

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-8

Галина Максим'юк  
українська музикознавиця

## МАРІЧКА ЧАБАН: ТВОРЧІ ОБРІЇ (нарис з життя і творчості)

*У статті проаналізовано творчі шукання Марічки Чабан – української мисткині, талановитої композиторки, членкині Національної спілки композиторів України (від 2019 року). Твори композиторки звучать на різних фестивалях, в багатьох мистецьких проектах. Її музику виконують українські хорові та симфонічні колективи. Марічка Чабан пише духовні пісні, поряд з ними створює хорові опуси, які розвивають українські традиції і стають у ряд із кращими духовними композиціями митців сучасності. У статті проаналізовано один із перших київських творів Марічки – диптих для флейти соло – цінне переосмислення традиції давніх українських думок-шумок. Особливу увагу автором зосереджено на доленосному для творчості Марічки Обласному конкурсі юних композиторів (2003 року), для якого потрібно було написати пісню на слова Тараса Шевченка. Автором детально досліджено значний творчий доробок Марічки: це інструментальна музика, симфонічна та фортепіанна творчість. Творчість Марічки Чабан орієнтується на українські фольклорні архетипи та традиції церковного співу у широкому розумінні: від строгої псалмодійності, старовинного канта – до мелосу новітніх релігійних пісень.*

**Ключові слова:** *Марічка Чабан, інструментальна музика, українська музика, мистецтво, симфонічна музика, фортепіанна музика, творчість.*

### І. СИЛЬВЕТКА МИСТКИНИ

Сучасна композиторська молодь має до диспозиції багатющий технічний арсенал, обмежений хіба що власним вибором митця – згідно зі своїми нахилами, уподобаннями, особистісною спрямованістю. У Марічки Чабан – це орієнтація на українські фольклорні архетипи та традиції церковного співу у широкому розумінні: від строгої псалмодійності, старовинного канта – до мелосу новітніх релігійних пісень. В деяких засобах музичної виразності молода мисткиня апелює до імпресіоністської манери. Та чим би вона не послуговувалась, головним є образне наповнення її композицій – своєрідних, глибоких, нешаблонних за концепціями.

В осерді творчих шукань Марічки – духовний шлях людини, пізнання себе і світу в їх єдності, глибинність дійства на всіх рівнях музичного мислення і в межах будь-якого жанру. Звідси – багатий асоціативний спектр її музики, в якому медитативно-процесуальні наративи співвідносяться (і завжди – по-різному) з вибухово-динамічними й напруженими, «музика духу» синкретично поєднується з «музикою буття», особисте – з позаособистим, загальнолюдським. Авторська рефлексія в її творах не є самоціллю; вона запрошує до себе і виконавців, і слухачів, дозволяючи стати причетними до неї, «увійти всередину» і досягнути для себе ті категорії краси, добра, гармонії, протистояння злу, які закладені в кожному опусі.

Марічці Чабан належить значний творчий доробок. Це інструментальна музика (цикли фортепіанних прелюдій «Карпатський триптих» (2010), «Поки Земля оберталась навколо Сонця» (2010–2020), «Асоціації» (2018–2021), диптих для флейти соло (2011)), камерні твори (обробка української народної пісні «Ой на горойці» для скрипки та фортепіано (2011), Варіації для флейти, віолончелі і фортепіано (2012), Соната g-moll для скрипки і фортепіано (2013), Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано у 2-х частинах

(2017), «Український квартет» для струнних (2019)), хорова музика (обробка народної пісні «Ой ходить сон» (2010) та «Сонце заходить» на вірші Т. Шевченка (2014; обидві композиції – для мішаного хору; «Танець сніжинок» (2019) і «Коліскова» (2020) (обидва твори – на власні тексти) для дитячого хору; низка духовних творів на канонічні тексти, обробка канту «По святій горі» (2013), «Душе Христова» – на текст молитви св. Ігнатія Лойоли (2019)), а також «Щедрик» – обробка української щедрівки для голосу, скрипки, контрабасу та фортепіано (2017), «Вербовая дощечка» – обробка народної пісні (на тему обробки Миколи Дремлюги) для голосу, фортепіано та ансамблю домристів (2021) та більше, як 50 пісень на вірші українських поетів: Т. Шевченка, В. Стуса, Р. Юзві, О. Мошури та на власні тексти. Симфонічну творчість Марічки складають «In sensu strictiori» для симфонічного оркестру та хору (2015) та диптих «СЛІДИ» (2018–2019). У композиторки є також досвід роботи в оперному жанрі: у 2018 році вона здійснила авторську музичну редакцію опери Ірини Губаренко «Соляріс».

Народилася Марічка Чабан 7 березня 1991 року в місті Івано-Франківську. Початкову музичну освіту отримала в ДМШ № 2 ім. В. Барвінського (клас фортепіано Курило Ярини Василівни). Була дуже обдарованою – навчалась у музичній школі з чотирьох років. У віці п'яти років брала участь у конкурсі піаністів ім. Василя Барвінського, отримавши нагороду «Приз Надія» як наймолодша учасниця. Перший сольний фортепіанний концерт відбувся, коли дівчинці було сім років.

Далі Марічка пов'язала своє життя з піснюю (дитячі пісеньки складала – текст паралельно із музикою – ще від п'яти років), почала виступати у дитячих пісенних конкурсах, в чому її підтримували педагог по фортепіано і мама – професійний музикант, вокаліст, хоровик, перша вчителька дівчинки з вокалу. Спочатку Марічка виконувала пісні різних авторів, а потім почала писати свої, на духовну тематику. Вперше свій твір («Я люблю») вона заспівала на Всеукраїнському вокальному конкурсі «Пісня серця» у 2003 році (перший тур відбувся в Івано-Франківську, другий – у Львові), на якому отримала третю премію як вокалістка; у цьому ж конкурсі у номінації «авторська пісня» переміг і твір юної авторки.

Доленосним для своєї творчості Марічка вважає Обласний конкурс юних композиторів (2003 року), для якого потрібно було написати пісню на слова Тараса Шевченка: «Офіційно на цей конкурс від музичної школи мене готувала моя викладач по сольфеджіо Сак Тетяна Миколаївна. Пам'ятаю, як, їдучи на зустріч до Тетяни Миколаївни, гортала «Кобзар» і, наткнувшись на вірш «Сонце заходить», чітко почула в голові мелодію і гармонію кількох рядків вірша. І так народилась пісня «Сонце заходить». Тетяна Миколаївна допомогла мені оформити її нотами. На конкурсі ця пісня перемогла. Пізніше, десь уже в часи консерваторії, Ярина Василівна наполягла на тому, що цю пісню треба видати. Серед моїх пісень – це улюблена пісня Ярини Василівни. Ми її видали (це був, напевно, 2014 рік), і ці ноти розійшлися серед викладачів музичних шкіл. Зараз знаю, що цю пісню виконують на конкурсах діти-вокалісти. Приблизно в цей період мама попросила мене перекласти цю пісню для її дитячого хору. Мама – викладач-методист вокально-хорового відділу ДМШ № 3 ім. А. Кос-Анатольського, працює з молодшим хором. Ця пісня прозвучала на звіті музичної школи. З того часу її виконують дитячими хорами. Знаходжу багато відео в YouTube, де не завжди вказують композитора, до речі. Пізніше я відчула бажання на основі цієї теми написати «Сонце заходить» для мішаного хору. Прем'єра твору відбулась на фестивалі «Музичні прем'єри сезону» у виконанні камерного хору «Хрещатик» (диригент Павло Струць) у 2015 році. Ось така довга історія цієї пісні. Знакова для мене,

від початку (конкурсу юних композиторів) до останньої її версії».

Івано-Франківське музичне училище (сьогодні – фаховий музичний коледж) імені Дениса Січинського М. Чабан закінчила в 2010 році по класу фортепіано (у Гончарь Т. М.) і цього ж року поступила до Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (клас композиції Ганни Гаврилець).

Час навчання у Києві Марічка вважає важливим і непростим періодом пізнання власних граней і можливостей: «Інколи було дуже складно. Але зараз я усвідомлюю, що так я виходила з зони комфорту, розвивалась, вдосконалювалась, ставала сильнішою, більш самостійною, непохитною, менш вразливою до слів з боку людей, яких поважала. Цей процес, дослідження власних можливостей, триває й досі».

Консерваторські твори Марічки свідчать не про звичне освоєння студенткою жанрів і форм за навчальною програмою, а про наполегливий пошук нею свого шляху, коли закладається основа стилю, творчих засад, доскіпливо випробовуються і відбираються певні технічні засоби. Від одного твору до іншого можна спостерегти виразніший прояв мистецької індивідуальності, поступове вироблення авторських прийомів, шліфування техніки. Марічку Чабан вже тоді відзначало відповідальне ставлення до творчих завдань, кропітка праця над змістом, формою, засобами музичної виразності. Так, у обробці української народної пісні «Ой на горойці» для скрипки та фортепіано та Варіаціях для флейти, віолончелі і фортепіано (на тему пісні Тезе «Заспіваю Тобі, моя сило») можна виокремити деякі характерні риси її композиторського почерку. Перш за все, це здатність побудувати ясну конструкцію з продуманим розвитком образів, своєчасними і характерно вирішеними кульмінаціями (з раптовим уриванням після досягнення найвищого звуковисотного та емоційного напруження) та завжди новим підсумком музично-драматургічної дії. Також у цих творах проявляється схильність композиторки до варіаційного методу розвитку (при чому вона вміло вирізняє найяскравіші інтонації чи мотиви у темах – ті, що визначають їхню особливість). Ще одна стильова прикмета, що виробляється у цей час – це те, що в музичній мові творів уживаються тональна й «позатональна» моделі. Розширення меж класичної ладотональності шляхом хроматизації та альтерацій, ускладнення акордики з одночасною відмовою від функційності, незвичні тональні й гармонічні зіставлення, «плаваючі» чи, частіше, невизначені тональні центри разом з використанням звичайних мажору й мінору, модальності, ладів народної музики з їхньою звукорядною будовою – все це передбачає специфіку ладо-гармонічної мови наступних композицій. І якщо в обробці «Ой на горойці» переважають більш традиційні засоби роботи з темою, а ладова основа та її елементи знаходяться в спектрі, близькому до класичного, то у Варіаціях іде значне ладо-гармонічне ускладнення, сміливішими стають образно-тематичні зміни. Що стосується тембрового балансу, співвідношення і методів опрацювання інструментальних партій, то і тут від Варіацій прокладається шлях до прийдешніх камерних та симфонічних партитур.

Один із перших київських творів Марічки – диптих для флейти соло – є цінний переосмисленням традицій давніх українських думок-шумок. Його частини лаконічні, стрункі й прості за формами, з «інкрустованою» альтераціями музичною мовою та непередбачуваними ладотональними зсувами. Наголос зроблений на показі віртуозних можливостей флейти. Перша частина сприймається як примхлива прелюдія-імпровізація, друга – як народний танок.

З камерно-інструментальних композицій періоду навчання вирізняється Соната g-moll для скрипки і фортепіано – циклічний твір, де перша частина – сонатне Allegro,

друга – Andante, третя – Рондо. Завдання, поставлені композиторкою в межах кожної частини та циклу в цілому, вирішені досить самотужку. Так, у першій частині вдалими вийшов тематизм конфліктного типу (головна партія), присутній метод похідного контрасту (погрозлива репетиційна тріоль з головної партії переходить в побічну, в якій оліричнюється); майстерним є розвиток тем експозиції в розробці (мотивно-секвенційна і контрапунктична робота). Друга частина образно однорідна, містить граційно-рухливу тему в баркарольному ритмі, якому на коротку мить протиставляється середній розділ Scherzando. Композиторка опирається на форму *da capo*, хоч і замінює останню побудову в репрізі на новий розділ – коду. Безнастанне плетиво вісімок у фактурі та грайливі інтонації мелодики творять безтурботно-ясний настрій, далекий від емоцій першої частини. Фінал сонати – п'ятичастинне рондо, де основний образний стрій визначає жанрова тема-рефрен, а характер епізодів ліричний. Якщо в попередніх частинах панувала чітка структурованість тематизму, то в третій нормою є метро-ритмічна змінність. Найбільше дана риса притаманна темі-рефрену, у якій наголошуються два яскраві конструктивні елементи – пунктований і тріольний, постійно змінюється розмір, а лад коливається між G-dur (основна тональність фіналу) та однойменним мінором. Цікаво організована ладотональність сонати: у першій частині головна партія розвивається у двох ладових площинах (g і gis); розщеплення звуків, що використовується постійно, посилює дисонантність акордових комплексів і водночас вносить ефект політональності; побічна партія бітональна – в експозиції вона звучить в A/D, в репрізі – в G/D. У другій частині простіший тональний план: переважають м'які гармонічні переходи в чітко означеному B-dur; невелика різкість середнього розділу додає контрасту і згущення барв, однак і в ньому є тверде опертя на споріднений до основної тональності F-dur. Як і кінець першої частини, завершення другої тонально неоднозначне.

В цілому, соната, при збереженні типової циклічної структури із дотриманням відповідних їй функцій частин, відзначається оригінальною мелодикою, свіжою ладо-гармонічною мовою, багатою фактурою. Фортепіано і скрипка виступають у ній як рівні партнери, утворюючи злагоджений ансамбль.

Закінчивши у 2015 році кафедру композиції історико-теоретичного факультету академії, Марічка близько трьох років стажувалася в асистентурі при даному музичному закладі. Сьогодні працює в одній із музичних шкіл Києва.

Марічка Чабан – член Національної спілки композиторів України (від 2019 року). В 2018 та 2020 роках була стипендіатом Президента України для молодих митців у сфері музичного мистецтва. У 2022 році стала лауреатом премії імені Левка Ревуцького (номінація «композиторська творчість»); премію присуджено за диптих «Сліди» для симфонічного оркестру та хорові твори «Душе Христова» і «Херувимська пісня».

Твори композиторки звучать на різних фестивалях, в багатьох мистецьких проєктах. Це, зокрема, «Київські музичні прем'єри», «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону» (м. Київ), в проєкті «FOLK of the WORLD» (м. Київ), «Музичні імпрези України» (м. Черкаси), в проєкті Любові Литвинчук «Класики та сучасники» (м. Івано-Франківськ), «Композиторська молодь України – дітям» (м. Київ), «Кришталевий КамерТон» (м. Івано-Франківськ) та інших. Її музику виконують українські хорові та симфонічні колективи: Академічний камерний хор «Хрещатик», Академічна хорова капела Українського радіо, Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України, Державний естрадно-симфонічний оркестр України.

## II. МУЗИКА І ВІРА

Оригінальною сторінкою творчості Марічки Чабан є її **духовна музика**. У світі композиції мисткиня вперше заявила про себе саме в цьому жанрі. Зацікавлення духовною музикою розпочалося у Марічки в дитинстві: з 10 років вона співала в церковному хорі, згодом була учасницею молодіжної церковної спільноти, в якій готувалися різні концерти, вистави, відбувалися подорожі. Великий вплив на неї зробило спілкування зі священниками-монахами. За словами композиторки, цей досвід спілкування дуже змінив її сприйняття Бога.

Марічка постійно була пов'язана з духовними колективами, проєктами. Так, у 2011 році вона стала співзасновницею, виконавицею і композиторкою молодіжного хору, що сьогодні має назву «Маленький хор Василя Великого» у місті Києві (ідея заснування колективу належить Ярині Чепізі). У репертуарі колективу були такі духовні композиції мисткині, як «По святій горі», частини Літургії – «Святий Боже», «Милість миру», «Будь ім'я Господне благословенне».

У 2015 році Марічка стала учасницею проєкту KERYGMA PROJEKT. Він об'єднав молодих музикантів з різних куточків України, популяризував музику авторів-християн, що були задіяні у проєкті. KERYGMA PROJEKT відзняв більше двадцяти кліпів та видав два альбоми, до яких увійшли й чотири пісні Марічки: «Коли Ти поруч», «Там», «Він Знає», «Бути Щасливим».

Про період співпраці з KERYGMA PROJEKT композиторка розповіла так: «Цей проєкт заснували Христина та Олексій Каплунські в 2015 для популяризації маловідомих авторів-виконавців, що пишуть на духовну тематику. Музиканти з різних куточків країни з'їхались до Львова і записали перший альбом. Згодом другий. Керигма і до сьогодні гастролює великою командою, євангелізуючи людей [...], виступала на духовних майданчиках і великих сценах України та Польщі. Цей проєкт для мене – середовище одностороннього у пісенній діяльності, де можна разом попрацювати над аранжуванням нових пісень. Де можна пофантазувати музично, коли співаємо бек-вокали одне одному. Це чудове переживання досвіду на сцені. Досвіду гри і виконання живої музики з музикантами, моментами імпровізації».

Сьогодні Марічка почувається щасливою від того, що так все склалося у її житті. Вона, як і раніше, пише духовні пісні, поряд з ними створює хорові опуси, які розвивають українські традиції і стають у ряд із кращими духовними композиціями митців сучасності.

Серед творів композиторки на канонічні тексти – частини Служби Божої «Анафора» (2010), «Трисвяте» (2010), «Достойно» (2011), «Будь Ім'я Господне» (2011), «Херувимська пісня» (2019); усі для мішаного хору а capella. У музичній інтерпретації текстів спостерігаються дві тенденції: 1) орієнтування на традиційну музику українського церковного обряду, 2) оновлення музичної мови (причому влучний і нераз, здавалось би, незначний чи дрібний штрих має вирішальне значення в індивідуалізації музичного матеріалу).

Кожен з духовних творів має свій «силует». Та єднає їх вдумливий підхід композиторки до слів молитви – риса, притаманна усім її композиціям, пов'язаним із словом.

У першому, ранньому хорі «Анафора» це проявляється у підборі відповідних темпів, фактурного викладу, тональностей до розділів піснеспіву. Вихід за межі чотириголосся, завдяки поділу в голосах, створює більш насичену чи, навпаки, легку звукову фарбу. Гомофонно-акордові місця сусідують із фрагментами, де застосовано підголосково-поліфонічну фактуру народного багатоголосся, та з контрапунктично-імітаційними відтинками (як, до прикладу, у третьому розділі, де імітація хором окремих фраз сопрано-соло стає ще й тим вдало використаним прийомом, завдяки якому створюється враження

респонсорного співу). Ритміка твору регулюється смисловими акцентами у словах та фразах молитви, звідси – її природне підлаштування до тексту, рівноцінність силабічного та невматичного розспівів, і хоча наголос робиться на псалмодійності, є, однак, мелодизовані й деколи жанрово забарвлені побудови («менуетність» у другому розділі, інтонації «жалісливої» псалми у соло сопрано).

При діатонічності музики «Анафори» в ній переважають медіантові співвідношення гармоній, вживається фригійський тетрахорд (частково і повністю), різного виду паралелізми, поряд з традиційними акордами зустрічаються ускладнені додатковими тонами (останні, переважно, в каденціях). Інтонаційна єдність твору досягається за рахунок повторів через невеликі часові проміжки ідентичних або подібних (видозмінених) поспівок, які виступають мікро-рефренами (в закінчену структуру вони не оформлені, а вільно входять до загальної тематичної лінії). Цей прийом пов'язує мелодичну стилістику із давніми церковними наспівами.

Можна стверджувати, що вже в «Анафорі» закладаються тенденції, які розвиватимуться у наступних духовних композиціях авторки.

Ще один ранній хор – «Трисвяте» – будується на розвитку однієї виразної співучої фрази-благання (відгіненої короткою рецитацією в середині), яка, крім інтонаційно-гармонічного та фактурного варіювання, має заокруглений тональний розвиток (g-moll – b-moll – g-moll).

Хор «Будь Ім'я Господнє» – рідкісний випадок у духовній музиці Марічки Чабан, коли твір містить фрази-повтори, що незначною мірою відрізняються одна від одної (в каденціях, на початку другої (в мелодії) та третьої (у фактурі) фраз). Характер виконання позначений *Maestoso*, тематизм близький до урочистих кантів. До специфічних знахідок належить синкопований ритм із характерним обрамленням дрібними тривалостями і розімкнені каденції з нашаруванням тонічної та субдомінантової функцій (мажорної і мінорної).

«Достойно» – гімн Богородиці – та «Херувимська», в порівнянні до раніше розглянутих композицій, відзначаються складнішою музичною мовою. У другому розділі «Достойно» в передкульмінаційній та кульмінаційній зонах емоційний підйом веде не тільки до значного розширення хорового діапазону (з напруженою високою теситурою у сопрано), але й до несподіваних гармонічних контрастів, коли зіставляються акорди, об'єднаною ланкою яких є тільки рух мелодичної лінії. Складається враження, що вони «вихоплені» з далеких тональностей; в останній із них хор завершується, започаткувавши традицію тональної розімкненості, яка використовуватиметься мисткинею й у творах інших жанрів. Схожий принцип присутній у «Херувимській», однак тональне співставлення тут виведене на межу повільного першого (a-moll) і рухливого другого (c-moll) розділів, балансування між основною тональністю та тональністю мажорної субдомінанти чи мінорної доміаннти (можливо, відгомін староцерковних ладів) додає звучанню архаїчності. Як і в «Достойно», в «Херувимській» присутнє делікатне впровадження неакордових звуків; фактурно-динамічні зміни в першому хорі присутні незначною мірою, натомість у другому – досить широко: від аскетичного дво- триголосся до повнозвучної акордовості і поліфонії (зокрема, імітаційної). Форми для «Достойно» і «Херувимської» композиторка обирає традиційні: вільна побудова в першому випадку і двочастинна з заключною «Алилуя» в другому.

Інші хорові твори духовної тематики – «По святій горі» (2013) та «Душе Христова» на текст молитви св. Ігнатія Лойоли (2019) – приклади тонкої духовної лірики. Кант «По

святій горі» отримав філігранну авторську обробку, в якій плавно лине не тільки основна мелодія: плинність притаманна і всім іншим голосам, які такі ж важливі для формування загального тематизму, як і голос мелодичний. У хорі «Душе Христова» виразна мелодія-імпровізація сопрано-соло чергується з псалмодійними декламаціями хору, які поступово набувають головного значення і експресії.

Духовні опуси Марічки Чабан, зокрема «Херувимська», «Душе Христова», «По святій горі», «Достойно», «Анафора» є повноцінними концертними творами. Слід також зазначити, що твір «Душе Христова» є в записках Фонду Українського радіо.

Прекрасне відчуття хору, охоплення широкого хорового діапазону, максимальне використання тембровості та інших виразових можливостей кожної партії, різноманітність фактурних рішень у межах одного твору, розмаїті органічні пункти, неточна й точна імітаційність, контрастно-поліфонічні поєднання голосів, гнучка метро-ритміка, нахил до долання тактової ризи, ладо-тональне нюансування та гармонічне багатство, об'ємність, наповненість, просторовість і політність звучання складають головні відзнаки хорового стилю композиторки.

### III. СИМФОНІЧНІ РОЗДУМИ

Неординарною є **симфонічна творчість** Марічки Чабан. Перший її твір у цьому жанрі – «*In sensu strictiori*» для симфонічного оркестру та хору (2015) – дипломна робота мисткині на закінчення музичної академії. Його задум виник у неї після прочитання 11-го псалма («Спаси мене, Господи»), слова якого відразу лягли на музику. Хорова композиція стала поштовхом, з якого виросла концепція цілого твору.

«*In sensu strictiori*» – підсумок не лише періоду навчання Марічки в академії, але й великий крок у самостійне творче життя. Твору притаманна та аура духовного піднесення, яка пронизує всю подальшу музику композиторки. Проявилось в ньому і прагнення мисткині до досконалості в усіх засобах, які вона обирає для втілення художнього задуму, що стало невід'ємною рисою її творчого методу.

«*In sensu strictiori*» – твір програмний. Однак програма дає тільки певне спрямування у його сприйнятті – музичний зміст ширший і складніший від неї, що притаманне більшості творів такого типу.

Авторське бачення музики таке:

«Народжується душа, чиста, по-дитячому довірлива, яка не знає, що у світі існує зло, здатне прийняти будь-який вигляд, щоб ту душу заплутати, обманути, звести на манівці, занепасти, зрештою, знищити. Тож коли зло лагідно шепоче, заколисуючи свою нову жертву, вона приймає його за щось чудове і добре, і тільки зазнавши удару і опинившись у вирі страждань, душа розуміє, як помилялася, довірившись не тому, кому потрібно. В розпачі вона шукає порятунку і звертається до Господа. Господь бачить становище душі, але чи отримує вона відповідь і якою вона є, приховано від стороннього погляду».

У творі спостерігається рівновага традиційного і новаторського, що сприяє розкриттю авторської концепції. При певній незавершеності «сюжету» у ньому зроблено три смислові акценти, які характеризують його поступове розгортання: зародження життя – життєві випробування – пошук виходу з них.

Композиторка не дає жанрового визначення «*In sensu strictiori*», але, враховуючи важливість ідеї твору та особливості її розвитку, концептуальну цілісність можна говорити про справжній симфонізм мислення та риси симфонічної поеми. Музична форма – модифікована сонатна – ліпиться в процесі розвитку фабули: експозиційний розділ присвячений світлим образам (за винятком тривожної кульмінації в кінці головної

партії – можливо, це натяк на подальші драматичні події); розробка – динамічна, з трансформацією матеріалу експозиції (її три розділи розвивають похмурі настрої, поглиблюють стан тривожності й нестями, загрози і відчаю); реприза (умовна, оскільки, хоч і повертається основна тональність, вводиться нова тема у хору і тільки згодом – тема головної партії) залишає «сюжетну» кінцівку відкритою.

Приналежність до української культурної традиції виявляється у музиці «*In sensu strictiori*» дуже яскраво. Їй притаманна емоційна відкритість, переконливість образів, неповторна інтонаційна система, що впливає з фольклору (завдяки цитатам і опосередковано). У творі використано мелодії українських народних пісень: лемківська жниварська «Ой на горойці» (головна партія) та колискова «Ой ходить сон» (побічна). У розвитку матеріалу широко застосовано варіантно-варіаційний метод. Показовою у цьому відношенні є головна партія, яка викладена у формі теми і чотирьох варіацій. Ювелірно ограничені мотиви та лінії-мережки підголосків, переключки дерев'яних духових виплітають сповнену світла пасторальну замальовку, яка тільки в останній – і наймасштабнішій варіації змінюється картиною сум'яття.

Ладотональна драматургія твору утримується в мінорному просторі. Основна тональність – *e-moll* – доповнюється в процесі розвитку, переважно, бемольними тональностями, серед яких на чільному місці – *es-moll*. Якщо в *e-moll* підкреслюється, зазвичай, меланхолійність, то *es-moll* – найбільш активна у розробці – є тональністю агресії. Їх з'єднання у коді «*In sensu*» народжує бітональне утворення *e/es*, що, на нашу думку, є непересічною знахідкою для закінчення твору: у єднанні з репліками дерев'яних духових, що інтонують мотиви головної партії, та врівноваженими лініями струнних утворюється той ефект незавершеності, про який ідеться в «сюжеті». Незвичним є також те, що головна партія (*e-moll* дорійський) має в експозиції секундове тональне співвідношення з побічною (*d-moll*; у репризі побічна партія відсутня).

Оркестрова партитура «*In sensu strictiori*» демонструє добре відчуття композиторкою інструментів та груп, знання їх можливостей. Виразові засоби кожного тембру використані максимально художньо і доречно. Скажімо, якщо в експозиції і репризі головної партії вжита, головним чином, група дерев'яних духових, діалоги інструментів якої створюють відповідний грайливий, хоч і з відтінком сумовитості, настрій, то в побічній основна роль відведена струнним, теплий тембр яких добре відповідає тону заколисної пісні. Важкій міді доручено, як правило, озвучення негативних образів; її роль, а також ударної групи, особливо зростає в розробці. До вдалих знахідок належить і використання однакового тембрового обрамлення твору: розпочинається і завершується «*In sensu*» соло англійського ріжка, тільки на початку він повністю веде тему «Ой на горойці», а в кінці – її початкову фразу, яка наче «зависає» на нестійкому щабелі ладу.

Хорова партія, за задумом композиторки, є ще однією барвою партитури. Її тематизм увібрав речитативність псалмодій, інтонаційні форми вигуків та, частково, давніх голосінь. Хоча тема хору – нова у творі, все ж у рухливому розділі-голосінні вона інтонаційно близька до одного із підголосків головної партії. Так показується внутрішня єдність цих образно контрастних тем.

Вперше твір був виконаний Державним академічним естрадно-симфонічним оркестром України (диригент – Микола Лисенко) та Академічним камерним хором «Хрещатик» (диригент – Павло Струць).

Через чотири роки після «*In sensu*» Марічка Чабан створює ще один симфонічний опус – диптих «СЛІДИ» (2018–2019). Як і перший симфонічний твір, диптих має



програмний задум. За словами композиторки, «цей твір – про феномен «пролітаючого» перед очима життя на порозі смерті. Це погляд на кроки пройденого шляху. Людина озирається назад і бачить себе маленькою, юною, дорослою, в моменти радості і випробувань. З тими образами вона непомітно переходить в інший світ. Перша частина твору аттасса переходить у другу. У ній персонаж вже зіткнувся з потойбіччям, але ще не усвідомлює цього. Та все стає зрозумілим, коли душа знаходить своє пристанище».

Спектр почуттів і образів, які наповнюють першу частину, широкий і строкатий, проте не розрізнений: музична тканина «конструюється» з трьох основних елементів-мікрочасток, що кожен раз по-іншому проявляються в різнохарактерних темах. Це низхідна посівка із двох кварт, чиста квінта і секундні ходи. Серед особливостей частини слід відзначити суголося лірики й епіки, діатонічну основу з постійними невліковими ладотональними і гармонічними змінами та імпресіоністичний звукопис як у камерно вирішених, так і в туттійних епізодах.

В масштабному експозиційному розділі частини співставляються три образні сфери: ліро-епічна, скерцозна та драматична. Неквапливо, стібком за стібком снується тонка ниточка основної оповідної мелодії, укладаючись у стримані звукові візерунки. В генезі теми – інтонації давніх українських наспівів, знаменного співу та псалмодійності. Її змінює коротка грайливо-безтурботна мелодія, контрастом до якої виступає ще один новий, тривожний образ, розвиток якого сягає драматичної кульмінації.

Музично-виразові засоби для кожної образної сфери підібрані індивідуально. Для створення світлого характеру основної теми – це «акварельна» фактура з розшаруванням на ніжне *ostinato* арф, тремлюючих перших скрипок і поодиноких дерев'яних духових у супроводі та ритмічно складну мелодію у других скрипок, темброве варіювання у розвитку теми від спокійних до густіших «кольорів», світлий «розширений» *C-dur* із рухливими гармоніями. У грайливій темі обігрується низхідний квартовий елемент (перша інтонація стала тритоновною); це також *ostinato*, в якому йде постійна зміна акцентів; з інструментів тут найбільше задіяний гобой, а дещо екзотичного забарвлення і більшої ритмічної гостроти надають звучанню бонги. У виклад останньої теми експозиційного розділу поступово залучається весь оркестр; в ній на перший план виходить ритміка, якій підкорені мотиви-скандування у мелодиці; динамічний розвиток стрімкий, а кульмінація сприймається як найвищий пік розвитку експозиції.

Наступний – центральний розділ першої частини диптиху розпочинає скорботна тема гобоя (в *c-moll*) і її відлуння почергово у кларнета та бас-кларнета. Інтонаційно вона пов'язана з основною темою частини і може трактуватися як її віддалений варіант. Ця близькість більш яскраво виявляється пізніше, в ході наполегливого розвитку мотивів. Ріст напруги відбувається неухильно й цілеспрямовано до кінця розділу, завершуючись драматичною кульмінацією, важливою для всієї частини. До розвитку широко залучені мідні інструменти (винятковою є роль важкої міді) та ударні (литаври, коробочка). Ритмічна й динамічна активність, тематичне насичення всіх голосів фактури, наскрізний розвиток дозволяють прирівняти центральний розділ першої частини до розробки в сонатній формі.

Останній – репризний розділ і кода звучать як «музика прощення й прощання». Видозмінена початкова фраза основної теми, від якої з часом залишається тільки кінцевий мотив, переходить від одного інструменту до іншого, мов «шукаючи себе». Знову, як на початку частини, відновлюється прозора фактура, але світлих тонів уже немає: тему «пригасло» веде бас-кларнет, мінор (*d-moll*) огортає серпанком ледь чутні голоси, які

поволі й завмирають, і «чекають на продовження історії». І це продовження приходить у короткому емоційному прикінцевому русі, який стає містком до другої частини оповіді.

У другій частині диптиху події розгортаються навколо цитати – пісні Тезе «У Твої руки, Отче, свого передаю духа». Музика передає світ, цілком відмінний від того, який покинув герой твору. Вже у вступі до частини змальована «атмосфера позачасся»: застиглий квінтовий акорд у *divisi* скрипок, тихі репетиції арфи, дзенькіт трикутника і поодинокі звуки високого дерева немов передають стан невагомості душі та водночас її замилювання небесною красою. Цей настрій посилюється з появою пісні Тезе. Її безпосередня, проста мелодія звучить одухотворено й молитовно у дерев'яних духових (основний виклад – у кларнета), у той час, як струнні складають, здебільшого, фоновий каркас. Спокій і тиша цього розділу зненацька порушуються, коли після кількох імітацій теми з'являються енергійні гамовидні фрази і рухливі синкоповані секунди. До дії залучається мідь. Та після викиду енергії в кульмінаційному апогеї знову повертається пісня Тезе, а з нею – просвітлення й умиротворення (головна роль, як і в експозиційному розділі, також належить високому дереву).

Загальний світлий колорит другої частини диптиху у великій мірі залежить від мажорності наспіву Тезе. Композиторка, витримуючи цей ладовий нахил, урізноманітнила тональну організацію: в першому викладі тема та її розвиток звучать у F-dur, а в репризному – в As-dur (нова тональність з'явилася в кульмінації частини). Підняття тональності на терцію вгору можна пояснити з погляду програми (хоч це й буквально і суб'єктивно тлумачення такого композиторського ходу): перший розділ (F-dur) – душа в небесній оселі, але ще не розуміє, де знаходиться; кульмінація – мить прозріння і усвідомлення, що вона в потойбіччі (висхідний тональний перехід теми – до As-dur – на нових, сильних емоціях); в репрізі залишається тональність кульмінації (As-dur), яка тепер уособлює новий стан душі – тиху радість і щастя. Таким чином, хоч частина виходить тонально розімкнена, цей прийом є цілком логічним. Зрештою, щось подібне має місце і в першій частині диптиху (C-dur – d-moll), який отримує не тільки два основні тональні центри, але й ладову видозміну, що також пов'язане з концепцією твору.

Перше виконання «СЛІДІВ» відбулось на фестивалі «Київські музичні прем'єри» в 2020 році Національним заслуженим академічним оркестром України (диригент – Юрій Літун).

#### IV. ДІАЛОГ З ФОРТЕПІАНО І НЕ ТІЛЬКИ

**Фортепіанну творчість** Марічки Чабан складають три цикли прелюдій, що з'явилися в період з 2010 до 2021 року: «Карпатський триптих», «Асоціації», «Поки Земля оберталась навколо Сонця». Вони увійшли до збірки «Фортепіанні прелюдії для дітей та юнацтва», яка вийшла у світ у 2021 році і того ж року була презентована на фестивалі «Київ Музик Фест» (у проєкті «Композиторська молодь України – дітям») та в Івано-Франківську. У художньому оформленні збірки використані акварелі київської художниці Ксенії Кулеш, які передають враження мисткині від музики п'єс. Також особливістю збірки є QR код, перейшовши за яким, можна послухати виконання всіх творів на каналі YouTube.

З «Карпатським триптихом» Марічка поступала до Національної музичної академії. І хоча це її ранній твір і взагалі перший у фортепіанному жанрі, в ньому є суттєві стилістичні ознаки композиторки: опора на фольклор (непряма), стислість форм, ритмічні нестандартні (так звані «перебої») завдяки синкопам, частково – асиметричним тактам тощо), варіювання як основний принцип розвитку, тяжіння до різнопланової фактури та гармонічної колористики.

Щодо образного змісту, то в триптиху оспівано велич і красу Карпатських гір, духовне єднання з ними. В них оживає (за поясненням композиторки) «прадавний дух глибин Карпат, подолання вершин і споглядання величі природи».

Три прелюдії циклу виконуються *attassa*; написані вони в одній тональності – *g-moll*, у кожній присутня проста форма (дво- чи тричастинна); між п'єсами витриманий принцип контрасту. У триптиху виразно проступають риси циклічності: перша прелюдія сприймається як ліричний зачин твору, друга – як повільна, центральна частина-роздум, третя – як підсумок циклу, життєрадісний фінал. Музична мова пов'язана з «гуцульським» ладом, перемінним міноро-мажором та іншими ладовими утвореннями, що складаються у своєрідний симбіоз.

Образно-тематичний зміст кожної п'єси відштовхується від інтонаційних утворень, наділених певною семантикою: у першій прелюдії – це переплавлення лірико-пісенних зворотів (що подекуди доповнені танцювально-акцентованими) і вільної рецитатії; у другій – переосмислення імпровізаційно-речитативної манери дум; у третій – «гра» арканових та коломийкових мотивів у поєднанні з інструктивним матеріалом.

Три прелюдії входять до циклу «Поки Земля оберталась навколо Сонця». Це замальовки пейзажного характеру, з яких дві присвячені порам року: «Ранньою весною», «Море» і «Прелюдія осені». У створення образів мисткиня закладає як описовість і звукообразальність, так і психологізм, емоції й почуття, замилювання природою; при цьому й сама природа суголосна з переживаннями, відгукується на них.

Показовими у цьому відношенні є перша і третя п'єси циклу. Так, прелюдія «Ранньою весною» вирішена в ракурсі музичної історії: в першій половині мініатюри панує дзвінкий, радісний настрій весняного оновлення; композиторка послуговується ніжними барвами, серед яких – фігураційні переливи у високому регістрі, трелі, які немов передають бриніння свіжого весняного повітря та щебет птахів; картину доповнюють безтурботні лідійські мотиви, що нагадують веснянки. У другому розділі п'єси характер музики змінюється на драматичний; масивний октавний рух басів із ходами на зменшені і збільшені інтервали (в паралельному до основної тональності *g-moll*) та тривожні тріолі створюють враження появи образу завірюхи, яка все замітає снігом. Після такого вторгнення ворожої весні стихії початковий піднесений настрій не повертається, натомість знову звучить «тема завірюхи», але пригасло й сумно, передаючи не лише новий стан природи, але й зимовий настрій у душі.

«Прелюдія осені» не тільки змальовує пору року, але й викликає асоціації із психологічним станом людини, яка підійшла до «осені» свого віку. Однак у музиці відсутні скорбота чи меланхолія, зазвичай притаманні творам такого програмного змісту. Навпаки – образ ніжний і світлий. Наспівна, задумлива «віолончельна» мелодія з виразними промовистими інтонаціями супроводжується витонченим *ostinato* в дусі передзвону. Можна вбачати в його крихких співзвуччях шерех спадаючого листа чи неголосний дзенькіт крапель дощу, можна вважати просто вдало віднайденим фактурно-гармонічним і регістровим засобом для втілення музичного образу, але його значимість у створенні настрою п'єси є беззаперечною.

Усім прелюдіям циклу властиве поєднання довершеності й ескізності. В них є стійкі формотворчі прийоми й вільна імпровізаційність, тональні опори і «мандруючі» (перемінні) функції, виважений метричний пульс і ритмічна свобода, музична мова своєю переливчастою барвністю наближається, здебільшого, до творів імпресіоністів (що найяскравіше виявляється у п'єсі «Море»). Жанр прелюдії відроджується тут у своєму

початковому значенні, та водночас є повністю автономним.

До циклу «Асоціації» входить шість різнохарактерних п'єс. Для кожної із них авторка відбирає ті засоби, які максимально розкривають образ. У другій прелюдії – це важкі остинатні паралелізми в басах, у четвертій – скерцозні мотиви з синкопами, в третій – ажурні фігурації й звуки-«краплини»; мотиви, пов'язані з дитячими лічилочками і веснянками, домінують у першій п'єсі, тривожне вирування фігурацій, з яких виринають поодинокі мотиви, визначають своєрідність п'ятої, а прозористі розлогі мотиви – основа останньої прелюдії.

Про те, як виникла ідея фортепіанної збірки, а також про свою творчість, виконавство Марічка Чабан поділилася в інтерв'ю:

– Ідея збірки «Фортепіанні прелюдії для дітей та юнацтва» виникла з створенням перших «Асоціацій». І особливо було важливо підтримати ідею про те, що я не диктую програмність музиці. Що хай кожен почує тут щось своє.

– Чи ділилися діти з тобою своїми асоціаціями при виконанні прелюдій і яких? Як далеко вони відходять від твоїх власних, чи навпаки – як близько до них?

– Діти ділились, ділились дорослі музиканти. В основному, асоціації не співпадають. І це дуже добре. Для мене це дуже показово відносно ситуацій в житті. Кожен сприймає музику, ситуацію на основі власного досвіду. І це прекрасно. Приклад: в прелюдії № 1 циклу «Асоціації» учениця уявляла котика, який поринає у сни. А в снах він літає на хмаринках. Чудова асоціація, мені подобається!

– Чому схилиєшся до програмної мініатюри, зокрема, програмної прелюдії?

– Програмна мініатюра в моєму випадку – це причинно-наслідкова історія. Наприклад, «Море». Прелюдія написана в перші роки навчання в консерваторії. Пам'ятаю, що написала його за один день, і в процесі створення назва твору прийшла сама. Я не ставила собі питання, чи давати назву твору. А через певний час, коли писала наступну прелюдію з циклу, «Ранньою весною», я вловила зв'язок між ними і подумала, що варто їх об'єднати в цикл, пов'язаний з порами року. А якщо це цикл, то всі наступні твори зобов'язуються бути програмними. Думаю, програмність притаманна мені в ранній творчості, як неусвідомлений момент. Як, до речі, і мислення мініатюрою.

– Якою була роль у твоєму піаністичному рості педагогів із фортепіано в роки навчання в музичній школі, училищі, музичній академії?

– Роль у піаністичному рості викладачів з фортепіано надважлива, це моя основа. Ярина Василівна Курило відкрила мені світ академічної музики у 4 роки. Вона, як і моя мама, завжди була поруч та поза уроками супроводжувала мене на перші фортепіанні та вокальні конкурси. Ярина Василівна дала мені добру базу, добру читку з листа.

Рома Василівна Затварська (її сестра), продовжувала займатись зі мною, коли Ярина Василівна летіла в США. І готувала мене на вступ до музичного коледжу.

В Коледжі я вчилась в Гончарь Тетяни Миколаївни. Вона ніколи не підвищувала на мене голосу. Тетяна Миколаївна навчила мене педагогічних принципів та етики, які використовую у своєму педагогічному житті уже несвідомо.

Крім фаху, в коледжі були концклас і камерний ансамбль. Дякую Свистун Лідії Діонизівні та Волошинській Надії Іванівні. Практика концкласу та ансамблевої гри допомагають мені виконувати свою камерну музику на концертах.

В консерваторії я навчалась в Лисенко Ольги Всеволодівни; це мама праправнука Миколи Віталійовича Лисенка. Час з Ольгою Всеволодівною був для мене подарунком. Бо це ніби торкнути чогось високого! Інколи уроки проводились вдома у Лисенків, за їхнім родинним

роялем, серед портретів видатних людей. Було дуже емоційно! Також Ольга Всеволодівна влаштувала концерт своїх учнів в музеї Лисенка. Враження незабутні!

– *Як володіння фортепіано і власні виступи впливають на твою фортепіанну творчість?*

– Володіння інструментом безпосередньо впливає на фортепіанну творчість, дозволяє впевнено втілювати той чи інший технічний прийом і знати, що це буде «іграбельно». Чим більше навиків здобуто за часи навчання, тим більше варіантів їх реалізувати в музиці. Але фортепіанна музика народжується не тільки з кількості переграних творів, а ще й з кількості прослуханих творів, проаналізованих творів, що рівноцінно важливо. А виступи впливають наступним чином: я часто уявляю, як буду виконувати цю музику на сцені, що збільшує почуття відповідальності, моментами заставляє переписати шматок твору.

З 2012 року Марічка Чабан викладає фортепіано, основи композиції та сольфеджіо. На питання про працю з дітьми, свій педагогічний досвід вона відповіла:

– *Як працюєш з дітьми над творами? Як підбираєш їм репертуар? Як обговорюєш із дитиною образ і завдання, щоб вона могла потім добре виконати твір?*

– В мене є різні учні: учні, з якими ми займаємося в музичній школі, та учні різного віку, які займаються для власного розвитку та задоволення. З дітьми музичної школи підбираю репертуар в рамках програмних вимог. З іншими учнями граємо твори, запропоновані самим учнями. Це може бути музика з фільму, чи фортепіанна версія відомої пісні, чи навіть улюблені твори з академічної музики. В музичній школі підбираю кілька творів для вибору, щоб учень вчив те, що йому сподобалось найбільше. Дуже смішний факт, що часто учні дивляться не на красу музики, а на технічну складність твору. Чим більше шістнадцятих нот, тим страшніше [успіхається].

Обговорення образу відбувається в процесі вивчення твору. Якщо це поліфонія, наприклад, менует, то я розказую історію цього танцю, про те, як виглядали люди, які танцювали менуети, і чому ми граємо його в помірному темпі. Деякі інтонації можуть характеризувати дівчат в цьому творі, деякі чоловіків. Учні визначають ці ролі самостійно.

Основна специфіка вивчення твору, яку я перейняла від Тетяни Миколаївни Гончарь, це рух від простого до складного. Ми вчимо по 2-4 такти з точними штрихами, аплікатурою і відпрацьовуємо їх.

Ще одна важлива річ, про яку ми завжди говоримо, це мислення в процесі виконання твору. Це думання півтакту наперед. Часто я порівнюю це мислення з їздою машини по дорозі. Коли ми їдемо одним і тим же шляхом, ми запам'ятовуємо кожен світлофор, кожному яму, кожне перехрестя та поворот. Під час виконання твору в кожному важливому місці є своя ремарка, яку ми проговорюємо вголос і таким чином відпрацьовуємо мислення з цими ремарками.

– *Як заохочуєш дітей до праці?*

– Не всім учням потрібне заохочення. Є дуже мотивовані учні, і ця мотивація не згасає, а підкріплюється найменшими успіхами. Між іншим, після кожного вдало вивченого моменту я радію вголос, аплодую і хвалю учня. І ніколи не дратуюсь, коли в учня щось не виходить. Бо для мене це чисто технічний процес. Якщо щось не працює, значить, порушений порядок дій. Ми шукаємо причину збою і запускаємо процес знову.

– *Чи граєш сама твори, які даєш дітям, перед дітьми? Чи орієнтуєтесь ви в роботі на іншу інтерпретацію (якщо є таке виконання)? Чи шукаєте своє, але в рамках композиторського стилю?*

– Так, часто граю твори перед учнями, що, до речі, також працює, як заохочення, як

спосіб ознайомлення з різними відтінками настрою інструменту.

Щодо інтерпретації, для мене залізно важливо виконувати твір в стилі композитора. Більше того, вважаю, завдання виконавця – вміти заграти твір у стилі композитора. В цьому й полягає складність.

– Як працюєш з юними композиторами?

– З юними композиторами працювати дуже цікаво. Через маленькі шматочки музики, які мені приносять на урок учні, відкривається цілий всесвіт дитини. В ньому зчитується багато інформації: яку музику дитина любить слухати, яку музику виконує на уроках по спеціальності, який композитор улюблений, що насправді важливо сказати світу музикою, та багато іншого. Мої учні по композиції приносять на уроки шматочки тем, в яких чути стиль їх улюбленого композитора, або ж композитора, якого вони нещодавно вивчили на академконцерт. Це дуже мило і природньо. Кожен мусить пройти через цей етап.

Як працюю? Ну, по-перше, ми нікуди не спішимо. Тому що все має визріти. Ми визначаємо форму, яка би пасувала для даного задуму твору. Ми обговорюємо, якими засобами виразності можна збагатити музику. Інколи ми слухаємо твори інших композиторів і аналізуємо. І ставимо конкретне завдання для роботи. По-друге, я пояснюю учням, що робота композитора це також відвідування виставок, концертів, прогулянка природою. Все це нас наповнює і згодом інтегрується в нашу музику.

– Що найбільше цінуєш у своїх учнях – піаністах і композиторах?

– Найбільше ціную в учнях їхню довіру, їхню відкритість.

– Чому сама можеш у них навчитися?

– Я щоденно вчусь у своїх учнів. Щоразу шукаю нові підходи, які з кимось працювали, а з кимось уже ні. І загалом, завдяки учням, відчуваю, що тримаю руку на пульсі часу.

***Halyna Maksymiuk. Marichka Chaban: creative horizons (life and oeuvre essays)***

*The article analyzes the creative pursuits of Marichka Chaban, a Ukrainian artist, a talented composer, a member of the National Union of Composers of Ukraine (as of 2019). The composer's works are performed at various festivals and in many art projects. Her music is performed by Ukrainian choirs and symphonic ensembles. Marichka Chaban composes spiritual songs and creates choral opuses which develop Ukrainian traditions and are among the best spiritual compositions of contemporary artists. The article analyzes one of Marichka's first Kyiv pieces – a diptych for solo flute – a valuable reinterpretation of the traditions of ancient Ukrainian dumka-shumka. The author pays particular attention to the Regional Competition of Young Composers (2003), which was fateful for Marichka's work, for which she had to compose a song for the lyrics by Taras Shevchenko. The author has studied in detail Marichka's significant creative contribution: it is instrumental music, symphonic and piano oeuvre. The music pieces of Marichka Chaban are based on Ukrainian folklore archetypes and traditions of church singing in a broad sense: from strict psalmody, ancient canto to the melos of modern religious songs.*

**Key words:** *Marichka Chaban, instrumental music, Ukrainian music, art, symphonic music, piano music, creativity.*

