі твори, але й власні наукові відкриття.

Відзначене різними дослідниками глибоке розуміння можливостей фортепіано з точки зору виконавця – трактування його як ударного, співучого, багатого за своїми сонорно-кolorистичними можливостями інструмента зумовлено основним фахом М. Степаненка-піаніста. Саме набуто у процесі його багаторічної праці як концертуючого піаніста й педагога розуміння,

відчуття інструмента знайшло відображення в багатоманітності засобів виразності, поєднаній зі зручністю для виконання фортепіанних опусів М. Степаненка. Водночас у цьому випадку також своєрідно виявилася діалогічність у творчості М. Степаненка з важливими культурними традиціями. Піаністичність фортепіанних творів митця в усьому багатстві розуміння цього слова, тонке відчуття інструмента сходить до усвідомлення воістину безмежних можливостей фортепіано, значною мірою відкритих Л. Бетховеном, а потім композиторами XIX ст. Ця думка набуває доцільності саме в контексті діалогічності, розгорнутій у діяхронному континуумі, що пронизує всі сфери діяльності М. Степаненка. Зауважені дослідниками простота, прозорість, піаністичність фактури, графічна чіткість усіх засобів музичної виразності, музичних форм його творів у цьому контексті сходять до принципів Класицизму. Водночас і вищезазначене тлумачення фортепіано, і тяжіння до класичної ясності, чіткості, образної виразності музичного висловлювання в композиторських творах М. Степаненка закорінені в особливостях його піанізму, генетично пов'язаних зі школою Генріха Нейгауза, принципи якого, як уже мовилося, М. Степаненко сприйняв через свого педагога Всеволода Топіліна – учня Г. Нейгауза. Звідси особлива елегантність туше, благородність і культура звуку, вишуканість, рафінований естетичний смак, увага до найдрібніших нюансів фортепіанного «мовлення» у виконавстві М. Степаненка, які водночас відповідали характерним рисам його натури – аристократизму, високій загальній і художній культурі, естетичності всіх проявів його «я» та перевтілювались у вищезгаданих ознаках класичної гармонійності, ясності, вишуканості, чіткості в музичній мові його композиторських творів.

Ю. Зубай зазначає, що «М. Степаненко, будучи піаністом-композитором, не надавав переваги фортепіанній музиці – основу творчості становили вокально-хорові та інструментальні жанри за участю фортепіано» [Зубай 2024: 118]. З цим судженням можна дискутувати: вищенаведений розгляд фортепіанних опусів свідчить, що вони не були другорядними, натомість посідали своє, помітне місце у творчості М. Степаненка за своєю художньою

вагою, ступенем виявлення в них характерних рис яскравої творчої особистості автора, репертуарністю. Водночас на відміну від фортепіанних творів, переважно розрахованих на відносно широкі й різномірні кола слухачів, камерно-вокальні твори М. Степаненка, насамперед його солоспіви, романси найбільшою мірою розкривають його як митця-інтелектуала, представника елітарної культури. Не випадково свого часу його концерти камерно-вокальної лірики збирали аудиторію київської інтелігенції.

Не можна не погодитися з Г. Саськом, який, характеризує збірку вокальних творів «Солоспіви» для голосу та фортепіано (2017) як «дуже гарні солоспіви, бо він дуже любив поезію, і ця поезія початку 10-х, 20-х років ХХ століття була йому дуже близька» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 57]. До названої збірки увійшли солоспіви на вірші українських поетів Т. Шевченка, Лесі Українки, Б.Грінченка, В.Чумака, а також обробки українських народних пісень. Окремий розділ присвячено авторам так званого Срібного віку – А.Ахматовій, Б. Пастернаку, М. Цветаєвій, О. Мандельштаму, І. Анненському, поезії яких стали літературною основою вокальної лірики М. Степаненка. Поетична творчість А. Ахматової надихнула композитора на створення циклу ретро-романсів під назвою «Пісні Срібного віку», в яких утілено найкращі риси романсової класики. Серед них справжні шедеври, такі як «Звенела музика в саду», «Я не любви твоей прошу», «Двадцать первое. Ночь. Понедельник...», «Я к розам хочу [Летний сад]», які блискуче виконувала на концертах заслужена артистка України Л. Войнаровська (сопрано) [Скринченко 2020]⁴². Як уже вказувалося, М. Степаненко як

⁴² На авторському вечорі до 60-річчя М. Степаненка в залі Київської філармонії «зал зачарували виконанням вокальних мініатюр виступи народного артиста України Валерія Буймістера і лауреата міжнародних конкурсів Марії Липінської (концертмейстери – Л. Косович та В. Кнорозок), які виконали вокальний цикл «Старовинні пісні» на вірші Анни Ахматової та Осипа Мандельштама». У рецензії підкреслено що композитору вдалося тонко втілити у мелодиці цих талановитих творів найкращі риси класичного романсу [Куришев 2002]. На цьому ж вечорі звучали ще два вокальні твори: «До тебе, Україно» на вірші Лесі Українки та обробка української народної пісні «За Сибіром сонце сходить» у виконанні народного артиста України Фемія Мустафаєва [Куришев 2002]. Композитор також підготував комплект компакт-дисків «Памяти Серебряного века», до складу якого увійшли 12 творів на вірші А. Ахматової, Й.Мандельштама й Б. Пастернака. *Наприклад*, 22 червня 2009 року, на вечорі поезії і музики,

дослідник-архівіст глибоко дослідив українське коріння гімназистки Києво-Фундуклеївської гімназії А. Горенко (Анни Ахматової), яка вчилася в Києві, вінчалася тут у Миколаївській церкві Микільської слобідки з М. Гумільовим, й добре усвідомлював мистецьку атмосферу салону О. Екстер, де збиралася київська інтелігенція. Вплив аури тогочасного культурного середовища Києва він відчував у поетичній творчості А. Ахматової, яку тонко розумів, як і творчість інших поетів Срібного віку.

У «Солоспівах» представлено 6 романсів на слова А. Ахматової, Б. Пастернака, М. Цветаєвої, О. Мандельштама, І. Анненського. Це – витончена лірика, позначена багатством емоційно-психологічного нюансування. «Осенний романс» на вірші І. Анненського розкриває психологічні суперечності складного кохання. Твір має традиційну для солоспівів та романсів куплетно-варіаційну форму. Однак тональний план (у перших двох куплетах е-moll, а в останньому – f-moll), вступна низхідна фігурація в акомпанементі з опорою на дисонанси, широкі стрибки на септиму, що поєднується з наспівністю в мелодії вокальної партії, створюють психологічно складний образ. «О, жизнь...» на вірші А. Ахматової втілює інший – драматичний – образ кохання. Тут М. Степаненко використовує атональний стиль письма. Драматизму в музиці додають репетиційність та використання дисонуючих гармоній, що включають тритони. «Двадцать первое. Ночь. Понедельник» (також на слова А. Ахматової) розкриває більш світлий, однак також багатовимірний, позначений невловимими переходами світло-тіней емоційний стан. Твір має куплетно-варіаційну форму; у ньому виявляється вальсовість завдяки тридольному метру та «вальсовому» акомпанементу. Чергуються паралельні тональності мі мінор та соль мажор, мають місце відхилення в тональність С та модуляція у фа мінор, цим створюється витончений і водночас «неконкретний», багатовимірний образ, що кореспондує з образністю поетів-символістів початку ХХ ст. На противагу попереднім творам, «Жил Александр Герцович...» на

присвяченому 120-річчю від дня народження А. Ахматової, в якому взяли участь А. Роговцева й К. Степанкова, прозвучали цикл «Пам'яті срібного віку» (дванадцять ретро-романсів) та «Елегія» М. Степаненка.

слова О. Мандельштама репрезентує комічний образ. М. Степаненко використовує тут атональний стиль письма, що підкреслюється акомпанементом у лівій руці – чергуванням звуків мі бемоль та ре на стаккато зі зміною регістрів упродовж майже усього твору. На основі звука мі-бемоль вибудовується гармонія та мелодія, що створює дисонанс. Також комізму додають швидкі пасажі та пунктирний ритм в акомпанементі та у вокальній партії.

Загалом збірка «Солоспіви» охоплює широке коло авторів поезій. Так, у творах «Барвінок цвів» на вірші Тараса Шевченка, «Стояла я і слухала весну» на вірші Лесі Українки, «Ластівка» на вірші Б. Грінченка⁴³, «Облетіли пелюстки» на вірші В. Чумака «змальовано» картини природи, водночас пейзажні музичні образи відтворено в їхніх різних емоційних відтінках, що диктувалося поезіями українських класиків, у яких природа завжди була «олюдненою», через неї було виражено внутрішній світ людини. Включено до збірки й дві обробки народних українських пісень, такі як «За Сибіром сонце сходить» (у музиці створено епічний образ Кармалюка) та «Гарбуз білий качається» (жанрово-побутова «замальовка», притаманна жартівливим пісням).

Таким чином, вокальна лірика М. Степаненка охоплює широкий спектр авторів і тематики, в яких чітко відображаються домінанти його творчої особистості та творчі зацікавлення – україноцентричність, висока елітарна культура, властива його творчості діалогічність різних культурних епох, зокрема, особлива зацікавленість, поряд із «долисенківським» періодом, мистецтвом Срібного віку. Однак, на відміну від його наукових розробок, де фокус дослідницької уваги було зосереджено на XVI – першій половині XIX ст. (хоч цінними для історії музичної культури є знахідки М. Степаненка, що стосувалися й межі XIX–XX ст.) у його камерно-вокальному доробку найбільш значущими є твори саме на вірші поетів Срібного віку. Таким чином, у контексті творчої діяльності М. Степаненка в цілому відбувалося своєрідне

⁴³ 21 лютого 2024 р. відбувся концерт «Борис Грінченко-160», на якому серед творів українських композиторів виконували й романси М. Степаненка на слова Б. Грінченка.

врівноваження значення для нього різних пластів історії, які потрапили до кола уваги митця-науковця.

У докорінно іншій іпостасі представлений М. Степаненко в його циклі духовних хорових творів «Відлуння Літургії», що дотепер не висвітлений у музикознавчих працях, однак є знаковим у творчості митця й водночас показовим у контексті глибинних тенденцій розвитку музичної творчості, культури межі ХХ–ХХІ ст. Цей твір розкриває іншу – третю – систему координат, в межах яких розгорнулася не лише композиторська творчість, але й творча діяльність М. Степаненка в цілому, розкрився універсум його внутрішнього світу. Так, перша з них виявилась у площині «минуле – сучасне», друга – у площині «Україна – світ». Обидві виразно представлені в науковій спадщині, насамперед друга – у фортепіанній і камерно-вокальній творчості. В останній період його життя, в зазначеному хоровому циклі добудовується третя система координат: тимчасове – вічне.

Духовна тематика зайняла помітне місце в композиторській творчості й виконавському мистецтві початку ХХІ ст. та в контексті переосмислення значення духовних традицій для сучасної української музичної культури. Відродження вітчизняної духовної музики, водночас філософське осмислення категорії духовності стали одними з найхарактерніших ознак українського музичного й музикознавчого процесів початку ХХІ ст. Після десятиліть фактичної заборони богослужбової музичної культури, замовчування творів духовного змісту, обмежень їх виконання в концертах відповідна тематика знову посіла помітне місце в композиторській і виконавській творчості сучасних українських митців, якісно іншого щабля досягли музикознавчі дослідження церковної та, ширше, духовної музики. Зокрема, цілий ряд сучасних композиторів звернувся до відповідної тематики, серед них В. Степурко, Л. Дичко, М. Скорик, Г. Гаврилець, В. Рунчак, В. Сильвестров, М. Шух та багато інших. Усе це вплинуло на семіологічний звуковий простір початку ХХІ ст. Духовна музика стає частиною багатьох українських

фестивалів⁴⁴, концерти духовної музики⁴⁵ відбуваються не лише в концертних залах, але й навіть у храмах. Дослідниця православної духовної музики М. Антоненко з'ясувала, що за історію проведення фестивалю «Київ Музик Фест» на його концертах було виконано духовні твори 49 сучасних українських композиторів, зокрема, В. Губи, О. Козаренка, В. Реви, О. Щетинського й багатьох інших авторів, у тому числі М. Степаненка [Антоненко 2022: 38]. Отже, хоровий цикл «Відлуння Літургії» М. Степаненка є характерним явищем сучасного «ренесансного» щодо різних складників композиторської духовної музичної творчості контексту. На тлі актуалізації духовних традицій української музичної культури на початку ХХІ ст., осмислення їх значення для сучасних українців твори зазначеного спрямування є важливими і як пошук опертя й стійкості духу в часи випробувань.

Одним із жанрів композиторської творчості духовного спрямування є літургія, що заснована на текстах і чинопослідування однойменної церковної відправи⁴⁶. Літургія св. Іоанна Златоустого стала основою творів в однойменному жанрі композиторської творчості низки авторів Східної Європи. Серед композиторів кінця ХVІІ – початку ХХ століть – М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель, а далі – М. Леонтович, К. Стеценко. Безперечно, М. Степаненко як історик музики, який добре знав творчість цих композиторів, був обізнаний із їхніми творами в цьому жанрі. Не виключено, що передусім вони його й надихали. Певним стимулом для звернення М. Степаненка до канонічних текстів Літургії було й звернення до них його сучасників –

⁴⁴ Серед них «Золотоверхий Київ», «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону», які щорічно проводить Національна спілка композиторів України.

⁴⁵ Серед них: «Духовна хорова музика сучасних українських композиторів», «Духовна музика: від класики до сучасності», «Сучасна духовна музика України», «Духовна музика сучасної України», «Українська сучасна духовна музика», «Вірую» та ін.

⁴⁶ Літургія св. Іоана Златоустого складається з трьох частин (проскомідія, літургія оголошених та літургія вірних). Третя частина – літургія вірних, до якої належать: ектенія, «Херувимська пісня», Великий Вхід, «Яко да Царя», благальна ектенія, «Отця і Сина», «Символ віри» («Вірую»), «Милість миру», «Достойно і праведно є», «Серафимська пісня» («Свят, Свят, Свят»), «Благословен», «Тебе оспівуємо», «Достойно є», «І всіх, і все», «І з твоїм духом», ектенія, «Отче наш», «Єдин свят», «Благословен», причасні вірші, «Ми бачили світло істинне», «Нехай повні будуть уста наші». Відпуст: «Єктенія подяки, «Нехай буде благословенне», «Слава Отцю і Сину», «Многорічтя» та ін. [Костюк 2011: 170].

М. Скорика, Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича, Г. Гаврилець, В. Степурка, О. Козаренка, М. Шука та ін.

У сучасних музикознавчих дослідженнях, наприклад, у дисертації О. Тищенко запропоновано систематизацію сучасних авторських літургійних творів за критерієм їх використання в церковній відправі чи концертному виконанні [Тищенко 2011]. «Концертна літургія» включає твори, сутність яких, при всіх зв'язках із Літургією як богослужінням, визначається не церковним канонам, а художньою концепцією автора. Відтак вони призначені не для використання в храмі під час церковних відправ, а для концертного виконання. Тож О. Тищенко розділяє Літургію як богослужіння і літургію як жанр композиторської творчості⁴⁷. При написання «концертних літургій» сучасні митці часто створювали музику не до всіх частин Літургії як церковної відправи, а лише до окремих текстів, тобто добір частин був довільним. Але зазвичай «структурним стрижнем таких авторських літургій були передусім незмінні піснеспіви Євхаристійного канону (центр і кульмінація літургії), а також деякі інші, стилістичні засоби яких були покликані підкреслити циклічну єдність твору» [Костюк 2011: 171]. Найчастіше сучасні автори зверталися до текстів окремих частин Літургії, наприклад, до «Херувимської» (В. Польова), «Отче наш» (В. Польова, О. Чиста), «Вірую» (О. Чиста), «Милість миру» (Є. Петриченко), «Достойно є» (Б. Фільц). Водночас літургійна творчість сучасних композиторів, до якої належить і вищезазначений цикл М. Степаненка, не спрямована на збереження канонічних музичних текстів, а

⁴⁷ Подеколи межа між церковними й концертними творами стає прозорою. В останні десятиліття ті фрагменти Літургії, які в церкві під час богослужіння співає хор, стали виконуватися поза богослужінням, у концертних залах. У 3-му томі академічної багатотомної «Української музичної енциклопедії» вміщено статтю про одного з українських регентів-корифеїв – Михайла Литвиненка, який багато вистраждав за радянської доби за свої релігійні й патріотичні україноцентричні переконання. Його творчість як регента, церковного півчого (бас) доповнена й композиторським складником: він є автором багатьох творів, які, відповідаючи всім церковним канонам, виконувалися під час богослужіння й водночас звучали під його орудою в концертах, були записані на платівки, CD, стали відомими не лише в Україні, але й закордоном [Немкович 2011: 137–139].

увібрала найхарактерніші тенденції новітнього часу, що виявляються у синтезі жанрів і стилів, інноваціях у сфері музичної мови та стилістики, привнесенні додаткових – авторських смислових конотацій у загальну концепцію відповідних творів⁴⁸ тощо.

У видавництві «Гроно» (Київ) вийшли друком дві нотні збірки духовних творів М. Степаненка. Перша – під загальною назвою «Духовний триптих», куди увійшли три композиції для мішаного хору а cappella на канонічні тексти: «Благослови, душе моя, Господа», «Вірую», «Отче наш» (2011), а друга – «Вибрані хорові твори» також для мішаного хору а cappella, до якої увійшов весь цикл хорів «Відлуння Літургії»: «Благослови, душе моя, Господа», «Господи, помилуй», «Милість спокою», «Отче наш», «Достойно є», «Вірую» (2015). Отже, увагу композитора привернули складники Літургії – «Благослови, душе моя, Господа» (Антифон 1), «Вірую»; «Милість миру»; «Достойно»; «Херувимська пісня», «Отче наш», у яких «відтворено уявлення про сакральний сенс богослужіння й символіку головних постулатів християнської віри» [Костюк 2011: 171]⁴⁹.

⁴⁸ Домінування рис концертності в сучасних літургійних циклах зумовило виникнення літургійного хорового концерту як нового жанрового різновиду.

⁴⁹ Авторські духовні хорові твори М. Степаненко представляв на концертах фестивалю «Київ Музик Фест» 1998, 1999, 2010, 2011 й 2012 рр. та на концертах фестивалю «Музичні прем'єри сезону» 2009, 2011 та 2013 рр. Першим на концертах хорової музики КМФ-98 і КМФ-99 прозвучав «Отче наш» у виконанні Чернігівського камерного хору ім. Д. Бортнянського (художній керівник та диригент – Любомир Боднарук). А 9 квітня 2009 р. і 9 квітня 2011 р. на концертах сучасної духовної хорової музики фестивалю «Музичні прем'єри сезону» в Храмі Святого Василя Великого звучав «Духовий триптих» (текст канонічний) у виконанні Хору Національної радіокомпанії України ім. Платона Майбороди (художній керівник та головний диригент Ю. Ткач). 2 жовтня 2010 р. в Храмі Святого Василя Великого на концерті «Під Твою милість прибігаємо...» відбулася світова прем'єра твору М. Степаненка «Вірую» на канонічний текст у виконанні Хору Військово-музичного центру Сухопутних військ Збройних сил України (художній керівник і головний диригент М. Гончаренко). 25 вересня 2011 р. в Свято-Михайлівському Золотоверхому соборі на концерті «Псалми і молитви» звучав Духовний триптих М. Степаненка («Благослови, душе моя, Господа», «Вірую», «Отче наш») у тому ж виконанні. 29 вересня 2012 р. в Михайлівському Золотоверхому соборі на концерті духовної хорової музики «Блаженний той, хто вірує» прозвучав хоровий цикл М. Степаненка «Відлуння Літургії» на канонічний текст: частини «Достойно єсть», «Вірую» у виконанні Академічного камерного хору «Хрещатик» (художній керівник і головний диригент – П. Струць). 25 травня 2013 р. на XXIII Міжнародному фестивалі «Музичні прем'єри сезону» на Концерті хорової музики, який відбувся в Малому залі Національної музичної академії України ім. П. Чайковського,

Час написання кожного із вказаних хорів точно не відомий, тому приблизно окреслюємо його роками першого їх виконання 2010 року та нотних видань 2011 та 2015 рр., хоч звернутися до канонічних богослужбових текстів М. Степаненко міг і декількома роками раніше. Отже, можна лише зробити припущення, що першим був написаний хор «Отче наш», прем'єра якого відбулася 1998 р., наступними були «Вірую» й «Благослови, душе моя, Господа», які у складі «Духовного триптиху» було виконано 2009 р. Далі написаний «Достойно єсть», виконаний 2012 р.; і, очевидно, завершальними були хори «Господи помилуй» і «Милість спокою», надруковані 2015 р.

Цикл позначений вищезазначеними рисами, властивими літургії як жанру композиторської творчості. Про його концертний характер свідчить уже назва – «Відлуння Літургії», хоча він написаний на канонічні тексти. Про пошук назви циклу Г.М. Сасько згадує: «Він, до речі, довго з цією назвою мучився, а потім побачив у мене на столі «Відгомін століть», і йому щось блимнуло, і він сказав: «О, в тебе є «Відгомін...», а в мене буде «Відлуння...»!» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 57]. У циклі має місце вибіркового підхід до канонічних текстів, музика передає насамперед індивідуальне авторське прочитання їх глибинного сенсу. Цикл, як указував композитор в анотації, відзначений зручною хоровою фактурою, цікавими інтонаційно-гармонічними рішеннями, глибоким і щирим релігійним почуттям, опорою на традиції української класичної духовної музики. У музичній мові хорів циклу М. Забара акцентував поєднання рис неоромантичних і неокласичних тенденцій, традиційних прийомів хорового письма з сучасною композиторською технікою. Водночас він намагався виявити ті риси циклу, в яких виявлено зв'язок із його першоосновою – богослужінням у православному храмі, вказуючи на «заглиблення у світ найінтимніших сакральних переживань віруючої людини», синтез «вербального змісту літургійного слова і музики», завдяки яким твір «справляє враження присутності на служінні у православному храмі» [Забара,

твір М. Степаненка «Вірую» звучав у виконанні Академічного муніципального камерного хору «Хрещатик» (художній керівник і головний диригент – П. Струць).

2012]. Однак, попри всі зазначені паралелі, характер почуттів, їх музичного висловлювання, розуміння канонічних текстів та їх співвідношення з музичним рядом характеризують сприйняття й переживання М. Степаненком канонічних текстів насамперед як світської людини, яка на схилі свого життя мудро підводить підсумки свого шляху на землі, насамперед духовного. Нижче твори циклу проаналізовано в послідовності, як вони розміщені у вищезгаданому нотному виданні 2015 р.

Відкриває цикл хор «Благослови, душе моя, Господа», який частіше називають Першим Антифоном і співають на Літургії св. Іоанна Златоустого. Це хвала Богу як Творцю світу, в якій розкривається його премудрість, могутність і велич. У творі М. Степаненка «Благослови, душе моя, Господа» розвиток музичного матеріалу заснований на зіставленні двох контрастних образів – «похмурого» та світлого, що звучать в однойменних тональностях – сі бемоль мінор та сі бемоль мажор. Звучання першої побудови передає благання та відчай, що розкриваються за допомогою низхідних фрігійських тетрахордів: «Господи! Господи! Господи помилуй!» та тетрахорду: «Амінь». Друга побудова характеризується світлим звучанням. Діапазон теми охоплює велику терцію. На контрастність цих побудов вказує також зміна регістру. Якщо в першій побудові – це глибокий бас фа великої октави, на якому будуються дисонантні гармонії, то в другій побудові – це нижній звук фа малої октави й консонантні гармонії. Вся гармонія твору побудована на домінантовому органному пункті. Вступна та основна теми твору «Благослови, душе моя, Господа» мають наскрізний розвиток упродовж усього циклу.

Хор «Господи, помилуй» – другий у циклі. Текст після вступу «Господи, помилуй» продовжується словами: «Ми таємно з себе Херувимів виявляємо й животворчій Тройці Трисвяту пісню заспіваємо. Алилуя». За цим текстом ідентифікуємо цей хоровий твір як «Херувимську пісню», яку музикознавці називають звуковою «емблемою» Літургії. У східній – православній традиції співом «Херувимської» завершується «Літургія оголошених» і починається «Літургія вірних». Твір М. Степаненка має двочастинну форму, тональний план

якої F-dur – f-moll – F-dur. Кульмінація припадає на епізод, де з'являються слова: «Алилуя». Композитор створює тут образ божественного, надлюдського. Він передає це майже суцільним використанням цілотнової гами та повторенням одного й того самого мотиву з наростанням динаміки від *p* до *f*. Натомість спадання динаміки, уповільнення темпу в останніх двох тактах епізоду та повтор першої фрази твору у фа мажорі: «Господи, помилуй» створює відчуття умиротворення.

Наступним у циклі М. Степаненка вміщено твір «Милість спокою», який частіше називають «Милість миру». Твори з такою назвою є в композиторському доробку М. Березовського, М. Вербицького, Г. Верети, М. Вериківського, М. Гайворонського, П. Демуцького, П. Козицького, О. Кошиця, М. Леонтовича, Г. Павловського, К. Стеценка, П. Турчанінова, М. Шуха, О. Ярмач, Я. Яциневича та ін. В аналізованому, двочастинному за формою творі М. Степаненка індивідуальне прочитання традиції виявляється у використанні лише окремої частини канонічного тексту, музику характеризує здійснення модуляцій (ре мінор – до мажор), складна ладо-гармонічна мова (наявність кластерних акордів), що значно драматизує образний зміст композиції. Драматизму додає пунктирний ритм у першій частині та нестійка, постійно модулююча гармонія впродовж усього твору, півтонові «схвильовані інтонації» в мелодиці.

«Отче наш» є особливо значущою частиною Літургії. Різні композитори писали музику на текст цієї головної християнської молитви, призначену як для богослужіння, так і для концертного виконання. Серед них і сучасні українські композитори – В. Сильвестров, Є. Станкович, В. Польова, В. Степурко, Г. Гаврилець, Б. Фроляк, М. Волинський. На сайті «Наша парафія» у нотозбірні серед інших є «Отче наш» М. Вербицького, Г. Верети, М. Гайворонського, М. Дремлюги, О. Кошиця, Г. Куземської, М. Леонтовича, Д. Січинського, Б. Шиптура, О. Ярмач, Я. Яциневича та ін. У М. Степаненка у тричастинному творі «Отче наш» розкривається світлий образ звернення людини до Бога. Таке бачення психологічної сутності цієї молитви втілюється співставленням у

першій і третій частинах тональностей фа мінор і паралельного ля бемоль мажору, повільним темпом і завершенням фа мажорним тризвуком замість фа мінорного. Таким чином, виникає відчуття просвітлення і, як наслідок, алюзія надії, що збулася: Господь почув звернення людини. Друга частина кульмінаційна, у ній ідеться про каяття людини за гріхи та благання про допомогу. Кульмінаційність досягається завдяки зміні темпу з повільного на *Riu mosso*. Також на кульмінацію в цьому розділі вказує зміна прийомів інтонаційного розвитку. Хор співає на морморандо і, таким чином, створює звуковий фон, а соліст на цьому фоні спочатку інтонує основний текст, а потім проговорює цей текст як речитатив, чітко акцентуючи ритмічні долі такту. Такий прийом відображає внутрішнє психологічне напруження під час каяття людини у гріхах та благання допомоги у Господа. Інтонаційно твір «Отче наш» об'єднаний із «Достойно єсть» та «Вірую». Інтонаційна спорідненість тем «Отче наш» і «Достойно» виявляється у двох останніх тактах кадансу «Вірую», де має місце плавний низхідний та висхідний рух мелодії в діапазоні квінти, однаковий ритмічний малюнок у чотиридольному розмірі (половинна – дві четвертні – половинна – дві четвертні – ціла). На початку частини «Вірую» проводиться основна тема «Отче наш», в заключному епізоді «Вірую» проводиться основна тема «Достойно», що зцементовує музичний матеріал циклу. Можна простежити також інтонаційну єдність твору із «Милість спокію», виражену в інтонаційній та метроритмічній схожості в басовій лінії та у верхніх голосах.

Хор «Достойно єсть»⁵⁰ М. Степаненка за гармонією та мелодичним інтонуванням має схожість, наприклад, із музикою Г. Павловського, але хор М. Степаненка чітко позначено індивідуальними стильовими рисами та авторським відчуттям психологічного змісту цієї молитви. Твір має тричастинну форму. У тексті першої частини прославляється Богородиця.

⁵⁰ Хор має інші варіанти назви: вищезгадана «Достойно» та «Достойно є». Під цією назвою на сайті «Наша парафія» подано цей твір авторства М. Березовського, Д. Бортнянського, М. Вербицького, Г. Верети, М. Гайворонського, М. Леонтовича, Г. Павловського, К. Стеценка, П. Турчанінова, О. Ярмак, Я. Яциневича та ін.

Тональність соль бемоль мажор, розспівна кантиленна мелодія, темп *Andante*, гармонічна вертикаль у межах T-S-D на фоні тонічного органного пункту, де нижні голоси створюють звуковий фон на морморандо, зумовлюють світлий характер цієї музики. Друга частина контрастна. У канонічному тексті, до якого написано музику, йдеться про народження Ісуса Христа, тобто відбувається незбагненне для людського розуму чудо, а віруюча людина переживає складні емоції, в яких змішані й страх Божий, і благоговійне відчуття надприродного, божественного, і невимовна радість від народження Спасителя. Всі пласти музичної тканини та засоби музичної виразності спрямовані на передачу цих складних почуттів. У музиці використано хвилеподібну мелодію, низхідні хроматичні інтервали, серед яких кварта, квінти, тритони, цілотновий звукоряд. Внутрішнє переживання створюють також постійні зміни темпу (сповільнення, прискорення) та динаміки – від *pp* до *ff*. Всі гармонії у другій частині є кластерними, дисонантними і будуються на органному пункті сі-бемоль великої октави. У третій частині темп сповільнюється, динаміка спадає, гармонія спрощується до мажорного тризвуку. Отже, виникає образ просвітлення, умиротворення, пов'язаний зі спогляданням внутрішнім, духовним зором Пречистої Діви Марії та народженого нею Спасителя. Інтонаційно «Достойно єсть» М. Степаненка об'єднаний спільною темою з ключовими частинами циклу – «Отче наш» та «Вірую».

Молитва «Вірую» – це виклад головних догматів християнства, провідних істин, у які вірить християнин. У М. Степаненка – це один з його улюблених духовних творів⁵¹. Він має тричастинну варіаційну форму з контрастною серединою та наступним тональним планом: експозиція – сі бемоль мажор, середня частина – мі мінор, реприза – сі мажор. Характер твору – урочистий. У першій частині співставлено паралельні тональності B-dur і g-moll. Середній розділ містить епізоди, де є соло – речитатив на фоні

⁵¹ Не випадково він звучав на декількох концертах: 2010 р. відбулася прем'єра цього твору; 2009 та двічі 2011 р. його виконували в складі Духовного триптиху («Благослови, душе моя, Господа», «Вірую», «Отче наш»), 2012 й 2013 рр. хор «Вірую» прозвучав як частина циклу «Відлуння Літургії». Увійшов він і в обидва нотні видання.

хору, який відтворює гармонічну вертикаль без слів. Схожий прийом М. Степаненко використовує, як уже зазначалося, й у середньому розділі «Отче наш». Кульмінація твору припадає на слова: «І в Духа Святого», де музичними засобами, зокрема такими як поступове наростання та ускладнення гармонії, автор намагається передати велич Бога Духа Святого. Звук сі малої октави є органічним пунктом, на якому вибудовуються кластерні акорди, що поступово розгортаються в діапазоні двох октав. Також у цьому епізоді поступово зростає динаміка. Завершується він кластерним акордом з малими секундами та септимами на *ff*. В останній частині «Вірую» в заключному епізоді проводиться основна тема хору «Достойно» (тут звучить у сі мажорі), що є одним із проявів інтонаційного об'єднання різних вищеназваних творів у єдиний цикл.

Здійснений аналіз хорового циклу «Відлуння Літургії» М. Степаненка дозволяє зробити певні підсумки щодо його авторських концептуальних і драматургічних особливостей. Попри те, що зазначений цикл М. Степаненка належить до жанру «концертної літургії», добір хорів, які ввійшли в цикл, не випадковий і відображає головні, кульмінаційні моменти Літургії як богослужіння. Водночас цикл, як «концертна літургія», має власну – художню й драматургічну логіку. У всіх шести творах циклу наявний наскрізний музично-драматургічний розвиток. Основна тема «Благослови, душе моя, Господа» проходить також у хорах «Господи, помилуй» та «Милість спокою». Тема з «Отче наш» звучить також у «Достойно» та «Вірую». В «Отче наш» ця тема проходить у фа мінорі і є основною; в «Достойно» – в останній побудові цього твору – в сі бемоль мажорі, де є заключною; у «Вірую» вона «вклинюється» після першої фрази у першій частині твору в тональності соль мінор і є перехідною ланкою до наступного розділу. Також можна простежити взаємозв'язок між основною темою «Достойно» та «Вірую». У хорі «Вірую» основна тема з «Достойно» виконує заключну роль не лише цієї частини, а й усього циклу. Таким чином, цикл хорів «Відлуння Літургії» позначено цілісним задумом композитора, індивідуальним, відображеним у музиці осмисленням-переживанням змісту канонічного тексту кожної частини. Композиційно-

драматургічна цілісність циклу досягається інтонаційними взаємозв'язками, тематичною єдністю різних його складових, спільністю в різних хорах виражальних виконавських прийомів.

Звернення М. Степаненка до жанру літургії в останній період його життєвого й творчого шляху, очевидно, не випадкове. Причини цього закорінені не лише в культурному контексті, позначеному підвищеною увагою до питомих українських духовних традицій. Попри важливість контекстуальних чинників, головним у цьому випадку, все ж таки, є особисте світовідчуття автора в останній період його життя, коли людина схильна до підведення підсумків та осмислення глибинних сенсів земного буття. Як композитор він намагався висловити це музичними засобами. Звідси особлива щирість релігійних почуттів автора, в яких нерозривно переплелися умиротворення, просвітленість, властиві християнській ментальності, зрештою, духовному світу творця в зазначений період, і водночас напружені психологічні колізії, притаманні світській людині-творцю в драматичні напружені часи, що припадають на злам XX–XXI ст., який відповідним чином сприймає християнські сюжети, істини, образи.

Новий етап духовного життя автора, природно, отримав відображення в його індивідуальному композиторському стилі. Не випадково характерним стало використання максимально простих засобів виразності, консонантних гармоній. Його духовні хорові твори відзначаються особливою мелодійністю, кантиленністю звучання, високої простоти набули фактура, гармонія, як вияв відчуття просвітленості, умиротворення. Водночас ці риси музичного мовлення відображали внутрішній духовний світ композитора, який, можливо, відчував, що наближається до вічності. Проте в тогочасному авторському стилі відобразилися й вищезазначені психологічні колізії митця. Звідси пошуки ускладнення ладо-гармонічних, фактурних та інших аспектів художнього цілого, динамічні контрасти, виразність речитативу. Якщо, скажімо, духовна музика таких композиторів як К. Стеценко, М. Леонтович, Г. Верета, М. Вербицький, П. Турчанінов спирається на просту гармонію, зіставлення

паралельних тональностей, модуляції в найближчі тональності в основному в межах мажоро-мінорної системи, то в музиці М. Степаненка виявляється виразний контраст між світлим і темним, що символізує дихотомію божественного – гріховного, звучать кластерні акорди, що виходять за межі класичного мажоро-мінору, відтворюють особливості музичної мови, що стала типовою уже у ХХ ст.

Таким чином, у творчості М. Степаненка переконливо виявилась авторська інтерпретація «концертної літургії», в якій відображено індивідуальний стиль композитора й, через нього, – його духовний світ в останній період життєвого й творчого шляху. У ньому також виявилась певна підсумковість по відношенню не лише до його композиторської творчості, але й до всієї творчої діяльності М. Степаненка: у цьому циклі в один вузол були стягнуті вектори еволюції провідних принципів його композиторської творчості, виявився «кінцевий пункт» еволюції смислових засад його творчої праці в цілому. Так, у циклі досягла логічного завершення еволюція принципу створення із окремих творів їх циклів. Від об'єднання музичних композицій на тематичній основі, своєрідного втілення «карнавалу життя» (що виразно виявилось у фортепіанних мініатюрах – хронологічно найбільш ранній галузі, порівняно з основними камерно-вокальними творами та духовними композиціями) через розкриття єдності циклу на основі намагання втілити духовну ауру епохи, відповідний стиль її поетичної творчості (у камерно-вокальних композиціях) М. Степаненко прийшов до зосередження в циклі «Відлуння Літургії» на різних гранях сенсу людського буття, «основи всіх основ», пов'язаної з безкінечним шляхом богопізнання в межах християнського світогляду, що пронизує всю історію європейської, в тому числі української культури. Саме це, а не окремі інтонаційні та інші зв'язки між творами циклу, є його головним, всепроникаючим об'єднувальним чинником, що, таким чином, «стоїть» над конкретним нотним текстом, належить до площини духовного світу митця. З цим пов'язано й доведення до свого логічного кінця процесу заглиблення М. Степаненка в історичне минуле, властивого як його науковій,

так і композиторській творчості. У зверненні до канонічних текстів, при вдумливому ставленні до них, прочитується все майбутнє історичного шляху людства, причини й наслідки великої драми історії. Однак заглиблення в цей аспект залишається «за кадром», оскільки М. Степаненко за своїм світоглядом був насамперед світською людиною. Радше вказаний аспект уособлює потенційні глибинні історичні смисли, містить у собі питання, до яких впритул підводить осмислення духовної творчості М. Степаненка в контексті його звернень до історичного минулого в усіх галузях творчої праці.

3.2. М. Степаненко – піаніст: виконавський та педагогічний аспекти

М. Степаненко мав блискучу піаністичну підготовку, отриману спочатку в спеціалізованій музичній школі в класі З. Ліхтман та Л. Калішевської, а потім на фортепіанному факультеті Київської консерваторії ім. П. Чайковського під керівництвом В. Нільсена і В. Топіліна. Зі звіту кафедри спеціального фортепіано за 1966 рік, коли М. Степаненко закінчив Київську консерваторію як піаніст, відомо, що в той рік лише четверо випускників отримали на іспиті з фаху оцінку «відмінно», це Л. Бабушкіна, М. Карцуб, М. Степаненко (всі троє – клас В. Топіліна) та Н. Лисенко (клас Р. О. Лисенко). Рекомендацію для вступу у виконавську аспірантуру отримали лише М. Степаненко та Н. Лисенко. Але М. Степаненко цією нагодою не скористався. Натомість з грудня 1966 по жовтень 1967 року він проходив військову службу як концертмейстер ансамблю пісні і танцю Київського військового округу. Надалі виконавська діяльність не стала одним із провідних напрямів багатогранної творчості М. Степаненка. Але в ранній період життєтворчості митця вона була представлена досить рельєфно. Географія його концертних виступів охоплює не лише Україну, але й Вірменію, Канаду, Німеччину, Росію, Сполучені Штати Америки, Фінляндію, Японію. Сценічними партнерами піаніста були відомі музиканти – Є. Ржанов, Б. Которович, О. Кудряшов, М. Чайковська, В. Червов, А. Баженов та інші відомі музиканти, що свідчить про високий рівень виконавської майстерності М. Степаненка.

Попри те, що виконавська діяльність М. Степаненка не належать до провідних напрямів його багатогранної творчої діяльності, вона залишила свій слід в історії українського фортепіанного виконавства. Насамперед, це зумовлено репертуаром, який виконував М. Степаненко. Його вибір значною мірою характеризує специфіку творчої особистості музиканта-виконавця. Цей матеріал дотепер не був систематизований та оприлюднений. Його довелося вибірувати по крихтах із різномірних джерел – преси, в якій було вміщено рецензії на концерти митця, афіш, інтернет-ресурсів, збережених грамплатівок, спогадів його учнів та колег тощо. Зазначені зібрані матеріали свідчать, що до репертуару піаніста входили окремі твори (виконувані соло або у складі інструментальних ансамблів) сучасних українських композиторів, світової фортепіанної класики, натомість лівова частина його репертуару складалась із творів українських композиторів XVI – першої половини XIX ст., які він уперше виявив в архівах та ввів до обігу в науці та культурі. Їх він не лише виконував у концертах, але й записав на грамплатівки, що, таким чином, стали першими їх аудіозаписами.

Найбільш раннім з відомих свідчень про виконавську творчість М. Степаненка є згадуване Т. Новицькою прем'єрне виконання Тріо Л. Грабовського для скрипки, фортепіано і контрабаса (партія скрипки – Б. Которович, фортепіано – М. Степаненко, контрабаса – В. Філіпочкін; 27 грудня 1966 року⁵²), програма концерту у колонному залі Київської державної філармонії 20 грудня 1968 року, на якому М. Степаненко акомпанував Марії Чайковській (віолончель) Сонату №4 для віолончелі і фортепіано Л. Бетховена, Сонату № 1 Й. Брамса для віолончелі і фортепіано та Сонату К. Дебюссі для віолончелі і фортепіано; програма концерту 3 травня 1970 року в Малому залі консерваторії, на якому М. Степаненко в дуєті з Є. Ржановим виконували Концерт для двох фортепіано і струнних Й.-С. Баха. За спогадами А. Кашенко, до виконавського репертуару М. Степаненка входив

⁵² Новицька Т. (2024). Слухати сучасну українську музику: тріо для скрипки фортепіано і контрабаса Л. Грабовського <https://theclaquers.com/posts/8603> [Дата звернення 15.10.2025].

також Концерт № 1 для фортепіано з оркестром Ф. Ліста, Етюди Ф. Шопена №№ 14, 23, 24 (які він також демонстрував на уроках своїм студентам), акомпанував А. Кащенко фортепіанні концерти – № 20 В.-А. Моцарта та І. Стравінського на її асистентських концертах у Малому залі Київської консерваторії.

Решта джерел свідчить про виконання М. Степаненком творів українських авторів, переважно віднайдених ним в архівах і вперше введених у контекст музичного життя. Ці твори, що на той час були відкриттям для музичної громадськості здебільшого не відомих тоді сторінок вітчизняної інструментальної музики й досі рідко виконуються через їх скромну художню цінність. Сьогодні основними джерелами, що дозволяють реконструювати цю складову виконавського мистецтва М. Степаненка, є насамперед аудіозаписи, що фіксують сольні або ансамблеві виступи митця, в яких М. Степаненко виконував партію фортепіано. Загалом М. Степаненко був організатором і учасником грамзаписів понад 30 творів українських композиторів для фортепіано. Відомо про декілька грамплатівок і компакт-дисків із його участю. Серед зазначених записів записана на фірмі «Мелодия» грамплатівка «Українська віолончельна музика» спільно з професором Київської консерваторії В. Червовим. Однак найвідомішою є грамплатівка «Михайло Степаненко. Українська фортепіанна музика XVII–XIX століть» («Мелодия», 1979; фортепіанне виконання усіх творів Михайла Степаненка). На платівці записано: «Козацький танець» (1640 р.), «Дергунець» (1774 р.) та «Казачок» (1790 р.); композиції Д. Бортнянського: Соната для фортепіано сі-бемоль мажор⁵³, Соната для фортепіано до мажор (Allegro moderato, Adagio con espressivo, Рондо Allegretto) та Соната для фортепіано фа-мажор; твори О. Лизогуба: Варіації на тему української нар. пісні «Ой у полі криниченька», Ноктюрн № 1 мі-бемоль мажор, «Ноктюрн № 2 ля-бемоль мажор; композиції

⁵³ Соната В-dur Д. Бортнянського у концертному виконанні М. Степаненка також представалена на фейсбук-сторінці кафедри спеціального фортепіано № 1 НМАУ до 80-річчя професора за посиланням: <https://www.facebook.com/watch/?v=684510952627446>.

М. Маркевича: Українські народні пісні для фортепіано – «Ой ти, дівчина, горда та пишна», «Ой ізрада, карі очі», «А в Ковалихі і собаки лихі»⁵⁴.

Серед цих творів є унікальні пам'ятки української історії музики, як-от «Козацький танець» (рукопис датований 1640 р., записаний буквеною нотацією, зберігається у Братиславі), – один із небагатьох збережених зразків української інструментальної музики XVII ст.; «Дергунець» (уперше надрукований у часописі «Музыкальные увеселения» за 1774 рік) – один із перших відомих нам українських танців у перекладі для клавіру; український танець «Казачок» (його фортепіанна транскрипція вперше надрукована 1790 р. в «Журнале для дам»), який у кінці XVII ст. користувався великою популярністю як бальний танець. Представлені на платівці три сонати Д. Бортнянського – це єдині збережені зразки цього жанру у творчості композитора, водночас перші вітчизняні класичні фортепіанні сонати.

У відкритих інтернет-джерелах вдалося знайти оцифровану копію грамплатівки «Михайло Степаненко. Музика українських композиторів XIX століття» (рос.), видану 1983 р у вінілі фірмою «Мелодия»⁵⁵. Грамплатівка «Д. Бортнянський. М. Березовський. Знахідки останніх років», видана 1989 р. й удоступнена завдяки оцифрованій копії у відкритих інтернет-джерелах, містить, зокрема, віднайдені, відредаговані й оприлюднені М. Степаненком Концерт для клавесина з оркестром ре мажор Д. Бортнянського та Сонату для скрипки та клавесина до мажор (Allegro, Grave, Minuetto Con 6 Variazioni) М. Березовського, очевидно в його виконанні або з його участю. В оцифрованій копії грамплатівки не вказано виконавця, але відомо, що в записах на студії «Мелодія» реставровані твори виконував саме М. Степаненко. Відомо також про запис компакт-диску «Українська фортепіанна музика XVIII–XIX століть» (2003), до якого, зокрема, увійшли аудіозаписи «Мазурки» та «Вальсу» А. Барцицького у виконанні М. Степаненка. В. Скринченко згадує, що

⁵⁴ Грамплатівку оцифровано, і сьогодні цей запис доступний за посиланням: <https://soundcloud.com/anbarnew/sets/mikhaylo-stepanenko-ukrainska-fortepanna-muzika-xvii-xix-stolttya-1979>

⁵⁵ Прослухати відповідні твори можна за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=G2gJAfTMgYc>.

М. Степаненко підготував також комплект компакт-дисків «Українська інструментальна музика», до складу якого входять, зокрема, твори Дмитра Бортнянського [Скринченко 1922].

Серед серійних видань – «Кругозор», у його випуску № 5 за травень 1983 р. серед різножанрових композицій (Rock, Non-Music, Pop, Classical, Folk) вміщено й фрагменти Сонати для скрипки і чембало М. Березовського у виконанні А. Панова та М. Степаненка, що свідчить про популярність цього віднайденого та відреставрованого М. Степаненком твору.

Зазначений джерельний матеріал дозволяє здійснити деякі підсумки, що стосуються виконавської діяльності М. Степаненка. Вона нерозривно пов'язана з його архівною дослідницькою працею, оскільки переважна більшість творів, концертів митця, здійснених ним аудіозаписів – це віднайдені і вперше виконанні та записані М. Степаненком на різні носії композиції забутих українських авторів XVI – першої половини XIX ст., невідомі раніше твори Д. Бортнянського та М. Березовського. Окремим складником виконавського мистецтва М. Степаненка, менше висвітленим у критико-публіцистичних матеріалах, було виконання ним його власних творів, зокрема акомпанування камерно-вокальних. Однак ці виступи були показовими з погляду особливостей творчої особистості М. Степаненка. У них не лише відобразилося його зацікавлення періодом, що отримав у літературі назву «Срібний вік». Митцю, чий духовний світ було позначено високою культурою, справжньою, внутрішньою інтелігентністю, рисами аристократизму, імпонувала витонченість поезій символістів. Водночас у цих виступах відобразилась іще одна характерна риса натури М. Степаненка – артистизм. У концерти, присвячені зазначеній тематиці, було введено елементи театральності – художнє слово, окремі дрібні елементи оздоблення сцени, покликані ввести слухачів в атмосферу спілкування з поезією символістів початку XX ст. Так виникала «арка» з виразною театралізованою образністю його композиторських творів. А загалом – виявлялася цілісність багатогранного духовного, духовно-

творчого універсуму митця, специфіка якого надавала виразно індивідуальних рис усім його проявам.

На увагу заслуговує також специфіка піаністичної майстерності М. Степаненка. Здійснені ним звукозаписи дозволяють відзначити образно виразну, «розумну» гру, в якій чітко осмисленим є кожний звук. Одразу звертають на себе увагу також його вищезазначені благородне туше, елегантна манера гри, чіткість, відшліфованість виконавського втілення кожної деталі, створювана мінімальними виконавськими засобами образна виразність гри, що характеризували митця не лише як висококультурного виконавця, але і як представника фундаментальної традиції фортепіанного виконавства, закладеної Генріхом Нейгаузом та сприйнятої М. Степаненком через його вчителя В. Топіліна. Адже техніка, що «промовляє», благородна, «майже антична» простота фортепіанного звука, що були основою унікальної інтонаційної виразності гри (принципово протиставленій чуттєвості), особлива тонкість кожного нюансу належали до характерних рис фортепіанної гри самого Г. Нейгауза.

Водночас основна мета виконавської діяльності М. Степаненка лежала поза межами фортепіанного мистецтва, вона була просвітницькою: як уже мовилося в другому розділі дисертації, завдяки різним її формам було збагачено наявний на той час фонд даних про «долисенківський» період історії української музики, у виконанні М. Степаненка відбулося перше знайомство культурної громадськості із зазначеним шаром вітчизняних музичних надбань. Отже, його концертні виступи стали складником важливої тенденції музичної культури, що почала розвиватися з кінця 1950-х років: в обіг культури активно почали входити невідомі слухачам радянського часу хорові, органні, інші інструментальні, вокальні композиції у виконанні провідних творчих колективів та солістів-виконавців. Це була музика несправедливо критикованих за «формалізм», «космополітизм» та інші «-ізми» композиторів радянського часу, вітчизняних та іншонаціональних авторів XVI–XVIII ст, твори релігійного змісту тощо. М. Степаненко як кожний талановитий митець тонко

реагував на запити часу, відчував у мистецькому процесі нове, цінне, перспективне й реагував на ці запити, зокрема, своїми концертними виступами та здійсненням аудіозаписів. Знайомлячи через них широку аудиторію з багатомановою музичною спадщиною українських за походженням композиторів, які творили на просторах Європи та Російської імперії, він, у підсумку, сприяв збереженню національної музичної спадщини, а відтак і відновленню історичної справедливості, а отже, донесенню відповідних здобутків не лише до його сучасників, але й до наступних поколінь. У контексті багатогранної творчої діяльності М. Степаненка його виконавська діяльність була, як зазначено в другому розділі дисертації, важливим складником здійснюваного ним системно-цілісного процесу повернення науці та культурі втрачених музичних, історичних, духовних цінностей, невід'ємною ланкою багатовекторної і водночас цілісної творчої праці митця-науковця.

Другим аспектом піаністичної творчості М. Степаненка була його педагогічна діяльність. Після закінчення Київської консерваторії М. Степаненко з 1 листопада 1967 року (як писав, спираючись на архівні документи, у своїй дисертації Ю. Зубай) до останнього року свого життя викладав у Київській консерваторії⁵⁶. Він викладав гру на фортепіано та водночас читав створений ним курс історії української фортепіанної музики, виховав багатьох відомих нині музикантів, лауреатів республіканських і міжнародних конкурсів, викладачів музичних вищих навчальних закладів країни⁵⁷.

⁵⁶ Іще навчаючись на композиторському факультеті, він уже був асистентом класу В. Топіліна а з 1968 року отримав викладацьке педагогічне навантаження, залишаючись асистентом на пів ставки. Від 1972 року – старший викладач, з 1976 року – доцент, з 30 березня 1993 року – професор, з 1 березня 1996 року до 2018 року включно – завідувач кафедри спеціального фортепіано №1.

⁵⁷ Композитор і піаніст, заслужений артист України Микола Заморозко; професор кафедри камерного ансамблю НМАУ Л.Гришко; професор кафедри спеціального фортепіано №1, заслужена артистка України А. Кашенко; доцент кафедри спеціального фортепіано №1 НМАУ, лауреат міжнародних конкурсів О. Савайтан; доцент кафедри камерного ансамблю НМАУ Н. Базіна; концертмейстер кафедри дерев'яних духових інструментів НМАУ В. Таран; концертмейстер кафедри оперного співу НМАУ, лауреати міжнародних конкурсів Є. Рябокiнь, К. Пання, А. Васькевич, а також А. Шанкова, М. Куліш, Я. Олійник, О. Черкашина та багато інших.

У період, коли в Київській консерваторії (тепер НМАУ) працював М. Степаненко, у цьому виші викладала когорта митців і науковців, які здійснили непересічний внесок в усі сфери музичного виконавства та музикознавчу науку, створили епоху в українській музичній культурі, уславили її у світі, залишили для нащадків унікальну творчу спадщину, багатий, створений ними духовний світ, заклали традиції, на які спираються сучасні вітчизняні митці й науковці. Це – велика плеяда діячів, імена яких не потребують коментарів: піаністи Т. Кравченко, О. Александров, В. Сечкін; скрипалі О. Горохов, О. Криса, Б. Которович; віолончелісти М. Чайковська, В. Червов; контрабасист Б. Сойка; флейтист В. Антонов; фаготист В. Апатський; співаки Д. Гнатюк, А. Мокренко, М. Кондратюк, Є. Мірошниченко, В. Кочур, Л. Юрченко; органіст А. Котляревський; оперні й симфонічні диригенти В. Кожухар, А. Власенко, І. Гамкало, В. Сіренко, Р. Кофман; хорові диригенти Л. Венедиктов, Є. Савчук, А. Авдієвський; композитори Є. Станкович, Ж. і Л. Колодуби, М. Скорик, Л. Дичко, Г. Гаврилець; музикознавці Н. Горюхіна, І. Котляревський, Н. Герасимова-Персидська, В. Москаленко, М. Черкашина-Губаренко, С. Тишко; етномузиколог О. Мурзіна. Цей ряд видатних імен можна значно доповнити.

Серед цієї когорти діячів непересічного значення М. Степаненко посів своє, гідне місце. На жаль, не залишилося записів його уроків. Однак залишилися деякі архівні документи другої половини ХХ ст., спогади, в яких зафіксовано деякі характерні риси М. Степаненка-педагога. Тогочасний завідувач кафедри О. Александров у характеристиці М. Степаненка писав: «Степаненко М. Б. виявив себе як обдарований музикант з неабиякою ерудицією. Його творчі прояви, як піаніста і композитора відзначаються самобутністю та глибиною. Багатогранна підготовка допомагає йому досягти відмінних результатів у педагогічній діяльності» [Степаненко, Архів НМАУ, справа 19]. У протоколах засідання кафедри спеціального фортепіано за 1982 р. наведено висловлювання А. Корженевського, який під час обговорення питання продовження терміну роботи в консерваторії Михайла Борисовича, відзначав:

М. Степаненко велику увагу надавав розвитку самостійності студентів, а його студенти завжди відрізнялися творчою індивідуальністю [Зубай 2024: 114]. Т. Невінчана вказує: коли Михайло Борисович уже працював завідувачем кафедри, то «був прискіпливий до студентів... міг, наприклад, якомусь одному епізоду ціле заняття присвятити, але добитися, досягти того, що він хотів»; «що стосується його учнів, то всі згадують що він був чудовим педагогом...<...> М. Б. Степаненко вважав, що важливо з перших нот точно задати потрібний характер звучання, динаміку, темпоритм, емоційний стан і завжди рекомендував уявляти весь твір одночасно, щоб утримувати цілісність та бути «над процесом виконання». [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58]. Г. Сасько згадував: «Я багато разів сидів у нього в класі, ми розмовляли, і він займався з учнями, а я дивився, наскільки він може трьома-п'ятьма словами спрямувати студента, так би мовити, в якийсь інший ракурс, не такий, який він грав. Педагог він був блискучий, дарма він стільки років завідував кафедрою» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 57].

Підсумовуючи, артикулюємо характерні риси М. Степаненка-педагога, згадані в наведених матеріалах. Це – вимогливість, наполегливість, володіння неабиякою ерудицією, глибокими знаннями у сфері музичної культури, досконалою фаховою піаністичною майстерністю, розвиненою музикальністю – тонким відчуттям емоційно-образних, стилістичних, мовних особливостей і, що дуже важливо для музиканта, умінням цілісно бачити музичні композиції, виконувані його учнями, необхідною для педагога здатністю чітко й дохідливо пояснювати студентам свої вимоги до них. Спрямовання учнів на цілісне бачення твору засвідчувало, що він не працював над технікою як такою, у відриві від художнього змісту, а націлював учнів на втілення музично-художнього образу й точне його відтворення всією сукупністю засобів виразності, в єдності його художніх і технічних аспектів. Надавав істотного значення вихованню його студентів як артистів, творчих індивідуальностей.

Зазначені риси М. Степаненка-педагога характеризують його як представника фортепіанної школи, в межах якої він був вихований. Митець репрезентував третє покоління традиції, закладеної Генріхом Нейгаузом і переданої М. Степаненкові його вчителем, визначним вихованцем Г. Нейгауза Всеволодом Топіліним. Уже цей факт свідчить про помітне місце М. Степаненка в контексті фортепіанної педагогіки. Зокрема, унікальна педагогічна система Г. Нейгауза включала принцип нерозривності технічних та художньо-образних завдань, розуміння фортепіанної техніки лише як засобу втілення змісту, критику її розуміння як віртуозності, рухливості пальців, натомість ствердження, що вдосконалення техніки – це вдосконалення самого мистецтва. Ця глибока думка є суголосною думкам тогочасних визначних вокальних педагогів і в підсумку сягає музичної практики. Однак дослідження генетичних зв'язків зазначених ідей виходить за межі теми дисертації.

Характерним для М. Степаненка-педагога також була комплексність виховання його студентів, їхній інтелектуальний розвиток, ознайомлення учнів із історичним, культурним, художнім контекстом творів, які вони виконували, що також генетично пов'язано з настановами Г. Нейгауза. Людина найвищої культури, енциклопедичних знань, який прекрасно знав філософію, історію, літературу, живопис, Г. Нейгауз уважав, що педагог із фаху має бути не тільки вчителем фортепіанної гри, але насамперед учителем музики, сприяв інтелектуальному, артистичному розвитку своїх вихованців. Звертаючись до художніх надбань епохи, до якої належав виконуваний твір, висловлюючи глибокі думки про тогочасні мистецькі школи, стилі, філософську думку, творчість провідних художників, літераторів, акторів та ін., він, таким чином, створював для учня необхідний контекст для розуміння музичного твору.

Найбільш багатим матеріалом для зазначеного комплексного культурно-історичного підходу до осмислення твору – його образності, стилістики, музично-мовних засобів для М. Степаненка стали фортепіанні твори XVII – першої половини XIX ст. українських авторів, які він уперше виявив в архівах та, зокрема, інтегрував у навчальні програми в консерваторії.

Завдяки М. Степаненку до педагогічного репертуару увійшло багато невідомих студентам раніше композицій М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Ілленка, А. Барцицького, В. Заремби, В. Пащенко, Й. Витвицького, Т. Шпаковського, А. Гусаковського, Т. Безуглого, А. Гусаковського та багатьох інших.

Колег і студентів М. Степаненко вражав своєю ерудованістю та обізнаністю в сфері українського музичного мистецтва. Т. Невінчана вказувала: «Колеги й учні згадують, що на заняттях він занурювався в епоху, пов'язану з творчістю та життям того композитора, твір якого виконували в класі. Це була не просто розповідь про композитора, а цілий історичний зріз усіх визначних подій з датами та прізвищами, пов'язаними з постаттю та культурним середовищем, котре сприяло формуванню митця, з увагою до творчої спадкоємності, щоб зрозуміти внутрішній світ композитора, його музичну мову, художній зміст і створити переконливу інтерпретацію твору, розкрити творчий задум композитора, зберігаючи його індивідуальні риси» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58]. Значення такого комплексного ознайомлення учнів із цим масивом творів особливо увиразнюється з огляду на те, що для широкого загалу музикантів і ці твори, і весь контекст фортепіанної культури того часу поки що були маловідомими. В Україні в той період не було більше фахівців, які б знали цей матеріал так, як знав його М. Степаненко.

Систематизовані знання про «долисенківський» період історії української фортепіанної культури він виклав, зокрема, у праці «Клавір в історії музичної культури України XVI–XVII ст.», що широко використовувалась у навчальному процесі, формувала концептуальні основи навчальних курсів, у яких розглядалась українська фортепіанна школа. На основі своїх музикознавчих досліджень М. Степаненко також розробив авторський спецкурс для студентів-піаністів «Українське фортепіанне мистецтво», який тривалий час викладав на освітніх рівнях «спеціаліст» та «магістр», про що відомо з протоколу засідання фортепіанної кафедри №1 від 28 жовтня 1987 року. Дослідження М. Степаненка лягли і в основу методичних рекомендацій, які сприяли вдосконаленню навчально-виховного процесу. Таким чином, можна

стверджувати, що педагогічна діяльність М. Степаненка була продовженням його наукового пошуку, спрямованого на збереження української музичної культури, а його відкриття як музикознавця-архівіста стали невід'ємною частиною освітнього процесу в Київській консерваторії. Не випадково В. Шульгіна вважала, що М. Степаненко, поряд із І. Рябовим та Н. Толпиго, належить до «сучасних педагогів-новаторів» [Шульгіна 2008: 7].

Водночас М. Степаненко включав до репертуару своїх студентів твори різних епох, стилів і жанрів, національних шкіл. Особливе місце посідали твори Й.-С. Баха, якого М. Степаненко вважав найголовнішим композитором, зауважував, що «на сьогоднішній день більш досконалої музики, ніж музика Й. Баха не існує, і власне вона – це дороговказ і на минуле, і на майбутнє, як для піаністів, так і для композиторів. Всю післябахівську музику він вважав своєрідними відгалуженням від «дерева-Баха» [Степаненко 2015]. У цьому також виявлявся притаманний йому комплексний підхід до викладання гри на фортепіано. Адже наведена думка про Й.-С. Баха свідчить не про вузькофахову позицію піаніста, а про точку зору справжнього історика музичної культури, який розумів її глибинні процеси, що охоплювали століття. М. Степаненко долучав до роботи з учнями й власні фортепіанні твори. Різноманітні за технічними завданнями, виразні за емоційно-образним змістом, прості й зручні для виконання, вони, однак, займали свою «нішу» у процесі виховання професійних піаністів⁵⁸: втілення на інструменті закладених у нотному тексті принципів мініатюризму привчало студентів до максимально повного розкриття виразності кожного звуку, фрази, їх виражального, емоційно-образного потенціалу, драматургічних можливостей найбільш стислої форми – періоду.

⁵⁸ Наприклад, 2003 р. студентка класу М. Степаненка О. Савайтан стала лауреатом Міжнародного конкурсу ім. А. Караманова, виконавши у другому турі його «Образи». На авторському вечорі М. Степаненка у липні 2002 р., присвяченому його шістдесятиріччю, виконання Сонати-балади пам'яті Ф. Ліста ученицею ювіляра, заслуженою артисткою України Аллою Кашенко стало окрасою концерту. Ювілейний концерт до 65-річчя відбувся у червні 2007 р. А на ювілейному вечорі композитора, який відбувся 13 червня 2017 р. в Колонному залі імені М.В. Лисенка Національної філармонії України, звучали твори М. Степаненка, Ф. Ліста, С. Рахманінова, а партію фортепіано виконували заслужена артистка України А. Кашенко, заслужений діяч мистецтв України Н. Козіна, лауреати міжнародних конкурсів О. Савайтан, Є. Рябокінь, Я. Олійник, О. Щепкіна, В. Таран.

Насправді це є складним завданням, без оволодіння яким немає справжньої майстерності фортепіанної гри.

Внеском М. Степаненка в українську фортепіанну педагогіку стали упорядкування та редагування ним творів Й. Мислівечека, Й. Галуппі, Й. - К. Баха, Дж. Паїзієлло, а також українських авторів, зокрема «24 дитячих п'єс» В. Косенка, творів Д. Бортнянського, що сприяло збагаченню навчальних програм і, в підсумку, естетичному й художньому вихованню студентів. Ці факти також є свідченням того, що М. Степаненко, як і в інших сферах своєї творчої діяльності, у фортепіанній педагогіці також залишався насамперед митцем-просвітителем, який розкривав перед своїми студентами багатства світової та української музично-культурної спадщини.

М. Степаненко намагався створити на кафедрі сприятливі умови для різнобічного розвитку педагогів і студентів. Зокрема, він висловив низку продуктивних практичних ідей стосовно роботи фортепіанних кафедр, на що звернув увагу Ю. Зубай у своїй дисертації. Наприклад, 1989 р. на засіданні ради фортепіанного факультету М. Степаненко висловив думку, що студентам вишу не потрібно великої кількості суспільних дисциплін, натомість корисніше буде ввести в навчальний план розширений курс естетики; а після зимової сесії третього курсу студентам фортепіанного факультету варто обрати конкретну профілізацію («соліст», «педагог», «концертмейстер») [Архів НМАУ, протокол 1 від 14.12.1989]⁵⁹.

Як турботливий педагог він опікувався творчою долею своїх вихованців і після випуску з його класу. У педагогічному звіті М. Степаненка за 1986 р.

⁵⁹ На посаді завідувача кафедри спеціального фортепіано №1 М. Степаненко підсумував свій перший п'ятирічний термін керівництва кафедрою так: «За звітний період моя робота як завідувача кафедри підпорядковувалась основній меті підготовки висококваліфікованих професійних піаністів – представників унікального академічного мистецтва, гідних громадян України. Для здійснення цієї мети необхідно було, щоб кожний викладач зміг повністю розкрити свій педагогічний талант, свою професійну майстерність і допомогти молодим музикантам реалізувати свої здібності, свій творчий потенціал, знайти свою дорогу в музичному житті... Загалом на кафедрі панує атмосфера вимогливості, до якості підготовки студентів, атмосфера доброзичливості і демократизму (2001 р.)» [Зубай 2024: 116].

згадано про заняття з А. Кащенко з підготовки до конкурсу Хейно Еллера, хоча на той час піаністка вже дев'ять років як не була студенткою М. Степаненка.

Усе вищезазначене свідчить, що М. Степаненко-педагог, як і в інших сферах своєї діяльності, залишався насамперед ОСОБИСТІСТЮ, носієм непересічних за своїм значенням традицій і водночас новатором, творцем, який перебував у постійних пошуках і невтомній праці все життя. Тому закономірно, що М. Степаненко належить до ряду тих визначних діячів, про яких у музичній академії зберігають вдячну пам'ять. Про це свідчать, зокрема, організована кафедрою спеціального фортепіано №1 столичної музичної академії Всеукраїнська науково-практична конференція «Фортепіанне мистецтво України: історія та сучасність», приурочена до 180-річчя від дня народження Миколи Віталійовича Лисенка та 80-річчя від дня народження Михайла Борисовича Степаненка (16–17 листопада 2022 р., Online на платформі Zoom, Київ), та фестиваль «Українське фортепіанне мистецтво: Витоки. Традиції. Сучасність» (16–23 листопада 2022 р.).

3.3. Громадська діяльність М. Степаненка як голови Спілки композиторів України

Засаднича для багатогранної творчої діяльності М. Степаненка україноцентричність його позицій у поєднанні з високою загальною і художньою культурою, особистими людськими якостями визначили пріоритети його музично-громадської діяльності. Про поєднання принциповості, чесності й скромності в характері М. Степаненка, зокрема й на посаді голови НСКУ, Г. Степанченко писала: «Михайло Степаненко в інтерв'ю ніколи не акцентує на тому, як важко він пробиває в чиновницьких кабінетах проекти фестивалів, домагається реального фінансування діяльності творчих спілок, необхідних видань. Він скромно вважає, що це повсякденна, буденна робота голови спілки. Його робочий день дуже напружений, графік розписаний по хвиликах, але він завжди знайде час для творчого спілкування або вирішення особистих питань колег-музикантів. У ньому з'єдналося, здавалося б, непок'єднуване: ліричність

поета, композитора, піаніста і чіткість, точність, глибина знань історика, скрупульозність архівіста, пунктуальність юриста, рідкісне чуття адміністратора» [Степанченко 2002]. На цих його якостях наголошувала й Т. Невінчана: «Він вмів спілкуватися з людьми будь-якими, й непрофесіоналами теж. Дуже швидко знаходив з ними спільну мову, був дуже комунікабельний»; «У нього були приймальні години в нашій спілці там в кабінеті, то він ніколи не пропустив жодної приймальної години й був дуже організованим в усьому, що робив, у нього це було в характері. Якщо він за щось взявся, то він повинен це зробити»; «В нього був такий от девіз: якщо я щось роблю, то я повинен це зробити на відмінно» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58]. Небайдужість, уболівання за справу й за кожен окрему людську долю, надто, коли це доля талановитого митця, – це те, що визначало й наукову, і громадську діяльність М. Степаненка упродовж усього його життя, кожний прояв його громадських ініціатив. Саме комплекс зазначених якостей визначив пріоритетність найбільш гострих, згаданих у підрозділі 2.3. проблем – становища музикантів у суспільстві, стосунків творчих спілок і держави – у музично-громадській праці М. Степаненка.

Реконструкція найбільш значних досягнень діяча у сфері музично-громадської праці в контексті творчої діяльності митця є однією з її граней, що специфічно перевтілює в собі її спільні, смислоутворювальні основи, а в контексті історії музичної культури – однією з деталей, що сприяє її відтворенню вже в сучасний період в усій повноті.

В основі розкриття основних здобутків М. Степаненка у цій галузі його діяльності також значною мірою лежать «польові матеріали» – інтерв'ю автора з колегами діяча по роботі в Спілці композиторів України, частково – публікації у пресі та власні, згадані у другому розділі цієї праці статті дослідника («Останній з'їзд» [Степаненко 2018: 162–165], «Соціальне положення композиторів у суспільно-політичній системі України у 60-80-х роках 20 ст.» [Степаненко 2018: 151–155] та «Знищити культуру – це означає знищити Україну» [Степаненко 2018: 156–161]). В останній він, фактично,

висловлює своє кредо державного діяча культури: «Культура є основою існування держави. Не було держави, була українська культура. Не було б української культури, не було б української держави. Якщо весь час нам українську культуру замінюватимуть іншою культурою, то це означатиме: української держави, як такої, не існує. Або вона не українська, бо перекотиполе» [Степаненко2018: 156].

«У пам'яті свіжі виступи преси про те, що творчі спілки потрібно знищити, розігнати, забрати помешкання. Михайло Борисович Степаненко посправжньому воював за виживання творчих об'єднань, він виступав на всіх рівнях на захист української культури і, головне, захищав людей-творців. Його діалоги з державною владою завжди були результативними — це президентські стипендії ветеранам, стипендії й гранти молодим» [Степаненко 2002]. Уже після смерті М. Степаненка В. Скринченко писав: «Він завжди усвідомлював вирішальну роль музики у житті суспільства, вихованні почуття патріотизму та любові до рідної Батьківщини <...> Степаненка завжди непокоїла тенденція відсторонення держави від культури та її нагальних потреб, коли діячі повинні ходити до чиновників із простягнутою рукою, тоді як творча молодь тікає на Захід у пошуках кращої долі. І державу це аж ніяк не хвилює <...> Ось таке відсмоктування інтелекту може призвести до справжньої культурної деградації та навіть економічної катастрофи. Якщо творча молодь утече, то з чим залишиться Україна? Як людина і патріот, який щиро вболіває за долю держави, він звертається до суспільства із застереженням: «Знищити культуру — це означає знищити Україну!» От якби про це пам'ятала влада...» [Скринченко 2019].

З 1973 р. М. Степаненко був членом НСКУ, з 1992 р. по 2005 р. він очолював Національну Спілку композиторів України (Голова правління та Перший секретар спілки). Саме на цій посаді було здійснено основні досягнення М. Степаненка в галузі музично-громадської діяльності. Керувати Спілкою композиторів України йому довелося в складні часи в історії незалежної України: Т. Невінчана згадує, що Михайло Борисович почав роботу

з того, що треба узаконити діяльність творчих спілок. Таким чином було закладено фундамент для підготовки закону «Про професійних творчих працівників та творчі спілки» прийнятий Верховною Радою України 7 жовтня 1997 р. Його прийняттю передувала дуже велика робота. За спогадами Т. Невінчаної, незмінного відповідального секретаря НСКУ: «У нас була група організаційна з його створення, ми регулярно зустрічалися всі, обговорювали кожен позицію. Я приходила з тих усіх засідань, і він дуже цікавився всіма деталями, проглядав ті всі позиції, кожен розділ, і брав у тому участь, і давав якісь поради. Цей закон був прийнятий 7 жовтня 1997 року. Тобто, коли Михайло Борисович прийшов у Спілку в 1992 році, то ця підготовча робота весь час тривала. А що таке підготовча робота? А насамперед контакти з іншими головами творчих спілок, щоб ми всі єдиним фронтом, так би мовити, вирішували наші спільні проблеми. І якраз ініціатором, це я підкреслюю, ініціатором конкретним створення цього закону був саме Михайло Борисович, а за ним уже так, всі спілки, всі голови підтримали. Такі речі, як відносини Спілки і держави, його страшенно цікавили» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58]. На думку Т. Невінчаної, вклад М. Степаненка у підготовку й прийняття цього закону є «чи не основною заслугою на посту голови Спілки, тому що після його прийняття почався процес (а він завжди складний) стосунків із державою, фінансових, зокрема. Коли є закон, який регулює ці моменти, це набагато краще» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58]. Із 1998 р. спілка набула статусу Національних творчих спілок: «Наш Статут і закон «Про професійних творчих працівників та творчі спілки» – це основні такі речі, й для Михайла Борисовича це була просто перемога» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58].

Музикознавець Г. Степанченко у статті «Музика й історія Михайла Степаненка», опублікованій в українському інтернет-журналі «Музика» від 19 липня 2002 р., також акцентувала на значенні діяльності М. Степаненка у прийнятті цього закону: «У вельми складний час становлення незалежної України Михайло Степаненко очолив Спілку композиторів України, що нині

нараховує 350 членів. За його участі було створено Координаційну раду національних творчих спілок, куди ввійшли Чепелик, Авдієвський, Танюк, Беліков, Прядка й інші. Саме ця організація розробила Закон про творчі спілки, ухвалений Верховною Радою. Такий документ необхідний для подальшого розвитку української культури, для соціального і правового захисту діячів мистецтва. Ухвалення Закону про творчі спілки — велика перемога всіх його ініціаторів» [Степанченко 2002].

Про вагомий внесок М. Степаненка в підготовку закону «Про професійних творчих працівників та творчі спілки» згадував і Володимир Скринченко у статті «Історія і музика Михайла Степаненка», опублікованій 26 листопада 2019 р. в українському інтернет-журналі «Музика»: «Михайло Степаненко торкається найболючішої теми складних відносин держави і культури. Ця тема непокоїла його протягом останніх десятиліть творчого життя, особливо, коли він очолив Спілку композиторів України. Діяльність митця тоді була спрямована на захист української музичної культури та створення умов для її розвитку навіть у складних умовах становлення незалежності. Про це й свідчить розроблений ним і його колегами Закон про творчі спілки, ухвалений Верховною Радою та необхідний для подальшої еволюції нашої культури, соціального і правового захисту діячів мистецтва» [Скринченко 2019].

Ю. Зубай указував, що «М. Степаненко чудово розумів, що підтримка класичного музичного мистецтва значною мірою залежить від підтримки влади. Можливо, розуміючи це, М. Степаненко у 1998 році балотувався у депутати Верховної ради України третього скликання, а у 2004 році на посаду ректора НМАУ» [Зубай 2024: 117]. Справді, М. Степаненко балотувався від Виборчого блоку партій «Європейський вибір України» по мажоритарному округу, але не був обраний (<https://www.chesno.org/politician/71949/>)⁶⁰.

⁶⁰ Проте 2002 р. М. Степаненка нагороджено орденом «За заслуги» III ст., й цього ж року він став лауреатом премії «Золотий Орфей».

Свої громадські позиції М. Степаненко захищав і на всесоюзному рівні. З 1991 р. по 1993 р. він також був співголовою (разом із Т. Хренніковим) Спілки композиторів СРСР. У спогадах «Останній з'їзд» він детально описує події й атмосферу VIII з'їзду Спілки композиторів СРСР, яка «була в першу чергу організацією політичною» [Степаненко 2018: 162], зокрема, пише й про активну участь у ньому українців, які відстоювали незалежність республіканських організацій. «З'їзд відбувся на початку березня 1991 р. Я вперше був делегатом такого величезного форуму композиторів та музикознавців» [Степаненко 2018: 162]. Попри те, що на з'їзд не приїхали представники Литви та Естонії, а від Латвії прибуло лише кілька спостерігачів, присутніх делегатів було близько 1200. Хоч Степаненко вперше був делегатом такого форуму, але, очевидно, його активна позиція під час обговорення звіту про діяльність Музичного фонду спілки сприяла тому, що його висунули одним із 16 кандидатів на посаду Голови спілки. Це наше припущення підтвердила в розмові Т. С. Невінчана, яка з 1992 р. по нинішній час займає посаду відповідального секретаря НСКУ. Більшість свої кандидатури зняли, і в останній день претендентів залишилось троє: Т. Хренніков, Г. Дмитрієв і М. Степаненко. Кожен виступив зі своєю програмою. М. Степаненко згадував: «Я виступав з українською програмою перебудови спілки, в якій пропонувалась більша незалежність республіканських організацій, можливість обрання до практичного керівництва спілки композиторів СРСР представників республіканських організацій» [Степаненко 2018: 164]. Він рішуче виступив на захист композиторів, республіканських спілок і їхнього майна та проти розкрадання партійними функціонерами власності спілок композиторів, про що й написала тодішня преса [Степаненко 2018]. Т. Невінчана згадує: «Його обрали співголовою на з'їзді, на якому були присутні представники всіх творчих спілок усіх республік. За нього активно проголосували, тому що він висловлював те, що інші республіки хотіли. Це був нормальний процес, який їм подобався, і тому його спокійно вибрали» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58]. Зрештою, було обрано «двох співголів Спілки композиторів

СРСР Тихона Хреннікова та Михайла Степаненка» [Степаненко 2018: 165]. Т. С. Невінчана називає цю подію на той час «просто сенсацією» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58]. Зазначену статтю М. Степаненка супроводжують документальні матеріали: фотографії, автографи, фото публікації в пресі про цю подію, в якій згадано й про роль самого Степаненка на цьому з'їзді.

Працюючи на посаді голови Спілки композиторів України, М. Степаненко багато зробив для здійснення провідних музичних проєктів, хоч, зробити це було непросто й у фінансовому плані. Попри складнощі, вдалося організувати й провести такі цікаві проєкти, як міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону». Т. Невінчана згадує: «Всі хотіли самостійності. А ми в той час якраз випередили історію, і в 1990-му році заснували абсолютно самостійний фестиваль Київ Музик Фест, абсолютно незалежний ні від Москви, ні від кого» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58]. «Вклад М.Б. Степаненка в організацію спілчанських заходів беззаперечний: «Київ Музик Фест, ... заснований вперше у 1990-му році (зараз був у жовтні 36-й фестиваль), і жодного року не було, щоб ... фестиваль не відбувся. І це багато в чому завдяки йому, тому що він організатор був прекрасний і дуже любив усе тримати на контролі, про все питав, вникав у ситуацію завжди не формально. Я не раз спостерігала, як ставляться до нього інші люди: і колеги, і з суміжних професій мистецьких – з великим пієтетом. Він вмів так вагомо, докладно говорити, що всі слухали Михайла Борисовича» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 58]. М. Степаненко був також ініціатором багатьох ювілейних музичних акцій: «Напевно, якби не багатогранність таланту цієї людини, в українській музичній культурі останніх років не відбулося б багато акцій. Це фестивалі – 100-ліття Бориса Лятошинського, 100-ліття Віктора Косенка, 250-ліття Максима Березовського, 100-ліття Михайла Вериківського, 250-ліття Дмитра Бортнянського, 160-ліття Миколи Лисенка тощо» [Степанченко 2002].

Ще одним напрямком громадської діяльності М. Степаненка була участь у роботі журі багатьох музичних конкурсів: Міжнародного конкурсу імені М. Лисенка, де він очолював журі фортепіанної номінації (19 листопада – 6 грудня 1997 р.), Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця (1999 р.), Конкурсу юних піаністів імені В. Пухальського (2013 р. – голова журі Восьмого всеукраїнського конкурсу), Міжнародного юнацького конкурсу піаністів В. Віардо, Міжнародного конкурсу молодих піаністів А. Караманова, Всеукраїнського фестивалю-конкурсу української академічної музики «Класик-проект», присвяченого пам'яті Ю. Мейтуса та ін. Г. Сасько про спільну роботу в журі конкурсів згадує: «Він завжди був об'єктивний: подобалось комусь, не подобалось, а він завжди об'єктивно казав: «Ні, в цієї дівчинки отут не то, отут брудна педаль, а там було то, тому я ставлю 9 балів!» І все, він аргументовано завжди казав і чесно. З ним було дуже приємно працювати. ... Він – надійна людина, яка каже то, що думає й не тому, що там викладач щось йому сказав перед тим: «От, підтримай мою!...». Це у нього ніколи не проходило, він не був людиною такого типу» [Кислюк АНФРФ ІМФЕ НАНУ: Ф. 56, од. зб. 57]⁶¹.

М. Степаненко упродовж усього життя часто брав участь у різноманітних мистецьких заходах, зустрічах із дітьми, учнями музичних шкіл і шкіл мистецтв і докладав усіх можливих зусиль до виховання в дітях добра через музику, спів, слово; культивування в дитячих колективах, аматорських хорах через такі пісні як «Щедрик» відчуття єдності «не лише зі своїми сучасниками, а й з минулими поколіннями, зі своїми прадідами і батьками»; виховання того, що «найважливіше у будь-якому суспільстві – виховання душі» [Степаненко 2018: 157, 159]⁶².

⁶¹ У Додатку на світлині 2008 р. М. Степаненко сфотографований як голова журі з членами журі та учасниками конкурсу юних композиторів пам'яті Ю. Мейтуса.

⁶² У Додатку 2 на світлині 4 відображений момент із художньої акції з циклу «Портрети сучасних композиторів», яка відбулася в Київській дитячій Академії мистецтв 10 грудня 2012 р.

Висновки до Розділу 3

Розгляд у третьому розділі композиторської, виконавської, педагогічної та музично-громадської (разом із аналізом дослідницької музикознавчої) діяльності М. Степаненка у своїй сукупності реконструюють цілісність особистості митця-науковця в її творчій іпостасі.

Композиторський доробок М. Степаненка охоплює різні інструментальні та вокальні жанри, серед яких головними є три жанрові групи: фортепіанна, камерно-вокальна, духовна хорова музика. Набуття ними зрілості відбувалося не одночасно. Хронологічно перші, репертуарні дотепер, такі, що увійшли в історію української музики твори (об'єднані з часом у цикли) були створені М. Степаненком у сфері фортепіанної музики. Завершальні стадії роботи над найяскравішими у доробку митця камерно-вокальним циклом «Пам'яті Срібного віку» та циклом духовних хорових творів «Відлуння Літургії» – творіння останнього періоду життєвого та творчого шляху М. Степаненка.

У фортепіанній музиці раннього періоду було сформовано ряд ознак композиторського стилю М. Степаненка, що еволюціонували з часом і пронизали весь хронологічний і жанровий зріз його композиторської творчості й, водночас, засвідчували тісні зв'язки композиторської та інших сфер його творчої праці, відображали характерні риси духовного світу митця і, таким чином, були проявом його внутрішньої цілісності. Серед таких ознак: діалогічність із культурними надбаннями минулих історичних періодів, мініатюризм як метод музичного мислення та, відповідно, конструювання великих форм шляхом об'єднання окремих творів у цикли; образна виразність та театральна природа музичної образності; тяжіння до класицистської чіткості, лаконічності, логічності різних аспектів музичної композиції (насамперед форми та фактури) при залученні характерних для XX ст. елементів стилістики та ознак музичної мови – джазу, імпресіонізму, неокласики тощо, у музичній мові – додекафонії, кластерних акордів тощо. На рівні провідних ознак композиторського стилю як багаторівневого поняття, в якому відображаються, зокрема, характерні риси мислення М. Степаненка, виявляються взаємозв'язки

різних сфер його творчої діяльності: мініатюризм у композиторських опусах і «мініатюризм» у пошуковій архівній праці; діалог культурних епох у провідній тематиці його музикознавчих досліджень (історія фортепіанного мистецтва) та музичній мові композиторських опусів (поєднання в музичній мові та стилістиці сучасних М. Степаненкові прикмет і ретроспекції), звернення до культурних надбань Срібного віку в музикознавчих публікаціях та камерно-вокальній ліриці, класицистська чіткість, лаконічність у композиторському й у виконавському стилях М. Степаненка тощо.

Системна цілісність композиторської спадщини втілюється насамперед у діалектиці інваріантних та варіантних аспектів стилю, збереженні інваріантних стильових принципів упродовж усього творчого шляху при постійному збагаченні їх новими конотаціями. Сформувавшись у ранній період у фортепіанній творчості, зазначені ознаки композиторського стилю М. Степаненка з часом не були змінені іншими, а еволюціонували, відображаючи трансформації духовного світу митця й водночас надаючи цілісності його композиторському доробку як сукупності різножанрових творів та водночас як явищу, яке розгортається в діахронії. Так, при незмінності принципу побудови великих форм на основі об'єднання окремих творів у цикли трансформувався характер зв'язку між цими творами в межах циклу. Від об'єднання музичних композицій на тематичній основі (ранні фортепіанні мініатюри) через розкриття єдності циклу завдяки відображенню в музиці духовної атмосфери певного періоду та відповідного стилю поетичної творчості (цикл «Пам'яті Срібного віку») М. Степаненко прийшов до зосередження у творах циклу на різних гранях сенсу людського буття як богопізнання та богоспілкування (цикл «Відлуння Літургії»).

Саме в композиторській творчості добудовується цілісність «внутрішнього хронотопу», в межах якого розкривався духовний світ М. Степаненка. Якщо його музикознавча діяльність розгорталась у двох системах координат («сучасне – минуле» та «Україна – світ»), то в

композиторській творчості, насамперед через тематику, образність, семантику музики циклу «Відлуння Літургії» формується третя: тимчасове (земне) – вічне.

Зазначена духовно-семіологічна, художня цілісність, виявлена в композиторській творчості, доповнюється її виконавською та педагогічною іпостасями. М. Степаненко як музикант-виконавець і педагог залишив слід у відповідних галузях насамперед завдяки двом чинникам. Перший пов'язаний із тим, що піаніст був носієм фортепіанної традиції світового рівня, закладеної школою Генріха Нейгауза та переданої М. Степаненкові через його вчителя Всеволода Топіліна – вихованця Г. Нейгауза. Образна виразність при лаконічності виконавських засобів, відточеність найменших деталей, висока культура інтонування, благородність туше – всі ці риси сходять до піанізму Г. Нейгауза. Передаючи їх своїм учням, М. Степаненко, таким чином, виконував важливу місію збереження і трансмісії цієї традиції в часі. Другий чинник визначається енциклопедичною ерудицією, високою загальною та художньою культурою, фаховою досконалістю М. Степаненка-піаніста у поєднанні з екстравертивністю, виразною «спрямованістю» його творчої діяльності на слухачів, учнів, культурну громадськість. Цей комплекс якостей, виявляючись у його концертній діяльності, що виконувала не лише естетичну, але й просвітницьку функцію, роботі піаніста-педагога під час занять з учнями, характеризував його як **ОСОБИСТІСТЬ**, що зайняла своє почесне місце у вищезазначеному ряду видатних діячів, які викладали в Київській консерваторії. Цій славній когорті, до якої входив М. Степаненко, належить честь не лише здійснення певного мистецького та наукового доробку, закладання традицій, на які спираються сучасні митці й науковці, але й створення духовного світу, що є справжнім багатством вітчизняної культури.

У контексті багатогранної цілісності творчої особистості М. Степаненка його праця як піаніста-виконавця та педагога розкриває нові аспекти ряду типологічних для його фахової діяльності в цілому рис. Зокрема, його знання, набуті у процесі пошукової архівної роботи, він активно використовував на своїх уроках у класі фортепіано, завдяки чому на заняттях створювалося

високоінтелектуальне середовище, – традиція, також закорінена у фортепіанній педагогіці Г. Нейгауза. Тому на таких уроках М. Степаненка відбувалося не «натаскування» студентів-піаністів, а виховання музикантів-інтелектуалів, причетних до українських культурних традицій. Водночас завдяки цьому його уроки в Київській консерваторії набували унікальних рис. Проекції напрацювань М. Степаненка як педагога вже в сучасне музичне життя простежуються через успіхи його вихованців, які продовжують розвивати принципи їхнього наставника.

Виконання камерно-вокальних творів композитора (насамперед ідеться про вокальний цикл «Пам'яті Срібного віку») в концертах за участю автора також було формою оприлюднення його зацікавлень історією відповідного періоду, що знайшло відображення й у його музикознавчих статтях. Для музичного життя Києва такі концерти (на жаль, нечисленні) мали не лише естетичне та просвітницьке значення, вони ставали осередками високої, елітарної культури. Це мало окрему цінність, зважаючи на те, що поняття «елітарність» і «аристократизм» не були типовими для загальноприйнятих естетичних норм радянського часу, а отже, не могли розкритись у всій повноті їх змісту й у перші пострадянські десятиліття, зрештою в усі часи мистецькі явища, глибинна сутність яких пов'язана з цими поняттями, є рідкістю.

Екстравертивна спрямованість творчої особистості М. Степаненка концентровано виявилась у його музично-громадській праці. Домінанти духовного світу М. Степаненка – україноцентричність у поєднанні з високою культурою, зумовлені ними етичні позиції як громадянина та науковця зумовили щирий гуманізм усіх проявів його громадської праці, спроби вирішити найболючіші проблеми існування творчих спілок, насамперед СКУ /НСКУ, їх відносин із державою, прийняття відповідних законів, домагання більшої самостійності республіканських спілок композиторів, пропонування низки ініціатив, спрямованих на соціальний захист митців та збереження мистецької інфраструктури. Його здатність поєднувати творчість із громадською активністю сприяла збереженню інституційної підтримки

мистецтва у складні часи. Очолюючи Національну спілку композиторів України (1992–2005), М. Степаненко, фактично, формував вектор розвитку музичного життя країни у складний перехідний період. Насамперед завдяки цій сфері діяльності М. Степаненко набув авторитету за межами України, розкрився як один із когорти діячів, які несли за межі тодішньої республіки гідні уявлення про національну культуру.

ВИСНОВКИ

М. Степаненко увійшов в історію української музичної культури як один із когорти її визначних діячів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., яким належить непересічного значення творчий доробок, що засвідчив фактичну рівноправність вітчизняної культури в колі інших національних культур цивілізованого світу. Вони заклали традиції, на які спираються сучасні митці та науковці, створили духовний світ, який є великим надбанням нашого народу. Запит на появу когорти таких діячів сформував час – відновлення впродовж другої половини 1950-х років в інших умовах і формах багатьох процесів і тенденцій, що були перервані на межі 1920-х – 1930-х років. Пов'язані з творчою працею конкретних діячів новаторські пошуки й звершення світового рівня в музичній творчості, різних сферах музичного виконавства, вихід музикознавства на якісно новий щабель водночас формували зворотний зв'язок – запит на появу особистостей, які були б здатні підтримувати й розвивати вказані процеси в усіх сферах музичної культури.

Центральна проблема дисертації – осмислення унікальності творчої особистості М. Степаненка – зумовила зосередження в її осмисленні на діалектиці дискретності – цілісності, що знайшло відображення насамперед у теоретичній базі роботи – розгляді зазначеної творчої особистості під кутом зору співвідношення двох понять – уже порівняно розробленого в науці «універсалізм творчої особистості» та запропонованого нами «духовно-творчий універсум особистості». Домінантою змісту першого є виявлення

багатогранності творчої особистості (при врахуванні зв'язків між окремими галузями її творчої праці), другого – її цілісності в нерозривній єдності внутрішнього світу (цінностей, світогляду, культури, інтелекту тощо) та пронизаної відповідними світоглядними, смисловими рисами творчої праці діяча в усій різнобічності й зв'язках між окремими її складовими.

Завдяки розкриттю багатогранної творчої діяльності М. Степаненка в контексті цих взаємопов'язаних понять було досягнуто глибше розуміння його багатогранної творчої особистості, її місця в музично-культурному процесі другої половини XX – початку XXI ст., значення доробку діяча для сучасної культури. Водночас виявилось евристичне значення конкретно-аналітичних напрацювань для подальшої розробки цих понять – збагачення їх змісту новими штрихами, осмислення доцільних шляхів формування цього змісту, особливо було увиразнено їхні потенційні можливості для «праці» в різному емпіричному матеріалі. Здійснене у трьох розділах дисертації дослідження всіх напрямів творчої праці М. Степаненка дозволило не лише застосувати вже наявні в науковій літературі напрацювання щодо змісту поняття «універсалізм творчої особистості» до аналізу доробку названого митця-науковця, але й здійснити в осмисленні названого поняття своєрідну інверсію: на основі аналізу конкретного матеріалу доповнити його розуміння новими даними. У зв'язку з цим засадничий у контексті дослідження обраної теми підсумок щодо формування змісту понять «універсалізм творчої особистості» та «духовно-творчий універсум особистості» виражений у твердженні про те, що їх подальша розробка на теоретичному рівні має спрямовуватися не лише від теорії до емпіричного матеріалу, але й від аналізу останнього до збагачення змісту названих теоретичних понять, як, власне, й відбувається формування наукової термінології (однак ця обставина не завжди враховується в розробці понять і категорій музикознавства).

Звідси витікає друге – головне й водночас оригінальне авторське твердження, також засноване на аналізі багатогранної творчої діяльності М. Степаненка: поняття «універсалізм творчої особистості» набуває

продуктивної для використання його в різних біографічних дослідженнях змістовності лише в конкретному часопросторі та в межах конкретної царини. Адже зміст стрижневого слова цього поняття – «універсалізм», наприклад, у періоди, коли багато сфер знання ще перебували в синкретизмі, й у ХХ ст., позначеному потужним двоєдиним процесом інтеграції-диференціації науки, не може бути однаковим. Крім того, діяч-універсал, творчість якого охоплює різні царини, може бути універсалом по відношенню до однієї з цих сфер і не бути універсалом по відношенню до іншої. У пропонованій роботі тією цариною, в контексті якої можна говорити про універсалізм творчої особистості М. Степаненка, є українська музична культура другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

По-третє, по відношенню до певної конкретної царини універсальна творча особистість має розкриватись у базовій для поняття «універсалізм» якості – всеохопності. Творча праця М. Степаненка пов'язана з більшістю структурних складових української музичної культури другої половини ХХ – початку ХХІ ст., що й дозволяє говорити про те, що його творча особистість позначена рисами універсалізму по відношенню до неї. Як свідчать висвітлені у розділах дисертації фактичні дані, він був композитором, а отже, створив корпус музичних творів, зробив помітний внесок у формування фонду «активної» музичної спадщини, тобто такої, що функціонує в обігу культури. Як піаніст-виконавець брав участь у різних формах виконавської діяльності – концертах, радіопередачах, виступав у різних концертних організаціях, здійснював звукозаписи, зокрема на фірмі «Мелодія», був музикантом-просвітителем. Як піаніст-педагог до останніх днів свого життя викладав у НМАУ. Як дослідник-музикознавець займався архівною, реставраційною, археографічною роботою, публікував свої дослідження в наукових виданнях у музичній періодиці. Як фаховий музикант він був також музично-громадським діячем, результативно працював, зокрема, на посаді голови НСКУ. Так набуває теоретичного пояснення поширена в літературі, однак висловлювана на

інтуїтивному рівні думка про універсальний характер творчої діяльності М. Степаненка (діяч працював у багатьох галузях, отже, є універсалом).

Четверта, також уже висвітлена в наукових дослідженнях ознака поняття «універсалізм творчої особистості», що водночас повною мірою стосується творчої діяльності М. Степаненка, – це виявлення фахової майстерності, креативності, здатності продукувати ідеї та створювати нове в усіх напрямках творчої праці такого діяча. В кожному з відповідних галузей, у яких працював М. Степаненко, він здійснив вагомий внесок, який залишився в історії української музичної культури. Його основний здобуток у музикознавчій діяльності пов'язаний із реконструкцією цілісної структури клавірної/фортепіанної культури XVI – першої половини XIX ст., що у своїй сукупності змінили уявлення науковців і культурної громадськості про структуру, зміст, історичний обсяг, рівень розвитку вітчизняної клавірної/фортепіанної культури «долисенківської» доби. Розробки дослідника стали помітним складником природного процесу розвитку музикознавства як науки – прирощення знань у музикознавстві другої половини XX – початку XXI ст. та, у зв'язку з цим, чинником поступової зміни уявлень про історичну глибину, безперервність вітчизняного музично-культурного процесу, подолання штучно створеної в 1930–1940-х роках фрагментарної схеми історії української музики та формування «другого концепційного ряду», без якого не було б іманентної основи для трансформацій, які відбулися в сучасному музикознавстві. Його музикознавчі розробки сьогодні зберігають актуальність для джерелознавства історії української музичної культури, музичної енциклопедистики, біографістики, епістолології, текстології та інших спеціальних (допоміжних) музично-історичних дисциплін, залишаються в активі сучасного історичного музикознавства та музичного українознавства як підсистеми, що тісно взаємодіють у сучасній українській музикознавчій науці.

Композиторський доробок М. Степаненка охоплює різні інструментальні та вокальні жанри, серед яких головними є три жанрові групи: фортепіанна, камерно-вокальна, духовна хорова музика, в межах яких найяскравішими

творами, які залишились в історії української музики, є вокальний цикл «Пам'яті Срібного віку» та цикл хорових творів «Відлуння Літургії».

М. Степаненко-піаніст (виконавець і педагог) був носієм традиції, закладеної школою Генріха Нейгауза. Це виявилось в особливостях піанізму М. Степаненка та педагогічному методі, пов'язаному з його музикознавчою працею: знання, набуті у процесі пошукової архівної роботи, він використовував на своїх заняттях зі студентами у класі фортепіано, завдяки чому, як раніше у класі Г. Нейгауза, створювалося високоінтелектуальне середовище, відбувалося виховання музикантів-інтелектуалів, які свідомо ставилися до вітчизняних культурних традицій.

Домінанти духовного світу М. Степаненка – україноцентричність у поєднанні з високою культурою, пов'язані з ними етичні позиції, що пронизали всі сфери його творчої діяльності, зумовили також спроби розв'язати найболючіші проблеми існування митців та творчих спілок – прийняття відповідних законів, домагання більшої самостійності республіканських спілок композиторів, пропонування низки ініціатив, спрямованих на соціальний захист митців та збереження мистецької інфраструктури. Насамперед завдяки музично-громадській діяльності М. Степаненко набув авторитету за межами України, гідно репрезентував національну культуру.

П'ята, також уже значною мірою розроблена в науці суттєва ознака поняття «універсалізм», розкрита і в аналітичних матеріалах розділів дисертації, – здатність встановлювати системно-інтегративні зв'язки між різними видами його багатогранної діяльності, що «перекидають місток», є сполучною ланкою, стосується обох базових теоретичних понять роботи – «універсалізм творчої особистості» та «духовно-творчий універсум особистості».

Цілісність духовно-творчого універсуму М. Степаненка, а отже, його творчої особистості розкривається в чотирьох аспектах. Перший пов'язаний із характерними маркерами його духовного світу – світоглядними, ціннісними орієнтирами, культурою, інтелектом, – сукупність яких, пронизуючи всі

аспекти його багатогранної творчої праці, надавала цілісності й водночас неповторності його творчій особистості. Ідеться про вищезгадану україноцентричність, пов'язаність із фундаментальними вітчизняними мистецькими традиціями, що сягали початку ХХ ст. (через виховання в родині та навчання у В. Топіліна) у поєднанні зі справжньою внутрішньою інтелігентністю, вишуканим аристократизмом духу, енциклопедичними знаннями, насамперед у сферах музичної культури, історії.

Другий аспект внутрішньої цілісності духовно-творчому універсуму М. Степаненка розкривається в єдності характерних рис мислення, що також специфічно перевтілювались в усіх напрямках його творчої діяльності. Фактично, цей аспект виводить на проблему стилю мислення творчої особистості, що, однак, не було темою роботи, а є однією з перспектив здійсненого дослідження. Тому у пропонованій праці було здійснено окремі відповідні спостереження, оскільки стиль мислення – один із базових інтегративних показників внутрішнього світу особистості. Зокрема, було простежено своєрідне кореспондування провідних ознак композиторського стилю (в якому в музично-художній іпостасі концентруються ознаки стилю мислення) М. Степаненка і характерних рис мислення М. Степаненка-музикознавця. Наприклад, діалог культурних епох, присутній у тематиці більшості його музикознавчих досліджень співвідноситься з поєднанням у стилістиці та музичній мові композиторських опусів М. Степаненка сучасних йому прикмет і ретроспекції. Мініатюризм у композиторських опусах мав своєрідні паралелі з «мініатюризмом» у пошуковій архівній праці, зосередженням головної уваги не на створенні концепцій (синтезуючих знання про окреме, конкретне), а на встановленні істинності окремих фактів. Класицистська чіткість, лаконічність були притаманними як композиторському, так і виконавському стилям М. Степаненка.

Третій аспект цілісності духовно-творчого універсуму М. Степаненка виявляється в тому, що внутрішня повнота його хронотопу вибудовується всією сукупністю складових його творчої праці. Якщо виконавська творчість митця

розгорталася переважно в «системі координат» *сучасне – минуле*, музикознавча діяльність – у двох «системах координат» (*сучасне – минуле* та *Україна – світ*), то в композиторській творчості, насамперед у циклі «Відлуння Літургії» формується третя: *тимчасове (земне) – вічне*.

Четвертий, найбільш очевидний, помітний навіть при поверхневому погляді на різнобічну діяльність М. Степаненка аспект цілісності його духовно-творчого універсуму полягає в тому, що одна зі сфер його творчої праці, а саме музикознавча (пошукова робота в архівах, реставраційна та археографічна праця) була базовою не лише внаслідок її масштабності та значення для самого М. Степаненка, науки, культури (за О. Комендою), але й завдяки тому, що її напрацювання були використані й позначилися на специфіці всіх інших сфер його творчої праці. Дослідження мистецького життя Києва початку ХХ ст. в музикознавчих розвідках отримало своє «відлуння» у створенні вокального циклу «Пам'яті Срібного віку». Віднайдені в архівах невідомі на той час твори були виконані у власних концертних виступах, записані на грамплатівки та CD, уведені до навчального процесу в Київській консерваторії /НМАУ тощо. Так замикається коло: через взаємодію двох нерозривно пов'язаних аспектів універсалізм та духовно творчий універсум – розкривається системна цілісність вищого порядку – творча особистість М. Степаненка.

Вищезазначеним окреслюється історичне значення багатогранного творчого доробку діяча та його актуальність для теперішньої музичної культури, зокрема музикознавчої науки, тобто виявляється заявлене в назві пропонованої роботи контекстуальне осмислення творчої особистості названого митця-науковця. На основі аналітичних матеріалів розділів дисертації та висновків до розділів, де розкривалося значення кожної зі сфер творчої праці М. Степаненка, тут підкреслимо те, що стосується його творчої особистості як цілісності, її ролі в континуумі культури другої половини ХХ – першої чверті ХХІ ст. На більш поверхневому рівні виявляється очевидна цінність для теперішньої української музичної культури його кращих композиторських творів, джерелознавчих напрацювань у сфері музикознавства,

принципів його піанізму, що творчо інтерпретуються його учнями, наступними поколіннями традиції, закладеної школою Г. Нейгауза.

Більш глибинні рівні значення творчої особистості М. Степаненка в континуальному контексті української музичної культури вказаного періоду виявляються при співставленні деяких параметрів *універсалізму* та *духовно-творчого універсуму* творчої особистості М. Степаненка. Так, всеохопність його творчої діяльності по відношенню до музичної культури у поєднанні з україноцентричністю, високою культурою, енциклопедичністю знань, духовним аристократизмом зумовили значення творчої особистості діяча не лише в аспекті здійснених ним конкретних напрацювань як музикознавця чи композитора, але й в аспекті його духовного світу, що в цьому випадку варто розуміти як здобуток культури. Це стосується не лише М. Степаненка, але й покоління митців і науковців – його сучасників. Вони залишили нам у спадок не лише свої твори, але й унікальний, непересічного значення для історії культури, всеохопний по відношенню до неї духовний світ, яким пронизані їхні творчі праці, пам'ять культури. Сьогодні він є достойним орієнтиром для сучасних молодих діячів музичної культури, які живуть у буремну добу складної боротьби за основоположні цінності людського буття. Їхній духовний світ у такому розумінні – це невловимий, але головний з погляду глибинних сенсів їхнього творчого доробку «підтекст», завдяки якому теперішні науковці говорять про те, що когорта діячів – сучасників М. Степаненка створила не лише певний вагомий доробок, але й неповторну епоху в історії нашої культури.

При співставленні всеохопності з іншим параметром духовно-творчого універсуму особистості – «системами координат», у яких він розгортається, насамперед «сучасне – минуле» увиразнюється також інша роль творчої особистості М. Степаненка в історії української музичної культури, порівняно з вищезгаданою очевидною, виявленою на поверхневому рівні. Він належить до когорти тих визначних діячів другої половини ХХ – початку ХХІ ст., які в усіх проявах їхнього буття в контексті культури уособлювали в ній зв'язок часів, її

безперервну континуальність, без яких немає ні цілісності, ні ідентичності, ні суб'єктності, ні майбутнього цієї культури. Звідси значення збереження, популяризації їхньої творчої спадщини та наукового вивчення її сьогодні.

Вищезазначене дозволяє констатувати, що основна цінність роботи полягає у двох головних моментах. Перший – здійснений у дисертації різнобічний аналіз творчої спадщини М. Степаненка, що збагачує фонд знань з музичної культурології та комплексу музично-історичних дисциплін, водночас доповнює наші уявлення про конкретні чинники тягlosti української культурної традиції, а отже, виводить на фундаментальну загальнокультурну проблему збереження національної культурної спадщини та, через неї, національних традицій, історії, ідентичності. Другий – напрацювання, що стосуються поняттєвої бази дисертації: введення нового поняття – «духовно-творчий універсум»; доповнення новими штрихами змісту поняття «універсалізм творчої особистості»; виявлення в аналізі конкретного матеріалу продуктивності двосторонніх зв'язків указаних понять і емпіричних даних, у процесі яких виникає взаємозбагачення абстрактного та конкретного, відбувається доповнення й коригування наявних у науці відповідних даних теоретичного характеру. Відповідні результати мають евристичне значення для подальшої теоретичної розробки цих та близьких понять у музикознавстві, питань творчої особистості в музичній культурології, музично-історичних дисциплінах, насамперед біографістиці.

Підсумовуючи, вкажемо на основні проблеми, на які виводить пропоноване дослідження. Це – розробка понять високого рівня узагальнення – «універсалізм творчої особистості», «духовно-творчий універсум особистості», «стиль мислення творчої особистості» саме як категорій, що в музикознавстві та культурології потребують їх подальшого вивчення; розкриття конкретних шляхів формування цілісності духовно-творчого універсуму представників відмінних одна від одної історичних епох, творчих особистостей митців, науковців, громадських діячів, різних за своїми світоглядними, емоційно-психологічними особливостями, ціннісними орієнтирами тощо; осмислення

проблеми хронотопу як феномена духовного світу людини-творця та його творчої діяльності; розгляд проблеми реставрації мистецького твору в різних мистецтвознавчих дисциплінах; аналіз крос-культурних проблем в аспекті внеску вітчизняних діячів в іншонаціональні культури, в тому числі маловивченого вкладу в культуру західних країн тощо. Усі ці порушені в дисертації проблеми, на які виводить вивчення творчої спадщини М. Степаненка, розмикають пропоноване дослідження у простір сучасного наукового знання, його актуальної міждисциплінарної проблематики.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ

1. [Б. п.]. Авторський концерт. *Культура і життя*. 1993. 23 січня.
2. [Б. п.]. Невідомий твір Максима Березовського. *Культура і життя*. 1981. 30 липня.
3. [Б. п.]. Одразу після обрання [Про М. Степаненка]. *Музика*. 1991. № 3.
4. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1. Москва : Госмузиздат, 1962. 144 с.
5. Антоненко О. М., Антоненко М. М. Духовна музика православної традиції в системі фестивалів академічної музики України на зламі ХХ–ХХІ століть. *Мистецтвознавчі записки*. 2022. Вип. 42. С. 35–40.
6. Антонович В. Б. Моя сповідь: Вибрані історичні та публіцистичні твори / Упоряд. О. Тодійчук, В. Ульяновський. Вступ. ст. та коментарі В. Ульяновського. Київ : Либідь, 1995. 816 с.
7. Архімович Л. Б., Гордійчук М. М. М. Лисенко: Життя і творчість. Третє вид., доп. і перероб. Київ : Музична Україна, 1992. 256 с.
8. Белікова В. В. Музика М. Степаненка в навчальному процесі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Педагогіка і психологія. 2012. № 36. С. 60–64.
9. Белікова В. В. Музична мова творів Михайла Степаненка як чинник формування творчого потенціалу особистості. *Педагогічні науки*. Вип. 1. Бердянськ, 2019. С. 20–27.
10. Боровик М. К. Український радянський камерний ансамбль. Київ : Музична Україна, 1968. 100 с.
11. Бугаєва О. В. Архівна біографіка діячів музичної культури в особових фондах Інституту рукопису НБУВ. *Українська біографістика*. Вип. 9. 2012. С. 239–274.
12. Бугаєва О. В. Біографія митця в українській гуманітаристиці: сучасні музично-біографічні парадигми. *Бібліотека. Наука. Комунікація*:

Розвиток бібліотечно-інформаційного потенціалу в умовах цифровізації.
Київ, 2020. С. 442–445.

13. Булат Т. П. Український романс. Київ : Наукова думка, 1979. 320 с.
14. Булат Т. П., Філенко Т. Ю. Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України ХІХ – початку ХХ століття. Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США; Київ : Майстерня книги, 2009. 408 с.
15. Валецький О. Л. Основи біографіки. Київ : Наукова думка, 1993. 110 с.
16. Варнава Р. А. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання «образу автора» (на прикладі Бориса Лятошинського та Василя Барвінського) : дис... канд. мистецтв. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів. 2017. 224 с.
17. Вахраньов Ю. Ф. Клавір і клавірна музика на Україні середини ХVІІІ – першої чверті ХІХ ст. *Музична Харківщина*. Харків, 1992. С. 159–174.
18. Ващук О. М. Постать Ф. Якименка: нотатки творчої біографії. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство*. Вип. 13. Київ, 2004. С. 137–144.
19. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в ХVІІ–ХVІІІ ст. Київ : Музична Україна. 1978. 264 с.
20. Гомон Т. В. Ранній період творчості Бориса Лятошинського: наукова реконструкція за матеріалами невідомих і маловідомих джерел 1910-х років : дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2017. 255 с.
21. Горбунова І. В. Жанр фортепіанної транскрипції в європейській музиці і внесок у нього українських піаністів ХХ – початку ХХІ століття. *Україна і світ: музичний полілог : колективна монографія*. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2021. С. 30–57.
22. Гордійчук М. М. Проблеми сучасного музикознавства. *Музика*. 1988. № 1. С. 1-2.

23. Гордійчук М. М. Зародження української симфонічної музики. *Українське музикознавство*. Вип. 6. Київ, 1971. Вип. 6. С. 111–125.
24. Гордійчук М. М. Талант і дерзання [Про М. Степаненка]. *Культура і життя*. 1975. 11 грудня.
25. Гуральник Н. П. Українська фортепіанна школа ХХ століття в контексті розвитку музичної педагогіки: історико-методологічні та теоретико-технологічні аспекти. Київ : Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 2007. 460 с.
26. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох. Ніжин : Видавець ПП Лисенко М. М., 2017. 768 с.
27. Гусарчук Т. В. Феномен творчої індивідуальності композитора в інтонаційній драматургії духовних творів (на матеріалі українського музичного мистецтва): дис.... д-ра мистецтв. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2018. 533 с.
28. Денисенко Л. Михайло Степаненко. *Газета 2000*. 2005. 11–17 листопада.
29. Дерзська Т. Його діапазон [Про М. Степаненка]. *Культура і життя*. 1976. 17 червня.
30. Дзюба І. М. Місце Миколи Лисенка в українській культурі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2012. № 2 (15). С. 3–10.
31. Драч І. С. Аспекти вияву композиторської індивідуальності у сучасній культурі (на матеріалі творчості В. С. Губаренка) : автореф. дис... д-ра мистецтв.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2005. 32 с.
32. Драч І. С. Композитор Віталій Губаренко: формула індивідуальності. Суми : СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2002. 228 с.
33. Дремлюга М. О. Українська фортепіанна музика (дожовтневий період). Київ : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і муз. літератури УРСР, 1958. 167 с.
34. Дугіна Т. Є. It's my life: Юрій Абрамович Зільберман. *Київське музикознавство*. Вип. 3. Київ, 2025. С. 45–55.

35. Дугіна Т. Є. Фугато як форма і засіб поліфонічного розвитку. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*. Вип. 140. Київ, 2024. С. 141–153.
36. Дилецький М. П. Граматика музикальна / Підготовка до видання О. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ : Музична Україна, 1970. ХСІІІ+109 с.
37. Жайворонок Н. В. Музичне виконавство як феномен музичної культури : дис. ...канд. мистецтв. : 17.00.01– Теорія та історія культури. Київ, 2006. 168 с.
38. Забара М. В. Кілька штрихів до творчого портрету Михайла Степаненка: нотатки з нагоди ювілейного концерту композитора. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2012. №4(17). С. 124–127.
39. Завальнюк А. Ф. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. До 130-ї річниці від дня народження. Вид. 2-ге, доп. Вінниця : Нова книга, 2007. 272 с.
40. Зенкин К. В. Мендельсон и развитие романтической фортепианной миниатюры. *Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма*. Харків, 1995. С. 9–15.
41. Зінська Т. В. Музично-виконавське мистецтво в соціокультурному просторі України кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ...канд. мистецтв. : 26.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2011. 18 с.
42. Зінкевич О. С. Нова українська музика в системі української культури. *Collegium*. 1994. № 1 (3). С. 143–148.
43. Зосім О. Л. Сакральний вимір східнослов'янської духовної пісенності другої половини ХVІ – початку ХХІ століття : автореф. дис... д-ра мистецтв.: 26.00.01. Київ, 2018. 38 с.
44. Зосім О. Л. Українська духовна пісенність: літургічні паралелі. *Часопис НМАУ*. Київ, 2010. № 3. С. 99–107.

45. Зубай Ю. М. Проєкт творчого універсалізму в діяльності педагогів-піаністів Київської консерваторії другої половини ХХ століття : дис. ... д-ра філософії : 034 – Культурологія. Київ, 2024. 231 с.
46. Ивченко Л. В. Украинский кант 17–18 веков (характеристика жанра) : дис. ... канд. искусств. : 17.00.02 : Музыкальное искусство. Киев, 1988. 189 с.
47. Ісаєвич Я. Д. Братства і українська музична культура XVI–XVIII ст. *Українське музикознавство*. Вип. 6. Київ : Музична Україна, 1971. С. 48–57.
48. Історія української музики. В 6 т. Том 1. Від найдавніших часів до середини ХІХ ст. / Редкол.: Гордійчук М. М. (гол.) та ін. Київ : Наукова думка, 1989. 447 с.
49. Історія української музики. В 6 т. 2-ге вид., перероб., доп. / редкол.: Скрипник Г. А. (гол.) та ін. Т. 2. Київ : Наук. думка, 2009. 799 с.
50. Калущка Н. Б., Пархоменко Л. О. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. Київ : Фенікс, 2012. 416 с.
51. Каменєва А. С. Хорова творчість Михайла Шуха як духовний універсум : дис. ... канд. мистецтв. Харків, 2020. 212 с.
52. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
53. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах. Тернопіль : АСТОН, 1998. 300 с.
54. Кислюк К. В. Українська історіософія як феномен культурної пам'яті : автореф. дис. ... д-ра культурології : 26.00.04 – Українська культура. Харків, 2009. 38 с.
55. Кислюк А. В. Музична реставрація Михайла Степаненка. *Patrimoniul cultural de ieri – implicații în dezvoltarea societății durabile de mâine*, Ed. 7, 9–10 februarie 2023, Chișinău. Iași – Chișinău-Lviv: 2023, Ediția 7, pp. 251–252.

56. Кислюк А. В. Лисенкіана в дослідженнях Михайла Степаненка в її зв'язках із музикознавчою традицією та сучасними дослідженнями творчості митця. *Народна творчість та етнологія*. 2024, № 2 (402). С. 87–94.
57. Кислюк А. В. Музика в європейському контексті в працях Михайла Степаненка. *Slovensko-ukrajinské vzťahy v oblasti jazyka, literatúry a kultúry na Slovensku a v stredoeurópskom priestore* [print]: 70 rokov prešovskej ukrajinistiky na Slovensku / Kredátusová, Jarmila [Zostavovateľ, editor]; Merzová, Radana [Recenzent]; Kravčenko, Ľudmyla O. [Recenzent]. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2024. S. 479–491.
58. Кислюк А. В. «Відлуння Літургії» Михайла Степаненка: інтерпретація української духовної хорової традиції. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 88, том 1 : Мистецтвознавство. 2025. С. 154–162.
59. Кислюк А. В. Музика долисенківського періоду в дослідженнях Михайла Степаненка. *Народна творчість та етнологія*. 2025. № 1 (405). С. 95–103.
60. Кислюк А. В. Особисте інтерв'ю з Саськом Геннадієм Михайловичем (18.11.2025). *АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 56 «З історії української культури»*, од. зб. 57.
61. Кислюк А. В. Особисте інтерв'ю з Невінчаною Тамарою Сергіївною (20.11.2025). *АНФРФ ІМФЕ НАНУ. Ф. 56 «З історії української культури»*, од. зб. 58.
62. Кияновська Л. О. Лисенко як європейський романтик і його рецепція в українському суспільстві. *Микола Лисенко та національні школи європейського романтизму : колективна монографія*. Львів, 2024. С. 154–174.
63. Кияновська Л. О. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів : Сполом, 1998. 216 с.
64. Кли́н В. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. Київ : Наукова думка, 1972. 262 с.
65. Кли́н В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917–1977). Київ : Наукова думка, 1980. 315 с.

66. Коган Г. М. Вопросы пианизма : избранные статьи. Москва : Советский композитор, 1968. 462 с.
67. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ у Львові, 2000. 286 с.
68. Козицький П. О. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ : Музична Україна, 1971. 148 с.
69. Коменда О. І. Духовні теми і жанри в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Студії мистецтвознавчі*. 2006. Ч. 4 (16) : Театр. Музика. Кіно. С. 51–55.
70. Коменда О. І. Освітньо-педагогічна діяльність українських композиторів як складова творчого універсализму. *Мистецька освіта в Україні: сучасний стан – інноваційність – перспективи розвитку* : тези доп. Міжнар. наук. конф. 12–13 квіт. 2019 р. Київ, 2019. С. 26–27.
71. Коменда О. І. Постать Миколи Леонтовича у світлі концепції творчого універсализму. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 120 : історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ, 2017. С. 225–252.
72. Коменда О. І. Універсальна творча особистість в українській музичній культурі : дис. ...д-ра мистецтв. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2020. 519 с.
73. Копиця М. Д. Епістологічні документи історії української музики: методологія, теорія, практика : автореф. дис... д-ра мистецтвознав.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2009. 37 с.
74. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 2: Друга половина ХVІІІ ст. Київ; Харків; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1998. 387 с.
75. Корній Л. П. Джерелознавство історії української музичної культури. Київ; Ніжин : Лисенко М.М., 2019. 312 с.
76. Костюк Н. О. Літургія Іоанна Златоуста: еволюція і семантика жанру. *Українське музикознавство*. Київ, 2000. Вип. 29. С. 52–64.
77. Костюк Н. О. Літургія. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редколегії Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. Т. 3: Л – М. С. 170–174.

78. Костюк Н. О., Муха А. І. Дмитро Бортнянський. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редколегії Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. Т. 1 : А–Д. С. 252–254.
79. Костюк Н. О. Українська богослужбова музична культура 1801– 1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти). Київ : Видавничий дім Д. Бураго, 2018. 654 с.
80. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 1996. 19 с.
81. Кудрик Б. П. Огляд історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства імені І. Крип'якевича НАН України, 1995. 128 с.
82. Кузик В. В. Прем'єри. Рецензія. *Музика*. 1976. № 3. С. 6.
83. Кузик В. В. Національна спілка композиторів України. *Українська музична енциклопедія* / Редкол. : Г. Скрипник (голова) [та ін.]. Т. 4 : Н–О. Київ : Видавництво ІМФЕ, 2008. С. 80–86.
84. Кумеда Т. А. Особистість композитора в українській музичній культурі ХХ ст. : дис. ...канд. мистецтв. : 17.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2006. 167 с.
85. Куришев Є. В. Музичні одкровення Михайла Степаненка. *День*. 2002. № 127. 18 липня.
86. Куришев Є. В. Авторський вечір Михайла Степаненка. *Культура і життя*. 2002. 7 серпня.
87. Кушнірук О. П. Єлизавета Білоградська. *Українська музична енциклопедія* /. Гол. редколегії Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. Т. 1 : А–Д. С. 209–210.
88. Кушнірук О. П. Клавесин. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редколегії Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2008. Т. 2 : Е–К. С. 420–421.
89. Кушнірук О. П. Клавікорд. *Українська музична енциклопедія* . Гол. редколегії Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2008. Т. 2 : Е–К. С. 421.

90. Кушнірук О. П. Клавір. *Українська музична енциклопедія*. Гол. редколегії Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2008. Т. 2 : Е–К. С. 421–422.
91. Кушнірук О. П. Мініатюра. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редколегії Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. Т. 3 : Л–М. С. 406.
92. Кушнірук О. П. Романтик ХХІ. *Українська музична газета*. 2002. Липень – вересень.
93. Лисенко Микола та національні школи європейського романтизму : колективна монографія / Гол. ред. І. Пілатюк. Львів : ГАЛИЧ-ПРЕС, 2024. 432 с.
94. Литвищенко О. В. Універсалізм творчої особистості О. І. Назаренка: ціннісно-смісловий підхід : дис. ... д-ра філософії : 025 – Музичне мистецтво. Харків, 2023. 248 с.
95. Лисенко М. В. Листи / Упоряд., прим. та комент. О. Лисенка, заг. ред. Л. Кауфмана. Київ : Мистецтво, 1964. 536 с.
96. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії. Ред., комент., переклад З. Штундер. Київ : Музична Україна, 1973. 319 с.
97. Ляшко С. М. Біографіка чи біографістика? *Бібліотечний вісник*. 2005. № 2. С. 32–35.
98. Майбурова К. В. Музичні жанри. Київ : Музична Україна, 1959. 47 с.
99. Майбурова К. В. Глухівська школа півчих ХVІІІ ст. та її роль у розвитку музичного професіоналізму на Україні та в Росії. *Українське музикознавство*. Вип. 6. Київ : Музична Україна, 1971. С. 126–136.
100. Маркова О. М. Про духовні застави культури рококо, їх випередження і паралелі (Ideal and cult bases of cultural actions and artifacts). Monograph. Ch. 6. Riga, Latvia. 2024. P. 169–208.
101. Маркова О. М., Мірошніченко С. В. Вітольд Малішевський – перший ректор Одеської консерваторії, найстарішого музичного вузу України. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : Видав. дім «Гельветика», 2023. С. 21–35.

102. Михайличенко О. В. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів і виконавців другої половини XIX – початку XX ст. Суми : Мрія-1, 2005. 102 с.
103. Моргунова Т. В. Ансамблеві відкриття Михайла Степаненка. *Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат* : Тези Міжнародної науково-творчої конференції 20 листоп. 2019 р. Львів, 2019. С. 124–125.
104. Музична україністика: сучасний вимір. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2012. 440 с.
105. Муратова В. Майбутнє української піаністичної школи. *Дзеркало тижня*. 1997. 29 листопада.
106. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.
107. Невінчана Т. С. Передмова. *Степаненко М. Б. Статті. Дослідження. Спогади*. Київ : Гроно, 2018. С. 4–6.
108. Невінчана Т. С. Степаненко Михайло Борисович. *Енциклопедія сучасної України* [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2025. URL: <https://esu.com.ua/article-891544>.
109. Невінчана Т. С. Слово про автора. *Степаненко М. Б. Музично-історичні етюди*. Київ : Гроно, 2012. С. 7–10.
110. Нейгауз Г. Г. Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : Советский композитор, 1983. 526 с.
111. Некрасова Н. Й. Відкриті уроки [Про М. Степаненка]. *Музика*. 2002. № 3. С. 4–5.
112. Некрасова Н. Й. Постійно в русі [Про М. Степаненка]. *Українська культура*. 2002. № 8. С. 24–25.

113. Немкович О. М. Литвиненко Михайло Семенович. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редколегії Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2011. Т. 3 : [Л – М]. С. 137–139.
114. Немкович О. М. Міжнародні зв'язки української музикознавчої науки: сучасність та історія. *Матеріали до українського мистецтвознавства*. Київ, 2003. Вип. 3. С. 76–84.
115. Немкович О. М. Основні тенденції розвитку української музикознавчої науки в 1960-1980-ті рр. *Теоретичні та практичні питання культурології*. Мелітополь, 2004. Вип. 15. С. 3-16.
116. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін. Київ : Сталь, 2006. 534 с.
117. Нотозбірня. Сайт «Наша парафія». URL: https://parafia.org.ua/scores/pieces/liturgy/#g_antyph1
118. Олійник О. С. Українська фортепіанна музика для дітей. Київ : Наукова думка. 1979. 107 с.
119. Олійник О. С. Відлуння срібного віку. *День*. 2007. 6 грудня.
120. Омельченко Т. А. З історії архівних фото кафедри загального та спеціалізованого фортепіано Київської консерваторії 1960-х років. *Загальне та спеціалізоване фортепіано: досягнення та перспективи: Збірник науково-методичних праць викладачів*. Вип. 2. Київ : НМАУ, 2021. С. 5–9.
121. Отчет о работе кафедры общего и спецфортепиано за 1964/1965 год. *Державний архів міста Києва*. Ф. Р-810, оп. 3, од. зб. 1022. 4 с.
122. Пархоменко Л. О. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна, 2009. 390 с.
123. Пархоменко Л. О. Українська хорова п'єса. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.
124. Петренко О. До питання про час і місце народження Володимира Антоновича. *Архіви України*, 2008. № 3/4. С. 183–204.

125. План и отчет о научно-методической и творческо-исполнительской работе кафедры специального фортепиано №2 за 1975 год. *Державний архів міста Києва*. Ф. Р-810, оп. 3, од. зб. 1949. 8 с.
126. План и отчет о работе фортепианного факультета за 1975\76 у. г. *Державний архів міста Києва*. Ф. Р-810, оп. 3, од. зб. 1926. 19 с.
127. Побережна Г. І. Діалектика особистості і стилю: дис... докт. мистецтв. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 1999. 395 с.
128. Правдюк О. А. *Українська музична фольклористика*. Київ : Наукова думка, 1978. 327 с.
129. Протоколы заседаний кафедры общего и спецфортепиано за 1964/1965 у. г. 03.09.1964 – 22.06.1965. *Державний архів міста Києва*. Ф. Р-810, оп. 3, од. зб. 1020. 37 с.
130. Протоколы заседаний кафедры общего и спецфортепиано за 1965/1966 у. г. 30.08.1965 – 22.06.1966. *Державний архів міста Києва*. Ф. Р-810, оп. 3, од. зб. 1089. 29 с.
131. Протоколы заседаний совета фортепианного факультета 30.08.1975 – 08.04.1976. *Державний архів міста Києва*. Ф. Р-810, оп. 3, од. зб. 1925. 10 с.
132. Протоколы заседаний кафедры специального фортепиано 14.09.75 – 13.09.1976. *Державний архів міста Києва*. Ф. Р-810, оп. 3, од. зб. 1946. 14 с.
133. Протоколи засідань фортепіанного факультету за 1977–1983 роки. *Архів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*.
134. Протоколи засідань фортепіанного факультету за 1985–1993 роки. *Архів Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського*.
135. Рачковська О. З. Музична творчість в архівних документах. *Архіви України*, 2009. № 1/2. С. 124–128.
136. Ревенко Н. В. Фортепіанна творчість українських композиторів у контексті розвитку музичної культури України (80–90 роки ХХ ст.) : автореф. дис... канд. мистецтв. : 17.00.01 – Теорія та історія культури. Київ, 2004. 20 с.

137. Репецька В. Г. Особливості фортепіанного стилю М. Степаненка на прикладі раннього циклу «Образи». *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)* : збірник матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної конференції. ДМФК ім. В. Барвінського, 18 берез. 2021 р., м. Дрогобич). Дрогобич : ТзОВ «Трек ЛТД», 2021. С. 24–26.
138. Рощенко-Аверьянова Е. Г. Универсализм творческой личности виолончелиста Г. Б. Аверьянова. *Музичне мистецтво і культура* : науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2013. №17. С. 317–328.
139. Рукопись отчета о работе кафедры общего и спецфортепиано за 1965/1966 у. г. *Державний архів міста Києва*. Ф. Р-810, оп. 3, од. зб. 1091. 9 с.
140. Рукопись отчета о работе кафедры спецфортепиано №1 за 1965/1966 у. г. *Державний архів міста Києва*. Ф. Р-810, оп. 3, од. зб. 1092. 6 с.
141. Рукопись отчета о работе кафедры спецфортепиано №2 за 1965/1966 у. г. *Державний архів міста Києва*. Ф. Р-810, оп. 3, од. зб. 1093. 7 с.
142. Рябуха Н. О. Принципи мініатюризму в творчості М. Лисенка. *Українське музикознавство*. Київ, 2003. Вип. 32. С. 98–110.
143. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
144. Садовникова Д. В. Культурницька діяльність Миколи Лисенка в середовищі «Київська Громада». *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2012. Вип. 1. С. 128–139.
145. Сидір Н. О. Стильовий діалогізм у жанрі меморіальної фортепіанної балади. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 187–190.
146. Сікорська І. М. Міжнародні музичні фестивалі в Україні як віддзеркалення сучасного культурного процесу. *IV Міжнародний конгрес україністів, Одеса, 26–29 серпня 1999 року. Доповіді та повідомлення*. Кн. 2. Одеса; Київ : Видавництво Асоціації етнологів, 2001. С. 433–442.

147. Сікорська І. М. Степаненко Михайло Борисович. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редколегії Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2023. Т. 6: Р-С. С. 578–580.
148. Скринченко В. А. Історичні етюди професора Михайла Степаненка. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*. 2016. № 4 (33). С. 141–144.
149. Скринченко В. А. Історія і музика Михайла Степаненка. *Український інтернет-журнал «Музика»*. 2019. 26 листопада. URL: <http://mus.art.co.ua/istoriia-i-muzyka-mykhayla-stepanenka/>
150. Скринченко В. А. Духовний спадок Михайла Степаненка. *Український інтернет-журнал «Музика»*. 2020. 28 жовтня. URL: <http://mus.art.co.ua/dukhovnyy-spadok-mykhayla-stepanenka/>
151. Скринченко В. А. Історична спадщина Михайла Степаненка. *Всеукраїнська газета «Справи сімейні»*. 2020. 14 жовтня. URL: <https://familytimes.com.ua/muzika/istorichna-spadschina-mikhayla-stepanenka>
152. Скринченко В. А. Біля джерел української класики (Пам'яті Михайла Степаненка). *Український інтернет-журнал «Музика»*. 2022. 21 листопада. URL: <https://mus.art.co.ua/bilia-dzherel-ukrainskoi-klassyky-pam-iati-mykhayla-stepanenka/>
153. Спогади Євгена Чикаленка. Київська стара громада. *Чикаленко Є. Х. Зібрання творів. У 7 т. Т. 1 : Спогади. 1861–1907*. Київ : Рада, 2003. 432 с.
154. Степанченко Г. В. Музика й історія Михайла Степаненка. *Дзеркало тижня*. 2002. Вип. 27. 19–26 липня.
155. Степанченко Г. В. З надією в серці. *Музичний процес кінця XX – початку XXI ст.* : збірник. статей. Київ : Фенікс, 2015. 307 с.
156. Стеценко Кирило. Спогади. Листи. Матеріали / Упоряд., вступ. ст., прим. Є. Федотова. Київ : Музична Україна. 1981. 474 с.
157. Сюта Б. О. Музична творчість 1970–1990 років: параметри художньої цілісності. Київ : Грамота, 2006. 254 с.

158. Тищенко О. В. Літургія в українській музиці кінця XX – початку XXI століть (до проблеми співвідношення обряду і жанру) : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2011. 236 с.
159. Толпиго Н. К. «Ескізи» Михайла Степаненка: досвід творчого опрацювання. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти*. Київ, 2023. С. 168–176.
160. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст. : автореф. дис... канд. мистецтв.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2003. 19 с.
161. Фадєєва К. В., Шамаєва К. І. З історії кафедри загального та спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П.І. Чайковського. *Часопис НМАУ ім. П. І. Чайковського*, 2013. № 1. С. 122–137.
162. Фільц Б. М. Український радянський романс. Київ : Наукова думка, 1970. 124 с.
163. Хай М. Й. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція): автореф. дис... д-ра мистецтв.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2008. 32 с.
164. Харлампович К. В. Малороссийское влияние на великорусскую церковную жизнь. Т. 1. Казань : Книжный магазин Голубева, 1914. [964] с.
165. Храмова В. Л. До проблеми української ментальності. *Українська душа*. Київ : МП Фенікс, 1992. С. 3–35.
166. Цалай-Якименко О. С. Київська школа музики XVII століття. Київ; Львів; Полтава, 2002. 487 с.
167. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.
168. Черкашина-Губаренко М. Р. Феномен композитора у сучасній музичній творчості та специфіка творчого процесу. *Науковий вісник НМАУ*

- ім. П. І. Чайковського. Вип. 44: Музика XX століття: погляд із XXI. 2006. С. 46–56.
169. Чинчевий К. І. Становлення та розвиток явища майстер-клас у київській фортепіанній школі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2020. Вип. 28. Т. 5. С. 232–237.
170. Шеффер Т. В., Черпухова К. М. Нотозбірня Розумовських з фондів ЦНБ АН УРСР – цінний документ музичної культури України XVIII ст. *Українське музикознавство*. Вип. 6. Київ : Музична Україна, 1971. С. 170–184.
171. Чишко В. С. Біографічна традиція та наукова біографія в історії і сучасності України. Київ : БМТ, 1996. 239 с.
172. Черногуз Я. Здобув собі ім'я ще хлопчиком: До 250-річчя Д. Бортнянського. *Українська культура*. 2002. № 2. С. 12–13.
173. Черногуз Я. Знахідки Михайла Степаненка. *Українська культура*. 2003. № 1. С. 28–29.
174. Шадріна-Личак О. В. Безтактова прелюдія як репрезентант французького клавесинного стилю XVII – початку XVIII століття: аспекти виконавського прочитання : автореф. дис. ... канд. мистецтв.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, 2011. 18 с.
175. Швед М. Б. Тенденції розвитку міжнародних фестивалів сучасної музики в Україні на новому етапі (1990–2005 рр.) : дис. ...канд. мистецтв. : 17.00.01 – Теорія та історія культури. Львів, 2005. 209 с.
176. Шестеренко І. В. Принципи біографічних досліджень творчого шляху композиторів. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 105 : На скрижалях музичної історії: українська музика та культурний процес. На пошану Маріанни Давидівни Копиці. Київ, 2013. 166–183.
177. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів, 2009. 253 с.

178. Шип С. В. Жанр музичний. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редколегії Г. Скрипник. Т. 2 : ЕК. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2008. С. 67–72.
179. Шреєр-Ткаченко О. Я. Історія української музики. Ч. 1 : Розвиток української музичної культури від найдавніших часів до середини ХІХ століття. Київ : Музична Україна, 1980. 197 с.
180. Шульгіна В. Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук. Київ : НАКККиМ, 2007. 276 с.
181. Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка : підручник [для студентів вищих навчальних закладів]. Київ : НАКККиМ, 2016. 264 с.
182. Щербинін Ю. Л. Біля джерел музичної освіти в Харкові. *Українське музикознавство*. Вип. 6. Київ : Музична Україна, 1971. С. 228–237.
183. Юрченко М. С. Максим Березовський. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редколегії Г. Скрипник. Т. 1 : А–Д. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 180–182.
184. Юрченко М. С. Тимофій Білоградський. *Українська музична енциклопедія* / Гол. редкол. Г. Скрипник. Т. 1 : А–Д. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 210.
185. Ясь О. В. Біографістика. *Енциклопедія історії України*. У 10 т. / редкол. : В. Смолій (голова) [та ін.]. Т. 1 : А–В. Київ : Наукова думка, 2003. С. 295–206.
186. Яценко О. М., Любовець Н. І. Українські персональні бібліографічні покажчики (1856–2013 pp.) / Ред. кол.: В. І. Попик (голова) та ін. Київ : НБУВ, 2015. 469 с.
187. Bodina-Diachok Viktoriia, Pieshkova Veronika, Duhina Tetiana, Martsenkivska Olena, Mudretska Liliia, Vasylenko Olha, Okner Irene. Modern concepts of baroque music analysis in foreign musicology (on the example of Antonio Vivaldi's RV 396 concerto). *Ad Alta: Journal of Interdisciplinary Research*, Volume 13, Issue 2, Special Issue XXXVIII, November 2023, pp. 115–119.
188. Komenda O. I. Teorie osobowości przez pryzmat zadań typologii universalizmu twórczego. Теорії особистості крізь призму завдань типології творчого

- універсалізму. *European Humanities Studies: State and Society. Europejskie Studia Humanistyczne: Państwo i Społeczństwo*, 2017. №4 (I). S. 194–208.
189. Markova O., Androsova D., Gorenko L., Vanyuha L, Dannyk K. Cultural philosophy in Ukraine as an object of scientific receptions: history, theory and methodology. *Revista conrado*, 20 (99), July, 2024. P. 494–501.
190. Pistunova T. V. Folklore in the architectonics of Ukrainian composers piano works of the 20th century. modern ukrainian musicology: from musical artifachs to humanistic universals. *Modern Ukrainian Musicology: From Musical Artifacts to Humanistic Universals*. Publishing House «Baltija Publishing», 2021. P. 213–230.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

Список музикознавчих праць М. Степаненка

1974

До 90-річчя від дня народження Б. В. Асаф'єва (1884–1949). *Музика*. 1974. № 3. С. 29.

1983

Клавірне мистецтво XVI – початку XIX ст. (з історії музичної культури України). *Музика*. 1983. № 4. С. 13–16.

Невідомий концерт Д. Бортнянського. *Музика*. 1983. № 1. С. 21.

1984

Скрипичная соната Максима Березовского : [Из истории муз. культуры XVIII в.]. *Советская музыка*. 1984. № 1. С. 90–91.

1988

Інструментальна музика. *Історія української музики. В 6-ти томах*. Київ : Наукова думка, 1988. Т. 1. С. 286–291. У співавторстві з Б. Фільц.

1989

Клавір в історії музичної культури України XVI–XVII ст. *Українська музична спадщина*. Вип. 1. Київ : Музична Україна, 1989. С. 17–45.

Фортепианное искусство Украины в долысенковский период : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Киев. консерватория им. П. И. Чайковского, 1989. 22 с.

Фортепианное искусство Украины в долысенковский период : дисс. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 – Музыкальное искусство; Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Київ, 1989. 219 с.

1990

«Дефицит компетентности». [Рец. на кн.: Ковалёв К. Бортнянский]. Москва, 1989]. *Музыкальная жизнь*. 1990. № 23.

1995

Соната для скрипки і чембало Максима Березовського. *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури*. Упоряд. та заг. ред. М. Степаненка. Вип. І. Київ: Центрмузінформ, 1995. С. 6–8.

1996

Народні джерела національного усвідомлення. *НТЕ*. 1996. № 5–6.

1998

Конкурс імені Миколи Лисенка. *Арт-лайн*. 1998. № 1.

Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських у світлі українсько-німецьких музичних зв'язків XVIII ст. *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення*. Київ, 1998.

Смуток і розчарування [Восьмий «Київ Музик Фест»]. *Музика*. 1998. № 1.

1999

Здобутки і перспективи. *Музика*. 1999. № 1–2. С. 2–3.

Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських. Пошук праць і документів в архівах Росії й Німеччини. *Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Матеріали музичної спадщини*. Вип. 13. Київ, 1999. С. 9–15.

2000

Успіх українських музикантів. *Вечірній Київ*. 2000. 25 травня.

2002

Зображення українського дударя на німецькій гравюрі кінця XV століття. *Науковий вісник НМАУ*. Київ, 2002. Вип. 17.

На німецькій гравюрі – український дудар. *Музика*. 2002. № 3.

2003

Невідомий твір Д. Бортнянського. *Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури*. Вип. 3. Київ, 2003. С. 15–16.

Невідомий твір Д. Бортнянського [Концерт Ре мажор для чембало з орк.]. *Музика*. 2003. № 3.

2004

Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських (пошуки і знахідки). *Музика*, передрук: *Сучасність*. 2004. № 2.

2006

Невідомі сторінки української музики [Т. Шпаковський]. *Музика*. 2006. № 4. С. 28–29.

Коло Марусі Чурай. *Сучасність*. 2006. № 11–12. С. 130–139.

2007

«Сонце української музики» [Про М. В. Лисенка]. *Музика*. 2007. № 2. С. 2–5.

«Слава солнцем засіяла». *КиЖ*. 2007. 7 березня.

2008

Деякі відомості про німецьких майстрів.... *Науковий вісник НМАУ*. Київ, 2008. Вип. 71.

З далекого минулого. *Музика*. 2008. № 2. С. 24–26.

Коло Марусі Чурай. *Народна творчість та етнографія*. 2008. № 1. С. 37–44.

Коло Марусі Чурай. *Музика*. 2008. № 1.

Німецькі майстри – виробники клавішних музичних інструментів в Україні (XIX – поч. XX ст. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ; Івано-Франківськ, 2008. Вип. 2. С. 285–289.

2009

Невідомий лист Миколи Лисенка. *Мистецтвознавство України: зб. наук. праць*. 2009. № 10. С. 331–332.

Три долі: Цар Іван III Антонович, Василь Миревич, Іван Хандошкін. *Світогляд*. 2009. № 1. С. 78–79.

Ще один уславлений українець [Про І. Хандошкіна]. *Музика*. 2009. № 2. С. 24–25.

2010

Клавір в історії музичної культури України XVI–XVIII ст.
Мистецтвознавство України. Вип. 11. 2010. С. 45–61.

Три долі. *Музика*. 2010. № 5.

2011

Гордійчук – це ціла епоха. *Музика*. 2011. № 6.

2012

Музично-історичні етюди. Київ : Гроно, 2012. 160 с. : іл.

У збірнику опубліковано статті:

- Клавір в історії музичної культури України XVI–XVII ст. (с. 9–45);
- Український дудар на німецькій гравюрі кінця XV ст. (с. 46–52);
- Коло Марусі Чурай (с. 53–68);
- Орган, клавесин, клавикорд, фортепіано в Україні XVIII ст. (с. 69–89);
- Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських (с. 90–99);
- Три долі (с. 100–105);
- Соната для скрипки і чембало Максима Березовського (с. 106–109);
- Ближче до істини (Репліка) (с. 110–112);
- Невідомий твір Дмитра Бортнянського (с. 113–115);
- Дефіцит компетентности (с. 116–120);
- Деякі відомості про німецьких майстрів – виробників клавішних музичних інструментів та про фортепіанні фабрики, що існували на території України в XIX ст. (с. 121–127);
- Тимофій Шпаковський (с. 133);
- «Сонце української музики» (с. 134–138);
- Невідомий лист Миколи Лисенка (с. 139–141);
- Асистент Г. Нейгауза Всеволод Топілін (с. 142–146);
- Ave Maria (с. 147–148);
- Соціальне положення композиторів у суспільно політичній системі України у 60-80-х роках 20 ст. (с. 149–153);
- Знищити культуру – це означає знищити Україну (с. 154–159).

2013

Творчість, натхнення, талант. *КиЖ*. 2013. 18 жовтня.

2015

Київські дні Анни Горенко. *Слово і Час*. 2015. № 4. С. 82–91.

2016

Степаненко М. Статті. Дослідження. Спогади. Київ : Гроно, 2016. 216 с.

У збірнику опубліковано статті:

- Клавір в історії музичної культури України XVI–XVII ст. (с. 11–47);
- Український дудар на німецькій гравюрі кінця XV ст. (с. 48–54);
- Коло Марусі Чурай (с. 55–70);
- Орган, клавесин, клавикорд, фортепіано в Україні XVIII ст. (с. 71–91);
- Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських (с. 92–101);
- Три долі (с. 102–107);
- Соната для скрипки і чембало Максима Березовського (с. 108–111);
- Ближче до істини (Репліка) (с. 112–114);
- Невідомий твір Дмитра Бортнянського (с. 115–117);
- Дефіцит компетентності (с. 118–122);
- Деякі відомості про німецьких майстрів – виробників клавішних музичних інструментів та про фортепіанні фабрики, що існували на території України в XIX ст. (с. 123–129);
- Тимофій Шпаковський (с. 130–135);
- «Сонце української музики» (с. 136–140);
- Невідомий лист Миколи Лисенка (с. 141–143);
- Асистент Г. Нейгауза Всеволод Топілін (с. 144–148);
- Ave Maria (с. 149–150);
- Соціальне положення композиторів у суспільно політичній системі України у 60–80-х роках 20 ст. (с. 151–155);
- Знищити культуру – це означає знищити Україну (с. 156–161);
- Останній з'їзд (с. 162–165);

- Берестечко в Парижі (с. 166–174);
- Рюрик (с. 175-185); передрук: *Всесвіт*. 2016. № 3–4;
- Творчість українських музикантів в галузі камерно-інструментального мистецтва в Москві і Петербурзі XVII-XVIII ст. (с. 186–196);
- Київські дні Анни Горенко (с. 197–215).

2018

Статті. Дослідження. Спогади. Видання 2-ге, доповнене. Київ : Гроно, 2018. 232 с.

У збірнику опубліковано статті:

- Клавір в історії музичної культури України XVI–XVII ст. (с. 11–47);
- Український дудар на німецькій гравюрі кінця XV ст. (с. 48–54);
- Коло Марусі Чурай (с. 55–70);
- Орган, клавесин, клавикорд, фортепіано в Україні XVIII ст. (с. 71–91);
- Творчість Тимофія та Єлизавети Білоградських (с. 92-101);
- Три долі (с. 102–107);
- Соната для скрипки і чембало Максима Березовського (с. 108–111);
- Ближче до істини (Репліка) (с. 112–114);
- Невідомий твір Дмитра Бортнянського (с. 115–117);
- Дефіцит компетентності (с. 118–122);
- Деякі відомості про німецьких майстрів – виробників клавішних музичних інструментів та про фортепіанні фабрики, що існували на території України в XIX ст. (с. 123–129);
- Тимофій Шпаковський (с. 130–135);
- «Сонце української музики» (с. 136–140);
- Невідомий лист Миколи Лисенка (с. 141–143);
- Асистент Г. Нейгауза Всеволод Топілін (с. 144–148);
- Ave Maria (с. 149–150);

- Соціальне положення композиторів у суспільно політичній системі України у 60-80-х роках 20 ст. (с. 151–155);
- Знищити культуру – це означає знищити Україну (с. 156–161);
- Останній з'їзд (с. 162–165);
- Берестечко в Парижі (с. 166–174);
- Рюрик (с. 175-185); передрук: *Всесвіт*. 2016. № 3–4;
- Творчість українських музикантів в галузі камерно-інструментального мистецтва в Москві і Петербурзі XVII-XVIII ст. (с. 186–196);
- Київські дні Анни Горенко (с. 197–215);
- Микола Маркевич (с. 216–222);
- Тіні забутих предків (с. 223–227);
- Каліше... (с. 228–230).

Книжкові видання, в яких М. Степаненко був упорядником / редактором / автором вступних статей / коментарів

1989

Українська музична спадщина. Статті, матеріали, документи / Упоряд. М. Степаненка; загальна ред. М. Гордійчука. Київ : Муз. Україна, 1989. 152 с.

1995

Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури / Упоряд. та загальна редакція М. Б. Степаненка. Вип. 1: До 250-річчя від дня народження Максима Березовського. Київ : Центрмузінформ, 1995. 236 с.

1999

Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури / Упоряд. та загальна ред. М. Степаненка. Вип. 2 : До 120-річчя від дня народження Миколи Леонтовича. Київ : Центрмузінформ, 1999. 268 с.

2003

Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури / Упоряд. та загальна ред. М. Степаненка. Вип. 3 : До 250-річчя від дня народження Дмитра Бортнянського. Київ : Центрмузінформ, 2003. 248 с.

Видання композиторських творів М. Степаненка

Для фортепіано

1967

«Образи» : мініатюри для фортепіано. Зошит 1. Київ : Музична Україна, 1967 р. 14 с.

1969

«Образи» : мініатюри для фортепіано. Київ : Музична Україна, 1969. 14 с.

1970

Соната-балада : для фортепіано. Київ : Музична Україна 1970. 19 с. (Нові твори українських радянських композиторів).

1973

«Образи» : мініатюри для фортепіано. Зошит 2. Київ : Музична Україна, 1973 р. 11 с.

1974

«Ескізи» : для фортепіано. Київ : Музична Україна, 1974. 12 с. (Композитори України – дітям).

1977

Сонатина № 3 : для фортепіано. Київ : Музична Україна, 1977. 19 с. (Нові твори українських радянських композиторів).

1989

Соната-балада : для фортепіано. *Сонати українських радянських композиторів для фортепіано*. Вип. 1. Київ : Музична Україна, 1989.

1993

Произведения для фортепиано. [У збірнику опубліковано твори М. Степаненка]. Москва : Советский композитор, 1993. 90 с.

2002

Елегія : для скрипки та фортепіано. Київ : Музична Україна, 2002. 6 с.

2010

«Образи», «Музичні моменти», Соната-балада пам'яті Ференца Ліста.
Фортепіанна музика. Київ : Гроно, 2010, 52 стор.

2018

«Образи». *Українська фортепіанна музика XX–XXI століття*. Т. 2 /
Упоряд. Т. Рощина. Київ : Музична Україна, 2018. С. 74–83.

2019

«Образи», Музичні моменти, Соната-балада пам'яті Ференца Ліста, Дві арабески. *Фортепіанна музика*. Вид. 2-ге. Київ : Гроно, 2019. 56 с.

Для скрипки та фортепіано

2010

Елегії. Київ : Гроно, 2010. 16 с. (1. Пам'яті І. Ф. Стравинського. 2. Пам'яті А. Б. Солов'яненка).

2014

Елегії [Клавір і партія скрипки]. Київ : Гроно, 2014. 16 стор. (1. Пам'яті І.Ф. Стравинського. 2. Пам'яті А.Б. Солов'яненка).

Для бандури

2010

Варіації на українську тему. *Твори для бандури* : в супроводі фортепіано. Вип. 4 / Переклад для бандури та упоряд. С. Овчарової. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. С. 38.

Для мішаного хору a cappella

2011

«Духовний триптих» : для мішаного хору а cappella. Київ : Гроно, 2011, 16 с. [В авторському збірнику опубліковано: «Благослови, душе моя, Господа», «Вірую», «Отче наш»].

2015

Вибрані хорові твори : для мішаного хору а cappella. Київ : Гроно, 2015, 32 с. [В авторському збірнику опубліковано: «Відлуння Літургії»: «Благослови, душе моя Господа», «Господи, помилуй», «Милість спокою», «Отче наш», «Достойно єсть», «Вірую». Три пісні Срібного віку: «Как из сумрачной гавани (сл. О. Блока), «Ветер принес издалека» (сл. О. Блока), «Послушайте» (сл. В. Маяковського)].

Для голосу і фортепіано

1965

«Облетіли пелюстки» : романс для голосу з фортепіано. Сл. В. Чумака. Київ : Мистецтво, 1965. 3 с. (Репертуар вокаліста).

1971

«До тебе, Україно»: для баса з фортепіано. Сл. Лесі Українки. *Лесина пісня* : репертуарний збірник / Упоряд. М. Степаненко. Київ : Мистецтво, 1971. С. 59.

«Коли сниться мені» : для голосу в супроводі фортепіано (cis¹-g²). Сл. [перекл.] Лесі Українки; [сл. Дж. Байрона]. *Лесина пісня* : репертуарний зб. / Упоряд. М. Степаненко. Київ : Мистецтво, 1971. С. 63.

1981

«Стояла я і слухала весну» : для голосу з фортепіано (e¹-gis²). Сл. Лесі Українки. *Романси українських радянських композиторів : для голосу в супроводі фортепіано* / Упоряд. Т. Булат. Вип. XII. Київ : Музична Україна, 1981. С. 33.

2017

Солоспівви для голосу та фортепіано. Київ : Гроно, 2017. 56 с. В авторському збірнику опубліковано: «Барвінок цвів» (сл. Т. Шевченка), «За

Сибіром сонце сходить» (обробка М. Степаненка), «Стояла я і слухала весну» (сл. Лесі Українки), «Ластівка» (сл. Б. Грінченка), «Облетіли пелюстки» (сл. В. Чумака), «Гарбуз білий качається» (обробка М. Степаненка), «Осенний романс» (сл. І. Анненського), «О, жизнь» (сл. А. Ахматової), «Двадцать первое. Ночь. Понедельник» (сл. А. Ахматової), «Зимняя ночь» (сл. Б. Пастернака), «Жил Александр Герцович» (сл. О. Мандельштама), «Что другим не нужно» (сл. М. Цветаєвої).

Пісні

1990

«Цвіт калини» : пісні для голосу, хору в супроводі фортепіано. Київ : Музична Україна, 1990. 64 с. [В авторському збірнику опубліковано: «Вершники революції» (сл. А. Марчука); «Соколята» (сл. А. Драгомирецького); «Перед могилою солдата» (сл. О. Новицького); «Коли сниться мені» (сл. Лесі Українки) «Цвіт калини» (сл. А. Драгомирецького); «Сніжинки» (сл. І. Семенюка); «Кохана» (сл. Д. Луценка); «Це ви посміхнулись», «Сонячна пісня» (обидві – сл. А. Драгомирецького); «Цветет черемуха» (сл. Н. Злотникова); «Грай, бандуро, грай» (сл. П. Воронька); «Бубон, цимбали і скрипка» (сл. А. Драгомирецького)].

Музика для дітей

1970

«Росте в лісі Берізка» : казка А. М'ястківського з муз. М. Степаненка та мал. А. Гурлева. Київ : Музична Україна, 1970. 94 с.

«Наші друзі» : музичні малюнки. Київ : Музична Україна, 1970. 16 с. (Композитори України – дітям).

1972

Чотири п'єси. Київ : Музична Україна, 1972 р. 11 с. (Композитори України – дітям). [У збірнику опубліковано: «Прелюдія», «Танець», «Казка», «Марш»].

«Соколята» : для голосу з фортепіано. Сл. А. Драгомирецького. Київ : Музична Україна, 1972. 10 с.

1974

«Українська сонатина». Київ : Музична Україна, 1974. 12 с. (Композитори України дітям).

1980

«Дитячий зошит» : для фортепіано. Київ : Музична Україна, 1980. 27 с.

Олімпійська. Сл. В. Чередниченка. Київ : Музична Україна, 1980. 5 с.

1984

«Веселка». З «Дитячого зошита». *Фортепіанні п'єси українських композиторів для дітей*. Вип. 4 / Ред. Є. Ржанов. Київ : Музична Україна, 1984. С. 8.

1986

«Глупая лошадь : цикл песен для детей дошкольного и младшего школьного возраста в исполнении профессиональных певцов». Київ : Музична Україна, 1986. 23 с. [До циклу входять: «Маленькая песенка о большом дожде», «Глупая лошадь», «Обыкновенная история», «Мистер Квакули (История загадочная и не очень длинная», «Уики-Вэки-Воки», «Грустная песенка о слоненке»].

1987

«Дитячий альбом» : для фортепіано. Київ : Музична Україна, 1987. 71 с.

1996

Варіації на українську тему. *Фортепіано. 4 клас* : учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. Київ : Музична Україна, 1996. С. 48–54.

2001

«Лісова казка» : збірник творів для дітей. Слова А. М'ястківського. Київ, 2001.

2002

«Дитячий альбом». Київ : Гроно, 2002. 84 с. [У збірнику опубліковано: Десять дитячих п'єс: «Перший пролісок», «Ляльковий танець», Гопак, Етюд, «Скривдили», «Весняночка», «Дражнилка», «Український танець», «Веселка», Експромт, «Вечірня мелодія», «Взимку на трійці». Сонатина №1 фа мажор. «Українська сонатина» № 2 ля мінор. Сонатина №3 до мажор. Варіації на українську тему. «Про звірів» : маленька сюїта: «Бегемот», «Дельфін», «Черепашка», «Білочка», «Лисиця», «Мавпи». «Ескізи»].

«Дитячий альбом» : твори для фортепіано. Київ : Музична Україна, 2002. 81 с. : портр., іл.

2003

«Веселка». Сл. А. М'ястківського. *Співають діти* : репертуар для молодшого та середнього шкільного віку / Укладач та ред. І. Зеленецька. 2-е вид. випр., допов. Кам'янець-Подільський : Абетка, 2003. С .12.

2008

Чотири п'єси в чотири руки : для фортепіано. Київ : Музична Україна, 2008. 11 с.: іл. (Репертуар ДМШ). [У збірнику опубліковано: Фугета, «Карпатський наспів», «Жартівлива», «Мелодія»].

2010

«Веселка». Музика М. Степаненка, вірші А. М'ястківського : *Солоспіви для дітей та юнацтва*: [навчально-метод. посібник] / Автор [передмови] та укладач І. Зеленецька. Кам'янець-Подільський : Абетка, 2010. С. 39.

2011

«Вечірня мелодія». *Перлини української фортепіанної музики. 3–4 клас* / Упоряд. : Є. Шелестова, М. Чикаренко. Київ : Музична Україна, 2011. С. ...

2016

Варіації на українську тему. *Фортепіано. 4 клас* : учбовий репертуар дитячих музичних шкіл. Київ : Музична Україна, 2016. С. 48–54.

Обробки народних пісень

1977

«За Сибіром сонце сходить». Обробка М. Степаненка. З репертуару Миколи Кондратюка Київ : Музична Україна, 1977. С. 3–5.

2010

«За городом качки пливуть» : українська народна пісня. Обробка М. Степаненка. *Твори для бандури* : в супроводі фортепіано. Вип. 3. Переклад для бандури та упоряд. С. Овчарової. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. С. 11.

Сценарій літературно-музичного вечора

«Лесина пісня». *Лесина пісня* : репертуарний збірник. Київ : Мистецтво, 1971. С. 3.

**Нотні видання, в яких М. Степаненко був упорядником /
редактором / автором вступної статті / коментарів**

1970

Наші друзі : музичні малюнки / Упоряд. В. Клин, М. Степаненко. Київ : Музична Україна, 1970. 16 с. (Композитори України дітям).

1971

Лесина пісня : репертуарний збірник. / Упоряд. М. Степаненко. Київ : Мистецтво, 1971. 115 с.

1973

Українська фортепіанна музика. Вип. 2 / Ред.-упоряд. М. Степаненко. Київ : Музична Україна, 1973. 40 с. У збірнику вміщено твори Д. Бортнянського, О. Лизогуба, М. Маркевича, Й. Витвицького.

1974

Українська фортепіанна музика. Вип. 4 / Ред. М. Степаненко. Київ : Музична Україна, 1974. 39 с. У збірнику вміщено твори П. Сокальського.

1975

Автографи : п'єси для фортепіано радянських композиторів / Авт. тексту та упоряд. В. Клин, М. Степаненко. Вип. 1. Київ : Музична Україна, 1975. 115 с.

1976

Бортнянський Д. С. Вокальні твори : для голосу з фортепіано / Укладач М. Степаненко. Київ : Музична Україна, 1976. 69[3] с.

1978

Безуглий Т., Дидинський М. Українська фортепіанна музика / Ред.-упоряд. [та автор вступ. статті] М. Степаненко. Київ : Музична Україна, 1978. 38 с. (Українська фортепіанна музика. Вип. 7).

1983

Березовський М. Соната для скрипки і чембало. Публікація, розшифрування та ред. М. Степаненка. Київ : Музична Україна, 1983. 51 с.+ партія чембало (7 с.).

Степовий Яків Степанович. Вибрані фортепіанні твори / Ред.-упоряд. М. Степаненко; вступ. стаття Ю. Малишева. Київ : Музична Україна, 1983.

Українська фортепіанна спадщина : хрестоматія / Упоряд., ред., вступ. стаття та коментарі М. Степаненко. Вип. 1. Київ : Музична Україна, 1983. 119 с.

1985

Бортнянський Д. С. Концерт ре мажор для чембало з оркестром : клавір / Розшифрування, оркестрування, каденція, ред. М. Степаненка. Київ : Музична Україна, 1985. 48 с.

Дискографія

Виконавець – М. Степаненко

1977

Бортнянський Д. Концертна симфонія; Квінтет : М. Степаненко (фп.), С. Маркичева (арфа), А. Баженов, Б. Скворцов (скр.), Ю. Холодов (альт), Л. Краснощок (влч.), В. Прокопович (фагот). Москва : Мелодия, 1977. С10 08697–8.

1979

«Українська фортепіанна музика XVII–XIX століть» : М. Степаненко (фп.). [Записано твори: невідомих авторів XVII–XIX століть, Д. Бортнянського;

А. Лизогуба, М. Маркевича, Козацький танець (1640 р.), Дергунець (1774 р.), Казачок (1790 р.), Соната для фортепіано сі-бемоль мажор, Соната для фортепіано до мажор (Allegro moderato, Adagio con espressivo, Рондо Allegretto), Соната для фортепіано фа-мажор (усі – Д. Бортнянського), Варіації на тему української нар. пісні «Ой у полі криниченька», Ноктюрн № 1 мі-бемоль мажор, Ноктюрн №2 ля-бемоль мажор (усі – О. Лизогуба), Українські народні пісні для фортепіано: «Ой ти, дівчина, горда та пишна», «Ой ізрада, карі очі», «А в Ковалихі і собаки лихі» (усі – М. Маркевича)]. Москва : Мелодия. С10 17725–26 <https://soundcloud.com/anbarnew/sets/mikhaylo-stepanenko-ukranska-forteppanna-muzika-xvii-xix-stolttya-1979>

1980

«Українська віолончельна музика». [Записано твори : Лизогуб І. Соната; Лисенко М. «Журба» (елегія); Степовий Я. Мазурка; Штогаренко А. Соната; Іщенко Ю. Adagietto і скерцино : В. Червов (влч.), М. Степаненко (фп.)]. Москва : Мелодия, 1980. С10 14739–40.

«Українська фортепіанна музика XVII –XIX століть». [Записано твори: Три українські танці (невід. автори XVII–XVIII ст.): «Козацький танець», Дергунець, Казачок; Бортнянський Д. Соната сі-бемоль мажор, Соната до мажор, Соната фа мажор; Лизогуб О. Варіації на тему укр. нар. пісні «Ой у полі криниченька», Ноктюрни – № 1 мі-бемоль мажор, № 2 ля-бемоль мажор; Маркевич М. Шість українських народних пісень] : М. Степаненко (фп.). Москва : Мелодия, 1980. С10 17725 005.

1983

«Музика українських композиторів XIX ст.» [Записано твори: Два козацьких танці (автор невід.); Ільєнко Л. Вальс, Екосез, Кадриль, «Українська пісня»; Барцицький А. Вальс, Мазурка; Заремба В. Думка; Пащенко В. «На смерть Т. Шевченка», Полонез; Витвицький Й. «Українка», Варіації; Шпаковський Т. Інтермецо-мазурка, «Перша українська рапсодія»; Гусаковський А. «Альбомный листок», Скерцо; Безуглий Т. «Подольська», Мазурка] : М. Степаненко (фп.). Москва : Мелодия, 1983. С10 20027 003.

«Музыка украинских композиторов XIX века» [Грамплатівка] : М. Степаненко (фп.). Мелодия, 1983, vinyl. [Записано твори: Невідомий автор. «Два козацьких танці»; Ілленко Л. Вальс, Екоссез, Кадриль, «Українська пісня»; Барсицький А. [Барцицький А.]. Вальс, Мазурка; Заремба В. Думка; Пащенко В. Полонез «На смерть Т. Шевченка»; Витвицький Й. «Українка», Варіації; Шпаковський Т. Інтермецо-Мазурка, «Перша українська рапсодія»; Гусаковський А. «Листок»; Скерцо; Безуглий Т. «Подільянка»]. Джерело: <https://www.youtube.com/watch?v=G2gJAfTMgYc>.

Various – Кругозор №5/1983. Лейбл: Кругозор (2) – 230. Формат: 6 × Flexi-disc, 7", 33 ½ RPM, Mono. Страна: USSR. Дата реліза: May 1983. Жанр: Rock, Non-Music, Pop, Classical, Folk, World, & Country, Stage & Screen. 1-ша частина Allegro (фрагмент) та 2-га частина Grave Сонати для скрипки і чембало М. Березовського : А. Панов (скр.), М. Степаненко (фп.).

1989

Бортнянський Д. Концерт для клавесина з оркестром (оркестрування і каденція М. Степаненка); Березовський М. Соната для скрипки і чембало : К. Стеценко (скр.), М. Степаненко (фп.), камерний оркестр «Перпетуум мобіле», дириг. І. Блажков; Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського, дириг. В. Іконник; мецо-сопрано Т. Калустян. Москва : Мелодия, 1989. С10 27817 002.

«Бортнянский Д., Березовский М. Находки последних лет» [Записано твори: Мотет для сопрано, альту, баритона та камерного оркестру, «Dominus», «Domine», «Qui seminant in lacrimis», «Gloria»; Концерт для клавесина з оркестром ре мажор, Соната для скрипки і клавесина до мажор, Allegro, Grave, Minuetto Con 6 Variazioni, Концерт «Не отвержи мене во время старости», Adagio, Fuga, Moderato] : М. Степаненко (фп.), К. Стеценко (скр.), Т. Калустян (мецо-сопрано), камерний оркестр «Перпетуум мобіле», дириг. І. Блажков; Київський камерний хор ім. Б. Лятошинського, дириг. В. Іконник; Москва : Мелодия, 1989. Запис 1986 р.

2012

CD : «Памяти серебряного века» (12 романсів на сл. А. Ахматової, Й. Мандельштама, Б. Пастернака) : Л. Войнаровська (сопрано), М. Степаненко (фп.).

2022

Бортнянський Д. Соната В-dur : М. Степаненко (фп.). Джерело: <https://www.facebook.com/watch/?v=684510952627446>

Українська фортепіанна музика XVII–XIX століть : М. Степаненко (фп.). Джерело: <https://www.youtube.com/watch?v=FqjsxlVVIQY>

Виконання творів М. Степаненка іншими музикантами

1978

Степаненко М. «Образи» (перший зошит) : М. Сук (фп.). Москва : Мелодия, 1978. С10 11429–30.

1984

«Українські музичні казки». Степаненко М. «Росте в лісі берізка», сл. А. М'ястківського : М. Козій (читець), Е. Акритова (сопрано), ансамбль солістів ДСО УРСР. Москва : Мелодия, 1984. С50 20855 000.

2013

Степаненко М.: Кантата «Відлуння літургії» (І. ІІ. ІІІ частини) : студентський хор НМАУ ім. П. Чайковського, дириг. Я. Городня; М. Кушніренко (соло), Д. Савон (читець). Гранд-фестиваль «Vivat, Academia» присвячений 100-річчю НМА України ім. П. Чайковського. «Композиторські діалоги Академії: М. Степаненко – О. Безбородько». 25.11.2013. Великий зал НМАУ ім. П. Чайковського. Джерело: https://www.youtube.com/watch?v=PqkZj7wrkJc&list=RDPqkZj7wrkJc&start_radio=1

2014

Степаненко М. «Пісні Срібного віку» : Камерний хор «Софія», дириг. О. Шамрицький. Авторський концерт М. Степаненка. Національна філармонія України. 22.06.2014. Джерело:

https://www.youtube.com/watch?v=pIKAc8Gel_U&list=RDpIKAc8Gel_U&start_radio=1

2015

Степаненко М.: «Відлуння літургії», «Три пісні Срібного віку» : Камерний хор «Софія», дириг. О. Шамрицький. Авторський концерт М. Степаненка. 18 квітня 2015 р. Малий зал НМАУ ім. П. Чайковського. Джерело: https://www.youtube.com/watch?v=Bzo-hrZZe0M&list=RDBzo-hrZZe0M&start_radio=1

2024

Степаненко М. «Вечірня мелодія» : О. Федорова (сопрано). 14 листопада 2024 р. Джерело: https://www.youtube.com/watch?v=1sVbfaB5oVA&list=RD1sVbfaB5oVA&start_radio=1

Степаненко М. Фортепіанна сюїта для дітей «Про звірів» : Г. Венничук. 15 січня 2024 р. Використано відеопрезентацію І. Корнеєвої. Джерело: <https://www.youtube.com/watch?v=02XfKhtVN-8>

2025

Степаненко М. «Скривдили» : О. Любомир (учень 1 класу, викл. Г. Вознюк). Джерело: <https://www.youtube.com/watch?v=NeianFB0bYE>

Степаненко М. «Веселка» : В. Волинець. 2020 р. Джерело: <https://www.youtube.com/watch?v=j93IkY4gGmk>

Нотні приклади з творів М. Степаненка

32

А - лі - лу - я, А - лі - лу - я

А - - лі - лу - - я

А - лі - - лу - - я

5



225

се - - ра - - фи - - мів.

30 *p* А - лі - лу - я. *accel.* А - лі - лу - я.
pp А - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я

32 *cresc.* А - лі - лу - я. *accel.* А - лі - лу - я.
mf а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я. а - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я.
cresc.

34 *f* А - лі - лу - я *ff* А - лі - лу - я
mf А - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я *con fuoco* А - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я

36 *mf* А - лі - *dim.* лу - я *Lento* *mp* А - лі - лу - я.
rit. А - лі - лу - я, а - лі - лу - я, а - лі - лу - я. А - лі - лу - я.
pp А - лі - лу - я, а - лі - лу - я.

16

Приклад 3. Фрагмент хорового твору «Вірую» із циклу «Відлуння Літургії» М. Степаненка.

3 сла - во - ю. | I в ду - ха свя -

71
Гос - по - да Жи - во - твор - но - го, | I в ду - ха свя -

74
то - го. | I в ду - ха свя - то - го,

77 *cresc.* *f*
і в ду - ха свя - то - го, | і в ду - ха свя -

80 *ff* *p*
то - - - го...

ДОДАТОК В

Інтерв'ю

Інтерв'ю № 1 (АНФРФ ІМФЕ НАНУ, ф. 56 «З історії української культури», од. зб. 57).

Інформант: Сасько Геннадій Михайлович

Інтерв'юер: Кислюк Андрій Вікторович

Дата: 18.11.2025

А. Кислюк: Геннадію Михайловичу, з більшістю нотних видань та музикознавчих праць Михайла Степаненка я ознайомився саме завдяки Вашому видавництву. Розкажіть, як виникла ідея створення видавництва «Гроно», які життєві ситуації спонукали до того, що була потреба в приватних музикознавчих і нотних виданнях?

Г.М. Сасько: Я хотів би почати з того, що ми були знайомі з Михайлом Борисовичем з 1966 року. Я вступив до консерваторії, а він був уже на другому курсі чи на третьому. Ми заприятелювали. Він був гарний піаніст, весь час виступав, грав і свої твори. Я в той час теж був піаністом, і ми тому й познайомились. Стосовно видань, то мушу Вам сказати, що Михайло Борисович був ініціатором перших моїх видань. Він працював паралельно з навчанням у видавництві «Мистецтво», і там була редакція музичних творів, які друкували, і, зокрема, випускали збірники для самодіяльності, куди входили пісні, вірші тощо. І був підрозділ хореографічний. Йдеться про те, що в збірнику друкувався сценарій хореографічної картини (називали «хореографічна картина»), і вона розписана була постановочно як сценарій, і треба було написати музику, яка б відповідала цьому сценарію. Мені запропонували зробити (тоді то було модно) хореографічну картину про Валю Котика (був такий піонер-герой в Шепетівці). Мені запропонували зробити музику, я її написав, і вона дуже сподобалась. Михайло Борисович був там редактором і вирішив зразу її надрукувати. Так у 1967 році завдяки Михайлу Борисовичу в світ вийшла збірка для художньої самодіяльності, в якій була хореографічна картина «Піонер Валя Котик» із моєю музикою (надруковані

клавір музики і сценарій). Завідувачу редакції все так сподобалось, що мені тут же замовили другу хореографічну картину, пов'язану з війною, називалась вона «Нескорена»: про дівчину, яку захопили вороги, вона у в'язниці й із нею відбуваються всякі перипетії, але вона не піддається й наприкінці гине. І теж я написав музику, сторінок п'ять клавіру. Наступного разу вийшла збірка під назвою «Нескорені», і там був уже другий мій твір надрукований під моїм прізвищем. Тож я мав перше в житті видання, де було написано моє прізвище. І тоді мої батьки, пам'ятаю, в такому були шоці, бо для батьків завжди бувають шоком досягнення дітей. Ось така співпраця зі Степаненком у моєму житті лишилася в пам'яті.

Ми в Спілці багато вели роботи разом, зокрема, в молодіжних комісіях, і потім, коли Михайла Борисовича обрали головою Спілки композиторів, а він довго був головою Спілки, робота наша і дружба продовжувалися. Він постійно щось там вишукував в архівах, їздив у Париж, привозив якісь фотокопії, ми зустрічалися, дивилися. Мені це було цікаво, тоді я вперше по-справжньому познайомився з тим, що таке табулатура. Ми весь час підтримували контакт, він розповідав про всіх тих виконавців (*XVIII-XIX ст. – А.К.*), які потім з'явилися в його книжці, такий був постійний обмін думками. А коли я вже створив видавництво (я працював у «Музичній Україні» до 1985 року, а потім, на жаль, пішов через хворобу), і десь на початку 1990-х я вже вийшов у вільне плавання (тому що досвід у видавництві «Музична Україна» дав дуже багато, я очолював художню раду з прийому творів на видання) й у 1994 році створив видавництво. Спочатку це було акціонерне товариство, а з 1998 – приватне підприємство. Видавництво було створене під випуск дитячої літератури: казки, історії, пригоди наші й іноземні; потім всякі розмальовки тематичні, діти полюбляли тоді розмальовувати героїв Діснея в українських казках. Ми поєднували діснеївських героїв із Котигорошком, вони дуже цікаві були для дітей. Шалені тиражі на той час були. Одна розмальовка на той час набрала 150 тисяч примірників, це був десь 1995–1996 роки. А в 1998 році так сталося, що партнери розбіглися в різні боки, і я на базі «Грона» створив приватне

підприємство, але вже довелося його трохи переорієнтовувати, тому що в цей час з'явилося дуже міцне, із західною підтримкою видавництво «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», й у Харкові було видавництво «Ранок», і вже на фоні цієї конкуренції набагато важче було видавати дитячу літературу, й ми вирішили спробувати друкувати музичну літературу для дітей (саме нотні видання). Десь 1999 року вийшло перше таке видання, можливо, Ви десь бачили, дуже гарне видання було: «Музична скарбничка» для 1-3 класів, для початківців. Воно було зроблене у формі гри, там був такий персонаж на кожній сторінці (через все видання проходив) – Гронік називався, і цей персонаж спілкувався з учнем, підказував йому щось, розповідав, що таке штрихи, легато і так далі.

А. Кислюк: Геннадію Михайловичу, Михайло Борисович дуже багато надрукував у Вас нот, зокрема, й для дітей, «Дитячий альбом», наприклад. Чи ділився Михайло Борисович із Вами своїми ідеями стосовно того, що саме він хоче включити в нотну збірку, можливо, якісь ідеї з приводу оформлення обкладинок?

Г.М. Сасько: Спілкування на тему дитячої музики було у нас ще в консерваторії, коли він писав ті «Образи». «Дитячий альбом» він написав після консерваторії, звісно, ми говорили про це. Він був блискучим піаністом, тому й у нотах у нього немає чогось незручного. І у нього була, що мені дуже імпонувало, образність його музики. Це якраз те, чого не вистачало в музиці для дітей, і зараз не вистачає, тому що, чесно сказати, зараз відсутня справжня музика для дітей, її просто нема... Педагоги самостійно щось намагаються шукати, але ніхто з професіоналів таку музику не створює. Ми спілкувалися і відносно оформлення, і відносно реального тиражу, бо це дуже дороге видання. А принцип «Грона» завжди був: робити видання доступними за ціною, і нас за це дуже «клювали» наші конкуренти, але ми намагалися робити так, щоб можна було кожному з батьків купити такі ноти за 8, 10 гривень. Це реальна ціна для збірки, й методично зроблено все за чинними правилами. Наприклад, «Дитячий альбом» М. Степаненка. Твори з цієї збірки яскраві та образні, й дітям дуже

легко то сприйняти. Їх може грати дорослий для дітей, і можуть грати діти в концертах для дорослих.

А. Кислюк: Дуже яскрава «Сюїта про звірів» М. Степаненка, про яку неодноразово писали в статтях, аналізували, як її треба виконувати...

Г.М. Сасько: Ми на цьому ґрунті з ним і приятелювали, абсолютно розуміли один одного. А потім перейшли вже до більш серйозних видань: і вокальна музика у нього виходила, і двічі ми друкували з додатком фортепіанні твори («Фортепіанна музика» – А.К.), де друге видання вже доповнене двома арабесками. Що стосується обговорення, то від самого початку до самого видання він був у курсі, ми спілкувалися. І йому було цікаво: я приносив, скажімо, варіант обкладинки, ми його переробляли. Я до цього дуже толерантно ставився, не нав'язував свою думку, тому що автору мусить подобатися видання, інакше для чого він видає? До того ж, він якусь частину вартості видання спонсорував, невелику, але спонсорував, розуміючи ситуацію, що затрати поліграфічні були дуже високі, папір коштував дорого. А потім він запропонував зробити збірник статей, аргументуючи, що він має багато окремих статей у різних наукових збірниках. І ми скомпонували збірки, першу «Музично-історичні етюди» (2012) і «Статті. Дослідження. Спогади» (2016). Ми дійсно вдало скомпонували структуру, так, що там кожен, і професійний музикант, і просто аматор міг знайти для себе щось цікаве. Хтось буде читати, скажімо, про Єлизавету Білоградську, а хтось буде читати спогади... Вийшов гарний підбір матеріалу, і коли перше видання розійшлося, Михайло Борисович говорить: «Давай, я додам, у мене є ще матеріали», а матеріалів у нього залишалося достатньо, у мене навіть вдома лишилися його неопубліковані матеріали.

А. Кислюк: Я пам'ятаю, що у видання «Дослідження. Статті. Спогади» – друге доповнене, Михайло Борисович додав матеріали «Микола Маркевич», «Тіні забутих предків» та «Каліше».

Г.М. Сасько: Справа в тому, що Михайло Борисович був дуже «різновекторним» науковцем, не тільки музика його цікавила. Мені дуже

подобалось, що його цікавила соціальна структура, і все, що в ній виникало. І ті всі спогади про Петербург (а в Петербурзі були наші земляки), все подавалося тільки на підставі фактології, абсолютно доказово, з рукописами...

А. Кислюк: Він постійно працював в архівах...

Г.М. Сасько: Так, він постійно працював в архівах, йому було цікаві не тільки музичні, а й такі от просто спогади... Скажімо, за часів Незалежності, цікавився гетьманами, знав блискуче історію України. Ми інколи по-дружньому сперечалися, бо я теж цікавився тим...

А. Кислюк: Справді, книжка М. Б. Степаненка охоплює дуже широкий спектр статей для різних читачів...

Г.М. Сасько: Абсолютно, це була мета наша, розумієте. Ми так задумали цю збірку, щоб вона була цікава для всіх, написана доступною мовою, не заумно, як у наукових виданнях...

А. Кислюк: Які складно сприймати...

Г.М. Сасько: Так, складно сприймати... У мене вдома Ви ж уявляєте, яка бібліотека завдяки Тамарі Сергіївні, але я інколи сяду щось почитати, дві сторінки почитаю, і мені вже не цікаво, кидаю. А це видання ми якраз планували так, щоб дійсно будь-яка людина, яка цікавиться музикою, могла читати. Особливо зараз під час війни, не знаю, чи побачили Ви, що в філармонії повні зали... Причому в філармонії серед відвідувачів, якщо десять-дванадцять колег професіоналів знайду, то добре, а всі люди абсолютно не зв'язані з нашим прошарком мистецьким... Але їм цікаво, їм потрібно, тому в філармонії почали робити вступні слова знову перед концертами. Я був на П'ятій симфонії Малера, Кучар ставив... (*Теодор Кучар – А.К.*) Година двадцять... Ви собі не уявляєте, яка тиша стояла в залі, між частинами ніхто навіть не намагався вставати, сиділи як заворожені всі. Й ми потім ішли з дружиною додому й дивувалися: «Слухай як же так?... Це ж Малер!?!... Нам важкувато вже годину двадцять слухати симфонію!?!...». Це якраз до того, що вже людям треба дати і відповідне читання такого типу, щоб їм було зрозуміло, щоб вони прочитали, бо вони не знають різницю між клавіром і клавесином, але коли вони узнають,

їм буде цікаво. Тому тиражі книги Степаненка непогано йшли, ну потім книготоргівля рухнула: зараз у нас в Україні залишилися тільки три точки з реалізації нот, для тих, хто розуміє, що таке ноти. На жаль, нового подібного матеріалу я не бачу, тому що нема таких дослідників, яким був Михайло Борисович... Він був настільки сам собі цікавий, що до останнього він працював, і в мене в комп'ютері лишилися його матеріали. Він знайшов народну пісню в архіві, якої ніхто не знає, ну там такий текст, що її опублікувати було важкувато, вона називається «Наїхали запорожці». Він мені її надіслав, і я йому набрав нотний приклад. То статтю про неї він писав до останнього. Ви знаєте, останні дні його були дуже важкі, тому що раптова смерть Світлани (*дружини – А.К.*), моєї однокурсниці, його повністю вибила, і він буквально за два тижні пішов... Не витримав просто зміни в своєму житті. І на жаль, там прийшли такі родичі, з якими неможливо було щось говорити відносно архівів, відносно всього, кудись рояль поділи музфондівський... Тому спілкування нема, доступу до архівів нема, підняти якісь неопубліковані речі нема де, і, на жаль, в тому, що ото було видано, творча діяльність Михайла Борисовича завершилась. Я думаю, що вона була досить успішною, тому що за останні п'ятнадцять років, мабуть, десь десять-дванадцять видань ми видали з ним на загальну користь. Лишилася бібліотека, тоді ще розсилали ми спеціальні примірники по бібліотеках.

Михайло Борисович для мене був не тільки другом, а й науковцем, справжнім композитором: композитором яскравим, композитором дійсно з вигадкою, композитором, який весь час шукав, чим здивувати у вокальній музиці, фортепіанній музиці, і хорові твори у нього є, – практично, всі жанри крім великих, хоч симфонія у нього теж є, один раз виконувалась.

А. Кислюк: Про симфонію я також шукав інформацію, знайшов, що Валентина Володимирівна Кузик писала в 1976 році про цю симфонію.

Г.М. Сасько: Так, один раз вона виконувалась, я ще був зовсім молодий, та й Міша тоді ще був зовсім молодий. Але він знайшов себе саме в поєднанні, адже він до того ж був блискучим педагогом. Я багато разів сидів у нього в

класі, ми розмовляли, і він займався з учнями, а я дивився, наскільки він може трьома-п'ятьма словами спрямувати студента в якийсь інший ракурс, не такий який він грав. Педагог він був блискучий, не дарма він стільки років завкафедри був. Так що, всі іпостасі його як композитора, як музикознавця дуже крутого і як педагога фортепіанного – він всі вивів на дуже високий рівень... І це дійсно унікальна постать в українській музиці. Наскільки я знаю всю Спілку, не знаю іншої такої людини різносторонньої, різнообдарованої. Він був абсолютний унікум в цьому.

А. Кислюк: Так, М.Б. Степаненко був багатогранною особистістю... Попри творчу й викладацьку діяльність, він був головою Спілки композиторів, а це посада, яка, мабуть, вимагала дбати й про видання композиторського доробку членів спілки?

Г.М. Сасько: Ні, Спілка до видань не мала і не має стосунку. Річ у тім, що видавництво «Музична Україна» мало дуже високу європейську марку в 1970-х – початок 1980-х років (Ви, може, знаєте ті знамениті серії: біла серія «Симфонічна музика» кишенькова, «Українська симфонічна музика» в тих тканинних перепльотах, ці всі серії). В Європі ми одержували більше замовлень, ніж по Україні. Бо в Україні в магазинах ніхто не знав, куди дівати ту партитуру симфонії, а на заході вони розліталися. Але потім видавництво деградувало через постійну зміну людей, які приходили керувати видавництвом, не розуміючи його специфіки, не будучи людьми, пов'язаними з музичною творчістю ... Потім Богдан Кривопуст щось намагався зробити, але державне видавництво перетворилося в грантове видавництво. Ну зараз Соболева (*Катерина Соболева-Зоркіна – А.К.*) «робить фігуру», але якби не грант Кривопуста, то не було б ніякого Лисенка (*двотомник фортепіанних творів Миколи Лисенка, вийшов у жовтні 2025 року – А.К.*), двотомник ви вже бачили мабуть? От і попередні всі видання то все грантові, грантові, грантові, тому що просто так видавництво видати щось не може, бо нікуди реалізувати, і це головна проблема з нотами, з нотною й музикознавчою літературою – просто відсутність точок для реалізації такої продукції. От вони планують розсилати

безкоштовно по бібліотеках, наче будуть розсилати по музичних школах, ну я не уявляю собі, де вони візьмуть на то гроші, щоб розсилати по музичних школах. Я в таких випадках робив інакше: на збори викладачів, скажімо, музичних шкіл Києва, раз чи два на рік я привозив продукцію й ми ставили там столик і продавали просто надворі, ноти розхоплювали, ми поверталися з порожніми торбами. Не тільки тут, і у Львові так робили, й у Харкові так робили, один раз я в Донецьку ще встиг зробити так у 2012 році, там був якийсь конкурс, і ми туди поїхали, повезли ноти. А діти, коли бачать – вони купують, а коли не бачать, то й не будуть шукати. І це головна проблема – відсутність реалізації школою музичної продукції. Це погубило й губить далі музичну культуру українську. Я не боюся цих слів, я за них відповідаю, тому що, дійсно, я пройшов від блискучого видавництва «Музична Україна» до тепер такого виживання... От друкую, бачите вісім сторіночок (*Геннадій Сасько «Граю джаз. Дитячі н'єси для фортепіано» (2002) – А.К.*), так воно ж коштує грошей. Але ці видання популярні, вже чотири чи п'ять видань було другого «Джазу...» (*Геннадій Сасько «Граю джаз-2. Дитячі н'єси для фортепіано» (2008) – А.К.*), а про іншу продукцію треба пояснювати, а пояснювати нема кому: сидять менеджери, заступники директорів маркетів із порожніми очима: «А нащо воно? А ніхто не питав...». У нас одна торгова точка була в «Сяйві», так вже і в «Сяйві» прийшли нові люди, і воно загинуло. Так що це дуже велика проблема, яку намагалися ми з Михайлом Борисовичем вирішувати й серйозною музикою, і дитячою, і книжками... Свого часу це спрацювало, але надалі перспективи воно, на жаль, не має.

А. Кислюк: В останні роки свого життя Михайло Борисович звертався до жанру духовної хорової музики...

Г.М. Сасько: Так, у нього є маленький «Духовний триптих» з канонічними молитвами, є просто хорові твори, і є духовні твори. Знаєте, мабуть, приходить той вік, коли людина дійсно починає розуміти, що щось існує те, що тебе надихає, що тебе тримає, і ти мусиш то використовувати. У нас Леся Василівна (*Дичко – А.К.*) з 1980-х років тим всім займається. У мене

інше розуміння цього питання. А Михайло Борисович залишився абсолютно в рамках традицій української музики духовної і зробив канонічні тексти в «Духовному триптиху». І в хоровій музиці він щось пробував, хоч, як я розумію, вона не була йому дуже близька. Але дуже часто на творчі задуми і реалізацію композиторів впливає можливість знайти когось виконати. Можна написати п'ять симфоній, і вони будуть прекрасно лежати отут на роялі десять років, двадцять років... А можна шукати, от Михайло Борисович і шукав... Ті «Солоспів», що у нього, Ви ж бачили, – дуже гарні солоспів, бо він дуже любив поезію, і ця поезія початку 10-х, 20-х років ХХ століття була йому дуже близькою. Так він був вихований, такі мав уподобання, і тоді це ще можна було використовувати, ніхто не знав, що чекає далі нас на нашому шляху з цією війною...

А. Кислюк: Потім пізніше вийшло ще одне видання «Духовного триптиху», де Михайло Борисович, я так розумію, дописав ще три твори й об'єднав в один збірник, який трошки розширив і назвав «Відлуння Літургії».

Г.М. Сасько: Так, розширив. «Відлуння...», він, до речі, довго з цією назвою мучився, а потім побачив у мене на столі «Відгомін століть», і йому щось блимнуло, і він сказав: «О, в тебе є «Відгомін...», а в мене буде «Відлуння...»! Так з'явилася та назва. Він був дуже цікавою людиною, дуже освіченим, дуже ерудованим, з ним настільки цікаво було спілкуватися, що ми годинами могли ходити колись по Ворзелю нашому, відпочиваючи разом і працюючи. Тут в Києві обов'язково чи я його веду, чи він мене веде до метро на «Майдан Незалежності». Спілкування абсолютно неформальне, нестандартне, невимушене. Дуже часто люди спілкуються формально, а він чекав, що я йому скажу: «А давай спробуємо...», й це завжди був пошук нового. Його творчий доробок має дуже високий художній рівень, і заслуговує, щоб звучати... Хоча грають студенти переважно його «Образи» по всіх конкурсах...

А. Кислюк: І «Дитячий альбом», я знаю, виконують.

Г.М. Сасько: Так, на всіх конкурсах воно дуже гарно йде. Важливо, щоб не було такої ситуації як з В.С. Косенком, який помер, а потім тридцять років

поняття не мали, хто такий Косенко, просто викинули і все... А потім почали: «О, а тут перлінка, а тут крім 11 етюдів, є й дитячі...». А про їх видання, то як видавець за чотири роки я практично одне видання зробив і все. Елементарно нема грошей на це.

А. Кислюк: Вам разом із Михайлом Борисовичем неодноразово доводилося брати участь у конкурсах у складі журі. Наприклад, ви були співголовами в журі конкурсу юних композиторів пам'яті Юлія Мейтуса...

Г.М. Сасько: Так. Потім ми ще в інших журі багато разом працювали. Він завжди був об'єктивний: подобалось комусь чи не подобалось, а він завжди об'єктивно казав: «Ні, в цієї дівчинки отут не то, отут брудна педаль, а там було то, тому я ставлю 9 балів!» І все. Він аргументовано завжди казав і чесно. З ним було дуже приємно працювати. На якомусь конкурсі ми були, здається в Каховці, що Люба Працюк (*Любов Володимирівна Працюк – А.К.*) проводила. Він – надійна людина, яка каже то, що думає й не тому, що там викладач щось йому сказав перед тим: «От, підтримай мою!...». Це у нього ніколи не проходило, він не був людиною такого типу. Найсвітліші спогади... Для мене шоком був відхід Светочки Невзорової, його дружини... Абсолютний шок. Вона була моєю ученицею по бадмінтону, я з неї виховав розрядницю, коли ми вчилися... І відхід Михайла Борисовича був дуже для мене болісним, тому що я втратив дійсно справжнього друга, з яким можна все: можна посваритися, можна пожалітися, можна поділитися добром, можна поділитися своїм захопленням, і він сприймав то завжди... Він був одним із моїх найкращих друзів, і наші стосунки лишилися світлою полосою життя...

Інтерв'ю № 2 (АНФРФ ІМФЕ НАНУ, ф. 56 «З історії української культури», од. зб. 58).

Інформант: Невінчана Тамара Сергіївна

Інтерв'юер: Кислюк Андрій Вікторович

Дата: 20.11.2025

А. Кислюк: Тамаро Сергіївно, розкажіть про Вашу співпрацю з Михайлом Борисовичем, коли він був головою Спілки композиторів. Якими були тоді загальні мистецько-культурні процеси, як доводилося на них реагувати?

Т. С. Невінчана: Особистість Михайла Борисовича надзвичайна і абсолютно унікальна, настільки багатогранною була ця людина. А я його знала дуже давно, ще він тільки-тільки закінчив консерваторію тоді, а я ще вчилася в консерваторії... Добре знала. І потім побачила, наскільки він цікава людина, наскільки він глибоко вникає в усе, що робить. Він був перфекціоністом. І так само він ставився до Спілки. Він прийшов у Спілку композиторів у надзвичайно цікавий момент, переломний для історії взагалі, і для історії музичної культури зокрема. Тому що 1991-й рік, Незалежність... І Михайло Борисович наш, український композитор, раптом стає співголовою Спілки композиторів СРСР. Розумієте що це таке: це була просто сенсація, тому що «як це в Москві, якийсь українець, якийсь киянин, як це може бути?»

А. Кислюк: Михайло Борисович згадував про ці події в своїй книжці «Дослідження. Статті. Спогади»...

Т.С. Невінчана: Так, і дійсно це був перелом. Перелом відбувся в історії, і там нічого не могли зробити, тому що все: уже Україна відходить, стає незалежною. Хоч він був там до 1993-го року офіційно. А ставився він до своєї роботи там прискіпливо, і багато в нього було там, не те щоб конфліктів, але з'ясування стосунків, чому, наприклад, у Москві є таке, чого нема в Києві чи в Ризі? Такі речі тоді були дуже на часі... Всі хотіли самостійності. А ми в той час якраз випередили історію, і в 1990-му році заснували абсолютно самостійний фестиваль Київ Музик Фест, абсолютно незалежний ні від Москви, ні від кого. Тому що тоді в усьому було так: як подивиться Москва, що вони скажуть. Це от зараз здається таким смішним, а тоді це так було, такі були реалії. Тому він прийшов головою Спілки в такий момент цікавий і для Спілки дуже важливий, і відразу поринув у роботу. Він багато чого зробив. До речі, у нього були приймальні години в нашій Спілці в кабінеті, то він ніколи не пропустив жодної приймальної години й був дуже організованим в усьому, що робив, у

нього це було в характері. Якщо він за щось взявся, то він повинен це зробити. З початком Незалежності всі були на загальному позитивному підйомі, але ставлення до культури було не зовсім таким, як би нам митцям хотілося. Я розумію, що було багато інших завдань, трошечки було не до культури, але це нас дуже хвилювало. І Михайло Борисович почав роботу в напрямку, що треба поставити діяльність творчих спілок на якісь офіційні, законні рейки. Ви знаєте про Закон (*Закон «Про професійних творчих працівників та творчі спілки» прийнятий Верховною Радою України 7 жовтня 1997 року – А.К.*) – це була, до речі, дуже велика робота. У нас була організаційна група з його створення, ми регулярно зустрічалися всі, обговорювали кожен позицію. Я приходила з тих усіх засідань, і він дуже цікавився всіма деталями, проглядав ті всі позиції, кожен розділ, і брав у тому участь, і давав якісь поради. Цей закон був прийнятий 7 жовтня 1997-го року. Тобто, коли Михайло Борисович прийшов у Спілку в 1992 році, то ця підготовча робота весь час тривала. А що таке підготовча робота? А насамперед контакти з іншими головами творчих спілок, щоб ми всі єдиним фронтом вирішували наші спільні проблеми. І якраз ініціатором, це я підкреслюю, ініціатором створення цього закону був саме Михайло Борисович, а за ним уже й усі спілки, всі голови підтримали. Такі речі, як відносини Спілки і держави, його страшенно цікавили.

А. Кислюк: Михайло Борисович про це писав у своїй книжці. У статті «Знищити культуру означає знищити Україну» йшлося про те, як доводилося буквально виживати композиторам, коли держава не фінансувала культуру...

Т.С. Невінчана: До речі, в якихось я бачила джерелах написано просто «Закон про творчі спілки», а він то інакше називається «Про професійних творчих працівників та творчі спілки»... Про те, що Ви кажете, про конкретних митців і їх проблеми, – так, на першому місці має бути людина, митець, професіонал. І це важливий закон дійсно. Я вважаю його може чи не основною заслугою (*М.Б. Степаненка – А.К.*) на посту голови Спілки, тому що після його прийняття почався процес (а він завжди складний) стосунків із державою, зокрема, фінансових. Коли є закон, який регулює ці моменти, це набагато

краще. Я не можу сказати, що зараз наша держава дотримується повністю цього закону, хоч і не порушує відкрито, але є якісь моменти, які вимагають більш ретельного вивчення цього закону і дій в його руслі. Але головне, що він є. Були якісь спроби поміняти щось в цьому законі, такі закулісні ігри. Але він існує таким, яким його в 1997-му році прийняли та затвердили. Раніше до Незалежності було так: є центральна велика організація, вона там керує за своїми правилами і це розповсюджується по всіх республіках СРСР. До речі, москвичі дуже любили виїжджати в республіки (ми це спостерігали багато разів) і поводити себе, як такі «метри»... А тут виходить зовсім інакша історія: ми самостійні, ми хочемо самі вирішувати, що будемо робити далі. Отож цей закон багато що нам дав. А в 1998-му році у нас вже був офіційний статус Національних творчих спілок. І все це сходинок до вирішення якихось глобальних речей, які потім будуть супроводжувати і конкретних митців, і їхню діяльність. Наш Статут і закон «Про професійних творчих працівників та творчі спілки» – основні, й для Михайла Борисовича це була справжня перемога.

А. Кислюк: Мати свою Спілку, незалежну від Москви...

Т.С. Невінчана: Так, причому він уже став головою СКУ в 1992-му році, а в тій, союзній ще був співголовою і їздив туди на зібрання. Його обрали співголовою на з'їзді, на якому були присутні представники всіх творчих спілок усіх республік. За нього активно проголосували, тому що він висловлював те, що хотіли інші республіки. Це був нормальний процес, який їм подобався, і тому його спокійно вибрали. Хренніков тоді був головою, він, до речі, був не такий поганий голова: організаційно він розбирався в багатьох речах і мав досвід. Але наші шляхи з ними розійшлись.

А. Кислюк: Михайло Борисович усі ці процеси описував у своїй книжці «Дослідження. Статті. Спогади», до якої Ви написали передмову.

Т.С. Невінчана: Так, я читала всі його книжки і редагувала нерідко, і передмови писала. Для нього ці події були дуже важливими.

А. Кислюк: Михайло Борисович у книжці «Дослідження. Статті. Спогади» об'єднав багато різного матеріалу, який підходить для різних людей:

як для професіоналів, так і для людей, які, можливо, далекі від мистецтва, але кожен для себе щось міг знайти.

Т.С. Невінчана: Так, безумовно, він вмів спілкуватися з людьми будь-якими, й непрофесіоналами теж. Дуже швидко знаходив з ними спільну мову, був дуже комунікабельний. А що стосується його книжок, то Ви бачите, який там обсяг того всього – від якихось древніх-древніх речей про українське мистецтво. Його дуже цікавила тема, звідки, з якої глибини пішла українська музика взагалі...

А. Кислюк: Михайло Борисович спирався тільки на факти, які він сам знайшов, працюючи в архівах...

Т.С. Невінчана: Так, але, з іншого боку, він робив якісь припущення, тому що буває так, що начебто все сказано, але не зовсім доведено. Й інколи він і сам робив припущення, як би могло бути... Серед всіх його талантів у нього була пристрасть до роботи в архівах. Він настільки любив це! І потім приходив і розповідав: «А ти знаєш, а там я ото таке-то прочитав... А ти знаєш, що там в такому-то столітті...». Я завжди згадую, як він знайшов мій родовід. Уявляєте собі, в якихось джерелах з'ясувалось, що є така книжка «Соратники Мазепи» й у цій книжці, він мені говорив, що там навіть це надруковано (не пам'ятаю, як називається стаття), що в моєму роду Невінчаний – це полковник, соратник Івана Мазепи. Він казав: «От бачиш, який у тебе предок!» і радів як дитя. От щось таке знайде і страшенно від того радіє. Так що він це любив... Основна його професія – піаніст і композитор, а поряд з тим були й такі захоплення, нові ідеї. І він це з задоволенням робив, отримував від того кайф.

А. Кислюк: Так, Михайло Борисович був дуже багатогранною людиною...

Т.С. Невінчана: Так, а ще пригадую, як він приходив і каже мені: «А ти знаєш, де українці жили в середньовіччі?». Я кажу: «Ну, мало де жили, і там жили, і тут жили...» – «Ні, ти навіть не уявляєш...». І розповідає мені, що якісь племена українців, ну, може вони трохи інакше називались, (я зараз такі деталі вже не пам'ятаю) селилися на березі річки Гафель (*Річка Гафель, Гаволь,*

Гавель у східній частині Німеччини. У середньовіччі була місцем розселення слов'янського племені річани-гаволяни (з Вікіпедії) – А.К.). Причому зараз кожен раз, коли йду по набережній цієї річки, бо там у Берліні живе мій син, то я кожен раз згадую Михайла Борисовича... У Берліні в Шпандау тече ця річка... І він знайшов це в архіві. Не знаю, чи він кудись це записав в якусь статтю чи ні, але мені він точно про це говорив, Гафель я від нього почула, а потім приїжджаю і питаю: «Як ця річка називається?» – «Гафель!». Уявляєте собі, вона так і залишилась, вона так і називається... А ще його цікавили особистості, які були знаковими для української культури... Це була його неймовірна пристрасть... Я думаю, що він якщо б не став композитором і піаністом, він би спокійно міг бути професійним письменником, тому що він чудово володів словом. Ви правильно кажете, що всім зрозуміло те, що він пише, нема такої зануреності, коли людина тричі читає один абзац підряд і не може зрозуміти, про що йдеться. У нього все спокійно, просто і зрозуміло, так що це талант, безумовно. Ну в нього і родина така була, всі дуже талановиті, в нього був колоритний тато, тож і він талановита людина.

А. Кислюк: А скажіть, будь ласка, чи відомо Вам про концерти, де Михайло Борисович сам виконував свої твори? Можливо, Вам доводилося бувати на таких концертах?

Т.С. Невінчана: Ну інколи виконував, ювілейні концерти в нього бували. Я зараз уже так не пам'ятаю по датах, але й сам виконував, було таке. Крім того, виконував твори авторів, чиї імена він відкривав, і всі починали до того швидко виявляти інтерес. Він був чудовим піаністом, між іншим... Я не так багато чула, як він грає, але себе він прекрасно грав. Не чула щоб він грав когось іншого, так що тут я не можу щось сказати. Знаю, що був чудовим педагогом також. Він більше опікувався не своїми інтересами. І він більше грав у музичній академії, на якихось там зібраннях, і це ми знали. Але Спілка – це була інша робота.

А. Кислюк: Тобто, Михайло Борисович в межах Спілки не грав?

Т.С. Невінчана: Грав не в межах Спілки. У Спілці теж грав, але в консерваторії він це робив частіше, тому що він педагог, тому що в нього клас, тому що відбувалися якісь тематичні вечори присвячені, наприклад, Білоградським, якісь академічні заходи. А що стосується його учнів, то всі згадують, що він був чудовим педагогом. Мій син, наприклад, якийсь час викладав у консерваторії, тоді Михайло Борисович був уже завкафедри там, то він казав, що дуже був прискіпливий до студентів. Я ніколи не чула, як він займається з студентами, але розповідали, що він міг, наприклад, якомусь одному епізоду ціле заняття присвятити, але добитися, досягти того, що він хотів.

А. Кислюк: Уважність до деталей...

Т.С. Невінчана: Так, так, це якраз йому було дуже притаманно. А що стосується заходів спілчанських, то як же голова може не брати участь у заходах Спілки? І Київ Музик Фест, про який я казала, заснований вперше був у 1990-му році (зараз був у жовтні 36-й фестиваль), і жодного року не було, щоб фестиваль не відбувся (а були важкі роки: зараз воєнні, а до того – епідемія). І це багато в чому завдяки йому, тому що він організатор був прекрасний і дуже любив усе тримати на контролі, про все питав, завжди не формально вникав у ситуацію. Я не раз спостерігала, як ставляться до нього інші люди: і колеги, і з суміжних професій мистецьких – з великим пієтетом. Він умів так вагомо, докладно говорити, що всі слухали Михайла Борисовича.

А. Кислюк: Він вмів зацікавити?

Т.С. Невінчана: Так, так, він викликав у людей повагу своїми знаннями. Всі знали, що Михайло Борисович – це просто енциклопедія. Він багато знав з української історії. Того, що він знав і в такому обсязі, того ніхто зараз не знає. Він стільки об'їздив архівів, він мені розказував про якийсь архів у Парижі, де він був, у Москві він дуже багато в архівах бував, його цікавили історичні документи. Так що він, безперечно, мав глибокі-глибокі ґрунтовні знання. Не було таких людей, які б могли це оцінити по справжньому, бо вони не були

такими фахівцями. В нього був такий от девіз: якщо я щось роблю, то я повинен це зробити на відмінно.

ДОДАТОК Г

Фото афіш, обкладинок книжок, нотних видань, компакт-дисків, конвертів грамплатівок, рукописів



Афіша ювілейного вечора М. Степаненка (Київ, Колонний зал імені М. В. Лисенка Національної філармонії України, 13 червня 2017 р.).



Афіша фестивалю «Українське фортепіанне мистецтво: Витоки. Традиції. Сучасність», присвяченого 180-річчю від дня народження М. Лисенка та 80-річчю від дня народження М. Степаненка (16–23 листопада 2022 р.). Організатор: НМАУ, кафедра спеціального фортепіано № 1.

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ ІМЕНІ
П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
До 160-річчя НМАУ ім. П. І. Чайковського
Кафедра спеціального фортепіано № 1
ЦЕНТР МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ ІМЕНІ ГЕРОЯ УКРАЇНИ М. СКОРИКА



**«ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО УКРАЇНИ:
ІСТОРІЯ ТА СУЧАСНІСТЬ»**

Всеукраїнська науково-практична конференція

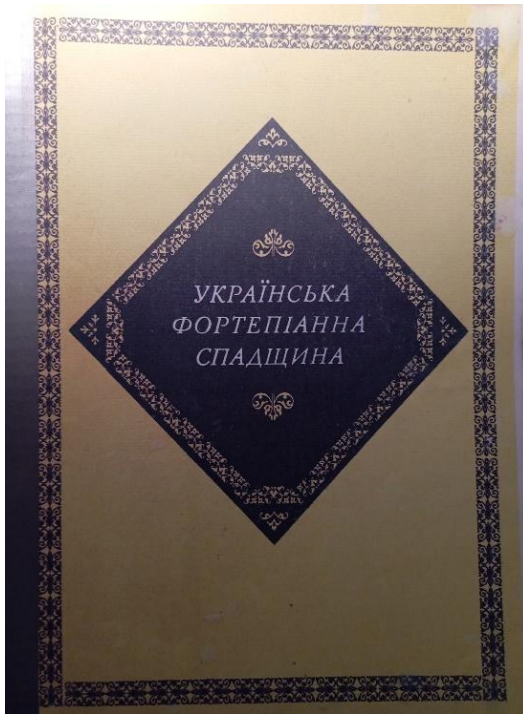
*до 180-річчя від дня народження Миколи Віталійовича Лисенка
та 80-річчя від дня народження Михайла Борисовича Степаненка*

16–17 листопада 2022 року

Online платформа Zoom

Київ – 2022

Обкладинка програмки Всеукраїнської науково-практичної конференції до 180-річчя від дня народження Миколи Віталійовича Лисенка та 80-річчя від дня народження Михайла Борисовича Степаненка «Фортепінне мистецтво України: історія та сучасність» (Київ, 16–17 листопада 2022 р. Online на платформі Zoom). URL: https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/1668107718715_1668090397350_Conference_2022_11_16-17_Programm-pravki-2.pdf



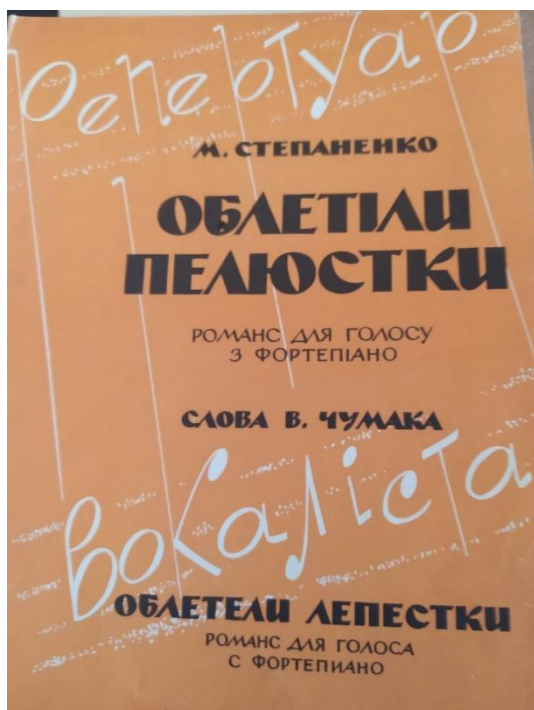
Обкладинка хрестоматії «Українська фортепіанна спадщина». Вип. I / Упоряд., ред., вступ. стаття та коментарі М. Степаненка. Київ : Музична Україна, 1983. 120 с.



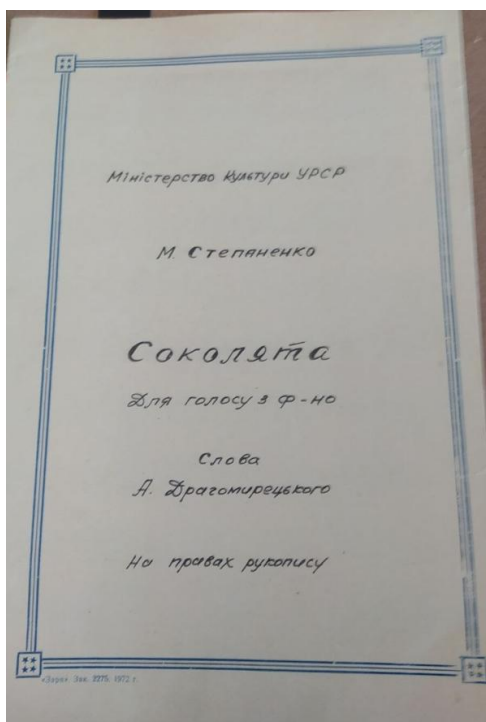
Обкладинка книги: Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ : Гроно, 2012. 160 с.



Обкладинка книги: Степаненко М. Статті. Дослідження. Спогади. Видання 2-ге, доповнене. Київ : Гроно, 2018. 231 с.



Обкладинка нотного видання: Степаненко М. Облетіли пелюстки : романс для голосу з фортепіано. Київ : Мистецтво, 1965. 3 с. (Репертуар вокаліста).



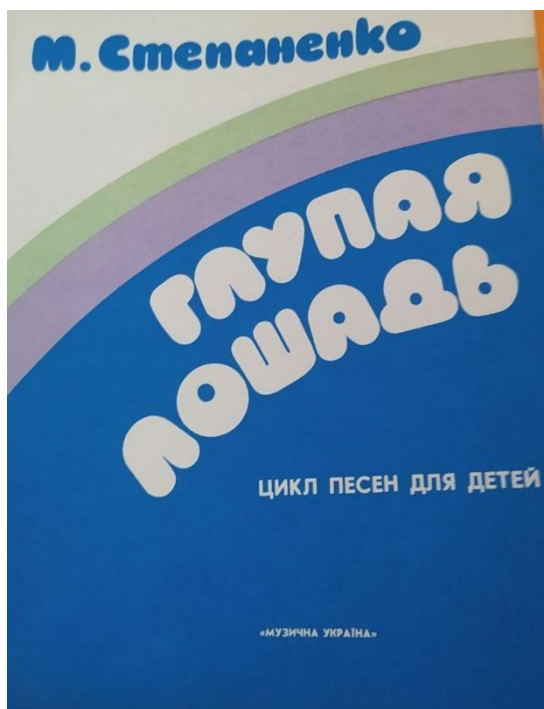
Обкладинка нотного рукопису: Степаненко М. Соколята : пісні для голосу з фортепіано. Сл. А. Драгомирецького. Київ, Міністерство культури УРСР, 1972. 10 с. На правах рукопису.



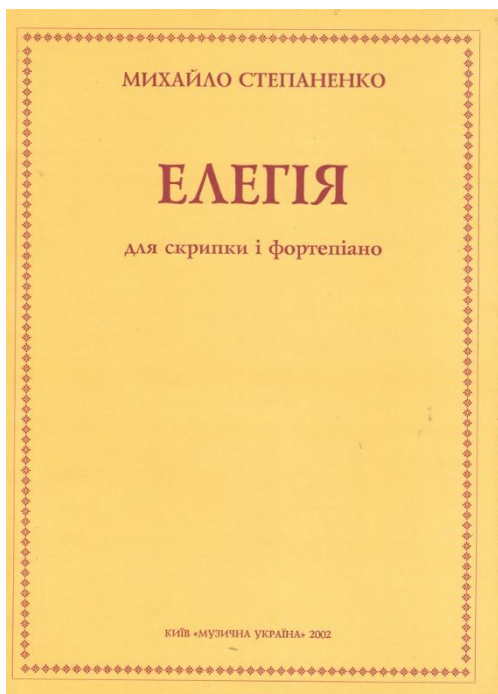
Обкладинка нотного видання: Степаненко М. Сонатина № 3 для фортепіано. Київ : Музична Україна, 1977. 19 с. (Нові твори українських радянських композиторів). Дар: Беглецов О. Зберігається в бібліотеці НМАУ. Шифр: 954.2(4Укр). Авторський знак: С79.



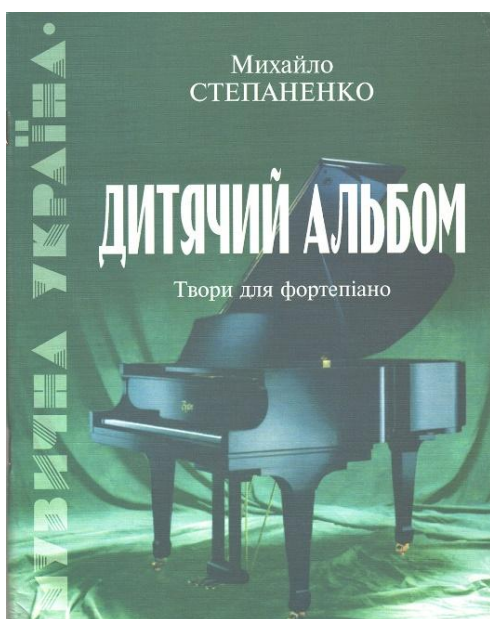
Обкладинка нотного видання: Бортнянський Д. Концерт ре мажор для чембало з оркестром : клавір / Публікація, розшифровка і ред. М. Степаненка. Київ : Музична Україна, 1985. 48 с.



Обкладинка нотного видання: Степаненко М. Цикл пісень «Глупая лошадь» для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку. Київ : Музична Україна, 1986. 23 с.



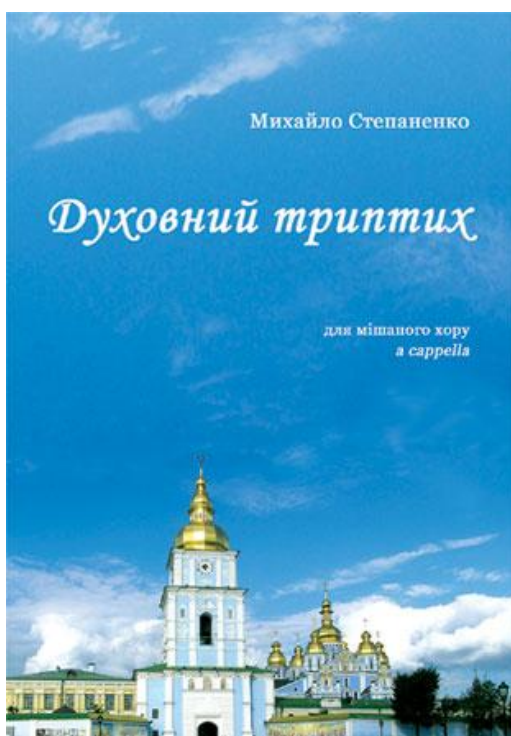
Обкладинка нотного видання: Степаненко М. Елегія для скрипки та фортепіано. Київ : Музична Україна, 2002. 6 с.



Обкладинка нотного видання: Степаненко М. Дитячий альбом. Київ : Музична Україна, 2002. 84 с.



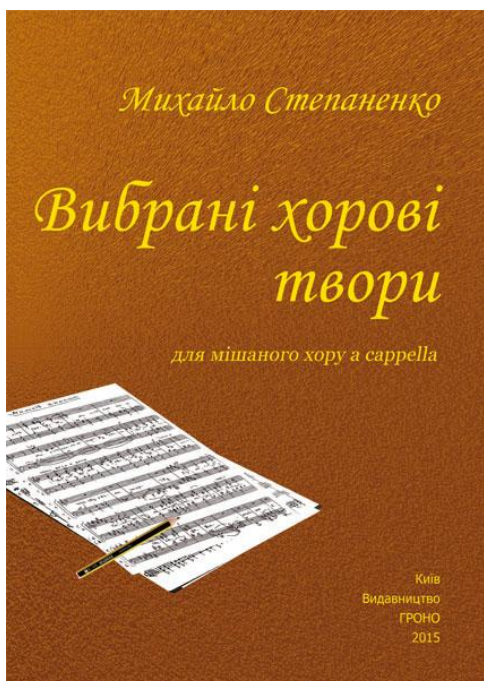
Обкладинка нотного видання: Степаненко М. Фортепіанна музика. Київ : Гроно, 2010. 52 с.



Обкладинка нотного видання: Степаненко М. Духовний триптих : для мішаного хору а cappella. Київ : Гроно, 2011. 16 с.



Обкладинка нотного видання: Степаненко М. Елегії для скрипки та фортепіано (Клавір і партія скрипки). Київ : Гроно, 2014. 16 с.



Обкладинка нотного видання: Степаненко М. Вибрані хорові твори. Київ : Гроно, 2015. 32 с.



Обкладинка нотного видання: Степаненко М. Солоспіви для голосу та фортепіано. Київ : Гроно, 2017. 56 с.



Обкладинка нотного видання: Степаненко М. Фортепіанна музика. Київ : Гроно, 2019. 56 с.



Конверт грамплатівки: «Михаил Степаненко. Украинская фортепианная музыка XVII–XIX веков». Фортепіанне виконання усіх творів – М. Степаненко (Москва : Мелодия, 1979). Доступний для прослуховування: <https://soundcloud.com/anbarnew/sets/mikhaylo-stepanenko-ukranska-fortepanna-muzika-xvii-xix-stolttya-1979>



Конверт грамплатівки: «Музыка украинских композиторов XIX века». Виконавець – М. Степаненко (фп.). (Москва : Мелодия, 1983). Джерело: <https://www.youtube.com/watch?v=G2gJAAtTMgYc>



Конверт грамплатівки: Кругозор №5/1983. У виконанні А. Панова (скр.) і М. Степаненка (фп.) звучать 1-а частина Allegro (фрагмент) і 2-а частина Grave Сонати для скрипки і чембало М. Березовського.



Конверт однієї з перших грамплатівок, спеціально присвячених музиці для дітей. Записано твір М. Степаненка «Росте в лісі берізка» (Москва : Мелодия, 1984).



Конверт грамплатівки: «Д. Бортнянский. М. Березовский. Находки последних лет». Партію фортепіано виконує М. Степаненко (Москва : Мелодия, 1989).



Обкладинка компакт-диску: «Ukrainian Piano Music Of The 20-th Century» (2001). Вміщено твори М. Степаненка у виконанні Людмили Касьяненко (Україна). Запис 23.11.2000 в Concert Hall of the Music Academy, Bydgoszcz, Poland, during the International "Musical Regions of Europe" Festival.



Обкладинка компакт-диску: М. Степаненко. «Перший пролісок».
 Джерело: https://www.youtube.com/watch?v=rHW6_tZMKPI



М. Степаненко. Фортепіанна сюїта «Про звірів» з музичною вікториною («Бесіди про мистецтво») (15 січня 2024 р.). Використано відеопрезентацію І. Корнеєвої. Джерело: <https://www.youtube.com/watch?v=02XfKhtVN-8>



Титульний лист рукопису Сонати для скрипки і чембало М. Березовського, реставрованої М. Степаненком (Манускрипт екзаменаційних робіт М. Березовського та чеського композитора Й. Мислівечека з архівів Болонської академії від 15/V 1771: Massimo Beresovsky, moskovito та D. Joseph Misliwecsek, Voetum). З Ілюстрацій до дисертації М. Степаненка (№14, с. 202).

ДОДАТОК Д

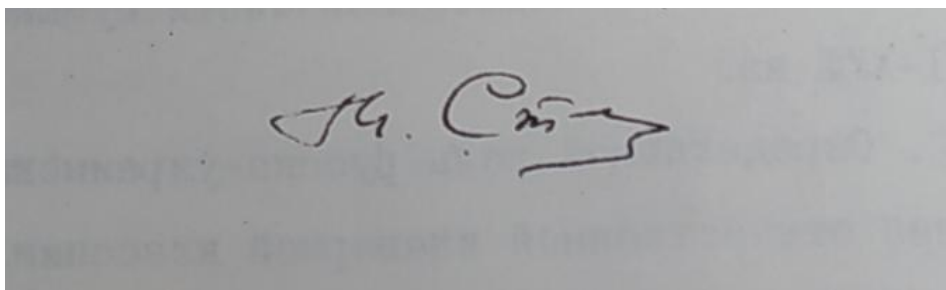
Фото М. Степаненка; групові фото з М. Степаненком



М. Степаненко



Фотографії з офіційних справ М. Степаненка



Підпис М. Степаненка (з АКД, 1989).



С. Скринченко і М. Степаненко (Київ, кінець 1950-х років). Джерело:
<https://mus.art.co.ua/istoriia-i-muzyka-mykhayla-stepanenko/>



Б. Степаненко [батько М. Степаненка], Л. Калішевська, В. Нільсен, С. Скринченко, М. Степаненко біля Київської консерваторії (1961 р.). Джерело: Степаненко М. Статті. Дослідження. Спогади. Видання 2-ге, доповнене. Київ : Гроно, 2018. [вклейка, без стор.].



Сидять (зліва направо): К. Шамаєва, Н. Протопопова, Є. Вознесенська, В. Воробйов, Б. Деменко. Стоять (зліва направо): Е. Ткач, Т. Рощина, Б. Архімович, М. Степаненко, І. Павлова, І. Рябов (Київ, 1980-ті роки). Джерело: <https://mus.art.co.ua/berehynia-istorii-ukrainskoi-muzychnoi-kultury-do-iuvileiu-kiry-shamaievoi/>



Делегати Х з'їзду СКУ. М. Степаненко шостий зліва у верхньому ряду (Ворзель, квітень 1994 р.). Джерело: Кузик В. Національна спілка композиторів України (НСКУ). *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2016. Т. 4: Н–О. С. 83.



М. Степаненко (крайній зліва в першому ряду) поміж членів Міжнародної асоціації композиторських організацій (МАКО) (Москва, 1995 р.). Джерело: Сікорська І. Степаненко Михайло Борисович. *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2023. Т. 6: Р–С. С. 579.



Після Міжнародної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження Ігоря Белзи. Перший ряд (зліва направо): невідомий, С. Белза, К. Шамаєва, М. Копиця, М. Скорик. Другий ряд (зліва направо): В. Давиденко (студент), О. Олійник, М. Степаненко (Київ, 2004 р.). Джерело: <https://mus.art.co.ua/berehynia-istorii-ukrainskoi-muzychnoi-kultury-do-iuvileiu-kiry-shamaievoi/>



ВСЕУКРАЇНСЬКИЙ КОНКУРС ЮНИХ КОМПОЗИТОРІВ ПАМ'ЯТІ ЮЛІЯ МЕЙТУСА ·

[Приєднатися](#)

Валентина Ревенко · [Адміністратор](#) · 15 січень 2022 р. · 🌐

III конкурс пам'яті Юлія Мейтуса- 2008 р.

Голова журі - композитор Михайло Степаненко.



Учасники та члени журі III конкурсу пам'яті Ю. Мейтуса. У центрі – голова журі М. Степаненко (Кропивницький, 2008 р.).



Момент із художньої акції з циклу «Портрети сучасних композиторів», у якій взяв участь М. Степаненко (Київська дитяча Академія мистецтв. 10 грудня 2012 р.). Джерело: <http://mus.art.co.ua/istoriia-i-muzyka-mykhayla-stepanenka/>



М. Степаненко під час інтерв'ю з 4-го Бах-маратону (Львів, 2015 р.).
Джерело: <https://www.youtube.com/watch?v=m69sng2RkG0>



М. Степаненко (2015 р.). Світлина Г. Ганзбурга. Джерело:
<https://mus.art.co.ua/istoriia-i-muzyka-mykhayla-stepanenko/>

Онлайн сервіс створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

ПРОТОКОЛ створення та перевірки кваліфікованого та удосконаленого електронного підпису

Інформація про документ

Статус підписів: 1 дійсних підписів, з 1
Назва документа: А.Кислюк. Дисертація - 26.05.2026 підписано.pdf

Підпис: SIGNATURE_КИСЛЮК-АНДРІЙ-ВІКТОРОВИЧ_20260623-1031

Підписано: КИСЛЮК АНДРІЙ ВІКТОРОВИЧ
Повне ім'я: КИСЛЮК АНДРІЙ ВІКТОРОВИЧ
Країна: UA
РНОКПП: 3522912655
Організація: ФІЗИЧНА ОСОБА
Видавець: КНЕДП АЦСК АТ КБ "ПРИВАТБАНК"
Серійний номер: 540041581425012649131508804150521367747768268039
Алгоритм підпису: DSTU4145_DSTU7564_256
Кваліфікація: **TOTAL_PASSED**
Індикація: CADES-BASELINE-T
Формат підпису: КИСЛЮК АНДРІЙ ВІКТОРОВИЧ
Ланцюжок сертифікатів: КНЕДП АЦСК АТ КБ "ПРИВАТБАНК" ⚡ UA ⚡ JOINT-STOCK COMPANY COMMERCIAL BANK "PRIVATBANK"
Засвідчувальний центр ⚡ UA ⚡ National Bank of Ukraine
У заявлений час: 2026-06-23 10:31:10 (UTC)
Найкращий час підпису: 2026-06-23 10:31:10 (UTC)
Розташування підпису: 1 з 1
Оригінальний документ: А.Кислюк. Дисертація - 26.05.2026 підписано.pdf (ПОВНИЙ)
Повний документ

Мітки часу

Мітка часу: TIMESTAMP_TSP-сервер-КНЕДП-АЦСК-АТ-КБ-ПРИВАТБАНК_20260623-1031

Кваліфікація: Кваліфікована мітка часу
Індикація: **PASSED**
Ланцюжок сертифікатів: TSP-сервер КНЕДП АЦСК АТ КБ "ПРИВАТБАНК" ⚡ UA ⚡ JOINT-STOCK COMPANY COMMERCIAL BANK "PRIVATBANK"
Засвідчувальний центр ⚡ UA ⚡ National Bank of Ukraine
Час створення: 2026-06-23 10:31:10 (UTC)
Область мітки часу: Full document (ПОВНИЙ)
Повний документ

Мітка часу: TIMESTAMP_TSP-сервер-КНЕДП-АЦСК-АТ-КБ-ПРИВАТБАНК_20260623-1031_2

Кваліфікація: Кваліфікована мітка часу
Індикація: **PASSED**
Ланцюжок сертифікатів: TSP-сервер КНЕДП АЦСК АТ КБ "ПРИВАТБАНК" ⚡ UA ⚡ JOINT-STOCK COMPANY COMMERCIAL BANK "PRIVATBANK"
Засвідчувальний центр ⚡ UA ⚡ National Bank of Ukraine
Час створення: 2026-06-23 10:31:10 (UTC)

Політика валідації: Закон України про електронну ідентифікацію та електронні довірчі послуги з використанням довірчого списку

Перевірка електронних підписів та печаток відбувається відповідно до законодавства України. Результат перевірки КЕП - застосовується для кваліфікованих електронних підписів чи печаток створених за допомогою кваліфікованих довірчих послуг що надаються кваліфікованими надавачами України та ЄС. Результат перевірки УЕП-КС- застосовується для удосконалених електронних підписів чи печаток що базується на кваліфікованому сертифікаті. Результат перевірки УЕП - застосовується для удосконалених електронних підписів. Усі сертифікати та пов'язані з ними ланцюжки, на яких базується підписи чи печатки, перевіряються відповідно до Довірчих списків України, а також Довірчого списку держав-членів ЄС (це включає сертифікат підписувача/створювача та сертифікати, які використовуються для перевірки служб перевірки статусу чинності сертифіката - CRL, OCSP і позначки часу).