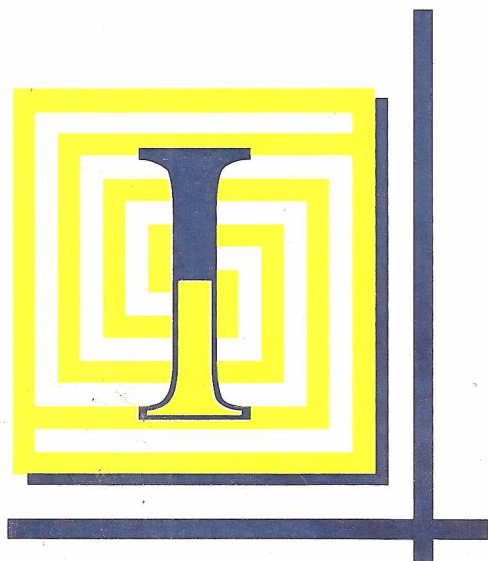


78.03(477)(075.8)
Б43

Бєлікова В. В.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ



Міністерство освіти і науки України
Криворізький державний педагогічний університет

Белікова В. В.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

*Музично-педагогічна та творча діяльність
провідних композиторів Західної України
другої половини XIX – першої половини XX століть*

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів
музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів,
студентів середніх спеціальних навчальних закладів,
вчителів гуманітарних гімназій тощо

Видання друге, перероблене й доповнене

Київ – Кривий Ріг
2008

ББК 24.266.7
85.313 (4УКР) я7

Б43

Белікова В. В. Історія української музики: Музично-педагогічна та творча діяльність провідних композиторів Західної України другої половини XIX – першої половини XX століть: Навчальний посібник / Вид. 2-ге, перероб. й доп. – К.: МОНУ, Кривий Ріг: КДПУ, 2008. – 124 с.

ISBN 978-966-7682-85-9

Мета запропонованого посібника полягає в розкритті діалектики формування та розвитку музичнотворчого процесу на західноукраїнських землях кінця XIX – початку XX ст. Матеріал посібника висвітлює музично-педагогічну та творчу діяльність таких провідних композиторів вищезазначеного регіону України, як М. М. Вербицького, І. І. Воробкевича, А. К. Вахнянина, С. П. Людкевича.

Рецензенти: МУХА Антон Іванович, доктор мистецтвознавства, професор, провідний співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України
САМОЙЛЕНКО Олександра Іванівна, доктор мистецтвознавства, професор Одеської державної консерваторії ім. А. В. Нежданової

ISBN 978-966-7682-85-9

© Белікова В. В., 2004, 2008.

Передмова до другого видання

Навчальний посібник “Історія української музики: Творча діяльність провідних композиторів Західної України другої половини ХІХ – першої половини ХХ століття” є результатом досвіду, накопиченого багаторічною педагогічною діяльністю викладання лекційного курсу з історії української музики на музично-педагогічному факультеті Криворізького державного педагогічного університету.

Поданий посібник містить у собі спробу переосмислити та узагальнити опублікований багато років тому матеріал у світлі головних завдань відродження національної музичної культури України.

Мета запропонованого посібника полягає в тому, щоб розкрити діалектику формування та розвитку музично-творчого процесу на західноукраїнських землях. Останнє допоможе з'ясувати та об'єктивно оцінити основні етапи розвитку української музики у світлі нового історично-культурного мислення. Саме тому матеріал посібника висвітлює музичну творчість, педагогічну та громадську діяльність таких провідних музикантів західного регіону України, як М. М. Вербицького, І. І. Воробкевича, А. Вахнянина, С. П. Людкевича.

Посібник “Історія української музики” у першому виданні успішно пройшов апробацію. Згодом виникла потреба його перевидання.

Друге видання доповнене темами: “Інструментальна музика в художньому житті українського народу”, “Українські народні музичні інструменти”, “Українські народні танці” та темою, що висвітлює творчий шлях А. К. Вахнянина.

Посібник містить нотні приклади, які ілюструють жанрово різноманітну українську музику композиторів Західної України періоду кінця ХІХ ст. – першої половини ХХ ст. Хор М. Вербицького “Ще не вмерла Україна” друкується у триголосому викладі, що, на нашу думку, є більш корисним для роботи шкільного вчителя музики та студентів музично-педагогічних факультетів у період проведення ними педагогічної практики в середній школі.

Посібник призначений для студентів музично-педагогічних факультетів педуніверситетів, студентів середніх спеціальних навчальних закладів, вчителів середніх шкіл, всіх, хто цікавиться розвитком української музичної культури.

Автор висловлює подяку викладачам музично-педагогічного факультету КДПУ за можливість користуватися нотними виданнями з їх особистого архіву (канд. пед. наук, доценту Любар Р. О.), за цінні поради (старшому викладачу Білоненку Г. О.), які були використані під час підготовки другого видання посібника “Історія української музики”.

Види та жанри української народнопісенної творчості

Створювані протягом століть, українські народні пісні лишили глибокий слід у розвитку музичної культури України. Вони мали і мають постійний вплив на формування та кристалізацію самобутніх стильових ознак української музичної мови.

Основні види та жанри української народної пісні склалися вже на кінець XVIII століття. У них правдиво і яскраво відображена вся історія українського народу. Найбільш повно збереглися народні пісні, що входили до традиційних свят річного землеробського кола, а саме зустріч нового року, приходу весни, збирання врожаю тощо.

Річний календарний цикл відкривається зимовими піснями-колядками та щедрівками, що збереглися в багатьох регіонах України. Побажання успіху та здоров'я в новому році, добробуту сім'ї та величання господаря були головними темами зимових пісень. До наших часів стародавні колядки та щедрівки дійшли у вигляді веселих зимових ігор та розваг молоді. Добре відома колядка-гра "Коза", що відображає давній звичай – водіння по дворищах "Кози", в образі якої люди уособлювали покровителя полів та пасовиськ; роль "Кози" виконував парубок, що співав такі слова:

Го-го-го коза,
Го-го сірая,
Го-го білая,
Ой розходилася, розвеселилася
По цьому дому, по багатому.
Де коза ходить,
Там жито родить.
Де не буває –
Там вилягає.

У народі добре збереглися традиції новорічного "посівання" на подвір'ях та хатах, що супроводжується побажанням господарям щастя, здоров'я, багатого врожаю в наступному році. Добре відома колядка:

Сію, сію, посіваю,
З новим роком поздоровляю!
Сійся-родися, жито пшениця, всяка пашниця...

Отож, серед найулюбленіших зимових розваг молоді збереглися пісні та ігри, пов'язані з новорічним ворожінням-закликанням кращої долі.

Історія зберегла чимало українських величальних колядок, у яких оспівували господаря, – наприклад:

Нотний приклад 1.

"Молод Олександр"

Урочисто

Мо - лод О - лек - сан - дер са - док со - бі ма - є
ви - но - град. Крас - ний зе - ле - ний сад

За змістом своїм колядки поділяються на дві групи: перша пов'язана з землеробством, друга – із сім'єю. Колядки на сімейну тематику мають звернення до господаря, до господині, до парубка, до дівчини.

У колядках господареві бажали багатства, здоров'я. Його родині – щастя. Господар порівнювався з місяцем, дружина його – із сонцем (зорею), діти – із зірочками. В інших випадках господар порівнюється з виноградом, дружина його – з калиною, а діти – квітами. У піснях господині жінка вславлюється як дружина, мати хазяйка, оспівується її привабливість. Парубок в колядках зображається майбутнім господарем, хоробрим воїном. Дівчина оспівується у трьох ракурсах: по-перше, оспівується її краса та вбрання; по-друге, її вправність у господарстві (вона вміє шити, пряти, куховарити); по-третє, вона величається як майбутня наречена, їй зичать щасливого кохання.

Виконання колядок і щедрівок відрізняється рядом особливостей:

– колядки та щедрівки співаються конкретному адресатові, а після виконання співаки отримують винагороду;

– виконання колядок та щедрівок має організований характер колядних гуртів; група обіймає від 4 до 10 парубків або парубків та дівчат; до групи підключають музикантів (трембітарів або скрипалів);

– виконання новорічних пісень впливає із вікового й статевого поділу колядних груп, а саме: дитячі (дітям 7-12 років); хлопчачі та парубочі (мішані); сімейні пари.

Крім побутових тем, у колядках та щедрівках відбивалися давні історичні події, походило слов'ян на Царград (“Ой славен, ясен красний Андрійко”).

Звичайно зимовий цикл пісень закінчувався піснями на проводи зими, що входили до свята Масниці. Згодом цей звичай втратився на Україні, але в наші часи знов повертається до побуту українського народу.

За піснями зимового циклу виконувалися пісні весняного циклу, що були пов'язані з польовими роботами. Весняні пісні супроводжувались радісними масовими хороводами, танцями, іграми. Пісні весняного циклу різноманітні за своїм складом та характером: це й урочисті веснянки і жваві ігрові гагілки, веселі “петрівки” тощо.

Якоїсь певної дати зустрічі весни не існує. Після християнізації східних слов'ян церква пристосувала до рівнодення свято Благовіщення (25 березня за старим стилем). Цей день в багатьох регіонах вважається початком весняних співів, ігор і танців молоді, які закінчувалися після Великодня.

Веснянки мають невеликий загальний діапазон (квінта), архаїчний ладовий колорит.

У давні часи веснянки супроводжували обряди закликання весни, підготовки ниви до посівних робіт. Ці пісні особливо любить український народ, бо вони пов'язані з поверненням тепла, розквітом усієї природи.

Нотний приклад 2.

“Веснянка”

Широко, не поспішаючи



Бла - го - сло - ви, ма - ти, вес - ну за - кли - ка - ти,
вес - ну за - кли - ка - ти, зи - му про - вод - жа - ти!..

Але цими сюжетами веснянки не обмежувались.

У текстах багатьох веснянок також знайшли відображення різні історичні події та явища, що були характерними для певної епохи. Так, відома пісня, що нагадує про тяжкі переживання, викликані татарськими нападками на Україну.

Нотний приклад 3.

“Тума танчок водила”

Повільно, з жалем

Музична партитура для голосу, написана в 6/8 такті. Мелодія починається з довгої ноти на ноті 'Ту', за якою слідує рядок нот, що відповідає слогам 'ма тан - чок во - ди - ла'. Другий рядок нот починається з ноти 'ту' і завершується двома варіантами закінчення: 'ма тан - чок во - ди - ла.' та 'здій - ма - ти.'.

Але ж багатьом пісням весняного циклу притаманна світла лірика, радісний, життєстверджуючий характер. Наприклад, “Вийди, вийди, Іванку” – пісня, що знайшла широку розробку П. І. Чайковським у фіналі Першого концерту для фортепіано із оркестром.

Якщо зимові колядки виконували переважно хлопці, то веснянки частіше співали дівчата.

На Україні дуже поширилися весняні хороводи – гаївки або гагілки. Гаївки належать до найновішої трансформи стародавніх веснянок, їхня мелодика і лади вказують на вплив мажоро-мінорної системи. Спів у цих піснях сполучається з жвавими рухами, жестами, що відображають різні трудові процеси. Яскравим прикладом є веснянка “Мак”.

У кінці сезону спів веснянок поступово скорочувався, частіше їх змінювали звичайні гуртові (ліричні) пісні. На зміну весняній обрядовості з настанням теплої пори приходили вечори розваги, танці молоді на вулиці.

У стародавніх слов'ян у період переходу весни в літо, завершення польових робіт виконувались *русалії*. Назва “русалії” походить від давньоримського свята троянд (“роз”) – *rosaria*. Розалії святкують протягом тижня. Четвер русального тижня називають русальним Великоднем.

Літньо-осінній цикл пісень звичайно починався купальськими піснями. Під час їх виконання дівчата сплітали вінки і пускали на воду з метою відгадати свою долю, знайти коханого. Купальські пісні та ігри припадали на період підготовки до збору врожаю. Русальні пісні відзначаються близькістю до речитативно-декламаційної манери співу. Їхній діапазон доходить до інтервалу квати.

На період русального тижня припадав звичай обходити поля, і в цей час прийнято було співати пісні. Ці пісні називалися царинними. Зміст царинних пісень зводився до звеличування природи, плетення вінків, алегоричного викупу дівчини з неволі. Мотив весілля і кохання проник в царинний обряд тому, що земля і хліборобська праця вимагали від людини такої ж любові й відданості, як кохання та шлюб.

У літній обрядовості купальські свята виявляються накладеними на традицію петрівчаних обрядів. Спів петрівок розпочинається Петрового посту і завершувався 12 липня за новим стилем. Спів петрівок може тривати від одного до п'яти тижнів.

Купальські та петрівчані пісні мають багато спільного за змістом, загальною тематикою, структурою, музичними особливостями.

Основними піснями літньо-осіннього періоду були жниварські пісні. Серед них певне місце займали пісні урочисті та радісні, у яких оспівували працю та добрий врожай. Згодом, у тексти жниварських пісень увійшла тема підневільної кріпосницької праці селян, знуцання з них поміщиків (“Вже сонечко котиться”).

Літньо-осінній цикл закінчував річне коло календарних землеробських пісень. Зустрічаючи зиму, її довгими вечорами молодь збиралась на вечорниці, де виконували всілякі ручні господарські роботи (вишивання, прядіння, лагодження зброї) та співали різних побутових пісень.

Народні пісні календарного циклу при своїй різноманітній тематичі мають певні спільні особливості. Для багатьох пісень характерним є залежність ритму мелодії від ритмічної будови тексту, багаторазова повторність коротких мелодичних зворотів, використання закличних інтонацій, мелодичних звукорядів з безпівтоною основою в межах квати, квінти, сексти, октави.

Подальше існування календарних пісень приводить до появи яскравих мелодій з більш розвиненим ритмом, ладово-інтонаційним ритмом, ладово-інтонаційним збагаченням, пов'язаним з підвищеними IV, VI та VII ступеннями у мінорі. Наприклад, “Тума танчок водила”.

Народна пісенна творчість, крім календарного циклу, має пісні пов'язані з певними обрядовими подіями. До таких пісень належать народні *плачі* та *голосіння*, які склалися на смерть певного члена сім'ї (батька, матері, сина, дочки, дружини); рекрутські плачі з особливою загостреністю текстів про соціальну несправедливість та тяжке життя українського народу. *Голосіннями* називають імпровізаційні співи, які виконувалися жінками (рідко чоловіками) під час похоронних та поминальних обрядів. Голосіння складаються з музичних інтонацій, з мовно-музичних рецитацій та мовно-шумових явищ (плач, стогін).

Текст голосінь складається зі звернення до померлого, якого кличуть, просять пробудитися, не залишати живих. Текст голосінь не має віршової форми, але він дуже близький до розміреної ритмізованої мови.

Плачі та голосіння мають лірико-драматичний характер. Вони утворюються з кількох коротких поспівок у межах терції (або кварта), вільно варіюються згідно тексту. Нерідко в плачах використовуються суто речитативні звороти, мелодичні звороти з виразною мелізматикою. Плачі та голосіння виконуються вільно, вони не мають сталих інтонаційних та метроритмічних схем, тому наближаються до імпровізації.

Нотний приклад 4.

“Долечко моя”

Вільно. Речитативом

Музична партитура для голосу, написана в 3/4 такту. Партитура складається з шістьох рядків нот, кожен з яких має український текст під ним. Ноти виконуються вільно, з акцентами та тріями. Ритмічні позначення включають 3/4, 3/8 та 3/16.

До-леч-ко-мо-я, го-луб-чи-ку мій! Ку-дити сиви-би-ра-еш?

На ко-го ти ме-не ли-ша-еш? На що ти ме-не по-ки-да-еш?

З ким я бу-ду газ-ду-ва-ти? На ко-го ти ли-ша-еш си-ріт-ки?

Хто ни-ми бу-де си-вп-и-ку-ва-ти? Хто їх бу-де го-ду-ва-ти?

Хто їх бу-де ви-ра-ти? Чо-му ти та-кий смут-ень-кий?

Чо-му до ме-не ти не за-го-во-риш?

Історія виконавського мистецтва донесла до наших часів відомості, що народні плачі та голосіння виконувались у старовину чоловіками і жінками гуртом, згодом почали виділятися найбільш здібні виконавці музично-поетичної імпровізації, серед яких з'явилися професіонали-голосільниці, мистецтво яких користувалося великою пошаною серед народу.

Інтонаційні особливості народних плачів та голосінь були відтворені в українській професійній музиці. Наприклад, в опері М. В. Лисенка “Тарас Бульба” арія Насті; в опері С. С. Гулака-Артемівського “Запорожець за Дунаєм” дует Одарки та Карася; у голосній поспівці I частини концерту-сюїти А. Я. Штогаренка “Партизанські картини” – “Спогад”.

До другої групи найстародавніших народних пісень належать *весільні пісні*. Їхній великий різноманітний цикл відображає рівень свідомості наших предків на ранньому ступені розвитку суспільства і носить сліди архаїчного аміністичного світогляду.

Пісні весільного циклу відбивають звичаї та побут патриархальної сім'ї, соціальні відносини, тяжкий безправний стан жінки.

Весь цикл весільних пісень умовно розподіляється на дві основні частини: перша – пісні до шлюбу, друга – після шлюбу. У центрі пісень першої частини був образ молодої дівчини, яка прощалася з батьківським домом, подругами, її тривога перед невідомим життям у новій сім'ї.

Наспіву цих пісень були переважно лірико-епічного характеру, виконувались вони жіночим гуртом, серед якого “виводився” високий сильний голос. Наприклад, “Що й у неділеньку рано”. Подруги молодої співають пісні-жалі (“Батькові на жаль”), у таких мелодіях лірико-скорбного характеру зустрічаються інтонації збільшеної секунди між III та IV ступенями мінорного ладу.

Нотний приклад 5.

“Летять галочки”

Повільно, з жалем

Ле- тять га- лоч-ки у три ря- доч-ки, зо - зу- ля по- пе- ре - ду,
ой у- сі га- лоч-ки по лу- гах сі- ли, зо- зу- ля на ка - ли - ні.

Друга частина весільного обряду вбирала пісні величального характеру, пов'язаного з побажанням щастя та здоров'я молодій сім'ї. Ці пісні виконувались у домі молодого, куди приводили молоду. Величальні пісні чергувались з жартівливими та танцювальними мелодіями. Прикладом такої пісні слід назвати пісню матері молодої після одержання чобіт від зятя:

Ой чоботи, чоботи ви мої,
Наробили клопдту ви мені.
Оце ж тії чоботи, що зять дав,
А за тії чоботи дочку взяв.

Українське весілля пізніше перетворилося у народу драматичну дію, у якій всі пісні були закріплені за певними розділами. Жартівливі та танцювальні мелодії використовувалися у супроводі “троїстих музик”.

Серед пісень побутового напрямку виділяються пісні суто ліричних жанрів. Вони утворюють велику групу найстаровинніших пісень – *колискові пісні*, що відрізняються від пісень календарного циклу більшою змінністю змісту, форми. Колискові пісні починають співати дитині з перших днів життя. За часів язичництва співові над колискою надавалося великого значення як оберегу: вважалося, що мовні інтонації, “магічні” слова можуть зберегти немовля від хвороб та інших нещасть.

Спів над колискою впливає на дитину мелодією, тембром, розміреною ритмікою. З півтора-двох років дитина починає цікавитися змістом пісень, тому зростає роль фантастичних та казкових образів. Стародавні колискові пісні мали невелику за діапазоном мелодію, спокійний ритмічний рух. Головними образами були: сіренький котик, коза, горобчик, зайчик.

Нотний приклад 6.

“Коліскова”

Не поспішаючи

Ой ну ло - лі, ко-точ- ку, та не си- ди, в ку-точ- ку...

Порівнюючи колискові пісні, що виконувалися пізніше, з колисковими наспівами стародавнього періоду, слід відмітити появу нової тематики соціального напрямку: підневільна праця жінки, горе й розлуку її з коханим. Саме нова тематика обумовлює схвильованість та драматизм нових колискових пісень. Особливості колискових пісень були використані в музиці дожовтневого періоду та у творах композиторів сьогодення. Наприклад, “Коліскова” Катерини з опери М. Аркаса “Катерина” та “Коліскова” з кантати-симфонії А. Штогаренка “Україно моя”.

До особливого національного жанру народнопісенної творчості України відносяться *думи*, що утворилися в період визвольних воєн українського народу. Своїм патріотичним змістом, особливістю розвитку мелодичної основи, прийомами музичного виконавства українські думи продовжують кращі традиції героїчного епосу Київської Русі. Виникли українські думи на грані XV-XVI століть, коли український народ вів героїчну боротьбу проти турецької, кримськотатарської навали, поневолення пансько-шляхетською Польщею. Пісні-думи виконувались кобзарями-виконавцями, які самі обов’язково були безпосередніми учасниками бойових походів українського народу.

За тематикою українські думи групуються так:

– думи про боротьбу українського народу з татарами, турками, пансько-польськими гнобителями;

– думи про соціальну боротьбу козацько-селянської бідноти;

– думи соціально-побутового характеру.

Українські народні думи являють собою розгорнуті розповіді у формі схвильованої патетичної музичної декламації – речитації у супроводі українського народного інструмента: кобзи-бандури. Розповідь у думах розгортається вільно, поступово і широко. У них немає однакових за структурою рядків вірша. Для дум характерним є чергування довгих і коротких рядків з різною кількістю складів. Різноманітні рядки групуються за змістом у вільні тиради або “уступи”. Тексти дум мають поетичні паралелі, метафори, образи-символи, характерні дієслівні та прикметникові риси, дисонанси та альтерації. Вільний ритм вірша дум, що не вкладається в сталі метроритмічні й тактові схеми, обумовлює імпровізаційність музичної речитації та варіювання мелодичних зворотів, які мають невеличкий звуковий діапазон. У мелодіях історичних дум драматичного змісту використовувались орнаментально-мелізматичні заспівки-“заплачки”, вигуки на слова “тей” і “ой”, у яких висловлювався основний емоційний напрям думи. Останнє знаходило свою ознаку і в інтервальному складі мелодії – збільшеної секунди між III та IV ступенями. Крім цього в мінорних ладах зустрічаються підвищені VI та VII ступені. Виконавці кобзарі-бандуристи називали цей прийом “додавання жалощів” – термін, записаний М. В. Лисенком від кобзаря Остапа Вересая (Нотний приклад 7, стор. 10).

Основними виконавцями дум були кобзарі. Виходячи із загального імпровізаційно-речитативного стилю, кожний кобзар мав свій власний варіант виконання тієї чи іншої думи, застосовуючи свій улюблений запас мелодичних зворотів. Мистецтво виконання дум досягло свого високого розвитку ще у XVII столітті, коли виникали їх основні сюжети. Виконавське мистецтво співу дум у супроводі бандури передавалося від одного кобзаря до іншого. Кожний кобзар, як правило, мав одного-двох учнів, які протягом кількох років проходили у нього “школу”, а потім, здавши іспит перед старими кобзарями, діставали право співати перед народом самостійно. Історія донесла до нас імена чудових, найталановитіших кобзарів-майстрів XIX століття Ф. Холодного, О. Вересая, П. Незовайзуба, О. Баря.

До XIX століття думи майже не записувалися. Цю роботу почав здійснювати у 70-х роках М. В. Лисенко. Він записав кілька дум від Остапа Вересая. Думу “Про Хмельницького і Барабаша” – від Павла Братиці. Пізніше образ кобзаря був майстерно відтворений М. В. Лисенком в опері “Тарас Бульба”. Ладові та мелодико-ритмічні особливості дум виявились і в інструментальних творах композитора – Першій та, особливо, Другій рапсодіях для фортепіано, “Думці-шумці”.

Нотний приклад 7.

“Дума”

Схвильовано, вільно

Ге - гей, ге - гей, ге - гей, ге - гей, гей!

Ой та у свя - ту - ю не - ді - лень - ку, бар - зе ра - но - по - ра - нень - ко,

ой до то ж то - то не си - зі - ї ор - ли за - кле - ко - та - - ли,

як то бід - ні - ї не - воль - ни - ки

у тяж - кій ту - рець - кій не - во - лі за - пла - ка - ли, гей!

Поряд з думами в музичній народній творчості існували *історичні пісні*, формування яких, як самостійного виду, припадає приблизно на XV-XVI століття.

Історичні пісні – це живі історичні документи, що мають велику художньо-пізнавальну цінність для музичної культури України. Про значення українських історичних пісень неодноразово підкреслювали видатні українські та російські культурні діячі (Шевченко, Пушкін, Гоголь та інші). Поет Рилєєв писав: “...нагадувати юнацтву про подвиги предків, знайомити їх з найсвітлішими епохами народної історії, здружити любов до вітчизни з першими враженнями пам’яті – ось вірний засіб для прищеплення народів найсильнішої любові до Батьківщини”.

За своїм змістом історичні пісні мають багато спільного з історичними думами. Але в історичних піснях мелодії більш стислі й короткі, вони є узагальненим вираженням основного змісту тексту.

Історичні пісні розраховані на хорове виконання без супроводу, для них є більш характерним багатоголосся підголоскового або поліфонно-акордового складу.

Історичні пісні, що дійшли до нас, переважно належать до XVI-XVII століття, їхні сюжети розповідають про часи спустошливих навал кримських татар і турків на українські землі. Відданість, героїзм, сміливість українських воїнів оспівувались в багатьох історичних піснях. Добре відома “Пісня про Байду”, яка нагадує про вірність своєму народові козака, що потрапив у полон до турків. Мужність цієї пісні підкреслюється чітким, рішучим ритмом, широкими інтервальними ходами у мелодії з опорою на тонічні звуки.

Нотний приклад 8.

“Пісня про Байду”

Не піснисяючи, рішуче

Ой це Бай - да мед, го - рі - лоч - ку, та не день, не ніч - ку,

та не го - ди - ноч - ку, та не день, не ніч - ку, та не го - ди - ноч - ку...


Багато історичних пісень відображають долю козака, що залишився вмирати в степу й останній привіт передає своїй родині через вірного бойового друга – коня.

Збереглися в народі й пісні про Петра Сагайдачного – героя боротьби українського народу з турками й татарами в кінці XVI-початку XVII століття, про перемогу Богдана Хмельницького над польським шляхетським військом (наприклад, “Гей, не дивуйте добрії люди”); про перемогу козацького війська над військом коронного гетьмана Потоцького.

Нотний приклад 9.

“Засвистали козаченьки”

Помірно



За свис-та - ли ко - за-чень-ки в по-хід з по-лу - но - чі,
за-пла-ка-ла Ма - ру-сень-ка сво - і ка-рі о - чі.

У багатьох піснях XVII-початку XIX століття розповідається про зруйнування Запорізької Січі, з якою український народ пов’язував надії на визволення від поміщиків (наприклад, пісні “Ой полети, галко” та “Ой не гаразд, запорожці”).

Зруйнований образ України розкрито у пісні “Чайка”, яка зустрічається у багатьох рукописних збірниках ще з кінця XVII – початку XVIII століття.

Музичні образи історичних пісень знайшли відображення у творах музикантів та художників як України, так і Росії: Т. Шевченка, М. Лисенка, К. Данькевича, І. Рєпіна та ін.

Історичні пісні за своєю тематикою та музичною характеристикою дуже тісно переплітаються з *протяжними* або *лірико-епічними піснями*, які утворилися в період жорстокого закріпачення українського народу. Саме тому тематика протяжних пісень відображає тяжке життя та соціальну нерівність народу; безрадісну долю жінки, її підневільне одруження та ін.

На відміну від епічних жанрів, історичних пісень, у ліричних протяжних піснях зміст розкривається передусім засобами музичної виразності. Мелодика протяжної пісні має нешвидкий, вільний розвиток, широке дихання. Їй притаманні такі особливості: поступове розгортання, великий діапазон, відсутність повторності коротких мотивів, розспівування окремих складів слова на ряд послівок або й на цілі мелодичні фрази.

У протяжних піснях широкі мелодичні ходи поєднуються з наступним їх заповненням і “оспівуванням” опорних звуків, причому характерний мінливий метроритм тісно пов’язаний з декламаційним началом. Вільним розвитком мелодії обумовлена і ладова перемінність, і вільні переходи з ладу в лад, з тональності в тональність. Ладові відхилення, своєрідні народні модуляції збагачують виражальні можливості мелодії, посилюють її емоційне забарвлення відповідно до змісту.

Найбільш поширеним видом перемінності ладу в українській протяжній лірико-епічній пісні є терцева мажорно-мінорна перемінність. Така особливість характерна і для пісні часів кріпацтва, наприклад, “Побратався сокіл”.

Козацькі, бурлацькі, чумацькі, солдатські, рекрутські пісні займають значне місце серед протяжних пісень. Тематика чоловічих гуртових пісень розповідає про долю чумака чи козака, про гірку долю солдата. Маючи велику силу внутрішнього протесту, протяжні пісні відзначалися особливою образністю, глибиною почуттів. Мелодика їх сповнена драматизмом та напруженою експресією. Протяжні пісні виконувались як гуртом, так і соло, але без інструментального супроводу. Розгортається пісня не швидко, вільно, і має великий діапазон. Мелодична лінія має свою особливість – розспівування окремих складів слова, відсутність коротких повторних мотивів, “оспівування” опорних звуків ладу. Метроритм пов’язаний з декламаційним началом, а ладові засоби виразності наповнені зістав-

ленням мінору і паралельного мажору, чергуванням натурального та гармонічного ввідного тону при оспівуванні тоніки.

Особливості розвитку мелодії та ритмічної лінії протяжних пісень знайшли своє перетворення в романсах М. Лисенка “Ой одна я, одна”, К. Стеценка “Плавай, плавай, лебедонько”.

Поряд з українськими думами, історичними та протяжними піснями в музичній народній творчості виникли пісні інших жанрів: жартівливі, гумористичні, сатиричні та жартівливо-танцювальні. Вони походять від старовинних ігор та танців. Будучи сповненими любові до життя, пісні цих жанрів виражали віру народу у свої сили. Жартівливі пісні завжди відзначалися жвавістю та простотою музичних наспівів, ритмічною чіткістю.

Якщо в мелодичних лініях протяжних пісень були відсутні повтори коротких мелодичних фраз, то мелодика жартівливих пісень наповнена ними.

Розвиваючись за принципом питання-відповідь, мелодика жартівливих пісень має варіантну неквадратну структуру.

Виконувались жартівливі та гумористичні пісні соло або хором у супроводі ансамблю народних інструментів. У професійній музиці жартівливі та танцювальні пісні відтворились в творах М. Калачевського (у його “Українській симфонії” звучить мелодія пісні “Дівка в снігах стояла”), в оперних творах М. Лисенка (опера “Тарас Бульба”, пісня “Ой, дівчина-горлиця”).

У другій половині XIX століття народна музична творчість зазнає якісних змін. Проявилась диференціація між первинним, старовинним фольклором, який сьогодні називають “автентичним” і вторинним, що успішно існує за межами сільського середовища. Формується нове русло народної творчості сільських робітників-заробітчан, а згодом, і окремо робітничий фольклор.

Серед факторів, що вплинули на докорінні зміни в структурі народної творчості другої половини XIX століття на Україні, слід відзначити перш за все:

– історичні умови, які виявилися у пролетаризації селянства у пореформний період, становлення капіталістичних відносин на селі, зростання міст;

– вихід фольклору за межі села під впливом бурхливого розквіту капіталізму, його активну інтеграцію з міським фольклором та професійною творчістю;

– зміну механізмів суспільного функціонування, пожвавлення вторинних форм його популяризації;

– наближення принципів творення фольклору до літератури, захист статусу авторства.

У зв'язку з поступовою ліквідацією патріархальних форм життя, з новими демографічними процесами ряд народних звичаїв та обрядів зник. У побуті чинне місце посідає позаобрядова лірика: *родинна, соціально-побутова, пісня-романс*. Цьому сприяла течія романтизму в слов'янській літературі.

Автентичний фольклор по-своєму реагує на суспільні зміни. У ньому з'являються *строкарські, заробітчанські, емігрантські, нові солдатські (жовнірські) пісні*. У їхньому утворенні визначну роль відіграють “відхожі люди”, які прибували з різних сторін у міста й утворювали нове соціальне і національне інтегроване середовище. Із традиційного фольклору вони беруть пісні різних жанрів, найбільш придатні для цих умов. У музикознавстві з'являється поняття *фольклорного репертуару інтегрованого середовища*.

На прикладах заробітчанських, емігрантських, жовнірських пісень можна простежити якісні зміни у фольклорі та водночас типову для нього закономірність – ротація стабільної частини певних сюжетних, стильових комплексів по спіралі, до яких залучаються зовсім нові витoki, спрямовані в бік сучасності.

У заробітчанських та емігрантських піснях відбиті зближення класових та духовних інтересів сільських заробітчан з міським пролетаріатом та інтеграція культурних надбань обох класів. Заробітчанських, строкарських пісень найбільше було записано на півдні України, бо саме там був район активного землеробського капіталу і використання вільнонайманої праці. Районами приходу на заробітки була Бессарабська, Херсонська, Таврійська, Катеринославська губернії, виходу – Харківська, Чернігівська, Полтавська, Київська, Подільська, Волинська.

Увесь цикл нової соціально-побутової лірики, що найбільше стосується виробничих, заробітчанських справ, можна поділити на дві групи: пісні, які відображають долю сільського батрака в перехідний період від феодалізму до капіталізму, змальовують життя та працю у панських економіях, на цукроварнях, тютюнових плантаціях, та пісні сільських пролетарів про роботу на фабриках, заводах, за межами краю, що виникли в умовах міста і стали основою розвитку робітничої пісні.

Щодо характеру дійсності та художнього стилю в піснях нового часу чітко виділяються дві верстви: традиційна, що продовжує розвиток народної побутової лірики попередніх етапів, і новіша – хронікерсько-новелістичного характеру з установкою на відтворення конкретного акту життя. Остання відроджує традиції оповідної епіки, адаптуючи одночасно окремі елементи літературної творчості, зокрема епістолярної новелістики. У новій верстві утворюється специфічний жанр *хронік-новин*, які продовжують традиції народної балади. Чимало хронік із солдатського життя, еміграції, виникли, як авторські, що з'явилися друком. Стимулами до “писемної” творчості стають: заміна усної комунікації писемною і ведення особистих щоденників, потреба увічнення пережитих подій у листах, а іноді й “проба пера”. Так, наприклад, добре відома записана опублікована М. Павликом трагедійна емігрантська хроніка “А в тім року вісімсотім дев'ятдесять п'ятім”, що виконував лірник Дмитро Рендавець із Тернопільщини.

Фіксація новотворів та імен авторів, що було характерним для другої половини XIX століття, впливала й на зміни у функціонуванні фольклору.

Потребували перегляду такі питання фольклористики, як анонімність, усність його передачі. Фронтальні записи фольклору та його публікації стимулювали й творців пісень закріплювати своє авторство за новотворами. Деякі новотвори (наприклад, “Ой закувала зозулечка”, 1848 р.) викликали дискусії про можливість зарахування їх до фольклору.

Характеризуючи нові *заробітчанські пісні*, слід вказати, що нові пісні поділяються не за типом занять, за якими вони були прикріплені у давнину – чабанські, чумацькі, рибальські й т. д., а за типом наймання – на відробіткові, поденщицькі, строкарські, емігрантські.

Системою образів, лексикою, художньо-виражальними засобами новотвори були органічно пов'язані з піснями про наймитство, про визвольний рух XVI-XVIII століття. Ті пісні, що співалися протягом тривалого часу, встигли розійтися всією Україною і дати широкі варіанти розгалуження. Найновіші зразки заводських, емігрантських пісень не мають багатьох варіантів.

Знайомство з машинним виробництвом розширило інтелектуальні горизонти пісень про життя трудівника. У словесному лексиконі з'являються нові поняття, як “машина”, “завод”, “шахта”, “труби”... У другій половині XIX століття були поширені пісні про жінок-заробітчан, виникає свій репертуар. Це здебільшого *монологи-роздуми*, в основі яких – мотив прощання молодої з батьківським домом, запозичений із “прощальних” весільних пісень. Наприклад, “У неділю рано”:

У неділю рано, як сонечко грало
Проводжала мати доньку в чужу стороньку...

Для заробітчанських, емігрантських, солдатських, жовнірських пісень характерна опора на складочислову будову вірша зі сталою будовою рядків: 6+6, 4+4+6, 4+4, з доволі різноманітною будовою строфи – дво-, три-, чотиричастинною, яку нерідко урізноманітнюють рефрени “гай”, “уха-ха”. Нерідко солдатські пісні утворювались на вже давно відомі мелодії. Наприклад, на мелодію “Засвистали козаченьки” була поширена пісня з такими словами:

Було мені моя мила,
Білі шати вишивати,
Бо ми мусим, молоді жовніри,
Рано-вранці вставати.

Вибір мелодії для новотворів був завжди пов'язаний із модусом мислення і слуховим досвідом середовища, тобто з регіональними або локальними особливостями музикуван-

ня. В українському фольклорі це простежується дуже виразно у зв'язку з чітким регіональним розмежуванням виконавських стилів (лівобережний степовий і правобережний – підгірський та гірський).

Музичні особливості нової соціально-побутової лірики зумовлені часом і місцем їх виникнення та призначення. Музикознавець С. Й. Грица підкреслює, що середовище їхніх творців (чи то були чумаки, чи то бурлаки-наймити, чи то емігранти та інші) – це середовище мандрівників, а не осілих людей.

Нові зразки пісенного фольклору мають такі дві важливі закономірності:

- зв'язок мелосу з системою музичного мислення середовища, у якому ці пісні виникли і побутували;
- перевага національних ознак у мові в процесі їх варіантної дивергенції за межами генетичного джерела.

Словесна та музична лексика заробітчанських пісень центральних та південних районів України генетично пов'язана з корінним фольклором тих земель. Розспів тяжіє над речитативом, відтінює емоційну напруженість усієї пісні (“Та летить орел понад морем”).

Значна група заробітчанських мелодій, переважно жіночих (“У неділю рано, як сонечко грало”, “Чи ти, ненько, чула” та інші), будується на оспівуванні мінорного тонічного тризвуку. Мелодія, як і текст цих пісень, має генетичний зв'язок з весільними піснями.

Чоловічі пісні: строкарські, заводські, новіших напарувань – відрізняються яскраво реалістичним забарвленням сьогоденності, бунтарським духом. Розповідь у них ведеться від імені усіх заробітчан. Мелодика не відіграє в таких піснях самодостатньої ролі. Новостворені пісенні тексти редагуються на мелодію, поширену в даному регіоні, або на мелодичні комплекси, що на слуху.

Нові заробітчанські пісні другої половини ХІХ століття початку ХХ століття нечисленні за сюжетами. Вони розвивають традицію давнішої соціально-побутової пісенності, її теми та образи. Значно більше насичена сюжетна група пісень про заробітчанство за межами краю, про еміграцію: залишення своєї домівки, переїзд через океан у чужі краї. Емігрували селяни західноукраїнських земель – Галичини, Буковини, Закарпаття. Незнання чужої мови, грубе поводження зі слов'янськими емігрантами, використання їх для найважчих робіт викликали в них бажання повернутися до рідної домівки. Різні ситуації зумовили формування логічно завершеного пісенного циклу. Вузлові його сюжети:

- від'їзд на чужину (“Ой Канадо, Канадочко”);
- життя і праця в еміграції (“Серед тої Америки”);
- прагнення повернутись додому (“А там долом, а там долом при Дунаю”);
- повернення з еміграції (“Як я ішов з Америки додому”).

Нотний приклад 10.

“Жінко моя дорогая, що будем робити?”

Говірко $\text{♩} = 96-100$

Жін - ко ж мо - я до - ро - га - я що бу - дем ро - би - ти?

Я по - га - дав йти в Ка - на - ду, а те - бе ли - ши - ти.

Раптове поширення горизонтів світовідчуття, зростання соціальної свідомості селянина, за відносно короткий час, позначилось на образній системі народної творчості, на її стилі, характері. У новотворах заробітчансько-емігрантських пісень зникає “часова абстрактність”, що характерна для давніх пісень, їм властива конкретизація подій. Вони утворили нову модель у фольклорі для суспільної апробації, варіювання, множення. Характерною рисою для новотворів про еміграцію є документальність зображення подій, розповідь у них ведеться переважно від першої особи – емігранта чи від кількох одразу. Деякі емігрантські пісні продовжують традицію довгих епічних співанок-хронік, складених коломийковим віршем.

Музична мова новотворів піддається впливу інтегративних процесів. Український фольклор поповнюється мелодіями угорських, словацьких, польських пісень. Соціальне й національне інтегроване середовище заробітчан, емігрантів, армії сприяло виробленню цілого фонду спільних слов'янських та європейських мелодій. На новації інтонаційної мови народної пісні впливав розвиток професіонального мистецтва, поезії, музики, постановок аматорських театральних груп. Вистави українського музично-драматичного театру завжди були насичені українськими народними піснями, піснями-романсами на слова І. Котляревського, Г. Сковороди. Взагалі, пісня-романс була наступним кроком в еволюції народної лірики та її розвитку поза обрядом. Якщо пісня-романс своїм корінням ще міцно утримується в надрах фольклору й органічно продовжує його, то пісня літературного походження завойовує популярність шляхом фольклоризації.

У другій половині XIX – на початку XX століття активізується процес проникнення літературної творчості у фольклор. Безумовно, величезним поштовхом у цьому була поезія Т. Шевченка. Близько 60 творів поета увійшли в арсенал української народної пісенної творчості (“Породила мати сина”, “Утоптала стежечку”).

У цей період безіменних та авторських пісень-романсів виникає та фольклоризується більше, ніж за всю історію розвитку цього жанру (“Дівчина кохана, здорова була”, “Стоїть гора високая”, “Чорнії брови, карії очі” та інші).

Поєднання української селянської лірики з образами та інтонаціями міської пісні та професіонального романсу дало самобутній, оригінальний сплав. Його стимулював розвиток романтизму на Україні. Поєднання народних та професіональних традицій в кінці XIX – на початку XX століття зумовило активний розвиток напівпрофесіональної пісенної творчості. Синтез особливостей народного і професіонального виявився у музичній мові ліричної пісні та пісні-романсу, у типових інтонаційних зворотах, формулах. Від плагальності, політонікальності побутова пісня-романс, соціально-побутова пісня йдуть до утвердження єдиної тоніки, від лінійно-підголоскової поліфонії, мелодичної орнаменталії до чіткого гомофонно-гармонічного складу. У нових піснях набувають поширення гомогенні зв'язки між звуком і складом – одному складові відповідає нота в тексті. Улюбленими в піснях новіших нашарувань стають інтонаційні комплекси, оперті на тонічному, домінантовому тризвуках, квартсекстакорді, як, наприклад, у популярних піснях літературного походження “Стоїть гора високая”, “Взяв би я бандуру” та ін.

Гомофонно-гармонічний стиль побутового співу розвивався у бурсацькому, студентському, жовнірському середовищі. На західноукраїнських землях його стимулювала традиція чоловічих “застольних” пісень. Характерними ознаками таких пісень були емоційна наповненість, потреба “вилити душу”. У мелодичній основі поєднувались інтонації гімнічного та романсового співу.

Традиція чоловічих “застольних” пісень вплинула й на практику камерного народного співу. У народному виконанні двоголосся в терцію давало рівноправне значення для обох голосів.

Для пісень останнього типу характерними були куплетна форма, використання унісонного заспіву, який розщеплювався на терцове та секстове звучання (“Там, де Ятрань круто в'ється”).

У другій половині XIX-початку XX століття виникають робітничі та революційні пісні, які набирають значення могутнього мобілізуючого фактора у боротьбі українського народу за соціальне та національне визволення. Ця соціальна функція пісень обумовила їхню ідейно-образну систему. У часи перших революційних повстань тексти таких історичних пісень, як “Гей, не дивуйте”, “Годі терпіти, годі стогнати” та ін., були змінені, перетекстовані. Під час перших революційних страйків виконувались не тільки революційні пісні, а й давні сатиричні пісні:

Туман яром котиться.
Краще жить нам хочеться!
Гей, гей, горе не біда,
Краще жить нам хочеться!

Тоді краще заживем,
Як все панство проженем!
Гей, гей, горе не біда,
Як все панство проженем!

Серед робітничих, зокрема революційних пісень, виділяються пісні, що пов'язані з внутрішнім життям конкретного етносу, і такі, що належать багатьом народам, утворюючи *інтернаціональний фонд революційної і робітничої пісні*. Серед них значне місце посідають авторські пісні літературного походження. Поява нового специфічного фонду революційної робітничої пісні була обумовлена новим історичним етапом в ситуації революційно-визвольних рухів.

Словесно-музичною "парадигмою" революційних пісень стала "Марсельєза" Руже де Ліля, створена у 1792 році в період Великої французької революції. У 1863 році її текст був перекладений російською мовою, а у 80-х роках – українською Л. Смоленським та М. Вороним. Пізніше виник варіант цієї пісні "Робітнича Марсельєза", "Пролетарська Марсельєза" (парафраза А. Коца, 1902 р.). Серед нових революційних пісень другої половини ХІХ століття слід назвати "Варшав'янку", написану на слова польського поета В. Свенцицького у 1883 році. Ця пісня набула популярності на Україні в період 1905-1907 рр. в перекладі невідомого автора.

Великого поширення набула пісня "Червоний прапор" на слова польського поета-революціонера Б. Червенського, Текст був написаний на мелодію відомої французької пісні "Le Drapeau Rouge", що утворив швейцарський органіст Ж. Фогт. "Червоний прапор" Б. Червенського був парафразою французької пісні. Українську редакцію її здійснив Б. Грінченко й надрукував у збірку "Червона квітка" у 1905 р. під псевдонімом Л. Яворенко.

На основі пісні "Червоний прапор" та фрагмента з шевченкового "Єретика" виникла нова революційна пісня – "Сльозами злита Україна".

У 1877 році з'являється славетний "Інтернаціонал" на текст Ежена Потье, а у 1888 році музику до нього написав П'єр Дегейтер. Через рік, 1889-го, вийшла пісня "Шалійте, шалійте, скажені кати". Автором її слів був Олександр Колесса (брат Філарета Колесси). Студенти співали її на мелодію популярного в Галичині "Хору норманів" з опери А. Вахнянина "Ярополк". У 90-х роках разом з польськими політичними в'язнями пісня "Шалійте, шалійте, скажені кати" мандрувала до Сибіру, була перекладена російською мовою і стала відома під назвою "Беснуйтесь, тираны" (1898 р.).

Робітничі, революційні пісні створювалися представниками різних верств суспільства – робітниками, селянами, прогресивною інтелігенцією. Завдяки цьому революційна пісня вбирала в себе характерні елементи різних стильових ознак – плакатність висловлювання, маршовість, чіткість музичної мови, пунктирність та гімнічність мелодії, використання заспівно-приспівної форми, мажоро-мінорної ладової основи. У поезиці та мелодиці революційної пісні відбувався сплав різних стильових елементів, відбір універсальних засобів, підпорядкованих функції революційної пісні – бути виразником громадянського пафосу, бойової згуртованості мас на спільну справу. Будучи втіленням нового світовідчуття, світорозуміння, революційна пісня відзначається здатністю до широких узагальнень.

Глобальність змісту революційної пісні знаходить адекватне втілення в музиці. Вона долає етнолокальну вузькість, інтегрує музичні стилі, тяжіючи до універсальності. З фольклором ця пісня має спільне у "всенародності", демократизмі, життєвому функціонуванні.

Таким чином, відносно короткий етап розвитку фольклору (друга половина ХІХ століття) був поворотним з погляду змін у структурі народної творчості й насиченості її новими явищами. Останні стимулювались соціально-економічними зрушеннями в епоху розквіту капіталізму, революційно-визвольні рухи в Європі, зокрема на східнослов'янських землях, знайшли відображення в робітничих та революційних піснях.

Під впливом активної інтеграції сільської та міської культури, професіоналізації мистецького процесу, розвинулось аматорське музикування, а з ним – і міська пісня-романс. Усі згадані жанри в розвитку пісенності відзначаються синтезом традицій народної лірики та професіональної письменницької та композиторської творчості, характерним для періоду активного розвитку національних культур.

Інструментальна музика в художньому житті українського народу

Основу української народної музики становлять глибоко змістовні, емоційно виразні пісенні та інструментальні мелодії.

Процес кристалізації народної музики як окремого виду музичного мистецтва був дуже складним і довготривалим. Спочатку народне мистецтво було синкретичним (нерозчленованим) і об'єднувало в собі поезію, музику і хореографію. У період формування окремих видів музичного і хореографічного мистецтва створилися пісня і танець, які органічно злилися з музикою, що в загальних рисах відображає ідейно-емоційний зміст поезії та хореографії. Тому музику справедливо вважають душею пісні й танцю. Така багатогранність зв'язків музичного мистецтва з іншими видами художньої творчості пояснюється його великим емоційним впливом на людину.

Музична культура українського народу за принципом виконання розподіляється на три великі цикли: вокальний, вокально-інструментальний та інструментальний. Між ними існують глибокі органічні зв'язки. Їх і тепер можна спостерігати в народній виконавській практиці. Наприклад, при виконанні танцю "Козачок" учасники починають танцювати в супроводі жартівливої народної пісні "Кучерява Катерина", яку співає хор і грає оркестр; коли текст пісні закінчується, танець продовжується під ту ж саму вокальну мелодію, яка звучить лише в інструментальному виконанні. У зв'язку з тим, що музичний інструмент має ширші технічні можливості, порівняно з голосом, виконувана мелодія зазнає ладово-інтонаційних та ритмічних змін, а саме: роздрібнюється ритміка; мелодія пісні чи її окремі частини переносяться з регістра в регістр, розширюючи тим самим тембральну палітру; розцвічується різноманітними мелізмами.

Все це надає вокальній мелодії певного варіаційного викладу і певної віртуозності. Вона набуває суто інструментальних рис, зберігаючи вокальну ладово-інтонаційну основу.

Як свідчать численні приклади, народні виконавці через інструментальний супровід прийшли до створення суто інструментальної музики, в основі своєї танцювальної. Частина з них виконується для супроводу танців, а інша частина для слухання.

Підкреслимо, що танцювальні мелодії в інструментальному виконанні (як і вокальні) завжди викладаються чіткою формою вокального періоду. Ця форма в народній пісенній творчості взагалі (і в танцювальній особливо) має надзвичайно велике значення, бо мелодії із закінченою формою вокального періоду зберігають естетичну вартість для слухача навіть тоді, коли йдуть без тексту.

Мотиви, фрази, речення, ускладнюючись та удосконалюючись, передавались з уст в уста, з покоління в покоління, поки, нарешті, народ створив такі вокальні мелодії народних пісень, які мають закінчену форму вокального періоду. Ця форма й послужила основою для створення народної інструментальної музики.

Народна інструментальна музика виконувалася на різноманітних народних музичних інструментах: сопілках (денцівках, півтораденцівках, дваденцівках, зубівках, флюярах, свирілях, кувицях), волинках, трембітах, сурмах, трубах, ніпелях, пищалках, рогах тощо.

Бурхливого розвитку набула народна інструментальна музика на Україні завдяки використанню в народній виконавській практиці скрипки (XVI-XVII ст.), а пізніше утворенню народного інструментального ансамблю типу тріоїстої музики. У цей час з'являються сотні мелодій гопаків, козачків, коломийок та інших танців. Створюються марші, спеціальні п'єси для слухання, що супроводжуються репліками інструменталіста, різноманітні сигнали, вівчарські та похоронні, котрі виконуються на трембітах.

Українські народні музичні інструменти

Народні музичні інструменти України – це яскрава сторінка історії музичної культури українського народу. Вони виявляють багатство його душі, свідчать про високу матеріальну та духовну культуру. Українські народні музичні інструменти є ще одним підтвердженням наспівного, мелодійного характеру української музики, її багатоголосся.

Своїм корінням народні українські музичні інструменти сягають часів Київської Русі. Після її розпаду на окремі князівства виникли нові історичні умови, які привели до відповідних змін у культурі, побуті, звичаях, що поступово набуло національних ознак.

На конструкції музичних інструментів України, їхньому строї й навіть у назвах позначилися взаємозв'язок і взаємовплив культур різних народів. Але важливо те, що до скарбниці українських народних інструментів увійшли ті, які століттями виготовлялися і вдосконалювалися українськими майстрами, передавалися з покоління в покоління, широко розповсюджувалася серед населення.

Музичні інструменти, як і загальна культура українського народу, мають у своїй біографії драматичні й навіть трагічні сторінки. Історія існування українських народних інструментів свідчить про те, що ще у XVI столітті музиканти об'єднуються у цехи – у Києві, Харкові, Прилуках, Чернігові. А вже на початку XVII ст., у 1627 році виникають “капелії”, при яких існували школи, що готували музикантів-литавристів та сурмачів. Ясно, що такі виконавці потрібні були для спеціальних оркестрів – ратної музики. Кожний полк козацького війська мав свою полкову музику і музикантів (трубачів, сурмачів, литавристів тощо).

У кінці XVIII – на початку XIX ст. виникали й існували цілі рогові оркестри. Вони відзначалися інтонаційною стійкістю, високою виконавською майстерністю.

Серед музичних інструментів особливою гордістю у музичному житті українського народу була кобза-бандура, з якою тісно пов'язаний героїчний епос українського народу, його життєва та волелюбна вдача. Кобза-бандура завжди супроводжувала виконання українських дум. У XVIII ст. бандура стала популярною серед українського та польського народів. Історія донесла до нас імена відомих бандуристів: Остапа Вересая, Андрія Шута, Федора Холодного, Павла Братиця, Михайла Кравченка, Гната Гончаренка.

Духові народні музичні інструменти

З моменту свого виникнення духові народні інструменти не зазнали великих змін. Народні духові інструменти являють собою пусті трубки виготовлені з дерева або кори. Звук в них утворювався завдяки коливання повітря в самій трубці. Коливання досягається за допомогою губ або спеціальним приладом – язичком.

ВОЛИНКИ. Дуда, коза, баран, міх – все це назви одного і того самого народного музичного інструмента, що відомий багатьом народам світу. Найбільш розповсюджена його назва – волинка. Вона виготовляється з вичиненої шкіри кози, або теляти. З цієї шкіри роблять суцільний міх, який служить резервуаром повітря. В один з отворів міха вставляють трубку, через яку музикант вдуває повітря. Друга трубка – ігрова. У ній, крім пищиків, є 6 отворів для зміни висоти звуку. Третя трубка з басовим пищиком забезпечує бурдонний (постійний) звук. Наповнивши міх повітрям, музикант натискує на нього ліктем і посилає повітря в ігрову та бурдонну трубку, викликаючи верескливе звучання пищиків.

Волинки дійшли до нас із давніх часів. Грали на них переважно пастухи.

У Стародавньому Римі волинка звучала в театрі й військовому оркестрі. У Франції XVIII століття на ній віртуозно грали професіональні музиканти. В Шотландії ансамбль волинщиків й у наш час супроводжує урочисті паради. В Україні цей інструмент входив до складу оркестру війська Запорізького, а тепер звучить переважно у західноукраїнських областях. Виготовляючи волинку, гуцульські майстри прикрашають її різьбленням, скульптурною голівкою кози.

ЖАЛІЙКА – дерев'яна дудка. У її кінець вставляється пищик. У верхній частині має 6-9 отворів для підсилення звучання. На кінець трубки надівається розтруб, що виготов-

люється з коров'ячого рогу або берести. Жалійка має різкий, голосний, гугнявий звук. Інструмент використовується в п'єсах награвального, танцювального характеру.

БРЬОЛКА – народний інструмент типу гобоя з подвійним пищиком (язичком). Схожий на жалійку, але значно м'якший та благозвучніший, використовується в танцювальних, хороводних п'єсах.

СВИРІЛІ, КУВИЧКИ. У всьому світі відома багатоствольна флейта, яку в стародавні часи називали флейтою. В українській народній музиці відомо кілька різновидів багатоствольної флейти. Найпростіші з них – кувички. Музиканти розрізняють свирілі із свистковим пристроєм і без нього, правосторонні й лівосторонні, залежно від висотного розташування звуків у висхідному чи зворотному порядку. Кувички мають ще одну назву – кугікли – це набір дерев'яних дудок. Кожна дудка має один звук. Інструмент не має певного діапазону. В оркестрі застосовується рідко.

СВИСТУЛЬКИ, ОКАРИНИ. Окарина в перекладі з італійської – гусенятко. Так називали свисткову флейту, що робиться з дерева, має яйцевидну (сферичну) форму і свистковий пристрій. Інструмент має десять ігрових створів. Звучання окарини казкове, часом фантастичне. Грають на окарині, імітуючи звуки диких тварин, птахів, особливо кування зозулі.

Серед дитячих іграшок та виробів декоративно-прикладного мистецтва зустрічаються керамічні пташки, коники, козлики, баранчики, яскраво розмальовані й покриті поливою. Це – свистульки, на них можна виконувати прості мелодії. Свистульки у вигляді птахів, тварин та риб належать до окариноподібних народних інструментів.

СОПІЛКА ТА ЇЇ РІЗНОВИДИ. Сопілка – один з найбільш розповсюджених у музичному побуті України інструмент. З глибини тисячоліть дійшов він до нас із багатьма назвами: сопілка, денцівка, флюяра, зубівка, теленка... За кожною назвою криється принципова конструктивна відмінність, нові специфічні прийоми видобування звуку. Виготовляли сопілки з верби, клена, калини, смереки, груші, бузини. На Гуцульщині така сопілка зветься денцівкою. Звук у неї соковитий, насичений.

Флюяра – різновид сопілки, обидва кінці у неї відкриті, видобувати звук на ній важко. Сріблясто-витончена мелодія флюяри відповідає мальовничій природі Карпатських гір.

Серед різновидів сопілки є **текленка** – інструмент, у якого обидва кінці відкриті, ігрових отворів немає.

Дві спарені одночасно сопілки називають **денцівкою** або **жоломийкою**.

У залежності від сировини, з якої виготовлений інструмент, кожна сопілка має своє відповідне звучання – пронизливе, густе, оксамитове, а інколи сопілка скиглить сумним, тужливим голосом.

СУРМИ. Численні літературні джерела донесли до нас відомості про побутування у військовій музиці українського козацтва дерев'яної конусоподібної трубки, що звалася сурмою або козацькою трубою. На жаль, тогочасний інструмент не зберігся.

Не маючи точних відомостей про будову старовинної сурми, дослідники роблять припущення, що існували два різновиди цього інструмента. Перший – з мундштуком, без пальцевих створів, другий – з тростинкою (пищиком) і пальцевими створами.

Сучасні українські майстри надають перевагу другому різновиду. На його основі виготовляють сурми різних розмірів. Відомі імена майстрів: В. Зуляк, О. Шльончик, Л. Демчук, А. Заярузний.

Сьогодні сурми відроджуються в українській музиці як оркестровий інструмент.

ТРЕМБІТА, РІГ, РІЖКИ. У музичному побуті мешканців Карпат нерідко можна зустріти овіяний легендами екзотичний інструмент, який здавна був супутником гуцулів. Це – трембіта. У старовину вона була сигнальним інструментом. Кілька дозорців, які розміщувалися на вершинах гір, сигналом трембіти передавали звістку про наближення ворога. У наш час сигналом трембіти повідомляють про приїзд артистів у гірське село, початок весілля чи іншого урочистого свята. З давніх часів збереглася традиція звуками трембіт сповіщати про перший вихід худоби на гірські пасовиська. Іноді трембітарі подають сумну звістку про смерть когось із гірських жителів.

Зовні трембіта – це дерев'яна конусоподібна трубка довжиною два-три метри. Виготовляють її так: зрізають прямий стовбур смереки, обстругують, надаючи потрібної форми інструмента. Потім розколюють її уздовж на дві-три частини і виймають серцевину. Утворені тонкі стінки складають і герметично обгортають березовою корою, попередньо вставивши у тонкий отвір трембіти мундштук.

На волинському Поліссі можна зустріти вкорочену трембіту, один-два метри довжиною. Інколи функції трембіти виконує дерев'яний гуцульський ріг. Та найдавнішими з подібних інструментів вважаються натуральні роги тварин, що тисячоліттями використовувалися як сигнальні інструменти, а пізніше були пристосовані для задоволення естетичних потреб. Ще у XVIII ст. в центральних губерніях Росії поширений був володимирський ріжок.

ВОЛОДИМИРСЬКИЙ РІЖОК отримав розповсюдження у XVIII-XIX ст. в центральних губерніях Росії. Ріжок має м'який тембр, дещо гугнявий, нагадує звучання гобою. За характером більш світлий. Володимирський ріжок має різновиди: *сопрано* (діапазон – «соль» першої октави – «сі» другої октави); *альт* (азон: «до» першої октави – «мі» другої октави); *тенор* (фа) «соль» малої октави – «ля» першої октави). Настроєні ріжки діатонічно. В оркестрі соло ріжка зустрічається дуже рідко, частіше використовується в ансамблях з 3-4 інструментів.

Струнні народні музичні інструменти в Україні

БАНДУРА (польськ. – *bandura*; походить від грецької *παυδοίρα* – триструнний інструмент) – український багатострунний щипковий музичний інструмент. Починаючи з XVI ст. літературні та іконописні джерела згадують про існування на території України струнних музичних інструментів, що звалися кобзами, мали різну форму і конструкцію, вимагали відмінних прийомів гри. Серед цих інструментів з'являлись і такі, що мали поруч з ладовим грифом струни на корпусі. У них і втілено було ідею майбутнього акомпануючого інструмента, на якому не перебирають струни, а видобувають щипком сріблясті звуки з певних струн. Так, звільнившись згодом від ладів та замінивши їх на грифи, цей інструмент став оригінальним витвором українського народного мистецтва, грою на якому супроводжували свої пісні та думи легендарні кобзарі. І сьогодні цей інструмент служить емблемою українських народних музичних інструментів. У літературі зустрічається назва *кобза*.

Корпус кобзи-бандури – овальний видовбаний з верби, груші, горіха чи іншого дерева. Кількість струн на інструменті коливалася від 7 до 20 і більше. По формі бандура – інструмент лютневого сімейства, а по звуковидобуванню бандура відноситься до гусельного сімейства. Нерідко виконавці застосовують для гри плектр.

Бандура звучить як сольний інструмент, але найчастіше використовується в ансамблі. На Україні утворена Державна капела бандуристів України.

БАС. БАСОЛЯ. КОЗОБАС. У невеличких народних ансамблях і оркестрах в Україні, зокрема у трійстих музиках, зустрічається акомпануючий інструмент, що зветься бас, басоля. Його зовнішній вигляд нагадує скрипку або віолончель. У центральних та східних регіонах України зустрічається чотириструнна басоля, а в західних – триструнна. Грають на басолі смичком. На Закарпатті є п'ятиструнна басоля. Оригінальним народним інструментом, що увібрав у себе ряд елементів музичного побуту Гуцульщини, став козобас. Під акомпанемент басолі на весіллі водили козу. Пізніше виникла ідея зробити басолу з прикрасою – голівкою кози. То ж не дивно, що його назвали козобасом. Цей інструмент найчастіше зустрічається у фольклорних ансамблях.

ЛІРА – струнний щипковий музичний інструмент з найдавніших часів відомий народам Близького Сходу, Єгипту, Греції, Риму. Виконавець грає на лірі сидячи, корпус інструмента спирається на його коліно. Звуковидобування на лірі здійснюється переборами струн пальцями (або плектром). За конструкцією ліра близька до кіфари. Класична ліра має 7 струн, але з роками кількість струн змінювалася.

В Україні, Білорусі та Росії ліра відома ще з часів середньовіччя (X ст.). У X-XII ст. ліра заявила про себе урочистою музикою в найбільших королівських палацах Європи. Була пора, коли композитори писали для неї твори, музиканти-віртуози давали відкриті концерти в аристократичних салонах. Та був і період, коли ліру брали в руки лише каліки, старці, щоб заробити на хліб.

Ліра (існують інші назви: лера, реля, рыле, рыля) була часто супутником кобзи-бандури. Проте лірники не відігравали в житті народу такої соціальної ролі, як бандуристи.

Темброві можливості та обмежені прийоми гри на лірі зумовили переважно сумний, церковний репертуар лірників.

У наші часи виконання на лірі знову відроджується. Цей інструмент входить до складу оркестру народних музичних інструментів, фольклорних оркестрів та ансамблів.

СКРИПКА (від старослов'янської *скрипати* – *скрипіти*) – струнний смичковий інструмент. Класичний вид його вироблявся ще в XV-XVI віках одночасно у різних країнах (Польщі, Італії, Франції). На півночі Італії виникли цілі школи скрипкових майстрів, особливо в Кремоні, де працювали Андре та Ніколо Амати, Дж. Гварнері, А. Страдиварі. Саме цими майстрами була розроблена конструкція скрипки, яка й у наш час є найкращою. Група скрипкових інструментів заклала основу класичного складу симфонічного оркестру ще в середині XVIII ст. Скрипка інтенсивно розвивається і як сольний інструмент. Нові жанри інструментальної музики XVII-XVIII століття – сольна соната і сольний концерт – виникли спочатку саме як жанри скрипкової музики.

ТОРБАН. У середні віки в Європі був відомий лютнеподібний інструмент з двопове-рховою головою грифу. На вищому знаходились струни, що вільно проходили поруч з грифом. Корпус його був глибокий і овальний.

У XVIII ст. торбан з'явився у Польщі на Україні, потім в Росії. Гриф у цього інструмента був значно ширший. Видобування звуку здійснювалося щипком пальця. До нас дійшли відомості, що торбан за своїм походженням є італійським інструментом, який через Польщу потрапив на Україну. Інші говорять про те, що внаслідок творчого поєднання конструктивних елементів лютні та бандури на Україні виник торбан.

Торбан мав елегантну вишукану форму, вимагав складних прийомів гри і був доступний лише для аристократичних сімей, козацьких старшин. Називали його “панською бандурою”.

ЦИМБАЛИ (від угорської – *cimbalom*) – струнний ударний музичний інструмент, який має дерев'яний корпус трапецієподібної форми з натягнутими на ньому струнами. Видобування звуку на цимбалах здійснюється завдяки ударами палички (або колотушки) по струнам.

Цимбали відносяться до найстаріших музичних інструментів. Перші зображення його знайшли на давньоасирійських пам'ятниках. У Західній Європі цимбали були розповсюджені в Угорщині. У кінці XIX ст. цимбали були реконструйовані музичним майстром В.Шундой. В оркестрі народних музичних інструментів виконавець бере цимбали на коліна. Цимбали використовуються як сольний, так і оркестровий інструмент. Цимбали і сьогодні входять до складу народних музичних оркестрів Угорщини, Польщі, Румунії, Росії, України.

Народні ударні та шумові музичні інструменти в Україні

Українські ударні народні інструменти виникли ще раніше, ніж струнні та духові. У XVII ст. старовинні бубни перетворилися у барабани, литаври і бубон з бубонцями. Народні ударні інструменти в оркестрі замінюються на трикутник, кастаньети, бубон, коробочку, тарілки, малий барабан, з певною висотою дзвіночки, литаври, ксилофон.

Музична культура України, як і її загальна культура розвивалася під впливом музичних культур сусідніх країн. Саме тому в музично-виконавській практиці України і сьогодні зустрічаються такі народні музичні інструменти, які вважаються характерними для інших країн, наприклад Росії. Такими інструментами є ложки дерев'яні, накри, рубель.

У народній музиці, що супроводжувала ігри, весілля, календарні, релігійні свята та обряди, широко використовувалися такі предмети побутового вжитку, як ложки, рубель з ка-

чалкою. Можна зустріти народні кастаньети, зроблені з двох дерев'яних спарених ложок. На них музикант відбиває різноманітні ритмічні малюнки, імітує цокіт кінських копит.

ЛОЖКИ ДЕРЕВ'ЯНІ – звичайні селянські супові ложки. Щоб вони звучали голосніше, використовують тверді та “дзвінкі” породи дерев. Звук ложок нагадує звук кастаньет, але більш відкритий по тембру.

ТРИСКАЧКИ – набір дерев'яних дощочок (20), які нанизані на жильну струну й утворюють сухий та різкий звук. На тріскачках вистукують грайливі ритмічні фігури.

НАКРИ – невеликі глиняні горщики з натягнутою на них шкірою. Вони були введені В. В. Андрєєвим, але зараз вони майже не застосовуються. Їхнє місце зайняли литаври.

РУБЕЛЬ – дошка з нарізаними поперек зубцями. Грають на рублі твердою палицею, утворюючи сухий іскристий потік звуків. Уживається рубель у п'єсах жартівливого, скерцозного характеру.

Найпоширенішим ударним інструментом у народній музиці є **БУБОН** (решітка). Легкий дерев'яний обідок, обтягнутий з одного боку шкірою – це найпростіша конструкція бубна, що був відомий на Україні ще за часів Київської Русі. Сучасні матеріали, металеві дзвіночки, тарілочки, гарне оздоблення змінили вигляд бубна, що завжди супроводжував танцювальну музику, входив до складу полкової музики війська Запорізького. Серед виконавців-бубністів на Україні добре відоме ім'я Павла Дубровенка, який грав у квартеті цимбалістів у Державному українському народному хорі. Талановитий народний виконавець на бубні не тільки відбивав ритм, мелодії, а й прикрашав їх виклад то несподіваним, але доречним акцентом, то дзвіночками бубна, то ударом ліктя по колу натягнутої шкіри.

Із західних областей України в інші регіони країни прийшов екзотичний ударний інструмент, що за специфічне забарвлення звуку зветься **БУГАЙ**. У невеличкій конусоподібній діжечці верхній отвір обтягнуто шкірою. До неї в центрі прикріплено пучок конячого волосся. Музикант зволоженими у квасі руками сіпає за волосся і видобуває найбільш стійкі звуки акорду.

Українські народні танці

Серед надбань українського народу танець посідає чільне місце. Пропаганду народним танцям здійснюють професійні та аматорські танцювальні колективи. Серед *професійних колективів* слід назвати:

- Національний Заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського;
- танцювальні групи національного академічного народного українського хору ім. Г. Верьовки;

- народні хори та ансамблі пісні та танцю різних регіонів України: Гуцульський ансамбль пісні та танцю; Волинський народний хор; Черкаський Заслужений народний хор; фольклорно-танцювальний ансамбль “Славутич”.

Серед *аматорських колективів* слід назвати:

- “Ятрань” (Кіровоград);
- “Галичина” (Львів);
- “Зарево” (Донецьк);
- “Світанок” (Херсон);
- “Дніпро” (Дніпропетровськ);
- “Дарничанка” (Київ).

Названі колективи прославляють українське народне хореографічне мистецтво на міжнародних фольклорних фестивалях та конкурсах. Дякуючи П. Чубинському, українська культура одержала перші зразки запису народних танців. Гідний внесок у розбудову народного хореографічного мистецтва України зробив відомий український композитор і хореограф Василь Верховинець, балетмейстер В. Авраменко, доктор мистецтвознавства А. Гуменюк, який вивчав і досліджував українські народні танці (ними написано книги “Українські народні танці”, 1962, 1969; “Народне хореографічне мистецтво України”).

Народний танець має свою першооснову. Відомо, що прадавні обряди супроводжувалися танцювальними діями. За історико-етнографічними характеристиками українські народні танці поділяються на 3 основні регіони: Центральний-Східний, Північний і Західний.

До *першого* регіону належать Київщина, Полтавщина, Чернігівщина, Слобожанщина, Сумщина, північні регіони Донецької області, Дніпропетровщина, Запорізька, Херсонська, Миколаївська, Кіровоградська, Одеська області.

До *другого* регіону належать північні регіони Київської, Сумської, Чернігівської, Житомирської, Рівненської областей.

До *третього* райони Гуцульщини, Закарпаття, Рухівській район, Львівська область і Лемківщина.

Класифікація та характеристика українських народних танців багато в чому залежала від регіону України. Але загальними різновидами українських танців для усіх регіонів були хороводи, метелиці, гопакі, козачки, коломийки, гуцулки, кадрили, польки, ряд сюжетних танців: “Коваль”, “Гречка”, “Мак”, “Лісоруби” тощо.

Народна хореографія визначає такі основні жанри українських народних танців: хороводи й сюжетні танці.

Хороводи – найдавніший із видів народного танцювального мистецтва майже всіх народів світу. У хороводі текст відображає зміст танцю, таким чином хоровод є синтетичним видом народної творчості.

У давнину хороводи були пов’язані з певними обрядами, що входили в традиційний цикл календарних пісень. Тематично хороводи поділяються на три групи:

- хороводи, які відбивали трудові процеси;
- хороводи, які оспівували рідний край, природу, тварин;
- хороводи, у яких відтворювались родинні й побутові взаємини, розкривались характери людей.

У залежності від групи хороводи поділялись на хороводні танці з піснею та інструментальним супроводом і хороводний танець тільки з інструментальним супроводом. Діти завжди брали участь у хороводах, тому існують суто дитячі хороводні танці та ігри: “Кіт і миша”, “Дід і баба”, “Город” та ін.

Тематика хороводів пов’язана з природою – “Дощик”, “Перепілка”, “Калинонька”, “Закликання Весни”, “Русалка”, “Зелений Світ”, “А вже Весна”, “Вітерець”, “Хурделиця”; з трудовими діями – “Косарі”, “Гречка”, “Обжинки”, “Рукодільниці”, “Сито”, “Ой, Василю”, “Рушничок” тощо.

Крім цього тематика хороводів характеризувалась ліричним настроєм – “Кривулька”, “Подушечка”, “Купала”, “Кицька”, “Завивання вінків”, “Гоп, хлопці, гоп”, “Кладочка”, “Марина”, “Голубка”, “Голуб-голубочок”.

Хороводні танці мають вільний темп або швидкий, але зустрічаються танці з мішаними темпами.

Сюжетний танець – якісно новий і складніший танець. У ньому певну роль мають пантоміма, елементи акторської гри. Сюжетний танець – це вершина художнього добутку українців, він має різноманітну тематику; найдосконалішу форму, метроритмічна структура його має 2/4.

За тематикою сюжетні танці мають такі назви: “Мак”, “Льонок”, “Гречка”, “Косарі”, “Хміль”, “Решето”, “Шевчики”, “Бондар”, “Ковалі”.

Виділяються **жартівливі** танці: “Бичок”, “Гарненька молодичка”, “Козлик”, “Кіт та миша”. Темп цих танців переважно швидкий, метроритмічна структура має 2/4.

Крім жартівливих танців сюжетні танці мають підрозділ **героїчних** танців. До них відноситься “Аркан” – чоловічий динамічний танець, поширений на Гуцульщині, за темпом – рухливий, має 2/4. З “Арканом” перегукується сюжетний танець “Опришки”.

Микола Ділецький та його трактат “Граматика пения мусикийскаго или известные правила в слозе мусикийском”

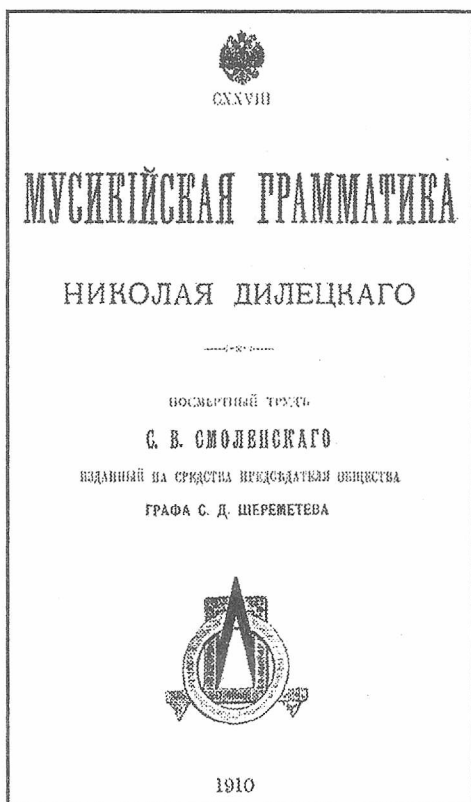
У XVII – першій половині XVIII століття в Україні сформувалася багатоголоса церковна музика барокового стилю, яка високим художнім рівнем, національною самобутністю не поступалася українській бароковій літературі, архітектурі та малярству.

Значне поширення багатоголосного церковного співу в Україні вимагало написання партесних творів. Для їх виконання потрібні були добре навчені регенти (диригенти), співаки-хористи. Партесні концерти були складними як для написання, так і для їх виконання. І природно, виникла потреба в музичних “граматиках”, які б давали необхідні знання як виконавцям, так і творцям партесних хорів.

Одним з перших таких підручників для освоєння багатоголосного співу, на думку О. Цалай-Якименко, була праця невідомого автора під назвою “Что есть мусикия?” Автор цього посібника давав учням деякі знання з музичної теорії та релятивного способу співу.

Найвизначнішим українським теоретиком партесного співу був композитор **Микола Ділецький**. Про життєвий та творчий шлях музиканта відомо дуже мало. Навіть документальних даних про рік народження і смерті композитора поки ще немає. Існує ряд фактів, які свідчать про українське походження М. Ділецького, – їх подає його теоретична праця; останні рядки розповсюдженого в Росії канта з такими словами:

Конпоновал сия гласы человек грешный
Иноземец и пан Николай Дилецкий.



Оцѣнивая Дилецкаго, какъ теоретика, надо помнить, что на Западѣ въ его время еще не знали мажора и минора, не было ученія о гармоніи, и строго-контрапунктная музыка практиковалась лишь въ суровыхъ областяхъ такъ наз. гексахордвѣ; тогда еще не было ни Баха, ни Генделя, а величавыя вдохновения Палестрины и Фраанцо Лассо едва ли успѣли дойти до тогдашней Польши. Чтобы оцѣнить Дилецкаго, какъ учителя и какъ композитора, достаточно сказать, что только новые поиски въ хоровыхъ русскихъ рукописяхъ дали уже свыше 30 именъ русскихъ композиторовъ съ дьякомъ Василиемъ Титовымъ во главѣ. Уже поэтому только высоко-ученый Дилецкій, несомнѣнно, долженъ считаться въ Россіи основателемъ новой музыкальной школы западнаго направленія и очень авторитетнымъ теоретикомъ и педагогомъ.

Музыкальная Грамматика Дилецкаго, въ самомъ дѣлѣ, замѣчательна. Перечень ся главъ и достоинство изложенія прямо указываетъ на первостатейное мастерство автора, вѣроятно, къ тому же очень образованного человека. Общее направленіе Грамматики чисто практическое: это есть учебникъ старой композиции. Въ средствахъ и приемахъ то время существенно отличается даже отъ учебниковъ XVIII вѣка.

Московський дяк І. Коренев, що спілкувався з М. Ділецьким, називав його “жителем града Києва”; на це вказує і мова його посібника (1723), яка наближається до української розмовної.

Народився М. Ділецький, мабуть, у Києві й там дістав освіту. Потім переїхав до Вільна (Вільнюса) і продовжив своє навчання у Вільнській академії (у XVII-XVIII ст. академіками називали студентів вищих навчальних закладів).

У Вільні М. Ділецький написав теоретичну працю “Граматика музикальна”, яка, на жаль, не збереглася. На її основі були написані нові авторські редакції у Смоленську (1677), у Москві (1679, 1681) та в Санкт-Петербурзі (1723). Першу редакцію “Граматики” М. Ділецького було присвячено російському купцеві й промисловцю Д. Д. Строганову, сім’я якого мала хор у Москві.

Свою теорію М. Ділецький створив на основі тогочасної художньої практики – української партесної музики, а також “латинських” творів та музично-теоретичних трактатів. У “Граматичі” наводяться приклади з творів відомих польських композиторів М. Мельчевського, Я. Ружицького. М. Ділецький пропагував і твори українських композиторів: Єлісея Законника, Замаревича.

“Граматика” Ділецького мала, перш за все, практичне призначення. Вона служила для опанування музичної грамоти, релятивного способу співу за сольмізаційною системою, та техніки композиції партесної музики. Сам автор поділяв її на 2 розділи: перший – для співаків партесної музики; другий – для композиторів.

Значне місце в “Граматичі” М. Ділецького приділено викладанню релятивного методу співу на основі сольмізації. У той час релятивне читання нотного тексту було загально-вживаним у всій Європі.

З розвитком партесної музики, з появою при ключах більшої кількості (4) знаків, а також альтерацій у середині тексту та секвенції, виникали складності при сольмізації. Ділецький детально викладає систему сольмізації та дає способи, що полегшували б спів у цій системі при виконанні складних нотних текстів партесних творів.

“Граматика” Ділецького давала необхідні знання з теорії музики:

- про різні ключі “до” та приключові знаки;
- про різні метри, звукоряди, які він поділяв на “дуральні” (без знаків) та “бемолярні”, “дієзові” та “змішані”;
- про інтервали, побудову акордів з опорою на тризвучну гармонію.

Автор знайомив учнів з квінтовим колом мажорного та мінорного нахилу. Ладова теорія М. Ділецького виходить з октавного звукоряду і пов’язана з формуванням у тогочасній музиці централізованої функціонально-гармонічної ладової системи. У “Граматичі” не має термінів “мажор” та “мінор”. Замість них М. Ділецький вживає такі означення: “веселая”, “смутная”.

Автор розробляє *теорію автентичних каденцій*, називає їх “власна” і “невласна”, що відповідає сучасним поняттям повної та неповної каденцій. Відносно басової лінії у музичних творах Ділецький визначає бас як основу гармонії, що відображає його головну роль у гомофонно-гармонічній музиці XVII ст. Музична теорія Ділецького, щодо ладо-гармонічного чинника, відзначилась новизною не тільки у східноєвропейському ареалі, але й у всій Європі.

Значне місце у “Граматичі” Ділецький відводить опануванню учнями композиторської техніки, як для створення простих композицій (обробок церковних наспівів), так і для складних творів концертуючого стилю. Ділецький виділяє два види багатоголосся: “терціальне” і “концертуюче” – і пропонує різні вправи.

У наш час “терціальне” багатоголосся (без пауз і акордової фактури) називається постійним, а “концертуюче” (з використанням імітацій) – змінним.

Нотний приклад 11.

М. Ділецький "Гармонічні правила"

Measures 1-5 of the musical piece. The score is in 3/4 time. The treble clef part features a complex harmonic texture with many beamed eighth notes and chords. The bass clef part has a simpler, more rhythmic accompaniment. Both parts end with a double bar line and repeat dots.

6

Measures 6-10. The treble clef part continues with complex chords and eighth notes. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

11

Measures 11-15. The treble clef part features a more melodic line with quarter and eighth notes. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

12

Measures 16-20. The treble clef part has a melodic line with quarter notes. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

16

Measures 21-25. The treble clef part has a melodic line with quarter notes. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

20

Measures 26-30. The treble clef part has a melodic line with quarter notes. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Measures 31-35. The treble clef part has a melodic line with quarter notes. The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and repeat dots.

У спеціальному розділі “Способ до заправи дітей” М. Ділецький викладає деякі свої *принципи та методи дитячого музичного виховання*. Він пропонує ознайомити дітей з абсолютними назвами нот по руці, наголошує уважно ставитись до дитячих голосів.

М. Ділецький був новатором, теоретиком і педагогом. Його “Грамматика” використовувалася на східнослов’янських землях як основний теоретичний посібник. На думку С. Скребкова, “Грамматика” М. Ділецького своїм музично-теоретичним змістом не поступає перед іншим тогочасним західноєвропейським трактатом з теорії музики, і є найціннішою теоретичною працею, яка з’явилася у проміжку часу між роботами Царліно (XVI ст.) та Рамо (XVII ст.). Серед його творів відомим є “Имя мое есть дышкант”.

Нотний приклад 12.

М. Ділецький “Имя мое есть дышкант”

И - мя мо - е есть дыш-кант, зо-вут мя вси вер -

7

хон. Пре - хо - жу бо ок - та -

10

вой те - но - ра аз с ба - сом.

Роль музики в шкільному театрі

Шкільний театр – це яскраве барокове явище в українській культурі. Він функціонував в Україні протягом XVII – першої половини XVIII століття. Виник шкільний театр на Заході, потім з'явився в країнах Центральної та Східної Європи, відігравши значну роль у культурному житті багатьох європейських країн.

Поява шкільного театру в Україні пов'язана із запровадженням “слов'яно-греко-латинського” типу школи, де театр був складовою частиною шкільної системи. Український шкільний театр використовував досвід польського та західноєвропейського театру, спирався на ті ж самі театральні жанри, розробляв подібні сюжети, проте в українській шкільній драмі поступово витворювалася національна специфіка.

Українські шкільні драми писалися віршами і були пов'язані з курсами поетик та риторик. У фондах національних бібліотек збереглося близько 30 драм. Авторами їх були професори Києво-Могилянської академії: М. Базилевич, Л. Горка, М. Довгалевський, Г. Кониський, В. Лашевський, Ф. Прокопович й інші, – їхні випускники, зокрема, Д. Туптало (відомий письменник та церковний діяч).

Шкільні вистави драм відбувалися в спеціальних залах у приміщенні шкіл, колегіумів. Для вистав використовувалася двоповерхова містеріальна сцена, характерна для середньовічного театру. На основній сцені першого поверху зображувалися земні події, а на спеціальному підвищенні (другий поверх) зображувалися дії на небі та в раю. Спеціальне місце на сцені мало пекло або темниця. Сцена освітлювалася свічками, які приховувалися від публіки. На сцені відтворювалися грім, блискавка, землетрус, луна, голос із неба; здійснювалися польоти в повітрі, виставлялися живописні картини з різними написами. Усе це було спрямовано на те, щоб захопити і вразити глядача.

Значна увага приділялася костюмам та атрибутам персонажів, які переважно були алегоричного характеру.

Жанрова специфіка та тематика шкільних драм

В українському шкільному театрі відобразилися тенденції загальноєвропейського шкільного театру. Головними жанрами українського шкільного театру були: *містерія*, *міраклъ та мораліте*. Від цих жанрів українська шкільна драматургія взяла, перш за все, тематику, сюжети, систему образів.

Містерія в Західній Європі була літературною драмою. Потім із храму вона вийшла на площі й згодом стала великомасштабним видовищем, яке тривало декілька днів. Зміст середньовічних містерій відтворював події Старого і Нового Заповіту. Здебільшого висвітлювалися теми народження (Різдвяна містерія), страждання, смерті, воскресіння Христа (Великодня містерія).

Містеріальний зміст в українській драмі на початку втілювався у вигляді декламацій та діалогів.

З *різдвяних драм* до нашого часу збереглися чотири містерії:

– “Комедія на день рождества Христова” Д. Туптала;

– “Дійствие на рождество Христова” невідомого автора;

– “Коміческоє дійствие” М. Довгалевського;

– анонімна різдвяна драма без назви з першої половини XVIII століття.

Значно більше збереглося *великодніх драм*. Найцікавішими з них є:

– “Слово про збурення пекла”;

- “Мудрість предвічна”;
- “Торжество естества Чоловічеського”;
- “Властотворний образ чоловіколюбія Божія” М. Довгалевського та ін.

Великодня драма поєднувала старозаповітні й новозаповітні теми: про перших людей Адама і Єву та про муки Христа.

Із українських драм жанру **міраклів** збереглося лише три драми:

- анонімна драма про Олексія;
- “Комедія на Успеніє Богородиці” Д. Туптала;
- драма, створена польською мовою, про святу Катерину студентами Київської академії.

Із українських драм жанру **мораліте** найцікавішою вважається “Воскресеніє мертвих” Г. Кониського та “Ужасная измѣна сластолюбивого житія с прискорбним й нищетным...” Драми-мораліте повинні були виконувати виховну функцію, їхній зміст спрямовувався на те, щоб допомогти людині вибрати правильний шлях життя відповідно до християнської моралі. У драмах найчастіше засуджується прагнення людей до збагачення, до надмірних людських бажань (зажерливість, пияцтво, розгульне життя тощо). У драмах-мораліте проводиться ідея швидкоплинності людського життя “на цьому світі” й вічне існування душі “на тому світі”. Проводиться думка, що смерть і “страшний суд” неминучі. У цих драмах протиставляються два способи життя на землі – грішне і праведне.

Звернення шкільного театру до середньовічних жанрів було не випадковим, а зумовлене характерною для епохи Бароко тенденцією – заглиблення у духовно-релігійну проблематику та виявлення особливого інтересу до морально-етичних питань.

Проте, між середньовічними жанрами та українською шкільною драмою при схожості сюжетів були й суттєві відмінності.

Якщо середньовічна містерія була розтягнутою і містила багато сюжетних мотивів, то шкільна драма прагнула до чіткої організації сюжету навколо центрального епізоду. Більше того, містеріальне дійство було замінене алегоричним. Для шкільної драми характерним було не пряме, а умовне розкриття змісту з використанням символіки та алегорії. Біблейські персонажі замінювалися алегоричними. Наприклад: Бог-отець втілювався в алегоричних постатях – “Мудрость предвічная”, “Справедливість”; Бог-син – “Милость Божія”, “Любов”.

Вершиною розвитку шкільної драми стала п’еса “Милость Божія, Україну од неудоносимих обид лядських через Богдана Зіновія Хмельницького, представленого войск запорозьких гетьмана, свободившая...”, яка була поставлена у Києві 1728 року і мала актуальне політичне спрямування. У драмі вперше введено образи національних героїв – Б. Хмельницького, кошового, козаків, писаря.

Отже, у першій половині XVII століття простежується відхід від середньовічних жанрів і зміна жанрової специфіки драм. Поява нової тематики, нових образів привела до появи нових жанрів, які наближалися до трагедії та трагікомедії.

До шкільної драматургії належить й **інтермедія** – одноактна п’еса, що виставлялася між діями або сценами основної драми. Зміст інтермедій інколи був пов’язаний з темою основної драми, а інколи не був пов’язаний з основною темою; інтермедія була невеличких розмірів. Головними героями інтермедії були прості люди, селяни, кухарі, ковалі, шинкарі, воїни, дяки.

Зміст інтермедії запозичувався з тогочасного життя українського суспільства, використовувалися мотиви із народної творчості. Деякі інтермедії відображали тогочасну політичну ситуацію в Україні. У сучасній українській культурі збереглося 10 інтермедій, що звучали в 1736-1737 роках.

Інтермедії мали різний художній рівень. Автори їх намагалися відобразити різні риси життя українського селянства, показати колоритні постаті, наповнити їх гострою сатирою. Не вдаючись у подробиці цього жанру, слід відзначити те, що в жанрі інтермедії відбувалося становлення української комедії.

Отже, в основній частині шкільної драми втілювався “високий” стиль Бароко, а в інтермедії – його низький стиль.

Роль та функції музики в українській шкільній драмі

Музика була важливою складовою частиною української шкільної драми. Спеціальні нотні записи музики української шкільної драми не збереглися. Але в загальному тексті музичні номери мали заголовки “пініє”, “кант”, “cantus” (хор). Спів звучав уже в найдавніших шкільних виставах – у декламаціях. У пізніх драмах роль музики зросла ще більше. Невід’ємною частиною драми був хоровий спів. Зрідка використовувався сольний спів, дуети, ансамблі. Серед персонажів співали *біблійні герої*: соло Давида (у Різдвяній драмі), іноді зустрічались співи *давньогрецьких міфологічних героїв*: співають Муза та Аполлон у драмі “Милость Божія”, дуже часто звучав хор ангелів, їхні голоси долинали з другого поверху сцени.

Крім співу, у шкільних драмах виконувалася й інструментальна музика. У п’єсах згадуються такі інструменти, як гуслі, сопілки, цівниця (старовинний духовий інструмент), цитра, тимпани. Так, у драмі-міраклі про святу Катерину грали на цитрах.

У музичному оформленні шкільних драм використовувалися й інструменти, типові для українського народного мистецтва. У “Драмі про Олексія” музиканти грали на цимбалах та скрипці.

Крім співів та інструментальної музики, зрідка використовувалися танці. Часто танець поєднувався зі словом. У драмі “Про Олексія, чоловіка божого” танцювали мужики. Можна уявити, що танець мав пантомімічний характер. Численність таких ремарок свідчить про те, що на початку XVIII століття в українську шкільну драму включалися і балетні номери.

У шкільних драмах найчастіше звучав хоровий спів. Хори в українській шкільній драмі виконували такі функції: *роз’яснювальну-коментуючу, засуджувальну, співчувально-оплакувальну, панегіричну, віщувальну, розважальну, морально-дидактичну*.

У найбільш ранніх драмах хоровий спів був співзвучним зі змістом декламацій і не виступав ще активним учасником дії. Хор виконував функцію допоміжного персонажа. У деяких драмах хор виконував функцію персонажа і звучав в різних місцях дії. В інших п’єсах хор мав звучати тільки наприкінці дії або сцени, він не був тісно пов’язаним із змістом твору.

У першій групі драми роль хору була важливою, а функції різноманітними. Перша функція – це *роз’яснення та коментування дії*. Такі хорові номери сконцентровано передавали те, що відбувалося на сцені, іноді розповідали про ті події, які не виставлялися на сцені. Роль роз’яснювальних хорів у розкритті символічного та і алегоричного змісту була великою.

Часто хори виконували *засуджувальну* функцію. У Великодніх драмах хор засуджував гріх першої людини, у Різдвяних драмах – Ірода.

Хори виконували *співчувально-оплакувальну* функцію. У Великодніх драмах хор оплакував гріхи першої людини. Контрастом до оплакувального співу звучали хори, що мали *панегіричну* функцію, вони звучали у сценах визволення першої людини з пекла.

Ряд хорів мали *віщувальну* функцію, виконувалися на прохання негативних персонажів.

Часто хори виступали з *морально-дидактичною* функцією – особливо в драмах мораліте. Моралізуючі хори звучали наприкінці сцен та дії.

В інтермедіях не простежується такої систематичності у використанні музичних номерів. В інтермедіях частіше звучали сольні музичні номери (пісня Козака “Мати моя старенька” з третьої інтермедії до драми М. Довгалевського “Коміческое дійствие”).

Таким чином, в шкільному українському театрі виконувалася драма з музикою. Найбільш систематично музика використовувалася в основній частині драми. До неї залучався хоровий, сольний, ансамблевий спів, інструментальна музика. Хоровий спів був дуже тісно пов’язаний із тогочасною духовною музикою, а в інтермедії з народною та світською музикою.

Із шкільних вистав розпочинається розвиток, характерного для України, музично-драматичного мистецтва, яке розквітло в XIX ст. Вже в шкільному театрі відбулося становлення історичної національної української драми і зароджувався ґрунт для опери Нового часу. Під впливом шкільної драми виникла і народна лялькова вертепна драма.

Вертеп

Вертеп – народний український ляльковий театр – був начинений народними піснями та танцями. Він зберігся у деяких місцях до ХХ століття, а в західних областях України залишається улюбленим народним видовищем до наших днів.

Місцем дії вертепного театру була маленька переносна сцена у вигляді двоярусного ящика або макета церкви. У першій дії Вертепної драми виконувалось інсценування релігійної історії народження Христа і винищення малят царем Іродом. У другій дії розігрувались народно-комічні побутові сцени. Авторами та виконавцями Вертепу були бурсаки, учні колегіумів та Академії. Вони возили Вертеп по містах і селах, особливо під час канікул.

Першу частину вертепної вистави супроводжував хоровий спів – колядки та канти. “Дудочку” (“козачок”) – танець пастухів, що прийшли поклонитися немовляті Христу, виконували під інструментальну (скрипкову) музику суто народного складу.

Нотний приклад 13.

“Дудочка”

Allegro

Уся друга частина вистави побудована на народних піснях і танцях – українських, російських та інших народностей, які служили національно-музичною характеристикою дійових осіб, їх виконував хор і невеликий інструментальний ансамбль (сопілка, скрипка, бубон, цимбали та ін.). Обов'язковою складовою частиною другої дії були: хорова пісня “Ой під вишнею”, соло Запорожця “Та не буде лучче” і ряд танцювальних мелодій (камаринська, козачки, краков'як тощо).

Пісні й танці вертепних вистав чергувалися з розмовними діалогами, у яких, поряд з побутовим жартом, частенько звучали соціальні мотиви. Дійові особи другої частини Вертепу – прості люди, українські селяни, що вступають у сутички з польською шляхтою.

У репліках та монологів головного персонажа другої дії Вертепу – Запорожця – відбилися деякі історичні події, зокрема боротьба українського народу з польською шляхтою і турками. Незважаючи на наївну форму, викривальні тенденції ряду діалогів і сцен цієї частини Вертепу безсумнівні.

Народний характер комедійно-гумористичних образів другої дії Вертепу, реалізм та простота, впливали на подальший розвиток української комедії. Особливості музичної драматургії – чергування музичних характеристик з прозовими або віршованими монологами і діалогами – довгий час позначалися на українських музично-драматичних п'єсах.

Пізніше існував і живий Вертеп, тобто народні спектаклі вертепної драми з живими акторами. Виконавцями його були бурсаки, ремісники, майстрові, відставні солдати. Таким же акторським складом розігрувалися й інтермедії.

Михайло Михайлович Вербицький (1818-1870)

В останньому виданні “Енциклопедического музыкального словаря” на сторінці 102 можна знайти ім’я Михайла Михайловича Вербицького – українського композитора, хорового диригента, музичного діяча, який плідно працював у 40-х роках ХІХ століття регентом багатьох церковних хорів Львова та Перемишля. Ім’я М. Вербицького в українській музичній культурі розглядається як ім’я одного з перших професійних композиторів Західної України.

Будучи священиком української греко-католицької церкви, що стала уособленням синтезу національної, східно-візантійської та західноєвропейської культур, живучи в складних умовах іноземного гноблення, М. М. Вербицький зумів принести свій талант на вівтар рідної України.

Відомо, що практично до ХVІІІ століття головним осередком професійного музикування була церква. Саме в стінах церковних соборів викристалізувались різноманітні музичні жанри. Тут були створені художні цінності великого значення. Для європейської культурної спадщини водночас є дуже характерним органічний процес взаємовпливу та взаємозбагачення церковного та світського мистецтва. Не є винятком і творчість отця М. Вербицького, який однаково плідно й успішно komponував твори як культових, так і світських жанрів.

Виникають питання. Чому сучасне музикознавство та культурологія повертаються до церковної музики М. М. Вербицького? Протягом майже усього ХХ століття не можна було й натякати на прояви релігійності у творах наших митців, від чого, зрозуміло, українська музика, література та культура в цілому зазнали непоправних духовних збитків. У той час, коли композитори усього світу активно розробляли численні жанри культової музики, наші вітчизняні композитори, виконавці-професіонали, а також і слухачі поступово втрачали здатність розуміти й усвідомлювати велич і значення духовного мистецтва.

Чому на зорі українського музичного відродження в Галичині М. М. Вербицький звертається до літургії Іоанна Златоустого? Дослідники його творчості приходять до висновку, що відправляючись до храму, де він проводив Службу Божу, відчуваючи на собі облагодіючу силу “позитивних емоцій”, відповідного незрівнянного душевного стану – гармонійного, освяченого спокоєм, єднання з Богом, композитор-отець Вербицький творив свою Літургію з різних мотивів, маємо на увазі з різних молитов, обрядів, Христових слів. Слухаючи Літургію М. М. Вербицького, захоплюєшся органічним синтезом традиційних східних інтонацій Середземного регіону й близьких, рідних, суто українських мелодичних зворотів, національних мотивів. Очевидно, що звертання до такого роду композицій можна пояснити метою композитора піднести духовний рівень свого народу, поглибити й підтримати в ньому головні християнські риси: ВІРУ, НАДІЮ й ЛЮБОВ.

Релігійна ідея музики М. М. Вербицького

Кожна національна культура формується під впливом багатьох факторів: історичного розвитку, частоти й глибини контактів із сусідніми культурами, національної ментальності. Особливе місце в цьому процесі належить релігійним мотивам та ідеям у мистецьких творах. Ці мотиви та ідеї лише тоді будуть повно дослідженими, коли будуть розглядатися не як суто



музично-теоретичні, а в контексті історичного ракурсу, соціологічних, філософських, естетичних, психологічних, теологічних та інших аспектів цієї проблеми. Такий всебічний підхід допоможе висвітлити функціонування релігійної музики в певному національному середовищі, визначити вплив її на формування суто естетичного світогляду. Ці зауваження вкрай необхідні, бо, мабуть, жодна інша європейська культура не зазнала таких перекручувань, замовчувань, штучного пристосування до різноманітних теорій, як українська. Це в повній мірі торкається і ролі, і місця релігійної музики у становленні вітчизняної музичної культури.

Звичайно, зовсім ігнорувати музичні твори на релігійну тематику не можна було, а змовчати, принизити їхнє значення було досить “модним”. Саме тому ми маємо суто музикознавчі дослідження присвячені партесним концертам, творчості Д. Бортнянського, М. Березовського, фольклористичні праці про пісні релігійного змісту. Релігійний зміст духовних концертів, літургій, будь-яких творів на канонічні тексти подавався як загальнолюдський, гуманістичний. Таким чином, деформувалася головна ідея релігійних композицій – тяжіння людини до Бога як до абсолютної досконалості.

Українська музика традиційно асоціюється з пісенністю, звідси й особлива розповсюдженість пісенних символів у професійному мистецтві – як словесних, так й інтонаційних. Універсальність пісенних джерел в українській музиці зумовлена особливою різноманітністю жанрів народної пісні, наявністю у піснях багатьох властивих народові духовних, світоглядних, морально-етичних і суто побутових рис характеру. Орієнтацію на пісенну музику можна простежити у багатьох зразках церковної музики – від М. Ділецького до творів О. Кошиця (20-30 роки ХХ століття).

На Україні пісенні ознаки найчастіше домінують у літургійних композиціях. На особливу функцію пісенності в наших церковних творах вплинули деякі історичні причини. По-перше, уже в добу прийняття християнства духовна музика на Русі не мала того підкреслено аскетичного змісту, який був притаманний західноєвропейському григоріанському хоралу. Як свідчать історичні перекази, візантійський обряд був обраний княжими послами саме завдяки його естетичній досконалості, просвітленій красі “янгольського співу”.

Підкреслимо, що Київська Русь ніколи не застосовувала способу “залякування” релігійно. Більш спокійним було ставлення до обрядів, які, разом з музичним оформленням, повністю перейшли до нового християнського обряду. Наша духовна музика кристалізувалася як універсальна, етична й естетична форма художнього пізнання. В українській культурі не існувало радикального протиставлення трьох культурних пластів – церковного, світського та народного, які поляризувалися в західноєвропейських художніх системах.

У кінці XVII сторіччя в результаті втрати Україною державності, почався різкий занепад української культури й мистецтва. Певними острівцями, де збереглося національне мистецтво, був фольклор та релігія. Саме тому релігійна музика, окрім свого культового призначення, стала відігравати важливу громадську роль. Завдяки суспільній значимості духовних творів, усвідомлення та перевтілення пісенних джерел у них проявилася послідовніше й переконливіше, ніж у концертах і театральних творах. Так, у творчості А. Веделя пісенна форма взагалі стає провідною і визначає принципи формоутворення, прийоми розвитку музичної фактури твору, драматургію великих музичних циклів тощо.

Серед духовних творів М. М. Вербицького маємо повну Літургію (Службу Богу) та 13 невеликих композицій на біблійську тематику. Ці твори достатньо контрастні за емоційно-образними параметрами, і на їхньому ґрунті можна робити певні узагальнення. Перш за все, слід виділити особливий емоційний настрій, експресію образного розгортання. Відомо, що в Літургії розгортається діалог між Богом і людиною. В українських творах цей діалог носить майже інтимний характер.

У творах М. М. Вербицького інтонаційна сфера музичної тканини теж вказує на камерно-ліричне осмислення біблійських текстів. До цього підкреслимо, що для індивідуального стилю М. М. Вербицького характерним є розспівування культового тексту. Саме в цьому композитор теж дотримується традиції української народної пісні – коли повторення слова у мелодичному розвитку переакцентовується. У Вербицького таке переінтонування наближується до патетичної мови конкретної основи.

Михайло Вербицький та Перемишльська композиторська школа

Важливим етапом у формуванні М. М. Вербицького, як композитора, стали його творчі контакти з українським театром протягом 1848-1849 років у Перемишлі. Після остаточного отримання музичної освіти у співацько-музичній школі (1829-1833) та у педагога-музиканта Ф. Лоренца в Перемишлі (1846), із завершенням духовної семінарії у Львові (1833-1842) М. М. Вербицький у 1852 році отримує невеличку парафію в селі Млини, біля Перемишля, але не пориває з музично-громадським життям міста.

Особливу пошану композитор заслуговує творами, котрі стали своєрідними емблемами єдності українського народу по цей та той боки річки Збруч. Саме в цей час народилися його кращі твори “Ще не вмерла Україна” на слова Павла Чубинського та “Заповіт” на слова Тараса Шевченка. Обидва твори синтезують і підіймають до мистецького узагальнення саму суть творчого потенціалу М. М. Вербицького – його глибокий патріотизм та надзвичайну здатність втілити у типових музичних жанрах найвищу ідею не тільки епохи, а й наступних поколінь.

Пісня “Ще не вмерла Україна” вперше прозвучала як національний гімн у Перемишлі у 1855 році під час шевченківського вечора. Таким чином, цей факт свідчить про визначну роль Перемишльської композиторської школи у розвитку українського музичного мистецтва, до цього слід додати додаткові вимоги, які були висунуті галицькою композиторською школою, а саме:

- інтонаційна опора на “старогалицьку народну пісню”, тобто на свій рідний побутовий фольклорний романс міського походження;
- провідний жанр творчості – чоловічий хор без супроводу, фактура та гармонічна мова якого відповідала б рисам віденського класичного стилю;
- вагоме місце музики до театральних вистав жанру “співогри” – з широким використанням міського та сільського фольклору.

Просвітницька діяльність М. М. Вербицького

Просвітницько-педагогічна діяльність галицьких композиторів XIX століття, як правило мала систематичний характер і завжди була важливою ділянкою їх громадського життя. Заслуга композиторів М. Вербицького, П. Бажанського, І. Воробкевича, М. Копка, І. Капріяна та ін. не тільки у створенні основ національно-композиторської школи на західноукраїнських землях, але й у розробці важливих питань музичної освіти та виховання.

Просвітницька діяльність М. М. Вербицького охоплює три аспекти. По-перше, М. Вербицький є дослідником історії запровадження нотного співу в Галичині і, зокрема, діяльності перемишльської співочої школи. По-друге, М. Вербицький – учитель музики, а по-третє, М. Вербицький – упорядник педагогічного збірника та автор музичних творів, які включалися галицькими композиторами до різних музично-педагогічних посібників минулого та нашого часу.

У своїх публікаціях М. М. Вербицький розкриває важливе значення перемишльської школи та хору при ній для національної культури й висловлює думку про необхідність розвитку професійної музичної освіти на Галичині.

У національних школах була представлена й світська музика найрізноманітніших композиторів, що підкреслює помилковість думки, ніби-то українська музика розвивалася цілком в руслі церковного співу. Важливий аспект діяльності М. М. Вербицького – його робота як вчителя музики. Усе життя композитор навчав і виховував юну зміну. Серед його учнів слід назвати імена Ореста Сенкевича й Віктора Матюка. Останній за підтримкою М. Вербицького у 1884 році опублікував “Руський співаник для шкіл народних”.

Сам Вербицький неодноразово висловлював думку про розвиток масової музичної освіти на Галичині, Закарпатті, Буковині.

Гімн “Ще не вмерла Україна”

Вихований на хоровій музиці Д. Бортнянського, на західноєвропейській романтичній музиці, на побутових пісенно-романсових творах, М. М. Вербицький органічно мислив категоріями моральності, і по суті, заклав підвалини жанру хорової музики на західноукраїнських землях.

Становлення композиторської індивідуальності М. М. Вербицького припадає на час, коли західноєвропейська романтична школа (пісні Ф. Шуберта) щоразу виявляла більший вплив на галицьку музику. Вербицький був першим композитором, який започаткував творче освоєння здобутків романтичної музичної школи. Отже й не дивно, що одну з важливіших стильових рис його хорової творчості складає *пісенність*, яка по-різному виявляється в творах М. Вербицького на світську та духовну тематику. Пісенні структури – одно-, дво-, тричастинні – характерні для таких п'єс композитора, як “Поклін”, “До зорі”, “Сині очі”, а також для таких творів релігійного змісту, як “Тебе поет”, “Святий Боже”, “Алілуя” та ін.

Національно-стильові засади хорової творчості М. Вербицького набули яскравого вираження у хорових творах, написаних на слова Павла Чубинського “Ще не вмерла Україна”, який став гімном українського народу.

Жанрово-генетичні, мелодико-інтонаційні джерела твору “Ще не вмерла Україна” сягають старогалицьких патріотичних пісень-гімнів. Хор “Ще не вмерла Україна” має тричастинну форму наскрізного розвитку, хоральну фактуру з елементами кантового триголосся; народнопісенні мелодичні звороти і прийоми вокалізації окремих складів поетичного тексту вказують на те, що М. Вербицький майстерно синтезував у музиці традиції церковної та світської, народної та класичної, пісенно-хорової культури, західноєвропейської та своєї української, в її локально-галицькому переломленні.

Подаємо текст гімну за першою публікацією вірша П. Чубинського у львівському журналі “*Мета*”, 1863, №4, с.271-272, що є літературною канонічною пам'яткою, яка лягла в основу пізніших модифікацій тексту.

Ще не вмерла Україна!

Ще не вмерла Україна!
Й слава, й воля!
Ще нам браття-молодці,
Усміхнеться доля!
Згинуть наші вороги,
Як роса на сонці;
Запануємь, браття, й ми
У своїй сторонці.

Душу, тіло ми положимо
За свою свободу
Й покажемь, що ми браття
Козацького роду.
Гей-гей, браття миле,
Нумо братися за діло!
Гей-гей, пора вставати,
Пора волю добувати!

Ниливайка, Залізникъ
И Тарас Трясило
Кличуть нас изъ-за могиль
На святеє діло.
Изгадаймо славну смерть
Лицарства-козацтва,

Щоб не втратити марно намъ
Свого юнацтва.

Душу, тіло й д.

Ой Богдане, Богдане,
Славний наш гетьмане!
На-що віддав Україну
Москалям поганимъ?!
Щоб верниту її честь,
Ляжем головами,
Назовемся України
Вірними синами!

Душу, тіло й д.

Наші браття Славяне
Вже за зброю взялись;
Не діжне ніхто, щоб ми
По-заду зістались.
Поєднаймо разом всі,
Братчики-Славяне:
Нехай гинуть вороги,
Най воля настане!

Душу, тіло й д.

Також подаємо текст за першою публікацією вірша П. Чубинського в українському підцензурному виданні – антології “Українська Муза” за редакцією Олекси Коваленка. Київ, 1906 р., – де в умовах царської цензури вірш було подано не повністю.

Ще не вмерла Україна!

Ще не вмерла Україна і слава, і воля!
Ще нам браття-молодці, усміхнеться доля!
Згинуть наші вороги, як роса на сонці,
Запануєм, браття, ми у своїй сторонці.

Душу, тіло

Ми положим

За свою свободу

І покажем,

що ми, браття,

Козацького роду!

Гей, гей, браття милі,

Нумо братися за діло!..

Гей, гей, пора встати,

Пора волю добувати!

Ой Богдане, Богдане, славний наш гетьмане,
Нащо оддав Україну ворогам поганимъ?!
Щоб вернути її честь, ляжем головами,
Наречемся України вірними синами!

Душу, тіло... и д.

Спогадаймо тяжкий час, лихую годину
Й тих, що вмiли умирагъ за нашу Вкраїну,
Спогадаймо славну смерть лицарства-козацтва!
Щоб не тратити марно нам свого юнацтва!

Душу, тіло... и д.

Нотний приклад 14.

М. Вербицький "Ще не вмерла Україна"

Maestoso

Ritmo

f

Ще не вмерла У_кра_ї_на, ні сла_ва, ні во_ля,
 ще нам, брат_тя мо_лоді_ї, у_сміх_нет_ся до_ля!
 Зги_нуть на_ші во_рожень_ки, як ро_са на сон_ці,
 за_па_ну_єм і ми, брат_тя, у сво_їй сто_рон_ці.
 Ду_шу, ті_ло ми по_по_жимо за на_шу сво_бо_ду,
 і по_ка_жем, що ми, брат_тя, ко_заць_ко_го ро_ду.

Ще не вмерла Україна, ні слава, ні воля,
 Ще нам, браття молодії, усміхнеться доля.
 Згинуть наші вороженьки, як роса на сонці,
 Запануєм і ми, браття, у своїй сторонці

Станем, браття, всі за волю від Сяну до Дону.
 В ріднім краю панувати не дамо нікому;
 Чорне море ще всміхнеться, і Дніпро зрадіє,
 Ще у нашій Україні доленька доспіє.

Душу, тіло ми положим за нашу свободу.
 І покажем, що ми, браття, козацького роду.

“Заповіт” М. М. Вербицького

М. М. Вербицькому судилося стати першим у Галичині музикантом, який інтерпретував поезію Т. Шевченка. Охарактеризувати твір Вербицького вдалося С. П. Людкевичу, порівнюючи твір з “Заповітом” М. Лисенка. У Лисенка сформувалася більш скромна, елегантна концепція – тенорове соло з чоловічим хором у супроводі фортепіано. У Вербицького зародилася подібна форма, але більш поширеного героїчного стилю – басове соло на фоні чоловічого та жіночого хору у супроводі оркестру.

“Заповіт” М. Вербицького – це твір зрілого композитора. Йому притаманні філософічність, характер музичного монументалізму, імперативності, героїки. Відчувається генетичний зв’язок музичного мислення М. Вербицького з художнім світом українського композитора Д. Бортнянського. У “Заповіті” Вербицького зливаються елементи ораторії, закличної кантати і ліричного пафосу, все це зливається у напроцуд цільний новаторський твір. Згідно з ідеєю композитора, твір виконується чоловічим та жіночим хором з солістом-баритоном у супроводі симфонічного оркестру.

Аналізуючи музичну фактуру “Заповіту” Вербицького, слід сказати, що Вербицький, як представник перемишльської школи, не вдається до поліфонії. Від народної традиції хорового співу композитор перейняв прийом “підхоплення” музичної теми одного хорового масиву другим. Соловисті призначається функція передавати найглибші почуття поета. Майстерне поєднання рис духовного хорового співу з елементами народних дум дало можливість “Заповіту” М. Вербицького стати особливо популярним хоровим твором, який співали кращі професійні та аматорські хорові колективи.

Нотний приклад 15.

М. Вербицький “Заповіт”

Andante grave

p *f* *p* *f*

p *cresc.* *p*

Бас соло

Як ум_ру, то по_хо_вай_те ме_

не на мо_ги_на,

Maestoso

Maestoso

C.

ce - dea cte - ny mi - po - no - ro,

A.

B.

V.

cte - ny mi - po - no - ro, ae Vapa - i - ni

B.

ae Vapa - i - ni mi - ali, upo - ro - mi - ni -

B.

mi - ali, upo - ro - mi - ni -

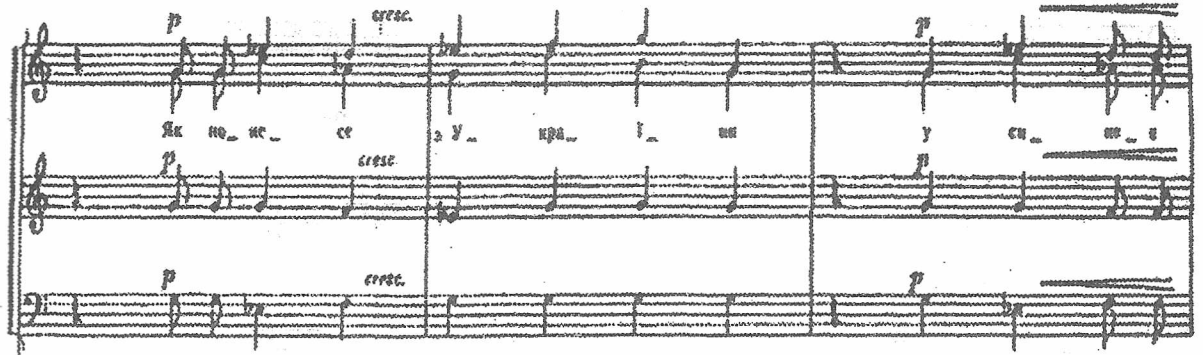
B.

ро но_ по_ ал, | Дні_про, | кру_ ці_ бу_до_вля_на,
 про, | кру ці_ бу_до_вля_на, | бу_до_вля_на, | бу_до_вля_на,
 бу_до_вля_на, | як_ре_ве_ре_ву_чид.
 ву_чи, | як_ре_ве_ре_ву_чид. | Як_не_

p *f* *cresc.* *ff* *p*

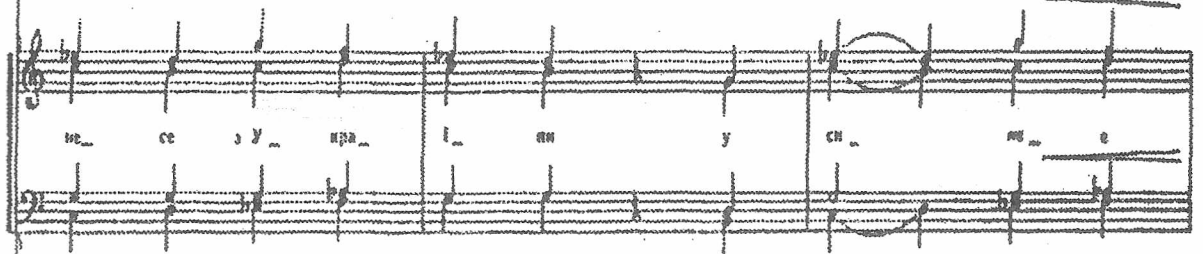
p *cresc.* *p*

Як не_ не_ ce а У_ пра_ і_ ни у cu_ не_ е

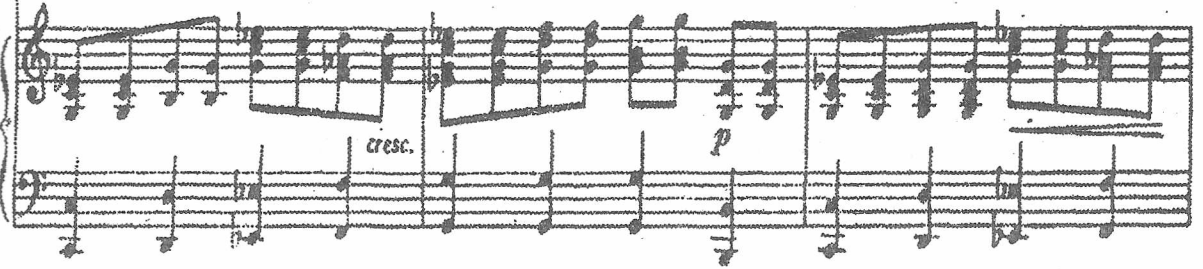


p *cresc.* *p*

не_ ce а У_ пра_ і_ ни у cu_ не_ е

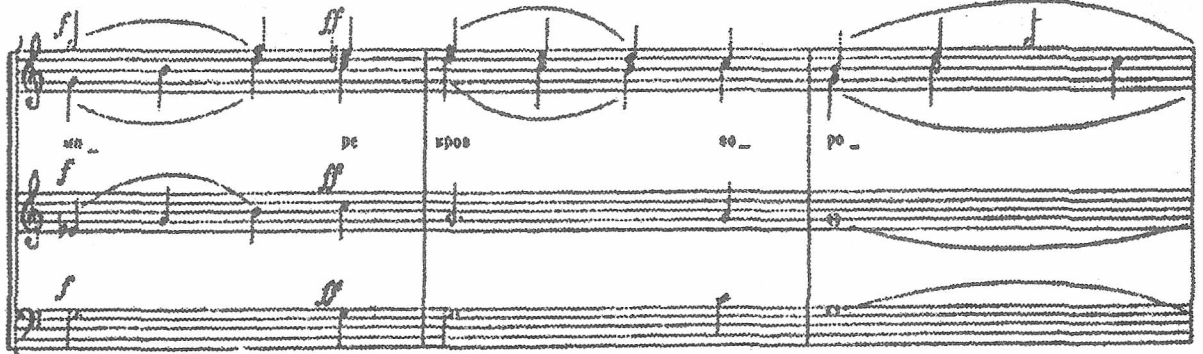


cresc. *p*



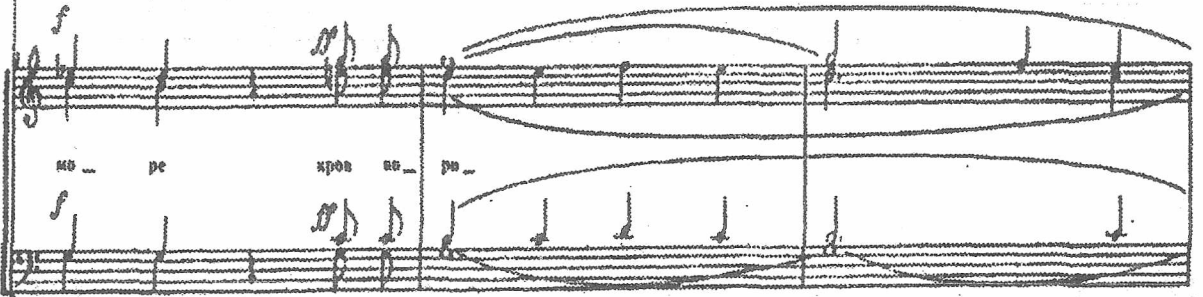
f *ff* *f* *ff* *f* *ff*

не_ de поод со_ ро_

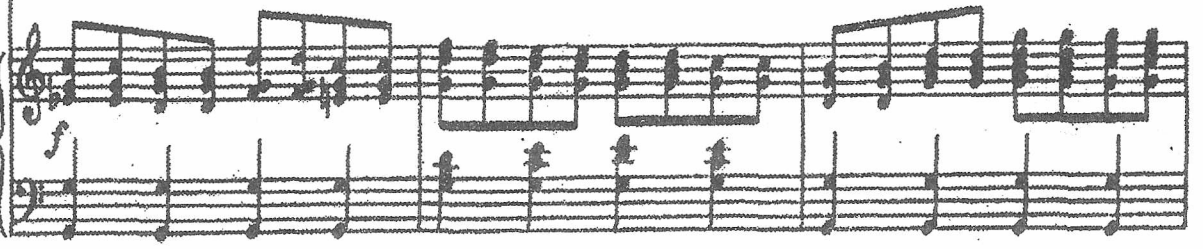


f *ff* *f* *ff*

не_ de поод со_ ро_



f



Бас соло

p

cresc.

От го_ди и і са_

The musical score consists of several systems. The first system shows the bass line with the instruction "Бас соло" and dynamics *p* and *cresc.*. The lyrics "От го_ди и і са_" are written below the bass line. The second system shows the piano accompaniment with a long note in the right hand and a similar note in the left hand. The third system shows the piano solo section with a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler pattern in the left hand. Dynamics include *ff* and *pp*. The fourth system shows the bass line with lyrics "...ни, і го_ри-все та_ни_ ну і по_ан_ ну до са_мо_го бо_". Dynamics include *f*, *sfz*, *cresc.*, and *ff*. The fifth system shows the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern in the right hand and a simpler pattern in the left hand. Dynamics include *cresc.* and *pp*.

C. A. B.

— га мо — жи — ти — си...

Г. B.

мо — жи — ти —

f *p* *pp*

— жи — ти — си, мо — жи — ти —

— си, жи — ти, мо — жи — ти —

Вне сола

mf *animato*

А до то... го и не зна... ю бо... га.

... си...

... си... Но... хо...

mf

f Но... хо... сав... те те оста... сав... те,

... сав... те те оста... сав... те, сав... да... ни по...

кай... да... ни по... раі... те і... вра... жо... ю... вра... в'ю

...раі... те і... вра... ма... ю... здо... ю... вра... в'ю

Бас соло *pp*

і ме... не в сі... ні ве...

во... лю... о... вра... ні... те.

во... лю... о... вра... ні... те.

pp

cresc. *f*

-ан_ ній, а сі_ н'ї воля_ ній, ко_ ній, не за_будь_ те по_н'я_

mf *f*

p

-ну_ ти не_ зми_ то_ хни_ сло_ вои.

c *f*

По_ло_

f

По_ло_ ній_ те та оста

p *f*

First system of a musical score. It consists of three staves: a vocal line (top), a piano accompaniment line (middle), and a bass line (bottom). The vocal line contains the lyrics: "вэй те та оста вэй те, вэй да ни ма". The piano accompaniment features a series of chords, and the bass line provides a steady harmonic foundation.

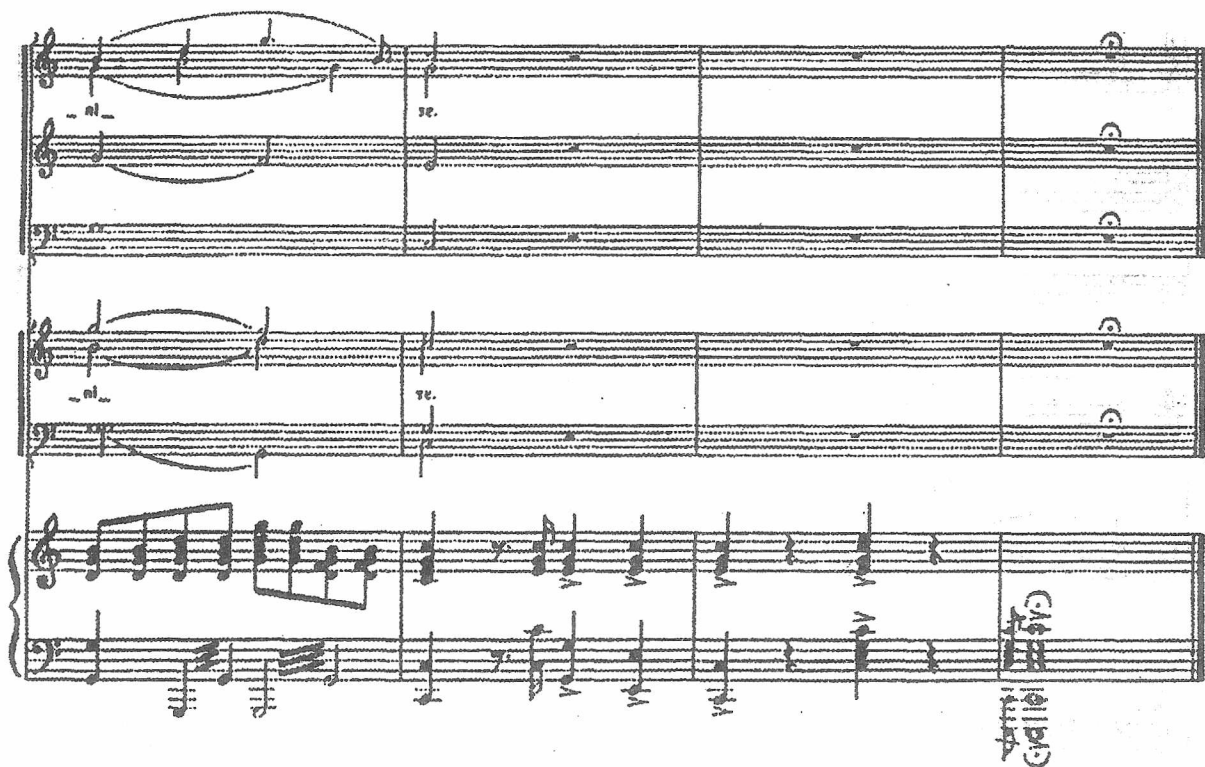
Second system of the musical score. It consists of three staves. The vocal line continues with the lyrics: "вэй те, вэй да ни по руй те". The piano accompaniment and bass line continue their respective parts, with some melodic lines in the piano part being marked with slurs.

Third system, focusing on the piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The treble staff contains a complex, rhythmic pattern of chords, while the bass staff provides a simpler harmonic support.

Fourth system of the musical score. It consists of three staves. The vocal line has the lyrics: "руй те и при мо ю про с'ю он по о про". The piano accompaniment and bass line continue, with dynamic markings such as *ff* (fortissimo) appearing in the piano part.

Fifth system of the musical score. It consists of three staves. The vocal line has the lyrics: "при мо ю зно ю про с'ю со по о про". The piano accompaniment and bass line continue, with dynamic markings such as *ff* (fortissimo) appearing in the piano part.

Sixth system, focusing on the piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The treble staff contains a complex, rhythmic pattern of chords, while the bass staff provides a simpler harmonic support.



Основні твори М. М. Вербицького

Оперети

“Гриць Мазниця”, “Школяр на мандрівці”

Мелодрама

“Підгоряни”

Музика до п'єс

“Чорноморський побут” Я. Кухаренка

“Голова ні нащо, як розум ледащо”

Симфонічні твори

12 симфоній-увертюр

Хорові твори

“Заповіт”

“Думка”

“Поклін”

“Ще не вмерла Україна”

Основні духовні композиції

“Ангел вопіє” для мішаного хору, до мажор

“Алілуя” для мішаного хору, ре мажор

“Буди ім'я Господнє” для мішаного хору, ля бемоль мажор

“Величай, душа моя” для мішаного хору, ля мінор

“Вічна пам'ять” для чоловічого хору

“Господи, помилуй” для чоловічого хору, до мінор

“Достойно” для мішаного хору, ля бемоль мажор

“Дух Святий” для мішаного хору, сі бемоль мажор

“Милость мира” для чоловічого хору, мі бемоль мажор

“Отче наш” для чоловічого хору, ля мінор

“Святий Боже” для чоловічого хору, ля мажор та інші

Ісидор Іванович Воробкевич (1836-1903)

З невичерпною енергією, величезним запалом працював Ісидор (Сидір) Воробкевич як композитор, письменник, громадський діяч. Багатогранна діяльність І. І. Воробкевича відіграла важливу роль у культурному житті Буковини ХІХ століття. Вона була взірцем самовідданої боротьби за народне й реалістичне мистецтво, за відбиття у творчості наболілих проблем сучасності.



Життєвий та творчий шлях

І. І. Воробкевич – композитор, диригент, педагог, громадський діяч, народився 5 травня 1836 року в Чернівцях, в сім'ї священика. Батьки рано померли і сиротами (Ісидором, Григорієм та сестрою Аполонією) заопікувався дід Михайло, теж священик. Бабуся Параскова, мудра й освічена людина, виховувала онуків з любов'ю до батьківщини, свого народу, рідної мови і співу. Народні пісні й розповіді бабусі глибоко запали в дитячі душі, залишивши виразний слід у пізнішій творчій діяльності двох братів. Бабуся першою звернула увагу на музичні здібності Ісидора і зробила все, щоб, навчаючись у Чернівецькій гімназії, хлопчик брав уроки гри на скрипці.

У школах Буковини, які були у віданні німців, румунів та поляків, в 40-50 роках минулого століття української мови зовсім не вивчали. Вчителів Буковини зобов'язували навчати учнів німецької мови досконало, а румунською чи польською користуватися тільки при необхідності пояснення викладу. У 1786-1850 роках на Буковині панувала польська шляхта, яка зовсім не дбала про українську освіту. Рідну мову Воробкевич вивчав не в школі, а в самого народу, з його казок, оповідань та пісень. З юнацьких років Воробкевич захоплювався не лише народною творчістю та музикою, а й поезією та живописом. Будучи учнем вищих класів гімназії, Ісидор щороку, під час літніх канікул, мандрував по селам і записував українські, румунські та молдовські народні мелодії, пробував складати свої оригінальні вірші та писати до них музику.

Закінчивши гімназію, І. Воробкевич за сімейною традицією вступив у духовну семінарію в Чернівцях, яку закінчив у 1861 році; прийняв сан священика, одружився і поїхав працювати в глухі гуцульські села: Хорошівці, Давидівці, а згодом у Руську Молдовицю. Тоді ж він зав'язав контакти з відомими галицькими діячами Я. Головацьким та Б. Дівицьким, які допомагали йому в справі видання віршів, оповідань, статей. Суто індивідуальна діяльність обох цих діячів не принесла великої користі у розвитку української національної культури. Проте, у їхніх руках перебувала тодішня українська преса (“Слово”, “Галичанин”, “Зоря галицька”), і українським авторам не залишалось нічого іншого, як друкуватись у тих газетах та журналах.

Важливе значення для формування І. І. Воробкевича і його світогляду мала його зустріч з передовим галицьким діячем Юліаном Никоровичем, який допоміг молодому Воробкевичу видати перший цикл з 8 віршів під назвою “Думки Буковини”.

Перші поетичні спроби були тепло зустрінуті галицькою інтелігенцією. Починаючи з 60-х років І. Воробкевич дуже часто друкується. У світ виходять оповідання, гуморески, науково-популярні статті, новели. Значна кількість його невеликих поезій публікувалась у

шкільних підручниках-читанках і хрестоматіях. Але треба відразу сказати, що у творах І. Воробкевича не було тієї оригінальності таланту або барвистості мови, що у “буковинського солов'я” – Ю. Федьковича, проте І. Франко назвав І. Воробкевича “одним з перших жайворонків нової весни нашого відродження”.

Перебуваючи в с. Давидівці та Руській Молдовиці, І. Воробкевич особливу увагу приділяв вивченню народної творчості. Результатом цієї довготривалої роботи по дослідженню буковинських народних пісень стала збірка, написана у 1865 році, під назвою “Наша народна пісня”. Систематизуючи зібраний фольклорний матеріал, І. І. Воробкевич розділив народну пісню на п'ять груп: 1) думи історичні; 2) думки сирітські, плачі та рекрутські; 3) любовні пісні; 4) обрядові та господарські пісні; 5) пісні до танцю й хороводні.

Автор збірки характеризував народні пісні, визначав при цьому особливості їхнього змісту та структури, особливо зупинявся на поетичному тексті та музичному складі. Народну пісню І. Воробкевич називав “талісманом, що відкриває таємниці минулого”, закликав уважно вивчати її, бо це “історія народу” нашого. Семирічне перебування І. Воробкевича в гуцульських селах, дозволило йому краще і глибше пізнати життя і побут буковинців. Всі спостереження та переживання за ці роки знайшли своє відображення в літературній та музичній творчості І. І. Воробкевича.

Поезії та пісні І. Воробкевич складав протягом усього свого життя. Завдяки простій та ширій мелодії його пісні скоро фольклоризувалися і дістали широкого народного визнання. Пісні І. Воробкевича звучали і під бідною селянською стріхою, і серед міської інтелігенції.

Особливою рисою спадщини І. Воробкевича є глибокий патріотизм: любов до свого народу, до батьківщини, до народних месників, що проймає всю його громадську лірику, прозові та драматичні твори: “Моя Буковина”, “То наші любі високі Карпати”, “Де серце моє”, “Рідний край” тощо. Любов до рідної мови поет висловлює, як перше своє завдання. Надзвичайною популярністю на західноукраїнських землях користувалася його пісня-вірш “Рідна мова” (в підручниках та читанках):

Мово рідна, слово рідне, хто вас забуває,
Той у грудях не серденько – тільки камінь має.

Протягом багатьох десятиліть пісня Воробкевича “Мова рідна” друкувалася майже в усіх підручниках, читанках, її співали в різних варіантах для мішаного, чоловічого, дитячого голосу і супроводу, або для фортепіано і цитри (Нотний приклад 16, стор. 53).

У 1867 році І. Воробкевич з сім'єю переїжджає на постійне проживання в Чернівці – адміністративний центр Буковини, де став вчителем хорового співу в дяківській школі, гімназії та духовній семінарії. Треба сказати, що І. І. Воробкевич усе життя працював у школах, любив молодь, добре розумів психіку дитини. Для школярів він створив багато дрібних ліричних віршів-пісень. За характером вони близькі до фольклорних. Мова їх проста й образна. Діти дуже любили поезію свого вчителя, радо вивчали її. Значне місце в ній відведено темі музики в житті людини (дівчинка від радості дзвінко співає; гуцул грає на сопілці; вівчар грає на флюярі і т.д.).

Усвідомлюючи недостатній рівень своєї музичної підготовки, І. І. Воробкевич у 1868 році їде у Відень для підвищення фахової спеціалізації. У Віденьській консерваторії І. Воробкевич пройшов курс гармонії та основ композиції у педагога Ф. Кренна.

Під час перебування у Відні І. Воробкевич відвідував симфонічні концерти, вивчав твори В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Ліста, Д. Россіні. Вперше він прослухав оперу “Вільгельм Телль” Россіні, симфонії Ф. Шуберта, які вразили молодого музиканта. Все це дало поштовх до розширення мистецького кругозору композитора, збагатило його музичні знання і змусило вимогливіше ставитися до своєї творчості. Після шестимісячного навчання у Відні І. І. Воробкевич складає іспити з музично-теоретичних дисциплін і одержує диплом викладача співів та регента хору.

Нотний приклад 16.

I. Воробкевич "Рідна мова".
Аранжування А. Кушніренка

mf Moderato

mf Мо - ва рід - на, сло - во рід - не, хто вас за - бу - ва - - - є,

той у гру - дях не сер - день - ко... тіль - ко ка - мінь

mf ма - є. Як ту мо - ву мож за - бу - ти, кот - ро - ю у -

чи - ла нас всіх нень - ка го - во - ри - ти,

1.2. нень - ка на - - ша ми - ла. тіль - ко ка - - мінь ма - є.
3. roll.

1.2. тіль - ко ка - - мінь ма - є.
3. roll.

1. Мово рідна, слово рідне,
Хто вас забуває,
Той у грудях не серденько –
Тільки камінь має.
Як ту мову мож забути,
Котрою учила
Нас всіх ненька говорити,
Ненька наша мила.

2. У тій мові ми співали,
В ній казки казали,
У тій мові нам минувшість
Нашу відкривали.
Отому плекайте, діти,
Ріднесеньку мову,
І учіться говорити
Своїм рідним словом!

3. Як ту мову мож забути?
Таж звуками тими
Ми до Бога мольби слали
Ще дітьми малими.
Мово рідна, слово рідне,
Хто вас забуває,
Той грудях не серденько –
Тільки камінь має.

Після переїзду до Чернівців І. І. Воробкевич зосереджує свої зусилля на драматичних творах (28 опусів) і до кожного складає музику. Таким чином, слідом за М. Вербицьким, І. Воробкевич збагатив своєю творчістю професійну музику Західної України.

Крім композиторської та літературної діяльності, І. І. Воробкевич вів велику педагогічну та культурно-освітню роботу: складав пісенники, підручники для сольфеджіо, теорії музики, гармонії; виступав з лекціями про музику; писав науково-популярні статті. У 70-х роках І. І. Воробкевич виступив з циклом статей “Наші композитори”, серед яких найсерйознішим матеріалом була робота про М. І. Глінку. Важливим внеском в розвиток української музикознавчої думки на західноукраїнських землях була стаття І. Воробкевича про М. Вербицького. Це була перша на Буковині робота про видатного галицького митця, що звертала увагу широкої української громадськості на художнє значення музики М. Вербицького.

У 70-90 роках І. Воробкевич здійснював велику громадську роботу: він був активним членом багатьох установ і товариств у Чернівцях, засновником українського літературно-мистецького журналу “Буковинська зоря”, організатором союзу українських студентів тощо.

У 1884 році він став головою першого “Руського літературно-драматичного товариства” в Чернівцях. Згодом йому доручають редагування слов’яно-руського розділу в румунському журналі “Candella”; стає редактором і видавцем альманаху “Руська хата”, який ставив своєю метою поєднати літературні сили всіх українських земель – Східної України, Галичини, Закарпаття, Буковини.

29 травня 1997 року цілий ряд чернівецьких організацій – “Руська бесіда”, “Народний дім”, “Драматичне товариство”, студентський “Союз” влаштували урочисте відзначення 25-річної літературно-громадської та композиторської діяльності І. І. Воробкевича...

Через рік сім’ю Воробкевичів спіткало велике горе – від туберкульозу помер 25-літній син Олександр. Потім важко захворів і сам І. Воробкевич – серце, психічна депресія.

Нове покоління культурних діячів на зламі XIX-XX сторіч гостріше сприймало суспільні проблеми, мріяло про революційну боротьбу і вже не задовольнялося творами І. І. Воробкевича. У той період захоплювались творами М. Старицького, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, М. Лисенка, творами передових письменників-демократів М. Коцюбинського, П. Грабовського, І. Франка, Лесі Українки.

19 вересня 1903 року І. І. Воробкевич помер після тривалої недуги в Чернівцях.

Вокальна музика І. Воробкевича

Музична спадщина І. Воробкевича багата й різноманітна, її складають хори, солоспіви, вокальні ансамблі, опери, мелодрами, оперети й різні інструментальні п’єси. Центральне місце посідає в ній вокальна музика. Тематика пісенної лірики, інтонаційна структура, ритміка й форма впливають з народних пісень.

Протягом усього свого життя, починаючи з 60-х років, Воробкевич працював з хорovими колективами – сільськими хорами, дитячими, шкільними, гімназійними, студентськими, колективами робітничої молоді.

Воробкевич добре знав природу і виразові можливості людського голосу. Особливу увагу приділяв він чистоті інтонації, дикції, правильності дихання хористів, багато часу віддавав вивченню динамічних нюансів та тонкощів, спрямовуючи всі засоби музичного вислову на відтворення необхідного музичного образу.

Воробкевич є автором понад 400 творів для хору. Близько 250 написані на власні тексти, решту хорів написано на тексти Шевченка, Франка, Федьковича, Шипкевича, Головацького, Поповича, а також на власні переклади текстів німецьких поетів Гайбеля, Кернера, Таубе тощо.

У хорових ліричних творах Воробкевича виявились творча винахідливість, майстерність, мистецька зрілість композитора. Але для хорових опусів великої форми характерна статичність, недостатня зрілість гармонічного мислення.

Для багатьох хорів Воробкевича характерна акордово-гармонічна фактура, чітке голо-соведення. Поліфонічні моменти зустрічаються дуже рідко, та й то у вигляді підголоскової поліфонії.

Найціннішою особливістю хорових творів Воробкевича є їх лірична мелодійність, яка наближається до народнопісенної.

Найважливіше місце в хоровій спадщині Воробкевича займають твори на слова Т. Шевченка. Воробкевич є одним з перших західноукраїнських композиторів, який звернувся до поезії Шевченка. Твори на слова Шевченка одразу привернули до себе увагу, вони переписувалися і виконувалися самодіяльними та професійними колективами.

У 1906 р. побачила світ збірка “12 пісень на хори мужеські *a cappella* до слів Т. Шевченка” за ред. Д. Січинського. До неї увійшли 12 чоловічих хорів: 1) “Заросли шляхи тернами”; 2) “Минають дні”; 3) “Треті півні”; 4) “Три шляхи”; 5) “Ой чого ти почорніло, зеленее поле?”; 6) “Та не дай, Господи, нікому. Огні горять”; 7) “І широку долину”; 8) “Тече вода з-під явора”; 9) “Титарівна-Немирівна”; 10) “Утоптала стежечку”; 11) “Вип’єш першу”; 12) “Думи мої”.

У цих творах найяскравіше виступають індивідуальні риси хорового письма композитора. Він звертався до ліричної поезії Шевченка, при цьому музика його ніде не втрачає свого фольклорного ґрунту.

Характеризуючи мелодичну мову творів Воробкевича, слід підкреслити її елегійність з елементами самозаглиблення. Композитор наче милується образами туги, жалю.

Особливість пісенного викладу, певна структурна замкненість стали причиною відсутності в хорових творах Воробкевича широкого дихання, драматичного напруження, заго-стрених кульмінацій. Навіть у тих розділах, де композитор прагне передати глибокі суб’єктивні переживання, Воробкевич використовує елегійні унісони, м’яке наспівне дво-голосся. Саме тут у музиці відчувається свіжий народний струмінь, народні інтонації, побудовані на квартових мотивах. Об’єктивні, епічно-розповідні образи подаються автором через хоральний спів (де відчувається вплив традиційної гармонії німецької школи).

Зупинимося на трьох хорах Воробкевича, написаних на слова Т. Шевченка, що яскраво виділяться з-поміж 12 вищеназваних: “Три шляхи”, “Та не дай, Господи, нікому”, “Ой чого ти почорніло, зеленее поле?”

“Три шляхи”. В основі лежить тема прощання й розлуки сина з матір’ю, чоловіка з дружиною, дівчини з милим. Ця тема обумовлена історичним і соціальним буттям нашого народу. У Шевченка вона втілюється в образах-символах: зарослі терном шляхи не приносять добрих вістей, а мати (тополя чи калина) в’яне й сохне.

За своєю формобудовою хор “Три шляхи” – пісня-балада, де в органічне ціле зливаються об’єктивно-епічні картини минулого та суб’єктивні почуття розлуки дорогих серцю людей. Тричастинні вірші зумовили тричастинну композицію хору. Ритміка хору несе епічно-маршовий характер.

Особливої пісенності надає єдина інтонаційна основа, що зберігається протягом усього твору, відчувається вплив традицій галицького хорового мистецтва XIX століття.

“Та не дай Господи, нікому”. Диптих написаний на тексти двох віршів Т. Шевченка: “Та не дай, Господи” та “Огні горять”. Ці два вірші мають єдину тему – змарноване неволею життя поета. Воробкевичу вдалося знайти живі яскраві інтонації для передачі відчаю і розлуки в’язнів. Саме в цьому творі присутній трагічний монолог. Крайні частини різко контрастують з середнім епізодом, відтворюючи картину жорстокого солдатського життя. Воробкевич застосовує прийом жанрових асоціацій:

I частина – чується пісня-туга (козацькі пісні);

II частина – з’являються танцювальні ритми;

III частина – речитативні трансформації пісні-монологу.

Ми подаємо перший номер диптиху “Та не дай, Господи, нікому”.

Нотний приклад 17.

І. Воробкевич "Та не дай, Господи, нікому"

Lento, con espressione

Т. Solo *mf* Та не дай, Го - спо - ди, ні - ко - му, як ме -

Б. *mf*

Тutti *a tempo* *rit.* *f* ні те - пер, ста - ро - му, ста - ро - *rit.* му, у не - *a tempo* *f*

- во - лі про - па - да - ти, мар - не лі - та ко - ро -

- та - ги, мар - не лі - та ко - ро - та - ти, мар - не лі - та ко - ро - та -

ти! *a tempo* Ой пі - лу я сте - пом - лу - гом

Б. Solo *mf*

assai rit.

та роз-ва-жу сво-ю ту-гу, та роз-ва-жу сво-ю

assai rit.

Tutti

a tempo *f*

ту- гу! *a tempo* *f* Не йди, ка- жуть, з ці- і ха- ти не пу-

ritard.

pp molto

- ска- ють по- гу- ля- ти, не пу- ска- ють по- гу- ля- ти! Не пу-

ritard.

rall.

Moderato *ff* *pp* *Con moto*

- сгають по- гу- ля- ти! Ог- ні горять! Ог- ні го- рять,

rall.

mf

му- зи- ка гра- є, му- зи- ка пла- че, за- ви- ва- є,

mf

му-зи-ка пла-че, за-ви-ва-є, му-зи-ка пла-че,

roso rall. *ppvf* *a tempo*
за-ви-ва-є! Ал-ма-зом доб-рим, до-ро-гим сі-до-ро-гим

-я-ють о-чі мо-ло-ді; ви-та-є ра-дість

і на-ді-я во-чах ве-се-лих. Лю-бо; лю-бо, Лю-бо, лю-бо,

о-чам не-гріш-ним,
лю-бо їм, о-чам не-гріш-ним, мо-ло-лю-бо їм, о-чам не-гріш-ним, ним.

- дим, о чам не гріш ним, мо ло -
 мо ло дим, мо ло -
 мо ло дим, мо ло -

Con moto, giocoso

- дим.
 - дим.
 - дим.
 - дим.
 І всі ре_го_чуть_ся,
 ха- ха, ха- ха, ха- ха, ха,

і всі смі_ють_ся,
 і всі смі_ють_ся, тан-
 ха, ха- ха, ха- ха, ха- ха.

poco a poco cresc.

- цю_ють, тан_цю_ють, і всі тан_цю_ють, тан_цю_ють, тан_цю_ють,
 Гоп, гоп, га, гоп, гоп, га,

dim. e rall. *pp*

го ж я плачу, плачу, чо-го ж я плачу?

dim. e rall. *pp*

Adagio, molto funebre *pp* *cresc. molto*

Ма-буть, шко-да, що без при-го-ди, мов не-го-ла,

pp *cresc. molto*

f *ff*

що без при-го-ди, мов не-го-ла, ми-ну-ла

f *ff*

без при-го-ди, *dim.* *p*

мо-ло-дість, ми-ну-ла мо-ло-дість мо-

ff *dim.* *p*

ми-ну-ла мо-ло-дість,

Largo *pp* *ten.* *ppp*

-я, ми-ну-ла мо-ло-дість мо-я!

pp *ten.* *ppp*

“Ой, чого ти почорніло, зеленєє поле?”. У цьому хорі теж застосовуються образи-символи. Перед слухачами оживають картини трагічної історії України, уособленої тут в образі зеленого, родючого поля.

Перша частина – “запитання” поета і “відповідь” поля.

Друга частина – загибель запорожців під Берестечком – драматична кульмінація хору.

Третя частина – реприза.

Головна тема мелодичної лінії чарує своєю пластичністю, логікою її просторового і ладотонального розвитку. На суворому, дещо аскетичному хоральному звучанні акордів мелодія сприймається як експресивна людська мова.

Уже на цих згаданих творах видно, що Воробкевич звертався не тільки до ліричної поезії Кобзаря, а пробував покласти на музику і волелюбні драматичні поеми Шевченка. У цих хорах привабливе різноманітність структури – від простої куплетної форми до масштабних драматизованих композицій. Мелодика їх позначена українським колоритом, вона м’яка й задушевна, щиро народна, хоч інколи відчувається вплив італійської оперної чи німецької романтичної пісні.

Поряд з хорами на слова Шевченка, стоять композиції Воробкевича на тексти І. Франка: “Ой ти, дівчино, з горіха зерня”, “Весно, що за чудо”, “Розвивайся, лозо, борзо” (1895-1898).

Серед патріотичних пісень Воробкевича найперше місце займає чоловічий хор “Збудилась Русь” (слова Воробкевича).

Найбільшу групу хорів (понад 200) становлять лірико-побутові пісні-хори. Усі вони написані на власні слова. За темою це хори любовні, сімейні, колискові, пісні-розлуки: “Сині очі”, “Чабан вівці ганяє”, “Якби була я зозулею”, “На чужині загибаю”.

За змістом, за музичною мовою, згадані хори нагадують побутові пісні-романси. Характерними для них є м’яка кантилена мелодика, з дещо сентиментальним забарвленням, плавним ритмом ноктюрна, колискової або вальсу; прозора, легка фактура (найвідомішою є пісня “Над Прутом у лузі хатина стоїть”, 1887).

Серед хорів на власні слова Воробкевича окрему групу складають жартівливі та застольні пісні – вони передають веселу вдачу, здоровий товариський гумор (“Ой, Василю, Василечку”, “Блоха” (Нотний приклад 22, 71).

Типовим явищем для української музичної культури XIX століття були в’язанки народних пісень або попури (у свій час багато їх писав М. Лисенко). У Воробкевича відомі такі твори “Руський кадріль”, “Вінок, сплетений з 36 рідних квіток” тощо.

Працюючи довгі роки зі шкільною молоддю, Воробкевич знав інтереси дітей та юнацтва. Але не вистачало пісенників, музичної літератури. Враховуючи це, Воробкевич випускає пісенники, які склали репертуар для класних занять, шкільних вечорів, святкових виступів. Ці книги стали єдиними на Буковині методичними посібниками вчителів музики.

У 1870 р. вийшов перший збірник пісень С. Воробкевича, призначений для школярів: “Пісня школярів”, “Веснянка”, “Прогулка”, “Мово рідна”, “У горах Карпатських”.

У 1889 р. у Відні видається три частини збірника дитячих пісень “Співаник для шкіл народних”. У кожній частині збірки Воробкевич вміщував пісні про трударів, виховуючи у дітей пошану до праці (“Ремісники”, “Пісня рільника”); багато пісень про життя і побут: “Вставайте діти”, “Книжка”, “Пісня школярів”; про любов до Батьківщини, рідного краю, природи: “Милий край родимий”. Третя частина “Співаника” має методичний нахил: автор подавав матеріал з теорії та історії музики (висота, протяжність звуків, такт, інтервали, хроматичні тони, вправи з сольфеджіо).

За змістом і формою збірники дитячих пісень Воробкевича повністю відповідали завданням естетичного виховання молоді. Різноманітна тематика, близька до народної мелодики, не складні розміри й ритми, ясний спосіб їх гармонізації, забезпечили пісням велику популярність.

“Співаники” Воробкевича відіграли велику роль для популяризації українських народних пісень в міському побуті, галицької та буковинської інтелігенції. Ця книжка перевидавалася у 1893, 1899, 1902, 1905, 1910 роках – яскраве свідчення незамінності кожної її частини для початкових і середніх шкіл.

Нотний приклад 18.

I. Воробкевич "Тече вода"

Помірно

Музична партитура для голосу (С. А.) та фортепіано (Т. Б.). Темп: Помірно. Динаміка: *mf*.
Голосні лінії: С. А. (Соло і Альта), Т. (Тенор), Б. (Бас).
Лірика: Г. Те че во да з-ста я во ра к ром на до ан

Музична партитура для голосу (Т. Б.) та фортепіано (Т. Б.). Динаміка: *mf*.
Лірика: - ну. Пя ми сть си над со до то чер во на на ан ня.

Музична партитура для голосу (Т. Б.) та фортепіано (Т. Б.). Динаміка: *p*.
Лірика: Па ша сть ка во лю нинь ка, я вір но до ді е а дру-

Музична партитура для голосу (Т. Б.) та фортепіано (Т. Б.). Динаміка: *p*.
Лірика: - ром іх вер бо до зи я до зи ас ле ні ють.

Нотний приклад 19.

I. Воробкевич "Утоптала стежечку"

Allegretto

Т.

1. У топ та ла сте жеч ку че рез яр,
 2. Про да ва ла буб ли ки ко за кам,
 3. Я два ша ги, два ша ги про пи ла,
 4. За грай ме ні, дуд ни ку, на лу лу,

Б.

че рез яр, че рез го ру, сер день ко,
 ко за кам, втор гу ва ла, сер день ко,
 про пи ла, за ко пій ку дуд ни ка
 на лу лу, не хай сво є ли шень ко

dolce

на ба зар, на ба зар. Че рез го ру, сер день ко,
 п'я та ка, п'я та ка. Втор гу ва ла, сер день ко,
 най ня ла, най ня ла. За ко пій ку дуд ни ка
 за бу ду, за бу ду. Не хай сво є ли шень ко

mf

на ба зар, на базар.
 п'я та ка, п'я та ка.
 най ня ла, най ня ла.
 за бу ду, за бу ду.

Нотний приклад 20.

I. Воробкевич "Над Прутом у лузі"

Adagio

Т. *p* *pp*

Б. *p* *pp*

1. Над Пру_ том у лу_ зі хат_ чи на сто_ іть. Жи_
 Пру_ том у лу_ зі не мі_ сяць зій_ шов — то
 Пру_ том у лу_ зі бар_ ві_ нок вже рвуть, до

- ве там дів_ чи на хо_ ро_ ша, як цвіт. В ней
 хло_ пець до крас_ ной дів_ чи ни прий_ шов. Со_
 шлю_ бу зе_ ле_ ні ві_ ноч_ ки пле_ туть. В ха_

о_ чи_ зір_ ни_ ці, що сві_ тять вно_ чи, як
 - лод_ ка роз_ мо_ ва із уст_ їх пли_ ве, ти_
 - ти_ ні за_ гра_ ли і скрип_ ка, і бас, а

p *espress.*

ба_ чиш їх, хлоп_ че, ми_ най_ ся і мри! Як ба_ чиш їх,
 - хень_ ко дрі_ му_ чий Прут да_ лі те_ че. Ти_ хень_ ко дрі_
 гос_ ті спі_ ва_ ють — ве_ се_ лість у нас. А гос_ ті спі_

1. 2. 3.

хлоп_ че, ми_ най_ ся і мри! 2. Над
 - му_ чий Прут да_ лі те_ че. 3. Над
 - ва_ ють — ве_ -се_ лість у нас.

pp *f*

Andante

p *mf*

С. А.
Ду-ми мо-ї, ду-ми мо-ї, кві-ти, ді-ти!

Т.
p *mf*
квіти мо-ї, ді-ти!

Б.
p *mf*
кві-ти, ді-ти!

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. It features three staves: Soprano (S. А.), Tenor (Т.), and Bass (Б.). The tempo is marked 'Andante'. The first two staves have lyrics in Ukrainian. Dynamics range from piano (p) to mezzo-forte (mf). There are hairpins and accents throughout.

p *mf Solo*

Ви-ро-став вас, до-гля-дав вас, ви-ро-став вас,
Ви-ро-став вас, до-гля-дав вас, ви-ро-став вас,
Ви-ро-став вас, до-гля-дав вас, ви-ро-став вас.

Detailed description: This system contains the next three measures. It features three staves. The lyrics are repeated across the staves. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (mf). A 'Solo' marking is present above the Tenor staff in the second measure.

до-гля-дав вас -
до-гля-дав вас - ле-ж-ме-ші вас ді-ти?!

Detailed description: This system contains the final three measures. It features three staves. The lyrics continue across the staves. The system ends with a fermata over the final notes.

Marciale, un poco sostenuto

Tutti

pp де ж ме_ні вас ді_ти? В У_кра_ї_ну і_діть, ді_ти!

pp Де ж ме_ні вас ді_ти?

pp

f

В на_шу У_кра_ї_ну, по_під_тин_ню, си_ро_та_ми,

rit. poco a poco

rit. poco a poco

rit. poco a poco

а я_ тут за_ги_ну, за_ги_ну, за_

div. p за_ги_ну, за_

pp

pp

pp

a tempo

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Верхний став — вокальный, средний — фортепиано, нижний — контрабас. В начале фрагмента ноты на верхнем и среднем ставках соединены скобками. Временная метка *a tempo* расположена над вторым тактом. Динамика *mf* указана над третьим тактом. Слова под нотами: «_ги... ну. Там най... де... те ши... не сер... це і».

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Динамика *ff* указана над третьим тактом. Слова под нотами: «сло... во лас... ка... ве. там най... де... те ши... ру прав... ду. non div.».

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves. Динамика *mp div.* указана над третьим тактом. Слова под нотами: «а ще. мо... же, і сла... ву, а ще. мо... же, і сла... ву, а ще. мо... же, і сла... ву.».

mf cresc.

а ще, мо_же, і сла_ву. а ще, мо_же, і сла_ву.

mf cresc.

ff *rall.* **Темпо I** *p*

а ще, мо_же, і сла_ву. сла_ву... При_ві_тай же,

ff non div. *rall.* *p*

а ще, мо_же, і сла_ву. сла_ву...

ff non div. *rall.* *p*

мо_я нень_ко, мо_в У_кра_ї_но, мо_їх ді_ток

не розумних, як своєю дитину, як своєю ди...

...ти ну, як своєю дитину, ну...

Інструментальна музика І. Воробкевича

У зв'язку з активним розвитком у другій половині ХІХ ст. домашнього музикування в Західній Європі й конкретно у Західній Україні зростає проблема у вітчизняному інструментальному репертуарі. Західноукраїнські композитори, у тому числі й Воробкевич, почали komponувати інструментальні п'єси різних жанрів. Як правило, то були твори для гітари, цитри, фортепіано.

Перші твори для фортепіано Воробкевича відносяться до 1855 р. – польки, мазурки, кадрилі, марші, які за своїми музичними особливостями наближались до прикладної австрійської музики, що так часто звучала у Чернівцях.

У рукописному архіві композитора зберігаються 40 інструментальних п'єс різних жанрів. Усю інструментальну спадщину автора умовно можна поділити на дві групи:

- 1) ліричні п'єси (пісні без слів, думки, серенади, марші, теми з варіаціями, фантазії);
- 2) зразки танцювальної музики (польки, коломийки, мазурки, вальси, кадрилі).

Більшість п'єс Воробкевича свідчать про зв'язок їх з українською народною мелодикою. У танцювальних сюїтах та попури ("Буковинські розголоси", "Національні звуки", "Розголоси України") поширена тематично-мотивна розробка основного інтонаційного ядра, різноманітна фортепіанна фактура, струнка компактна форма.

На творчій полиці автора є п'єси для скрипки та фортепіано, віолончелі й фортепіано: Концерт для скрипки і фортепіано (1894 р.), який присвячений доньці Вікторії.

Allegretto, buffo

Т. *mf*

Бу_ ла раз бло_ ха. ха- ха- ха, ха- ха- ха- ха- ха, бло_

Б. *mf*

_ ха, бло_ ха, бло_ ха. ха- ха- ха- ха, у каф_ та_ ні,

бо_ ро_ да_ та, у па_ тин_ ках. ще й пей_ са_ та, бло_

Sostenuto

_ ха, бло_ ха, бло_ ха. ха-ха-ха-ха.

mf Як до те_ бе ся при_чі_ пе.

КРОВ ВСЮ ВИ_ СИ_ СА_ Є, СЛИ Ю КО_ ЧЕШ ТИ ЗЛО_ВИ_ ТИ _

Giocoso

mp *mf*

СКОК. КОК, КОК, СКОК. КОК, КОК, СКОК. КОК, КОК, КОК,

ска_че і вті_ка_є. СКОК: СКОК:

Lamentabile

f *mf*

З тво_ї кро_ві ся го_лу_є. п'є твій піт кри_ва_вий

і те_бе во_на руй_ну_є. во_рог той лу_ка_вий.

Темпо I

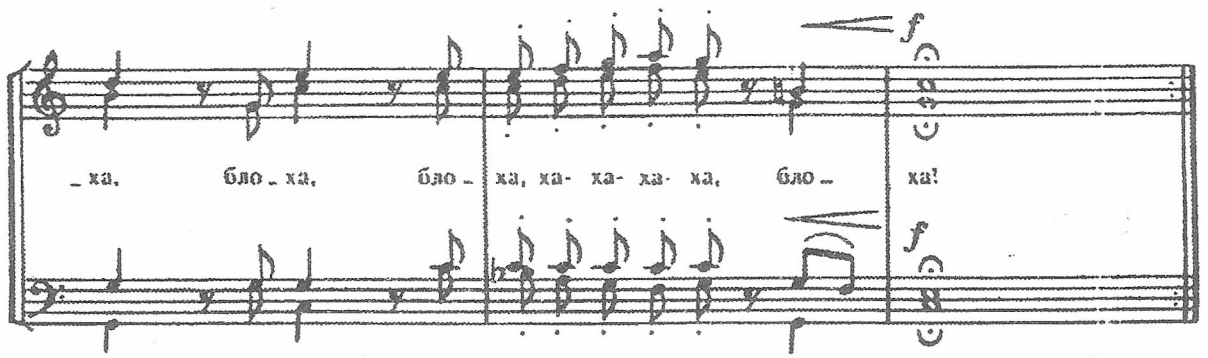
mf

Зни_щи_ла нас всіх до пса по_гань лю_та, та бло_ха.

зни_щи_ла нас всіх до пса по_гань лю_та, та бло_ха.

mf

та бло_ха. Бу_ла раз бло_ха, ха-ха-ха, ха-ха-ха-ха, бло_



Скок, кок, кок, скок! (3)

З твої крові ся годує,
П'є твій піт кривавий
І тебе вона руйнує,
Ворог твій лукавий.
Знищила нас всіх до пса
Погань люта, та блоха.
Та блоха.

Двічі

Була раз блоха, ха-ха-ха, ха-ха-ха-ха-ха,
Блоха, блоха, блоха, ха-ха-ха-ха, блоха!

Приспів:

Та блоха, ой, люде, наша
Гибель і загибля,
Як до торби всіх нас знищить,
Буде втішна, рада.

Скок, кок, кок, скок (3)

Відречемся від горілки,
Бо вона нам згуба.
А блоха, як хорт той, схудне,
Хоч утила, груба.
Засмутилася блоха:
"Близько моя кончина!
Кончина!"

Двічі

Була раз блоха, ха-ха-ха, ха-ха-ха-ха-ха,
Блоха, блоха, блоха, ха-ха-ха-ха, блоха!

Приспів:

Видумав люд лік прегарний
Для блохи завзятої.
Зрікся браги, той смердюхи,
Горілки проклятої...

Скок, кок, кок, скок (3)

А зробилось порошочком
Славним Захарлина.
Ніч пропала, вже на Русі
Засвітала днина...

Двічі

Слід запався від блохи,
А тепер щасливі ми!
Щасливі!

Була раз блоха, ха-ха-ха, ха-ха-ха-ха-ха,
Блоха, блоха, блоха, ха-ха-ха-ха, блоха!

Була раз блоха, ха-ха-ха, ха-ха-ха-ха-ха,
Блоха, блоха, блоха, ха-ха-ха-ха,
У кафтані, бородата,
У патинках, ще й пейсата,
Блоха, блоха, блоха, ха-ха-ха-ха.

Як до тебе ся причіпе,
Кров всю висисає,
Сли ю хочеш ти зловити –
Скаче і втікає.

Нотний приклад 23.

I. Воробкевич "Думка"

Moderato

f
mf
Cor. 2d.

Cadenza
ad libitum

dim.
pp
8

8
m. s.
5
m. s.

mp

p *espressivo* *dolce*
3

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a melodic line in the treble and a more rhythmic accompaniment in the bass, with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and accompanimental lines in the grand staff.

Third system of musical notation, featuring a dynamic marking of *mf* and a performance instruction of *marcato*. The treble staff includes a triplet of eighth notes. The bass staff continues with its accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing further development of the melodic and accompanimental themes.

Fifth system of musical notation, concluding the page with final melodic and accompanimental phrases.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth notes and accents. The left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment of eighth-note chords. A dynamic marking of **f** (forte) is present at the beginning.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with some sixteenth-note passages. The left hand maintains the accompaniment. A **cresc.** (crescendo) marking is placed above the right hand.

Third system of musical notation. The right hand features a large, sweeping melodic phrase with an **8** (octave) marking. The left hand has a more active accompaniment. A dynamic marking of **f** is present.

Fourth system of musical notation. The right hand has a large, arched melodic figure with an **8** marking. The left hand accompaniment continues with eighth-note chords.

Fifth system of musical notation. The right hand features another large, arched melodic figure with an **8** marking. The left hand accompaniment continues.

8^{va}

rall.

rit.

ff

rall.

This system contains three systems of music. The first system has a treble clef with a slur over a series of notes, a dynamic marking of *ff*, and a *rall.* marking. The second system has a treble clef with a slur, a *rit.* marking, and a *rall.* marking. The third system has a treble clef with a slur, a *ff* marking, and a *rall.* marking.

ПЕРША КОЛОМИЙКА

Allegretto

p

f

p

f

p

f

dim.

p

This system contains three systems of music. The first system has a treble clef with a slur, a *p* marking, a *f* marking, and a *p* marking. The second system has a treble clef with a slur, a *f* marking, and a *p* marking. The third system has a treble clef with a slur, a *f* marking, a *dim.* marking, and a *p* marking.

First system of musical notation for piano, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music features a melodic line in the right hand with slurs and a harmonic accompaniment in the left hand.

ДРУГА КОЛОМИЙКА

Second system of musical notation. It includes dynamic markings *p* (piano) and *sf rit.* (sforzando ritardando). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation. It includes the dynamic marking *fa tempo* (fatto tempo). The right hand continues with a melodic line, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation. It includes the dynamic marking *p* (piano). The right hand features a melodic line with slurs, and the left hand has a harmonic accompaniment.

Fifth system of musical notation. It includes the dynamic marking *f* (forte). The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand provides a harmonic accompaniment.

Sixth system of musical notation. It includes first and second endings, marked with '1' and '2' respectively. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a harmonic accompaniment.

First system of musical notation. The right hand (treble clef) features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the first measure.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand features a more active accompaniment with eighth notes. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure. First and second endings are indicated by bracketed lines above the staff.

ТРЕТЯ КОЛОМИЙКА

Third system of musical notation, the beginning of the section titled "ТРЕТЯ КОЛОМИЙКА". The right hand has a melodic line with some chromaticism. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present in the first measure.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure. First and second endings are indicated by bracketed lines above the staff.

Fifth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the first measure. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

Sixth system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand has a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first measure.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are first and second endings marked with '1' and '2' above the staves.

ЧЕТВЕРТА КОЛОМИЙКА

The second system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music includes a piano dynamic marking 'p' and a fermata over a note in the upper staff. A fingering '5' is indicated for a note in the upper staff. The instruction 'dim. e rit.' is written in the right-hand margin.

The third system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music includes a forte dynamic marking 'f' and the instruction 'a tempo' in the left-hand margin.

The fourth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music includes a mezzo-forte dynamic marking 'mf' in the right-hand margin.

The fifth system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The key signature has two sharps. The music features a complex texture with many sixteenth notes and rests.

f

sf

ФІНАЛ

mf

dim. *sff* *sff*

pmorendo *pp* *rall.*

rapido a tempo *f* *sff*

Композитор писав і програмну музику (“Моя душа сумує”), йому належать гліссеполька (“Моє серце в горах”), мазурка-полька (“Моя люба Буковина”), вальс (“Мої любовні пісні”). Для фортепіано Воробкевич створював п’єси на основі румунського фольклору: дойни, романески румунських національних наспівів тощо.

У галузі камерного інструментального ансамблю Воробкевич створив опуси для віолончелі і фортепіано, скрипкові дуети, п’єси для тріо, “Лукаш-польку” для смичкового квартету і три п’єси для квінтету.

Характеризуючи інструментальні твори Воробкевича, можна з’ясувати кредо композитора: він прагнув писати просто й оригінально, нікого не копіювати, не наслідувати. Але не все вдалося в інструментальних творах композитору, тому цей жанр у творчості Воробкевича слід розглядати як історичне мистецьке явище, що становить важливу ланку загального прогресу української національної музичної культури.

Основні твори І. І. Воробкевича

Мішані хори

- Солодка Буковина (сл. В. Алессандрі)
- Гора (сл. І. Воробкевича)
- Пісня-гімн до 100-річчя школи в Кіцмані (сл. І. Воробкевича)
- Гори Карпати (сл. І. Воробкевича)
- В пам’ять нашим безсмертним Кобзарям (сл. І. Воробкевича)
- На чужині загибаю (сл. І. Воробкевича)
- Сила руської пісні. Присв. “Львівському Бонну” (сл. І. Воробкевича)
- Сирота-дівчина (сл. І. Воробкевича)

Чоловічі хори

- В славу Кирилу і Мефодію (сл. І. Воробкевича)
- Вечір в хаті (сл. Т. Шевченка)
- Огні горять (сл. Т. Шевченка)
- Над Прутом в лузі (сл. І. Воробкевича)
- Осіння пісня (сл. Л. Тік)
- На красній Україні (сл. І. Воробкевича)
- Цар-ріка наш Дніпро (сл. І. Воробкевича)
- Думи мої (сл. Т. Шевченка)
- Ой, чого ти почорніло (сл. Т. Шевченка)
- Та не дам, Господи, нікому (сл. Т. Шевченка)
- Буковено-ненько (сл. І. Воробкевича)
- Там, де Татран (сл. І. Воробкевича)
- Заросли шляхи тернами (сл. Т. Шевченка)
- Тече вода з-під явора (сл. Т. Шевченка)
- Три шляхи (сл. Т. Шевченка)
- Утоптала стежечку (сл. Т. Шевченка)
- Щебетушко ти маленька (сл. І. Воробкевича)
- Ой ти, дівчино, з горіха зерня (сл. І. Франка)
- Розвивайся, лозо, борзо (сл. І. Франка)
- Весно, що за чудо (сл. І. Франка)

Жіночі хори

- Деревце, наче ягідка (сл. В. Бумбак)
- Батеньку наш (сл. В. Бумбак)
- Цар і кобзар (сл. І. Воробкевича)

Дитячі хори

Співаник, ч. 1, 2, 3 (сл. І. Воробкевича та народні)

Співаник, ч. 1, 2, 3 (сл. І. Воробкевича, О. Поповича, Ю. Федьковича)

Солоспів

Буковинь дорога (сл. І. Воробкевича)

Ти, шинкарко, молода (сл. І. Воробкевича)

Баркарола для голосу з хором (сл. І. Воробкевича)

Заграй ти, цигане старий (сл. І. Воробкевича)

Мово Рідна (сл. І. Воробкевича)

Соловій-чародій (сл. І. Воробкевича)

Збірник 15 пісень для голосу з гітарою (сл. різних авторів)

Вокальні ансамблі

8 дуетів “Квіти з Буковини” (сл. В. Алессандрі)

Квартет “Ви, дівочі сині очі” (сл. І. Воробкевича)

Дуб і калина (сл. І. Воробкевича)

У Петрівку. Дует. (сл. І. Воробкевича)

Опери, оперети, співогри, мелодрами та музика до драматичних спектаклів

Ольга. Мелодрама, 5 актів (сл. А. Яблонівського)

Назар Стодоля. П'єса, 3 акти (сл. Т. Шевченка)

Гнат Приблуда. Мелодрама, 4 акти (сл. І. Воробкевича)

Золотий мопс. Комічна оперета, 3 акти (сл. І. Воробкевича)

Убога Марта. Опера, 4 акти (сл. І. Воробкевича)

Довбуш. Драма, 3 акти (сл. А. Стечинського)

Пан мандатор. Комедія, 2 акти (сл. І. Воробкевича)

Новий двірник. Пародія, 4 акти (сл. І. Воробкевича)

Смерть зими. Музична комедія для дітей (сл. І. Воробкевича)

Твори для фортепіано

Гліссе-полька, ор. 6.

Мазурка-полька, ор. 103.

Кадриль “Розголюся з України”.

Травнева композиція.

Траурний марш.

Думка і 4 коломийки.

Інструментальна музика

“Моя вечірня зірка”, для гітари.

Варіації для скрипки і фортепіано.

Вальс для гітари.

2 квінтети.

Романеска. Тріо для двох скрипок і флейти.

Полька для смичкового квартету.

Розголюся з Буковини. Кадриль для оркестру.

Серенада для камерного оркестру.

Військовий марш для духового оркестру.

Травневе свято. Марш для симф. оркестру.

Полька-мазурка для інструм. ансамблю.

Концерт для скрипки і ф-но. Тема і 4 варіації.

Анатоль Вахнянин (1841-1908)

Творча діяльність Анатолія (Наталя) Климентовича Вахнянина відкриває одну з найцікавіших сторінок музично-культурного життя Західної України другої половини ХІХ ст. – початку ХХ ст. В історію західноукраїнської музичної культури А. Вахнянин увійшов як талановитий композитор, музикознавець, диригент, письменник, публіцист, активний громадський та політичний діяч. Його активна діяльність проявилася у різних сферах культурного життя Галичини. З ім'ям Вахнянина пов'язана діяльність багатьох музичних та освітніх товариств, які впливали на формування суспільної думки на Галичині, сприяли піднесенню загальнокультурного рівня в регіонах Західної України. Анатоль Вахнянин був одним із засновників українського академічного товариства “Громада” у Перемишлі, “Січ” – у Відні, “Просвіта” та “Львівський Боян” – у Львові, членом правління товариства “Руська Бесіда”, польського музичного товариства “Лютня”.

Просвітницька діяльність А. Вахнянина була пов'язана з організацією перших Шевченківських концертів у Перемишлі, Відні та Львові.

Завдяки особистим творчим контактам з М. В. Лисенком, музика останнього – корифея класики української музичної культури – отримала широке визнання в багатьох містах Західної України.

Літературна діяльність Вахнянина пов'язана з написанням оповідань (“Три недолі”), повістей (“Отець Олександр”, “Женщина”), ґрунтовного дослідження “О докторі Франциску Скорині і його літературній діяльності” тощо.

Завдяки видавничій діяльності Вахнянина побачили світ численні твори П. Куліша, І. Не-чуча-Левицького, О. Партицького, М. Старицького, Ю. Федьковича та інших письменників.

Серед музикознавчих праць Вахнянина найвідомішими є: “Два реформатори церковного співу”, “Дмитро Степанович Бортнянський”, “Листи про музику”, “Церковна музика на Русі і в Московщині”.

Будучи членом освітньої комісії, А. Вахнянин дбав про стан шкільного навчання. З метою покращення музичної освіти в школах Галичини, Вахнянин підготував підручник з гармонії для українських шкіл та “Співаник для народних шкіл”.

Просвітницька, літературна, видавнича, музикознавча діяльності Вахнянина вдало поєднувалися з його композиторською творчістю. Він автор першої опери в Західній Україні – “Купало”, ряду хорових творів, солоспівів, музики до театральних вистав.

Життєвий та творчий шлях А. К. Вахнянина почався 19 вересня 1841 року в м. Синяві Ярославського повіту (тепер територія Польщі) в сім'ї священика. Роки початкового навчання Вахнянина пов'язані з Перемишлем – містом, яке славилося своїми музичними традиціями. У 1852 р. Вахнянин вступає до гімназії, де отримує початкові музичні знання. Юнак мав красивий голос і співав у Перемишльському кафедральному хорі, професійний рівень якого був дуже високим. Серед його вчителів були чеські музиканти-педагоги Вікентій Сесавій, Франтішек Лоренц, Людвіг Седлак. У цей період Вахнянин знайомиться з М. Вербицьким, І. Лаврівським та їхніми творами. Таким чином, уже в дитячі та юнацькі роки хлопець познайомився з хоровими творами митців, які продовжували кращі традиції перемишльської композиторської школи.

У 1859 році Вахнянин вступає до Львівської духовної семінарії. У той час у стінах семінарії значно поширювалися твори Тараса Шевченка і, гадаємо, саме під впливом шевченківської поезії з'являються і перші літературні спроби А. Вахнянина поетичного харак-

теру. А у 1861-1862 рр. з'являються його публікації – статті “Дещо про музу Шевченкову і розбір думи предсмертної”, оповідання “Три недолі”.

Після завершення богословської освіти А. Вахнянин протягом трьох років працює вчителем української мови у Перемишльській гімназії, де засновує товариство “Громада”, хоровий гурток. Силами цього гуртка та українського театру “Руської Бесіди” був проведений перший у Галичині концерт, присвячений пам'яті Т. Г. Шевченка. Саме на цьому вечорі й прозвучав хор М. Вербицького на слова П. Чубинського “Ще не вмерла Україна” в статусі національного гімну.

У 1865 році А. Вахнянин вступає до історико-географічного факультету Віденського університету. Продовжуючи активну музично-громадську діяльність, Вахнянин бере участь у роботі чеського співацького гуртка, організовує у Відні концерт української музики. Тут у Відні віденський музикант Й. Гельмесбергер звернув увагу на незвичайні вокальні здібності Вахнянина (баритон) і запропонував йому навчання в консерваторії та грошову допомогу при умові, що Вахнянин протягом 3-х років буде співати у цісарській опері. Але Вахнянин не уявляв собі життя поза України і після закінчення університету повертається до Львова, працює вчителем в українській академічній гімназії.

У 1867 році відбулася подія, яка мала вирішальне значення для становлення світогляду та громадської позиції А. Вахнянина – знайомство з Миколою Лисенком, який відвідав Львів дорогою до Лейпцигу. Творчі стосунки, листування між обома митцями продовжувалися довгі роки. Так, на прохання М. Лисенка Анатоль Вахнянин вислав йому збірки пісень слов'янських народів, які використовувалися композитором для його обробок народних пісень. Крім цього, М. Лисенко друкував свої наукові та критичні праці на сторінках журналу “Правда”, редактором якого працював А. Вахнянин. У цьому журналі дебютували письменники Ю. Федькович, І. Нечуй-Левицький та інші.

Особливо активними стали контакти Лисенка і Вахнянина після появи хорового товариства “Львівський Боян”. Саме цьому товариству Лисенко присвятив багато своїх хороших творів, виконання яких сприяло популяризації творчості Лисенка в Галичині.

70-80-ті роки відзначаються особливою активністю А. К. Вахнянина в галузі музично-просвітницької діяльності. Останнє було пов'язано з організацією співацького товариства “Торбан”. Та на жаль, товариство “Торбан” проіснувало не довго. І свою енергію А. Вахнянин направив на видавничу діяльність, яка вимагалася багатьма аматорськими хоровими колективами. Разом із Порфирієм Бажанським у 1885 р. Вахнянин друкує збірку хороших квартетів “Кобзар”, до якої увійшли твори М. Лисенка, І. Лаврівського, І. Воробкевича, А. Вахнянина та інших.

У цей же період А. Вахнянин звертається до композиторської творчості. Тоді були написані найвизначніші його композиції: солоспів на слова І. Федоровича “Чи така вже наша доля”, музика до драми Ю. Царевича “Бондарівна”.

Середина 90-х років позначена особливою активністю Вахнянина в царині політичного життя. Його обирають депутатом до віденського парламенту і галицького сейму.

Політична діяльність Вахнянина тривала 3 роки, після чого він з новою енергією повернувся до музичного життя. У 1903 р. він очолює Комітет для урочистого відзначення 35-річчя композиторської та музично-громадської діяльності М. Лисенка. Того ж року здійснилася давня мрія Вахнянина – заснувати у Львові музичний навчальний заклад, який готував би музикантів-професіоналів. З жовтня місяця почала функціонувати музична школа, яка згодом отримала назву Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка. Першим директором його став Анатоль Вахнянин. Вже тоді школа мала 4 відділи: теорії музики і композиції, сольного і хорового співу, гри на фортепіано, фісгармонії та оркестрових інструментах. Термін навчання тривав від 2 до 8 років.

До останніх годин свого життя А. К. Вахнянин залишався в центрі громадського життя. Помер Вахнянин раптово 11 лютого 1908 року. Багатогранна діяльність А. Вахнянина залишила глибокий слід у музичному житті Західної України. Про це свідчать слова Станіслава Людкевича: “Річ певна, ім'я А. Вахнянина, скромного автодидакта, який, проте, у

свій час створив першу нашу оперу в Галичині, ім'я творця таких пісень, як “Живем, живем” і “Наша доля”, ім'я оснудателя перших українських співочих дружин та першої української музичної консерваторії на Галицькій Землі” [7, 335].

Музична спадщина А. Вахнянина невелика за кількістю творів. Вона спирається на традиційні для Західної України вокально-хорові жанри, які займають головне місце в творчості композитора, зокрема:

хори:

- “Чи знаєш, де країна наша мила” (сл. Ю. Федьковича);
- “Наша жизнь” (сл. І. Гушалевича);
- “Молоді сни” (сл. О. Левицького);
- “Наш рай” (сл. А. Вахнянина);
- “Стіймо, браття, друг при друзі” (сл. І. Воробкевича);

солосіви:

- “Помарніла наша доля” (сл. О. Партицького),
- “Була колись гетьманщина” (сл. Т. Шевченка),
- “При Чигирині” (сл. М. Левицького) та інші;

хорові обробки народних пісень:

- “Та туман полем”,
- “Калина”,
- “Ой тужила”,
- “Сива зозуленька”,
- “Ой ти, хлопче гожий”,
- “Чумарочка”,
- “Шинкарко молода”;

музика до театральних вистав:

- опера “Купало” на власне лібрето.

Даючи загальну характеристику творчості А. К. Вахнянина, музикознавці приходять до висновку, що в музичній спадщині композитора сплітаються риси декількох стилістичних пластів. По-перше, це традиції Перемишльської композиторської школи (чоловічі хорові склади, застосування гармонійної мови, у якій поширені тоніко-домінантові /Т-Д/ функціональні зв'язки та використання вертикального гомофонно-гармонічного викладу). По-друге, це поширення в Галичині музичних творів композиторів Наддніпрянщини.

На формування творчого почерку А. Вахнянина вплинула загальна атмосфера музичного життя Західної України (зокрема, Львова), де постійно звучали найрізноманітніші твори західноєвропейських композиторів, діяльність композитора як засновника і диригента багатьох співацьких товариств.

Заслуга А. Вахнянина полягає в тому, що його творчість підсумовує все те, що було досягнуто його попередниками (Вербицьким, Воробкевичем, Лаврівським), і накреслює нові шляхи у розвитку західноукраїнської музики.

Тематична спрямованість багатьох хорових творів А. Вахнянина продовжує лінію патріотичних пісень-гімнів, що пройняті ідеєю об'єднання України, прославлення українського народу. Типовим для твору такого жанру є відомий хор композитора “Наша жизнь” на слова Івана Гушалевича. Зберігаючи музичні традиції Перемишльської композиторської школи, цей твір відзначається яскравістю і рельєфністю музичних образів, вільним веденням мелодичної лінії, широким використанням тональних барв.

Хор написаний у складній тричастинній формі, у крайніх частинах якої використаний маршовий пунктирний ритм. У середньому розділі цікаво поєднується поліфонічна фактура, куди влітаються інтонації старогалицьких пісень, з тридольним метром та хвилястим рухом мелодії, які викликають асоціації з баркаролюю.

Нотний приклад 24.

А. Вахнянин "Наша жизнь"

Andante animato

Жи-вем, жи-вем сво-ім жит-тям, йо-го ні-хто не

від-бе-ре, не від-бе-ре.

Серед солоспівів А. Вахнянина відомим є твір "Помарніла наша доля" на сл. О. Партицького. У солоспіві яскраво відчуваються жанрові витоки молодіжних, студентських пісень: використання двочастинного куплету із заспівом і приспівом, типового "гітарного" супроводу.

Значну частину творчого доробку композитора складає музика до театральних вистав: "Бондарівна" Ф. Заревича, "Назар Стодоля" Т. Шевченка, "Ярополк" К. Устиновича, "Галька Острозьська" О. Огоновського. Та на жаль, цей розділ спадщини композитора майже весь втрачений, збереглися тільки окремі фрагменти із названих творів.

Найвизначнішим твором А. Вахнянина є його опера "Купало", яка має багато спільних рис з традиціями музичного театру Наддніпрянщини: операми "Запорожець за Дунаєм" С. Гулака-Артемовського, "Вечорниці" П. Ніщинського, "Облога Дубна" П. Сокальського, "Різдяна ніч" та "Утоплена" М. Лисенка тощо.

На побудові та стилістиці музичної мови опери Вахнянина позначився вплив національних галицьких пісень, австрійського зінгшпілю та популярних італійських і французьких опер Россіні, Доніцетті, Обера, Гуно й ін.

В опері виразно проступають романтичні тенденції, які найбільше відчутні у музичній мові – опора на лірико-романсові, пісенні інтонації, звернення до фольклорних джерел, але в їх опосередкованому використанні.

В опері "Купало" виявились характерні риси творчого почерку А. Вахнянина. Перш за все це яскравий мелодизм, закінченість мелодичних побудов, живий темперамент та загальний піднесений тонус висловлювання. Недоліки опери пов'язані з недостатньою професійною освітою митця.

Нова редакція опери "Купало" належить Мирославу Скорику, який дуже уважно поставився до авторського рукопису. Особлива заслуга М. Скорика полягає у новому оркеструванні твору. Саме в редакції Скорика опера була поставлена у Львові силами Оперної студії Львівської державної консерваторії у 1990 р., майже через 100 років після її написання.

Станіслав Пилипович Людкевич (1879-1979)

Лауреат Шевченківської премії, народний артист СРСР, Герой Соціалістичної Праці, український композитор С. П. Людкевич займає особливе місце в історії розвитку вітчизняної музичної культури. Його ім'я добре відоме, як ім'я педагога, диригента, музичного критика, збирача та дослідника національного фольклору, активного організатора музичного життя у Львові та багатьох містах Західної України.

С. П. Людкевич – перший представник професійного музичного мистецтва в Західній Україні. Його можна назвати основоположником розвитку головних музичних жанрів і, насамперед, інструментального симфонічного та камерного.

С. П. Людкевич працював у всіх музичних жанрах, крім балету. На його творчій полиці є опери, ораторії, кантати, симфонії, симфонічні поеми, увертюри, скрипковий та фортепіанний концерти, тріо, квартет і квінтет, ряд п'єс для фортепіано та скрипки, романси та обробки народних пісень.

Дійсно, творчі інтереси Людкевича безмежні. Його цікавить та хвилює все: і музикознавство, і виконавство, і фольклористика. У кращих, драматично насичених творах Людкевича висока професійна майстерність зливається з мудрою простотою, що робить їх життєвими і сучасними.



Життєвий та творчий шлях композитора

Станіслав Пилипович Людкевич народився 24 січня 1879 року в м. Ярославі (тепер Польща) у сім'ї вчителя. Першим викладачем музики Станіслава була його мати, яка свого часу вчилася грати на фортепіано у Михайла Михайловича Вербицького. Від неї Людкевич перейняв любов до української народної пісні. Перші музичні твори Людкевича – хори, солоспів, фортепіанні п'єси – заявили в період навчання юнака в гімназії. Слід відзначити, що вже в перших опусах Людкевича яскраво визначились передові погляди молодого музиканта.

У 1898 році Людкевич закінчив гімназію і вступив на філософський факультет Львівського університету. Перебування у Львові значно розширило музичне коло Людкевича. Світогляд молодого композитора будується під впливом тісного зв'язку з передовими людьми того часу, під впливом поширеної в той період революційної літератури Маркса та Енгельса. У тому ж 1898 році на урочистому вечорі, присвяченому 25-річчю творчої діяльності І. Франка, прозвучав хор С. Людкевича на слова поета "Вічний революціонер", який прикрашає концертні програми відомих хорових колективів України й у наші часи.

Професійну музичну освіту С. П. Людкевич здобув самостійно, знайомлячись та вивчаючи партитури відомих західноєвропейських та російських композиторів-класиків. Відвідуючи концерти української музики, що проходили у Львові, С. П. Людкевич зацікавився народними піснями, творчістю фундатора української професійної музики М. В. Лисенка.

З перших днів своєї творчої діяльності С. П. Людкевич поринає у коло громадського музичного життя. Він стає активним учасником концертних виступів гімназичного та студентського хорів. У кінці XIX ст. – на початку XX ст. музична культура в Західній Україні

була пов'язана з концертними подорожами по містам, містечкам, селам від Львова до Буковини та Закарпаття. Відвідування багатьох регіонів країни дало змогу молодому композитору познайомитися з основою української музики – народною піснею. Крім цього поглибились творчі зв'язки композитора з прогресивними діячами України.

С. П. Людкевич стає членом спеціального комітету, діяльність якого була направлена на систематичне збирання та публікації українського народного мелосу. Навчаючись в університеті, Людкевич працював над тлумаченням народних пісень, записаних на фонограф О. Роздольським.

Після закінчення університету, у 1901 році Людкевич розпочав педагогічну діяльність, викладаючи українську мову. У цей час виявився і літературний хист композитора. Він стає автором багатьох віршів та лібрето до власних музичних творів. Та незважаючи на певну зацікавленість літературною творчістю, на першому плані в житті С. П. Людкевича залишається композиція та фольклор.

Починаючи з 1903 року Людкевич брав участь у роботі “Союзу співацьких і музичних товариств” та Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка як викладач і член правління.

З 1905 року починається музикознавча діяльність Людкевича. Він став музичним редактором “Артистичного вісника”. Як підкреслює С. Павлишин, саме з того часу починається формування зовсім нової ділянки галицької музичної культури – музичного мистецтвознавства. Поряд з публіцистичною діяльністю музиканта в цей період виходять такі композиторські твори Людкевича: “Хор підземних ковалів”, кантата “Останній бій”, перша частина симфонії-кантати “Кавказ”, яка присвячена російським революціонерам. Цікаво, що громадянську тематику автор часто втілює через застосування фольклорного матеріалу. Прикладом до сказаного слід назвати такі твори, як “Симфонічний танець” або “Каприччіо”, що пройняті народною мелодикою.

У 1906-1907 роках вийшли два томи редакційної Людкевичем збірки “Галицько-руські народні мелодії”, збірка отримала високу оцінку І. Франка та викликала широкий резонанс серед передових кіл української інтелігенції.

Перебування в центрі формування та розвитку музичної культури Західної України дали можливість композиторові замислитися над створенням професійної бази української музики. Саме з цього приводу молодий музикант був особливо вимогливим до себе. Він постійно відчував потребу справжньої професійної музичної освіти. З цією метою С. Людкевич знайомиться з творами таких композиторів, як А. Брукнер, Г. Малер, Р. Штраус, італійських веристів Дж. Пуччіні, Р. Леонковалло.

У 1907 році з метою підвищення своєї професійної освіти С. П. Людкевич їде до Відня і протягом року бере уроки композиції у Олександра Цемлінського та контрапункту у Германа Греденера. Крім цього, Людкевич знайшов можливість прослухати лекції відомого австрійського історика музики Гвідо Адлера на музикознавчому факультеті Віденського університету, виїхати до Мюнхена та Лейпцига, де відвідав заняття німецького теоретика Гуго Рімана. Більше того, за цей період Людкевич встиг написати дисертацію з проблеми програмності в музиці, за яку одержав звання доктора музикознавства.

У 1908 році С. П. Людкевич повертається на батьківщину до Львова. Тепер уже він присвячує свою діяльність виключно музиці й усі свої творчі сили віддає громадській роботі на культурній ниві.

У 1908 році після смерті А. Вахнянина С. П. Людкевич став директором Музичного інституту ім. М. В. Лисенка. Серед творчих композицій цього періоду слід назвати найвагоміший твір його життя – кантату-симфонію для мішаного хору і оркестру “Кавказ”. Взагалі, то був час інтенсивної творчої роботи. Поряд з кантатою-симфонією він опрацював багато народних пісень, створив хори та солоспіви.

Під час першої світової війни у 1914 році Людкевич був мобілізований до австрійської армії, але потрапив у полон і до кінця війни перебував у Перовську, а потім у Ташкенті. Незважаючи на такі події музична бібліографія композитора поповнилася рядом фортепіанних п'єс, у музичній тканині яких майстерно поєднуються українські та середньоазіатські мотиви.

Повертаючись з полону, С. П. Людкевич відвідав Київ, де познайомився з відомими українськими музикантами, майстрами хорової музики К. Стеценком та М. Леонтовичем.

Це стало початком творчих контактів західноукраїнського композитора з музикантами центрального району України.

Постійні подорожі по містах Західної України, бесіди з вчителями та учнями музичних закладів змусили Людкевича використати свої знання для створення підручників з теорії музики й сольфеджіо.

Розквіт композиторського дарування

Після першої світової війни розкривається ще одна сторінка творчої біографії музиканта, С. П. Людкевич став головним хоровим диригентом “Боян”, здійснив співробітництво з хоровими колективами “Бандурист” та “Сурма”.

На цей час припадає і розквіт його композиторського дарування. Прикладом до сказаного будуть названі далі композиції. У період 1920-1926 років виникають дві поеми для симфонічного оркестру “Меланхолійний вальс” та “Каменярі”, у 1928 році – “Галицька рапсодія”, у 1934 році була створена кантата для мішаного хору, солістів і оркестру “Заповіт” на слова Т. Шевченка. У 1936 році поема-фантазія для симфонічного оркестру “Веснянки”. У цей період було написано багато оригінальних хорових творів, ряд обробок українських народних пісень, редагування творів українських композиторів ХІХ століття: М. Вербицького, В. Матюка, С. Воробкевича, О. Нижанківського. Крім цього, Людкевич інструментував оперу М. В. Лисенка “Ноктюрн”, написав третю (вставну) дію до опери С. С. Гулака-Артемовського “Запорожець за Дунаєм”.

Не залишається осторонь і музикознавча діяльність музиканта. Людкевич часто виступав на сторінках періодичної преси. У 1937 році його було обрано членом Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка у Львові, де він очолив секцію музикознавців.

1939 рік був особливим в житті такої активної і творчо обдарованої людини, як С. П. Людкевич. Саме восени 1939 року західні та центральні райони України були поєднані в єдину республіку. Така історична подія певним чином відбилася на культурному житті західних областей України. У Львові була заснована державна консерваторія, музичне училище та ряд музичних шкіл, оперний театр, державна філармонія, хорова капела “Трембіта”. Станіслав Людкевич разом з провідними західноукраїнськими композиторами з великим захопленням вітав возз’єднання українських земель, яке стало новим стимулом в його творчій діяльності. Людкевич став професором Львівської консерваторії, одночасно старшим науковим співробітником львівського філіалу інституту фольклору Академії наук України, обраний головою львівського оргкомітету Спілки композиторів України.

До початку другої світової війни композитором була завершена кантата для мішаного хору і оркестру на слова І. Франка “Наймит”. Після закінчення страшних воєнних років, творчість композитора набуває нових рис. Для симфонічного оркестру були створені “Симфоніета” та “Новорічна увертюра”, дві симфонічні поеми “Дніпро” і “Пісня юнаків”, два інструментальних концерти (скрипковий та фортепіанний).

У 1949-1955 роках Людкевич створює оперу “Довбуш” (на власне лібрето). Автор звертається до жанру симфонії і пише “Прикарпатську симфонію”. Взагалі, С. П. Людкевич плідно працював в жанрі симфонічної музики. Виникає симфонічна картина “Наше море”, дві симфонічні поеми “Мойсей” та “Не забудь юних днів”, написані до 100-річчя з дня народження І. Франка.

У період 1962-1966 років композитором були створені симфонічна сюїта *A-dur*, сюїти “Голоси Карпат” та “Чакона” (“Пасакалья”), на основі мотивів української народної пісні “Ой не ходи, Грицю”, увертюра для симфонічного оркестру.

Даючи загальну характеристику творчості С. П. Людкевича – людини виняткової цілеспрямованості, діяльність якої була направлена на досягнення передових ідеалів людства. Можна визначити головну *ідею* творчості композитора: **боротьба за свободу народу**. Вона проходить крізь усі жанри музичної спадщини композитора від опер та симфоній до невеличких камерних п’єс та пісень.

Людкевич завжди гаряче відгукувався на важливіші історичні події сучасності. Саме тому так зрозуміла та співзвучна композитору поезія Т. Г. Шевченка, яка пронизана глибоким громадянським звучанням, вболіванням за долю людей.

Значення музичної творчості С. Людкевича

Музична творчість С. П. Людкевича має однаково величезне значення, як для розвитку музики дореволюційного періоду, так і для формування музичної культури після революційних років. Важливо підкреслити, що творчість композитора займає почесне місце серед творчості музикантів пізнього романтизму, які будували свою національну культуру, спираючись на кращі досягнення професійної музики та яскраві зразки народної творчості. Характеризуючи творчість С. П. Людкевича, С. С. Павлишин відмічає, що значення творчої спадщини Людкевича можна було б порівняти зі значенням музики Сібеліуса у розвитку фінської музичної культури. До цього можна додати, що значущість творчості Людкевича у формуванні української національної музики, можна повною мірою порівняти із значенням романтичної музики Е. Гріга в розвитку музичної культури Норвегії.

Та романтизм Людкевича має особливий характер. У його музиці яскраво поєднуються глибока емоційність з філософською величністю головної теми твору, з об'єктивністю її вираження. Людкевич ніколи не замикався у рамках внутрішнього світу особистості. А такі риси, як меланхолійність та сентиментальна поетичність виступають у нього лише як окремі риси творчості. Інтонації інтимної лірики відбиваються в музиці композитора в контексті громадянської й навіть героїчної тематики.

Героїчний пафос та громадянське звучання асоціюються у творчості композитора з величністю вираження та масштабністю побудови музичних творів автора. У його спадщині переважають твори великої вокально-симфонічної форми, серед яких кантата-симфонія “Кавказ” займає особливе місце. Складаючи твір на основі соціально загостреної поеми Т. Шевченка, Людкевич був глибоко вражений і зворушений зображенням пригнобленого українського народу, що піднімається на боротьбу. Центральним образом кантати-симфонії “Кавказ” є Прометей – символ вічно живого народного духу.

Кантата-симфонія С. Людкевича “Кавказ”

Кантата-симфонія “Кавказ” написана для мішаного хору з оркестром на слова Т. Г. Шевченка і присвячена російським революціонерам 1905 року. Твір має чотирьохчастинну будову, кожна частина має назву: *I частина* – “Прометей”; *II частина* – “Не нам на прю...”; *III частина* – “Хортам і гончим слава!”; *IV частина* – “Борітеся – поборете!”.

Така структура грандіозного сонатного циклу з героїчним змістом була сформована ще в творчості класика західноєвропейської музики Л. Бетховена. Саме в його дев'ятій симфонії вперше виникає прийом поєднання звучання великого симфонічного оркестру з хором та солістами – прийом, який служить втіленню ідеї визволення та братерства всіх народів світу. У творі з величезною художньою силою викривається заклик до боротьби проти царського самодержавства. В українській музиці кантата “Кавказ” була першим вокально-симфонічним твором такої грандіозної та цілісної художньої концепції. Спираючись на кращі досягнення національної і західноєвропейської музичної культури, композитор здійснив мистецький синтез традиційних принципів симфонічного розвитку з новими композиційними здобутками. Так, *принцип узагальненого відтворення шевченківської поезії з дво-, трифазним повторюванням окремих музичних фрагментів твору чудово поєднуються з симфонічним циклом щодо характеру і співвідношення частин*. Саме з цього погляду можна визначити функції частин твору:

I частина “Прометей” виконує функції сонатного Allegro.

II частина “Не нам на прю...” – повільної частини.

III частина “Хортам і гончим слава!” – скерцо.

IV частина “Борітеся – поборете!” – фіналу.

Зіставлення кантати з симфонічним циклом дає підставу для втілення глибини музичної концепції, послідовності її розкриття, реалізації принципів симфонічного розвитку. Людкевичу пощастило органічно поєднати розкриття багатоаспектної проблематики та образного змісту поеми Шевченка з komponуванням куплетної музичної форми. Композитор гнучко використав різні принципи музичного відтворення поетичного тексту.

Поряд з цим, автору вдалося втілити цілу гаму яскравих і різноманітних музичних образів та настроїв: від героїчно напружених до тонко ліричних та саркастичних. Тому музика кантати захоплює інтонаціями героїчного пафосу, суворої краси та ніжної ліричності.

Гармонійне злиття музики Людкевича з поезією Шевченка є наслідком близькості творчості композитора до слова великого Кобзаря. Як Шевченко в поезії, так Людкевич у музиці майстерно передав щирість і простоту, з одного боку, грандіозність душевних поривань – з іншого. Музиці кантати властиві широкі мазки, сміливий розмах, різкі контрасти у висвітленні переживань та схвильованості, нарешті, чудова народна пісенність. Порівнюючи твір Людкевича з традиційною будовою сонатно-симфонічного циклу, можна помітити багато нового. Перш за все, це програмність цілого твору і окремих частин. Програмність кантати обумовлена текстом поезії Шевченка, яка зумовлює перевагу вокального початку в “Кавказі”.

Загальний цикл та форма окремих частин циклу повністю впливає з програми твору: вона – наскрізна. Така структура в українській музиці була започаткована М. Лисенком в кантаті “Б’ють пороги”. С. П. Людкевич продовжує її в кантаті-симфонії “Кавказ” та в другій кантаті “Заповіт”, написаній теж для мішаного хору з оркестром на слова Т. Шевченка.

З огляду на широку і контрастну сферу образів важливою проблемою стало тематичне об’єднання матеріалу. Людкевич уміло використав для цього лейттеми та лейтмотиви, послідовно об’єднуючи та розкриваючи їх спорідненість, “споруджуючи” різноманітні асоціативні арки між окремими розділами і частинами.

Музика кантати-симфонії “Кавказ”, має декілька об’єднуючих тем. Однією з *центральної теми є тема Кавказьких гір*, що виконується чоловічим хором в унісон. Вона проста, лаконічна, навіть сувора. Для такої музичної характеристики автор використовує дорійський лад, який несподівано пом’якшується введенням звороту мінорного тризвуку третього підвищеного ступеня. Тема Кавказьких гір повністю проводиться на початку третьої частини, як контрастний елемент до всієї музики цієї частини наповненій переважно іронічними тонами. Інтонації першої теми можна почути і у фіналі кантати.

Друга головна тема твору пов’язана з *образом Прометея*. Цікаво, що вперше з’явившись у першій частині, вона ніде більше не проходить повністю, але її мелодичні звороти наповнюють та пронизують усі частини твору.

Третьою головною темою твору можна вважати не одну конкретну тему, а *декілька тем героїчного та маршового характеру*. Вони пронизують усю музичну тканину твору і розкривають ідею незламності українського народу.

Четвертою головною темою кантати слід розглядати *мотиви плачу або “бичування”*.

Завдяки майстерному проведенню їх протягом всього звучання музичного тексту, здійснюється цілісність усього монументального циклу кантати-симфонії. Єдність цього масштабного твору досягається цілеспрямованістю драматичного розвитку кантати, кожна частина якої має свою кульмінацію. У кантаті виявилася характерна риса композиторського почерку Людкевича, вона пов’язана з умінням протиставляти два контрасти початки твору – напружений драматизм і задушевний ліризм.

Принцип контрастного викладання музичного матеріалу пронизує усі частини. Так, *перша частина “Прометей”* будується на протиставленні центрального розділу *allegro molto agitato*, де розвивається “прометеївська” тема, з одним із найліричніших епізодів твору, який слушно називають “веснянковим”. На фоні ажурного звучання арфи жіночі голоси відтворюють образ глибокої ніжності. Звучить проста і світла співуча мелодія, що близька до народної пісні. Та раптово, без найменшого переходу, на словах “Не вмирає душа наша” вступає хор з піснею-маршем. Остаточне завершення цієї лінії настає у фіналі на словах “І не скує душі живої і слова живого”. У музичній фактурі застосовується імітаційний принцип розвитку матеріалу, який органічно зливається у композитора з типовим для романтичного стилю секвенційним розвитком головних тем. Звучить грандіозна fuga, яка характеризується наступальністю, цілеспрямованістю. Ідея оновлення перетвореної повторності, так властива імітаційно-поліфонічним формам, разом з впливом слова зумовлюють кульмінаційний момент концепції першої частини кантати-симфонії.

Новий рівень кульмінації звучить у фіналі, де нагнітання теми досягає найвищої теситури у хоровій партії сопрано. В усій першій частині композитор яскраво виразив суть симфонічного принципу розвитку музичного матеріалу, який полягає у конфліктному протиставленні протилежних музичних образів.

Нотний приклад 25.
С. Людкевич кантата-симфонія "Кавказ". Ч. I "Прометей"

Grave appassionato (♩ = 52)

m. d.

m. s. *ff* *fff* *m. s.* *f* *ff* *mf* *m. d.* *f* *rall.*

pp a tempo

ppp *pp*

pp *p* *pp* *rall.*

pp a tempo

I

First system of musical notation. The right hand plays a melodic line with slurs and ties. The left hand plays a bass line with chords and some triplets. Performance markings include *rall.* and *p a tempo*.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line. The left hand features a triplet in the bass line. Performance markings include *p*.

Third system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a triplet in the bass line. Performance markings include *pp*.

Fourth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a triplet in the bass line. Performance markings include *poco a poco stringendo*.

Fifth system of musical notation. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has a triplet in the bass line. Performance markings include *ff a tempo*.

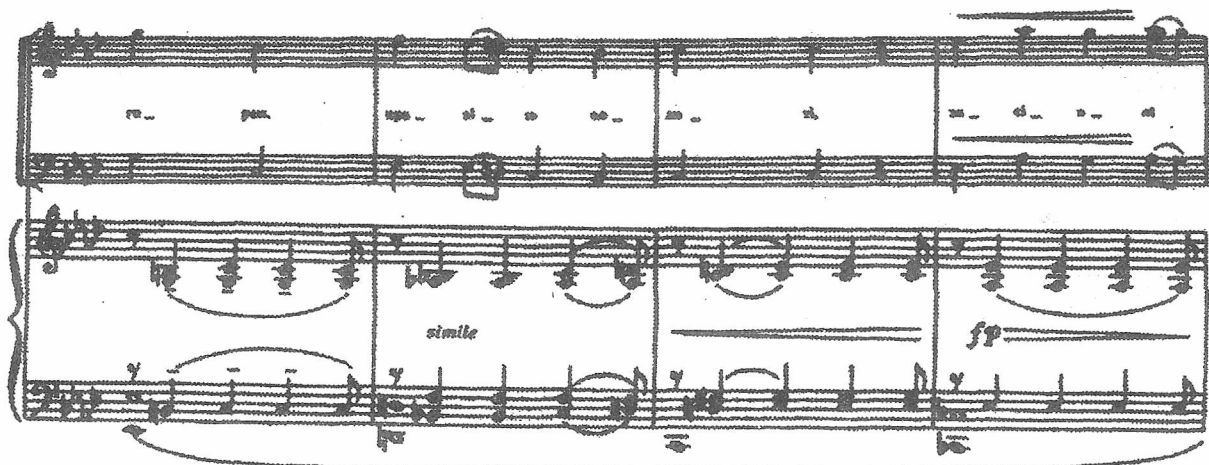
Piano accompaniment for the first system. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. Dynamics include *fff* and *ff*.

Vocal line for the first system. The lyrics are "Ca ro - na - na". The music includes a *rall.* marking and a *a tempo* instruction. A circled number "2" is positioned above the staff.

Piano accompaniment for the second system. The right hand has a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a harmonic accompaniment. Dynamics include *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *rall.*. A *pp a tempo* instruction is present at the end of the system.

Vocal line for the second system. The lyrics are "ro - na - na... pe - re no - su - ri, sa - ci - e - ni". The music includes a *rall.* marking and a *a tempo* instruction.

Piano accompaniment for the third system. The right hand features a melodic line with slurs and ties, and the left hand has a harmonic accompaniment with chords and moving lines.



У другій частині “Не нам на прою...” принцип контрастного зіставлення реалізується у зіставленні двох протилежних начал – героїки і гротеску. Починається друга частина з оплакування злиденної долі народу. Оркестрова партія поступово наповнюється акцентованою ритмікою. А фанфари труб та дріб барабана створюють враження гротескового маршу. У хоровій партії, в особливо сконденсованому вигляді, автором застосовується секретний імітаційний прийом, щоразу частішого накладання тематичних уривків. У музиці досягається враження метушні й, водночас, емоційної напруженості.

Середину другої частини можна інтерпретувати, як висвітлення ідеї братерства і любові між народами, що звучить у прозорому оркестровому колориті, плавних мелодичних обрисах, у високих регістрах на тлі баркарольного акомпанементу арфи. Звернення композитора до скорботного образу народного страждання набуває особливої вагомості, різке наростання звучності переходить в гудіння литавр на піанісімо. Починається новий епізод – військовий. Безперервне повторення фанфар у чіткому ритмі утворює образ тупої військової муштри – звучить звинувачення в загибелі цілих народів.

Третя центральна частина кантати-симфонії “Хортам і гончим слава!” – апогей народного горя й протесту, Людкевич досягає справжнього драматизму музики. У третій частині принцип контрастного зіставлення розкривається всіма засобами музичної виразності: фактурою викладання хорових партій, які розвиваються постійним накладанням вокальних реплік, ритмічною активізацією, підвищеною теситурою, напруженою динамікою. На фоні оркестрових фанфар і контрабасів у хоровій партії басів звучать слова: “Хортам гончим і псарям і нашим батюшкам царям...”, – як вислів народної ненависті та народного засудження. Форма виявлення народної ненависті до гнобителів через саркастичне “уславлення”, створює психологічний конфлікт. Акцентування кожної посівки, особливо інтонацій збільшеної квати, створює гротесковий образ. Громіздкі, незграбні звучання сповнені зовнішньої пишності, імітація фанфарних звуків у супроводі, маршовий ритм, настирливо “вистуковані” порожні квінти, доповнені хроматичними пасажами флейт у високому регістрі, розкривають сатиричний образ.

Третя частина твору сполучається з четвертою частиною без цезури.

У фінальній частині “Борітеся!” автор здійснює протиставлення між двома протилежними полюсами – епічним і героїчним. Переключення з штучного пафосу й гротеску на ліричне славлення – благословення (“І вас слава, сині горі”) виконано автором віртуозно. На фоні тремоло струнної групи у звучанні духових інструментів тихо зароджується тема Кавказьких гір. Та зіткнення двох начал здійснюється швидко, різко і впевнено. Акорди і пасажі оркестрової партії з новою силою підносять хоровий оклик “Борітеся!”, закінчуючи вигуком “Борітеся – поборете!”.

Нова хвиля активного героїчного тону приводить до урочистого та рішучого гімну-маршу – коди. Його головний мотив перегукується з гімном першої частини “Не вмирає душа наша”. Тема-гімн постійно супроводжується вигуком “Борітеся!”, загальний рух твору досягає найвищої драматичної вершини. Теситура сопрано досягає ноти до третьої октави вигуком “Борітеся – поборете!” закінчується яскрава епічно-драматична фреска композитора.

У кантаті-симфонії “Кавказ” С. П. Людкевич не застосовує ні цитат з народної пісенності, ні її наслідування в тематизмі. Водночас стилістика твору тісно пов’язана з фольклором, з українською музичною культурою (зокрема з творчістю М. В. Лисенка).

У “Кавказі” С. П. Людкевича дожовтнева українська музика досягла високого рівня втілення величної концепції, справжньої симфонічності розробки ідеї твору.

Нотний приклад 26.

С. Людкевич "Заповіт"

Andante maestoso

С. А. Т. Б.

mp

Як у - мру, то по - хо - вай - те ме - не на мо -

mp

по - хо - вай - те на мо -

f

гн лі, се - ред сте - пу ши - ро - ко - го,

f

ши - ро - ко - го

f

гн лі, ши - ро - ко - го

pp

на Вкра - ї - ні ми - лій, се - ред сте - пу ши -

pp

ши -

pp

_ро - ко - го, на Вкра - ї - ні ми - лій,

_ро - ко - го

mf

щоб ла_ни ши_ро_ко_по_лі, і Дніп_ро, і

щоб ла_ни і Дніп_ро, і

ла_ни, Дніп_ро, і

ff

кру_чі бу_ло вид_но, бу_ло чу_ти.

бу_ло чу_ти

бу_ло вид_но, чу_ти

як ре_ве ре_ву_чий, бу_ло вид_но.

бу_ло чу_ти, як ре_ве ре_ву_чий

чу_ти

бу_ло чу_ти, як ре_ве ре_ву_чий

чу_ти

Più mosso animato

f

_чий. По_хо_вай_те, вста_вай_те, кай_

По_хо_вай_те га вста_вай_те

вста_вай_те, кай_

mf

щоб ла_ни ши_ро_ко_по_лі, і Дніп_ро, і

mf

щоб ла_ни і Дніп_ро, і

mf

ла_ни, Дніп_ро, і

ff

кру_чі бу_ло вид_но, бу_ло чу_ти.

ff

чу_ти

ff

бу_ло вид_но, чу_ти

як ре_ве ре_ву_чий, бу_ло вид_но.

pp

pp

pp

бу_ло чу_ти, як ре_ве ре_ву_чий,

чу_ти

Più mosso animato

f

_чий. По_хо_вай_те, вста_вай_те, кай_

f

По_хо_вай_те та вста_вай_те

f

вста_вай_те, кай_

да ни по рві те. і вра жо ю

зло ю кро вю во лю о кро пі те.

Meno mosso, espressivo

І ме не в сі мї ве ли кій, в сі мї во ль ній,

не за будь те по м'я ну ти, не за будь те по м'я ну ти

не злим ги хим сло ном, не за будь те, не за будь те

по м'я ну ти не злим ти хим сло вом.

С. П. Людкевич. Кантата “Заповіт”

Другим зразком вершини композиторського таланту С. П. Людкевича є кантата для мішаного хору з оркестром “Заповіт” на слова Т. Г. Шевченка (Нотний приклад 26, стор. 97), створена у 1934 році до 120 річниці з дня народження великого поета. На основі поетичного тексту Т. Шевченка композитор яскраво і майстерно утворив найкращі сторінки оспівування рідного краю, хвилюючий заклик до боротьби за волю свого українського народу.

Музика “Заповіту” відзначається лаконічністю. Тут знову використовується наскрізний принцип розвитку, де через контрастні зіставлення, цілеспрямовано, епізод за епізодом, розвивається єдина лінія емоційного наростання до її найвищої точки. Твір починає стислий оркестровий вступ, де створюється настрій глибокого драматичного напруження. Трагічний хорівий епізод зі словами “Як умру, то поховайте” починається у низькому регістрі басової групи. Головна тема наповнена активними інтонаційними зворотами, які розширюючись та набуваючи великої сили звучання, підводять до контрастного епізоду. Зображуючи красу української природи, музика несе звучання світлого характеру, на фоні звучання чоловічих голосів, що співають закритим ротом, плавно та м’яко розвивається мелодична лінія в альтовій партії.

Різким контрастом до попереднього фрагменту звучить епізод зі словами “Як понесе з України у синєє море кров ворожу...”. Посилення напруженості передається в музиці щоразу з більшою насиченістю гармонічних сполучень із затриманням, які чудово поєднуються з імітаційно-секвентним розвитком музичного матеріалу. Мелодична лінія знову повторює інтонаційний контур основної теми твору.

Останнім відступом перед кульмінаційною точкою драми є соло тенора, широка та плавна мелодія підноситься все вище й вище і різко обривається, переходячи в напружені пасажі оркестрової партії. Кульмінація, що втілює заклик поета до боротьби, звучить на словах:

Поховайте та вставайте,
Кайдани порвіте
І вражою злою кров’ю
Волю окропіте.

Застосований прийом імітаційного накладання досягає тут особливої насиченості. У музиці все частіше один на одного накладаються мелодичні фрагменти, утворюючи кульмінацію великої напруженої сили та значущості. Та найвище досягнення композитора – це останній епізод “Заповіту”. Позбавлена помпезності, проста і глибоко зворушлива мелодична лінія найкраще відповідає заповіту поета пом’янути його “в сім’ї вольній, новій незлим тихим словом”.

Хорова творчість С. Людкевича

Крім хорових полотен великої форми, С. П. Людкевич створив велику кількість оригінальних хорових п'єс, сповнених високого ідейно-громадянського звучання, позначених професійною майстерністю, художньою досконалістю, стильовою самобутністю, народно-національною ґрунтовністю.

Цікавою ділянкою в творчості С. П. Людкевича виступають й обробки народних пісень, у яких він зберігає та водночас загострює і поглиблює інтонаційно-стильові риси українських народних мелодій, органічно поєднуючи засоби класичної імітації та народної підголоскової поліфонії.

Людкевич сказав вагоме слово у розробці героїко-драматичного різновиду хорових творів (“Хор підземних ковалів”, “Останній бій” тощо).

Хор “Підземних ковалів” (сл. В. Пачовського) написаний для чоловічого складу з супроводом фортепіано *b-moll – B-dur*, за своєю образно-драматургічною спрямованістю та масштабністю наближається до розгорнутої хорової *сцени-картини*. Написаний в період важкого 1905 року, “Хор підземних ковалів” вдало передає громадянське збудження в час загострення революційної ситуації. Революційний запал, героїчне піднесення, непереможна віра в світле майбутнє втілені у дещо помпезній символіці поетичних образів літературного тексту, знайшли оригінальне втілення та тлумачення в музичній мові композитора.

Обраний композитором комплекс інтонаційно-виражальних засобів спрямований на досягнення масивного “стереофонічного” звучання хору: в основі хорової партії лежить принцип діалогу між теноровою і басовою партіями, що має відтворити ефект відлуння окремих вигуків, фраз. Це підсилює враження акустичної об'ємності, надаючи музиці великої динамічності, насиченості, монументальності. Зображувальну функцію несе партія фортепіано, звуковий матеріал якої викликає в уяві слухача гучні удари молоту. Композиційна структура хору виходить із традиційних рамок та канонів. При всій інтонаційно-образній єдності твору, музичний текст має тематичний контраст, який можна розглядати не як протиставлення, а скоріше, як образно-тематичне доповнення. Якщо тематизм початкової побудови заснований на фанфарно-закличних ораторських інтонаціях у поєднанні з пунктирною ритмікою, то в подальшому розвитку діалогічні ланки-мотиви при збереженні ритмічної збудженості набувають інтонаційного наповнення з певною часткою епічного начала. Великого значення в хорі набувають принципи розробковості, що знаходять прояв, як в середині тематичних побудов, так і в межах цілого твору.

Найдовершенішим ліричним твором С. Людкевича періоду 1915-1916 рр. є хор “Сонце заходить”, написаний на слова Т. Шевченка (Нотний приклад 27, стор. 102). Перебуваючи в далекому Казахстані (м. Перовськ, тепер Кизил-Орда), Людкевич тяжко тужив за батьківщиною, що посилює глибокий ліризм музики хору. Мішаний хор *a capella* “Сонце заходить” – *d-moll* – привертає до себе увагу майстерним і тонким проникненням композитора в образно-поетичний світ шевченківського твору. Це знайшло оригінальне відбиття в композиційній структурі й у ладогармонічному плані п'єси. Твір написаний в нетрадиційній концентричній формі.

Починається хор тематичним матеріалом, який покликаний відобразити вечірній пейзаж, його звучання носить дещо абстрактно-споглядальний характер. Наступний епізод своїм народно-жанровим колоритом значно контрастує попередньому, а його численні тональні відхилення “знімають” початкову емоційну стриманість.

Зіставлення смутного пейзажу з образом (“Радіють люди, що одпочинуть”) справляє враження появи другого плану. Побутово-реальний образ відтворено в музиці з елементами танцювальних ритмів. У подальшому розвитку музичного матеріалу зіставлення двох образів досягає певної динамізації, виразно звучать експресивні лірико-драматичні звернення до зорі, виявляючи палку особисту емоцію, що досі вуалювалася смутком, задуми, споглядання. Хор “Сонце заходить” належить до кращих популярних репертуарних ліричних творів композитора.

Широко dolciss.

Чор-ні - є по - ле, і гай, і го - ри, на си-не не - бо ви - хо - дять

Чор-ні - є по - ле, і гай, і го - ри, на си-не не - бо ви - хо - дять

con affetto doloroso

pp зо - ре! *rall. e molto dim.*

зо - ря. Ой зо - ре! зо - ре! - і сльо - зи ка - нуть.

зо - ря. Ой зо - ре! зо - ре! - і сльо - зи ка - нуть.

зо - ре

Рухливо

pp Чи зійшла ти, зо-ре, вжей на У-край - ні? Чи о - чі ка - рі те-бе шу-ка - ють?

Чи зійшла ти вжей на У-край - ні? Чи, о - чі ка - рі те-бе шу-ка - ють?

Чи ти зій-шла вже?

p Чи зій-шла ти, зо-ре, вжей на У- край - ні? Чи о - чі ка - рі те-бе шу-ка - ють

Чи зійшла ти на У- край - ні? Чи о - чі те-бе шу-ка - ють

Чи о - чі ка - рі

mf на не-бі си-нім, те-бе шу-ка-ють?

mf на не-бі си-нім, те-бе шу-ка-ють?

mf на не-бі си-нім, те-бе шу-ка-ють?

fp Чи за-бу-ва-ють? *molto rit. e dim.*

fp Чи за-бу-ва-ють? *molto rit. e dim.*

fp Чи за-бу-ва-ють? *molto rit. e dim.*

Чи за - бу - ва - ють?

Швидше *molto patetico* *pp* *riten. assai espressivo* Дуже широко
 Коли за - бу - ли, бо - дай за - сну - ли, про мо - ю

Коли за - бу - ли, бо - дай за - сну - ли, про мо - ю

Коли за - бу - ли, бо - дай за - сну - ли, про мо - ю

rall. al fine *pp* *morendo*
 до - лень - ку щоб і не чу - ли, щоб і не чу - ли.

до - лень - ку щоб і не чу - ли, щоб і не чу - ли.

до - лень - ку щоб і не чу - ли, щоб і не чу - ли.

Хор *a capella* “Восени” на слова І. Франка (1940) – *e-moll* – становить інтерес з багатьох поглядів (Нотний приклад 28, стор. 105). Він привертає увагу високим художнім рівнем, багатою палітрою хорових барв, яскравою мелодичною основою, насиченою гармонічною фактурою. Застосовуючи різноманітні засоби музичної виразності, композитор майстерно відтворив задумливий, сумний настрій, що виникає внаслідок споглядання непривабливих пейзажів пізньої осені.

Серед інтонаційно-виражальних засобів головна роль у хорі припадає на ладо-мелодичну сферу. Так, перша мелодія хору за багатьма ознаками споріднена з народнопісенними зразками: починається вона з V щабля висхідним рухом квінти в сексту і поступовим мелодичним поверненням у тоніку.

Хор має складну мелодично насичену поліфонічну фактуру. У розвитку музичного матеріалу значну роль відіграє канонічна імітація. Суміжно-щабельність є головним принципом зв'язку між хоровими голосами, які вибудовуються в єдину цілісну вертикаль, значним спадом динаміки до *pp* завершується перша частина хору.

Середня частина п'єси вносить певний контраст, її кульмінаційному завершенню сприяють хроматизація вокальних ліній, інтонації зменшених інтервалів, малих нонакордів тощо.

Третя частина твору інтонаційно споріднена з першою. Вона сприймається як реприза, повторюючи емоційну сферу невеселого роздуму, душевного смутку та туги.

Обробка “Сонце ся сховало” написана для мішаного хору. Вона є своєрідним заглибленням у світ народнопісенної лірики. Мелодія цієї пісні, як і ряду інших творів, належить до типових зразків старогалицького фольклору. Обробка утворена в простій двочастинній формі. Сталість лірико-споглядального, мрійливого настрою в музиці підтримується опорою в басовій партії. Мелодію народної пісні гармонізовано з урахуванням її яскраво вираженого мажоро-мінорного діатонічного потенціалу. Так, перша частина твору не містить в собі жодного знаку альтерації, хроматизму. Друга частина збагачується альтераціями мелодичного походження в нижніх голосах, а верхній голос зберігає мелодико-діатонічну недоторканість. Музична тканина твору має акордовий виклад, яким ускладнюється застосуванням імітації в обох частинах обробки.

на-ві-ва - ють,

mf тіль-ки сму - ток

сму тіль-ки сму - ток

p тіль-ки сму - ток на-ві-ва - ють,

тіль-ки сму - ток на-ві-ва-ють,

тіль-ки сму *cresc.*

сму - ток на - ві - ва - ють, тіль-ки сму - ток

тіль-ки сму - ток на-ві-ва - ють,

mf - ток, сму - ток, тіль-ки сму - ток, вер - би віт - тя

- ток на-ві-ва - ють, тіль-ки сму - ток, вер - би віт - тя

- ток, тіль-ки сму - ток на - ві - ва - ють, сму - ток, вер - би віт -

на - ві - ва - ють, тіль-ки сму - ток на - ві - ва - ють,

Повільніше

dim. e rall. molto

Темп I

ни - зом кло - нять. Тіль-ки в мря - ці то-нуть се - ла

ни - зом кло - нять. *ppp* Тіль - ки в мря - ці то - нуть

- тя ни - зом кло - нять. *ppp* Тіль - ки в мря - ці то-нуть се -

вер - би кло - нять. *ppp*

Трохи швидше
pp

і у - я - ва ма - ри пло - дить; тіль - ки ду - ма не - ве - се - ла, мов же - брак, по
се - ла... ма - ри... тіль - ки ду - ма
ла і у - я - ва ма - ри пло - дить; тіль - ки ду - ма,
pp
і у я - ва ма - ри пло - дить; тіль - ки ду - ма не - ве -

ду - шах хо - дить, мой же - брак, по ду - шах хо - дить.
rall. molto e morendo
не - ве - се - ла, мов же брак, по ду шах хо - дить.
rall. molto e morendo
мов же - брак, по ду - шах, мов же - брак, по ду - шах хо - дить.
rall. molto e morendo
се - ла, мов же - брак, по ду - шах хо - дить.

В основі обробки “Зелена ліщина” лежить лемківська пісня, її обробка здійснена в мажорному ключі (*D-dur*) і пронизана танцювальністю. Композиційна структура обробки є: два куплети з заспівом та приспівом, мелодична лінія проста за своїми інтонаційними та ладо-гармонічними особливостями. Фортепіанний супровід витриманий на головних функціях мажору (*T-S-D*).

У другому куплеті твору на зміну акордовому викладу приходять поліфонічні засоби розвитку музичної тканини: проводиться канонічна імітація двох одноголосних мелодій, фортепіанна партія теж стає іншою: з’являються ритмічні зміни, *tremolo* тощо.

Нотний приклад 29.

С. Людкевич “Зелена ліщина”

Дуже швидко Швидко
mf
Т. Лі - щи - на, лі -
Б.
Ф-но *f* *mf*

- щя - на, *mf* зе - ле - на лі - щя - на, *f* ой спо - до - ба - ла - ся ми
mf *f*

leggiere
 Ля - ля - ля - ля - ля,
 мо - ло - да дів - чи - на. *p* Ля - ля - ля - ля, ля - ля - ля,
 ля - ля -
p сте - сцен - до

ля - ля - ля. *f* Ой спо - до - ба - ла - ся ми мо - ло - да дів - чи - на.
 - ля - ля. *f*

leggiero *cresc.*

Ля-ля-ля, ля-ля-ля-ля-ля-ля-ля. Ой спо-до-ба-

p *cresc.* ля-ля.

p *cresc.* *f*

Дуже швидко

- ла-ся ми мо-ло-да дів-чи-на.

f

Швидко *p*

Зе-ле-на діб-ро-ва, зе-ле-на діб-

p Зе-ле-на діб-ро-ва,

sf *p*

бро - ва, ой спо_до_ба - ла_ся ми ве_се_ла роз_мо_ва.
 зе_ле_на ді - бро - ва, ой спо_до_ба_лась ве_се_ла роз_мо_ва.

p Ля-ля - ля - ля ля - ля - ля - ля - ля - ля. Ой спо_до_ба -
f
pp Ля-ля - ля - ля - ля - ля.

- ла_ся ми ве_се_ла роз_мо_ва. Ля-ля - ля - ля - ля -

Серед хорових оригінальних творів малої форми важливе місце займає хор Людкевича “Косар” на слова Т. Шевченка. Твір написаний у 1900 році, головний тональний план його розвивається в тональностях *F-dur* – *f-moll*. Композитор намагався сатиричними засобами відобразити трагічну неблаганність смерті, фантазією великого Кобзаря втіленої в образі Косаря. Філософська проблема життя та смерті знайшла у вірші поета самобутнє віддзеркалення. Людкевич розв’язує її в тому ж ключі, у якому це зробив М. Мусоргський в “Піснях та танцях смерті”.

Хор написано для чоловічого складу з супроводом фортепіано у куплетно-варіаційній формі з епілогом, форма має елементи тричастинності та наскрізного розвитку.

Фортепіанний вступ побудовано на танцювальних ритмах. Мелодико-інтонаційна основа відповідає алегоричному змісту шевченківської поезії. Тут можна почути інтонації рішучого характеру, які розвиваються на широких мелодичних послівках тонічного тризвуку. Друга частина хору інтонаційно споріднена з першою частиною, але вона більш насичена розробковістю за рахунок тональних змін. Фортепіанна партія відіграє роль своєрідного рефрену. Третя частина твору – динамізована реприза. *F-dur* змінюється одноім'яним мінором, що відповідає зрушенням образного змісту в поетичному оригіналі. Розвиток музичного матеріалу досягає кульмінаційної точки, звучить маршовий ритм. Загальній кульмінації сприяють високий регістр, сильна динаміка, тремолюючі фігурації у фортепіанному супроводі. Заклучна частина твору носить епілогічний характер і звучить, як логічний підсумок всього драматичного розвитку в творі. Інструментальна партія з арпеджованими тризвуками створює враження гри на бандурі. У хоровій партії вводиться канонічна імітація, яка доходить до загального *tutti*. Все це сприймається, як логічне завершення музично-поетичної думки. Разючий контраст вносить фортепіанна постлюдія, що загострює загальний драматизм хору.

Жанр вокальної лірики займає у творчості композитора другорядне місце. Та серед творів цього жанру слід виділити “Ой співаночки мої”. Мелодія лемківської пісні привернула увагу композитора органічним поєднанням декламаційного і мелодично-розспівного інтонування. Основу куплетно-варіаційної форми обробки утворюють куплети, варіаційність в яких досягається, передусім, за рахунок тонкого впровадження прийомів класичної імітаційної поліфонії (октавні імітації).

У жанрі вокальної лірики Людкевич знаходить свій індивідуальний стиль. Він наближається до фольклорних джерел настільки, що інколи важко визначити, який зразок є у нього обробкою, а який оригіналом.

Нотний приклад 30.

С. Людкевич “Ой співаночки мої”

Музична партія з вокальними лініями та супроводом фортепіано. Текст пісні: Ой співа-ноч-ки мо-ї, ой співа-ноч-ки мо-ї, гей! Де ж я вас по-ді-ю? Ой у лі-сі на тра-ві, ой у лі-сі на тра-ві, гей! Там я вас по-сі-ю. Ой пі-дуть ле-гі-ни-ки, Ой пі-дуть ле-гі-ни-

Повільно
гей!

ко - си - ти *rall.*

ой пі - дуть ле - гі - ня - ки, гей! Та тра - ву ко - си - ти.

ки, ой пі - дуть ле - гі - ни - ки, гей!

Повільно
Всі

І-й темп *tr*

Та спі - ва - ноч - ки мо - ї, та ко - ха - ноч - ки мо - ї всі в тра - ві на - хо -

Та спі - ва - ноч - ки мо - ї, та ко - ха - ноч - ки мо - ї

І-й темп *ppp*

ди - ти. Ой бу - дуть дів - ча - точ - ка, ой бу - дуть дів - ча - точ - ка,

Ой бу - дуть дів - ча - точ - ка, ой бу - дуть дів - ча - точ -

Повільно
гей!

хо - ди - ти І-й темп *tr*

гей! На гра - би хо - ди - ти. Та спі - ва - ноч - ки мо - ї,

ка, гей! Та спі - ва - ноч - ки мо -

Повільно
Всі

та ко - ха - ноч - ки мо - ї всі в тра - ві на - хо - ди - ти.

ї, та ко - ха - ноч - ки мо - ї всі

Фортепіанна музика С. Людкевича

Серед камерних творів С. П. Людкевича особливе місце займають фортепіанні твори композитора, їхня вагомість полягає у створенні національного репертуару для доступного в Західній Україні інструменту. Перші фортепіанні спроби Людкевича, періоду 1897-1900 років, були призначені для домашнього музикування: "Пісня ночі", "Сирітка", "Заколісна пісня" тощо. Вони написані в стилі романтичних п'єс. Оригінальними рисами в них виступають: близькість до української побутової пісні-романсу.

Фортепіанні твори: варіації на тему української пісні “Там, де Чорногора”, “Баркарола”, “Пісня до схід сонця”, “Листок з альбома”, “Гумореска” були написані композитором під час перебування його в Середній Азії й належать до кращих зразків фортепіанної музики Людкевича. Поєднання чудової наспівної мелодики народного складу з широкою гамою ліричних відтінків – особливі риси названих п’єс.

В основі варіацій “Там, де Чорногора” лежить старогалицька українська пісня. Варіації мають єдину лінію розвитку. Цільність їх здійснюється через принцип контрасту, зокрема жанрового, через нерозривність наростання від легкості й ліричності до повноти й епічного ствердження у фінальній варіації.

Серед фортепіанних творів написаних у період 1941-1944 роках значною популярністю користується “Баркарола”. Вона написана в традиціях цього жанру і нагадує, зокрема, “Баркаролу” Шуберта хвилеподібним супроводом, терцовим викладанням мелодики. Та в “Баркаролі” Людкевича відчутні контури української пісні-романсу з співучими інтонаціями, м’якими закінченнями мелодичної лінії, і це надає їй своєрідного колориту.

До ліричних п’єс належить “Листок з альбома”. Композитор надав мініатюрі характеру схвильованості завдяки вмілому добору теми та її динамічному розвитку шляхом тональних зіставлень і перенесення музичних фраз у щоразу вищий регістр.

Серед фортепіанних мініатюр маютьесья п’єси жанрового характеру (“Гумореска”, “Квочка”), у яких народний колорит поєднується з ілюстративною звукообразальністю, з уведенням елементів гумору і навіть сатири.

Використання народної узбецької мелодії можна почути у “Пісні до схід сонця”. Характерно, що композитор вибрав типову “східну” тему, стислу й інтонаційно обмежену (навколо трьох звуків), і відтворює варіаційний принцип розгортання музичного матеріалу.

На фортепіанних творах Людкевича відчувається вплив творчості П. І. Чайковського, композиторів німецької романтичної школи та, безпосередньо, М. В. Лисенка, з її опорою на народний мелос і відсутністю зовнішніх ефектів.

Серед інструментальної музики великою популярністю користується скрипкова мініатюра “Чабарашка” – стилізація гуцульського народного танцю. Мелодична схема головної теми п’єси проста і нагадує коломийкові наспіви. Її оригінальний народний колорит посилюється фортепіанним супроводом, подібним до підгравання басолі у троїстій музиці.

Нотний приклад 31.

С. Людкевич “Романс”

Molto cantabile

The musical score is written for piano. It features a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'Molto cantabile'. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system begins with a piano (p) dynamic marking. The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some longer notes. The accompaniment uses chords and moving lines in the bass. The second system continues the piece with similar melodic and harmonic patterns, including some trills and grace notes.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with slurs and ties. The bass clef staff contains a harmonic accompaniment. The key signature has three flats. The tempo/mood marking is *p poco animato*. A *cresc.* marking is placed above the final measure of the system.

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has three flats. The tempo/mood marking is *pp misterioso*. A *pp* marking is placed above the first measure of the system.

Third system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has three flats. The tempo/mood marking is *dim.*. A *dim.* marking is placed above the final measure of the system.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has three flats. The tempo/mood marking is *mf*. A *ppp* marking is placed above the first measure of the system.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff continues the accompaniment. The key signature has three flats. The tempo/mood marking is *Più mosso*. A *rall.* marking is placed above the first measure of the system. A *dim.* marking is placed above the first measure of the system. A *pp* marking is placed above the first measure of the system. A *p* marking is placed above the second measure of the system. A *più p* marking is placed above the third measure of the system. A *misterioso* marking is placed above the fourth measure of the system.

ten. ten.

5

This system contains two measures. The first measure features a treble clef with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, with a fermata over the final note. The bass clef has a chordal accompaniment. The second measure continues the treble line with a descending scale from C5 to G4, also with a fermata. The bass clef has a sustained chord. The dynamic marking 'ten.' is placed above the first measure, and 'ten.' is placed above the second measure. A fingering '5' is written below the treble staff in the second measure.

rall. ten.

5 cresc. molto sostenuto

This system contains two measures. The first measure has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, with a fermata. The bass clef has a chordal accompaniment. The second measure continues the treble line with a descending scale from C5 to G4, with a fermata. The bass clef has a sustained chord. The dynamic marking 'rall.' is placed above the first measure, and 'ten.' is placed above the second measure. A fingering '5' is written below the treble staff in the first measure. The markings 'cresc.' and 'molto sostenuto' are placed below the bass staff in the second measure.

ten. ten.

This system contains two measures. The first measure has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, with a fermata. The bass clef has a chordal accompaniment. The second measure continues the treble line with a descending scale from C5 to G4, with a fermata. The bass clef has a sustained chord. The dynamic marking 'ten.' is placed above the first measure, and 'ten.' is placed above the second measure.

rall. e dim. pp p

8

This system contains two measures. The first measure has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, with a fermata. The bass clef has a chordal accompaniment. The second measure continues the treble line with a descending scale from C5 to G4, with a fermata. The bass clef has a sustained chord. The dynamic marking 'rall. e dim.' is placed above the first measure, 'pp' is placed above the second measure, and 'p' is placed above the final note of the second measure. A fingering '8' is written above the treble staff in the second measure.

This system contains two measures. The first measure has a treble clef with a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and C5, with a fermata. The bass clef has a chordal accompaniment. The second measure continues the treble line with a descending scale from C5 to G4, with a fermata. The bass clef has a sustained chord.

The image displays four systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system features a *cresc.* marking. The second system includes *p* and *cresc.* markings. The third system has *ten.* and *pp misterioso* markings. The fourth system contains *dim.* and *ppp* markings. The music is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature.

Важливою ділянкою у творчості С. П. Людкевича є його обробки і редакції творів інших авторів. Крім перекладу для фортепіано в чотири руки “Ромео і Джульєтти” П. І. Чайковського, концерту Д. Бортнянського, хорів М. Лисенка, він звертався до музики галицьких композиторів: М. Вербицького, І. Лаврівського, А. Вахнянина, С. Воробкевича, О. Нижанківського.

У С. П. Людкевича творів настільки багато, що нелегко перелічити його основні або кращі твори. Проте, найважливіше для нас – це ідейні й художні якості його спадщини. Два моменти визначають величезну вартість творчості композитора: глибина його задумів та своєрідне, індивідуальне їх здійснення. Характерності та оригінальності стилю С. П. Людкевича надає використання карпатського, зокрема лемківського фольклору.

С. П. Людкевич – романтик у найкращому розумінні цього слова. Мислення Людкевича на романтичній основі треба розуміти як полум'яне служіння найблагороднішим ідеалам сучасності.

Станіслав Пилипович Людкевич – перший композитор-професіонал на Західній Україні, значення якого вийшло за рамки місцеві й національні.

Формуючи свій стиль, він використав досягнення світової музичної культури і органічно поєднав їх з українськими народними рисами.

Основні твори С. П. Людкевича

Вокально-симфонічні і твори

- “Вільній Україні” – кантата для сопрано, мішаного хору і оркестру (сл. С. Людкевича)
- “Заповіт” – кантата для мішаного хору, солістів і оркестру (сл. Т. Шевченка)
- “Кавказ” – кантата-симфонія для мішаного хору та оркестру (сл. Т. Шевченка)
- “Наймит” – кантата для мішаного хору та оркестру (сл. Т. Шевченка)
- “Хай пісня лунає” – кантата для мішаного хору (сл. С. Людкевича)
- “Наша душа, наша пісня” – кантата для мішаного хору та оркестру (сл. Т. Шевченка)
- “Останній бій” – кантата для чоловічого хору з оркестром (сл. С. Людкевича)

Симфонічні твори

- “Балада про Довбуша”.
- “Веснянки” – (поема) фантазія.
- “Галицька рапсодія”.
- “Голоси Карпат” (сюїта).
- “Дніпро” – поема.
- “Каменярі” – поема.
- “Меланхолійний вальс” – поема.
- “Мойсей” – поема.
- “Наше море” – картина.
- “Не забудь юних днів” – поема.
- “Новорічна увертюра”.
- “Ой не ходи, Грицю” – увертюра.
- “Пісня юнаків”.
- “Подвиг” – поема.
- “Прикарпатська симфонія”.
- “Чакона” (“Пасакалья”).

Опери

- “Бар-Кохба” (лібрето С. Людкевича). Ескізи
- “Довбуш” (лібрето С. Людкевича)

Хорові твори

- “Вечір в хаті” – мішаний хор з фортепіано (сл. С. Жарко)
- “Від Кавказу до Сян” – мішаний з фортепіано (сл. С. Людкевича)
- “Вічний революціонер” – чоловічий хор з оркестром (сл. І. Франка)
- “Восени” – мішаний хор *a capella* (сл. І. Франка)
- “Гей, слов’яни” – мішаний хор з фортепіано (сл. С. Людкевича)
- “Дайте руки, юні друзі” – чоловічий хор *a capella* (сл. М. Шашкевича)
- “Дністрованка” – мішаний хор з фортепіано (сл. М. Шашкевича)
- “За мир” – мішаний хор з фортепіано (сл. В. Сосюри)
- “Київ – Москві” – мішаний хор (сл. М. Рильського)
- “Конкістадори” – чоловічий хор з фортепіано (сл. І. Франка)
- “Косар” – чоловічий хор з оркестром (сл. Т. Шевченка)
- “Ой виострю товариша” – чоловічий хор з фортепіано (сл. Т. Шевченка)
- “Привіт Львову” – мішаний хор з фортепіано (сл. Т. Шевченка)
- “Сонце заходить” – мішаний хор *a capella* (сл. Т. Шевченка)

Хорові обробки

- “А із ночі, із вечора”
- “Ой. Морозе, Морозенку”
- “А хто хоче війну знати”
- “Ой, напилася я”
- “Балада про Бондарівну”
- “Ой по горі, горі”
- “Бодай ся когут знудив”
- “Ой, співаночки мої”
- “Боже, боже, що ся водить”
- “Ой, ходив чумак”
- “Будь ми здорова”
- “Про Петруся і вельможну паню”
- “Гайліка”
- “Сонце ся сховало”
- “Журу я ся, журу”
- “Там де Чорногора”
- “Їхав стрілець”
- “Та не спав я нічку”
- “Котилася та зоря із неба”
- “Як ніч мя покриває”
- “Марусенька по саду ходила”
- “Як я, браття, раз сконаю”
- “Ой видно село”
- “Чорна рілля і зорана”
- “Ой зацвіли фіалочки”
- “Чи дома, дома”

Солоспівни для голосу з фортепіано

- “До соловейка” (сл. П. Грабовського)
- “За байраком байрак” (сл. Т. Шевченка)
- “Коваль” (сл. І. Франка)
- “Ой ти, дівчино, з горіха зерня” (сл. І. Франка)
- “Подайте вістоньку” (сл. О. Олеся)
- “Про ніженьки” (сл. народні)
- “Сирітка” (сл. С. Людкевича)
- “Розлука” (сл. М. Шашкевича)
- “Ти моя найкраща пісня” (сл. О. Олеся)

Інструментальні твори

- “Ноктюрн” – для скрипки, віолончелі і фортепіано
- “Соната для скрипки і фортепіано”
- “Чабарашка” – для скрипки і фортепіано
- Концерт для фортепіано з оркестром фа-дієз мінор
- Концерт для скрипки з оркестром ля мажор
- “Запорозький марш” – марш для духового оркестру

Фортепіанні твори

- “Балада” (варіації на тему української народної пісні)
- “Гумореска”
- “Заколисна пісня”
- “Імпровізована арія”
- “Квочка”
- “Листок з альбому”
- “Пісня до схід сонця” (із туркестанських мотивів)
- “Пісня ночі” (гармонія сфер)
- “Полька”
- “Романца”
- “Сирітка”
- “Скерцо”

Для фортепіано в чотири руки

- “Бар-Кохба” (військовий марш)

Деякі обробки творів інших авторів

- Бортнянський Д. “Концерт”. Перекладення для жіночого хору
- Вербицький М. “Підгір’яни” – співогра на 3 дії. Інструментовка
- Вербицький М. Симфонія ре-мажор, перекладення для скрипки, віолончелі й фортепіано
- Воробкевич С. “Огні горять”. Перекладення для чоловічого хору
- Гулак-Артемівський С. “Запорожець за Дунаєм”. Інструментовка, редакція
- Лаврівський І. “Осінь”. Перекладення для мішаного хору
- Леонтович М. “Льодолом”. Перекладення для чоловічого хору
- Лисенко М. “На прю”. Перекладення для мішаного хору
- Лисенко М. “Ноктюрн” – опера на 1 дію. Інструментовка
- Нижанківський О. “До ластівки”. Дуєт з фортепіано. Редакція партії фортепіано
- “Кобзар” – збірка композицій на сл. Т. Шевченка для мішаного хору. Редакція

Список нотних прикладів

Нотний приклад 1.	“Молод Олександр”	4
Нотний приклад 2.	“Веснянка”	5
Нотний приклад 3.	“Тума танчок водила”	6
Нотний приклад 4.	“Долечко моя”	7
Нотний приклад 5.	“Летять галочки”	8
Нотний приклад 6.	“Колискова”	8
Нотний приклад 7.	“Дума”	10
Нотний приклад 8.	“Пісня про Байду”	10
Нотний приклад 9.	“Засвистали козаченьки”	11
Нотний приклад 10.	“Жінко моя дорога, що будем робити?”	14
Нотний приклад 11.	М. Ділецький “Гармонічні правила”	26
Нотний приклад 12.	М. Ділецький “Имя мое есть дышкант”	28
Нотний приклад 13.	“Дудочка”	32
Нотний приклад 14.	М. Вербицький “Ще не вмерла Україна”	38
Нотний приклад 15.	М. Вербицький “Заповіт”	39
Нотний приклад 16.	І. Воробкевич “Рідна мова”. Аранжування А. Кушніренка	53
Нотний приклад 17.	І. Воробкевич “Та не дай, Господи, нікому”	56
Нотний приклад 18.	І. Воробкевич “Тече вода”	63
Нотний приклад 19.	І. Воробкевич “Утоптала стежечку”	64
Нотний приклад 20.	І. Воробкевич “Над Прутом у лузі”	65
Нотний приклад 21.	І. Воробкевич “Думи мої”	66
Нотний приклад 22.	І. Воробкевич “Блоха”	71
Нотний приклад 23.	І. Воробкевич “Думка”	74
Нотний приклад 24.	А. Вахнянин “Наша жизнь”	87
Нотний приклад 25.	С. Людкевич кантата-симфонія “Кавказ”. Ч. I “Прометей”	93
Нотний приклад 26.	С. Людкевич “Заповіт”	97
Нотний приклад 27.	С. Людкевич “Сонце заходить”	102
Нотний приклад 28.	С. Людкевич “Восени”	105
Нотний приклад 29.	С. Людкевич “Зелена ліщина”	107
Нотний приклад 30.	С. Людкевич “Ой співаночки мої”	111
Нотний приклад 31.	С. Людкевич “Романс”	113

Список використаної літератури

1. Андрос Н. І. та ін. Українська хорова література: (рад. період): Навч. посібник для муз. вузів / Н. Андрос, В. Дженков, Н. Семененко. – К.: Муз. Україна, 1985. – 100 с.
2. Білинська М. Сидір Воробкевич. – К.: Муз. Україна, 1982. – 46 с.
3. Дилецкий Н. Мусикійская грамматика. Посмертній трудъ С. В. Смоленскаго, изданный на средства предсѣдателя общества графа С. Д. Шереметьева. – 1910.
4. История украинской музыки: Учеб. пособие / Сост. и ред. А. Я. Шреер-Ткаченко. – М.: Музыка, 1981. – 271 с.
5. Історія української музики / АН УРСР, Ін-т мист-ва, фолькл. та етногр. ім. М. Т. Рильського; Редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін. – К.: Наук. думка, 1989. Т. 2: Друга половина ХІХ ст. / Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін.; Редкол. тому: Т. П. Булат (відп. ред.) та ін. – К.: Наук. думка, 1989. – 464 с.
6. Корній Л. Історія української музики.
Ч. 1: Від найдавніших часів до середини ХVІІІ ст. – Київ-Харків-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1996. – 314 с.
Ч. 2: Друга половина ХVІІІ ст. – Київ-Харків-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1998. – 387 с.
7. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / Упорядкування, ред., перекл. і прим. З. Штундер. – Т. 1. – Львів, 1999.
8. Людкевич С. Кантати. – К.: Муз. Україна, 1978. – 172 с.
9. М. Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині: Тези наукових читань, присвячених 175-річчю від дня народження композитора М. Вербицького / Орг.: Дрогоб. педінститут ім. І. Франка; Всеукр. т-во “Просвіта” ім. Т. Шевченка / редкол.: Г. Панкевич, С. Процик, В. Скотний та ін., голов. редактор М. Палата. – Дрогобич: ДДПІ; Львів: Світ, 1992. – 79 с.
10. Митці України: Енциклопедичний довідник / Упор.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза; За ред. А. Б. Кудрицького. – К.: УЕ, 1992. – 848 с.
11. Музичне мистецтво України у ХІХ столітті: Навчальний посібник. – Частина друга. Книга перша / Авторський колектив під керівництвом Л. В. Яросевич. – Тернопіль: СМП “АСТОН”, 2002. – 148 с.
12. Нариси з історії української музики / Архімович Л., Коришева Т., Шеффер Т., Шреер-Ткаченко О. – Ч. 1. – К.: Мистецтво, 1964. – 309 с.
13. Павлишин С. Станіслав Людкевич. – К.: Муз. Україна, 1974. – 54 с.
14. Погребенник Ф. Нелегка доля пісні // Музика. – 1990. – № 6. Листопад-Грудень. – С. 16-17.
15. Руснак І. Є. Думи та історичні пісні: Тексти та їх інтерпретація. – Кіровоград: Степова Еллада, 1999. – 96 с.
16. Хрестоматія української дожовтневої музики: Учб. посібник. – Ч. 1 / Упор. та коментарі О. Я. Шреер-Ткаченко. – К.: Муз. Україна, 1974. – 270 с.
17. Шреер-Ткаченко О. Я. Історія української музики. – Ч. І. – К.: Муз. Україна, 1980. – 198 с.
18. Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: БСЭ, 1991. – 672 с.

Зміст

<i>Передмова до другого видання</i>	3
<i>Види та жанри української народнописенної творчості</i>	4
<i>Інструментальна музика в художньому житті українського народу</i>	17
Українські народні музичні інструменти	18
Українські народні танці.....	22
<i>Микола Ділецький та його трактат “Грамматика пения музыкального или известные правила в слове музыкальском”</i>	24
<i>Роль музики в шкільному театрі</i>	29
20 Жанрова специфіка та тематика шкільних драм	29
21 Роль та функції музики в українській шкільній драмі	31
Вертеп	32
<i>Михайло Михайлович Вербицький (1818-1870)</i>	33
9 Релігійна ідея музики М. М. Вербицького	33
Михайло Вербицький та Перемишльська композиторська школа.....	35
Просвітницька діяльність М. М. Вербицького	35
Гімн “Ще не вмерла Україна”	36
“Заповіт” М. М. Вербицького.....	39
Основні твори М. М. Вербицького	50
<i>Ісидор Іванович Воробкевич (1836-1903)</i>	51
11 Життєвий та творчий шлях.....	51
12 Вокальна музика І. Воробкевича.....	54
13 Інструментальна музика І. Воробкевича	70
Основні твори І. І. Воробкевича.....	82
<i>Анатоль Вахнянин (1841-1908)</i>	84
<i>Станіслав Пилипович Людкевич (1879-1979)</i>	88
14 Життєвий та творчий шлях композитора.....	88
Розквіт композиторського дарування.....	90
Значення музичної творчості С. Людкевича.....	91
16 Кантата-симфонія С. Людкевича “Кавказ”	91
16 С. П. Людкевич. Кантата “Заповіт”	100
17 Хорова творчість С. Людкевича.....	101
19 Фортепіанна музика С. Людкевича.....	112
Основні твори С. П. Людкевича.....	118
<i>Список нотних прикладів</i>	120
<i>Список використаної літератури</i>	121

**Бєлікова
Валентина
Венедиктівна**



- кандидат мистецтвознавства
 - доцент кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах Криворізького державного педагогічного університету
 - член Національної Спілки композиторів України
 - Заслужений працівник культури України
-
- закінчила Київську консерваторію ім. П. І. Чайковського (нині – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського)
 - трудову діяльність почала з 1962 року на посаді вчителя музичної школи №1 м. Кривого Рогу
 - з 1969 року, після закінчення Київської консерваторії, працює на музично-педагогічному факультеті Криворізького державного педагогічного університету
 - захистила кандидатську дисертацію “Музичне виконавство як вид художньо-творчої діяльності”
 - з 1993 року – доцент кафедри теорії, історії музики та гри на музичних інструментах
 - наукові інтереси пов’язані з вивченням проблем музично-виконавського мистецтва, методики викладання історії української та зарубіжної музики у вищій школі
 - автор монографій, посібників, понад 100 наукових та методичних публікацій

ББК 24.266.7
85.313 (4УКР) я7

Б43

Белікова В. В. Історія української музики: Музично-педагогічна та творча діяльність провідних композиторів Західної України другої половини XIX – першої половини XX століть: Навчальний посібник / Вид. 2-ге, перероб. й доп. – К.: МОНУ, Кривий Ріг: КДПУ, 2008. – 124 с.

ISBN 978-966-7682-85-9

Мета запропонованого посібника полягає в розкритті діалектики формування та розвитку музичнотворчого процесу на західноукраїнських землях кінця XIX – початку XX ст. Матеріал посібника висвітлює музично-педагогічну та творчу діяльність таких провідних композиторів вищезазначеного регіону України, як М. М. Вербицького, І. І. Воробкевича, А. К. Вахнянина, С. П. Людкевича.

ISBN 966768285-4



Навчальне видання

Історія української музики

Автор-укладач – Белікова В. В.

Підписано до друку 19.05.2008.
Формат 60x84/8. Гарнітура Arial, Times.
Папір офсетний. Друк офсетний.
Ум.-др. арк. – 14,5. Обл.-вид. арк. – 13,0.
Тираж 500.

Криворізький державний педагогічний університет.
50086 м. Кривий Ріг, пр. Гагаріна, 54.

Друкарня СПД Щербенок С. Г.
50027 м. Кривий Ріг, вул. Рокоссовського, 5/3.
т. (0564) 922-077.