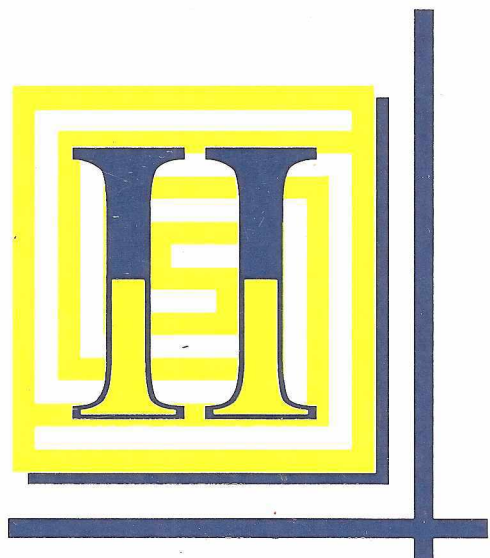


(8.03(477)(075.8)
Б43

Бєлікова В. В.

ІСТОРІЯ
УКРАЇНСЬКОЇ
МУЗИКИ



Міністерство освіти і науки України
Криворізький державний педагогічний університет

Бєлікова В. В.

ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

**Творча діяльність видатних музикантів України
кінця ХІХ – другої половини ХХ століть**

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

Кривий Ріг
«Видавничий дім»
2008

УДК 78.03(477)

ББК 85.31(2УК)

Б 43

Бслікова В. В.

Б43 Історія української музики : Творча діяльність видатних музикантів України кінця ХІХ – другої половини ХХ століть : навчальний посібник для студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів, студентів середніх спеціальних навчальних закладів, учителів гуманітарних гімназій тощо. – Вид. 2-е, перероб. і доп. – К.: МОНУ, ІСДОУ; Кривий Ріг: Видавничий дім, 2008. – 232 с.

ISBN 978-966-2915-94-5

Мета запропонованого навчального посібника полягає у висвітленні формування та розвитку музично творчого процесу в центральних і південних регіонах країни на матеріалі творчої, музично-педагогічної, громадської діяльності провідних композиторів України, які працювали в період кінця ХІХ – ХХ століть (М. В. Лисенко, Л. М. Ревуцький, Б. М. Лятошинський, М. Д. Леонтович, В. Д. Кирейко, А. І. Муха, Б. М. Фільц, Л. В. Дичко).

Посібник призначений для студентів музично-педагогічних відділень вищих навчальних закладів, студентів середніх спеціальних навчальних закладів, учителів середніх шкіл, усіх, хто цікавиться розвитком української музичної культури.

УДК 78.03(477)

ББК 85.31(2УК)

Рецензенти: Терещенко Алла Костянтинівна, доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України;

Олексюк Ольга Миколаївна, доктор педагогічних наук, професор Київського національного університету культури і мистецтв;

Чабан Наталія Іванівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри історії державності України та українознавства Херсонського юридичного інституту Харківського національного університету внутрішніх справ;

Власенко Ірина Миколаївна, кандидат мистецтвознавства, старший викладач КДПУ.

Загальна редакція: Козлов Роман Анатолійович, кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та світової літератур КДПУ.

Рекомендовано до друку на засіданні вченої ради

Криворізького державного педагогічного університету (протокол №5 від 13.12.2007)

Автор висловлює подяку Б. М. Фільцу, А. І. Мусі, Л. В. Дичко, В. Д. Кирейку, родині Л. М. Ревуцького за співбесіди й надання можливості користуватися сімейними архівними документами, нотами, фотоматеріалами, які покладені в основу цього посібника.

ISBN 978-966-2915-94-5

© Бслікова В. В., автор-упорядник, 2004, 2008.

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
ВСТУП	7
<i>Загальна характеристика розвитку музичної культури України першої половини XIX століття</i>	7
<i>Музично-педагогічні традиції Києво-Могилянської академії</i>	9
<i>Симфонічна творчість українських композиторів у дожовтневий період</i>	25
МИКОЛА ВІТАЛІЙОВИЧ ЛИСЕНКО	31
<i>Інструментальна музика М. В. Лисенка</i>	35
<i>Хорова творчість М. В. Лисенка</i>	37
<i>Духовна музика М. Лисенка</i>	39
<i>Оперна творчість М. Лисенка</i>	40
<i>Дитячі опери М. В. Лисенка</i>	48
<i>Музикознавчі праці М. В. Лисенка</i>	50
МИКОЛА ДМИТРОВИЧ ЛЕОНТОВИЧ	56
КИРИЛО ГРИГОРОВИЧ СТЕЦЕНКО	60
ЛЕВКО МИКОЛАЙОВИЧ РЕВУЦЬКИЙ	70
<i>Стильові риси музики Л. Ревуцького</i>	70
<i>Л. М. Ревуцький. Друга симфонія</i>	72
<i>Хорова музика Л. М. Ревуцького</i>	74
<i>Концерт для фортепіано з оркестром фа-мажор, тв. 18</i>	75
ВІКТОР СТЕПАНОВИЧ КОСЕНКО	78
БОРИС МИКОЛАЙОВИЧ ЛЯТОШИНСЬКИЙ	82
<i>Б. Лятошинський «Слов'янський концерт»</i>	84
<i>Третя симфонія Б. Лятошинського</i>	86
<i>Опера «Щорс» Б. М. Лятошинського</i>	87
<i>Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського</i>	87
<i>Хорова творчість Б. Лятошинського</i>	88
АНДРІЙ ЯКОВИЧ ШТОГАРЕНКО	92
<i>«Партизанські картини»</i>	93
<i>Симфонія-кантата «Україно моя»</i>	95
ВІТАЛІЙ ДМИТРОВИЧ КИРЕЙКО	97
<i>Опера «Лісова пісня»</i>	99
АНТОН ІВАНОВИЧ МУХА	110
БОГДАНА МИХАЙЛІВНА ФІЛЬЦ	120
МИРОСЛАВ МИХАЙЛОВИЧ СКОРИК	130
ЛЕСЯ ВАСИЛІВНА ДИЧКО	140
ЄВГЕН ФЕДОРОВИЧ СТАНКОВИЧ	153
ПІСЛЯМОВА	165
ЛІТЕРАТУРА	166
<i>Використана нотна література</i>	167
ДОДАТОК	168
НОТНИЙ ДОДАТОК	192

Пам'яті моїх батьків присвячується

*Степовому Венедикту Львовичу
Самарченко Євгенії Омелянівні*

ПЕРЕДМОВА

Даний навчальний посібник є другою частиною навчального посібника «Історія української музики: Музично-педагогічна та творча діяльність провідних композиторів Західної України другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть», виданого у 2004 році.

Зібраний матеріал пропонованої частини присвячений розвитку музичного мистецтва в центральних регіонах України й висвітлює його формування в складний історичний період, що характеризується насиченими революційними зрушеннями, страшними війнами, політичними, економічними та соціальними кризами, загальнокультурними обмеженнями тощо.

Усе це призвело до появи нових галузей у науці й техніці, до розширеного культурно-інформаційного простору, що вже сьогодні здійснює вихід за межі локально-етнічних, національних, регіональних, культурно-освітніх і мистецьких систем. На рубежі ХХ-ХХІ ст. відбувається формування нової свідомості, здатної досягнути загальнокультурний світ не обмежено й відокремлено, а на основі поєднання та взаємодоповнення найрізноманітніших наукових досягнень, враховуючи їх різні часові вимірювання.

Указані характеристики стану сьогочасного суспільства примушують з особливою увагою підкреслювати ті грані загальної культури (зокрема й музичної), які впливають на свідомість особистості, формування її ціннісних орієнтацій і потреб, моральних якостей тощо.

Осмислення людських пріоритетів у перші роки ХХІ століття визначило активну реакцію прогресивної інтелігенції на розвиток і стан загальної і музичної культури сьогодення.

Усе разом дало поштовх і до визначення жанру даного посібника, конкретної методики й форми викладання відібраного матеріалу, що став теоретичною основою дисципліни «Історія української музики». Теоретичний зміст посібника доповнений дидактичним (нотним) матеріалом, що прямим чином пов'язано з конкретною навчальною програмою, апробованою в Криворізькому державному педагогічному університеті упродовж 1980-2007 років.

Джерелами написання посібника є матеріал, надрукований багато років тому та в останні роки в підручниках, хрестоматіях, окремих монографіях, наукових статтях і газетних публікаціях таких відомих в Україні авторів, як О. Я. Шреєр-Ткаченко, Н. О. Герасимова-Персидська, М. М. Гордійчук, М. П. Загайкевич, Л. С. Кауфман, Л. П. Корній, Л. Кияновська, С. Й. Лісецький, Р. Мисько-Пасічник, М. Г. Рицарева, Г. Стерник, А. К. Терещенко, О. С. Цалай-Якименко, Л. Ярославич.

Використаний матеріал шеститомного академічного видання «Історія української музики», підготовлений провідними вченими Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України ім. М. Т. Рильського.

В основу пропонованого посібника увійшли матеріали лекцій, прочитаних автором-упорядником з історії української музики для студентів музично-педагогічних факультетів, факультетів мистецтв Криворізького державного педагогічного університету, Херсонського державного університету, Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Т. Г. Шевченка, а також матеріал апробований у період проведення науково-теоретичних конференцій і науково-методичних семінарів у Києві, Кіровограді, Комсомольську, Кременчуці, Миколаєві, Полтаві протягом 2003-2007 років.

У зв'язку з тим, що в бібліотечних фондах багатьох периферійних вузів відібраний для посібника матеріал майже відсутній (через давність часу й малі тиражі видань), актуальність появи пропонованого навчального посібника підвищується.

Значимість даного посібника зумовлена і його оновленим змістом, теоретична основа якого пов'язана з висвітленням творчої діяльності таких сучасних українських композиторів, як Л. В. Дичко, В. Д. Кирейко, А. І. Муха, Б. М. Фільц, і друкуванням їх музичних творів, які ще не опубліковані на сторінках нотної літератури.

Для більш повного розкриття історії розвитку музичного мистецтва періоду кінця XIX – другої половини XX століття, автор-упорядник вважає доцільним стисло висвітлити формування музичної культури попередніх часів та подає даний матеріал у вступі посібника.

Відомо, що до світу музики не можна увійти без спеціальної музичної підготовки. Розуміючи це, композитори України, продовжуючи кращі традиції світової музичної культури, кожний певною мірою складають твори для дітей і юнацтва, які допомагають юним слухачам приєднатися до таємничого й цікавого світу Музики і Мистецтва в цілому.

Враховуючи призначеність даного посібника для студентів, трудова діяльність яких буде пов'язана з естетичним вихованням школярів, автор-упорядник намагався використати високохудожні зразки музичної творчості українських композиторів, які знадобляться студентам вузу під час їх педагогічної практики, у період навчання у вузі (за спеціальними дисциплінами: хорове диригування, основний музичний інструмент та інші), студентам музичних і педагогічних училищ, учням музичних шкіл, учителям музики загальноосвітніх шкіл, любителям музики, які цікавляться розвитком сучасного музичного мистецтва в Україні.

Загальна характеристика розвитку музичної культури України першої половини XIX століття

У другій половині XVIII століття в історії розвитку української держави відбулися події, у результаті яких активніше почали розвиватись її політична, економічна, соціальна та культурна сфери.

По-перше, ряд правобережних українських земель (Київщина, Волинь, Поділля) були приєднані до Росії.

По-друге, країна здобула вихід у Чорне море завдяки звільненню з-під влади Терції Криму та причорноморських південних земель, що привело до появи таких нових торговельно-промислових і культурних центрів, як Одеса, Миколаїв, Херсон тощо.

Зростання й активізація промислової сфери в Україні вимагали великих людських затрат, що, як відомо, на даному історичному етапі привело до посилення великої експлуатації селян-кріпаків і робітників, які працювали за наймом в сільському господарстві й на міських підприємствах.

Увесь хід економічного зростання відбувався паралельно з виступами народу проти існуючого соціального пригноблення. Достатньо нагадати повстання кріпаків у 1768 році під керівництвом М. Залізняка на Правобережній Україні, могутнє повстання 1773-1775 рр., очолене Омеляном Пугачовим.

Тема антикріпосницької боротьби в країні відбилася в популярних і різноманітних жанрах поетичної творчості й музичного фольклору. Великою силою узагальнення, точністю оспівування тих подій відзначаються історичні пісні, прообразами музичних образів яких були Іван Гонта, Максим Залізняк та інші. І сьогодні залишається найвідомішою пісня «Максим козак Залізняк», яка наповнена енергійним, маршовим характером (приклад №, Шреер-Ткаченко, с. 119).

Продовжуючи висвітлювати перелік подій, що вплинули на розвиток української держави, необхідно назвати Вітчизняну війну 1812 року, повстання декабристів 1822 та 1825 років, які відіграли визначну роль у політичному й громадсько-культурному житті України. Ідеї революційного перетворення суспільства охоплювали все ширше коло борців.

Поступово народно-визвольний рух у країні досяг своєї кульмінації. Царський уряд уже не міг його ігнорувати. І в 1861 році була здійснена реформа, яка, хоч і не принесла селянству справжньої волі, та все ж таки була прогресивним соціальним явищем. Завдяки реформі 1861 року були створені певні умови для виникнення нового етапу в соціальному розвитку суспільства.

Прогресивні вчені й письменники виступали з критикою існуючого соціального ладу, що сприяло формуванню нового погляду на головні сфери життєдіяльності людини.

Визначну роль у розвитку громадсько-політичної думки в Україні відіграв великий син українського народу, геніальний український поет, революціонер-демократ Т. Г. Шевченко (1814-1861 рр.), творча діяльність якого була спрямована на боротьбу проти царського уряду.

На цьому історичному етапі з'являється чимало видатних діячів науки, культури й мистецтва, які внесли значний вклад у розвиток української культури. Це письменник В. Капніст (1758(57)-1823 рр.), художники Д. Левицький (1735-1822 рр.), В. Боровиковський (1757-1825 рр.), композитори М. Березовський (1745-1777 рр.), Д. Бортнянський (1751-1825 рр.), А. Ведель (1767-1808 рр.) та багато інших.

Серед відомих просвітителів, діяльність яких вплинула на формування й розвиток нової свідомості особистості, з її новими поглядами на навколишній світ виокремлюється постать філософа, поета й музиканта Григорія Савича Сковороди.

ГРИГОРІЙ САВИЧ СКОВОРОДА

(22.11(3.12).1722-29.10(9.11)1794)

Народився на Полтавщині. Загальну й музичну освіту він отримав у Києво-Могилянській академії.

У 1741-1744 роках Г. Сковорода служив у придворній співацькій капелі, де навчався грати на багатьох музичних інструментах: скрипці, флейті, бандурі, гусях. Тут він здобув звання придворного установника.

У 1742 р. до Києва приїздить Гаврило Головня – прославлений бас – і відбирає Г. Сковороду співаком у Петербурзьку придворну капелю. У придворному хорі йому доручають відповідальну роль заспівувача «установщика» хору. Г. Сковорода два роки пробув у Петербурзі, дуже скучав за «матір'ю Малоросією», і коли трапилась нагода повернутись до Києва, він нею скористався для продовження й закінчення навчання.

У цей період Г. Сковорода повністю оволодіває книжно-українською, церковнослов'янською, російською, польською, німецькою, давньогрецькою, латинською, гебрійською мовами.

У 1750 році Г. Сковорода був зарахований до штату торговельної місії, котра виїжджала до угорського міста Токай. За кордоном Сковорода перебував 3 роки, подорожував Братиславою, Прагою, Віднем, спілкувався з представниками літературних салонів, політичних гуртків, знайомився з новими філософськими поглядами французьких просвітителів.

У 1753 році Сковорода знову в Україні. До цього часу батьки Сковороди померли, рідних у селі не залишилось, і він назавжди полишив рідні місця.

Г. Сковорода влаштовується працювати вчителем поетики в Переяславському колегіумі. Та його бажання відмовитися від традиційних методів викладання керівництвом колегіуму було зустрінуте негативно. Сковороду звільнили з цієї посади, після чого він продовжив свою педагогічну діяльність у Харківському Колегіумі. Вільнодумство, висока освіченість, блискуча ораторська майстерність філософа викликали незадоволення, заздрість чиновників, і він знову був звільнений з посади.

Після цього Г. Сковорода припинив педагогічну діяльність і став мандрівним філософом і музикантом. Мандруючи з одного села в друге, Сковорода навчав селянських дітей грамоти, співу й гри на музичних інструментах, намагався підняти загальний рівень культури проповіддю ідей просвітництва.

Слава про просвітителя Г. С. Сковороду рознеслась по всій Україні. А музично-поетичні твори його стали надзвичайно популярними серед простого люду. Народні співці постійно виконували їх у різних містах і селах країни. На жаль, за життя Сковороди його пісні не були надруковані.

Основним джерелом для вивчення пісенної творчості музиканта став його поетичний збірник «Сад божественних пісень», до якого й сьогодні звертаються виконавці (наприклад, вокальний ансамбль «Пікардійська терція»).

Серед популярних творів цієї збірки слід назвати добре відомий у різних модифікаціях кант «Всякому городу нрав і права» [приклад № «Всякому городу»].

У вигляді одноголосної пісні його використав І. Котляревський у п'єсі «Наталка Полтавка» для сатиричної характеристики Водного. Залишився цей номер і в однойменній опері М. Лисенка.

Крім гумористичних кантів збірка містить ряд пісень, що продовжують жанр ліричних народних пісень. До цього жанру належить пісня Г. Сковороди «Ой ти, пташко жовтобока», музично-поетичний образ якої уособлює знедолену людину. Автор зберігає в пісні українську народну мову, ритміку народних пісень.



Узагальнюючи характерні риси музичних творів Г. Сковороди, відома дослідниця українського музичного мистецтва О. Я. Шреєр-Ткаченко підкреслює провідну роль тексту й підпорядковану роль мелодії в кантах композитора, стримано-ліричний тон їх висловлювання, ритмічну рівність і відсутність широких ходів у мелодії в межах однієї мелодичної фрази. Взагалі мелодична лінія музичних текстів Сковороди має досить наспівний характер і відзначається особливою вокальністю. Ладо-гармонійна основа творів музиканта наповнена тяжінням до діатоніки й частими ладовими перемінностями (мажор – паралельний мінор) [Ш.-Т. с. 133-135].

За своєю тематикою музичні твори Г. Сковороди різноманітні й розкривають філософські погляди автора, стверджують провідне морально-естетичне кредо, оспівують образи рідної природи, висвітлюють тему дружби.

У фондах наукової бібліотеки НАН України імені В. І. Вернадського був знайдений твір «Херувимська». Музикознавець І. Комарова розшифрувала нотний запис, і його виконав студентський хор Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського під керівництвом П. Муравського. Музика хору насичена лірико-наспівними інтонаціями, сповнена контрастних зіставлень, багата цікавими гармоніями й прийомами імітаційної поліфонії. Усі ці особливості свідчать про наближення «Херувимської» до жанру партесного концерту.

Музичні твори Г. Сковороди насичені яскравими музичними образами. До нашого часу дійшли канти «Ангели снижайтеся», »Пастирі милі»; пісні «Ой ти, пташко жовтобока», «Стоїть явір над водою», «Ах, ушли мої літа», «Про правду і кривду», «Всякому городу нрав і права».

У тривалому процесі побутування авторські оригінали зазнали певних змін і трансформацій, але й сьогодні в історії українського музичного мистецтва вони розглядаються як сквородинські.

Музично-педагогічні традиції Києво-Могилянської академії

У системі національного виховання музична освіта займає особливе місце. Активізація і значний розвиток музично-педагогічної думки й музично-педагогічної практики припадає на епоху українського Відродження XVII – першу половину XVIII ст. в братських школах, Києво-Могилянській Академії (КМА) та її філіях. Вивчення й аналіз історико-педагогічної, музикознавчої та нотної літератури свідчать про високий рівень розвитку музичної педагогіки. Уявлення про форми музичного мистецтва, які побутували в КМА, дають уривки вірша, панегірика «Євхаристиріон», присвяченого музиці.

Однак зазначимо, що оскільки інструментальна музика не була пов'язана з промисловою службою, то їй в Академії приділяли менше уваги.

Як відомо, ще наприкінці XVI ст. в Україні поширювався вид церковного співу – хорально-багатоголосний (партесний), який поряд з осмогласним розвивався в практиці церковних хорів братств. У 1799 р. був відкритий спеціальний клас. Отже, в Києво-Могилянській Академії поряд з обов'язковим опануванням нотного співу існувала впорядкована система навчання хорового співу (осмогласного й партесного) у співацьких колективах.

Докладний аналіз праць С. Голубева, В. Аскочевського й ін. підтверджує переважно хорову спрямованість музичного навчання в Академії. Хоровий спів як навчальний предмет не викладався, але студенти студіювали його практичним шляхом.

Хорові колективи, у яких постійно або тимчасово співали студенти, відігравали роль не тільки вокально-хорової, а й загальномузичної школи.

Навчатися хоровому співу вимагало життя, що бурхливо розвивалося на сприятливому київському ґрунті в братських школах. Тогочасні київські церковні й громадські діячі (Г. Бороцький, П. Могила, С. Кулябка й інші) дбали про розвиток церковного співу. Для церковної співацької справи важливим було те, що молодь акумулювала музичні традиції різних мистецтв.

Вивчення змісту й методів хорового виховання в Академії дозволило виявити цікавий досвід диференційованого оцінювання музичних знань студентів – їх оцінювали за такою шкалою: «надійний», «добрий», «путний», «середній», «помірний», «слабкий».

Окрім основного академічного хору існували інші хорові колективи, а саме:

конгрегаційний хор (від конгрегаційної церкви) об'єднував співаків, які не мали харчів і гуртожитку від монастиря;

парафіяльний студентський хор, який сприяв формуванню вокально-хорових умінь і навичок студентів;

митрополичий хор студентів;

студентські тимчасові та постійні хори, у яких співали професори Академії.

Велике значення в музичному житті навчального закладу мав шкільний театр, тісно пов'язаний зі співацькою практикою.

У шкільних драмах використовувався сольний спів, дуети, ансамблі. У деяких драмах звучала інструментальна музика (гра на гусях, скрипках, цимбалах).

Названі хорові колективи використовували твори з опорою на релігійні джерела. Вокально-хорова практика КМА відзначилася стабільністю гімнографічних текстів. Музика еволюціонувала в напрямку емоційності, динаміки мелодійного руху, наближення до народно-побутових джерел. Названі тенденції значно активізувалися з виникненням багатоголосних жанрів.

Теоретичні знання з музичної грамоти, гармонії, композиції, диригування, навички гри на одному з декількох музичних інструментів студенти опановували як основу для професійного співу.

Огляд співацького репертуару показав, що хорові колективи КМА виконували складні партесні твори, хорові концерти, канти, що вимагало від виконавців високого рівня музично-хорових умінь. Початкові навички читання голосовим апаратом, співацьким диханням студенти отримували в класах «повсякденного» нотного співу. За допомогою активізації слуху формувались чіткі уявлення про звучання, що сприяло адекватності співацької позиції.

Велике значення в методиці співу курсових хорів надавалось вокально-хоровим вправам. Початкові вправи засновувались на послідовних звуках гами й виконувались з помітним наголосом на кожній долі такту для позначення метроритму. Після засвоєння гами вчитель звертав увагу на використання окремих тонів, щоб вони не зливались один з одним. Після таких вправ хористи вивчали інтервали.

У XVII-XVIII ст. в Україні починає формуватись вітчизняна музична педагогіка. Останнє простежується в методиці навчання музичної грамоти, яка називалася «київська азбука», «київська граматика». Багатоголосний спів називався «согласне мусикійське київське пеніє». Партесне багатоголосся поступово стало домінуючим.

У рамках багатоголосного співу зароджувалася демественне багатоголосся – стиль співу, заснований на виконанні соло в супроводі хору. Демественник починав співати першим і як соліст вів мелодію, виокремлюючи її серед інших голосів.

Новітні зміни відбувалися одночасно з освоєння нової нотної системи так званого п'ятилінійного київського знамені, поява якого зумовлена новими стильовими особливостями музики XVII ст. й першої половини XVIII ст. На зміну семаровинній звуковисотній системі, побудованій на церковному звукоряді, що складався з чотирьох согласій, прийшла октавна система.

Новий тип багатоголосся відрізнявся більш чітким виявом мажору й мінору, розмежуванням за висотою та тембром звучання.

Партесний спів одержав своє теоретичне узагальнення в працях педагога-музиканта М. Дилецького («Способи до заправи дітей», «Граматика пенія мусикійского или известные правила в слозе мусикійском»).

Методика хорового співу в Києво-Могилянській Академії вдало поєднувала загальнопедагогічні та специфічні музичні закономірності. Засобами вокально-хорової

практики в цьому навчальному закладі здійснювалися музичне навчання і виховання, розвиток співацьких умінь і навичок на принципах єдності свідомого й емоційного, художнього й технічного, а також комплексного (ладового, ритмічного) розвитку музичних здібностей.

Київська Академія була своєрідним центром розвитку музичного, образотворчого й театрального мистецтва. Вихованці досконало оволодівали вокалом, багатоголосим співом, грою на багатьох музичних інструментах, диригуванням хоровим колективом.

Зі стін КМА вийшли видатні діячі освіти, учені, дипломати, державні діячі: Ф. Прокопович, Г. Сковорода, М. Ломоносов, П. Загорський (медик), М. Березовський, А. Ведель та інші композитори.

Період першої половини ХІХ століття – важливий етап в історії музичної культури України. Більш інтенсивним стає музичне життя в країні. Прогресивні поети, письменники, музиканти з великим інтересом звертаються до українського фольклору, що сприяло появі нових форм і жанрів у професійній музиці. Розвивається музична освіта, музичний театр, з'являються композитори, діяльність яких заклала підвалини високопрофесійної української композиторської школи.

Серед таких композиторів слід назвати М. С. Березовського, Д. С. Бортнянського, А. Л. Веделя, С. С. Гулака-Артемівського, М. М. Калачевського.

Як відомо, найбільш розвиненим і популярним видом українського музичного мистецтва завжди була вокально-хорова музика. У другій половині ХVІІІ ст. на зміну одночастинному партесному багатоголосному духовному та світському хоровому концертам прийшов циклічний чотириголосний хоровий концерт з колом яскравих музичних образів та емоційних настроїв. Кращі зразки цього жанру є прикладом нової музики, проникнутої живими людськими почуттями, насиченої інтонаціями народнопісенного мелосу. Часто ці концерти виходили далеко за рамки суто церковної музики.

Автори нових партесних концертів звертались до таких текстів, які давали б основу для розкриття багатого світу людської душі, динаміки глибоких і різноманітних переживань.

Внутрішній зміст концерту вплинув на розвиток його музичної форми, яка стала більш розвиненою. Тепер акапельний хоровий концерт складався з кількох контрастних частин, і широким тематичним розвитком всередині них він став являти собою своєрідну хорову симфонію з суворою й послідовною логікою музичної драматургії. У мелодії хорового концерту, фактурі його викладання, типах багатоголосся був відчутний значний вплив національного хорового співу, поєднаний з елементами великих форм інструментальної музики.

Одним з перших представників нового напрямку в музичному мистецтві другої половини ХVІІІ ст., творчість якого пов'язана з написанням партесних концертів, був

МАКСИМ СОЗОНТОВИЧ БЕРЕЗОВСЬКИЙ

(1745-1777)

Діяльність Березовського припадає на період, коли розквітає українське бароко. Його твори, увібравши в себе певні характерні риси західних стилів, природно поєднують українську пісенність, своєрідну ритміку й ладовість слов'янського фольклору.

Народився М. Березовський в Україні, але більшу частину свого життя провів поза її межами. Через драматичні життєві обставини, короткий творчий шлях Березовський не встиг реалізувати свій багатющий творчий дар.



У музиці М. Березовського відбилися дві головні грані його творчої особистості. У творах світського характеру відбилась музика, сповнена життєрадісності, молодечого запалу. У творах духовного плану знайшла відображення заглибленість композитора у внутрішній світ людини. Твори світських жанрів за своєю образністю наближаються до творів західноєвропейських композиторів (переважно італійських).

У творах духовного характеру М. Березовський став новатором.

Життєвий і творчий шлях композитора й сьогодні ще має багато прогалин. За період його життя з'являлися скупі відомості про Березовського. Тільки у другій половині ХХ століття були написані монографії про творчий шлях композитора: у США в 1974 р. В. Вітвицький видає книгу про Березовського; у Росії в 1983 р. – М. Рицарева; в Україні над музичними творами Березовського працює сучасний український музикознавець М. Юрченко.

Точна дата народження М. С. Березовського не встановлена, та більшість авторів, які вивчали творчий шлях композитора, сходяться на тому, що М. Березовський народився в м. Глухові, яке з 1750 р. було важливим культурним центром України, у ньому існували існувала музична школа, театр (у резиденції гетьмана Кирила Розумовського), співоча капела. У глухівській музичній школі, вірогідно, навчався й Березовський.

Після закінчення музичної школи Максим продовжив своє навчання в Києві, у Києво-Могилянській академії. Музичні здібності й чудовий голос хлопчика привернули увагу тих, хто шукав талановитих дітей в Україні для Придворної капели. Максимом зацікавився граф Петро Румянцев і взяв до царського двору.

У 1758 р. М. Березовський переїздить до Санкт-Петербургу. Його зарахували співаком у трупу Придворного театру. Звісно, що Березовський виступав у головних ролях опер італійських композиторів: Франческо Арайї «Олександр в Індії» та в опері Вінченцо Манфреді «Признана Семіраміда». На цих музичних творах молодий композитор познайомився з італійською оперою-серіа, що значно вплинуло на розвиток його музичного мислення.

У 60-х роках ХVIII ст. М. Березовський був дуже популярним і відомим композитором і співаком. Біографи музиканта пишуть про прем'єру багатьох його духовних концертів.

На початку 1770 р. М. Березовський поїхав навчатись у Болонську музичну академію до відомого музиканта-педагога Джованні Баттіста Мартіні. У 1771 р. він склав іспит і був прийнятий до Болонської філармонічної академії. Тут він написав свої духовні твори, зокрема Літургію. У 1772 р. створив Сонату для скрипки та чембало, а на початку 1773 р. – оперу «Демофонт».

Повернувшись з Італії, М. С. Березовський зіткнувся з важкою долею музиканта, що межувала з долею кріпака. Соціальна атмосфера в тогочасній Росії була складною. Березовський не міг себе реалізувати як композитор, що вплинуло на його психічний стан. Композитор не витримав такої долі. Його життя мало трагічний кінець – самогубство в 1777 році.

Переважна частина творів композитора не опублікована. Деякі рукописи знаходяться в Італії.

Одним з найпопулярніших творів композитора є чотириголосний духовний концерт «Не отвержи мене во время старости», який був відроджений в одній з концертних програм Першого Міжнародного симпозіуму, присвяченого старовинній музиці східних слов'ян (1966 р.), що проходив у Польщі.

Творчість М. С. Березовського належить до найславніших сторінок української музичної культури. Він уперше прилучив вітчизняне мистецтво до багатьох завойовувань західноєвропейської музики. Йому належить перша опера, перша інструментальна соната, перша fuga в українській професійній музиці.

Духовний концерт М. Березовського «Не отвержи мене во время старости» був написаний у другій половині ХVIII ст. (приблизно 1765-1766 рр.). Літературною основою

концерту послужили слова псалму №70 з Псалтиря. З усього тексту (24 строфи) композитор вибрав найбільш драматичні за змістом 5 строф і використав їх у своєму творі.

Чотири частини концерту, що контрастують між собою за типом викладання музичного матеріалу, темпом, емоційним настроєм, розкривають головну думку твору – через страждання і муки до боротьби і перемоги.

I ч. висвітлює величаву скорботу доведеної до відчаю людини, яка з надією звертається до всемогутнього й милосердного Бога. Мелодична лінія цієї частини перегукується зі звучанням українських ліричних тужливих пісень («Кущ калини розвивається», «Ой, нас братці, п'ять» тощо). У процесі розвитку музика головної теми драматизується й набуває рис неспокою та загрози.

Музика II ч. починається одразу ж після I ч. без перерви. Інтонаційна сфера її нагадує українські жартівливі пісні, що в процесі свого розвитку набувають агресивного й жорстокого звучання.

Музичний матеріал III ч. позбавлений бурхливого розвитку: все завмирає і заспокоюється. Виникає враження припиненості та зосередженості: з'являється тема фінальної фуги, музична основа якої будується на початковій музичній темі з I ч. Тепер почуття безнадії зникає, а музичний матеріал виростає в сильний, вольовий мотив, сповнений активної життєвої сили й рішучості.

Сьогодні музична спадщина М. Березовського відроджується як для українців, так і для слухачів усього світу. Його твори успішно виконуються на концертних естрадах і в церковних богослужіннях. З кожним роком поповнюється музичний фонд спадщини М. Березовського віднайденими в архівних залах бібліотек Англії та Франції новими нотами духовних концертів, що успішно озвучуються сучасними професійними й аматорськими хоровими колективами.

«НЕ ОТВЕРЖИ МЕНЕ ВО ВРЕМЯ СТАРОСТИ»

(хоровий концерт)

М. Березовський

Adagio

С. Solo *p*
Не от_ вер_ жи ме_ не, во вре_мя ста_ ро_сти, не от_

А. Solo *p*
Не от_ вер_ жи ме_ не

Т. Solo *p*
ста_ ро_сти, не от_ вер_ жи ме_ не

Б. Solo *p*
вер жи ме_ не

не от — вер — жи ме — не во вре — мя ста — ро —

— вер — жи ме — не во вре — мя ста — ро — сти, не от — вер — жи ме —

во вре — мя ста — ро — сти, не от — вер — жи ме —

— сти,

— сти,

Tutti f

не во вре — мя ста — ро — сти, не от — вер — жи ме — не вне — гда

во вре — мя ста — ро — сти, не от — вер — жи ме — не, вне — гда о — ску — де —

о — ску — де —

— ва — ти, о — ску — де — ва — ти о — ску — де — ва — ти кре —

о — ску — де — ва — ти, о — ску — де — ва — ти, о — ску — де — ва — ти

— ва — ти, кре — сти о — ску — де — ва — ти,

о — ску — де — ва — ти, о — ску — де — ва — ти, о — ску — де — ва — ти,

ДМИТРО СТЕПАНОВИЧ БОРТНЯНСЬКИЙ (1751-1825)

Д. С. Бортнянський – одне з найяскравіших обдарувань у блискучому сузір'ї музичних талантів XVIII століття.

Життєвий шлях музиканта багато в чому збігається з творчим шляхом М. С. Березовського. Народився він у м. Глухові, співав у Петербурзькій співокій капелі, навчався в Італії, після чого працював у Петербурзі. Музика композитора стає популярною і в Росії, і в Україні, і за кордоном. Провідні музикознавці вивчають його творчість, аналізують музичні композиції (Б. Асаф'єв, М. Боровик, М. Грінченко, Ю. Келдиш, Т. Лиманова, С. Людкевич, С. Скребков, О. Шреер-Ткаченко, Л. Хівріч та інші).

З метою активного розвитку музичних здібностей хлопця, формування його голосового апарату (юнак мав чудовий сріблястий дискант) у 1758 році Бортнянського переводять до Петербурзької співацької капели. Його музичною освітою тоді керував сам Марко Полторацький – великий майстер хорового співу.

У 1765 році Бортнянський знайомиться з італійським музикантом Б. Галуппі, який рекомендує відправити хлопця до Італії. У 1768 році юнак їде до Італії (м. Венеція). На той час тут було чотири консерваторії, одну з них очолював Галуппі.

В італійський період Бортнянський створює опери «Креонт» (1776), «Алкід» (1778), «Квінт Фобій» (1779); вокально-інструментальні ансамблі «Ave Maria», «Solve regina»; хорові композиції «Німецька обідня», «Російська вечере».

Повернувшись до Росії після навчання, музикант працював капелмейстером Придворної співацької капели. Саме в цей період розкривається його обдарування як митця-композитора. Хорові твори, написані протягом 80-х років, становлять кульмінацію музичної спадщини Д. Бортнянського і всієї духовної вітчизняної музики XVII-XVIII століть.

У 80-х роках музична культура розвивалась у рамках музичного театру, і Бортнянського залучають до цієї діяльності. Протягом 1786-87 років з'явилися три опери композитора: «Свято сеньйора», «Сокіл», «Син-суперник».

У 1796 році Д. Бортнянський отримав чин статського радника й посаду директора Придворної співацької капели. Ці події дали змогу здійснити деякі реформи на культурній



нів. Він домігся покращення матеріального забезпечення хористів, піклувався про їх виконавську майстерність, постійно їздив до Глухова з метою відбору молодих співаків і оновлення хорового колективу. Багато сил віддав Бортнянський для того, щоб хорова капела набула самостійного статусу як незалежний мистецький колектив. У 1800 році було прийнято таке рішення, а у 1802 році було засновано Петербурзьке філармонічне товариство. Хорова капела виконувала ораторії та хорові твори Й. Гайдна, В. Моцарта, Керубіні, Генделя, Л. Бетховена. Окрім концертної діяльності капела займалася підготовкою регентів церковних хорів.

З 1816 р. його було призначено цензором духовних творів.

Овіяний славою, оточений загальною пошаною, великий композитор, диригент, педагог, громадський діяч Дмитро Степанович Бортнянський помер 27.09.1825 року.

Хорова творчість Д. С. Бортнянського належить до золотого фонду світової музичної класики. За стилем, складом музичного мислення вона не має аналогів у західноєвропейській музиці. Засвоївши досвід партесного концерту, Бортнянський підняв хоровий жанр на недосяжну висоту.

Жанрова палітра хорових творів композитора охоплює численні Літургії, циклічні концерти, одночастинні твори. Центральним жанром творчості Бортнянського є хоровий концерт, що розвинувся на глибоко національному – українському, а потім і російському ґрунті.

Виникнувши на основі музичного збагачення літургії, хоровий концерт у XVIII столітті утвердився як поліфункціональний жанр. Подвійна природа концерту – духовність і світськість – особливо приваблювала Бортнянського.

Аналізуючи музичні теми концертів, дослідники підкреслюють їх зв'язок з українським фольклором: №32, 25, 22, 84 «Летять галки»; №9 «Ой ходив козак».

У Бортнянського є 35 чотириголосних і 10 двохорних та восьмиголосних творів. За характером ці твори можна поділити на дві групи. I група – відрізняється урочисто-прославним святковим колоритом. II група – твори глибоко філософського складу.

Для творів I групи характерними є танцювальні ритмічні формули, традиції кантів, інтонації маршу. Творам II групи притаманна пісенність, ліричність, піднесеність, стримана зосереджена лірика.

Самобутність хорових концертів Бортнянського полягає у надзвичайно вдалому, органічному поєднанні принципів класичного музичного стилю з традиціями вітчизняної хорової музики, які композитор чудово знав і розвивав у своїх творах.

Музичний тематизм хорових концертів композитора зумовлений впливом класицизму:

- інтонаційна опора на побутові жанри;
- чітка структура в побудові тем, але більш вільна, ніж у творах західноєвропейських композиторів;
- підкресленість кадансів.

У ладо-гармонічному мисленні Бортнянський спирається на мажоро-мінорну систему, у ній мало гармонічних барв.

Хорова фактура концертів така: чотириголосний гомофонно-гармонічний виклад. Головна тематична лінія розщеплюється в різних голосах, що пов'язує її з іншими голосами, виникає своєрідна поліфонія.

Д. Бортнянський широко використовує контрасти хорових тутті і сольних ансамблевих епізодів.

Музична мова партесних концертів Д. Бортнянського відображає високу композиторську майстерність. У ній знайшли втілення багатовікові традиції західноєвропейської церковної школи, зокрема венеціанської. Мелодика концертів відомого композитора дуже часто пов'язана з українським фольклором, з обрядовими, ліричними, побутовими, жартівливими, танцювальними інтонаціями.

Крім партесних концертів музикант пише й інші церковні хорові твори, наприклад,

причасні, Херувимські («Херувимська №7»).

Духовний концерт Д. Бортнянського №15 «Придіте, воспоем» належить до кращих зразків духовної музики. Концерт має три частини. I частина будується на урочистих, закличних інтонаціях і одразу ж вводить слухача в настрій радісного й піднесеного свята. Композитор застосовує такі прийоми музичної виразності: перегукування окремих голосів, короткі, енергійні вигуки (так характерні для українських народних пісень).

II частина переносить слухача у світ скорботи й жалоби, для відтворення якого автор концерту застосовує м'які, спадаючі закінчення мелодичної лінії, різкі переходи від однієї групи голосів до іншої, зіставлення чоловічих і жіночих тембрів, елемент українського фольклорного заупокійного співу – голосіння.

III частина урочиста й радісна. Хорові партії «зображають» фанфарне звучання труб. Виникає своєрідна емоційна і змістовна арка між I та III частинами. Навіть окремі мелодичні фрази фіналу наближені до канту-вівату, що й у першій частині.

Незважаючи на скорботну II частину, загальний емоційний настрій концерту сприймається як радісний та урочистий і відповідає творові, що написаний з приводу одного з найвеличніших християнських світ – Воскресіння Христа, Великодня.

Музична спадщина Д. С. Бортнянського багата й різноманітна в жанровому відношенні. Серед інструментальних жанрів музики композитора збереглися 3 сонати: C-dur, F-dur, B-dur; квінтет C-dur для фортепіано, арфи, скрипки, віоли-да-гамба і віолончелі; концертна симфонія для 7 інструментів. Фортепіанна фактура сонат Бортнянського прозора, технічно не складна. Але за її простотою ховається висока майстерність, що виявляється в проведенні основної тематичної лінії твору, наповненої яскравою виразністю, витонченою рельєфністю, красою та наспівністю. Формоутворення згаданих сонат відзначається особливою свободою.

Фортепіанні сонати Д. Бортнянського й сьогодні займають чільне місце в концертному репертуарі молодих і авторитетних виконавців.

АРТЕМ ЛУК'ЯНОВИЧ ВЕДЕЛЬ (ВЕДЕЛЬСКИЙ) (1767-1808)

Серед композиторів, творчість яких тісно пов'язана з розвитком духовної музики, почесне місце займає постать А. Л. Веделя. Музична спадщина його відкриває яскраві сторінки в історії формування й розвитку українського музичного мистецтва. Партесні концерти Веделя найближче стоять до витоків народної музичної творчості і являють собою шедеври українського музичного мистецтва.

Народився А. Л. Ведель у Києві в 1767 році в сім'ї ремісника. Загальну освіту отримав у Києво-Могилянській академії (1776-1787 рр.), яка на той час славилася своєю високою якістю викладання музичних дисциплін. Велику популярність в академії завжди мали хоровий та оркестровий колективи, у яких молодий музикант виступав як диригент, співак-соліст хору та скрипаль оркестру. Саме в цей період створені й перші композиції Веделя – духовні концерти на тексти з Псалтиря.

Після закінчення академії музиканта запрошують до Москви диригентом капели генерала Єропкина.

У Москві Ведель пробув недовго й наприкінці 1792 року повернувся назад до Києва, влаштувався на службу до генерала А. Левідова, який заснував у Києві військову капелу. Тут композитор працював два роки, утворив свої найвідоміші духовні концерти «В молитвах неусипающую Богородицу», «Спаси мя Боже», «Доколе, Господи, забудеш мя» та інші.

У 1795 році генерала Левідова переводять до Харкова, і Ведель їде вслід за ним, де продовжує працювати в капелі й складати свої твори. З'являються такі концерти, як:



«Воскресні Боже», «На ріках Вавилонських».

У 1796 році А. Ведель знову повернувся до Києва. Соціальний і політичний стан тодішньої Російської імперії не сприяли розвитку творчої діяльності музиканта. Влада заборонила виконання духовних концертів у церкві, а для Веделя це означало кінець його творчої кар'єри. Настрої відчаю та безнадії пронизують музичні твори композитора (духовний концерт «Услиши, Господі, глас мой»).

У 1799 році в пошуках кращої долі А. Л. Ведель вступає ченцем у Києво-Печерську лавру, але й там не знаходить спокою і через рік залишає монастир. На той час це був страшний крок. Веделя спіймали, заарештували, а потім оголосили божевільним.

Серед творчих здобутків композитора найвідомішими стали «Херувимська», духовні концерти «На ріках Вавилонських», «Услиши, Господі, глас мой», «Доколе, Господі, забудеш мя», «В молитвах неусипающую Богодицу», «Десь, Владико, твори», «Величаю, величаю тя, Господі», «Помилуй мя, Господі».

Даючи загальну характеристику музичної спадщини А. Л. Веделя, слід зауважити: переосмислення європейських стильових рис у поєднанні з національними рисами й музичним фольклором є головною заслугою музичної творчості композитора.

Духовний концерт «Доколе, Господі...» належить до кращих творів композитора. В основу його покладений Давидовий псалом №12, образний зміст якого відповідає настроям і почуттям музиканта. Концерт має три частини, які не контрастують між собою. Музична мова концерту близька до українських народних пісень і нагадує пісню-романс, думу або кант.

Творчість А. Л. Веделя завершила «золотий» період розвитку музичного мистецтва XVIII століття, наблизила духовний хоровий концерт до народнопісенної творчості українського народу, збагативши його мелодичну основу своєрідними зворотами обрядових пісень, побутовою лірикою міського романсу, імпровізаційністю розвитку музичного матеріалу.

Питання та завдання для закріплення матеріалу:

1. Висвітлити головні історичні події XVIII століття, що сприяли розвитку політичної, економічної, соціальної, культурної сфер української держави.
2. Г. С. Сковорода, вплив його діяльності на формування нової свідомості особистості того часу.
3. Музична творчість Г. Сковороди.
4. М. С. Березовський – перший представник нового напрямку в розвитку музичного мистецтва II половини XVIII століття.
5. Яким чином Березовський потрапив до Петербургу?
6. Духовні концерти М. Березовського.
7. Д. С. Бортнянський – талановитий композитор II половини XVIII століття.
8. Творчий шлях Д. Бортнянського.
9. Хорові та інструментальні твори Бортнянського.
10. Партесний концерт Д. Бортнянського.
11. На які тексти були написані духовні концерти Д. Бортнянського?
12. Загальна характеристика музичної спадщини А. Л. Веделя.
13. Партесний концерт А. Веделя «Доколе, Господі...».
14. Що об'єднало музичну спадщину М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя?
15. Де отримали музичну освіту М. Березовський, Д. Бортнянський та А. Ведель?

Література:

1. Корній Л. Історія української музики. – Ч. 2 (друга половина XVIII століття). – К. – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1998. – 387 с.
2. Кияновська Любов. Українська музична культура. Вид. друге, перероб. і доп. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 10-24].

СЕМЕН СТЕПАНОВИЧ ГУЛАК-АРТЕМОВСЬКИЙ

(1813-1873)

У діяльності видатних композиторів України XIX століття знаходять віддзеркалення передові ідеї свого часу. Основною та найбільш актуальною темою їх творчості було відображення життя закріпаченого й знедоленого українського народу. Створюючи правдиві картини з історії та побуту українців, яскраві народні образи, вони, так чи інакше, ставали на шлях викриття й засудження існуючого суспільного устрою, закликаючи до його перебудови.



У цей період активно розгортається громадська діяльність і музична творчість таких талановитих композиторів, як С. С. Гулак-Артемівський, М. М. Вербицький, І. І. Воробкевич, М. М. Калачевський, П. І. Ніщинський та інші.

С. С. Гулак-Артемівський належав до провідних культурних діячів свого часу. Він талановитий український композитор, автор першої української лірико-комічної опери, відомий оперний співак, активний громадський діяч. У його особі українська музика мала одного з перших композиторів-професіоналів, який заклав основи розвитку української національної опери.

Народився Гулак-Артемівський 4 (16) лютого 1813 року в м. Городищі на Черкащині в сім'ї священика. Уже в дитинстві Семен виявив неабиякі музичні здібності, він мав прекрасний дискант – і це вирішило його долю.

Коли хлопчику виповнилось 11 років, батько відвіз його до Києва і 01.09.1824 р. Семен був зарахований до складу учнів Київського повітового духовного училища. Чутка про чудовий голос маленького співака дійшла до київського митрополита Є. Болхолвитинова, за наказом якого юнак був зарахований до хору Софіївського собору.

З 1835 року Гулак-Артемівський став приватним учнем молодшого відділення Київської духовної семінарії.

У січні 1837 року великого російського композитора М. І. Глінку було призначено капельмейстером Придворної співацької капели. У цей період Глінка працював над оперою «Руслан і Людмила». Знаючи вокалістів петербурзької оперної трупи, композитор добре розумів, що серед існуючих артистів немає виконавців для деяких партій нового твору.

Улітку 1838 року, подорожуючи Україною, М. Глінка побував під час богослужіння в Михайлівському монастирі й був вражений чудовим баритоном, що співав соло. Глінка запропонував 25-річному Семену Степановичу їхати до Петербургу, на що Гулак-Артемівський дав свою згоду. Великий російський композитор спочатку сам навчав юнака співу, а в 1839 році організував на його користь концерт, і на отримані від концерту кошти послав юнака за кордон удосконалювати вокальну освіту.

Перебуваючи певний час у Парижі й Флоренції, Гулак-Артемівський став відомим як прекрасний співак-виконавець. В Італії молодий вокаліст мав змогу слухати прославлених співаків свого часу, стежити й аналізувати їхні методи виконання. Дуже швидко Гулак-Артемівський зрозумів, що не все треба наслідувати в італійських митців. Техніка співу у вокалістів італійських театрів була бездоганною, але вона не поєднувалася з принципами творення художнього образу у вокальному мистецтві.

Навчаючись в Італії, С. С. Гулак-Артемівський дебютував в операх В. Белліні «Беатріче ді Тенда», Г. Доніцетті «Лючія де Ламмермур», Д. Меркаданте «Браво».

Після повернення в Росію протягом 22 років (1842-1864 рр.) С. Гулак-Артемівський був одним з провідних оперних акторів у трупі імператорських театрів у Петербурзі. Великий діапазон голосу дозволив співаку виконувати й басові, й баритонові партії в операх Доніцетті («Лінда ді Шамуні», «Велізарій», «Лючія де Ламмермур» та ін.), Ричарда

Форта, В. А. Моцарта, К. Вебера, Ж. Верді. Особливої слави зазнав С. Гулак-Артемівський у ролі Руслана з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки.

У 1846 році С. Гулак-Артемівський був відправлений до Москви, де він вперше виступив на сцені московського Великого театру в партії Велізарія в однойменній опері Доніцетті. Протягом року артист працював у Великому театрі. За цей період співак підготував і почав виконувати такі твори, як «Пісня ямщика» М. Бахметьєва, «Рябинушка», «Что, красotka молодая» В. Волкова, «Три песни» О. Верстовського.

У цей період С. Гулак-Артемівський познайомився з талановитою піаністкою й арфісткою Олександрою Іванівною Івановою. Дружба переросла в щире кохання й одруження, яке відбулося 8 листопада 1848 р.

Естетичні й художні погляди молодого композитора формуються під впливом тісної дружби його з великим українським поетом Т. Г. Шевченком, який розумів мистецтво як активну форму художнього відображення реального життя народу.

Творче композиторське обдарування музиканта виявилось ще в 50-х роках під час перебування в Петербурзі, коли він почав писати музику до нескладних спектаклів (на зразок вокально-хореографічних дивертисментів на народні сюжети). У цей період він звертається й до оперного жанру.

Вершиною творчості композитора стала його опера «Запорожець за Дунаєм», створена в 1862 році. Та незабаром сталось так, що ця опера була вилучена з репертуару столичного театру, але її активно підхопили численні українські трупи драматичних театрів. З незмінним успіхом опера «Запорожець за Дунаєм» ставилась Кропивницьким, Садовським, Саксаганським. Причина великого успіху твору полягала в народності музичних образів, їх художній правдивості, у майстерному поєднанні автором досягнень західноєвропейського оперного мистецтва з глибоким знанням народної музичної творчості.

Починаючи з 1861-1862 років, С. С. Гулак-Артемівський вів активне артистичне життя, що позначилося на стані його здоров'я, почались перші ознаки втрати голосу. 21 листопада 1865 року відбувся останній виступ співака в опері О. Верстовського «Громобой».

З 1868 року і до кінця життя Гулак-Артемівський з родиною жив у церковному домі московської Кудринської Христорождественської церкви.

Помер композитор 5 квітня 1873 р. від запалення легенів. Його поховано в Москві на Ваганьковському кладовищі.

Опера «Запорожець за Дунаєм» є вершиною творчості С. Гулака-Артемівського. Твір був написаний у 1862 році, а в 1863 році вперше поставлений на сцені Петербурзького Маріїнського театру за участю автора в ролі Івана Карася.

«Запорожець за Дунаєм» – перша українська лірико-комічна опера. Лібрето створене самим композитором (можливо, за участю М. І. Костомарова (1815-1885)). Дія відбувається наприкінці XVIII ст., коли частина українців, рятуючись від переслідувань царської влади, перейшла Дунай і підпала під владу турецького султана (на той час Катерина II знищила Запорізьку Січ). Та ні тяжке життя на чужині, ні туга за рідною землею не змогли зламати оптимістичний дух запорожців, їх відвагу, безстрашність і живий народний гумор.

Зміст опери пов'язаний з тим, як хоробрий і розумний запорожець Іван Карась перехитрив турецького султана. Одночасно розгортається лірична лінія твору, що розкриває кохання двох молодих людей – козака Андрія й Оксани (названою дочки Карася). Закохані роблять спробу втекти в Україну. Утікачів ловлять, усі чекають жорстокої розправи, але султан, який щойно приймав у себе Карася і по-дружньому з ним розмовляв, несподівано відпускає всіх українців на батьківщину, що викликало загальну радість.

Опера «Запорожець за Дунаєм» має яскравий національний колорит, пройнята патріотичними мотивами, здоровим народним гумором і світлою лірикою. Музична мова її тісно пов'язана з інтонаційною та ритмічною сферою української народної пісні. Провідна ідея твору – любов українського народу до своєї вітчизни. Головні герої твору –

Іван Карась, Андрій, Оксана – наділені кращими рисами, притаманними українському народу: сміливість, чесність, спритність, дотепність. В образах ліричних героїв опери – Оксани і Андрія – відтворено почуття високої чистої любові, позбавлене будь-яких корисливих розрахунків.

Опера складається з пісень, хорів, дуетів, танців. Пісня і танець у чергуванні з розмовними діалогами утворюють основу музичної драматургії спектаклю. Окремі сольні й ансамблеві епізоди (наприклад, обидві арії Карася, дует Оксани й Андрія, ліричні арії Оксани) мають яскраво виражений народнопісенний характер. Найчастіше вони мають основу куплетно-варіаційної пісні. Тільки каватина Султана написана в стилі італійських оперних арій першої половини XIX ст.

У деяких випадках композитор прагне розширити рамки пісні й на її основі буде розвинену вокальну сцену (наприклад, дует-сцена Одарки й Карася «Відкіля це ти узявся», фінал I дії). Саме в цьому дуеті автор надзвичайно образно змальовує два живі народні портрети – гарячої, але доброї клопітливої Одарки, яка легко переходить від гніву й погроз до сліз і туги, та розумного й дотепного Карася, який, загулявши, відчуває свою провину й з усіх сил намагається заспокоїти дружину. Музична мова дуету тонко і гнучко відтворює нові відтінки настрою героїв.

Арія Карася

Ой, щось ду-же за-ту-ляв-ся лег-ве я сю-
ди доб-рав-ся бу-де ні-нка, ма-бу'tь би-ти
за чун-ши-ну во-ло-чен-ти, бу-де ні-нка
ма-бу'tь би-ти за чун-ши-ну во-ло-чен-ти

Дует Карася і Одарки

Від-кі-ля це ти у-зяв-ся? Де-ти до-сі про-по-
дав? Уч-би до-за по-бо-ляв-ся, Уч-би трохи о-ром-
мав деж це так ти ве-се-ляв-ся деж це так бен-
ке-ту-вав? як крізь землю про-ва-ляв-ся

Водночас цей дует є взірцем напрочуд цільного, єдиного за стилем твору, в якому образи й характери подані в наскрізному розвитку. Такого ефекту цільності автор досягає завдяки сміливому відбору засобів і прийомів музичного вислову, властивих і музичному фольклору, і професійній оперній музиці.

У музичній тканині опери майстерно перетворені риси танцювальних і жартівливих українських народних пісень (в арії-пісні Івана Карася «Ой щось дуже загулявся» та в пісні Одарки «Ой казала мені мати»).

Дуже виразними є в опері ліричні епізоди, пов'язані з образами Оксани («Місяцю ясний, зірки прекрасні») й Андрія. Вони відзначаються щирістю, сповнені ніжного поетичного настрою та поєднують у мелодиці інтонації селянської й міської пісенної лірики.

Опера «Запорожець за Дунаєм» – народний реалістичний твір, написаний з великою майстерністю і чудовим знанням вокалу. Вона стала класичним зразком української комічної опери й здобула величезну популярність як в Україні, так і за кордоном.

ПЕТРО ІВАНОВИЧ НІЩИНСЬКИЙ

(1832-1896)

П. І. Ніщинський народився 9 (21) вересня 1832 року в с. Неменка Липовецького повіту Київської губернії, в родині сільського дяка. Освіту здобув у Київському духовному училищі, де вивчав і музично-теоретичні дисципліни. Юнак мав добрий голос і співав у хорах. З дитинства від добре знав і любив народну пісню.

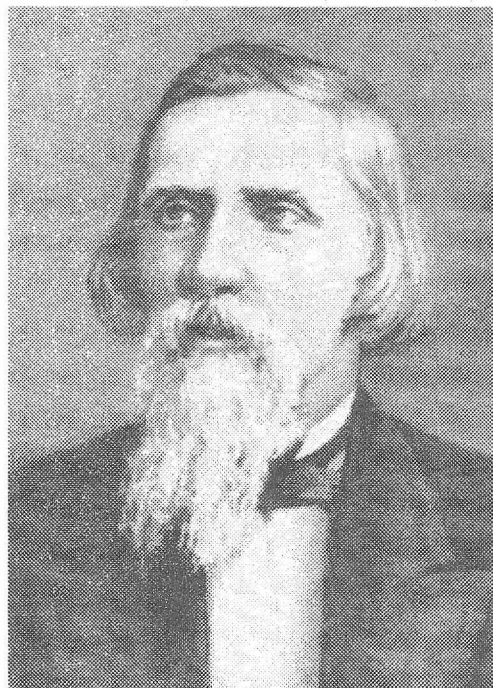
Після закінчення навчання кілька років працював півчим церкви російського посольства в Афінах, де закінчив університет і отримав учений ступінь магістра. Повернувшись на Батьківщину, Ніщинський викладав російську й грецьку мови в гімназіях. Деякий час жив у Петербурзі, Одесі, Ананьєві.

П. І. Ніщинський був людиною передових поглядів. У 60-х роках він спілкувався з революціонерами (зокрема О. Желябовим), брав активну участь у культурному русі, довгі роки підтримував творчі зв'язки з передовими діячами української культури – М. Кропивницьким, М. Лисенком, П. Сокальським.

Працюючи з хоровими колективами, Ніщинський займався літературою, композицією. З-поміж його літературних праць відомі перші переклади з оригіналу українською мовою зразків античної літератури – «Одіссея», «Антигона». Йому належить переклад грецькою мовою «Слова о полку Ігоревім». Помер П. І. Ніщинський 4 (16) березня 1896 року в с. Ворошилівка на Поділлі.

Музична спадщина П. І. Ніщинського вичерпується кількома обробками українських історичних пісень («Про козака Софрона», «Ой п'є Байда» й ін.), двома романсами («Порада» та «У діброві чорна галка»), музичною картиною з народного життя «Вечорниці» (на власний текст), написаною у 1875 році для другої дії п'єси Т. Шевченка «Назар Стодоля».

«Вечорниці» – кращий твір композитора. Джерела його музичної мови знаходяться в українській народнопісенній творчості. У простій, барвистій формі музикант відтворив правдиву картину народного побуту. Музичну драматургію твору складає народна пісня, танець, обряд. Структура твору має оркестрову інтродукцію, пісні хазяйки «Зоря з місяцем», хору дівчат «Добрий вечір, пані матко», хорів парубків «Віють вітри, ще й



буйнесенькі» та «Закувала та сива зозуля», пісні хазяйки «А хто п'є, тому наливайте» і великої заключної сцени ворожіння (соло сопрано, жіночий і чоловічий хор).

Центральний епізод – чоловічий хор «Закувала та сива зозуля» – є епічно-драматичною розповіддю про страждання козаків у турецькому полоні та їх мрії про визволення.

№ 5

(Allegro) Парубки

Т.
Б.

За - ку - ва - ла та си - ва зо - зу -

(♩ = 168)

ля ра - ним - ра - жо на зо - рі, ой за - пла - ка - ли

хлопці мо - лод - ці, гей, гей!

pp *ff* *pp* *mf* *mf*

Detailed description: The image shows a musical score for a male chorus. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line (Tenor and Bass) and a piano accompaniment (Right and Left Hand). The tempo is marked 'Allegro' and the time signature is 3/8. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The lyrics are in Ukrainian. The score includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). A tempo marking '(♩ = 168)' is present. The vocal line starts with the lyrics 'За - ку - ва - ла та си - ва зо - зу -' and continues through the systems with 'ля ра - ним - ра - жо на зо - рі, ой за - пла - ка - ли' and 'хлопці мо - лод - ці, гей, гей!'. The piano accompaniment provides a rhythmic and harmonic foundation for the vocal parts.

Завдяки глибокій змістовності, майстерності музичної форми, народності музичної тканини «Вечорниці» є одним з найпопулярніших творів українського музичного театру, а хор «Закувала та сива зозуля» належить до класичних зразків української хорової музики. Він увійшов у народний побут і здобув широке визнання не тільки в Україні, а й за її межами.

У своїх хорових творах П. І. Ніщинський виявив глибокі знання українського побуту й особливостей народної музики. «Вечорниці» належать до золотого фонду українського музичного мистецтва [с. 215].

Витоки музичної мови твору закладені в українській народнописенній творчості. У яскравій, доступній формі композитор оспівує картину народного побуту. Основою музичної драматургії композиції є народна пісня, танець, обряд.

Структура твору складається з:

- оркестрової інтродукції;
- пісні хазяйки «Зоря з місяцем»;
- хору дівчат «Добрий вечір, пані матко»;
- хору парубків «Віють вітри, ще й буйнесенькі»;
- хору парубків «Закувала та сива зозуля»;
- пісні хазяйки з хором «А хто п'є, тому наливайте»;
- заключної сцени «Гадання».

Центральний фрагмент твору – хор «Закувала та сива зозуля» – виконують парубки на прохання дівчат. Зміст хору являє собою епіко-драматичну розповідь про страждання козаків у турецькому полоні та їх мрію повернутися в Україну.

У партитурі хору можна легко виокремити чотири своєрідні епізоди-картини, що поєднані між собою єдиною патріотичною ідеєю. Перший епізод починається інструментальним вступом і словами «Закувала та сива зозуля». Він символізує тяжку долю козаків і відтворює могутню народну силу. Другий епізод (зі слів «Ой, повій, повій та буйнесенькій вітер») сповнений настроєм туги та скорботи за своєю Батьківщиною. У музиці звучать інтонації плачу, для чого автор використовує гармонійний мінор з підвищеним IV ст. (що є типовим для українських дум та історичних пісень), а в супроводі звучать «перебори» бандури.

Третій епізод у загальному контексті твору виділяється своїм яскравим характером (як спогад про сонячну Україну). Унісонне звучання хору ще раз відтворює й підкреслює могутню силу українців.

Четвертий епізод є особливо цікавим у музично-драматичному відношенні. Зміст епізоду розвивається на зіставленні слова й музичного тексту. Водночас коли словесний текст малює картину тяжкої долі козаків і жорстокість турецького султана, у музиці з новою силою відтворюється почуття гніву, протесту й велике бажання повернутися в Україну.

У музиці «Вечорниць» П. Ніщинський виявив глибоке знання української народної пісні, висвітлив її жанрові та стильові різновиди, збагатив яскравою і точною гармонізацією.

Питання та завдання для закріплення матеріалу:

1. С. Гулак-Артемівський – автор першої української лірико-комічної опери.
2. Висвітлити головні етапи творчого шляху Гулака-Артемівського.
3. Де навчався композитор?
4. Коли була створена опера Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»?
5. Якими вокальними номерами характеризуються головні дійові особи опери Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»?
6. Розкрити зв'язок музичної мови опери Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм» з особливостями української народної пісні.
7. Назвати і проспівати головні вокальні номери опери «Запорожець за Дунаєм», що

розкривають національні характеристики українського народу.

8. Загальна характеристика музичної спадщини П. І. Ніщинського.

9. «Вечорниці» – кращій твір Ніщинського. Джерела його музичної мови.

10. «Вечорниці» Ніщинського, структура твору.

Література:

1. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемовський. – К.: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 192 с.
2. Кияновська Любов. Українська музична культура. Вид. друге, перероб. і доп. – Тернопіль: СМІ «Астон», 2000. – 183 с.

Симфонічна творчість українських композиторів у дожовтневий період

В українській музичній культурі другої половини XVIII століття – на початку XIX століття особливого розвитку набуває музика для окремих музичних інструментів, невеличких інструментальних ансамблів і симфонічних оркестрів. Характерним для розвитку таких жанрів було те, що автори музичних творів спирались на народнопісенні й народно-танцювальні українські й російські мелодії. Розраховані переважно на домашнє музикування, такі композиції являли собою аранжування пісень і танців, варіації на відомі й популярні народні мелодії. Фактура викладання в таких творах була проста і не вимагала високої технічної майстерності.

Подібні інструментальні п'єси користувались особливою популярністю й завдяки цьому друкувались у різних музичних журналах, книжках для любителів музики. Так, у журналі «Музыкальные увеселения» (1774 р.) був надрукований український танець «Дергунець» у перекладі для фортепіано. А в петербурзькому «Музичному журналі для дам» (1790 р.) був вміщений «Козачок» теж у перекладі для фортепіано.

У цьому ж журналі була надрукована й «Руська симфонія на українські наспіви». Ім'я автора вказаного твору не зазначалося, але музика була досить популярною і користувалася успіхом серед слухачів.

В основу музичного матеріалу симфонії покладено дві народнопісенні теми: перша – широка, наспівна й урочиста – нагадує українську колядку (водночас це варіант відомої російської пісні «Молодка молодая», або «Как ходил, гулял молодчик», див. зб. Львова-Прача); друга – лірико-жартівлива українська народна пісня «Ой гай, гай, зелененький». Перша тема пов'язана з розвитком головної партії I частини, друга тема – побічна партія цієї частини.

Музична будова симфонії має три частини: Allegro, Andante, Rondo (фінал). I частина написана у формі сонатного алегро. II частина розвивається варіаційно, її контрастність досягається за рахунок ритмічних змін. Розвиток музичної тканини III частини (Rondo) відзначається рухливістю, енергійністю й зумовлений життєрадісним характером основної теми рефрену.

I частина – Сонатне алегро – до-мажор – це варіант комічної російської опери «Мельник, колдун, обманщик и сват» Соколовського і Фоміна. В основі музичного матеріалу лежать дві теми: перша – широка, наспівна, урочистого звучання в акордовому викладі і нагадує колядки («Молодка молодая»); друга – це українська мелодія народної пісні лірико-жартівливого характеру «Ой гай, гай зелененький» (ПП). Дві теми мають національний характер і жанрову визначеність.

II частина – Анданте – лірична тема ґрунтується на темах народнопісенного складу, що належить до жанру пісень-романсів. Основна тема – лірико-романсова, її розвиток досягається за рахунок варіаційного розвитку, а контрастність досягається ритмічними

відхиленнями й фактурними змінами.

III частина – Рондо – ГП побудована на українській народній пісні «Косарі», а в середній частині теми проводиться музика з опери «Мельник, колдун, обманщик и сват» (тема Филिमона – «Как ходил, гулял молодчик»), у другому епізоді Рондо знову звучить українська народна пісня. Загальний характер Рондо рухливий, енергійний. Мелодична тканина розвивається з використанням простих засобів музичної виразності, поліфонія майже відсутня.

Гармонічні засоби музичної виразності даного твору дуже прості, поліфонічні прийоми майже відсутні. І все ж твір являє собою цікавий зразок ранньокласичного симфонізму, заснованого на народнопісенних музичних темах.

Новим вищим етапом у розвитку симфонічного жанру стала Симфонія соль-мінор невідомого автора (1809 р.). Тематичний матеріал та інтонаційно-образна сфера пов'язані з музичною творчістю українського народу. Музичний матеріал будується на перетворенні українських і російських народних пісень.

I частина має вступ ліричного характеру й будується на матеріалі російської протяжної пісні. I частина – Сонатне алегро – ГП жвава тема зіставляється з ліричною темою ПП. Дві теми розвиваються в розробці частини.

II частина – Романс – мрійливого характеру. У викладенні головної теми використовується дует мідних. Барвіста оркестровка Романсу поглиблює його романтичний характер.

III частина – Менует – відчувається прагнення до винесення національного елемента. В епізоді тріо використовується мелодія української народної пісні «Ой під горою, під перевозом» (Сонце низенько).

IV частина – це найяскравіша частина симфонії – «Козачок», що написаний у формі рондо-сонати. Вибрана форма дає змогу втілити основний характер-образ у темі-рефрені. Добиваючись конкретизації й національної визначеності музичних образів, прагнучи до багатогранного показу музичних образів, композитор виявив високу майстерність у володінні засобами симфонічного розвитку тембровими багатствами симфонічного оркестру в перетворенні музичних і танцювальних тем.

Музична змістовність, образне багатство, високий професійний рівень – усе це дає підстави вважати Симфонію невідомого автора XIX століття зразком музичного мистецтва того періоду.

Симфонія В. Сокальського – соль-мінор була створена у 1892 р.

Після першого виконання в 1894 р. друге життя до симфонії прийшло в 1954 р. Симфонія – вище досягнення музичної культури своєї епохи. Вона становить новий етап розвитку українського симфонізму кінця XIX ст. Музика симфонії нова за змістом і стилем, має ряд характерних ознак, що йдуть від жанрово-програмних творів російських композиторів-кучкистів та від лірико-драматичних творів П. Чайковського. Характерні ознаки російського симфонізму мають у музичній тканині своєрідне перетворення. У музиці розкривається глибокий життєвий задум: любов до Батьківщини, до краси природи, народного побуту.

Симфонія має 4 частини. I частина – Сонатне алегро – широкого масштабу, багатопланова. Музичний матеріал розвивається не за принципом контрасту, оспівуючи красу рідного краю, музичні теми чергуються між напруженими й суто ліричними, спокійними, ГП складається з трьох музичних тем: танцювальної, вольової, героїчної. ПП нагадує музичні теми П. Чайковського, звучить схвильовано, піднесено, розвиток досягається за рахунок секвентного розвитку музичної тканини (переважно у дерев'яних духових інструментах), розробка дуже активна, застосовується поліфонічний розвиток, уся I частина закінчується радісним фіналом.

II частина – Скерцо – гумор, безтурботність, ліричність народних сцен. За формою автор використовує рондо, у якому вальс і мазурка звучать в епізодах. Ліричні епізоди використовують народні українські наспіви пісень-веснянок.

III частина – Анданте – побутовий романс елегійного типу, звучить тема смутку, печалі.

IV частина – «Козачок» – це народна масова сцена піднесеного радісного характеру. Сонатне алегро з його ГП та III партіями ніби знову показують головних героїв. Це картина свята. До кола тем вводиться епічна тема, реприза, майже повне повторення експозиції.

МИХАЙЛО МИХАЙЛОВИЧ КАЛАЧЕВСЬКИЙ

(1851-1910/12 р.)

Талановитий український композитор, автор відомої «Української симфонії» народився в сім'ї дрібнопомісного дворянина в с. Семи Могили Глобинського району на Полтавщині. У дитячі роки він разом з батьком жив у Кременчуці, що дало можливість майбутньому композиторові добре ознайомитися з українським народнопісенним фольклором. Музичну освіту М. Калачевський отримав у Лейпцігській консерваторії. Його викладачем з композиції був професор Ріхтер, один з найбільш досвідчених фахівців у Лейпцігській консерваторії. Дипломною роботою молодого музиканта була його «Українська симфонія». Уперше вона виконана там же під керівництвом автора. Після закінчення навчання Калачевський повертається в Україну, оселяється в Кременчуці, де живе до кінця своїх днів.

У Кременчуці М. М. Калачевський був організатором і активним учасником музичного життя міста. Заснував камерне тріо, у якому сам брав участь як піаніст. У 1900 році композитор тяжко захворів, що привело його до загального паралічу й нервового розладу.

Крім «Української симфонії» М. Калачевський написав 19 романсів, декілька фортепіанних творів, фортепіанне тріо, струнний квартет, «Реквієм» для хору, струнного оркестру, органа й соліста.

«Українська симфонія» М. М. Калачевського

Один з найцікавіших творів українського музичного мистецтва другої половини XVIII століття. Значення симфонії в розвитку національної музичної культури особливе: вона започатковує традицію монументальних жанрів симфонічної музики.

«Українська симфонія» – кращий твір композитора. У ньому відчувається подих демократичних ідей того часу. Ідейно-тематичною основою симфонії є народна пісня різних настроїв і жанрів, тому музичні образи твору відзначаються конкретністю й виразністю, а музична думка викладена ясно, логічно, динамічно, яскравими оркестровими барвами.

Головний настрій симфонії – світла лірика, задушевність, м'який жарт, життєрадісність.

«Українська симфонія» має класичну будову і складається з 4-х частин:

I частина – Інтродукція та Allegro;

II частина – Інтермецо-скерцандо;

III частина – Романс;

IV частина – Фінал, Allegro.



Широкий вступ до I частини будується на добре відомій українській народній пісні «Віють вітри». Розвиваючи тему, композитор використовує м'яке звучання духових і дерев'яних інструментів – наче сумний спів розвивається на фоні чудового рідного пейзажу. Так сприймаються перші такти вступу симфонії. Згодом тема переходить у високий регістр і її загальний колорит стає більш прозорим.

Головна партія виникає як органічне продовження розвитку теми вступу. Вона також будується на темі української народної пісні «Віють вітри». Оповідальний характер теми вступу змінюється більш розвиненим рухом, динамікою, оркестровими барвами.



Побічна партія – це якісно нова тема, вона сповнена благородства і світлої лірики. Побудована на старовинній українській пісні «Йшли корови із діброви, а овечки з поля», побічна партія сприймається як необхідний контраст до збудженої попередньої теми головної партії. Українська народна пісня, яка була покладена в основу побічної партії, розповідає про розлуку двох молодих людей. Своїм загальним характером і настроєм побічна партія яскраво контрастує з головною партією. I частина має розробку, музичний стрій якої будується на головній і побічній партіях, що звучать у скрипок і флейт, або в гобоя. У розробці композитор застосовує фугато і використовує різні прийоми поліфонічного письма: канон, стретто, підголоскова поліфонія.

Ліричний характер усієї частини розповсюджується і на розробку. Музичні теми I частини розвиваються не за принципом драматичного конфлікту, а за принципом колористичного зіставлення.

Музику I частини завершує тема «Віють вітри», викладена таким же чином, як у вступі, завдяки чому перекидається арка між початком і завершальним епізодом. Саме завдяки цьому вся I частина набуває особливої цільності.

II частина – Інтермеццо-скерцандо – є жартівливою картиною з народного побуту. Її мелодична основа розвивається на основі української народної пісні «Дівка в сінях стояла», що якнайкраще відповідає сутності другої частини. Пісенна тема в другій частині

набуває різних відтінків переживання: то граціозного, то жалібного, то насмішкуватого. Музична тема звучить без суттєвих змін і розвивається шляхом поступового проведення її різними музичними інструментами в різних регістрах і в різних тональностях.

Інтермецо-скерцандо достатньо яскраво засвідчує вплив музичної творчості провідних західноєвропейських композиторів (Л. В. Бетховена).

III частина – «Романс» – побудована на мотивах української народної пісні «Побратався сокіл з сизокрилим орлом», що має риси епічності, розповідності.

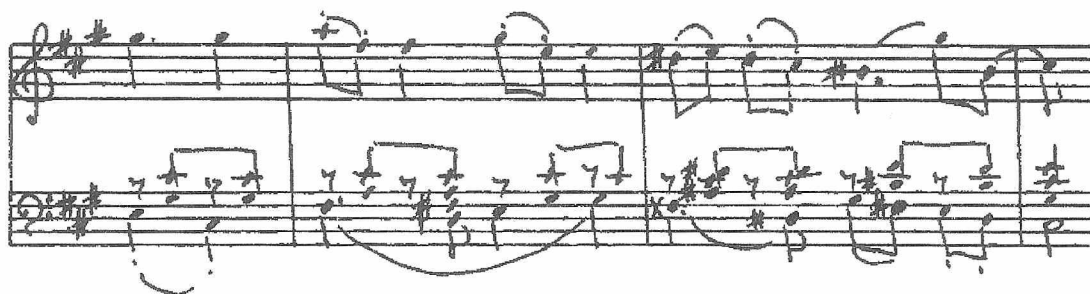
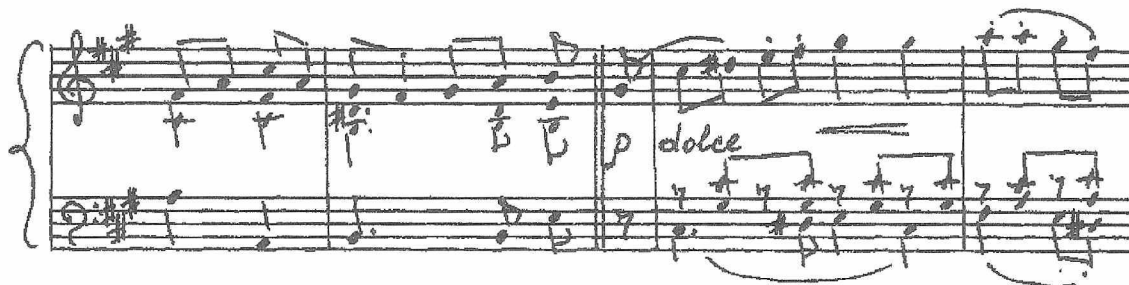
Споглядальна, м'яка лірична пісня поступово набуває рис драматизму, а в середньому епізоді музичний розвиток знову повертається до спокійно-зосередженого стану.

IV частина – Фінал симфонії – стверджує життєрадісний, оптимістичний характер. У якості мелодичної основи автор використовує українську народну пісню «Ой гай, гай зелененький» (головна партія) та «Ой джигуне, джигуне» (побічна партія). Фінал написаний у формі сонатного алегро, в епізоді розробки автор використовує терцове зіставлення музичних тем (ля-мажор – до дієз-мінор). Кода гімнічного складу завершує всю симфонію.

у.н.п. "Ой гай, гай" ГП



у.н.п. "Ой джигуне, джигуне" ПП



В «Українській симфонії» М. М. Калачевський творчо використав досягнення російських і західноєвропейських композиторів. Симфонія є самобутнім, глибоко національним утворенням, що займає центральне місце в українській симфонічній музиці.

Питання та завдання для закріплення матеріалу:

М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель

1. Де отримали музичну освіту М. Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель?
2. Яким чином Березовський потрапив до Петербургу?
3. Що об'єднує музичну спадщину А. Веделя та Д. Бортнянського?
4. Висвітлити структуру й засоби музичної виразності духовного концерту

- М. Березовського «Не отвержи мене во время старости».*
5. *На які тексти були написані духовні концерти Д. Бортнянського?*
 6. *Висвітлити музичні джерела духовного концерту Д. Бортнянського «Придіте, воспоем».*
 7. *Розказати про концерт А. Веделя «Доколе, Господи».*

С. Гулак-Артемівський

8. *Висвітлити головні етапи творчого шляху композитора.*
9. *Де навчався С. Гулак-Артемівський?*
10. *Коли була створена опера Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»?*
11. *Якими вокальними номерами характеризуються головні дійові особи опери Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм»?*
12. *Назвати та проспівати головні вокальні номери з опери «Запорожець за Дунаєм», що висвітлюють національні характеристики українського народу.*

Дожовтнева українська симфонічна музика

13. *Які жанри інструментальної музики активно розвиваються в українській музичній культурі II половини XVIII століття?*
14. *У яких журналах друкувалися музичні твори, розраховані на домашнє музикування?*
15. *Назвати перші інструментальні твори невідомих авторів, що написані в жанрі симфонії.*
16. *Побудова й мелодична основа «Руської симфонії на українські наспіви».*
17. *Симфонія соль-мінор невідомого автора.*
18. *Що є спільного в музичній мові «Руської симфонії на українські наспіви» та Симфонії соль-мінор невідомого автора?*
19. *В. Сокальський, симфонія соль-мінор.*
20. *Розкрийте тематичний напрямок симфонії В. Сокальського соль-мінор.*
21. *Структура симфонії Сокальського соль-мінор.*
22. *М. Калачевський. Музична спадщина композитора.*
23. *«Українська симфонія» М. Калачевського.*
24. *Джерела музичної мови «Української симфонії» М. Калачевського.*

Література:

1. *Кияновська Любов. Українська музична культура. Вид. друге, перероб. і доп. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 56-60].*

МИКОЛА ВІТАЛІЙОВИЧ ЛИСЕНКО

(1842-1912)



М. В. Лисенко – основоположник української класичної музики, фундатор національної композиторської школи. Вражають масштаби різнобічної творчої діяльності Лисенка. Він був талановитим і плідним композитором, блискучим піаністом, чудовим, диригентом, уважним педагогом, допитливим фольклористом, який започаткував розвиток української музичної фольклористики.

Така багатогранна діяльність була необхідною через складні історичні обставини тієї доби, коли жив і працював М. Лисенко. Як представник української еліти, Лисенко не міг обмежитися лише композиторською творчістю та виконавством. Життєвим кредо Лисенка було служіння своїй Батьківщині, про що свідчать такі його слова: «Не моє особисте «Я» мені любе в моїх роботах, бо я освічений собі чоловік і перейнятий глибокою ідеєю добра до моєї вітчизни, роблю і працею на користь їй» [15, с. 267].

М. В. Лисенко брав активну участь у різних громадських інституціях: Київський Старій громаді, Південно-Західному відділі Російського географічного товариства, Літературно-артистичному товаристві, «Бояні», «Українському клубі» й ін.

Пізнання М. Лисенка як громадянина-патріота дає можливість краще зрозуміти сутність Лисенкової музики, яка стала важливою складовою частиною національно-культурного відродження другої половини ХІХ – початку ХХ ст.

М. В. Лисенко народився 22 березня 1842 р. в с. Гриньки Кременчуцького повіту Полтавської губернії. Його предки походили з давнього козацького роду. Батько композитора, Віталій Романович Лисенко, належав до дворян Полтавської губернії. У 1853 р. пішов у відставку в чині полковника. Віталій Романович був освіченою людиною, членом Південно-Західного відділу Російського географічного товариства, мав друковані праці.

Мати композитора, Ольга Єреміївна, здобула освіту в Петербурзькому Смольному інституті шляхетних дівчат.

Як зазначав М. Старицький, дитинство композитора «було обставлене розкішно, на аристократичний лад: чиста французька мова, вишукані манери, танці, уміння невимушено триматися у вітальні – ось що вимагалось від дитини» [11, с. 255].

Значний вплив на хлопчика мала музична атмосфера в родині. Мати чудово грала на фортепіано, батько добре імпровізував на цьому ж інструменті. Коли Миколі виповнилося 5 років, батьки запросили вчительку, яка навчала Лисенка грі на фортепіано.

Великий вплив на формування й розвиток особистості хлопця мала родинна атмосфера дядька матері – багатого поміщика Миколи Болубаша, якому належало село Гриньки. Сім'я Болубашів не мала своїх дітей і часто брала Миколу до себе, де хлопчик

чув багато українських народних пісень, виконуваних двоюрідною бабусею Марією Василівною Болюбаш. Для формування світогляду Лисенка важливим було те, що він народився і виріс у селі, де міцно зберігалися національні традиції, шанували рідну мову, українську народну пісню.

Музичні здібності хлопця розвивалися швидко і успішно. У дев'ятирічному віці він написав польку для фортепіано.

Коли Лисенку виповнилося 10 років, його відвезли до Києва, де він навчався музики в чеських музикантів у пансіонах Вейля та француза Гедуена.

У 1855 р. Лисенка віддають вчитися в Другу Харківську гімназію (також привілейований заклад), яку він успішно закінчує у 1859 році. У Харкові М. Лисенко вчився у найвидатнішого піаніста свого часу, російського композитора М. Дмитрієва (1829-1893). Під його керівництвом Лисенко грав багато класичної музики (Бетховена, Моцарта). Його другим учителем гри на фортепіано був чех Вільчек, який приділяв велику увагу розвитку піаністичної техніки хлопця. З ним Лисенко вивчав і виконував твори композиторів-романтиків – Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста.

Період перебування в гімназії позначився впливом кузена Лисенка М. Старицького, завдяки якому юнак познайомився з творами П. Куліша «Чорна рада» та «Записки о Южной Руси». Під впливом цих творів Лисенко почав збирати народні пісні та робити до них фортепіанний супровід.

У 1859 році після закінчення Харківської гімназії М. Лисенко вступив на природничий факультет Харківського університету, а через рік, у 1860 році перевівся у Київський університет на той самий факультет.

Студентське життя в університеті на той період було наповнене бурхливими політичними ідеями, гарячими дискусіями з національних питань. Запалений народолюбними ідеями, М. Лисенко почав активно збирати українські народні пісні, створювати їх обробки.

У цей же час Лисенко провів активну роботу з організації університетського студентського хору, і на початку 1861 року студентський хоровий колектив уже провів свій перший концерт, репертуар якого склали українські народні пісні.

У Києві М. Лисенко активно працював як організатор студентських хорів, що давали благодійні концерти. Але після Валуєвського циркуляра 1863 р. посилилась цензура і влаштовувати концерти, де б звучала українська народна музика, стало дуже важко.

26 лютого 1864 року відбувся концерт-вистава, присвячений пам'яті Т. Г. Шевченка. У програмі святкового вечора були виконані українські народні пісні й два музично-театральні твори: «Наталка-Полтавка» І. Котляревського та «Простак» В. Гоголя з музикою М. Лисенка.

У 1864 році Лисенко закінчив Київський університет, захистив дисертацію на здобуття наукового ступеню кандидата природничих наук. У 1865 році Лисенко став працювати мировим посередником у Таращанському повіті, та наступного року Лисенко залишив службу й повернувся до Києва. Він налагодив стосунки з сім'ями Старицьких і Драгоманових, які жили по-сусідству. У цей період Лисенко пише свою оперу-сатиру «Андриатіада», що була спрямована проти русифікаторської політики царської влади.

У 1867 році Лисенко їде в Лейпциг і вступає в міську консерваторію, яка на той час вважалася найкращою в Європі. Метою такого вчинку було вдосконалення піаністичної майстерності та покращення професійної майстерності в галузі композиторської творчості. За 2 роки Лисенко пройшов повний курс навчання, який для більшості студентів становив 4 роки. У консерваторії Лисенку пощастило навчатись у відомих на той час викладачів: Е. Ф. Вензеля, К. Рейнеке та І. Мошелеса.

За короткий час Лисенко опанував великою кількістю фортепіанних творів. А на випускному екзамені грав 4-й концерт для фортепіано з оркестром Л. Бетховена, для першої частини якого Лисенко написав власну каденцію. Музично-теоретичні дисципліни Лисенко вивчав під керівництвом видатних музикантів, насамперед Ріхтера Пауля.

Значний вплив на Лисенка як на музиканта мала загальна бурхлива атмосфера міста. У Лейпцігському театрі Лисенко прослухав опери В. А. Моцарта «Викрадення з Сералія», Л. Бетховена «Фіделіо», К. Вебера «Оберон», Дж. Мейєрбера «Африканка», мотети Й. С. Баха, Дж. Перголезі «Stabat Mater», познайомився з музикою Р. Шумана, Ш. Гуно, Р. Вагнера, Ф. Ліста й інших композиторів.

У період навчання в Лейпцігській консерваторії Лисенко створює струнний квартет (I ч.), тріо для двох скрипок та альту, «Українську сюїту» для фортепіано у формі старовинних танців на основі народних пісень. Крім цього Лисенко почав писати вокальні твори на тексти Т. Г. Шевченка. З'являється хорова поема «Заповіт» (1868 р.), пісні-романси «Ой одна я, одна», «Туман, туман долиною», «Ой чого ти почорніло» й ін.

Крім композиторської творчості М. Лисенко вів активну виконавську діяльність як піаніст. Він був запрошений до Праги як представник української музичної культури (1867 р.), до великого слов'янського концерту російського співака й диригента Д. О. Агрєнєва-Слов'янського, де Лисенко виконував у власній обробці українські народні пісні.

Композиторська й виконавська діяльність розвивались паралельно з видавничою. У 1868 році в Лейпцігу М. Лисенко видає першу збірку українських народних пісень у власній обробці (40 зразків).

На лейпцігський період припадає одруження М. Лисенка з Ольгою О'Коннор (1868 р.), чудовою співачкою, яка виконувала перші вокальні твори свого чоловіка.

У 1869 році М. Лисенко блискуче закінчив Лейпцизьку консерваторію, повернувся до Києва й поринув у музично-просвітницьку діяльність. У період 1870-1873 рр. Лисенко організовує слов'янські концерти, де виконувались українські, російські, сербські, моравські, чеські, хорватські пісні. Для виконання цих пісень Лисенко здійснював фольклорні подорожі: збирав пісні Галичини та Сербії.

У Києві М. Лисенко познайомився з сімдесятирічним кобзарем Остапом Вересаєм, записав його репертуар і на основі цього написав наукову працю «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм».

У 1872 році М. Лисенко та М. Старицький організували театральний гурток, де ставились п'єси українською мовою. До деяких вистав Лисенко сам писав музику, а в деяких виставах брав участь як актор-виконавець.

У 1874 році М. Лисенко їде до Петербургу з метою навчатися у М. Римського-Корсакова мистецтву оркестровки. Перебуваючи в Петербурзькій консерваторії, Лисенко написав Першу фортепіанну рапсодію на українські народні теми, 1-й та 2-й концертні полонези, оперу «Різдвяна ніч». Поряд з композиторською М. Лисенко знову звертається до хорової діяльності, стає ініціатором та організатором аматорського хору, з яким виступав на слов'янських концертах в «Соляному містечку». На цих концертах присутніми були російські композитори-«кучкісти», які познайомилися з Лисенком як композитором, піаністом, диригентом.

Навесні 1876 року Лисенко повернувся в Україну, де зіткнувся з «Ємським едиктом» – указом Олександра II, що заборонив друкування книг, текстів під нотами українською мовою, вистави українських п'єс. Протестом проти царської дії стала поява хорового твору М. Лисенка на слова М. Старицького «На прю» (1876 р.).

Наприкінці 70-х років між М. Лисенком та Ольгою Олександрівною стався розрив. Пізніше його дружиною стала піаністка Ольга Антонівна Лепська з Чернігова. У її особі М. Лисенко мав найближчу помічницю у всіх його музично-громадських починаннях.

80-90-ті роки в житті М. В. Лисенка були періодом плідної композиторської творчості. У цей час були створені опери «Тарас Бульба», «Різдвяна ніч» (1882), «Утоплена» (1883), нова редакція опери «Наталка Полтавка», опера-феєрія «Чарівний сон», опера «Сафо» на античний сюжет, три дитячі опери – «Коза-дереза» (1883), «Пан Коцький» (1891), «Зима і Весна» (1893).

У цей період Лисенко створив ряд оригінальних хорових творів: хорову поему «Іван Гус» (на слова Т. Шевченка з поеми «Єретик»), хори «О милий Боже України», «Наш отаман

Гамалія» (на слова Т. Шевченка з поеми «Гамалія»), «Ой, що в полі за димове» (на слова І. Франка), «Жалібний марш» (для соло тенора та мішаного хору), дві кантати «Радуйся, ниво непоплитая» та «На вічну пам'ять Котляревському» (слова Т. Шевченка), духовний твір «Боже Великий, Єдиний» (молитва за Україну), романси на слова Т. Шевченка «Гомоніла Україна», «У неділю вранці рано», цикл романсів на слова Г. Гейне, фортепіанні твори «Героїчне скерцо», «Романс», «Пісня без слів» (фа-мажор) та ін.

Композиторську творчість М. Лисенко вдало поєднував з диригентсько-хоровою діяльністю. Хор студентів Київського університету з кожним роком міцнішав, Лисенко виступав з ним у різних містах України. Характеризуючи М. Лисенка як диригента, Л. Ревуцький писав, що в нього була «якась особлива техніка праці з голосистими, але зовсім некваліфікованими співаками... Він мав надзвичайний хист розтлумачувати річ, призначену для виконання, захопити виконавців нею, розкрити її художній та ідеологічний зміст» [Ревуцький, 528, 530-531].

Концерти хорового колективу, які влаштовував М. В. Лисенко, мали не тільки культурне, а й музично-просвітницьке та громадсько-політичне значення. Вони сприяли піднесенню національної свідомості українського народу. Свідомо розуміючи значущість таких концертів, Лисенко здійснив подорожі Україною у 1892, 1893, 1897, 1899, 1902 рр. і побував у Білій Церкві, Бердичеві, Житомирі, Корсуні, Кременчуці, Лубнах, Полтаві, Черкасах, Умані й інших містах.

На 80-90-ті роки припадає інтенсивна громадська діяльність М. В. Лисенка. Він стає активним членом Старої Київської громади, зусиллями якої був заснований журнал «Киевская старина», де друкувались праці, присвячені проблемам української літератури, історії, культури.

Крім цього Лисенко бере участь у підготовці українсько-російського словника, всіляко підтримує і допомагає представникам молодого покоління, активним учасникам національно-культурного відродження України, веде активну діяльність у роботі Київського літературно-артистичного товариства тощо.

Початок ХХ ст. захмарився великим горем у сім'ї Лисенка. У 1900 році під час пологів померла його дружина Ольга Лепська, залишивши йому п'ятьох дітей.

Популярність М. В. Лисенка як видатного українського композитора, диригента, піаніста й музично-громадського діяча з кожним роком зростала. У 1903 році Літературно-артистичне товариство вшанувало Лисенка з нагоди 35-річчя його творчої діяльності. Цей ювілей святкувався в Галичині, на Буковині, в Києві. Театральні колективи Саксаганського й Садовського виконували оперету Лисенка «Чорноморці». На цій виставі ювілярові піднесли срібний вінок. На честь М. Лисенка відбувся концерт і у Петербурзі. Друзі музиканта організували збір коштів на видання його творів і купівлю дачі. Але Лисенко використав ці кошти на заснування музично-драматичної школи, яка почала працювати в 1904 році.

У перші роки ХХ століття М. Лисенко написав ряд творів, у яких відображено всю атмосферу революційної та національно-визвольної боротьби, що панувала в Україні. Це хор «Вічний революціонер» на слова І. Франка (1905), «Гей, за наш рідний край» на слова В. Самійленка (1905), «Три тости» (1906) та «Три менти» (1908) на слова О. Олеся, опера «Енеїда» (1910), духовні твори «Херувимська», «Камо поїду от лица Твого, Господи» (1909) та інші.

В останні роки Лисенко натхненно писав твори з ліричною тематикою: опера «Ноктюрн» (1912), хор «Тихесенький вечір», солоспіви на тексти Дніпрової Чайки, Лесі Українки, О. Олеся й ін.

У 1905 році Лисенко заснував хорове товариство «Боян», а в 1908 році очолив товариство «Український клуб», яке здійснювало громадсько-просвітницьку діяльність. Разом зі своїми друзями й колегами по мистецтву Лисенко відзначає 50-річчя від дня смерті Т. Шевченка в Москві. Сам Лисенко виступав як композитор, диригент, піаніст та акомпаніатор. Вшанування творчості Т. Г. Шевченка виявило в особі М. В. Лисенка найкращого музичного інтерпретатора поезії великого Кобзаря.

Постійна невтомна праця підірвала здоров'я композитора. Працюючи до останнього дня у своїй школі, М. В. Лисенко помер 6 листопада 1912 року.

Похорон видатного композитора зібрав десятки тисяч людей з різних регіонів України й перетворився на грандіозну демонстрацію любові й великої пошани української громадськості до композитора.

Інструментальна музика М. В. Лисенка

Інструментальну музику Лисенко почав писати під час навчання в Лейпцигській консерваторії (1868-1869 рр.). Цьому сприяли заняття з композиції, теорії музики, удосконалення гри на фортепіано й активне музичне життя Лейпцига.

За роки навчання в консерваторії Лисенко написав квартет ре-мінор для двох скрипок, альту і віолончелі, одну частину симфонії (*Allego*), тріо для двох скрипок і альту. Засвоюючи досягнення західноєвропейських композиторів у написанні творів класичного і ранньо-романтичного стилів, Лисенко звертається до інтонацій національного фольклору.

Яскравого національного колориту мають інструментальні твори, які були написані в 70-х роках: симфонічна фантазія «Український козак-шумка», «Фантазія на дві українські народні теми» для скрипки або флейти і фортепіано, у яких розвиваються народні козачкові теми, лірична народна пісня «Хлопче, молодче», танцювальна «Ой ти, Гандзю милостива». Крім указаних творів Лисенко написав «Елегійне капричіо» для скрипки і фортепіано, транскрипції фортепіанних творів «Елегія», «Романс», «Момент розпачу» для струнних інструментів.

Найбільш творчі здобутки композитора в написанні фортепіанної музики, у якій виявилися специфічні особливості музичної мови Лисенка. Фортепіанним творам притаманні емоційна відкритість, простота, наспівність, що єднає його музику з творами інших композиторів-романтиків (П. Чайковського, Е. Гріга). Особливий вплив на фортепіанну творчість Лисенка мала музика великого польського композитора Ф. Шопена. Свій твір «Експромт», ор. 38 (соль#-мінор) Лисенко написав з ремаркою: «у стилі Шопена».

Західноєвропейські здобутки романтичної музики проявились у творчості М. Лисенка в жанровому плані, в образно-інтонаційній сфері з превалюванням інтимної лірики й танцювальної жанровості. Як підкреслює доктор мистецтвознавства Лідія Корній, «М. В. Лисенко як талановитий композитор зумів творчо перевтілити й асимілювати романтичні й інтонаційні здобутки і створити індивідуальний стиль у фортепіанній музиці з національною виразністю» [11, с. 441].

У фортепіанній музиці М. Лисенка можна виокремити дві стильові лінії. Одна – це переважання музичної фольклорної інтонації у фортепіанних творах з народною тематикою й образністю, наприклад, «Без тебе, Олесю», «Пливе човен води повен», «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень», дві рапсодії на українські народні теми, «Епічний фрагмент» тощо.

Друга лінія проявилася як лірико-психологічна лінія романтичного зразка. У творах цієї групи значне місце займає романтична лірика. Саме тому ці твори характеризуються щирістю, теплотою і задушевністю.

У жанровому відношенні у фортепіанній музиці Лисенка домінує фортепіанна мініатюра: «Пісня без слів», «Ноктюрн», «Баркарола», «Елегія», «Експромт», «Романс», «Ескізи», «Рондо», різні танці (вальс, мазурка, полонез). Саме в жанрі ліричної мініатюри виявилась головна особливість фортепіанної творчості, пов'язаної з суб'єктивною лірико-психологічною образністю. У ліричних мініатюрах Лисенка виявився характерний для романтизму ліризм, що породжувався підвищеною увагою до особистості як такої.

Передаючи різні душевні стани людини, Лисенко в ліричних мініатюрах досяг глибокої образної психологізації («Елегія», «Журба», «Сумний спів»).

Відтворюючи обраний душевний настрій, композитор використовував інструментальну

кантилену. Узагальнюючи, можна сказати, що в ліричних мініатюрах Лисенко створив фортепіанну кантилену з українською національною специфікою. Про останнє свідчить структура мелодичної лінії, пов'язана з українською народнопісенною мелодикою: наявність короткого «вокального дихання», використання *tempo rubato*. Специфічне фортепіанне *bel canto* простежується в «Пісні без слів» ор. 9, мі-мінор, «Ноктюрні» ор. 9, сі-мінор, програмних мініатюрах «Мрія», «Журба», «Колискова пісня» тощо.

У своїх фортепіанних мініатюрах Лисенко використовував традиційну для європейської романтичної музики фортепіанну фактуру (із застосуванням особливостей народного багатоголосся).

У музичній мові фортепіанних мініатюр Лисенка значну роль відіграє гармонія, наповнена акордами мажорно-мінорної системи. Іноді в музичній тканині фортепіанних мініатюр композитор застосовував елементи лідійського ладу («Ноктюрн» ор. 9, b-moll).

Фортепіанні мініатюри, які відтворювали особистісні настрої, Лисенко поєднував у цикли, що теж було характерною тенденцією епохи Романтизму (наприклад, три п'єси з «Альбому літа 1900 р.», ор. 37).

Серед численних фортепіанних творів Лисенка є мініатюри концертно-віртуозного характеру («Героїчне скерцо», ор. 25).

У фортепіанній музиці Лисенка широко представлені танцювальні жанри – мазурка, вальс, полонез, тарантела, через які розкривався романтичний художній світ твору.

Витоками музичних тем фортепіанних п'єс Лисенка були героїко-епічні думи з української народної творчості. У фортепіанних рапсодіях композитор втілює особливості кобзарської музики – дорійський лад з підвищеним IV ст., поліфонічний виклад музичної тканини.

Розвиваючи музичні теми, Лисенко використовував варіювання та трансформацію музичних мотивів, мелодико-ритмічні зміни, які відзначалися особливими прикрасами: перестановкою ударних і неударних часток такту, застосуванням синкоп, пунктирних ритмів, маршових і танцювальних мелодій, перемінного розміру.

До великих форм фортепіанної музики М. Лисенка належать: Соната ля-мінор, ор. 16 (1875), «Українська сюїта» (у формі старовинних танців на основі народних пісень).

«Українська сюїта» М. Лисенка не є стилізацією старовинної західноєвропейської сюїти XVII-XVIII ст. Лисенко написав твір у романтичних традиціях з яскравим національним колоритом. У кожній п'єсі автор використав українську народнопісенну основу (1. Прелюдія – «Хлопче, молодче», 2. Куранта – «Помалу-малу, братику, грай», 3. Токата – «Пішла мати на село», 4. Сарабанда – «Сонце низенько, вечір близенько», 5. Гавот – «Ой чия ти, дівчино, чия ти», 6. Скерцо – «Та казала мені Солоха»). У п'єсах сюїти Лисенко використав типові для західноєвропейських жанрів особливості (загальний характер, метр, фактурні особливості, музичну форму твору), а також характерну для класицизму й раннього романтизму гармонію.

Крім названих творів слід вказати на дві рапсодії для фортепіано. Перша рапсодія (ор. 8) була створена в 1875 році, а Друга («Думка-шумка», ор. 18) – в 1877 році. Взагалі жанр рапсодії був поширений в європейській романтичній інструментальній музиці завдяки вільній музичній формі, можливості використання в них пісенних і танцювальних народних тем. Звернувшись до традиційного романтичного жанру, композитор наповнив його новим змістом, новою образністю завдяки використанню стилістики українських народних дум. Рапсодії Лисенка складаються з двох частин. Перша частина епічного характеру, а друга – швидка, танцювальна. Народний колорит створюється ладовими засобами (підвищеним IV ст.), поєднанням мінору й однойменного мажору, віртуозними пасажами, що нагадують імпровізаційне звучання бандури, використанням остинатної квінти тощо.

Moderato *Музыка - музыка*

The image shows three systems of handwritten musical notation for piano. The first system is marked "Moderato" and "Музыка - музыка". The second system includes the instruction "poco cresc" with a crescendo hairpin. The third system includes dynamic markings "m. d." and "m. s.".

Ряд творів М. Лисенка складні для виконання. У них превалюють різні види фортепіанної техніки, що були поширені в романтичній музиці (октавні ходи, застосування дрібної пасажної техніки).

М. В. Лисенко проявив себе в усіх жанрах фортепіанної музики як композитор-новатор. Він вивів українську фортепіанну музику з кола побутово-танцювального салонного музикування, збагатив її новими образами, намітив шляхи інтенсивного розвитку фортепіанного мистецтва, сповненого відчуття конфліктів життя, соціальних змін, підготував ґрунт до розвитку творчості Я. Степового, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського й інших композиторів.

Хорова творчість М. В. Лисенка

М. В. Лисенко написав понад 40 хорових творів, у яких яскраво відобразилася громадянська позиція музиканта як патріота, демократа і гуманіста. Характерною рисою хорової музики композитора є широкий демократизм його музичної мови.

М. Лисенко став новатором у хоровому жанрі. Він значно розширив діапазон тематики своїх хорових творів, збагатив їх музичну образність. Суспільна спрямованість у хоровій музиці набула великої значущості.

У хоровій музиці композитор відтворив справжній героїчний народний характер, яскраву народну епічну образність. Лисенко першим з українських композиторів глибоко перевтілював у хорових жанрах стилістику українського епосу – народних дум, історичних і козацьких пісень, синтезував у своїй музиці стилістику різних жанрів українських народних пісень.

Хорову музику Лисенко творив з 1868 р. («Заповіт») і до 1911 р. («До 50-х роковин смерті Т. Шевченка»). Серед хорових творів композитора є:

4 кантати – «Б'ють пороги», «Радуйся, ниво непоплитая», «На вічну пам'ять Котляревському», «До 50-х роковин смерті Т. Шевченка»;

18 хорів на слова Т. Г. Шевченка;

13 хорових творів на слова різних авторів (М. Старицького, Лесі Українки, І. Франка, О. Маковея, В. Самійленка, О. Олесь);

5 духовних творів і релігійний гімн-хор «Боже великий, єдиний» на текст О. Кониського.

Хорові твори М. Лисенко писав у романтичних жанрах: пісня, мініатюра, поема, баркарола, одночастинна кантата («Б'ють пороги», «На вічну пам'ять Котляревському», «До 50-х роковин смерті Т. Шевченка»).

Лисенко створив жанр хорової баркароли, розвинув жанр хорової поеми, поєднавши в ній оповідання, дієвість і ліричні відступи психологічного характеру (інколи використовується пряма мова). У хорових поемах Лисенко створює вільну музичну форму, у якій на основі контрасту відбувається образний розвиток з різними елементами модифікації.

Ознаки романтичного стилю виявляються й у духовних хорах композитора (яскравий мелодизм, домінування емоційно виразової лінії).

Поряд з романтичною лінією в хорових творах Лисенка яскраво виявляється «народна» стильова лінія. У багатьох хорових творах саме початок п'єси буває схожий на народну пісню, а далі композитор вільно розвиває фольклорні інтонації з проявом індивідуально-авторського начала.

У хорових творах Лисенка блискуче виявилось мелодичне обдарування композитора, особливо у створенні мелодики пісенного типу.

Яскравою ознакою хорових творів Лисенка є ладо-гармонійні особливості їх музичної мови, метро-ритмічна структура музичної тканини, використання хорової фактури, близької до народного багатоголосся, чергування унісонного, октавного звучання й кількісного голосоведіння, застосування паралельного двоголосся (гетерофонія), насичення хорової тканини варіантними підголосками.

Кантати М. В. Лисенка можна розглядати як кращі зразки інтерпретації поезії Т. Шевченка. Композитор майстерно передав у музиці кантат гнівний заклик Т. Шевченка до визволення, відтворюючи картини боротьби за народне щастя, глибокі філософські узагальнення й ніжні емоційні почуття.

Музика до «Кобзаря» Т. Шевченка охоплює багато творів, різних за формою й жанровими особливостями. До великих вокально-симфонічних композицій належать кантати «Б'ють пороги» (1878 р.), «Радуйся, ниво неполітая» (1883 р.), «На вічну пам'ять Котляревському» (1895 р.), «До 50-х роковин смерті Т. Шевченка» (1911 р.).

Кантата «Б'ють пороги» написана на текст Т. Шевченка «До Основ'яненка» для солістів, чоловічого, жіночого й мішаного хорів і симфонічного оркестру. Твір виник під враженням поїздки музиканта на острів Хортиця, де колись була Запорізька Січ. Захоплення Лисенка героїчним козацьким минулим позначилося на емоційній характеристиці твору.

Кантата «Б'ють пороги» складається з 3-х розділів, що звучать безперервно й мають епіко-героїчні, драматичні, ліричні ознаки. Залежно від змісту поетичного тексту вони чергуються, що дало можливість створити цілком новий для української музики ХІХ ст. тип кантати-поеми з наскрізним безперервним вільним музичним розвитком,

Кантата «Радуйся, ниво неполітая» написана для солістів, жіночого й мішаного хорів і симфонічного оркестру в 1883 р. на слова Т. Шевченка «Ісаїя, глава 35 (подражаніє)». Цей вірш є наслідуванням 35 глави біблійної книги пророка Ісаїї, який передвіщав щасливе життя для людей. «Нива неполітая» – аналогія біблійної пустелі, алегоричний образ пригнобленого краю, а розквіт ниви – його визволення.

Ідея народної волі розвивається в кантаті протягом 5-ти частин. Кожна частина побудована на основі розвитку одного музичного образу з використанням варіантного та наскрізного способу розвитку музичного матеріалу.

Кожна частина має свою назву.

I. Радуйся, ниво неполитая (мішаний хор).

II. I процвітеш, позеленієш (квартет).

III. I спочинуть невольничі утомлені руки (соло сопрано з жіночим хором).

IV. Тоді, як, господи, святая на землю правда прилетить (соло баритона).

V. Оживуть степи, озера (мішаний хор).

Музика кантати має урочистий, піднесений характер. Композитор використав поліфонічну фактуру для розвитку музичної мови (I ч. – фугато й фуга). В інших частинах Лисенко застосовує героїчні та ліричні інтонації, наповнюючи їхнє звучання національним колоритом.

Кантата «На вічну пам'ять Котляревському» написана для солістів, хору та симфонічного оркестру 1895 р. на слова Т. Шевченка. Створення кантати пов'язане з підготовкою інтелігенції до відзначення сторіччя від першого видання «Енеїди».

Вірш «На вічну пам'ять Котляревському» був написаний Т. Шевченком у 1838 р. з приводу смерті І. П. Котляревського. Лисенко склав на цей вірш одночастинну кантату, що має вільну наскрізну форму. Відповідно до структури вірша Лисенко поділяє кантату на 2 розділи, які складаються з контрастних епізодів. Перший епізод наповнений інтонаціями ліричних народних пісень і відтворює ніжно-ліричні фрагменти хорової пейзажної лірики. Другий епізод відтворює єднання інтонацій козацьких і революційних пісень. Закінчується кантата урочисто-величавим оригінальним завершенням.

Кантата «До 50-х роковин смерті Т. Шевченка» створена для баритона, тенора соло та мішаного хору в супроводі фортепіано на текст В. Самійленка в 1911 р.

У кантаті оспівується велич особи Шевченка й безсмертність його поезії. Кантата має вільну наскрізну форму і складається з 3-х розділів. У I розділі звучать скорботні інтонації та роздуми, пов'язані з трагічною подією – смертю поета. У II розділі засобами варіантного розвитку розкривається головна ідея твору – безсмертя поета. У III розділі перетворюється тема з I розділу, що свідчить про інтонаційну єдність всієї Лисенкової кантати.

Духовна музика М. Лисенка.

Нові стильові особливості в українській духовній музиці XIX ст. виявилися ще у творчості М. Вербицького. У духовній музиці Лисенка майстерно поєдналися особливості нового стилю з романтичною направленістю й елементами національної виразності. Лисенко написав такі твори: молитва-гімн «Боже, великий, єдиний» на слова О. Кониського, «Херувимська пісня», «Діва днесь пресущественного рождает», «Камо пойду от лица твоего, Господи», «Пречистая Діво, мати Руського краю», «Хрестним деревом».

Даючи загальну характеристику духовним творам Лисенка, слід відзначити їхні поетичність і ліризм. Вони стали відомі слухачу з 90-х років XX ст. У мелодичній основі духовних творів Лисенка переважає індивідуально-авторська інтонаційність і тільки інколи в музичній тканині простежуються фольклорні вкраплення та зв'язки зі стилістикою кантів. Музична образність духовних творів поєднує ніжно-ліричні, піднесено-величаві й епічні елементи.

У музичній тканині духовних хорових творів виявилась композиторська майстерність створення різноманітної хорової фактури, у якій поєднуються елементи народного багатоголосся та професійної творчості: унісонне, октавне звучання, терцієві, квінтові каданси та інтонаційна поліфонія.

Таким чином, хорова музика М. Лисенка, що відзначається яскравим жанровим розмаїттям, багатством тематики, яскравими музичними образами та специфічними засобами музичної виразності, стала вагомим внеском у розвиток української музичної культури.

Оперна творчість М. Лисенка

Оперний жанр був постійно в центрі творчих інтересів композитора. У музичній творчості М. Лисенка вперше повною мірою сформувалась модель національної опери та її жанрові різновиди:

- історико-героїчна народна драма («Тарас Бульба»);
- лірико-комічна опера («Різдвяна ніч»);
- лірико-фантастична опера («Утоплена», «Чорноморці»);
- дитячі опери («Коза-дереза», «Пан Коцький»);
- дитяча фантастична опера («Зима і Весна»);
- опера-пародія («Андрініада»);
- комічна опера з сатиричними рисами («Енеїда»);
- камерна лірична опера («Ноктюрн»);
- лірична опера («Наталка Полтавка»).

У створенні національної опери важливу роль відіграли:

1. Використання національної мови. Саме в національній мові конденсується духовна сутність нації. Мовна інтонаційність впливала на музичну інтонацію, а творчості Лисенка притаманний тісний зв'язок слова й музики. Лисенко створив мелодику, тісно пов'язану з мовно-словесною та фольклорною інтонацією.

2. Використання в операх національних сюжетів, пов'язаних з народним побутом, народною історією, народною обрядовістю.

3. Відтворення в операх різнохарактерних народних селянських персонажів, національних героїв і колективного образу народу.

4. Створення в операх національних характерів.

5. Яскрава музична мова, побудована на народному фольклорі та з використанням музичного стилю.

6. Вияв національної своєрідності у всіх оперних формах (сольних номерах, ансамблях, речитативах, хорових епізодах і хорових сценах).

В операх Лисенка чітко простежуються романтичні та реалістичні риси. До романтичних можна віднести:

- звернення до народної сфери;
- національної історії;
- втілення любовно-ліричної тематики;
- створення фантастичних і казкових образів;
- поєднання в опері різних контрастних елементів (наприклад, ліричного і комічного в опері «Наталка Полтавка»; ліричного, фантастичного і комічного в опері «Утоплена»; ліричного і гумористично-сатиричного в опері «Енеїда» тощо);
- яскраву мелодичну лінію, гармонічну основу, яка має загальноєвропейські ознаки романтичної гармонії.

До реалістичних рис можна віднести:

- правдиве відображення народних образів;
- прагнення через історичну тему розкрити проблеми сучасності.

Новим видом оперного жанру в українському музичному мистецтві стали дитячі опери М. Лисенка. Усі три дитячі опери написані на лібрето Дніпрової Чайки.

З-поміж опер Лисенка є твори великого масштабу («Різдвяна ніч», «Утоплена», «Тарас Бульба», «Енеїда») і є невеликі камерні опери («Ноктюрн», дитячі опери).

Драматургія опер М. Лисенка здебільшого поєднує декілька сюжетних ліній, а музична тканина розвивається за принципом контрасту з використанням лейтмотивів.

Особливим новаторством оперного жанру Лисенка є хорові номери, які в контексті всієї драматургії твору несуть певне змістовне навантаження. Хорові номери переростають у дієві народні сцени, у яких простежується використання автором різноманітних прийомів хорового співу: розподіл хору на різні персоналізовані групи;

діалоги між окремими солістами, солістами та хоровими групами; використання хорового речитативу; напластування контрастного тематизму різних хорових груп; поєднання хору з солістами. В обрядових народних сценах композитор доцільно використовував ігрові елементи («Різдвяна ніч»).

Оркестр в операх Лисенка відіграє важливу роль. Оркестрова увертюра, як правило, має невеликий розмір.

Важливою складовою частиною оперних творів М. Лисенка є балетні сцени, тісно пов'язані зі змістом всього твору.

Опера «Різдвяна ніч» – перша видатна українська опера без розмовного діалогу. Повість М. Гоголя «Ніч перед Різдом» була духовно близька Лисенкові. У 1872-1873 рр. він написав оперету «Різдвяна ніч», а згодом, перебуваючи в Петербурзі, композитор дорацював оперу й у новій редакції вона була поставлена в Харкові у 1883 році, потім в Одесі та Львові.

Лібрето опери «Різдвяна ніч» написав М. Старицький, який відмовився від фантастичної лінії сюжету Гоголя і надав йому реалістичних рис.

Короткий зміст опери «Різдвяна ніч». Найкрасивіша в селі дівчина Оксана заволоділа серцем коваля Вакули. Та з власної примхи вона робить вигляд, що їй байдуже кохання хлопця, дівчина сміється з нього. Оксана згодна одружитися з ним, але лише тоді, коли він принесе їй царицині черевички.

Під час святкових гулянок молоді Вакула зникає. Сільські плетухи поширюють чутку, ніби коваль утопився. Оксана сумує. Вакула тим часом звертається по допомогу до старого запорожця Пацюка. Той, напоївши коваля снотворним зіллям, підсовує йому бажані черевички... Радісно зустрічає Оксана Вакулу і, вже не жартуючи, обіцяє стати його дружиною.

За жанром опера «Різдвяна ніч» належить до лірико-комічної опери. У ній простежується три драматургічні лінії: лірична (Вакула і Оксана), комічна (Солоха, Голова, Дяк, Чуб, сільські тітоньки), героїко-патріотична (Пацюк).

Створюючи оперу «Різдвяна ніч», М. Лисенко орієнтувався на нові тенденції в західноєвропейському й російському оперному мистецтві другої половини XIX ст., що були пов'язані з наближенням опери до драми. Відмовившись від розмовних діалогів, Лисенко першим створив українську національну вокальну декламацію різного характеру.

Хоровим епізодам і хоровим сценам композитор надавав особливого значення. У них майстерно втілений народний характер, що проявлявся в мелодиці, ладо-гармонічній сфері, хоровій фактурі з ознаками народного багатоголосся.

Новаторством позначені хорові сцени опери, у яких відтворено обряд колядування. Величавість, радість, святковий настрій чудово передані Лисенком у першій дії твору. «Колядковий» епізод перетворюється на велику народну сцену, у якій композитор використовує українські народні танцювальні ритми й пісенні мелодії.

При створення музичних характеристик головних героїв опери М. Лисенко також звертається до народних пісенно-танцювальних інтонацій. Центральним персонажем опери «Різдвяна ніч» є Оксана. На початку твору вона зображена як кокетлива безтурботна дівчина, котра не сприймає серйозно кохання Вакули. Та подальші сюжетні події призводять до переосмислення нею своїх почуттів, вона стає більш чутливою до зізнання Вакули, ніжною, здатною на глибокі почуття та переживання.

Образ Вакули, на відміну від образу Оксани, не зазнає суттєвих змін. Цей юнак палко любить дівчину і страждає від її неуваги. Його особистість є винятковою: він не тільки добрий коваль, але й прекрасний художник. Сердечні почуття для нього є найважливішими, заради них він готовий задовольнити примхи дівчини. Відтворення такого образу вимагало від композитора використання в його музиці романтичних стильових рис, спрямованих на відтворення любовних почуттів.

Партія Вакули складається з мелодизованого речитативу, який переходить у мікроаріозні фрагменти. Характеристика персонажу часто подається в ансамблях. В

оркестровому супроводі до вокальної партії Вакули звучить мелодичний зворот з першої картини (який потім звучить і в другій картині I дії), що сприймається лейтмотивом кохання Вакули до Оксани.

Силу ліричного переживання Вакули композитор відтворив в аріозному фрагменті «Мого лиха не розкажеш другим» – виразовій наспівній декламації.

Значне місце в опері займає персонаж Пацюк – втілення патріотичної ідеї у творі. Партія Пацюка характеризується епічною та героїчною інтонаційністю, у якій автор переосмислив стилістику народних дум, героїчних козацьких і лірико-епічних пісень. Спираючись на український епос, М. Лисенко створює вокальну національну декламацію епічного та героїчного характеру. Для вокальної партії Пацюка характерні широкі мелодичні ходи, квінтові низхідні каданси, що є характерними особливостями музичної мови історичних епічних пісень.

В аріозо Пацюка «Чи ти, серце, сподівалось скрути пережити», «А на чайки в море вже й забули?», «Озовіться, діти, діти!» на повну силу розкриваються патріотичні почуття героя.

Народними рисами позначена партія Одарки, а її пісня «Ой на дубі листя січеться» за інтонаційною будовою близька до народних побутових пісень.

Танцювальні й комічні інтонації Лисенко використовує в речитативах Солохи та її залицяльників: Чуба, Голови, Дяка.

Значну роль в опері відіграє оркестр. Маючи переважно самостійне значення, він відіграє важливу роль у розвитку драматургії всього твору, поглиблює емоційну та психологічну характеристику головних героїв.

Опера «Різдвяна ніч» здобула популярності ще за життя М. Лисенка і не один раз виставлялася в оперних театрах різних міст України.

Опера М. В. Лисенка «Утоплена» була створена у 1883 році на сюжет повісті М. Гоголя «Майська ніч, або Утоплениця». Лібрето опери написав М. Старицький, який, крім цього, написав декілька текстів до пісень, арий, хорів та ансамблів. Перша постановка твору була здійснена музично-драматичною трупю М. Старицького.

Короткий зміст опери: дівчину Галю любить Левко, син сільського голови. Молоді люди мріють про щасливе майбутнє. Левко розповідає Галі старовинну легенду про Панночку, яка не стерпіла знущань лихої мачухи, кинулась в озеро і зробилась русалкою. Русалки затягли у воду й мачуху-відьму, але вона також перетворилася на русалку і Панночка не може її впізнати.

Голова залицяється до Галі, це бачить Левко і разом з хлопцями вирішує його провчити: вони бешкетують, б'ють шибки в хаті Голови, співають про нього глузливу пісеньку...

Левко, заснувши вночі на березі озера, бачить уві сні трьох русалок. Панночка просить парубка допомогти їй знайти мачуху-відьму, що він і робить. Вдячна Панночка обіцяє влаштувати його шлюб з Галею.

Голова хоче покарати парубків, зчиняється метушня, під час якої Писар, колись скривджений Головою, дає Левкові записку, нібито від комісара, у якій той наказує негайно одружити Левка й Галю. Здивований Голова змушений покоритися на радість усім.

Опера «Утоплена» має 3 дії, 31 номер. Драматургія твору належить до мішаного типу: поряд із завершеними музичними номерами в ній є наскрізні сцени, розмовні епізоди, речитативи (така драматургія була характерною для французької комічної опери). М. Лисенко назвав свою оперу лірико-фантастичною.

В опері «Утоплена» простежуються три сюжетні лінії: лірична – Левко і Галя, комічно-побутова – Голова, Горпина, Писар та ін., фантастична – Панночка, русалки.

У I дії виникає зав'язка твору, розкриваються любовні стосунки Левка і Галі. Але до Галі залицяється батько Левка – Голова, що викликає обурення сина.

У II дії розвивається комічно-побутова сюжетна лінія опери. Левко з хлопцями глузують з Голови. На цьому фоні подається картина залицяння Писаря до Горпини.

У III дії розкрита фантастична лінія опери. Левко уві сні зустрічається з Панночкою, допомагає їй знайти мачуху-відьму. Панночка дякує йому та пророкує щасливу долю. Опера закінчується розв'язанням конфлікту – одруженням молодих.

Опера М. Лисенка «Утоплена» відзначається національною самобутністю. Творчо опрацювавши народнопісенні джерела, композитор створив виразний український народний колорит. Уперше Лисенко пише музику на народні тексти.

Головним персонажем опери є Левко, характеристика якого пов'язана з ліричною сюжетною лінією твору. Музичний образ Левка розкривається на початку опери в монологічній сцені, яка складається з пісні «Ой ти, місяцю-зоре», речитативу й серенади «Нічка спускається», а також арії «Не лякайся і не гайся». Перша пісня будується на мелодичній основі народної пісні, яку Лисенко опрацював для голосу і фортепіано.

У вокальних партіях Левка Лисенко використав жанр балади – «Балада Левка», яка має наспівно-декламаційний, оповідний характер.

Образ Галини теж належить до ліричної сюжетної лінії твору. У ліричному аріозо «Козаченьку милий, мій ясний собою» Галя характеризується як ніжна і глибоко любляча героїня. Почуття радості та щастя передані композитором у її партії в ансамблі («Я нестямлюсь з того дива»).

Образ Голови, батька Левка, в опері Лисенка (як і в повісті М. Гоголя) наділений комічно-сатиричною характеристикою. Основа вокальних партій Голови пов'язана з пісенно-танцювальною мелодикою з використанням гопачкового ритму.

З дотепністю й гумором втілений в опері образ Писаря. Його можна порівняти з образом Водного з опери «Наталка Полтавка», Дяка з опери «Різдвяна ніч».

Фантастичними рисами наділений образ Панночки в її наспівній декламації «Душа болить». Але після звільнення її від відьомських чар образ Панночки набуває нових рис.

Велика роль в опері належить хоровим сценам, які надають яскравого народного колориту. До кращих хорових епізодів дослідники відносять хор парубків «Туман хвилями лягає». Цей ліричний хор з наспівною мелодією створений на основі перевтілення народної стилістики, він змальовує поетичну картину літнього вечора.

У фіналі III дії звучить хор з обрядовими піснями («троїсті» пісні). Дівчата співають пісню «Гомін, гомін по діброві». Завершує оперу мішаний хор гімнічного характеру «Честь тобі, пане Голово» та хор, який прославляє щастя молодих «Слава нашим молодятам».

Таким чином М. Лисенко, синтезуючи досягнення європейської опери з засвоєними різноманітними фольклорними джерелами, створив самобутню національну оперу з яскравим народним колоритом.

Опера «Тарас Бульба» – це найвище досягнення Лисенка в оперному жанрі. У ній сконцентрувались ідейно-художні прагнення композитора створити яскраву національну історико-героїчну оперу.

Робота над оперою «Тарас Бульба» тривала 11 років – з 1880 по 1891 р. Композитор підготував до видання клавір, який був надрукований уже після смерті Лисенка в Лейпцигу в 1913 р.

Зміст опери такий: у старого запорожця Тараса Бульби двоє синів-бурсаків – старший син Остап, сповнений бойової відваги, рветься в бій з ворогом і молодший син Андрій, романтик, мрійник, закоханий у панночку Марильцю, доньку польського воеводи. Марильця, вередлива красуня, відмовляє усім женихам. Вона мріє про молодого бурсака.

Тарас вирішує, що місце козаків у Січі, забирає синів з київської бурси й наказує їм сідлати коней. Його дружина Настя з риданням благословляє своїх дітей. Остап і Андрій разом з батьком їдуть на Січ. Та неспокійна Запорізька Січ. Козаки незадоволені бездіяльністю кошового, який не веде їх на бій з ворогом. Збирається рада і за пропозицією Тараса обирає нового кошового – Кардягу. Гонець сповіщає, що шляхта нищить міста і полонить населення. Козацтво виступає в похід.

В обложеному запорожцями місті Дубно голодує польський гарнізон. Тут і

Марильця. Дізнавшись про це, забувши про честь і обов'язок перед вітчизною, Андрій поспішає на допомогу коханій. За право дістати її руку він стає зрадником, воює на боці шляхти... У розпалі бою Тарас зустрічає сина-зрадника і власною рукою вбиває його. Козаки штурмом беруть Дубно.

Опера «Тарас Бульба» вперше була поставлена в 1924 р. в Харкові. З 30-х років М. Т. Рильський і Л. М. Ревуцький працювали над її новою редакцією. Б. М. Лятошинський здійснив нову інструментовку опери. У 1964 році була видана остання редакція (Ревуцького й Рильського), на основі Лисенкової інтродукції була створена увертюра до опери.

Опера М. В. Лисенка «Тарас Бульба» за жанром – історико-героїчна народна драма. Хоч у ній, як і в повісті Гоголя, не відображені точні історичні реалії, вона тісно пов'язана з історичними подіями в Україні XVII ст. В опері узагальнено подана визвольна боротьба козаків Запорізької Січі проти національного гноблення з боку польських поневолювачів.

В опері «Тарас Бульба» втілена тема національно-визвольної боротьби та героїко-патріотична ідея. Запорізькі козаки палко люблять Україну й готові за неї віддати своє життя. Народ в опері виступає як борець за власну незалежність. Створюючи цю оперу, М. Лисенко використав досягнення західноєвропейської історичної опери, що стала новим музично-театральним явищем епохи Романтизму. Це проявилось у написанні композитором масштабного спектаклю з 5-и дій, у використанні масштабних масових сцен і жанрових епізодів, у поєднанні в сюжеті опери історичної тематики з ліричною лінією, у використанні балету.

Опера «Тарас Бульба» складається з 5 дій, 36 музичних номерів. Вони містять речитативи, ансамблі, хорові номери й мають наскрізний метод розвитку музичного матеріалу.

Головна сюжетна лінія опери пов'язана з героїко-патріотичною ідеєю – боротьба українського народу проти польської шляхти. Український табір композитор змальовує на основі українських інтонацій народного характеру, польській табір зображений за допомогою католицького хоралу й національних танців – полонезу й мазурки.

Друга сюжетна лінія – це кохання запорожця Андрія й дочки польського воєводи Марильці. З цією сюжетною лінією пов'язаний конфлікт між громадянським обов'язком перед Батьківщиною й особистими почуттями Андрія.

Ця сюжетна лінія розвивається протягом усієї IV дії, а в її кінці настає поворотний момент. Польський Воєвода благословляє Андрія й Марильцю і надає йому чин польського полковника. Однак трагічна зустріч сина з батьком призводить до смерті Андрія.

Найбільшим досягненням композитора в опері «Тарас Бульба» є створення багатопланового образу українського народу. Образ народу висвітлено вже в першій сцені I дії з елементами архаїчності.

У масових сценах II дії народ виступає в образах гостей у домі Тараса Бульби. Спираючись на фольклорну стилістику (у мелодичних зворотах, ладових особливостях, варіантному способі розвитку, у хоровому багатоголоссі) та на професійні засоби (імітаційну поліфонію), Лисенко створив величний і славільний хор з яскравим народним колоритом.

Новаторською є III дія, яка майже повністю складається з народних сцен. Монументальною хоровою фрескою можна вважати сцену Запорізької Ради. Вона складається з трьох розділів: 1 – скинення старого кошового; 2 – вибори нового кошового; 3 – фінал картини: посланець сповіщає про події, які чинять гнобителі України в Гетьманщині, і запорожці вирішують йти на ворога й рятувати Вітчизну.

Відтворюючи зібрання козацтва, Лисенко зобразив його багатоманітність, створюючи живу народну сцену. Автор використовує декламаційну мелодику енергійного та героїчного характеру, що будується на інтонаціях історичних козацьких пісень. У батальних сценах V дії показано зіткнення запорізьких козаків і польського війська.

Мелодика, що пов'язана з образом запорізького війська, наповнена вольовими інтонаціями, енергійним пунктирним ритмом, закличними квартовими поспівками. Польське військо характеризується танцювальними рисами. У фінальному ансамблі (Остапа й Тараса) з хором мелодика побудована на енергійних і закличних зворотах. У партії оркестру звучить енергійна тема з інтонаціями козацької пісні «Засвістали козаченьки».

З образом народу тісно пов'язані образи Кобзаря й Тараса. В опері «Тарас Бульба» Кобзар співає дві думи, у яких автор майстерно перевтілює стилістику думного епосу. Перша дума має архаїчний характер «Ой, не чорна то хмара», друга «Ой кряче ворон сизокрилий» висвітлює Кобзаря як захисника народних інтересів.

В образі Тараса особливо яскраво втілюється героїко-патріотична ідея опери. Любячи свою Батьківщину, Тарас любить і тих, хто змагається за її незалежність. Він нехтує особистим сімейним щастям і до кінця вірний справі козацтва й України. Тарас як люблячий батько глибоко переживає трагічну ситуацію – вбивство власного сина. Партія Тараса Бульби досить велика. Він виконує сольні номери, бере участь в ансамблях і масових сценах. Для музичної характеристики Тараса композитор використовує наспівну декламацію. Мужній образ Тараса розкривається через пісню «Гей літа орел» з II дії, котра характеризується героїко-епічною образністю. Глибоке знання стилістики героїко-епічних народних пісень дало композитору можливість створити музичний номер високої художньої завершеності.

Кульмінація розвитку образу Тараса міститься в V дії, коли Тарасові доручили керувати битвою – штурмувати місто. Найкращим номером партії Тараса є емоційно-піднесене аріозо «Що у світі є святіше понад наше побратимство?». У героїко-епічній музиці аріозо постає величний образ Тараса, який насажує козаків на ратні подвиги.

З глибоким драматизмом композитор розкриває душевний стан Тараса, його відчай у сольному фрагменті «О! Будь проклята тричі та година, що сплотив я сина на погибель».

Отже, партія Тараса є одним з найбільших досягнень М. В. Лисенка й українського оперного мистецтва XIX ст.

Образ сина Остапа близький до образу Тараса своєю мужністю, цілеспрямованістю, відданістю козацтву й Україні. Музична характеристика подана автором енергійними, рішучими інтонаціями. Остап виступає в ансамблях з Андрієм, з Тарасом. Єдиний завершений музичний номер Остап виконує в трагічній кульмінації опери (сцені загибелі Андрія). Перевтілюючи інтонації народних плачів-голосінь, Лисенко створює глибоко драматичний музичний номер на словах: «Що ти вчинив?».

М. Лисенко приділив велику увагу образу дружини Тараса, Насті, яка є узагальненим образом української жінки, котра має тяжку долю. Музична партія Насті відзначена глибокою народністю. У її музичній мові композитор використав стилістику українських ліричних пісень і плачів. Речитатив Насті «Душа тремтить» – прекрасний зразок наспівної лірико-драматичної декламації з яскравою національною своєрідністю.

В образі Андрія, також хороброго воїна, композитор відтворив особистість романтика, який став жертвою палкого кохання до дочки польського воєводи Марильці. Як романтичний герой, Андрій повністю діє за велінням серця, але трагедія полягає в тому, що почуття хлопця примусили його зрадити державі.

З-поміж представників польського табору значну увагу композитор приділив образу Марильці, який подано у розвитку. Якщо в I дії Марильця постає безтурботною дівчиною (звучить ритм польської мазурки), то в IV дії партія Марильці набуває драматичного звучання.

Оркестр в опері відіграє важливу драматургічну роль: яскрава інтродукція, антракти, окремі оркестрові епізоди (сцена битви з V дії). Початкові інтонації інтродукції стали лейтмотивом опери і звучать у партіях Тараса й Остапа.

Опера М. Лисенка «Тарас Бульба» є зразком класичної національної героїко-історичної народної драми. Вона стала важливим етапом у розвитку українського

оперного мистецтва.

Опера «Наталка-Полтавка» – яскравий твір українського національного музичного мистецтва. П'єса І. Котляревського «Наталка-Полтавка» вперше була поставлена в 1819 році й до нашого часу користується великою популярністю. Протягом довгого сценічного життя опера мала декілька музичних редакцій. Найбільш цікавою в художньому й музичному відношенні стала редакція М. Лисенка 1889 року.

Опера «Наталка-Полтавка» має три дії. Перша постановка її відбулася 12 листопада 1889 року в м. Одесі.

I дія. На берегах річки Ворскла, поблизу Полтави, розкинулось невеличке село. Тут поселилась бідна дівчина Наталка зі своєю матусею. Поки живий був батько, сім'я не бідувала, а тепер стало важко. Мати, стара Терпелиха, намагається знайти для Наталки багатого жениха, оскільки сподівається, що, видавши дочку заміж, покращить і своє життя. Але Наталка має іншу думку – вона мріє про Петра, парубка-сироту, якого дуже любить. Петро пішов на заробітки, і Наталка вже давно не має від нього звісток.

Пісня Наталки

Andante poco moderato

Ві-ють віт-ри, ві-ють дуї-мі, аж де-р-ва шит-ся;

Ой, як бо-лиїть мо-є сер-це а сльози не лють-ся!

Уже не раз сватались до неї солідні з точки зору матері люди, та вона всім відмовляла, чекаючи Петра. Сватається до неї і пан Возний, обіцяючи багатство й щасливе життя. Але Наталка знову відмовляє йому. Засмучений Возний розповідає про невдачу своєму приятелю, сільському виборному Макагоненку, і той обіцяє допомогти Возному влаштувати весілля.

II дія. Подвір'я біля хати Терпелихи. Мати сварить Наталку за те, що дівчина не піклується про своє майбутнє і долю старої матері, а чекає Петра.

Приходить виборний і розповідає Терпелисі про «любовне» відношення Возного до Наталки, малює їй картину багатого і безтурботного життя.

Пісня Виборного

Andante

Ой під виш-не-ю, під че-реш-не-ю, сто-яв ста-рий

з мо-ло-до-ю як із я-го-до-ю

Терпелиха намагається вмовити Наталку, щоб та пожаліла її й вийшла заміж за Возного.

Moderato

р Чи я то-бі, доч-ко, доб-ра не же-ла-ю, ко-ли ко-
го за-тем со-бі ви-би-ра-ю? Ой доч-ко, доч-ко!
Що ж ме-ні на-ча-ти, де ж любі-яз ко-го зя-тя до-брати?

Не маючи більше сил слухати материні вмовляння, Наталка дає згоду вийти заміж за Возного, але просить не поспішати з весіллям.

ІІІ дія. У село повертається Петро. За чотири роки він заробив трохи грошей і прийшов до Наталки, яка обіцяла чекати його. Від свого товариша Миколи Петро дізнається про те, що Наталка з матір'ю тепер живуть у цьому селі, що вчора до неї послав сватів Возний. Обурений Петро не хоче бачити Наталку, але Микола вмовляє його залишитись і зустрітись зі своєю коханою.

Пісня Петра

Andante

Сон-це чи-зень ко, ве-чір бли-зень-ко,
сні-шу до те-бе, не-чу до те-бе,
мо-є сер-день-ко! Мо-є сер-день-ко!

Відверта реакція Наталки, яка вийшла на зустріч до хлопця, примусила Петра повірити дівчині. Наталка радіє, тепер ніяка в світі сила не примусить її вийти заміж за Возного.

Пісня Наталки

Allegro vivo

f Оз я дів-чи-на фор-тав-ка, а зо-вуть мо-єр Наталка,
дів-ка про-є-та, не-кра-си-ва, здобрим сер-цем, не спе-си-ва.

Глибина й відвертість почуттів молодих людей, їх рішучість відстоювати своє щастя примусили Возного відмовитися від Наталки. Радіють усі: і молоді, і односельчани.

Поява опери М. Лисенка «Наталка-Полтавка» є значним досягненням у розвитку української музичної культури. Порівняно з сучасними їй українськими п'єсами, такими як «Москаль-чарівник» Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Квітки-Основ'яненка, що залишились в історії української культури як приклади легкого, водевільного жанру, «Наталка-Полтавка» набула слави народної реалістичної п'єси. Любов до простого народу, оптимізм, цілеспрямованість п'єси зробили її кращим твором дожовтневої української драматургії.

У своїй п'єсі Котляревський правдиво відобразив тогочасну дійсність. Основний драматургічний конфлікт п'єси – соціальна несправедливість, яка не дає закоханим бути щасливими. Ідея твору полягає в тому, що кращі моральні почуття простих людей стоять вище ідеології хижацтва та грошей. Перемога чистого й глибокого почуття оспівується в кращих музичних номерах опери.

Центральний персонаж опери – дівчина Наталка. Вона щедро обдарована зовнішньою красою, кращими людськими якостями – чесністю, розумом, скромністю, благородством.

Яскраві барви використав композитор і для зображення інших персонажів із сільської бідноти: Петро, Микола – це сміливі й енергійні хлопці, в образах яких втілені кращі риси українського народу.

Виборний Макогоненко та Водний Тетерваковський представлені в опері в сатиричному плані.

У музиці «Наталки-Полтавки» важливе місце відводиться народній українській пісні як одному з кращих засобів відтворення та виразності музичного образу п'єси. Цілий ряд пісень («Віють вітри», «Сонце низенько», «Ой під вишнею») були написані автором поетичного тексту І. Котляревським.

Лисенко вперше звернувся до п'єси «Наталка-Полтавка» у 1864 році, коли її поставив студентський гурток. Серйозна робота композитора над упорядкуванням музики до п'єси припадає на кінець 80-х років. У 1889 році був надрукований клавір, який привернув увагу театральних режисерів.

Редакція музики Лисенка до п'єси «Наталка-Полтавка» залишається неперевершеною, вона має велику історичну цінність. Лисенко розкрив усі найкращі можливості української народної пісні як могутнього засобу для драматургічної характеристики певної дійової особи. Завдяки цьому композитор виніс на велику оперну сцену українську народні пісню і, починаючи з лисенкового періоду, вона й зараз звучить як високопрофесійний художній музичний твір.

Редакція М. Лисенка «Наталки-Полтавки» стала тією школою, на якій вирросло наступне покоління видатних українських композиторів, музикантів-виконавців: М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрусенко, З. Гайдай, І. Паторжинський, М. Гришко й інші.

Дитячі опери М. В. Лисенка

Три дитячі опери М. Лисенка («Коза-Дереза» (1888 р.), «Пан Коцький» (1891 р.), «Зима і Весна» (1892 р.)) мають казковий сюжет і створені на лібрето української письменниці Дніпрової Чайки. Дитячі опери Лисенка розраховані на виконання дітьми та призначені для дітей молодшого й середнього віку, а опера «Зима і Весна» – для дітей і дорослих.

Основу дитячих опер складає музика, лише зрідка автор включає розмовний текст. Жанр своїх опер композитор визначив так: «Коза-дереза» і «Пан Коцький» – комічні опери, а «Зима і Весна» – фантастична опера.

Усі опери мають інструментальні вступи й епізоди, сольні вокальні номери, ансамблі, хори. Опера «Зима і Весна» має досить розгорнуту увертюру.

Музика дитячих опер Лисенка має яскравий народний колорит. Автор

використовує цитати з народних пісень.

Опера «Коза-дереза» заснована на казковому сюжеті про хитру й лукаву Козу, яка обдурила Діда, захопила Лисиччину нірку і звідти лякає всіх звірів, але вони провчили її. Мораль цієї казки полягає в засудженні нечесності. Як і всі казки, ця також має виховне значення.

Опера «Коза-дереза» складається з однієї дії, що розпочинається інтродукцією-прологом. Дія відбувається за завісою, співає хор, який розкриває взаємини Діда і Кози. Музика опери має завершені пісенно-танцювальні й пісенно-ліричні номери, що перемежуються інструментальними номерами. Музичний розвиток будується на варіаційному принципі розвитку мелодичної лінії («Ой, хто, хто в Лисиччиній хатці?»).

Кожен персонаж опери характеризується пісенним музичним номером, при написанні кожного з яких Лисенко використав відомі народні пісні. Так, у мелодії пісні Лисички «Я лисичка, я сестричка» простежуються інтонації жартівливої народної пісні «Казав мені батько, щоб я оженився», а в пісні Вовка «Ой, я, сирій Вовчок» – народної пісні «Ой під вишнею» тощо.

Партія фортепіано (супровід) відіграє важливу роль у характеристиці всіх персонажів. Партії Кози та Зайчика наповнені стаккато, а Ведмедя – поважним рухом. Гармонічна мова наповнена поєднанням однойменного мажору та мінору, колористичним звучанням акордів теренової будови.

Опера «Пан Коцький» також має виховне спрямування. В образі пана Коцького висміюється ледарство та чванство.

Побудова опери «Пан Коцький» має чотириактову структуру, складається вона з ансамблів, хорів, сольних музичних номерів, фортепіанних епізодів. Композитор використовує мелодику відомих народних пісень. Так, у пісні Коцького з I дії Лисенко використав пісню «Ой, я дівчина полтавка» з опери І. Котляревського «Наталка Полтавка», що само по собі створює комічний ефект. У вокальній партії Зайчика з II дії автор використовує мелодію пісні Лисички «Я лисичка, я сестричка» з опери «Коза-Дереза».

Автором майстерно створена комедійна сцена, що становить розв'язку опери. У музичній характеристиці композитор використовує звукообразальні елементи: нявкання Кота, гавкання Собаки та ін. Музика всієї опери пройнята веселим настроєм і гумором.

Опера «Зима і Весна» – двохактова казково-фантастична опера. В основу сюжету покладена народна казка про Зиму й Весну, у якій відобразилося народне пантеїстичне сприйняття природи з персоніфікацією різних її явищ, що виступають як живі істоти.

Сюжет пов'язаний зі змінами різних пір року. У I дії зображено перехід від осені до зими; у II дії – від зими до весни. У I дії Мороз проганяє Осінь, а персонажі Хлопець-веретено, Хлопець-гребінь, Дівка-прядка, Баба-казка, Дід-ворожбит танцюють і закликають Зиму. Разом з зимою приходять персонажі Метелиця, Ожеледь, Дід-сніговик, Вітер, які славлять Зиму. Звучить хор дівчат-колядниць і хлопців-щедрівників. Та в II дії персонаж Сич сповіщає, що йде Стрітєння і вже час зустрічати Весну.

На відміну від попередніх опер, цей твір починається розгорнутою увертюрою побудованою на музичних темах опери. Музична тканина твору сплетена з арій, ансамблів, речитативів, інструментальних епізодів, танців.

Мелодикою романсового типу з інтонаціями зітхання відтворений образ Осені, яка має відійти. З приходом Зимы музична характеристика її має грайливий відтінок, а з появою Весни в партії Зимы з'являються інтервали зменшеної терції, що утворюють інтонації певної стурбованості.

У сольних партіях персонажів Лисенко створює авторські мелодії. До загальної драматургії твору композитор включив народні танці – «метелиця», «веснянкові» хороводи.

Оперні хори дають творові яскравого народного колориту. У I дії звучать різдвяні обрядові пісні, щедрівки. З-поміж веснянкових хорових пісень виділяється фінальний хор «А вже весна». Опрацьовуючи українську веснянку, композитор варіює і супровід, і саму

пісню, переводячи її в мінорний лад. Цим світло-радісним й оптимістичним хоровим номером закінчується опера «Зима і Весна».

Музикознавчі праці М. В. Лисенка

Музикознавчі праці М. Лисенка були тісно пов'язані з його фольклористичною діяльністю. Серед відомих праць композитора вагомими є «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних Остапом Вересом», «Думи про Хмельницького та Барабаша», «О торбане в музыке песен Видорта», «Народні музичні інструменти на Україні», у яких узагальнені особливості українських народних пісень.

Наукова праця «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних Остапом Вересаєм» уперше була надрукована в 1874 році в Києві під назвою «Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Вересаем» у книзі «Кобзар Остап Вересай».

У цій роботі Лисенко розглянув цілий комплекс питань, що пов'язані були з естетичними проблемами, специфічними особливостями виконання народних пісень. Підкреслюючи спільність українських і російських народних пісень, Лисенко аналізує музичний матеріал, теоретично обґрунтовує методи обробок народних пісень. Музикознавці, котрі вивчали цю проблему до Лисенка, намагались гармонійну основу й обробки українських народних пісень втиснути в норми гармонічного й ритмічного розвитку, що були поширені в Західній Європі.

Лисенко критикує таку точку зору. Він обґрунтовує свою думку про структурні особливості українських народних пісень, про їх специфічну відмінність від інших європейських.

Велику увагу М. Лисенко приділив обґрунтуванню особливостей популярного народного інструмента кобзи. Композитор відзначив, що стрій кобзи може бути ключем до з'ясування цілого комплексу стилістичних особливостей українського музичного фольклору, його ладогармонічної структури. Спираючись на теоретичні роботи відомого російського музиканта О. М. Серова, на висловлені в них теоретичні положення, М. Лисенко робить основні висновки про стиль і будову української народної пісні:

- 1) в основі музики українського народу лежать ті самі лади, що покладено в основу пісень братнього російського народу;
 - 2) українська пісня, як і російська, у своїй основі діатонічна, але українська пісня не терпить строгого діапазону;
 - 3) українська народна пісня, як і російська, позначена розвиненою мелізматикою.
- На основі глибокого аналізу Лисенко довів спільність стилістичних коренів музичних культур двох слов'янських народів, показав їх відмінність і спільність.

Даючи характеристику українським народним пісням, Лисенко підкреслює таку їх особливість, як сувора симетрія (але композитор не враховував українські побутові протяжні пісні, де часто зустрічається асиметричність). Лисенко підкреслив особливості ритмічної мови українських пісень – квадратний, постійний ритм. Але музикант не розглядав пісні зі змінним ритмом (5/4;7/4).

М. В. Лисенко розвинув основні теоретичні положення, висвітлені російським музикознавцем О. М. Серовим, встановив ряд нових об'єктивних законів будови музичної творчості українського народу, накреслив подальші шляхи вивчення цього складного пласту музичної творчості.

М. В. Лисенко характеризує різні за жанрами українські народні пісні: ліричні, жартівливі, сатиричні (інтонаційний стрій, гармонію, акомпанемент на музичному інструменті – кобзі, бандурі, їх ритмічний рух, тип мелодики, загальний характер – танцювальний, протяжний). Лисенко знайшов багато спільного з сербською народною піснею. Крім цього М. Лисенко вивчав характерні ознаки розвитку чеських, словацьких, польських народних пісень, виявляючи їх спільні й відмінні ознаки.

Узагалі народну творчість М. В. Лисенко завжди вважав джерелом натхнення, вона

цікавила його з перших кроків творчої діяльності. Проблему народності в музиці Лисенко ніколи не зводив до цитатного використання інтонацій і мотивів музичного фольклору, аби доводити свою музику до стильових подібностей народної музики. Лисенко розумів фольклор як специфічне художнє відображення об'єктивної дійсності. Лисенко говорив, що крім інтуїтивного відчуття народності, кожному молодому музикантові потрібна наука про фольклор. Листи музиканта до Колеси – це теоретичне обґрунтування основи інтонаційної, ладогармонічної, поліфонічної і метро-ритмічної будови українського музичного фольклору. Сам фольклор М. В. Лисенко розглядав як основу професійної творчості, до якого треба ставитись творчо.

У своїх наукових працях М. В. Лисенко приділяє велику увагу методам обробок українських народних пісень. Ґрунтуючись на теоретичних роботах Серова, Лисенко розробляє методологію обробок народних мелодій, основна суть якої полягає в досягненні відповідності народному першоджерелу образних характеристик і всіх елементів музичного виразу. Лисенко виступає проти чужих гармонізацій, хроматизацій, аскетичного діатонізму.

Велику увагу приділяє збирач і науковому вивченню народних пісень. Лисенко боровся за національну самобутність українського мистецтва і його народність, пов'язуючи свої думки з історичною правдивістю. Проблема народності успішно розв'язується музикознавцем у зв'язку з творчим застосуванням прогресивних принципів російської та західноєвропейської музики. У фольклорних працях Лисенко висвітлює теорію музичної творчості українського народу (багатоголосся, ладо-гармонічну будову).

Думку про виключну квадратність українських пісень Лисенко спростовує і розглядає варіативність як характерну особливість української творчості.

Лисенко вважав, що українська народна музика походить зі старогрецької. Він дає розробку «Думи про Хмельницького та Барабаша» (1888 р.). Музичний розвиток Думи приближається до історичних пісень (козацьких, чумацьких), мелодична лінія широка, незамкнута, відсутні цезури, заспів у низькому регістрі.

У цей період, у 1892 році, вийшла ще одна наукова робота М. Лисенка «О торбане в музыке песен Видорта» (торбан – музичний інструмент), у якій автор детально аналізує інтонаційний стрій торбана (переважно у Фа-мажорі), розглядає прийоми гри «щипком». Лисенко звернув увагу на творчість Івака Видорта, бо в його репертуарі було багато пісень історичних, сімейних, побутових, ліричних, комічних, танцювальних. Виконавець співав багато пісень з українським текстом, які на той час сприймались досить неприродно.

На замовлення журналу «Зоря» М. В. Лисенко пише наукову роботу, присвячену вивченню музичних інструментів. Називалась вона «Народні музичні інструменти в Україні». Надрукована вона була в 1894 р. Автор аналізує будову музичних інструментів, їх стрій, дає характеристику їх художньо-виражальних можливостей і приходиться до висновку, що українська народна пісня заснована не на західноєвропейській октавній системі, а на одноголосній квінтовій системі. Лисенко визначає 3 основні види мінорного ладу:

- гармонійний мінор;
- мелодичний мінор з підвищенням IV ст.;
- лад, що дорівнюється двічі гармонійному мінору.

Композитор розподіляє музичні інструменти так:

- струнно-щипкові (бандура, торбан);
- струнно-клавішні та смичкові (ліра);
- струнно-ударні (цимбали);
- духові (сопілка, дудка, денцівка, коза);
- ударні (раніше їх називали ритмічні: бубон, котли, тулумбаси).

Список основних творів М. В. Лисенка

Музично-сценічні твори.

Опери:

1. «Гаркуша» (лібрето М. Старицького) – 1864, на Полтавщині (незакінчена).

2. «Андріатіда» – опера-сатира на 2 дії (лібрето М. Старицького, М. Драгоманова) – 1866-1867, Київ.

3. «Різдвяна ніч» – коміко-лірична опера на 4 дії (лібрето М. Старицького за повістю «Майська ніч» М. Гоголя) – 1872-1877, Київ-Петербург-Київ (три редакції).

4. «Утоплена» – лірико-фантастична опера на 3 дії (лібрето М. Старицького) – 1883, Київ.

5. «Маруся Богуславка» (лібрето І. Левицького (Нечуя)) – 1874 (незакінчена).

6. «Коза-дереза» – дитяча комічна опера на 1 дію (лібрето Дніпрової Чайки) – 1883, Київ.

7. «Тарас Бульба» – історична опера на 5 дій (лібрето М. Старицького) – 1880-1890.

8. «Пан Коцький» – дитяча комічна опера на 4 дії (лібрето Дніпрової Чайки) – 1891, Київ.

9. «Зима і Весна, або Снігова Краля» – дитяча фантастична опера на 2 дії (лібрето Дніпрової Чайки) – 1893, Київ.

10. Чарівний сон, феєрія на 1 дію (текст М. Старицького) – 1894, Київ.

11. «Відьма» – феєрія (текст Л. Яновської) – 1901, Київ (незакінчена).

12. «Сапфо» – драматичні сцени, опера на 2 дії (лібрето Л. Старицької-Черняхівської) – 1896-1904, Київ.

13. «Енеїда» – опера на 3 дії (лібрето М. Старицького за І. Котляревським) – 1910, Київ.

14. «Нокторн» – опера-хвилинка на 1 дію (лібрето Л. Старицької-Черняхівської) – 1912, Київ.

Оперети:

15. «Чорноморці» – оперета на 3 дії (текст за п'єсою Я. Кухаренка «Чорноморський побит», склав М. Старицький) – 1872, Київ.

16. «Наталка Полтавка» – оперета на 3 дії (текст І. Котляревський) – 1872, Київ.

Музика до театральних вистав:

17. Музика до п'єси «Простак» В. Гоголя – весна 1864 (повністю не зберіглась).

18. Музика до водевілю «Бичок» М. Кропивницького – 1884.

19. Музика до трагедії «Гамлет» В. Шекспіра – 1878.

20. Музика до п'єси «Остання ніч» М. Старицького – 1903.

21. Музика до п'єси «Гетьман Дорошенко» Л. Старицької-Черняхівської, №1 – Козачок, №2 – Марш – 1911, Київ.

Хорові твори

Кантати

На тексти Т. Шевченка:

22. «Б'ють пороги» (для солістів, хору та симфонічного оркестру) – 1878, о. Хортиця-Київ.

23. «Радуйся, ниво непоплитая» (для солістів, жіночого і мішаного хорів та симфонічного оркестру) – 1883, Київ.

24. На вічну пам'ять Котляревському (для солістів, хору та симфонічного оркестру) – 1895, Київ.

Хори

На тексти Т. Шевченка (всього 18 творів):

25. «Заповіт» для соло тенора і чоловічого хору з супроводом фортепіано – 1868, Лейпциг (друга редакція – 16 грудня 1878 р., Київ).

26. «Ой нема, нема ні вітру, ні хвилі» з «Гамалії» для чоловічого хору – 1871, Київ.

27. «Іван Гус» для мішаного хору – 1881, Київ.

28. «Сон» для мішаного хору.

29. «Широкая, високая калино моя» для мішаного хору.

30. «Ой діброво, темний гай» для мішаного хору.

31. «Іван Підкова» для чоловічого хору – приблизно 1903, Київ.

32. «Барвінок цвів» для мішаного хору – 1903, Київ.

33. «Давидів псалом» для чоловічого хору – 1910, Київ.

На тексти різних авторів (всього 12 творів):

34. «На прю!» слова М. Старицького для чоловічого хору – 1876, Київ.

35. «Жалібний марш» (до 27-х роковин смерті Т. Шевченка) слова Лесі Українки для соло тенора та мішаного хору в супроводі фортепіано – 1888, Київ.

36. «Ой що в полі за димове» слова І. Франка для мішаного хору в супроводі фортепіано – 1899, Київ.

37. «Пливе човен» слова народні для мішаного хору без супроводу – 1900, Київ.

38. «Вічний революціонер» слова І. Франка для чоловічого хору з супроводом фортепіано – 1905.

39. «Тихесенький вечір» слова В. Самійленка для жіночого або дитячого хору з супроводом фортепіано – 1908, Київ.

40. «До 50-х роковин з дня смерті Т. Шевченка» слова В. Самійленка.

Вокальні твори

Солоспівви

На тексти Т. Шевченка (всього 51 твір):

41. «Ой одна я, одна» для сопрано – 1868, Лейпциг.

42. «Садок вишневий коло хати» для сопрано або тенора.

43. «Ой чого ти почорніло» для баритона – 1868, Лейпциг.

44. «Якби мені, мамо, намисто» для сопрано – 1869, Лейпциг.

45. «Не тополю високою вітер нагинає» для сопрано.

46. «Якби мені черевики» для сопрано.

47. «Реве та стогне Дніпр широкий» для баса.

48. «Та не дай, господи, нікому» для бас-баритона.

49. «Доля» («Ти не лукавила зо мною») для тенора, баритона або баса.

50. «Хустиночка мережаная, вишиваная» для сопрано.

На тексти різних авторів (всього 47 творів):

51. «Вечір» слова М. Старицького для тенора – 1881, Київ.

52. «Коли настав чудовий май» слова Г. Гейне для тенора – літо 1893.

53. «Не забудь юних днів» слова І. Франка для сопрано або тенора – 1898, Київ.

54. «Я вірую в красу» слова Дніпрової Чайки для сопрано або тенора – 1909, Китаїв.

55. «Оце тая стежечка» слова І. Франка – 1905.

56. «Сиротина» слова О. Кониського для баритона – 1905.

57. «Не дивись на місяць весною» слова Лесі Українки для тенора – 1906.

58. «Айстри» слова О. Олеся для тенора – 1908.

59. «Сонце заходить» слова М. Вороного для меццо-сопрано або баритона.

60. «Признание» слова С. Надсона для тенора – рукопис без кінця.

Ансамблі

На тексти Т. Шевченка (всього 8 творів):

61. «Зацвіла в долині червона калина» дуєт для сопрано і тенора – 1869.

62. «За сонцем хмаронька пливе» квартет для сопрано, альта, тенора і баса.

63. «Ми заспівали й розійшлись» дуєт для сопрано і баса.

64. «Тече вода з-під явора» дуєт для двох сопрано.

На тексти різних авторів (всього 8 творів):

65. «Коли розлучаються двоє» слова Г. Гейне (переклад Максима Стависького) дуєт для сопрано й альта – 1893.

66. «Сонце ся сховало» слова І. Воробкевича тріо для сопрано, тенора і баса – 1906.

67. «Пливе човен» слова народні дуєт для двох сопрано.

68. «Пряля» слова Я. Гоголева дуєт для сопрано і меццо-сопрано.

Обробки народних пісень:

69. Збірник українських пісень для голосу з фортепіано, випуск 1-7 – 1868-1911, авторське видання.

70. Збірник народних українських пісень, зібрав і для хору уложив М. Лисенко I-XII «десятки» – 1886-1903, авторське видання.

71. Українські народні пісні для хору без супроводу фортепіано – Зібрання творів у двадцяти томах. – Т. XVI. Мистецтво. – К., 1965.

Обрядові пісні:

72. Веснянки: «Перший вінок», «Другий вінок» – 1897, Київ.

73. Колядки і щедрівки – 1897, Київ.

74. Весілля – 1903, Київ.

Пісні для дітей:

75. Збірник народних українських пісень в хоровому розкладі, пристосованих для учнів молодшого і підстаршого віку в школах народних – 1908, Київ.

Інструментальні твори

Симфонічні:

76. Увертюра на тему «Ой залив козак, залив» – 1869, Лейпциг.

77. Симфонія, I ч. – 1869, Лейпциг.

78. «Український козак-шумка» фантазія, ор. 4 – 1872, Київ.

Камерно-інструментальні ансамблі:

79. Квартет для двох скрипок, альту і віолончелі (3 частини), ре-мінор – 1868, Лейпциг.

80. Тріо для двох скрипок і альту (4 частини) ля-мажор, присвячено брату А. Лисенкові – 1869, Лейпциг.

Інструментальні соло (всього 5 творів):

81. «Сум» елегія для віолончелі та фортепіано, ор. 39 – 1901, Київ.

82. «Сонце низенько» обробка українських пісень для скрипки і фортепіано – 1912, Київ.

Для фортепіано (всього 56 творів):

83. «Полька» – 1851, Київ.

84. Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень, ор. 2 – 1867-69, Лейпциг-Київ.

85. «Мрії» («Образи минулого») ре-мінор, ор. 13, присвячено Людмилі Михайлівні Драгомановій – 1877, Київ.

86. Соната ля-мінор, ор. 16 – 1875, Київ.

87. «Ноктюрн» до-дієз-мінор, ор. 19 – 1876-1877.

88. «Серенада» фа-мінор, ор. 28 – 1893.

89. «Сумний спів» ре-мінор – 1909.

90. «Весільний марш» присвячено Л. Старицькій та О. Черняхівському – 1896 (рукопис).

Транскрипції (авторські) (всього 7 творів):

91. «Романс» для скрипки і фортепіано, переклад з однойменного твору для фортепіано.

92. «Український козак-шумка» скерцо для фортепіано в 4 руки, переклад з однойменного твору для симфонічного оркестру.

Фольклорні праці:

93. «Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» – 1873, опубліковано в «Записках Юго-Западного Отдела Руського Географического общества» – Т. I. – К., 1874.

94. «Про торбан і музику пісень Відорта» – Журнал «Киевская старина», 1892, кн. II.

95. Народні музичні інструменти на Україні – Журнал «Зоря», Львів, 1894, №№1, 4, 10.

Літературно-критичні розвідки:

96. Ответ «Руському вестнику» – газета «Голос», 1875, №90.

97. Рецензія на збірки українських пісень Ходоровського й Малашкіна (для одеського журналу «По морю и суше») – 1984.

98. Допис про концертний виступ молодого співця – баса Краля мова в Українському клубі – газета «Рада», 1909.

99. Рецензія на твори Б. Еспозіто – журнал «Народна творчість та етнографія», 1965, №1.

Питання та завдання для закріплення матеріалу

25. У якій сім'ї народився М. Лисенко? Де пройшли його дитячі роки?
26. Розказати про основні етапи творчого шляху композитора.
27. Висвітлити жанрове розмаїття музичної спадщини М. В. Лисенка.
28. Скільки опер створив Лисенко?
29. Назвати дитячі опери Лисенка.
30. На чий тексти були створені дитячі опери М. Лисенка?
31. У якому жанрі М. Лисенко став першим в українській і світовій музичній культурі?
32. Які тематичні лінії проводяться композитором в опері «Наталка Полтавка»?
33. Коли була створена опера М. Лисенка «Тарас Бульба»?
34. Хто з композиторів здійснив оркестрову редакцію опери Лисенка «Тарас Бульба»?
35. Роль та значення хорових номерів в опері Лисенка «Тарас Бульба».
36. Які хорові твори написані на тексти Т. Шевченка?
37. Назвати навчально-музичні заклади, засновані М. В. Лисенком.
38. Інструментальна музика М. В. Лисенка.
39. У яких інструментальних творах виявився національний колорит музичної мови Лисенка?
40. Жанр мініатюри у фортепіанній музиці Лисенка, особливості її музичної мови.
41. Фортепіанні рапсодії Лисенка.
42. Хорова творчість М. Лисенка, її тематизм.
43. Розкрити романтичний стиль у хоровій музиці Лисенка.
44. Кантати Лисенка – кращі зразки інтерпретації поезії Т. Шевченка.
45. Духовна музика Лисенка.
46. Дати загальну характеристику оперних творів Лисенка, що написані на сюжети М. Гоголя.
47. Які теми розкриваються в операх М. Лисенка?
48. Музикознавчі праці М. В. Лисенка.

Література:

1. Кияновська Любов. Українська музична культура. Видання друге, перероб. і доп. – Тернопіль: СМІ «Астон», 2000. – 183 с. [С. 41-53].
2. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2 (друга половина XVIII ст.). – К.-Харків-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 1998. – 387 с.
3. Корній Л. Історія української музики. – Ч. 3 (XIX ст.). – Підручник. – К.-Нью-Йорк: Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.

МИКОЛА ДМИТРОВИЧ ЛЕОНТОВИЧ

(1877-1921)



Серед славних діячів української музичної культури минулого особливе місце займає Микола Дмитрович Леонтович. Нікому невідомий учитель з Поділля, він піднявся до вершин світового музичного мистецтва, сказав у ньому своє неповторне художнє слово, глибоко розкриваючи співочу душу свого народу.

Народився М. Д. Леонтович 1 (13) грудня 1877 р. в с. Монастир'юк колишньої Подільської губернії, у сім'ї сільського священика. Учився він у Шаргородському духовному училищі та Кам'янець-Подільській семінарії, там вивчав музику, грав в оркестрі, диригував хором.

Родина Леонтовичів була надзвичайно музикальна. Батько вмів грати на багатьох музичних інструментах (віолончелі, скрипці, гітарі). Мати Марія Йосипівна була душевною, чуйною людиною, дуже любила українські народні пісні, чудово співала сама. З музикою були пов'язані й інші члени сім'ї: брат Олександр пізніше став співаком-професіоналом, сестра Марія вчилася вокалу в Одесі, Олена вчилася грати на фортепіано в Київській консерваторії, сестра Вікторія грала на багатьох народних інструментах. Дмитро, граючись зі своїми сестрами, частенько влаштовував з них «хор» і виступав на подвір'ї.

Добре знання народного побуту, народної музики відіграло величезну роль у формуванні Леонтовича як музиканта. Закінчивши семінарію (1899 р.), Леонтович відмовився від сану священика і став сільським учителем співу, організував сільський хор і самодіяльний оркестр. Відчуваючи недостатність своїх музично-теоретичних знань, він продовжував навчання приватним шляхом у професора С. Бармотіна і пізніше склав екзамени на звання регента хору при Петербурзькій приватній капелі. У Петербурзі Леонтович зміг ближче познайомитися з музичною творчістю М. Глінки, Римського-Корсакова, Чайковського, Бетховена й інших класиків музичного мистецтва.

У 1914 р. Леонтович поїхав на Донбас, де працював на станції Гришино. Тут він підтримував тісні зв'язки з робітничими організаціями і пропагував революційні пісні, виконуючи їх зі своїм хором.

Діяльність Леонтовича привернула увагу поліції, тож композитор змушений був виїхати з Донбасу. Оселившись на Вінниччині, він знову працював викладачем співу в школах, продовжував записувати й обробляти українські народні пісні, влаштовував популярні музичні концерти, вів велику просвітницьку діяльність.

З метою удосконалення своїх теоретичних знань, починаючи з 1909 р., Леонтович протягом кількох років брав уроки в московського теоретика Б. І. Яворського, учня С. Танєєва.

Ім'я Леонтовича як композитора поступово стає відомим громадськості завдяки концертам, на яких виконувались такі видатні його твори, як «Щедрик», «Піють півні» та інші.

Краща, найцінніша творча спадщина Леонтовича – художні обробки для хору українських народних пісень (понад 200). У цій галузі найяскравіше розквітла його могутня, новаторська обдарованість. Тематичне коло обробок композитора широке й різноманітне: це історичні, обрядові, жартівливі, побутові, ліричні, танцювальні пісні. Серед них значне місце належить пісням, пройнятим ідеями соціального протесту, боротьби трудящих мас проти гнобителів, а також скорботним дожовтневим пісням про жіночу долю.

Метод музичних обробок Леонтовича ґрунтується на традиціях Лисенка, але має і якісно нові риси, що з'явилися внаслідок уважного вслуховування композитора в живу практику народного багатоголосся.

У принципах художньої обробки Леонтович виходить зі своїх музично-естетичних поглядів, близьких до поглядів вітчизняних композиторів-класиків, які вважали необхідним вивчати й розвивати мелодико-інтонаційні, ладо-ритмічні й інші особливості народної пісні. Леонтович писав: «Досвіди у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункту, що органічно зв'язані із народною піснею, бо пісня, як художній удосконалений твір, дає не тільки одну мелодію, але містить у собі всі музичні можливості (гармонію, контрапункт). Вміти записати її та відчути все, що вона може дати для музики, у широкому смислі слова, це необхідна чергова справа».

Леонтович широко користується індивідуалізацією голосів, застосовуючи різноманітні поліфонічні прийоми, з якими пов'язана його багата й колоритна гармонія, для кожної пісні він знаходить свої виражальні засоби, що найкраще відповідають її текстовому і мелодичному змістові та характеру образів. Такими є його обробки пісень «Гаю, гаю, зелен розмаю», «Ой вербо, вербо», «Ой піду я в сад гулять», «Ой сів, поїхав», «Мала мати одну дочку».

Особливо цінним в обробках Леонтовича є поєднання прийомів народної підголоскової та класичної імітаційної поліфонії. Канонічне ведення мелодії знаходимо в пісні «Ой вербо, вербо», канон у чумацькій пісні «Над річкою, бережком».

Прагнучи поглибити й доповнити образ пісні, композитор вдається до різних засобів звукового живопису та звукового образотворення. Наприклад, імітація звучання народного інструмента дуди або кози в пісні «Дударик», відтворення звуків луни в пісні «Над річкою, бережком» тощо.

Велике значення в обробках Леонтовича мають різні прийоми вокальної інструментовки: спів із закритим ротом, витримані ноти в одному голосі при рухові мелодії в інших голосах («Дударик», «Пряля»).

По суті кожна обробка народної пісні у М. Леонтовича є розгорнутим високохудожнім професійно завершеним мистецьким твором, насиченим нерідко глибоким драматизмом. Яскравий приклад такої обробки – «Козака несуть» – натхненний народний реквієм, один з кращих творів композитора.

Беручи за основу куплетну або куплетно-варіаційну форму народної пісні, М. Леонтович збагачує і розвиває її, творчо використовуючи імпровізаційність народного хорового співу. Так написані відомі його пісні «Зашуміла ліщинонька», «Ой темная та невидная ніченька», «Котилася зірка», «Гра в зайчика», «Мак», «Піють півні» та ін. Особливо показова щодо цього пісня «Пряля», яка розкриває образ молодої жінки, змученої непосильною працею в чужому домі, лихих і причепливих свекра і свекрухи, ласкавого мужа.

У своїх обробках Леонтович часто застосовує принципи остинатного проведення короткого мотиву, на який він поступово «нашаровує» то витримані звуки, то контрапунктуючі підголоски, досягаючи, врешті, монолітності форми і наскрізного розвитку образів. Найбільш послідовно це проведено в піснях «Щедрик» і «Дударик», які вважаються кращими обробками композитора.

Справжнє новаторство М. Леонтовича – у методі розробки і творчого розвитку основного народнопісенного образу. Звідси випливають і нові, більш художньо досконалі засоби виразності, нові розвинені і різноманітні форми музичних творів. У цьому відношенні Леонтович пішов далеко вперед порівняно зі своїми сучасниками.

Твори Леонтовича є невід'ємною частиною репертуару українських професіональних і самодіяльних хорових колективів. Вони широко відомі далеко за межами України.

Хор «Щедрик» відтворює зимовий пісенний цикл календарних обрядових звичаїв. Звісно, що саме в піснях-щедрівках, які виконувались у період новорічних свят, співаки бажали один одному здоров'я, щастя, всіляких успіхів. Обираючи одну з найпростіших обрядових мелодій, М. Леонтович геніально розвинув і професійно збагатив її багатоголосною фактурою.

Хор «Щедрик» має велику популярність у професійних і любительських хорових колективів. Зумовлено це тим, що автор використовує такі засоби музичної виразності (наприклад, багаторазове повторення одного основного мотиву), які й сьогодні збереглися в українських народних піснях. Цікавим і цінним є те, що композитор у кожному куплеті додає якусь новеньку родзинку в музичну тканину твору (новий змістовний акцент, нове інтонаційне забарвлення). Леонтович майстерно використовує традиції народного хорового співу: спочатку заспіває (соло) один голос (одна хорова партія), викликаючи з хати господарів. Потім приєднується весь гурт співаків. Нарешті пісня виконується в повному хоровому звучанні. Радісний настрій охоплює всіх: і співаків, і слухачів. Та ось щедрувальники закінчують своє виконання, їх голоси поступово стихають удаліні, залишаючи після себе тепло і щирість людських душ.

Хор М. Леонтовича «Дударик» теж належить до шедеврів української хорової музики. На основі простенької жалісної пісні про діда, який помираючи залишив свою вірну подругу – дуду, композитор створює розгорнуту хорову поему.

У музичній тканині твору можна почути і смуток за веселим дідом-дударем (дідова дуда більше не звеселить серця слухачів улюбленими піснями), і спогади онука про дідові пісні. Ось чому в загальній структурі хору так природно чергуються сумні та задумливі куплети з куплетами веселого й радісного характеру. Головний мотив твору звучить поперемінно в різних хорових партіях, завдяки чому виникає яскрава й виразна картина про поширений і улюблений в народі музичний інструмент – дуду.

Хорова творчість М. Д. Леонтовича здобула популярність не лише в Україні, а й у країнах Західної Європи, у США й Канаді. Музиканти використовують класичні хорові обробки українських народних пісень, виконані М. Леонтовичем, створюють сучасні оркестрові й навіть джазові обробки, тим самим популяризуючи українську музичну культуру й активно продовжуючи діяльність відомого національного композитора – Миколи Дмитровича Леонтовича.

Основні твори Миколи Леонтовича:

1. Опера «На Русалчин Великдень» (за казкою Б. Грінченка, 1919, незакінчена).
2. Хори – «Льодолом», «Літні тони» (обидва на сл. Г. Чупринки), «Моя пісня» (сл. І. Білиловського), «Легенда» (сл. М. Вороного); духовна музика – Літургія св. Івана Златоустого, Молебень, частини Всенощної.
3. Хорові обробки українських народних пісень (понад 150) – «Щедрик», «Дударик», «Пряля», «Козака несуть», «Мала мати одну дочку», «Запуміла ліцинонька», «Ой з-за гори кам'яної», «Із-за гори сніжок летить», «За городом качки пливуть», «Піють півні», «Коза», «Гра в зайчика» та ін.

Музикознавчі праці М. Леонтовича:

4. Практичний курс навчання співу у середніх школах України: з педагогічної спадщини, К, 1989.
5. Як я організував оркестр у сільській школі // Музика, 1925, №1/2.

Основні нотні видання творів М. Леонтовича

6. Леонтович М. Народні пісні. – К. – Вид-во Дніпросоюзу. – 1921 (5 десятків, редактор П. Козицький).
7. Леонтович М. Музичні твори. – К.–Х. – Книгоспілка. – 1930-31 (8 збірників, перевірів і примітки подав Я. Юрмас).

8. Леонтович М. Українські народні пісні для хору. – К. – Мистецтво. – 1952 (Упорядкував М. Вериківський; 2 вид. – 1961).
9. М. Леонтович. Хорові твори. – К. – Музична Україна. – 1970 (Загальна редакція М. Гордійчука, упорядкування та примітки В. Брусса).
10. Леонтович М. Вибрані хорові твори. – К. – Музична Україна. – 1977 (Спец.-редакція І. Мартона).
11. Леонтович М. Хорові твори на народнопісенні теми. З неопублікованого. – К. – Музична Україна. – 1987 (Упорядкування і редакція Б. Луканюка).
12. Леонтович М. На русалчин Великдень. Опера на 1 дію. Лібрето М. Леонтовича за казкою Б. Грінченка. – К. – Музична Україна. – 1980 (Літ. редакція А. Бобирия. Муз. редакція для солістів, хору та симфонічного оркестру М. Скорика).
13. Леонтович М. Духовні хорові твори. – К. – Музична Україна. – 1993 (Упорядкування В. Іванова).
14. Духовно-музичні твори українських композиторів ХХ ст. – К. – 2004 (Упорядкування і редакція М. Юрченка).
15. Духовні твори М. Леонтовича. – К. – 2005 (Упорядник М. Гобдич).
16. М. Леонтович. Хорові твори. – К. – Музична Україна. – 2005 (Редактор-упорядник В. Кузик).

Питання та завдання для закріплення матеріалу

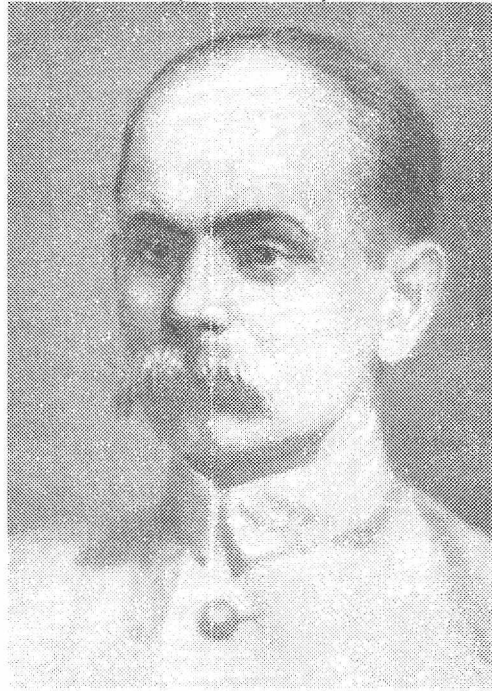
1. *Висвітлити культурно-громадську та просвітницьку діяльність М. Леонтовича.*
2. *Де музикант здобув основи композиторської майстерності?*
3. *У кого з відомих музикантів-педагогів навчався М. Леонтович?*
4. *Назвати і проспівати оригінальні хорові твори Леонтовича.*
5. *Які засоби музичної виразності застосовує композитор для розкриття основної теми його єдиної опери?*
6. *Розказати про музичну образність хорових творів М. Леонтовича (на прикладі хорів «Щедрик», «Дударик»).*
7. *Тематичне коло обробок українських народних пісень Леонтовича.*
8. *Розкрити методи хорових обробок Леонтовичем українського музичного фольклору («Щедрик», «Дударик», «Піють півні», «Пряля» та ін.)*

Література:

1. Кияновська Любов. Українська музична культура. Видання друге, перероб. і доп. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 74-78].
2. Гордійчук М. Микола Леонтович. – К., 1972.

КИРИЛО ГРИГОРОВИЧ СТЕЦЕНКО

(1882-1922)



Творча діяльність Кирила Григоровича Стеценка – композитора, диригента, педагога, громадського діяча – є яскравою сторінкою в історії розвитку української музичної культури першої половини ХХ ст. Кращі твори композитора (хори «Сон», «Прометей», кантата «Шевченкові», романси «Стояла я і слухала весну», «Дивлюсь я на ясні зорі», численні обробки українських народних пісень) продовжили славні традиції українських композиторів-класиків, увійшли до золотого фонду вітчизняної музичної літератури.

К. Г. Стеценко народився 24 травня 1882 року в селищі Квітки на Канівщині. Багатодітна сім'я бідувала, тож батькові, Григорію Михайловичу, доводилося ходити по селам і відновлювати в старих церквах іконостаси, малювати портрети. Він був обдарованою людиною, захоплювався співом і сам грав на скрипці. Мати, Марія Іванівна Горянська, була енергійною, розумною жінкою. Виховуючи дітей, прагнула вивести їх у люди. Вона мала прекрасний голос, знала багато пісень і часто співала разом зі своїм чоловіком.

У Кирила Стеценка здібності до музики й малювання прокинулися рано. Його музичні враження були пов'язані з гуртовим співом народних пісень, що було улюбленою і давньою традицією в Україні. Ніжні, яскраві квітчанські мелодії стали міцним ґрунтом, на якому формувався і розвивався талант майбутнього композитора. Хлопець не пропускав можливості послухати гру лірника, троїстої музики. А разом зі своїми братами, сестрами й сусідськими дітьми частенько влаштовував домашні театральні вистави, де діти представляли різні нескладні п'єси.

Художні враження поповнювались і мандрівками з батьком по селам у пошуках заробітків. Разом з батьком Кирило працював у селах Козацькому, Топильні, Водяній, Лозоватці, Кавунівці, Степному, Кирилівці, містечках Звенигородці, Шполі й ін. Працюючи з батьком, хлопець знайомився з новими місцями, придивлявся до життя трудівників.

Грамоти Кирило почав навчатися у дяка, вчився дуже охоче. Помітивши гарний голос і любов Кирила до музики, дяк П. Старжевський навчив його нотній грамоті, а потім і взяв у хор.

У родині Стеценків сподівалися, що Кирило буде продовжувати справу батька. Але для цього потрібно було вчитися, а коштів сім'я не мала. І тоді старша сестра Наталя пішла прислужувати в дядьковій родині. На отримані гроші хлопця в 1892 році віддали до школи художника М. І. Мурашка. Цього ж року дядько Д. І. Горянський записав Кирила до Софійської духовної школи в Києві.

У цей період остаточно визначилася схильність хлопця: любов до музики перемогла, Кирило захопився співом у шкільному хорі. А його музикальність, абсолютний слух, міцна музична пам'ять привернули увагу всіх педагогів школи. Скоро хлопець з рядового хориста став лідером дискантової партії, а з 1895 року йому вже довіряли бути диригентом хору.

У Софійській школі Стеценко самостійно навчився грати на фортепіано. Тут же визначився його основний виконавський профіль – хорове диригування.

У 1897 році Стеценко закінчив Софійську духовну школу і був прийнятий до семінарії з наданням стипендії. Але ця матеріальна допомога скоро була знята і, шукаючи заробітку, Кирило став помічником регента хору Михайлівського золотоверхого монастиря. Ці обставини сприяли швидкому розвитку музичних здібностей юнака, адже Стеценко відтепер мав можливість користуватись нотною бібліотекою Михайлівського монастиря. У фондах бібліотеки знаходились зібрання духовних творів відомих українських і російських композиторів – Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя, М. Глінки, С. Давидова, М. Львова, Г. Ломакіна, І. Лаврівського, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського й інших.

Знайомство з творами названих авторів сприяло не тільки розвитку професійних знань музиканта, а й відкриттю та відтворенню в них високих гуманних людських почуттів і стосунків, що визначило суттєві риси характеру особистості.

Присвятивши себе музиці, Стеценко не виявляв зацікавленості богословськими науками. Тяжкий матеріальний стан родини, бідкування односельчан – усе це робило юнака не по роках серйозним. Біля Стеценка збиралася молодь, яка родинно була пов'язана з селом, яка цікавилася новинами громадського життя, літературним рухом.

У 1900-1907 рр. у Київській духовній семінарії існувала конспіративна бібліотека, у якій «поштарі» з рук в руки передавали твори О. Герцена, П. Лаврова, Г. Плеханова, М. Чернишевського та інших. Постійні зв'язки з прогресивною семінарською молоддю, осмислення соціальних подій сучасного йому українця заклали основи «вільнодумства» молодого Кирила Стеценка.

Новим поштовхом у формуванні ідейно-естетичних поглядів Стеценка стала його зустріч зі славнозвісним композитором, класиком української професійної музики М. В. Лисенком.

У 1899 році Лисенко комплектував хоровий колектив для третьої концертної подорожі Україною. Познайомившись зі Стеценком та прослухавши його, Лисенко записав юнака в хор і зробив його найближчим помічником. Така подія мала величезне, етапне значення для молодого музиканта. Зі сфери культової музики, богослов'я Стеценко потрапив у колектив, творча діяльність якого була наповнена життєстверджуючим народним мистецтвом. К. Стеценко, переймаючи багаторічний досвід славетного музиканта, став активним учасником його хорового колективу, всіляко допомагав Лисенкові – розучував з хористами партії, проводив репетиції. Для Стеценка Лисенко був взірцем самовідданого служіння інтересам свого народу та його культури, геніальним композитором і фольклористом, видатним громадським діячем.

У житті Стеценка почався період наполегливого накопичення професійних музичних знань: ґрунтовне оволодіння українською народною піснею, вивчення творів видатних українських композиторів-класиків, знайомство з творами провідних російських і західноєвропейських композиторів.

Концертна подорож 1899 року по містах і селах України дала Стеценкові багато яскравих вражень і, підсумовуючи їх, молодий музикант переконався у великій потребі таких пропагандистських заходів з метою популяризації українського музичного мистецтва. Юнак зрозумів, що тепер усе своє життя він буде творити для народу,

захищати його інтереси.

Починаючи з 1890 року К. Стеценко збирає українські народні пісні і продовжує цю пошукову роботу й під час четвертої концертної подорожі у 1902 році. Цього ж року його було призначено керівником хорового колективу семінаристів. На той час у Києві то була краща хорова капела з прекрасними голосами і високою виконавською культурою співу.

З 1900 по 1902 р. Стеценко написав перші хорові твори – обробки народних пісень «Світять зорі», «То не буйний вітер», оригінальні хори «Бурлака», «Могила», а в 1903 році – вокальне тріо «Вночі на могилі» на тексти Б. Грінченка.

У цей же період Стеценко почав працювати над оперою «Полонянка». Тема боротьби українського народу проти турків і татар захопила автора. Музика писалася швидко. Але згодом Стеценко сам зрозумів, що без справжньої композиторської техніки йому не написати великого оперного твору. Після закінчення першої дії Стеценко припинив роботу над оперою. Деякий музичний матеріал був використаний в інших музичних творах, а такі номери, як дума Кобзаря «Кряче ворон» і жіночий хор «Рости, квіте», залишилися в концертному репертуарі й сьогодні.

До 35-річчя творчої діяльності М. В. Лисенка К. Стеценко створює кантату «Слава Лисенкові», автор сам диригував нею на ювілейних святах.

У 1903 році Кирило закінчив Київську духовну семінарію і був призначений на посаду вчителя музики і співу в Київський церковно-учительській школі.

З метою удосконалення своєї музичної освіти Стеценко в 1904 році вступив до школи Російського музичного товариства до класу композиції професора Є. Ріба. А згодом після відкриття школи М. В. Лисенка перейшов туди до класу Г. Любомирського.

Початок педагогічної діяльності музиканта припав на роки першої російської революції, події якої позначились на всій його творчості. Композитор звертається до безсмертних рядків «Заповіту» Т. Шевченка, створює хор «Прометей», ряд солоспівів (наприклад, «Квітчані сльози» на слова Б. Грінченка).

Активне суспільне життя впливало не тільки на ідейно-змістовні процеси музичної культури, а й змушувало переглядати будову певної художньої (музичної) форми. Мова йде про наповнення музичної тканини творів новою ритмічною основою, а їх мелодичні лінії – інтонаціями революційного словника.

Фундатором цього словника поряд з М. Лисенком був і К. Стеценко. Так, розглядаючи згаданий романс «Квітчані сльози», що має просвітлено-ліричний характер, потрібно підкреслити те, що в середній частині його музика переривається драматичним «вибухом». Музична тканина сповнена дисонантної гармонії, лаконізму і плакатності мелодичних фраз, що насичені вольовим, динамічним ритмом. Здійснюється своєрідне оновлення музичного змісту твору, точніше кажучи, оновлення змісту музичного тексту.

Період, що припадає на 1905-1911 роки, можна вважати зрілим періодом творчого життя композитора. Саме в цей час значно розширюється тематична та жанрова насиченість творів композитора. Виникають дві кантати – «Шевченкові» та «Єднаймося», три опери – «Кармелюк», «Лисичка, Котик і Півник», «Івасик-Телесик», ряд романсів, хорові твори, обробки українських народних пісень, музика до драматичних вистав, серед яких простежуються лірико-епічні, лірико-драматичні, лірико-психологічні полотна з новим образним змістом, новими засобами музичної виразності.

Особливу увагу привертають обробки українських народних пісень, виконані К. Стеценком. Усі вони належать до другого періоду його творчої діяльності. За своїм призначенням усі обробки можна поділити на три групи. Перша група – пісні для хору а капела, друга – пісні, призначені для дитячого дво- і триголосного хору з супроводом фортепіано, третя група – пісні, що увійшли до музики для театральних спектаклів. Перед кожною групою пісень автор висуває конкретні завдання. Так, обробки, призначені для шкільного хору, спрямовані на те, щоб поповнити й збагатити народнопісенними елементами репертуар дитячих хорових колективів. Загальні музично-педагогічні принципи композитора з їх методичною спрямованістю викладені Стеценком у працях «Українська

пісня в народній школі», «Методика шкільного співу», «Початковий курс нотного співу» та інших.

Найцікавішими творами в жанрі обробок українських народних пісень є пісні для мішаного хору а капела, особливо виділяються колядки та щедрівки («Ой, на ставу», «Зійшов місяць високо» та інші).

У своїх обробках Стеценко використовує куплетно-варіаційну форму, що дозволяє автору конкретизувати сюжетну лінію та водночас зберегти ладо-гармонічну основу пісні. Композитор уникає строгого чотириголосся. Хорова фактура в його творах має розвиток від одно-, двоголосся до п'яти-, шестиголосся. Сказане можна віднести до обробки колядки «Чи дома, дома хазяїн дома?», у якій автор вільно чергує хорові партії. Музична тканина твору розвивається від одноголосного заспіву до чотириголосного звучання. Відбувається цікава темброва гра барв голосового апарату. Кожен з шістнадцяти куплетів хору має свою специфічну обробку: то заспіває басова партія, то заспіває тенорова; існує варіант використання роздвоєної сопранової й альтової партій; застосовується унісонне звучання сопрано, альтів і октавне подвоєння тенорів басами. Виникає своєрідне хорове тутті. Композитор майстерно чергує звучання жіночих партій з барвистим, м'яким і одночасно глибоким тембром чоловічих партій. Різноманітна регістрово-темброва палітра колядок і щедрівок стала характерним елементом виражальних засобів музичної спадщини композитора.

Крім названих особливостей музичної виразності певну зацікавленість викликає ладо-гармонічне розгортання музичної тканини. Йдеться про незначні, м'які відхилення від основної тональності, переливи мажору й мінору, яскраво висвітлену мелодичну лінію, гармонічну насиченість кожного куплету, який сприймається як цільна варіація тощо.

Після М. В. Лисенка обробки українських народних пісень, виконані К. Стеценком, відкривають нову сторінку в розвитку даного хорового жанру. Останнє зумовлене використанням багатой різнобарвної звуко-тембрової палітри, що насамперед сприяє оновленню прочитання основного змісту народної пісні.

Робота над фольклором у творчості Стеценка не обмежувалась обробками народного мелосу. Певним засвоєнням фольклорних традицій було створення музики в народному стилі. Найбільш повно це стосується ліричної пісні. Наприклад, у хорі «Червона калинонька» автор використовує фригійський кадансів зворот, інтонаційно насичений фортепіанний супровід з майстерно виконаною прозорою музичною тканиною.

Специфічною особливістю хорової музики Стеценка є поєднання в одному невеличкому творі двох різнохарактерних тем. Так, у хорі «Ой у полі могила» (на слова Т. Шевченка) автором використано дві музичні теми – лірико-пісенна й колискова. Додамо, що музика колискової наповнена глибоким сумом і водночас драматизмом – напівбожевільна мати співає колискову пісню своїм дітям, яких сама потопила.

У творах, що належать до періоду 1905-1911 років, композитор втілює не тільки побутову тематику, а й важливі соціальні теми – життя трудового народу, його історичне минуле, розвиток і стан його існування в конкретний історичний період. Теми й сюжети К. Стеценка запозичує з творів Т. Шевченка, І. Франка, П. Грабовського, О. Олесья.

Нові складні теми вимагали від композитора і нових музичних рішень. Найважливішим стає відтворення свого ставлення до змісту і подій, що оспівуються в хорі.

Крім обробок народних пісень, написання хорових творів невеликих форм, К. Стеценко звертається до хорової кантати. Перші спроби в цьому жанрі були виконані автором ще в роки формування його індивідуального творчого почерку. Мова йде про кантату «Слава Лисенкові», яка була закінчена в 1903 році. Але цікавими творами, у яких висвітлюється композиторська майстерність і виявляється оригінальність музичної мови, є кантати «Єднаймося» і «Шевченкові», що були закінчені в 1910 році.

Кантата «Єднаймося» написана на текст І. Франка. У ній оспівується ідея возз'єднання всіх українських земель. Саме тому композитор наповнює крайні частини

могутнім і величавим звучанням, а в середній частині твору музика витримана в дусі українських народних дум і плачів.

Кантата «Шевченко» присвячена 100-річчю з дня народження поета, пошана і любов до якого тут знайшли своє яскраве висвітлення. Музичний матеріал твору розвивається за принципом контрасту: лірико-епічний настрій змінюється м'якою, лагідною мелодією, яка в наступному розділі наповнюється драматичним характером. Цікавим є застосування автором поліфонічних зворотів у звучанні чотириголосного хору.

За своєю змістовною суттю й образно-тематичною насиченістю, побудовою і розвитком музичної форми кантати К. Стеценка близькі до аналогічних полотен М. Лисенка. І все ж таки, не зважаючи на це, кантати Стеценка стали вагомим внеском у формування української музичної культури початку ХХ століття. Вони закріпили накреслений фундатором українського музичного мистецтва М. В. Лисенком демократичний напрям у розвитку монументального вокально-інструментального жанру.

Етапним твором зрілого періоду творчості Стеценка є хорова поема «Сон». Вона створена на текст поезії П. Грабовського. У поемі втілена важлива для музичного мистецтва того часу тема політичного в'язня, борця, трудівника. Нові теми сприяли застосуванню оновлених музичних інтонацій (від революційних пісень), ритму і навіть музичної форми.

Крім хорових кантат і поем, у зрілий період творчості Стеценко створює чимало зразків вокальної лірики. Більшість творів написана на вірші О. Олеся, який приваблював музиканта тонкими переливами ліричного настрою. Музичні композиції на тексти Олеся відтворюють настрій людини, пов'язаний з відчуттям від сприйняття картин природи (наприклад, «Коли вже ти, сонечко, мені зійдеш», «Гроза пройшла», «Небо з морем обнялося», «Пісні мої» та інші).

Звертаючись до поезії інших авторів – Г. Гейне, К. Бальмонта, Лесі Українки, Т. Шевченка, – композитор відкривав інші образні сфери, пов'язані з різними подихами людської душі. Наприклад, «Сонце заходить» (слова Т. Шевченка), «Знов весна» (слова Л. Українки), «Ніченько, нічко» (слова М. Черняхівського), «Тихая хатиночка» (слова Б. Грінченка), «Довільно!» (слова К. Бальмонта). А композицію «Вечірня пісня» на слова В. Самійленка – вершину тогочасної української пісенної лірики, один з найпопулярніших творів К. Стеценка – і сьогодні сприймають як справжній ліричний гімн.

До зрілого періоду творчої діяльності музиканта належать дві хоріві мініатюри «В країні мертвій» (слова О. Олеся) та «Реквієм» (слова М. Вороного). «Реквієм» був створений відразу після смерті його улюбленого вчителя М. В. Лисенка і присвячений світлій пам'яті композитора. За своєю сюжетною наповненістю цей твір можна розглядати як підсумок роздумів про життя і смерть людини, про невмирущість творчого обдарування особистості, про єдність її діяльності з життям свого народу.

Огляд другого періоду творчості Стеценка, куди увійшли його кращі романси, хоріві композиції, кантати й обробки народних пісень, буде неповним, якщо не назвати оперні твори.

К. Стеценко розробляв шість оперних сюжетів різних жанрових напрямків: музичну драму, оперу-казку, дитячу оперу, лірико-романтичну, лірико-побутову, психологічну оперу-мініатюру. Проте закінчив композитор лише дві опери – «Лисичка, Котик і Півник» (лібрето автора, 1911 р.) та «Іфігенія в Тавриді» (лібрето автора, 1920-1922 рр.).

Першою спробою в цьому жанрі була опера «Полонянка», написана на сюжет історико-романтичної п'єси Є. Кротевича (лібрето Є. Кротевича, 1903 р.). Сюжетна лінія розгортається за такими напрямками: боротьба українського народу проти турецько-татарської навали, оспівування героїзму, лицарства, самопожертви в ім'я інтересів свого народу, вірного кохання. Відомо, що в 1906 році відбулась постановка І дії опери, яка мала значний успіх. Але опера не була закінчена.

У 1905-1906 рр. композитор працював над другою своєю оперою «Кармалюк», головним героєм якої став славнозвісний народний месник Устим Кармалюк. Сюжетна

лінія твору розвивається за однойменним оповіданням Марка Вовчка: боротьба селян проти кріпосництва за правду, волю, землю для народу.

Одним з цікавих прийомів розкриття складних сюжетних ліній є контрастне зіставлення людських переживань з поетичними картинами природи. Великого значення надається інструментальному вступу, співу дівчат за сценою, хору «Червона калинонька».

Взагалі хор «Червона калинонька» належить до кращих номерів оперної драматургії твору. Тихо лине журлива пісня, розповідаючи про долю селянської дівчини, єдиним багатством якої є дівоча краса, але й вона гине в журбі та горі. Сумовитість і мрійливість, поетичність і палка любов до життя щиро й відверто передані у звучанні цього хору, створюючи самотній, ніжний жіночий образ.

Написавши понад півсотні сторінок клавіру опери, Стеценко припинив роботу над твором. Що стало причиною такого кроку – невідомо. Опера не була закінчена.

З 1907 по 1911 рр. К. Стеценко працював над двома дитячими операми «Івасик-Телесик» (лібрето М. Кропивницького) та «Лисичка, Котик і Півник» (лібрето автора). Поштовхом до написання цих опер стала стаття М. Кропивницького «Коза-Дерева на хуторі», яка закінчувалась такими словами: «Не знаю, як думають городяни та селяни забавляти дітей надалі, я ж задля хуторських дітей наважився щороку на Різдво ставити дитячі спектаклі. Шкода, що у нас в дитячій репертуарі тільки і є «Коза-Дерева»». На цей заклик і відгукнувся К. Стеценко.

Взявшись за написання опери «Івасик-Телесик», Стеценко опинився в скрутному становищі. Композитор дуже любив і поважав М. Кропивницького, і це заважало замінити лібрето, складене великим актором. А жанр опери вимагав саме такого вчинку.

Відзначаючи ряд вдалих номерів опери, цікавих музичних знахідок у II і III діях, музикознавці відзначають, що ці дії занадто деталізовані й не мають цільних музичних образів.

Проте опера «Івасик-Телесик» є етапним явищем у музичній спадщині композитора. Найціннішим здобутком твору є активізація драматургічної ролі оркестрової партії, що вплинуло на створення яскравих музичних образів. Сучасний український композитор А. Коломієць доопрацював оперу К. Стеценка «Івасик-Телесик», і таким чином оперна література для дітей поповнилася цікавим українським твором.

Друга дитяча опера Стеценка «Лисичка, Котик і Півник» була створена на лібрето самого автора. Як відзначає доктор мистецтвознавства Л. О. Пархоменко, «його лібрето може бути взірцем ясності й сконденсованості викладу – жодної несуттєвої деталі, зайвого епізоду чи якогось відступу від дії» [с. 182]. Компактність і цільність інсценізації були особливо потрібні тому, що в цій опері виконавцями були саме діти.

Музичні характеристики персонажів опери яскраві й лаконічні. Кожний музичний образ має свою індивідуальну інтонаційну й емоційну сферу. Музика всієї опери легко запам'ятовується, дає справжню насолоду і виконавцям, і слухачам.

Опера К. Стеценка «Лисичка, Котик і Півник» – твір високої композиторської майстерності. Застосовуючи, здавалось би, прості виражальні музичні засоби, автор досягає конкретизації кожного музичного образу, динамічного розкриття характеру, цільного і стрімкого розгортання сюжету. Композитор майстерно використовує хореографічні номери, спрямовуючи їх на висвітлення художньо-естетичних завдань опери.

На зламі XIX-XX ст. ідеологічний рух, що очолювався прогресивними поетами-демократами І. Франком, Л. Українкою, П. Грабовським, М. Коцюбинським, був спрямований проти дилетантизму й догматизму. Відомі літератори наближали свою творчість до суспільного життя, черпаючи з нього теми, сюжети, типові образи.

Музична культура, що розвивалася в контексті загальної культури, мала багато спільного з літературою. У творах М. Лисенка, К. Стеценка, Я. Степового знаходять своє відбиття образи революціонерів, яскравих сильних особистостей, які присвячують своє

життя боротьбі за краще майбутнє свого народу. Поряд з цим у різних видах мистецтва, особливо в літературі, намітився значний інтерес до розкриття внутрішнього світу людини, до висвітлення тонких, ліричних натур. З такими літературними героями перегукується музична лірика К. Стеценка, Я. Степового.

Отже, з одного боку, у мистецтві оспівується образ борця за суспільні ідеали, а з іншого – образ індивідуума з багатим і водночас витонченим внутрішнім світом. Ці два полюси тематичного спрямування художніх творів стали характерними для літератури й музичного мистецтва початку ХХ століття.

Образ людини – сильної натури, яка здатна перемагати й вирішувати складні внутрішні конфлікти, мобілізуючи всю свою енергію, К. Стеценко втілює у своїй останній опері «Іфігенія в Тавриді» (1922 р.) за однойменною драмою Лесі Українки. Композитор двічі звертався до твору відомої поетеси. Уперше в 1911 році це була мелодекламація для читця, хору та фортепіано. Повернувшись до згаданого твору в 1920-1921 рр., Стеценко переробив свою композицію, сам написав лібрето, дописав декілька епізодів, створив вокальну партію Іфігенії, розвинув фактуру супроводу, а згодом і оркестрував свій твір. У новому вигляді «Іфігенія в Тавриді» є оперною сценою для сопрано, мішаного хору і оркестру.

Сюжетна лінія моноопери «Іфігенія в Тавриді» розгортається як спогад Іфігенії про рідну Елладу, батьків, родину, нареченого.

Опера складається з хорової сцени й великого монологу Іфігенії. За своєю структурою вона наближається до поем-кантат Стеценка і витримана в лірико-епічному плані. Музична тканина сцени має лейтхарактеристики, що несуть велике змістовне навантаження у розвитку всієї драматургії твору.

Лейтхарактеристики опери поділяються на дві групи. Перша група лейттем діє в невеликих епізодах, вона пов'язана зі спогадами головної героїні – її батьком, братом Орестом, нареченим Ахіллесом. Друга група лейтмотивів розкриває внутрішній світ Іфігенії.

Центральний лейтмотив твору висвітлює образ Іфігенії. Він звучить у двох варіантах, що само по собі свідчить про суперечливість душевного стану героїні. З одного боку, Іфігенія – вірна служниця Артеміди, а з іншого – сильна натура, патріотка Еллади, своєї Батьківщини.

Характерна особливість твору полягає в тому, що К. Стеценко старанно йде за поетичним словом, а засоби музичної виразності допомагають розкрити найсуттєвіші особливості головної героїні та посилюють емоційне звучання всього твору. Партія монологу Іфігенії, що є центральним номером опери, написана як музична декламація. Вона багата цікавими інтонаційними й ритмічними знахідками, наспівна, лірична, образно виразна, відтворює сильні людські почуття.

Монолог Іфігенії складається з п'яти розділів. У четвертому розділі автор використовує музику свого хорового твору «Прометей». Іфігенія, звертаючись до Прометея, відшукує в його образі нові джерела для подолання своїх душевних конфліктів. Саме тому перемога Іфігенії над безвихіддю полягає в тій прометеївській силі, з якою вона переносить свою неволю.

Опера К. Стеценка «Іфігенія в Тавриді» є вершиною музичної спадщини композитора. У ній виявилися головні тенденції, що були характерними для музичної творчості композитора, а також для всієї української музичної культури першої чверті ХХ століття.

Музична мова опери має лаконічний і водночас динамічний характер. Музичні теми її яскраві, барвисті, індивідуалізовані. Драматургія опери визначилася наскрізним тематизмом – лейттемами, лейтгармонійними утвореннями. Емоційна сфера твору урівноважується раціональним початком, що є новою особливістю в українському оперному мистецтві того часу і, звичайно, характерною рисою музичної творчості композитора.

Оперу «Іфігенія в Тавриді» та останні свої композиції музиканту не вдалося послухати на сцені. 29 квітня 1922 року К. Г. Стеценка не стало. Тієї весни в країні лютувала епідемія тифу, композитор захворів. Ослаблений працею, він не зміг подолати тяжку хворобу.

То була непоправна втрата для української музичної культури. Над труною Стеценка прозвучала його «Панахида», присвячена пам'яті М. В. Лисенка. Тепер вона виконувалась прославленим київським хором «Думка» та веприцьким хоровим колективом, яким в останні роки життя керував талановитий музикант.

Творчий шлях видатного українського композитора К. Г. Стеценка досить короткий. Музична спадщина його не велика кількісно, але її роль у розвитку музичного мистецтва величезна. Композитор по-новому розкрив деякі особливості української музики, узагальнюючи й поєднуючи самобутні національні витоки з класичними надбаннями для оспівування вічних та актуальних для того періоду художньо-естетичних проблем.

Твори К. Стеценка по-новому відкрили певну грань життєвої правди, краси, емоцій, і тим композитор збагатив духовне життя своїх сучасників і наступних поколінь.

Список основних творів К. Стеценка

Хорові твори

Кантати та поеми:

1. «Слава Лисенку» для чоловічого хору, соло баритона і фортепіано (слова Л. Пахаревського та М. Павловського) – 1903. Видано Зібрання творів, т. I. – К.: Мистецтво, 1963.

2. «Рано-вранці новобранці» для чоловічого хору, соло баритона й фортепіано (слова Т. Шевченка) – 1904. Видано К.: Видавництво Л. Ідзиковського.

3. «Єднаймося» для мішаного хору, соло сопрано та фортепіано – 1910. Видано Львів: Видавництво «Торбана».

4. «Шевченкові» для мішаного хору з фортепіано; для неповного мішаного хору (С, А, Б) з фортепіано; для чоловічого хору а капела – 1910. Видано Львів: Видавництво «Торбана».

5. «У неділеньку, у святую» для чоловічого хору, соло баритона та фортепіано – 1918. Видано К.: Дніпросоюз.

Хори а капела (усього 20 творів):

6. «Веснонько, весно» для мішаного хору (слова О. Коваленка) – 1911, рукопис.

7. «Весною» для мішаного хору (слова В. Самійленка) – 1908. Видано Зібрання творів, т. I. – К.: Мистецтво, 1963.

8. «В країні мертвій» для чоловічого хору (слова О. Олеся) – 1913. Видано там же.

9. «Ой у полі могила» для чоловічого складу (слова Т. Шевченка) – 1905. Видано там же.

10. «Реквієм» (світлій пам'яті М. Лисенка) для чоловічого складу (слова М. Вороного) – 1913. Видано там же.

11. «Там на розі» для мішаного хору (слова С. Воробкевича) – 1908. Видано К.: Дніпросоюз.

12. «То була тихая ніч» для мішаного хору (слова Лесі Українки) – 1911. Видано К.: Мистецтво, 1954.

Хори з супроводом фортепіано (усього 17 творів):

13. «Живи, Україно» для мішаного хору та однорідного складу (слова О. Олеся) – 1917. Видано К.: Дніпросоюз.

14. «Могила» для чоловічого хору (слова Б. Грінченка) – 1902. Видано К.: Видавництво автора, 1905.

15. «Ніченько, нічко» для мішаного хору (слова М. Чернявського) – 1905. Видано К.: Видавництво Л. Ідзиковського.

16. «Рости, квіте» (з опери «Полонянка») для жіночого складу (слова Є. Кротевича) – 1903. Видано К.: Видавництво автора, 1905.

17. «Свобода, рівність і любов» (пам'яті Н. В. Вікторова) для мішаного складу (слова

П. Тичини) – 1920. Видано К.: Криниця.

18. «Червона калинонька» (з опери «Кармалюк») для жіночого складу (слова Л. Пахаревського) – 1906. Видано К.: Видавництво Л. Ідзиковського.

Основні духовні твори:

19. «Вінчання» мішаний хор а капела – 1905, 1911.

20. Літургія Святого Іоана Златоустого, мішаний хор а капела – 1907, 1910.

21. Літургія Святого Василя Великого, мішаний хор а капела.

22. Літургія для хору народного співу – 1920.

23. Всенощна, мішаний хор – 1921.

24. Панахида, мішаний хор, присвячена незабутній пам'яті М. Лисенка – 1918-1922.

25. П'ять українських релігійних кантів для мішаного хору а капела – 1916.

Окремі обробки для хору а капела (усього 19 творів):

26. «Заповіт» (мелодія Г. Гладкого) для мішаного хору, 4 партії чоловічого складу, 4 партії – Видано К.: Видавництво Л. Ідзиковського.

27. «Летять галочки» для мішаного хору (до п'єси «За друга» М. Старицького) – Видано К.: Мистецтво, 1966.

28. «Молоденький Гриццо» для мішаного хору – К.: Мистецтво, 1963.

29. «Ой болить моя та і голівонька» для мішаного складу – 1920. Видано там же.

30. «Ой у полі дві тополі» для мішаного хору – Видано там же.

Обробки для хору з супроводом фортепіано (усього 6 творів):

31. «Варшав'янка» (революційна пісня) для чоловічого хору – 1915. Видано там же.

32. «Сльозами злита Україна» (революційна пісня) для чоловічого складу 4 партії – 1915. Видано там же.

33. «Заповіт» (мелодія Гладкого) для мішаного хору 4 партії – 1905. Видано К.: Видавництво Л. Ідзиковського.

Обробки народних пісень для голосу з супроводом фортепіано (усього 6 творів):

34. «Стелися барвінку» (з музики до «Бувальщини» А. Велисовського) для сопрано – Видано К.: Видавництво Л. Ідзиковського, 1909.

35. «Тече вода з-під явора» для сопрано та тенора – 1909, рукопис.

36. «Хусточка моя» (з музики до «Сватання на Гончарівці») для сопрано – Видано К.: Видавництво Л. Ідзиковського, 1909.

Камерно-вокальні твори. Солоспіву (усього 48 творів):

37. «Болить душа моя» для тенора (слова О. Олеся) – 1907. Видано К.: Мистецтво, 1963.

38. «Коваль» для баритона (слова І. Франка) – 1908. Видано там же.

39. «Небо з морем обнялося» для баритона (слова О. Олеся) – 1909. Видано К.: Видавництво Л. Ідзиковського.

40. «Плавай, плавай, лебедонько» для сопрано (слова Т. Шевченка) – 1903. Видано К.: Видавництво автора, 1905.

41. «Тихо гойдаються» для мецо-сопрано або тенора (слова М. Чернявського) – 1905. Видано К.: Видавництво Л. Ідзиковського.

42. «Як зоря вечірняя» для тенора (слова П. Мирного з Г. Гейне) – 1907. Видано К.: Мистецтво, 1963.

Ансамблі (усього 7 творів):

43. «Колискова» для соло сопрано, скрипки, мішаного хору, фортепіано або фісгармонії (слова І. Воробкевича) – 1908. Видано К.: Видавництво Л. Ідзиковського.

44. «Там на розі» тріо для однорідних або мішаних голосів без супроводу (слова І. Воробкевича) – 1908; 1911. Видано К.: Дніпросоюз.

Інструментальна музика:

45. Пісня без слів (скрипка з фортепіано) – 1911.

46. «Марш до ювілею М. Заньковецької» для фортепіано – рукопис, не закінчено.

Опери:

47. «Полонянка», опера на 3 дії (лібрето Є. Кротевича) – 1903.

48. «Кармелюк», опера має I дію і початок II дії (лібрето Л. Пахаревського). Наявний матеріал за редакцією В. Корейка надруковано К.: Мистецтво, 1965.
49. «Лисичка, Котик і Півник» дитяча опера на 2 картини (лібрето К. Стеценка) – 1911. Видано Харків: Книгоспілка, 1926.
50. «Івасик-Телесик» опера на 3 дії (лібрето М. Кропивницького) твір завершений і зредагований А. Коломійцем – 1907-1911. Видано К.: Мистецтво, 1964.
51. «Дика сила» опера-мініатюра на 1 дію (лібрето С. Черкасенка) твір не завершений. Наявний матеріал в ред. В. Корейка – 1916. Надрукований у К.: Мистецтво, 1965.
52. «Іфігенія в Тавриді» оперна сцена за однойменною драмою Лесі Українки для соло сопрано, двох жіночих хорів та фортепіано – 1920-1921, клавір. Видано К.: Мистецтво, 1965.
- Композитором створені мелодекламації, композиції для театру до драматичних вистав, шкільний співочий репертуар, цілий ряд обробок народних пісень
53. «Бувальщина» водевіль А. Веселовського – 1909.
54. «Сватання на Гончарівці» п'єса Г. Квітки-Основ'яненка – 1909.
- Крім нотної літератури К. Стеценко залишив критичні, педагогічні праці (10), рецензії (31).
55. «Музика на українській сцені» – 1910.
56. Програма навчального співу, складена для єдиної школи, та пояснювальна записка до неї, ЦНБ АН України – рукопис.
57. Українська музика та її представники. Лекції І. ЦНБ АНУ – рукопис.
58. Рубрика «Городський театр» (про виставу опери П. Чайковського «Пікова дама») – газета «Рада», 1907, 19 вересня (№211).
59. «Учение о гармонии в 32-х уроках и приспособление для самообучения». Курс І. Состав. Г. А. Любомирський – газета «Рада», 1909, 18 січня (31 січня) (№14).
60. Про виставу опери М. Аркаса «Катерина» – газета «Рада», 1909, 24 жовтня (6 листопада) (№240).

Питання та завдання для закріплення матеріалу

1. К. Г. Стеценко. Загальна характеристика творчої діяльності композитора.
2. Де навчався К. Стеценко?
3. Жанрова спрямованість музичної творчості К. Стеценка.
4. Розкрити перший період творчості Стеценка.
5. Висвітлити особливості розвитку музичної творчості Стеценка у другому періоді.
6. За яким призначенням поділяються обробки українських народних пісень К. Стеценка?
7. Специфічна особливість хорової музики К. Стеценка.
8. Оперний жанр у музичній спадщині Стеценка. Дитячі опери композитора.
9. Сюжетна лінія моноопери К. Стеценка «Іфігенія в Тавриді», особливості її музичної мови.

Література:

1. Кияновська Любов. Українська музична культура. Вид. друге, перероб. і доп. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 69-73].
2. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. – К., 1973.

ЛЕВКО МИКОЛАЙОВИЧ РЕВУЦЬКИЙ

(1889-1977)



Левко Миколайович Ревуцький – народний артист СРСР, заслужений діяч мистецтв України, доктор мистецтвознавства, професор, академік АН України, народився в 1889 р. в селі Іржавець Прилуцького району на Полтавщині. З дитинства вчився грати на роялі. У 1903-1905 рр. вчився в класика української професійної музики М. В. Лисенка. У 1916 р. Ревуцький закінчив Київську консерваторію по класу фортепіано в професора Короткевича та Ходоровського, а також по класу композиції у Р. М. Глієра. У цьому ж 1916 р. Ревуцький закінчив Київський університет (юридичний факультет).

Перші композиції Ревуцького датуються 1908-1912 рр., але найбільш повно його композиторська діяльність розгорнулася після Жовтневої революції. Після повернення з лав армії Ревуцький пише такі видатні твори, як кантата-поема «Хустина» на слова Т. Г. Шевченка. З 1914 р. працює в Києві як педагог музично-драматичного інституту ім. М. В. Лисенка, а після його реорганізації в київську консерваторію керує кафедрою теорії та композиції.

Серед його учнів – В. Гомоляка, М. Дремлюга, С. Жданов, Г. Жуковський, П. Майборода, В. Рождественський, А. Свешніков, А. Філіпенко, А. Штогаренко й інші.

Кращими творами композитора вважаються кантата-поема «Хустина», Друга симфонія, відзначена Державною премією, Концерт для фортепіано з оркестром, «Пісня», Соната, ряд інструментальних п'єс.

Ревуцькому належить велика кількість обробок народних пісень (зб. «Солнышко», «Галицкие песни» та інші). Разом з композитором Б. Лятошинським Ревуцький у 1954-1955 рр. завершив роботу над новою редакцією історико-героїчної опери М. В. Лисенка «Тарас Бульба». Крім цього Л. Ревуцький виконав близько 100 обробок українських народних пісень; написав понад 100 пісень на слова сучасних поетів.

За визначні заслуги в розвитку українського музичного мистецтва Л. Ревуцький нагороджений 4-ма орденами Леніна й 4-ма орденами Трудового Червоного Прапора (1938, 1949, 1952, 1960), медалями. Обирався депутатом Верховної ради України, удостоєний звання Героя Соціалістичної праці.

Стильові риси музики Л. Ревуцького

Говорячи про стиль композитора, завжди необхідно спиратись на особливості його кращих музичних творів. Найголовнішою якістю кращих творів Ревуцького є народність, котру не слід сприймати у вузькому значенні лише як наявність фольклорних зв'язків, її треба розуміти в загальноприйнятому широкому значенні – як правдиве й глибоке відображення народного життя.

Мистецтво Л. Ревуцького життєстверджуюче і гармонійне, його музиці притаманна яскрава національна характерність – ознака, що обґрунтовує народність творчості композитора. Народність не слід зводити до близькості з народною піснею, хоча така

близькість існує. Суть національного зводиться до відображення самотніх сторін життя народу, у першу пергу національних особливостей народного характеру.

Зближення народів різних національностей під час воєнних років зумовило чуйне ставлення композитора до витоків і багатств національних культур інших народностей. Йдеться про переробку того цінного, що проходить крізь призму національного психічного складу і служить розвитку національного музичного мистецтва в його специфічних особливостях.

Даючи загальну характеристику музиці Л. Ревуцького, слід виокремити дві головні лінії: ліричну й епічну. Спочатку, тобто в першу половину творчого періоду, більш яскраво проявляється лірична лінія, а в другу половину творчого періоду розвивається друга лінія – епічна. У більшості творів ці дві риси зливаються воедино, взаємно збагачуючись.

Ліричне в музиці Ревуцького відзначене задушевністю, м'якістю, інтелектуальною витонченістю. Відтворюючи інтимні почуття, музика вражає рідкісною скромністю й моральною піднесеністю. Саме таке сполучення сили переживання, сердечності з острахом бути настирливим притаманне українському народному характеру, воно особливо яскраво проявляється в українському фольклорі. Лірична спрямованість перешлітається з народним гумором, який завжди носить відтінок доброти, а не жорстокої іронії.

Епічний початок у Л. Ревуцького відчувається в плавній і неспішній манері розгортання музичних образів. Багатьом творам композитора притаманна поступовість відображення, повільність і старанний розвиток усіх сторін музичного образу (ніби показ музичного образу в різних ракурсах, звідси і гра різних відтінків, зіставлення, тонкі зміни звукової палітри).

Мелодична лінія багатьох творів Ревуцького говорить про його близькість до народної творчості. Оригінальні мелодії композитора близькі до народних. У них слід виокремити дві особливості: у мелодичному малюнку творів композитора рідко можна зустріти довгі та прямі лінії, частіше за все мелодичні лінії у творах Ревуцького – це м'які, закругленні окреслення; вони мають гнучкий рельєф, широкий розмашистий рух.

Друга особливість мелодики творів Ревуцького – це наявність у ній короткої рельєфної постівки, яка потім отримує розвиток.

Говорячи про засоби музичного розвитку, характерні для творчості Ревуцького, слід наголосити на загальному сонатному засобі розвитку. Навіть у творах малих форм він використовує сонатний принцип розвитку. Відзначимо, що улюбленим засобом виразності композитора є варіаційний засіб виразності. Крім цього Ревуцький широко використовує секвенційний і поліфонічний розвиток музичної тканини.

Суттєвою важливою ознакою музичної творчості Ревуцького є його гармонія, котра виступає важливим засобом виразності задуму композитора. Почуття гармонії – взагалі одна з найбільш сильних сторін композиторського обдарування Ревуцького. Від природи він був наділений відчуттям логіки акордового руху й дуже тонким почуттям гармонічної забарвленості.

Гармонічна палітра музичних творів Ревуцького наділена м'якими й теплими тонами. У ній відсутні гострі, несподівані контрасти, занадто яскраві тони. Барвистість його музичної мови досягається не шляхом збудження функціональних зв'язків, а навпаки, ці зв'язки кріпнуть і стають ще більш багатогранними. Глибокі джерела гармонії Ревуцького можна знайти в різних шарах музично-історичного періоду. Гармонічна мова композитора пов'язана з хроматизацією, перемінним ладом, використанням мінору з підвищеним IV і VI ступенями. Гармонічна мова композитора зароджувалась і формувалась під впливом російської музики кінця XIX – початку XX століття (перш за все творчості Римського-Корсакова, Глазунова, Скрябіна).

У післяреволюційні роки симфонізм як жанр, симфонізм як тип музичного мислення завойовує міцні позиції у творчості композиторів України. Симфонізм Ревуцького складався як музика, що відображає реалістичне життя українського народу, як мистецтво

великого життя з глибоким його узагальненням, як мистецтво високої композиторської культури.

У музичній мові Л. Ревуцького знайшли продовження пошуки М. В. Лисенка в галузі ладу та гармонії; М. Леонтовича в галузі поліфонічного мислення й розвитку музичної форми; К. Стеценка у творенні нових жанрових різновидів.

Л. Ревуцький приходиться до нових шляхів у розвитку музичного образу завдяки введенню мелодичного контрапункту, ладового варіювання, об'єднання коротких послівок в одну динамічну форму й лінію. Ревуцький допускає вільну організацію структури вертикалі: нашаровування тризвуків на відстані малої секунди, введення у склад акорду трихордових зворотів.

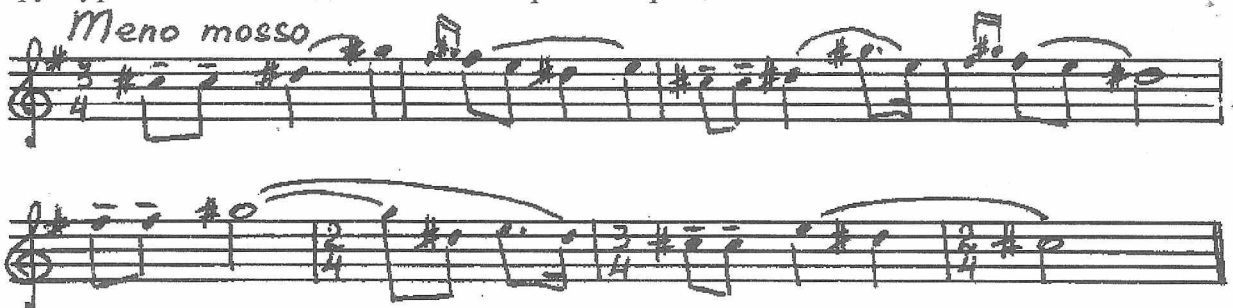
Л. М. Ревуцький. Друга симфонія

Симфонія написана в 1927 р. Особливе значення згаданого твору полягає в тому, що ця симфонія була написана як перший національний твір даного жанру. Друга симфонія має три частини, головна тональність мі-мажор. Написана для великого симфонічного оркестру з потрійним складом дерев'яних інструментів (виняток – два фаготи).

І частина *Allegro moderato*. Чотиритактовий вступ готує появу ГП. На витриманому звуці валторни, у м'якому звучанні кларнета, фагота й арфи з'являється ГП. Музика ГП сповнена м'якості, прозорості й достатньої напруженості. Перші такти передбачають розвиток таких її якостей, як прозорість, гармонічність, плинність. З іншого боку, завдяки скромній напруженій звучності відкриваються перспективи наступного розвитку симфонічної тканини. ГП записана композитором з голосу селянського парубка й дуже близька за своїм складом до веснянок: «Ой весна, весна, весниця». Уся мелодія є безперервно варіаційною, постійно повторюваною й оновлюваною послівкою, що здійснюється в ритмічному та мелодичному відношенні. ГП – це образ світлого пробудження природи, весняного розквіту української природи. Це плавне й водночас наповнене душевним подихом ліричне оповідання.



В основі ГП симфонії I частини лежить народна пісня «Да не жалуюсь я ни на кого, только пожалуюсь на отца своего». ГП лише частково протилежна ГП. ГП також лірична, навіть ритмічний малюнок її схожий на ритмічний малюнок ГП; кругові рухи в невеликому діапазоні, які весь час спілітаються між собою, і весь час оспівують. За своєю структурою ГП є викладенням теми з трьома варіаціями.



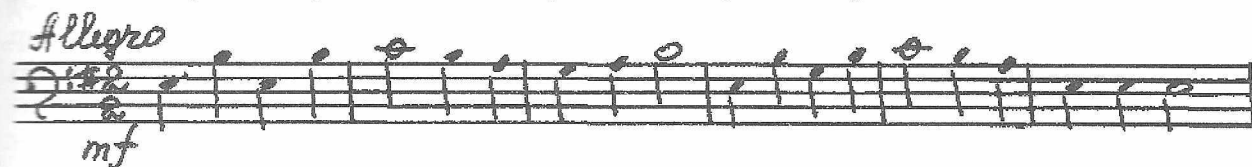
Розробка є зміною різнобарвних картин та емоційного стану. Весь музичний

матеріал розвивається крупним планом, а точніше – крупними пластами. За мелодичними окресленнями музика майже збігається з експозицією. Однак тепер замість ліричного пейзажу – мужні енергійні рухи. У струнку акордову тканину вплітаються поліфонічні голоси. Починається мотивна розробка: уривки теми перекидуються між інструментами оркестру різних груп, інколи вриваються короткі відрізки ГП, що збільшує емоційний тонус музичної тканини. Досягнувши кульмінації, ця лінія доповнюється одним варіантом розвитку ГП. Нова лінія, нова хвиля розвитку приводить до кульмінації – закінчення розробки, яка співпадає з початком репризи. І частина завершується кодою на матеріалі пейзажного епізоду, запозиченого з розробки. Характер коди – прозорий.

II частина – *Adagio* – починається мелодією, що виконується засурдиненими скрипками й альтами у дві октави на фоні теми народної пісні. В інтонаціях теж вводяться елементи збільшеного та зменшеного ладу, що найкраще відповідає відтворенню фантастичного і тасмнічного початку. У мелодії дуже свосвідно відчувається опора на тонічну квінту, яка є специфічним інтервалом для українських епічних поспівок (наприклад, українських народних дум), зустрічається фригійський лад. З цими ладовими особливостями пов'язана епічна значимість, широта, величність. Як у загальному колориті, так і в окремих виразних прийомах відчувається близькість деяких сторінок музичних творів Римського-Корсакова й Лядова, повільних сторінок симфонічних творів М. Я. Мясковського. Говорячи про тематичний матеріал, необхідно сказати про зв'язок з інтонаціями ГП з першої частини. Основна тема II частини є народною піснею «Ой у полі сосна». Музична тема розвивається повільно, спокійно, епічно й велично. Цій мелодії протистоїть друга тема, яка у своїй основі спирається на українську народну пісню «Ще в Києві на риночку», вона є більш жвавою, відзначається певну жанровою картинністю. Уся частина симфонії сприймається як схвильована пісня любові до природи й рідного краю.

III частина – *Allegro risoluto, quasi presto* – звучить одразу за другою без перерви. Це життєрадісний, святковий фінал. За своїм характером він споріднений з багатьма фіналами симфонічних творів російських композиторів: П. Чайковського, О. Бородіна, О. Глазунова.

ГП – український варіант відомої обрядової пісні «А ми просо сіяли», яка в інтонаційному плані дуже близька до музичних тем усієї симфонії.



ГП будується на основі ліричної народної пісні «На долині мак». При розвитку заданої теми синтезуються теми колективного, народного свята, тут перетворюються ліричні теми і звучать уже як героїчні (ГП) – саме так закінчується розвиток головної ідейної лінії усього твору. Можна сказати, що розвиток проходить шлях від індивідуального до загальнолюдського, від лірично-зорового до дійового героїчного.



Заключну функцію Фіналу особливо підкреслює введена ГП з I частини, яка сприймається як заклик до постійного руху вперед (як у 5 симфонії М. Мясковського, 7 симфонії С. Прокоф'єва).

У структурі симфонії Л. Ревуцький досягає єдності в розвитку основної ідеї музичного образу, пов'язаного з відтворенням кращих рис людини нового часу. Симфонія і сьогодні привертає увагу свіжістю музичних образів, професійною майстерністю, залишаючись при цьому в золотому фонді провідних симфонічних колективів нашої країни.

Хорова музика Л. М. Ревуцького

Кантата-поема «ХУСТИНА»

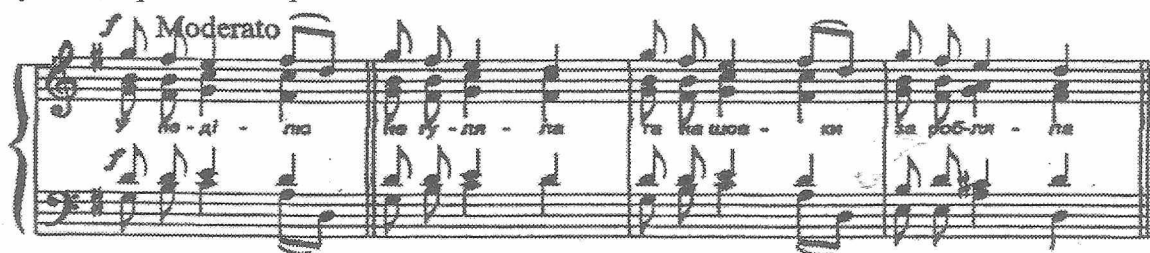
З оригінальних хорових творів Ревуцького найбільш значні написані автором на тексти Т. Г. Шевченка. Творча спадщина великого поета завжди вабила до себе великого музиканта. Значну кількість творів на слова Шевченка написав М. Лисенко, тож можна вважати, що Ревуцький мав за зразок хорові кантати Лисенка. Ще у 20-ті роки Ревуцький захопився надзвичайною поетичною силою вірша «У неділю не гуляла» і почав працювати над одночастинною поемою «Хустина». Композитор вільно й водночас чітко йшов за віршем Шевченка, пам'ятаючи про суто музичні вимоги, оригінальний тип особливостей драматизованої вокально-симфонічної поеми.

У шевченківській поезії ми знаходимо теми як соціальні, так і теми національної романтики. Простий зворушливий сюжет розповідає про сумну долю бідної дівчини-сироти та її коханого – молодого чумака. Гине в дорозі чумака, вишитою хустиною перев'язано хрест на його могилі, йде в черниці вірна дівчина. Ця сумна історія – типова сторінка з тяжкого життя українського народу. Драматичний характер вірша, надзвичайно прості поетичні прийоми наповнюються новим життям у творі Шевченка, а лаконізм у доборі засобів виразності став основною особливістю і для творчості композитора. У музиці «Хустини» звучить світла лірика, глибокий сум, гнів, спрямований проти темних сил, які спричинилися до загибелі молодої пари. І все це зігрите великою любов'ю до героїв, гарячим співчуттям до скривджених.

Першу редакцію «Хустини» ор. 5 для мішаного хору і солістів у супроводі фортепіано автор закінчив у квітні 1923 р. Тоді ж уперше вона виконувалася самодіяльним прилуцьким хором споживчої спілки, для якого була написана. Друга редакція для мішаного хору, солістів і оркестру була створена влітку 1944 р. з нагоди сторіччя від часу написання вірша «У неділю не гуляла» Т. Шевченком.

Побудова поеми виходить із самого вірша. Твір складається з окремих, але тісно пов'язаних між собою розділів; усі вони, крім сольних, виконуються хором, функція якого гнучко змінюється: то він оповідає про подвиг, то перетворюється на колективну дійову особу – народ, то подає репліки товаришів молодого чумака, то висловлює роздуми автора.

Розпочинається поема головною темою (хором у соль мажорі), яку можна назвати темою народу. Ніде не повторюючись буквально, ця тема проходить через увесь твір, надаючи йому великої єдності, її видозміни залежать від розвитку сюжету і виявляють тонку майстерність автора.



Світло й радісно звучить тема народу, коли готується експозиція образу дівчини.

У пісні дівчини-сироти висловлено її радісне сподівання: скоро повернеться з далекої дороги її коханий, за приємною роботою – вишиванням – спокійно, мрійливо, повільно розгортається наспів – вокальна імпровізація вишивальниці. Оркестровий супровід використовується автором дуже тонко, продовжуючи вокальну партію солістки.



Оркестровий супровід малює чумацький образ у далекому степу. Тенорове соло скупими виразними штрихами розкриває образ дужого, вродливого роботящого парубка. Але тяжка доля випала йому: постійна праця підірвала здоров'я хлопця. Гірко скаржитися він: «Молодую мою силу багаті купили». Плавна, стримана мелодія пісні чумака зіткана з мелодійних зворотів, властивих українським ліричним пісням. Тональна несталість супроводу, домінування слабких закінчень ніби віддзеркалюють у музиці скрутне становище героя.



Обидва соло (сопрано й тенора) у поемі не є цілком заокругленими окремими номерами. Початок кожного з них впливає з попереднього хорового уривка, а закінчення вплітається в наступний хоровий епізод. Соло чумака закінчується хоровим фугато. Тут на фоні тонічного тремоло через усі голоси проводиться тема народу. Композитор майстерно використовує особливий український кадансовий зворот.

Наступний епізод, доручений чоловічому хору, відзначається своїм особливим характером. Композитор використовує поєднання поліфонічних голосів з гармонічним поєднанням пісні-«заплачки». Художня виразність музичного висловлювання пройнята почуттям пригніченості, суму. Не судилося хлопцеві повернутися додому й побачити кохану дівчину.

Репризний епізод, який є завершенням, знову повертається до образу дівчини, котрий набуває тепер трагічного характеру.

Твір завершується проведенням теми народу.

Інтерпретуючи вірш Т. Шевченка, композитор майстерно користується музично-виражальними засобами, спрямованими на найповніше розкриття головних образів Шевченкової поезії – варіантний принцип розвитку музичної мови.

Концерт для фортепіано з оркестром фа-мажор, тв. 18.

Концерт для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького – важливий етап в історії української музичної культури, один з найцікавіших зразків даного жанру у фортепіанній літературі ХХ століття, це перший твір інструментального жанру в національній музиці.

Фортепіанний концерт Л. Ревуцького можна вважати певним підсумком у розряді фортепіанної музики композитора, яку слід розглядати як яскраву, самобутню сторінку в контексті української інструментальної музики 30-х років ХХ століття.

Над Концертом композитор працював з 1928 по 1934 р. Першим його виконавцем був А. М. Луфер (диригент М. Канерштейн, Н. Рахлін). Твір з успіхом виконувався в Києві, Москві, Ленінграді. Новаторство музики концерту – мелодичні звороти, гармонічні сполучення, ритмічні особливості – не було належно оцінене.

Під час війни партитура Концерту була загублена, тож композитору довелось майже по тактам згадувати написаний твір. У цей період Л. Ревуцький здійснив і другу редакцію твору (1957-1964 рр.). У новій редакції концерт був присвячений класику української музики, вчителю Ревуцького – М. В. Лисенку. У 1966 р. Концерту для фортепіано з оркестром фа мажор було присвоєно Державну премію України ім. Т. Г. Шевченка. Партитура була надрукована тільки в 1971 р.

Активну участь у роботі над другою редакцією Концерту брали піаніст Олександр Александров і диригент Веніамін Тольба. У 1964 році твір прозвучав уперше. Про свої враження піаніст Олександр Александров говорив: «Особливо підкупає святковість цього тону, відчуття молодості, піднесеності...». А тогочасна преса писала, що Концерт вражає дивовижними колористичними й фоновими знахідками.

Новий етап у пропаганді Концерту пов'язаний з творчою діяльністю заслуженого артиста України, лауреата міжнародних конкурсів Євгена Ржанова, який після закінчення Московської консерваторії в Я. Глієра пов'язав свою творчість із Києвом. Ним записано більше 10 платівок, а в 70-ті роки Концерт був записаний та успішно виконаний у різних містах України під керівництвом С. Турчака, В. Кожухаря.

Пропонований запис Концерту був здійснений у 1989 р., коли за рішенням ЮНЕСКО відзначався ювілей Л. М. Ревуцького – 100 років з дня народження.

Перша редакція Концерту мала назву «Поэма соревнования», чим і зумовлена програма та драматургія твору.

I частина – заклик до змагання;

II частина – танці та спортивні ігри;

III частина – змагання співаків;

IV частина – хода переможців.

Але, працюючи над другою редакцією, автор відмовився від детальної конкретизації твору.

Даючи загальну характеристику Концерту, слід відзначити наскрізний лейтмотив музичної тканини (від лейттеми до лейтакордів і лейтпасажів, подібно до III Концерту С. Прокоф'єва) і використання принципу контрасту.

Концерт для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького вражає глибиною національного інтонування (особливо в III частині), професіональним переосмисленням жанрово-танцювальних інтонацій українського музичного фольклору.

I частина *Maestoso*;

II частина *Vivace*;

III частина *Lento*;

IV частина *Allegro con fuoco*.

Список основних творів Л. Ревуцького:

Вокально-симфонічні твори

1. Кантата-поема «Хустина» (сл. Т. Шевченка, 1923, 2-а ред. 1944).
2. «Ода пісні» (сл. М. Рильського, 1956).
3. «Зима» (сл. О. Олеся, 1924).

Для голосу з оркестром

4. «Монолог Тараса Бульби» (сл. М. Рильського за повістю М. Гоголя, 1956).
5. Чотири українські народні пісні — «Червона ружа», «Їхав козак» (1928), «Та ой крикнули журавлі», «Чуєш, брате мій» (1959) та ін.

Для симфонічного оркестру

6. Симфонія № 1, ч. 1-а і 3-я (1916-20, 2-а ред. 1-ї ч. 1957).
7. Симфонія № 2 (1927, 2-а ред. 1940).
8. Козачок (1936).
9. Увертюра до опери «Тарас Бульба» М. Лисенка (1952).

Для фортепіано з оркестром

10. Концерт (1934, остання ред. 1963).

Камерні ансамблі

11. Інтермецо для скрипки і фортепіано (1955).
12. Балада для віолончелі і фортепіано.

Для фортепіано Соната, 7 прелюдій, етюди, Пісня, Гумореска, Канон, Вальс, 2 етюди, дитячі п'єси, транскрипції.

Для голосу з фортепіано

13. «Дума про трьох вітрів» (сл. П. Тичини, 1925).
14. «Де тії слова» (сл. О. Олеся).
15. «Проса покошено» (сл. М. Рильського).
16. «Тиша» (сл. власні).

Для хору без супроводу

17. «На ріках круг Вавілона», «У перетику ходила», «Ой чого ти почорніло» (всі на сл. Т. Шевченка) та ін.

Для хору з фортепіано

18. П'ять українських народних пісень.

19. Три веснянки.

Хори для дітей та юнацтва та ін.

Обробки народних пісень (понад 120):

Цикли для голосу і фортепіано — «Козацькі пісні» (1925), «Галицькі пісні» (1926), «Пісні для низькою голосу» (1925-27), «Пісні для середнього голосу» (1925-43), «Пісні для високого голосу» (1925-47).

20. Для мішаного хору — «На кладочці умивалася», «Дід іде», «Їхав стрілець на війноньку», «Єврейські народні пісні» (1934), «Балкарські народні пісні» (1934) та ін.

21. Збірки обробок українських народних пісень для дітей «Сонечко» (1925).

22. Пісні — «Із-за гір та з-за високих» (сл. М. Рильського) та ін.

Інше

23. Музика до театральних вистав, кінофільмів, радіопередач.

24. Редакція 1-ї ч. Концерту для фортепіано з оркестром В. Косенка.

25. Фундаментальна редакція та доповнення рядом номерів опери «Тарас Бульба» М. Лисенка.

Літературні праці

26. Автобіографічні записки // Рад. музика, 1939, № 1.

27. Виховання композиторської молоді // Мистецтво, 1956, № 1.

28. Струни Лисенка живі // Мистецтво, 1967, № 4 та ін.

Питання та завдання для закріплення матеріалу

1. Дати загальну характеристику музичної спадщини Л. М. Ревуцького.
2. Значення Другої симфонії Л. Ревуцького у формуванні жанру симфонії в українській музиці.
3. Побудова Другої симфонії Ревуцького та принципи розвитку її музичного матеріалу.
4. На якому народнопісенному матеріалі розвиваються мелодичні лінії Другої симфонії Л. Ревуцького?
5. Сильові риси музики фортепіанних творів Л. Ревуцького.
6. Л. М. Ревуцький – інтерпретатор поезії Т. Г. Шевченка.
7. Як розвиваються лірична та епічна лінії в творчості Л. Ревуцького?
8. Особливості розвитку мелодичної лінії у творах Л. Ревуцького.
9. Під впливом яких композиторів формувалася гармонійна мова музики Ревуцького?
10. Л. Ревуцький. Кантата-поема «Хустина».

Література:

1. Бялик М. Л. М. Ревуцький. Нарис про життя і творчість. – К., 1974.
2. Клин В. Л. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. – К.: Наукова думка, 1972. – 239 с.
3. Кияновська Любов. Українська музична культура. Вид. друге, перероб. і доп. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 96-103].
4. Лев Николаевич Ревуцкий: Статьи. Воспоминания / Сост. В. В. Кузык. – К.: Музична Україна, 1989. – 272 с.
5. Поставна А. К. Становлення творчого методу Л. Ревуцького. – К.: Музична Україна, 1978. – 111 с.

ВІКТОР СТЕПАНОВИЧ КОСЕНКО

(1896-1938)



В. С. Косенко належить до плеяди видатних музикантів України. Він увійшов в історію розвитку музичної культури країни як блискучий піаніст, уважний і професійно обдарований педагог, автор прекрасної витонченої музики, який глибоко відчував внутрішній світ дитини. За своє недовге життя композитор зумів створити численні фортепіанні й вокальні композиції, які й сьогодні охоче виконуються в музичних школах, музичних училищах, входять до репертуару концертуючих піаністів.

Віктор Степанович Косенко народився 24 листопада 1896 року в Петербурзі, у сім'ї військовослужбовця. Дитячі роки хлопчика пройшли у Варшаві (Польща), куди батько був переведений по службі.

Музичне життя Варшави було насиченим різноманітними подіями, яскравим і цікавим. Тут часто відбувались гастрольні виступи таких всесвітньо відомих виконавців і композиторів, як Ф. Крейслер, С. Рахманінов, В. Сазонов, Ф. Шаляпін, Р. Штраус. А польська композиторська й виконавська школа ще з часів Ф. Шопена та І. Падеревського формувала в молодих слухачів високий художній смак та естетичні потреби.

Навчання музики Косенко розпочав у 1905 році в приватних професорів А. Юдицького та З. Михайлівського. Юнак готувався до вступу у Варшавську консерваторію. Але тут трапилась біда – помер батько, до того ж історичні події Першої світової війни змусили матір з дитиною переїхати до Петербурга, де юнак продовжив свою музичну освіту.

У 1914 році Косенко вступає одразу на два факультети (фортепіанний і композиторський) Петербурзької консерваторії. Його викладачами були І. Маклашевський (фортепіано) та О. Глазунов (композиція). У 1918 році В. Косенко отримав диплом за двома спеціальностями – піаніста й композитора.

Закінчивши консерваторію, Косенко переїжджає в Україну, у місто Житомир, звідки походила його родина. Юнак влаштовується працювати викладачем фортепіано в місцевій музичній школі. Поряд з педагогічною роботою часто виступає в місцевих концертах як піаніст-соліст, як композитор, як акомпаніатор хорових колективів і співаків-солістів.

У Житомирі В. С. Косенко організовує камерне тріо зі скрипки, віолончелі та фортепіано, виступи якого стали популярні в місті. У його концертних програмах звучали твори світової класики, кращі п'єси українських композиторів. Провінційне містечко викликало в композитора цілком зрозумілу потребу в музичному просвітительстві.

Крім концертного життя й педагогічної діяльності, житомирське десятиліття стало найбільш плідним для творчої спадщини композитора. У 1922 році Косенко організував авторський концерт, де виступав як піаніст із програмою власних композицій. Глибоке знання специфіки фортепіано, прекрасне володіння різноманітними піаністичними прийомами й ефектами фортепіанного звучання дали змогу композиторові всебічно використати багаті можливості цього інструмента і створити високомайстерні, посправжньому піаністичні шедеври української фортепіанної музики.

У Житомирі під натхненним пером музиканта виникають «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців», три сонати, одинадцять етюдів, програмні п'єси й мініатюри для фортепіано, а також твори великої форми – Концерт для соліста для скрипки з оркестром, класичне тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано, численні романси на

вірші П. Тичини. Співпрацював музикант і з місцевим театром. Ним була створена музика до вистав «Фея гіркокого мигдалю», «Любов під в'язами» Ю. Нейла.

Перебуваючи в Житомирі, В. Косенко нерідко виїжджає до Києва, Москви, де спілкується з друзями-музикантами. Його твори починають виконувати молоді музиканти, що дало поштовх до їх видання. Ім'я композитора стає відомим не тільки в Житомирі, а й у Донецьку, Одесі, Харкові. У Києві часто проходять його концерти, де він, продовжуючи діяльність М. В. Лисенка, знову виступає і як композитор, і як піаніст, і як акомпаніатор.

У 1929 році Косенка запрошують на роботу до Києва викладачем музично-драматичного інституту ім. М. Лисенка (сьогодні – Національна музична академія ім. П. І. Чайковського). В інституті він вів клас спеціального фортепіано, камерного ансамблю, ряд теоретичних дисциплін. У Києві Косенко знайомиться зі знаменитими українськими композиторами (Л. Ревуцький, Б. Лятошинський), митцями слова (П. Тичина), популярними співаками (З. Гайдай, М. Литвиненко-Вольгемут, І. Паторжинський).

Завдяки своїй комунікабельності, товариській натурі Косенко став відомою й авторитетною особистістю. Його часто запрошували в журі різноманітних конкурсів піаністів і вокалістів, що проводились у Києві та Харкові.

Перебуваючи в Києві, композитор продовжує концертну діяльність. Так, у 1935 році відбувся його великий авторський концерт за участю багатьох співаків. Сам піаніст виконував твори композиторів-класиків: С. Рахманінова, О. Скрябіна, Ф. Шопена.

Творча діяльність композитора певним чином пояснює деякі протиріччя його композиторського письма. З одного боку, простежується відверта романтична спрямованість і щира емоційність, що яскраво виявляє природну рису обдарування музиканта, з іншого боку, композитору доводилось писати твори на замовлення і, зрозуміло, музика таких композицій була значно слабшою за художнім рівнем.

Останні роки життя композитор тяжко хворів. Навіть останні концерти його транслювалися київським радіо з квартири – піаніст не міг виходити з будинку. З жовтня 1938 року В. С. Косенка не стало. Його ім'я присвоєно Житомирському музичному училищу й одній з київських музичних шкіл.

Загальна характеристика фортепіанної музики В. Косенка

Фортепіанна музика В. Косенка займає чільне місце у творчій спадщині композитора. Вона свідчить про велику ерудицію й багату фантазію автора, його величезний мелодичний дар, високу майстерність, що виявляється в бездоганному володінні технічно-композиційними прийомами й усіма музично-виражальними засобами. Останні підпорядковуються головній меті – якомога глибше й переконливіше розкрити ідейний задум твору, передати його художньо-образний зміст.

Найістотнішими рисами творчості Косенка є надзвичайна щирість і теплота висловлення, глибока ліричність та емоційна насиченість. Фортепіанні твори композитора передають почуття людей, серед яких він жив і на яких спирався. У музичних творах відбиваються ті історичні умови, в яких розвивався талант музиканта.

У зв'язку з цим творчість В. С. Косенка можна поділити на два періоди: з 1915 по 1928 р. і з 1928 по 1938 р. Твори, написані в ці періоди, мають спільні риси й відбивають основні тенденції еволюції творчості митця. Від суб'єктивно-екзальтованих настроїв, що панували в ті роки в деяких колах української інтелігенції, композитор переходить до реалістичних життєстверджуючих образів.

У переході до реалістичного напрямку велику роль відіграло звернення композитора до старовинної танцювальної музики й образів дитячого світосприймання. Доказом цього є «11 етюдів у формі старовинного танцю», «Чотири дитячі п'єси для фортепіано».

У творчості В. Косенка на перший план виступає щира і наспівна мелодія, що є основою музичної виразності. У багатьох творах вона інтонаційно близька до українського музичного фольклору. Типовими рисами мелодики композитора є приховане двоголосся, утворюване ламаним рисунком мелодії з «під'їздами» до опорних нот хроматичним ходом, широке застосування затримок у мелодії тощо. Особливо це стосується творів раннього періоду (поем, етюдів ор. 8, ноктюрна-фантазії).

Розглядаючи вплив інших композиторів на творчість Косенка, слід вказати на Лисенка (стосовно мелодики), Шопена й Ліста (відносно піаністичних прийомів),

Рахманінова й Чайковського (щодо фактури), Скрябіна.

Говорячи про гармонію фортепіанних творів Косенка, слід підкреслити її надзвичайний колорит, різноманітні цікаві знахідки в поєднанні акордів (часто альтерованих), застосування старовинних ладів тощо. Типовим у цьому відношенні є і модуляційний ухил у субдомінантові тональності та зіставлення однойменних ладів.

У творах раннього періоду переважає складна нестійка гармонія з частим застосуванням затримок нонакордів, поєднання їх з візерунчастою, витонченою фактурою. Фортепіанна музика В. С. Косенка є тією ділянкою, в якій у всій яскравості та багатогранності виявилась творча обдарованість композитора. Вона посіла одне з головних місць в українській фортепіанній літературі, збагатила скарбницю українського музичного мистецтва.

«11 етюдів у формі старовинних танців» (ор. 19) – блискучий зразок української фортепіанної реалістичної музики, де оригінальна колоритність старовинного мистецтва західноєвропейських народів органічно поєднується з українською народною пісенно-танцювальною тематикою.

Одинадцять п'єс різного характеру і настрою, яскраво контрастні за жанрами, об'єднані єдиним ліричним стилем композитора. Сам задум твору полягає в прагненні автора відродити старовинну сюїту «придворних» танців різних народів, котра була дуже популярна в XVII-XVIII ст. в європейській музиці. Так, у тексті з'являються німецька алеманда, французькі куранта, гавот, менует, іспанська сарабанда, англійська жига.

В українській музиці XIX – початку XX ст. є декілька таких «старовинних» сюїт. Перша з них належала М. Лисенку. Композитор уперше втілює оригінальну ідею: в основу старовинних танців він поклав мелодії популярних українських пісень: «Сонце низенько», «Гречаники» тощо. Пізніше подібний задум втілює С. Людкевич у фортепіанній сюїті, мелодичною основою яких стали українські пісні галицьких регіонів. Аналогічна «Сюїта на українські народні теми» створена і В. Барвінським. Продовжуючи цю традицію, В. Косенко пише свою сюїту в яскраво національній манері. Спираючись на класичну спадщину, автор не тільки глибоко проник у стиль старовинних танців, а й розвинув їх форму, збагатив її новітньою мелодикою, колористичними гармоніями, сучасними піаністичними прийомами фортепіанної техніки, вільним трактуванням метру, ритму тощо.

Гавот ре-бемоль мажор (№1). У цьому етюді композитор відтворює придворно-аристократичний стиль гавоту, надаючи йому пастельного колориту. За музикою він цілком відповідає типовим зразкам гавоту: рухлива, жвава мелодія з великими стрибками, чітка квадратна будова фраз із типовими затактами має чотиридольний розмір. Граціозний характер досягається завдяки короткому стаккато в обох руках, кварто-квінтовым стрибкам у мелодії тощо.

Музична форма цієї п'єси – поширена тричастинна з типовими для старовинних танців повторами окремих епізодів.

Алеманда сі-бемоль мінор (№2). Цей етюд витриманий у стилі німецької клавірної музики. За будовою мелодики і фактури він нагадує прелюдії Й. С. Баха. В основі його розвитку – паралельний рух обох рук терціями, секстами, децимами. Взагалі гармонія є основою руху музики Косенка, тому часто простежується модуляційний ухил у тональності субдомінанти (сі-бемоль мінор – мі-бемоль мінор – ля-бемоль мінор – ля-бемоль мажор – ре-бемоль мажор – ре-бемоль мінор і т. д.), застосування альтерованих субдомінантових акордів (зниження другого, підвищення четвертого та шостого ступенів, зіставлення однойменних ладів). Великої колоритності музиці алеманди надають вдало використані піаністичні прийоми й ефекти, зокрема автор часто застосовує регістрові контрасти. Музична форма – тричастинна з елементами п'ятичастинності.

Менует соль-мажор (№3) має ліричний, пасторальний характер. Наспівна, проста мелодія проводиться в підголоскові, а бурдонна квінта звучить як органний пункт тоніки і доміанти. Косенко дуже вільно трактує форму менуету: по-перше, автор відійшов від граціозного менуету і створив менует у більш романтичному плані; по-друге, музикант вводить у коді новий ритмічний елемент (рух тріолями); по-третє, кадансів зворот ґрунтується на хоральному веденні акордів. Цей етюд написаний у складній тричастинній формі.

Куранта мі-мінор (№4) відзначається дохідливістю музичної мови, свіжою і

соковитою гармонією, прозорою симетричною структурою, загальний характер музики енергійний і запальний. Колоритного забарвлення надають куранті регістрові контрасти й застосування органного пункту. Музична форма етюдів – складна тричастинна. У музиці домінує мелодичний мінор з деяким нахилом фригійського й лідійського ладів.

Сарабанда ля-мінор (№5) відображає всі типові риси цього жанру – повільна мелодія з характерним фригійським колоритом, пунктирний і подекуди синкопований ритм. Косенко збагачує етюд емоційними зсувами мелодії вгору і вниз при повільному ритмі, фіоритурами, прикрасами, фігураціями, подвійними трелями й ін. Музична форма сарабанди – тема з трьома варіаціями.

Бурре ля-мінор (№6) повністю зберігає характер старовинних зразків цього жанру – симетрична будова речень з характеристичними затактами; стрімка, рухлива мелодія наповнена ритмізованими повторами тактових фраз. Фактура твору характеризується різномісними секстами в обох руках з додаванням гармонічних основ.

Рігодон до-мажор (№8) відзначається світлим, оптимістичним настроєм. Мелодика етюдів емоційно виразна, має чітку, симетричну будову, а також характерні затактові прийоми. Гармонія п'єси надзвичайно проста і основана на діатоніці. Музична форма рігодона – складна тричастинна.

Жига ре-мінор (№11) в темпі Presto темпераментно закінчує всю сюїту. Її мелодика розгортається паралельним рухом секст або децим. Часто в мелодії етюдів зустрічаються хроматизми, які приводять до короткочасних модуляційних відхилень у тональності домінанти і субдомінанти. Тріольний малпонок мелодичної лінії зберігається протягом всього танцю.

«11 етюдів у формі старовинного танцю» В. Косенка становлять своєрідну фортепіанну сюїту. Створені етюди свідчать про багату творчу фантазію автора та його глибоке відчуття стилю старовинних танців XVI-XVII століть.

Список основних творів В. Косенка:

Для оркестру

1. Героїчна увертюра для симфонічного оркестру (1932).
2. Молдавська поема (1937).
3. Концерт для фортепіано з оркестром (1928, завершено Л. Ревуцьким та П. Майбородою).

Камерні ансамблі, в т.ч. тріо 1927

4. Соната для віолончелі і фортепіано 1923.
5. Соната для скрипки і фортепіано 1927.

Для фортепіано

6. 3 сонати (1922, 1924, 1926-29).
7. 24 дитячі (1936).
8. Етюди.
9. Прелюди.
10. Поеми та ін.

Твори для хору, романси, пісні, обробки українських народних пісень

Питання та завдання для закріплення матеріалу:

1. Творчий шлях В. Косенка.
2. Загальна характеристика музичної спадщини В. Косенка.
3. Специфічні особливості фортепіанної музики В. Косенка.
4. «11 етюдів» у формі старовинних танців (ор. 19) В. Косенка.

Література:

1. В. С. Косенко у спогадах сучасників / Упор. А. В. Косенко. – К.: Музична Україна, 1967. – 180 с.
2. Кияновська Любов. Українська музична культура. Видання друге, перероб. і доп. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 109-115].
3. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. – К.: Мистецтво, 1965. – 70 с.

БОРИС МИКОЛАЙОВИЧ ЛЯТОШИНСЬКИЙ

(1895-1968)



Якщо музична спадщина Л. М. Ревуцького увібрала в себе відкриту щедрість і доброту українського народу, його яскраву національну самобутність, то музична творчість Б. М. Лятошинського уособлює собою та відображає потужні інтелектуальні можливості української нації, здатної до глибокого детального аналізу й масштабного філософського узагальнення. Тривалий час музична спадщина Лятошинського оцінювалася неоднозначно і розглядалася як складна й недоступна для пересічного слухача. Але пройшов час, і твори Б. Лятошинського впевнено увійшли в музичний репертуар багатьох виконавців і виконавських колективів, стали популярними й відомими як в Україні, так і за її межами.

За видатні заслуги в галузі музичної творчості, педагогічної діяльності Б. Лятошинський у 1946 році нагороджений «Державною премією СРСР» за твір «Український квінтет» і в 1955 році – за музику до кінофільму «Тарас Шевченко»; «Знаком Пошани» в 1938 та 1955 роках; званням «Заслужений діяч мистецтв УРСР» у 1945 році; медаллю «За трудову доблесть» та орденом «Трудового Червоного Прапора» в 1946 році; орденом «Леніна» до 50-річчя Радянської Влади в 1967 році; званням «Народний артист УРСР» у 1968 році; Державною премією ім. Т. Г. Шевченка за оперу «Золотий обруч» у 1971 році.

Житомирська музична школа та Харківське музичне училище носять ім'я великого композитора.

Б. М. Лятошинський народився 22 грудня 1894 р. (3 січня 1895 р.) в Житомирі. Батько був учителем історії, активним діячем у галузі народної освіти.

Лятошинський закінчив юридичний факультет Київського університету (1918) та Київську консерваторію по класу композиції у Р. М. Глієра (1919). Трудова діяльність його пов'язана з викладанням теоретичних дисциплін (композиція, поліфонія, інструментовка) в музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка (пізніше консерваторії). У роки Великої Вітчизняної війни, працюючи в саратовській консерваторії, Б. Лятошинський займався педагогічною діяльністю. Серед його учнів такі відомі митці, як Г. Таранов, І. Шамо, П. Грабовський. Лятошинський також вів активу громадську діяльність, виступав як диригент, брав участь у міжнародних конкурсах у якості члена журі. Лятошинський двічі удостоєний Державної премії СРСР, нагороджений орденом Леніна та іншими урядовими відзнаками.

Б. М. Лятошинський помер 15 квітня 1968 р. в Києві.

Музична творчість композитора за своїм обсягом, майстерністю, широтою охоплення тематики, рівнем художнього узагальнення давно переросла національні кордони. Ним написані твори з найрізноманітнішою тематикою, у яких розкриваються як історичні події, так і реалії сьогодення. У його творчому арсеналі опери «Щорс», «Золотий обруч», п'ять симфоній, чотири симфонічні поеми, 3 увертюри, 4 оркестрові сюїти, «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром, «Український квінтет» для

фортепіано і струнних, 4 струнних квартети, Сюїта для струнного квартету, Сюїта для квартету дерев'яних духових інструментів, 2 фортепіанних тріо, Соната для скрипки та фортепіано, фортепіанний цикл «Отражение», хори а капелла на слова Т. Шевченка, О. Пушкіна, М. Рильського, А. Фета, 50 романсів, багато обробок українських народних пісень, музика до театральних вистав і кінофільмів.

Творчий шлях композитора можна поділити на декілька періодів: ранній період (20-ті роки), пов'язаний з пошуками свого індивідуального стилю. У цей час композитором були написані такі великі твори, як Перша симфонія, Перший струнний квартет, у яких відчувається вплив творчості російських композиторів (Чайковського, Глазунова, Скрябіна), а також символізму й романтичного експресіонізму. Головним чином останнє виявилось у характері мелодичної лінії. А мелодика творів цього періоду відрізняється декламаційністю, зламанистю розвитку мелодичної лінії. Гармонійна мова творів раннього періоду відрізняється прихованістю тонального центру, домінуванням дисонуючих акордів (особливо великих септакордів), рухом паралельними акордовими комплексами – усе це справляло враження таємничого «марева». Названі особливості яскраво проявились у таких творах: «После боя», «На кладбище» на слова І. Буніна, «Вянут мечты мои в одиночестве» на слова П. Шеллі, «Прелюдія» на слова І. Северяніна.

Пошуки композитора в галузі гармонійної мови, темброво-регістрових засобів, прийомів тематичного розвитку виявились і в таких відомих творах раннього періоду, як фортепіанні Соната, Соната-балада, Балада, фортепіанний цикл «Отражение», у Першому фортепіанному тріо, Сонаті для скрипки та інших творах.

Новий творчий період (кінець 20 – 30 рр.) позначився інтересом Лятошинського до музичного фольклору, у творах цього періоду «Увертюра на чотири українські теми», опера «Золотий обруч» накреслились якісно нові синтезовані засоби народної та професійної музики. Ці симфонічні твори відрізняються високим рівнем використання фольклорних джерел при створенні мелодичної лінії. Даний період також позначений пошуками композитора в жанровій побудові твору. У симфонічному жанрі закріплюється тип конфліктно-драматичного симфонізму, який пізніше став провідним і характерним для творчості музиканта.

У роки Великої Вітчизняної війни Лятошинський був далеко від України і дуже турбувався про долю свого народу, тож патріотичні мотиви знайшли своє відображення в камерно-вокальних і хорових творах, другому фортепіанному тріо, «Українському квінтеті», 4-му струнному квартеті. Саме в згаданих творах найбільш повно розкрився високий рівень симфонізації фольклорних джерел його творів: від глибоко драматичних («Крутой берег, крутой») до імпресіоністично-просвітлених (жартівлива «Перепелочка овдовіла»). Взагалі для цього періоду характерною була кристалізація моностилічної форми, а саме синтетичне поєднання засобів народної та професійної музики. Можна сказати, що в ці роки міцнішає індивідуальний стиль композитора.

Теоретики, вивчаючи твори другого періоду творчості композитора, підкреслюють появу своєрідного (пізніше названого «акордом Лятошинського») акорду з чудовим експресивно-гармонійним забарвленням: підкреслення малої секунди у квінтсекстакорд і великої септими у септакорді VI ступеня («Український квінтет», Друге фортепіанне тріо).

Післявоєнний період характеризується написанням таких творів, як 3-5 симфонії, «Поэма воссоединения», симфонічна балада, симфонічна поема «На берегах Вісли», «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром.

Особливо слід відзначити Третю симфонію, котра, висвітлюючи тему війни і миру, розвивається в конфліктно-драматичному аспекті з філософською глибиною й особливою силою художнього узагальнення.

Лінію конфліктно-драматичного симфонізму продовжує Четверта симфонія, яка має філософське та психологічне загострення теми «особистість і народ», «художник і час». Великою знахідкою композитора є інтонаційно-тематичний сплав цілого кола слов'янських тем, що проявилось у таких його творах, як «На берегах Вісли»,

«Слов'янський концерт», «Слов'янська увертюра», «Слов'янська симфонія», «Польська сюїта», а також ряд романсів. У якості тематичного матеріалу композитор використовує матеріал руського, українського, болгарського, сербського, словацького, польського мелосу. Розробляючи музичні теми, композитор знаходить спільні риси, розкриває їх гостро-драматичні ситуації.

Характеризуючи тематизм багатьох творів Лятошинського, слід сказати, що він надзвичайно яскравий і контрастний. Стрімким, експресивним темам протиставляються, як правило, теми повільні, мелодійні, але теж наділені внутрішньою енергією.

Головним засобом динамізації є імітаційна поліфонія, яка використовується музикантом в експозиційних розділах твору. До таких засобів слід віднести використання органного пункту, контрастне зіставлення остинатних пластів. Поліфонії Лятошинського притаманний інтонаційний зв'язок між усіма мелодичними лініями.

Головним методом поліфонічної розробки в Лятошинського слід вважати створення багатоголосної фактури з різноманітною ритмічною лінією.

Розглядаючи розвиток гармонійної лінії у творах Лятошинського, слід вказати на нейтралізацію тоніки, яку в процесі розвитку музичного матеріалу композитор знову відшукує. У сполученні з лінарним розвитком музичної тканини такий засіб нерідко призводить до політонального й атонального звучання. Разом з тембровим розвитком, варіаційним і внутрішньо-тембровим контрастним розвитком оркестру, поліфонічним ускладненням усієї тканини, динамічним і ритмічним нарощуванням композитор здійснює загальний розвиток музичної драматургії, доводить її до складного напруженого процесу. Твори Лятошинського знаходяться в одному ряду з творами таких відомих композиторів, як Мясковський, Прокоф'єв, Шостакович. Його композиторський доробок вирізняється глибиною філософського узагальнення, розкриттям глобальних проблем сучасності, дійсним інтернаціоналізмом, високим професіоналізмом, що й робить твори Б. Лятошинського достойними кращих зразків світової музичної літератури.

Б. Лятошинський «Слов'янський концерт»

У 1953 р. Б. Лятошинський вперше звернувся до жанру фортепіанного концерту. Як справжнього симфоніста його цікавила монументальність концертної форми, можливість контрастних зіставлень різних музичних образів і настроїв, а також сама специфіка концертного зіставлення соліста з оркестром.

Ідейною основою Фортепіанного концерту Лятошинського є дружба слов'янських народів, за музично-драматичну основу твору взято український, російський, польський і словацький музичний фольклор.

Концерт відкривається драматичною героїко-патетичною темою вступу, її активність, сконцентованість, вольовий пульс готують появу головної партії, яка поєднує в собі наспівність і драматичне напруження.

Як носій головної ідеї, вона немовби починає розповідь про дружбу слов'янських народів. Інтонаційна спорідненість із російськими й українськими протяжними піснями і вільний, імпровізаційно-варіантний мелодичний розвиток надають музиці спокійної епічності.

Побічна партія вносить певний контраст, розкриваючи світ лірико-драматичних почуттів, її інтенсивний розвиток вводить у розробку, яка конфліктно співставляє основні образи і показує їх у все нових відтінках – від ліричного до гостро-конфліктного, патетичного.



У піднесено драматичній репрізі особливо зростає функція фортепіано: у діалозі-змаганні з оркестром його роль у розвитку пристрасно-ліричних емоцій переважає. Урочисте звучання коди утверджує міць і патетику.

II ч. – *Lento ma non troppo* – глибока за змістом, цільна й лаконічна за формою. У ній розроблено й розвинуто інтонації західнослов'янських пісень, а зосереджена, стримана тема вступу до цієї частини є узагальненням скорботних роздумів.

У всій другій частині композитор послідовно проводить принцип монотематизму, застосовуючи імітаційний і поліфонічно-підголосковий розвиток головних інтонацій, роль вольового початку несе оркестр, виразником ліричних переживань виступає соліст.

Фінал концерту – *Allegro maestoso* – сприймається як розв'язка попереднього драматичного розвитку й узагальнення основної теми твору. Якщо I частина має напружено-драматичні настрої, у II частині переважають роздуми й скорбота, то вся III частина сприймається як картина народного свята, радісний, піднесений характер створюється завдяки розвитку польських народнопісенних і народно-танцювальних мелодій, зокрема мазурки. Крім мазурки автор використовує наспіви польської мазовської пісні.

У подальшому розвитку додається ще одна тема – активна, рухлива кувявська пісня. У ході фіналу знову з'являється тема III з I частини – тепер вона звучить урочисто й переможно.

У фіналі особливо яскраво проявилася специфіка концерту як жанру. Творча обдарованість композитора як симфоніста сягнула надзвичайної висоти – присутні психологічна заглибленість змісту, гострота конфлікту, драматичне зіткнення образів, високопрофесійна техніка володіння різноманітними засобами поліфонічного розвитку (імітації, підголоски, остинато тощо).

Продовжуючи традиції російських і західноєвропейських композиторів-класиків, на основі нового ідейного змісту Б. Лятошинський подарував українській музиці видатний твір, що підсумовує всю попередню еволюцію цього жанру і визначає шлях його подальшого розвитку.

Третя симфонія Б. Лятошинського

Третя симфонія Б. Лятошинського в першій редакції була завершена в 1951 р. й уперше виконана на пленумі правління Спілки композиторів України під керівництвом Н. Рахліна. У київській пресі з'явилися рядки, де музику симфонії зарахували до творів формалістичного спрямування. Але поряд із цими думками були висловлені такі критичні зауваження, котрі допомогли композитору здійснити другу редакцію симфонії. Вона була закінчена у 1954 р., а в грудні 1955 р. під керівництвом Є. Мравінського твір прозвучав у Ленінграді; концерт пройшов з великим успіхом. Це було відродження третьої симфонії. Після цього виконання вона прозвучала в Києві та Москві.

Третя симфонія Лятошинського – великий монументальний твір. Чотири частини його відрізняються цілісністю музично-драматичного задуму. Музична мова складна за структурою викладення музичного матеріалу, за своєю гармонією, застосуванням інструментовки.

Починається симфонія вступом (*Andante maestoso*), сповненим величавого трагізму. Вступ має дві головні теми, які, не зважаючи на відмінності, тяжіють до монотематизму: перша тема, наповнена великою, жорстокою силою, за своїми контурами розвитку наближається до інструментальних творів Ліста та Скрябіна; друга тема пов'язана з людськими стражданнями й наповнена інтонаціями скорботи і жалю. Таким чином, у вступі подано головну смислову антитезу симфонії – сила і страждання.

I частина – це дійове начало. ГП складається з багатьох інтонацій, які за своєю структурою, синкопованою ритмікою та динамічним планом набирають енергію до розбігу, несуть вольовий початок.

ІІІ основана на улюбленій українській пісні автора, котру він уже й раніше використовував в опері «Золотий обруч». За своїм характером ІІІ вражає потужною внутрішньою силою, монолітністю й архаїчністю. Будова ІІІ дещо своєрідна: вона метрично нерівномірна (в опері це тема Дажбога). Доцільно вибрана оркестровка – чотири рази тема звучить у партії фагота і сприймається як сила народна (на цій же темі будується апофеоз останньої частини, де вона звучить як тема, що перемагає все на своєму шляху, – використаний імітаційний принцип поліфонічного розвитку).

Розробка та реприза I частини розвиває матеріал ГП та ІІІ, у результаті остання набуває рис чуйності та людяності. Загалом можна сказати, що в I частині сполучаються теми боротьби й теми народної сили.

ІІ частина – це музика, у якій розкриваються образи народної печалі, вона ніби розгортається віддалік, навіть перші такти другої частини, що розвиваються на мелодичній основі музичних тем вступу до I частини, звучать досить чарівно. В інструментовці використовується арфа. Усе звучання віддаляє слухача від конфліктів, залишається лише слухати й насолоджуватися звучанням. Використані з I частини теми отримують епічний розвиток. У середній частині автор застосовує варіаційний принцип розвитку матеріалу. У кульмінаційному епізоді заявляється ІІІ (сила народна з I частини, яка ніби захищає від нового драматичного конфлікту).

ІІІ частина – фантастичне Скерцо. Головна тема його розвивається в партіях контрабасів і віолончелей, скерцо має дві теми. Перша отримала активний, гротескний характер, друга – пасторальний відтінок, звучить ІІІ з I частини.

ІV частина – *Allegro risoluto* – сповнена яскравими життєстверджуючими інтонаціями. Тяжіння автора до монотематизму виявилось у фіналі найбільш повно. ГП тепер звучить у мажорі, а не в мінорі; замість унісонного звучання автор використовує акордове.

Підбиваючи підсумки сказаного вище, слід відзначити, що Третя симфонія є етапним симфонічним твором в українській симфонічній літературі. У ній Лятошинський поєднав національні особливості розвитку українського фольклору з високою технікою професійної майстерності. Композитор знайшов нові засоби музичної виразності, нові риси музичної мови для передачі думок і почуттів свого народу.

Опера «Щорс» Б. М. Лятошинського

Наприкінці 40-х років композитор захопився сюжетом пори громадянської війни в Україні – героїчною боротьбою Миколи Щорса. Лятошинський звернувся до М. Нільського з проханням написати лібрето на таку тему. У складанні лібрето також узяли участь український драматург І. Кочерга, режисер І. Лапінський, диригент В. Дранішніков (він здійснив і постановку опери).

У 1938 р. опера була завершена. Першу постановку здійснили в Києві, потім в Одесі, Дніпропетровську, Вінниці. Лібрето відрізняється майстерністю написання, багатим використанням фольклорного матеріалу.

Сюжет опери «Щорс» такий:

1 д. Опера відкривається сценою в лісі. Селяни шукають Щорса, щоб приєднатися до його загону. Повернувшись з бою, поранений Щорс приймає людей, серед яких Галина та Лія – досвідчений боєць-партизан. Вона перев'язує рани командира.

2 д. лірико-психологічна за своїм характером. Щорс чекає на Лію, яка пішла в розвідку. Нарешті повертається Лія, вони освідчуються один одному у своїх почуттях.

3 д. Помічники Щорса – Гриць і Галина – закликають селян у партизанський табір. У селі з'являються петлюрівці, німецькі солдати. Селяни інсценують весілля, зрадник Запара виказує Гриця й того ведуть на розстріл. Саме в цей момент підходить загін на чолі зі Щорсом, Гриця звільняють і грають справжнє весілля.

4 д. Штаб дивізії. Щорс відхиляє розпорядження Троцького про припинення наступу на Київ. Загін з піснею вирушає до Києва.

5 д. 30 серпня 1919 р. поблизу м. Коростеня гине Щорс. Над його тілом бійці дають клятву продовжувати боротьбу.

В опері велика роль відведена оркестрові. Цьому відповідає розвинена сітка лейтмотивів, композитор використав народні мелодії (партія Щорса, дівчини Галини, траурний марш, хор з 2 д.).

Одним з найкращих оркестрових номерів опери є увертюра, у якій стисло викладені основні образи й відтворено головні етапи музично-драматичного розвитку.

У героїчних монологах, у ліричній арії переконливо розкрито головний образ – молодого, хороброго полководця, який відстоює власні переконання, – Миколи Щорса. Вдалим є хор, особливо фінальний, а також бойова пісня Богунського полку. Ця маршова похідна пісня міцно ввійшла в музичний побут як жива згадка про грізні бойові роки.

Не зважаючи на те, що опера була відразу поставлена на сценах провідних театрів країни, долю її можна вважати невдалою. Перш за все це пояснюється слабким лібрето, у якому не було єдиної драматургічної лінії; образ Щорса не отримав належного узагальнення (він показаний як стратег, герой і лірик, але всі ці риси не поєднані в єдиний образ). Деякі історичні факти не одержали повного розкриття, те ж саме стосується й загону окупантів.

Попри високі якості музики Лятошинського, її емоційну напруженість і доступність, народність, слабке лібрето завадило опері стати дійсно популярним твором.

Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського

Оперу «Золотий обруч» композитор створив у 1929 р. за мотивами роману І. Франка «Захар Беркут», перша постановка була здійснена в київському оперному театрі. Тема опери пов'язана з визвольною боротьбою волелюбної гірської громади карпатського племені тухольців проти татаро-монгольських завойовників. Цікава за своїм сюжетом, насичена яскравими українськими народними мелодіями, колоритною оркестровкою, ця опера могла б зайняти визначне місце в оперному репертуарі провідних театрів світу, але їй завадили невідшліфована драматургія й ускладнена вокальна партія. Найбільше визнання отримали оркестрові фрагменти – галицький, персидський, індуський, китайський танці.

Готуючись до написання опери, композитор здійснив велику роботу з вивчення української народної пісні, а точніше фольклорного матеріалу, він відібрав 20 народних

пісень і танців. Допомагав музиканту відомий фольклорист К. Квітка. Відібрані мелодії було взято за основу лейтмотивних характеристик головних дійових осіб опери.

Зміст опери. Юнак Максим, син Захара Беркута, рятує від смерті боярську дочку Мирославу, яка під час полювання потрапила до барлогу ведмеда. Після цієї події Максим і Мирослава покохали один одного, але батько дівчини Тугар Вовк і чути не хотів про шлюб.

Збирається тухольська община і вирішує виселити боярина.

У ті часи тривала війна з монголами, військо Батия наближалось до містечка. Батько Мирослави переходить на бік Батия. Він приводить до монголів свою дочку.

Після бою Максим попадає в полон до монголів. Мирослава хоче допомогти Максиму втекти.

Тухольці на зборах вирішили зруйнувати скелю «Сторож», яка утримувала води озера, щоб затопити долину, де знаходився табір монголів.

У важкому бою з монголами гине народний герой Захар Беркут. Переможці співають вічну славу тим, хто прийняв смерть за народну свободу.

В опері «Золотий обруч» композитор застосовує розвинену систему лейтмотивів – мелодичних і (подібно до Римського-Корсакова) гармонійних. Вони використовуються для характеристики не тільки окремих персонажів, а й для відтворення певних почуттів (тема кохання, мотив смерті), окремих предметів-символів (тема «золотого обруча», тема скелі «Сторож»).

Розвинена система лейтмотивів має в опері самостійний симфонічний розвиток. Особливого значення набуває центральна тема – тема «золотого обруча», заснована на урочистих мелодіях слов'янського наспіву. На цій мелодії будується увертюра опери, завдяки симфонічному розвитку мелодична лінія ускладнюється й утворюється особлива монументальна цілісність, яка розкриває героїко-драматичний зміст твору.

У гармонічній основі мови з'являється інтонація з терпким призвуком. Працюючи над оперою, композитор уникає таких двох крайнощів опрацювання фольклору, як збіднення народного мелосу або нівелювання його ускладненою гармонією. Лятошинський блискуче синтезує композиторський професіоналізм із народною доступністю та простотою.

Основою вокального викладу опери є мелодико-речитативний стиль: ним пронизано всі вокальні номери (аріозо, сольна пісня Мирослави «Ніч вогні засвітила», монолог Тугара Вовка «Там смерди – тут монголи», розповідь Захара Беркута «Давно в сивую давнину»).

Велику роль у популяризації музики опери відіграла оркестрова сюїта, створена композитором на основі музичних тем з увертюри, «Галицького танцю», «Східних танців» (останні отримують певну суворість в інтерпретації східних народних тем).

І все ж опера не утрималась на сцені оперних театрів. Головною причиною цього стала недосконалість лібрето, крім того, композитору відверто не вдалились і побутові сцени, вони поступаються обрядовим. Протиріччя в побудові лібрето не найкращим чином вплинули й на окремі музичні номери.

Хорова творчість Б. Лятошинського

Хорові твори композитора вдало поєднують риси давнього українського фольклору з високою професійною майстерністю. Прикладом такого єднання є хор «Тече вода в синє море», у музичній тканині якого можна почути інтонації епічних дум та історичних пісень. Навіть сам початок хору нагадує розповіді співаків-кобзарів: у музичному тексті приховані періодичні ритмічні акценти, а мелодична лінія епічного характеру розгортається плавно й повільно. Динаміка, ніби повторюючи розвиток мелодичної лінії, має особливі смислові підйоми та спади. Загальний розвиток музичної тканини відбувається за принципом хвилеподібного розвитку, чим іще раз символічно нагадує слухачеві про безперервність і вічність руху природи таплинність часу.

Хор «Тече вода в синє море» має декілька епізодів. Перший носить епічний, суворий, зосереджений характер. Другий епізод вносить значний контраст у розвиток усного твору. Змістовна насиченість тексту драматизується і висвітлює трагічну долю самотнього

бурлака, якого неодноразово яскраво оспівував у своїх віршах великий Кобзар.

Останній епізод твору повертає слухачів до початкової мелодії, яка сприймається з глибоким відчасм та особливим трагізмом.

Звертається Б. Лятошинський до поезії Т. Шевченка й у хорі «Із-за гаю сонце сходить». У ньому з новою силою відтворюється образ вічної природи, її гармонії з людським буттям. Головна музична тема хору розвивається на епічних і думних послівках. Автор майстерно застосовує ефекти театральності, які супроводжують майже кожне слово шевченківської поезії.

Список основних творів Б. М. Лятошинського

1. Перший струнний квартет – 1915.
2. Перша симфонія – 1918-1919.
3. Фантастичний марш для симфонічного оркестру – 1920.
4. Другий струнний квартет – 1922.
5. П'ять романсів для баса:
 - «После боя» (слова І. Буніна);
 - «На кладбище» (слова І. Буніна);
 - «Старинная песня» (слова Г. Гейне);
 - «Похоронная песня» (слова П. Шеллі);
 - «Мне снилось» (слова Г. Гейне).
6. Три романси для низького голосу та фортепіано:
 - «Проклятое место» (слова Ф. Геббеля);
 - «Листья шумели уныло» (слова А. Плещеева);
 - «Зарыт на дальнем перекрестке» (слова Г. Гейне) – 1922.
7. Тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі.
8. Два романси для низького голосу і струнного квартету, кларнета та арфи на слова К. Бальмонта:
 - «Камыши»;
 - «Подводные растения» – 1923.
9. «Лунные тени» чотири романси для високого голосу та фортепіано:
 - «И месяц белый» (слова П. Верлена);
 - «Прелюдия» (слова І. Северяніна);
 - «Новолуние» (слова К. Бальмонта);
 - «Исчезновение луны» (слова О. Уайльда) – 1923.
10. Два романси для високого голосу та фортепіано на слова П. Шеллі:
 - «Вянут мечты мои в одиночестве»;
 - «Луна» – 1924.
11. «Чайка» романс для високого голосу та фортепіано на слова К. Бальмонта – 1924.
12. Два романси на слова М. Метерлінка для голосу і фортепіано:
 - «Из М. Метерлинка»;
 - «Когда жених вошел» – 1924.
13. Перша соната для фортепіано – 1924.
14. Чотири романси для середнього голосу та фортепіано на слова П. Шеллі:
 - «Пусть отзвучит гармоничное нежное пенье»;
 - «Я ласк твоих страшусь»;
 - «Минувшие дни» – 1924.
15. «Олімандія» романс для баса з фортепіано на слова П. Шеллі – 1924.
16. «Отражение» – сім п'єс для фортепіано – 1925.
17. Три романси на тексти китайських поетів для високого голосу з оркестром:
 - «В свой дом золотые ступеньки я вымыла»;
 - «Я стою у яшмовых ступенек»;
 - «Живу я одна на просторе» – 1925.
18. Друга соната (соната-балада) для фортепіано – 1925.

19. Соната для скрипки та фортепіано – 1926.
20. Увертюра на чотири українські теми для симфонічного оркестру – 1926.
21. Третій струнний квартет – 1928.
22. Балада для фортепіано – 1928.
23. «Золотий обруч» музична драма на текст І. Франка в 4-х діях – 1928.
24. Сюїта для симфонічного оркестру (музика до кінофільмів) – 1931-32.
25. Три п'єси на народні таджикські теми для скрипки та фортепіано – 1932.
26. Друга симфонія – 1935-1936 (1940).
27. Три романси на слова О. Пушкіна:
– «Три ключа»;
– «Там на березу»;
– «На холмах Грузії» – 1936.
28. Десять обробок українських народних пісень для голосу та фортепіано – 1937.
29. «Щорс» опера на 5 дій – 1937-1938.
30. «Торжественная кантата» на слова М. Рильського – 1939.
31. «Завещание» кантата для мішаного хору та симфонічного оркестру на слова Т. Шевченка – 1939.
32. П'ять романсів на слова І. Франка:
– «Эти очи, словно море»;
– «Зачем приходишь ты ко мне...»;
– «Бескрайние поля»;
– «Зачем ты совсем не смеешься»;
– «Не приходи горделиво» – 1940.
33. Два романси на слова Л. Первомайського:
– «В радуго чайка летела»;
– «Все мне снится» – 1940.
34. П'ятнадцять українських народних пісень в обробці для голосу та фортепіано – 1941.
35. Українські народні пісні в обробці для мішаного хору а капела – 1942.
36. Тріо №2 для фортепіано, скрипки та віолончелі – 1942.
37. Четвертий струнний квартет – 1943.
38. Сюїта на українські народні теми для струнного квартету – 1944.
39. Сюїта для квартету дерев'яних духових інструментів – 1944.
40. Хори на слова О. Пушкіна «Пори року»: «Весна», «Літо», «Осінь», «Зима» – 1944.
41. Хори на слова Т. Шевченка «Тече вода в синє море», «Из-за роци сонце всходить» – 1949-1951.
42. «Поэма воссоединения» для великого симфонічного оркестру – 1950.
43. Третя симфонія – 1951-1954.
44. «Тарас Шевченко» оркестрова сюїта (музика до кінофільмів) – 1952.
45. Хори на слова О. Пушкіна «По небу крадется луна» «Кто, волны, вас остановил» – 1952.
46. «Слов'янський концерт» для фортепіано з оркестром – 1953.
47. Сюїта з музики до трагедії В. Шекспіра «Ромео та Джульєтта» – 1955.
48. «Гражина» балада для симфонічного оркестру – 1955.
49. «На берегах Висльы» симфонічна поема для оркестру – 1958.
50. «Польська сюїта» для симфонічного оркестру – 1961.
51. Концертний етюд-рондо для фортепіано – 1962.
52. Четверта симфонія – 1963.
53. Дві п'єси для альту «Ноктюрн», «Скерцино» – 1964.
54. «Лирическая поэма» (пам'яті Р. Глієра) для симфонічного оркестру – 1964.
55. П'ята симфонія («Слов'янська») – 1965-1966.
56. «Слов'янська сюїта» для симфонічного оркестру – 1966.

57. «Торжественная увертюра» для симфонічного оркестру – 1968.

Музика до театральних вистав і кінофільмів

58. Музика до п'єси В. Вишневського «Оптимистическая трагедия» – 1932.

59. Музика до кінофільму «Кармелюк» – 1932.

60. Музика до кінофільму «Два дня» («Отец и сын») – 1933.

61. Музика до фільму «Іван» (разом з Ю. Мейтусом) – 1933.

62. Музика до кінофільму «Хрустальный замок» (разом з І. Белзою) – 1934.

63. Музика до фільму «Бойцы и песни» – 1935.

64. Музика до фільму «Новеллы о летчиках-героях» (разом з І. Белзою) – 1937.

65. Музика до кінофільму «Освобождение» – 1940.

66. Музика до п'єси В. Соловйова «Фельдмаршал Кутузов» – 1940.

67. Музика до фільму «Тарас Шевченко» – 1950.

68. Музика до п'єси «Золотая чума» В. Соловйова – 1951.

69. Музика до п'єси «Навеки вместе» Л. Дмитерко – 1952.

70. Музика до фільму «Пламя гнева» – 1955.

71. Музика до фільму «Кровавое утро» за оповіданням М. Коцюбинського «Фата Морганна» – 1956.

72. Музика до кінофільму «Іван Франко» (разом з М. Колессою) – 1956.

73. Музика до п'єси «В пущу» Лесі Українки – 1957.

74. Музика до фільму «Григорій Сковорода» – 1959.

75. Музика до фільму «Гулящая» за романом Панаса Мирного – 1959.

76. Музика до фільму «Летающий корабль».

Музичні твори інших композиторів, які були відредаговані Б. М. Лятошинським

77. М. Лисенко комічна опера «Енеїда» – 1927.

78. Ц. Пуни «Эсмеральда» балет – 1928.

79. Р. Глієр Балет «Червоний мак» – 1929.

80. Р. Глієр Балет «Комедіанти» – 1931.

81. Р. Глієр Опера «Шах-Сенем» – 1931.

82. М. Лисенко Опера «Тарас Бульба» – 1936-1937.

83. М. Лисенко Полонез №1 (оркестровка) – 1948.

84. М. Лисенко Полонез №2 – 1948.

85. М. Лисенко Марш – 1949.

86. Р. Глієр Концерт для скрипки з оркестром (кінець та оркестровка) – 1956.

Питання і завдання для закріплення матеріалу:

1. Дати загальну характеристику музичної спадщини Б. Лятошинського.
2. Виявити специфічні особливості музичної мови хорових творів Лятошинського.
3. Скільки симфоній створив композитор?
4. Висвітлити ідейно-тематичну спрямованість симфонічних творів Б. Лятошинського.
5. Розкрити структуру та особливості музичної тканини III симфонії Лятошинського.
6. Висвітлити педагогічну та музично-громадську діяльність Б. М. Лятошинського.
7. Оперна творчість Б. Лятошинського.
8. Хорова музика Б. Лятошинського.

Література:

1. Кияновська Любов. Українська музична культура. Видання друге, перероб. і доп. – Тернопіль: СМІП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 104-109].
2. Музичний світ Бориса Лятошинського: Збірник матеріалів Міжнародної теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора / Упор. М. Д. Копиця. – К.: Центрмузінформ Співки композиторів України, 1995. – 151 с.

АНДРІЙ ЯКОВИЧ ШТОГАРЕНКО

(1902-1992)



А. Я. Штогаренко народився в Дніпропетровській області в селі Нові Кайдаки в сім'ї робітничого. У 1936 році закінчив Харківську консерваторію по класу композиції у С. С. Богатирьова. Починаючи з 1932 року працює в Спільці композиторів України, а з 1968 року очолює її. У період з 1954 по 1968 р. А. Штогаренко працює ректором Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського та завідувачем кафедри композиції.

Творчість композитора різноманітна в жанровому відношенні. Велика кількість творів написана ним у кантатно-ораторіальному жанрі, багато інструментальних творів: симфонії, симфонічні сюїти, поеми, концерти, квартети, тріо; вокальна музика: пісні, хори, романси.

Активний творчий шлях композитора розпочався у 30-ті роки. Уже в цей час він написав поему-кантату «Про каналські роботи» та дві сюїти «Девичья судьба» і «Детство».

Головні риси творчості композитора сформувались у тяжкі роки Великої Вітчизняної війни. Показовими в цьому відношенні слід вважати кантату-симфонію «Україно моя», ряд пісень на партизанську тематику – твори, які можна характеризувати як музику з яскравим національним колоритом, соковитим мелодизмом, демократичною мовою.

У післявоєнні роки значно розширюється коло інтересів А. Штогаренка. Він більше звертається до програмної музики і створює симфонії «Памяти товарища», «Киевская», «Комсомолии посвящается», оркестрову сюїту «Пам'яті Лесі Українки», концерт-сюїту «Партизанські картини» для фортепіано з оркестром, струнний квартет «Вірменські ескізи».

Музика А. Я. Штогаренка тісно пов'язана з народною українською музикою. Він багато працює над художнім рівнем перетворення народної музики у своїх власних творах. Завдяки цьому окреслилась провідна риса його індивідуального стилю: специфічне переломлення ладоінтонаційних особливостей українського фольклору – перш за все українських народних дум та історичних пісень. Окремі інтонації (зменшена кварта), безрепризний розвиток музичного матеріалу, особливості ладо-гармонічної структури (експресивне звучання збільшеної секунди) стали тими особливостями музики і мови композитора, які дозволяють постійно її збагачувати за рахунок взаємопроникнення в інші національні школи.

Важливими в музичній творчості А. Штогаренка є патріотична, історична й інтернаціональна теми. У якості найяскравіших прикладів у цьому стосунку слід вважати такі твори: – «Україно моя»;

- вокально-симфонічна поема «Росія» на слова болгарських поетів;
- квартет «Вірменські ескізи».

Значна кількість творів композитора має молодіжну тематику, наприклад:

- «Молодежная поэма»;
- «Молодежное трио».

Розмаїття тематики виправдовується пошуками драматургічного рішення. Продовжуючи традиції російських композиторів у створенні програмної симфонічної музики, А. Штогаренко цікаво сполучав принципи картинно-сюжетної та загальносимфонічної програмності, що втілюється в поліжанровості, злитті кантати й симфонії, концерту інструментального та сюїти, оповідання («Шляхами Жовтня» для соліста, хору, симфонічного й духового оркестрів, 1977 р.).

Композиторському мисленню властиве симфонічне мислення. Це виявляється в інтонаційному переосмисленні головних послівок. Нерідко одна й та сама музична фраза переосмислюється, набуваючи в кінцевому результаті діаметрально-протилежних ознак. Наприклад: «Україно моя», I та III частини.

А. Я. Штогаренко був однією з найвидатніших творчих постатей у культурі України. Своїм багатожанровим фундаментальним композиторським доробком він зробив величезний внесок у розвиток вітчизняного музичного мистецтва. Тривалий час А. Я. Штогаренко очолював Спілку композиторів України, був ректором Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. Враховуючи заслуги А. Я. Штогаренка в розвитку українського музичного мистецтва, композитора нагородили почесним званням Народний артист СРСР, Герой Соціалістичної Праці СРСР, Лауреат державної премії ім. Т. Г. Шевченка, звання професора. Помер А. Я. Штогаренко 15 вересня 1992 року в Києві.

«Партизанські картини»

Найзначніша композиція Штогаренка про народних месників. Твір написаний для фортепіано з симфонічним оркестром. У ньому важко знайти характерні ознаки традиційних музичних жанрів: новий зміст породив нову форму. Жанр «Партизанських картин» можна визначити як розгорнуту багаточастинну баладу картинно-розповідального характеру з єдиною драматургічною лінією.

Балада складається з 6 частин, що мають такі назви: «Спогад», «Раптовий удар», «Лист матері до партизана», «На привалі», «Туга матері за вбитим сином», «Радість народу-переможця».

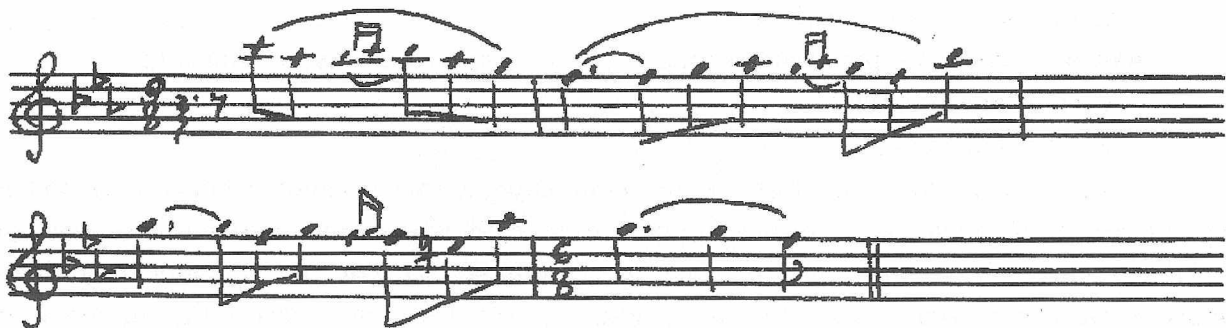
Перед слухачем розгортаються героїчні сторінки суворої боротьби партизанів проти німецьких загарбників, різноманітні епізоди їх бойового життя. У творі приваблюють мужні й глибоко людяні образи народних месників.

Композитор оспівує красу подвигу в ім'я Вітчизни, нездоланну силу партизанського руху, утверджує ідею неминучої перемоги українського народу над ворогом.

Усі частини композиції пов'язані між собою єдиним задумом і складають цілісний музичний твір.

I частина – «Спогад» – це своєрідний вступ до всього твору. Колишній учасник партизанського руху розповідає про минулу війну, молодь з захопленням слухає його спогади про бойове життя. Починається картина коротким акордовим «сплеском» в оркестрі і, немов далека луна, відповідає йому фортепіано. Ніби розірвалася завіса часу над тривожними і похмурими днями війни. Після цієї коротенької заставки вступає тужлива наспівна мелодія у фортепіано, що нагадує українські народні плачі: це горе й страждання народу, сумна роз-

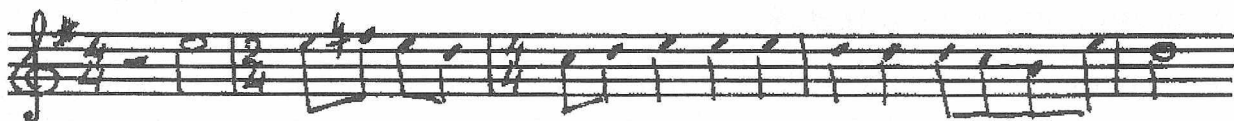
повідь про тяжкі бойові будні.



Контрастом до неї звучить енергійний вольовий наспів у характері масових пісень громадянської війни. Спочатку тиха й насторожена тема поступово ширшає, стає все більш схвильованою, вона полонить слухача швидким рухом, пружним ритмом. Виникає образ вершників, що нестримно летять уперед. На кульмінації пісня переходить у войовничий заклик і стає однією з провідних тем усього твору. Наприкінці першої частини знову лунає сумна мелодія народного плачу, нагадуючи про тяжкі дні.

II частина – «Раптовий удар» – сприймається як різкий контраст до першої частини. Відразу пригадуються спогади про героїчні будні партизанів. Постають образи мужніх, самовідданих людей. Стрімкий навальний рух та енергійна маршоподібна мелодія в швидкому темпі передають силу, хоробрість і бойове завзяття повстанців. Войовничо звучить широка молодецька пісня.

Після великого динамічного піднесення, у момент найбільшого напруження, виникають короткі поспівки майбутньої теми партизанів. Ця тема є головним носієм патріотичної ідеї твору.



Велике значення для драматургії твору мають третя та п'ята частини твору «Лист матері до партизана» й «Туга матері за вбитим сином». У цих частинах з'являється чудовий ліричний образ матері, позначений особливим теплом і щирістю. Це узагальнений образ жінки-патріотки, що послала сина захищати Вітчизну від фашизму.

III ч. – «Лист матері до партизана» – має вільну форму з невимушеним чергуванням різнохарактерних епізодів. Така форма найкраще відповідає задумові автора. Починається картина тихою печальною мелодією в похмурому тембрі бас-кларнета. Повільний темп і одноголосний виклад надають їй розповідного характеру. Створюється враження тихої розповіді, згодом у регістрі дерев'яних духових інструментів з'являється тема «світлої мрії».

IV частина – «На привалі» – своїм жанрово-картинним характером становить різкий контраст до III частини з її лірико-психологічним заглибленням. Ця частина малює сцену короткого відпочинку між запеклими боями, коли партизани з захопленням віддаються танцям і співам. Музика частини побудована на інтонаціях і ритмах українських та російських народних пісень і танців. Вона має чітку тричастинну форму з танцювальними темами в крайніх розділах і протяжною піснею всередині. Після двох вступних тактів починається танець, виконуваний фортепіано соло. Середній розділ картини будується на мелодії української народної пісні «Ой у лісі на ялині».

У кульмінаційний момент виникає мужня інтонація теми народу, тема партизанів як

символ непереможності українського народу в боротьбі з загарбниками. Четверта частина має особливо яскравий національний колорит з характерним для української музики ладовим забарвленням, вона пройнята здоровим і світлим оптимізмом.

V частина – «Туга матері за вбитим сином» – розкриває образ матері-патріотки. Музика цієї частини співуча й виразна, вона передає глибоку благородну скорботу. Тихе, одноманітне звучання фортепіано соло одразу створює настрій похмурої самотності, тяжкого роздуму, що гнітить стару матір. У партії скрипок з'являється смутна, наче безсила мелодія. Загалом мелодична лінія частини будується на контрапунктичному сполученні двох мелодій сумного характеру; розвиваючись, теми драматизуються, стають більш напруженими.

Емоційний контраст до наспівних моментів становить драматичний епізод у характері народного плачу, що з'являється в середньому розділі частини. У гнучкій, глибоко виразній мелодії імпровізованого складу чути ридання, стогін, причитання.

Музика частини відзначається глибоким психологічним напруженням. Композитор майстерно відтворює душевний стан людини, враженої тяжким горем. Не можна не відзначати національний характер музичного образу матері.

VI частина – «Радість народу-переможця» – побудована на тематичному матеріалі попередніх частин, вона є своєрідним підсумком усієї розповіді. Музика фіналу має оптимістичний, життєстверджуючий характер. Основна тема фіналу розвивається на інтонаціях народної пісні «Ой у лісі на ялині». Тепер тема має зовсім інший настрій – це весела, жвава веснянка, безтурботно світла й радісна. Нею і завершується твір.

Динаміка, яскравість музичних образів «Партизанських картин» Штогаренка зумовлені не тільки надзвичайною виразністю музичних тем, але й значною мірою їх майстерним симфонічним розвитком, в основу якого покладене інтонаційне переосмислення тем.

«Партизанські картини» приваблюють багатим мелодизмом з характерними інтонаціями українських народних пісень і танців. Серед численних і різноманітних творів, що оспівують героїку Великої Вітчизняної війни, балада А. Я. Штогаренка посідає почесне місце. Це твір глибоко народний, справді сучасний за ідейно-образним змістом і музичною мовою.

Симфонія-кантата «Україно моя»

Твір написаний у 1942-1943 рр. на основі поезій А. Малишка та М. Рильського. Глибокий зміст, емоційно-образний характер і високохудожня форма – кращі риси поезії, що вплинули на музичну мову твору. Головна роль у симфонії-кантаті відведена хорові й солістам, у партіях яких викладені найважливіші теми народу. Симфонія-кантата «Україно моя» написана в чотиричастинній формі сонатно-симфонічного циклу.

I частина – «Вставай, моя рідна» (слова А. Малишка) – відтворює картину поневоленої України. У ній міститься заклик до боротьби з ворогом, до помсти. Перша частина написана в тричастинній формі з фугою. Головна тема невелика, емоційно насичена. Ритмічні інтонації героїчного заклику нагадують заспіви українських народних дум. Контрастом до цієї частини виступає музично-драматичний монолог баса, сповнений трагічних переживань, болю від людських страждань. Багато спільного з народними піснями має тема народу, яка проходить крізь усі частини й цементує всю драматургію твору. В основу головної теми I частини покладена українська поспівка. Вона вражає тим, як потужно зображені страждання, гнів, протест, заклик до боротьби, віра в перемогу.

Середній епізод – fuga, інтервальна послідовність мелодичної лінії робить її спорідненою з темою народу.

II частина – «Колискова» (слова М. Рильського) – узагальнює образ матері, її думи про перемогу. Головна тема витримана в невеличкому діапазоні, одноманітна з розспівом на «а». Оркестрова партія малює суворий образ ночі, коли згадуються батько, син, звучать знайомі українські народні мелодії.

III частина – «Партизанська» (слова А.Малишка) – симфонічне скерцо. Це натиск мужності, сили народних месників. У ній А. Штогаренко продовжує традиції «кучкістів», зокрема Римського-Корсакова. Якщо «колискова» написана для жіночого хору, то III частина написана для чоловічого хору. Головна тема звучить на остинатному фоні гармонічних фігур і побудована на багаторазовому повторенні одного звуку, що підкреслює силу народних месників. Хорова партитура відтворює особливості народного багатоголосся. Тут і унісонне звучання, і підголоскове, вдало поєднуються різні метри – 5/4, 4/4. Оркестровий супровід дуже активний, знову звучить тема народу з I частини.

IV частина – «До перемоги нас партія веде» (слова М. Рильського). Частина починається урочистим звучанням. Головна тема викладена в чотириголосному хорі фугато, тут знову звучить тема народу, а тема побічної партії будується на українській народній пісні-веснянці. За допомогою певної системи інтонаційного, гармонічного, тембрового та фактурного засобів композитор створює образи, які характеризують внутрішній дух українського народу – народу, якому довелося винести тяжкі випробування воєнних років.

Кантата-симфонія «Україно моя» – етапний твір Штогаренка. У ній сформувались головні риси композиторського стилю музиканта. Він уперше в українській вокально-симфонічній музиці підняв патріотичну тему захисту своєї Батьківщини до високого художнього рівня. Органічне, новаторське поєднання особливостей кантати й симфонії, інтонацій і форм українських народних пісень зі здобутками професійної музики дало можливість відтворити високі ідеї боротьби народу за свою свободу і незалежність у популярній, доступній формі.

Питання та завдання для закріплення матеріалу

1. *Загальна характеристика творчої діяльності А. Я. Штогаренка.*
2. *Головна тематика музичної творчості А. Я. Штогаренка.*
3. *Інструментальна музика А. Штогаренка. «Партизанські картини».*
4. *Кантата-симфонія «Україно моя».*
5. *Жанрова спрямованість музичної творчості А. Я. Штогаренка.*

Література:

1. *Виноградов Г. Андрій Штогаренко. – К., 1973.*

ВІТАЛІЙ ДМИТРОВИЧ КИРЕЙКО

(1926)



Одного травневого дня 1958 року на театральній сцені Львівського оперного театру імені Івана Франка з'явилась афіша, яка сповіщала про прем'єру опери «Лісова пісня» сучасного українського композитора Віталія Кирейка. Поетичний шедевр Лесі Українки був майстерно озвучений музикою талановитого композитора.

Твір В. Кирейка став першим гідним втіленням «Лісової пісні» Л. Українки в українському оперному мистецтві.

Так увійшов у великий світ музичної культури композитор, педагог, професор, музичний діяч, народний артист України Віталій Дмитрович Кирейко.

Шлях до цієї творчої перемоги був нелегкий.

Музична біографія майбутнього композитора почалася з вісімнадцяти років, тому що в с. Широкому на Дніпропетровщині, де в 1926 році народився Віталій, та в Кобеляках Полтавської області, де проходили його дитинство та юність, не було спеціальних музичних шкіл. Скрипка, фісгармонія, невелика батькова нотна бібліотека, участь у шкільних самодіяльних оркестрах, студіювання нотної грамоти під керівництвом батька, сільського вчителя й активного аматора музичного мистецтва, знайомство з клавірами опер «Іван Сусянін» М. Глінки, «Фауст» Ш. Гуно, переписування до нотного зошита мазурок Ф. Шопена, п'єс з «Дитячого альбому» Р. Шумана, творів зі збірки «Пори року» П. Чайковського, вивчення українських народних пісень в обробках М. Лисенка й М. Леонтовича – ось та початкова музична «школа», у якій розпочав своє навчання майбутній відомий композитор. Головними в ній були твори українських, російських, західноєвропейських класиків та українська народна пісня, які пробудили творчу уяву хлопчика і стали першим поштовхом у розвитку його музичних смаків. Під їхнім впливом з'являються перші музичні спроби п'ятнадцятирічного Віталія – романси й пісні на тексти Т. Шевченка, Л. Українки, М. Рильського.

Та ось прийшов трагічний 1941-й...

Похмурі роки фашистської окупації, злидні, голод, холод, хвороба і смерть батька, мандрювання по селах, щоб роздобути якийсь шматочок хліба... Заняття музикою було перервано.

Лише з визволенням рідних українських земель Віталій знову повернувся до улюбленого мистецтва. Відтоді він став активним учасником художньої самодіяльності, постійним акомпаніатором в аматорських виставах і концертах для солдатів і офіцерів Радянської Армії. Саме тут, серед колективу воїнів-визволителів, народилась думка про поїздку до Києва з метою подальшого серйозного вивчення музичного мистецтва.

На заході ще гуркотіли гармати, а худорлявий хлопчина вже їхав учитися до столиці

України, їхав і мріяв про музику.

У комітеті в справах мистецтв УРСР, куди звернувся В. Кирейко, його не зразу прийняли, та, на щастя, заступником голови Комітету з питань музичного мистецтва був тоді Пилип Омелянович Козицький. Побачивши в приймальні хлопця, Козицький запросив його до себе в кабінет, вислухав і ознайомився з його творами.

Козицький завжди дбайливо ставився до молоді. Відчувши неабияку обдарованість юнака, Козицький допоміг йому вступити до Київської консерваторії на композиторський факультет у клас відомого українського композитора, професора Левка Миколайовича Ревуцького. Одночасно Кирейка було зараховано на роботу в ансамбль пісні й танцю при Політуправлінні І Українського фронту.

Почалися роки наполегливого навчання. Відсутність спеціальної музичної освіти давалася взнаки. Віталій буквально ковтав великі томи партитур, клавірів і книжок, годинами сидів за роялем. Не пропускав нагоди відвідати концерти у філармонії, в оперному театрі.

Поряд з навчанням Віталій активно включався в громадське життя вузу. Учена рада консерваторії призначає йому, як одному з кращих студентів, персональну стипендію імені М. А. Римського-Корсакова.

Вже тоді Кирейко зрозумів: щоб стати справжнім музикантом, самих тільки академічних знань не достатньо. Юнака цікавило все: суспільні науки, література, театр, кіно, образотворче мистецтво в усій його різноманітності. Та вирішальна роль у формуванні музиканта належала його педагогові зі спеціальності, вихователіві цілої композиторської школи в Україні – професорові Л. М. Ревуцькому.

Під керівництвом Ревуцького Віталій опанував не тільки «таємниці» композиторської техніки. Він навчився думати про життя, про високе призначення мистецтва, про громадський обов'язок художника перед народом.

Оригінальний і яскравий художник, Л. Ревуцький вимагав від своїх вихованців головного: глибини й життєвості змісту музики, її національної своєрідності, високого професіоналізму, культури та благородства, розвинених естетичних смаків, всебічного знання класики й досвіду сучасного, творчого проникнення в природу народної пісні. Цим вимогам відповідали твори й самого Ревуцького. Як справедливо стверджував В. Кирейко, «студенти вчилися не тільки в Левка Миколайовича, а і в його музики».

Під безпосереднім впливом творчих принципів Ревуцького були написані студентські роботи Кирейка: «Пісня філаретів» за А. Міцкевичем для хору та симфонічного оркестру; «Привітальна увертюра», симфонічна поема «Пам'яті Леонтовича», два струнних квартети, дишюмна кантата на текст М. Рильського. І хоча ці твори ще не мали самостійного художнього значення (у високому розумінні цього слова), у них поступово вимальовувалася майбутній почерк композитора, головна тема його творчості: прагнення до значних, з філософським підтекстом задумів і масштабно-симфонічних композицій, лірична розповідальність, мелодійність музики, спірання музичної мови на вітчизняну класику (Римсько-Корсакова, Бородіна, Лисенка, Леонтовича) й українську народну пісню.

У 1949 році В. Кирейко успішно закінчує консерваторію і вступає до аспірантури з метою подальшого вдосконалення своєї композиторської майстерності. Він вивчає філософію, естетику, розширює і збагачує запас знань зі спеціальних питань історії та теорії музики.

У центрі уваги музиканта залишається українська народна пісня, яку він прагне ґрунтовно опанувати не лише практично, а й теоретично. В українській пісні Кирейка цікавить все: історія її розвитку, зв'язок з життям народу, жанрова різноманітність, своєрідність мелодики й ладу. Свої теоретичні узагальнення В. Кирейко викладає в кандидатській дисертації на тему «Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано радянських композиторів».

Свої теоретичні спостереження над українською народною піснею В. Кирейко практично втілює у творчій частині своєї дисертації – «Українській симфонії для великого симфонічного оркестру» (1953 р.). Розпочинаючи працювати над цим першим самостій-

ним великим твором, композитор поставив перед собою складне завдання. У симфонічному жанрі, який вимагав значних філософсько-художніх узагальнень, він прагнув висловити власні враження і почуття, що виникли в нього під час Великої Вітчизняної війни, розповісти про страждання та трудові подвиги українського народу й передати це рідною для всіх мовою. Такою для Кирейка стає українська народна пісня.

І дійсно, в «Українській симфонії» широко звучать і справжні народні, й оригінальні авторські мелодії, виткані з характерних народнопісенних зворотів, поспівок, мелодичних інтонацій. Широке використання української пісенності надало творові національного колориту, співучості, задушевності. Деякі сторінки симфонії, пов'язані з поетичними картинами рідної природи й побуту, справляють сильне враження. Це насамперед повільна друга та шкерцозна третя частини циклу, написані не без впливу Другої симфонії Л. Ревуцького. Музика твору Кирейка пройнята живими, щирими почуттями, широким мелодичним диханням. Тут і народна пісня звучить як власна думка автора. Проте композиторові не вдалося написати цілісний оригінальний твір, у якому б українська народна пісня була піднесена до рівня великих ідейно-художніх узагальнень. Не вистачало знання життя, бракувало творчого досвіду. Та й сам задум «Української симфонії» з суворою героїкою трудових буднів воєнних років не відповідав характерові обдарованого композитора-лірика, схильного до поетизації образів сільського побуту й сільської природи, до мрійливих роздумів, оповідної манери висловлення.

Голос лірика виразно зазвучав у написаних у ті роки романах і хорах на тексти Лесі Українки, Івана Франка, Максима Рильського. Тут Кирейко досягає великої поетичності, психологічної глибини почуттів – усе це завдяки творчій активності у використанні народнопісенної інтонації. Багато в чому це зумовлено конкретністю й яскравістю літературних образів.

Особливо приваблюють В. Кирейка поетичні тексти про красу рідного краю, природи (романси на слова М. Рильського «Цвіте й гуде земля», «Поле чорніє»), про весняне пробудження почуттів (романс на слова Лесі Українки «Знов весна»; хор на слова М. Рильського «Весняні води»), про кохання (романси на слова М. Рильського «Любов поранить і обманить», «Не бійся смутку»).

Про що б не розповідав композитор, думка його знову й знову повертається до народної пісні. Вона живе в музиці Кирейка не лише у вигляді мелодій, інтонацій, але й як самостійний художній образ (романси на тексти Лесі Українки «Не співайте мені сеї пісні», «Чим пісня живе», обробка для вокального дуету «Ой співаночки мої» на слова І. Франка). Народна пісня для композитора В. Кирейка стає джерелом його творчості. Музикант довго і наполегливо шукав свою пісню. І такою піснею стала опера «Лісова пісня» за однойменною п'єсою Лесі Українки – перший оригінальний, художньо зрілий твір Кирейка, гідний свого літературного прообразу.

Опера «Лісова пісня»

Драма-феєрія «Лісова пісня» – самобутнє й непотворне явище в українській класичній драматургії, справжня її перлина. Як у чарівній казці, тут неподільно живуть фантастика і дійсність, поетичні образи народних легенд, переказів, пісень і живі людські характери, реальні картини природи й побуту селян волинського Полісся.

Могутнє обдарування автора поета-мислителя надає п'єсі глибокого соціально-філософського змісту, повертає її в бік гострих життєвих конфліктів. Трагічна суперечність між високим покликанням і дійсністю, яка духовно спотворює людину, протиставлення вільного творчого життя, окриленого мрією, поезією, сірим міщанським буденним життям – ось головна тема «Лісової пісні» Лесі Українки.

Незважаючи на трагедійність зображених подій, п'єса поетеси осяяна сонячним світлом весни, радістю життя. Вона пристрасно утверджувала думку про велич і творчий геній трудівника, про неминучість його духовного прозріння, пробуджувала мрію про щастя, про високе призначення людини, красу та гармонійність життя, кликала до прекрасно-

го завтра.

Свою драму-феєрію Леся Українка назвала «Лісовою піснею». І дійсно, поетичне слово в ній невіддільне від музики, яку чути і в співчості мови, і в мелодичній пластиці вірша, і в його ритміці, і в притаманному кожному персонажеві індивідуальному інтонаційному забарвленні мови. Уся драма пронизана пісненими мелодіями, які награв на сопілці Лукаш.

Тонкий музикант, знавець рідної пісні, Леся Українка сама відібрала для драми-феєрії 16 народних волинських мелодій і додала їх до п'єси у вигляді нотних записів. Це здебільшого старовинні ліричні веснянки з ніжно-«кучерявими» мелодіями, примхливими ритмами, з неповторною красою ладового звучання.

Мелодії-нараші Лукаша – безпосередні «учасники» оперної дії. Вони не лише розкривають творчу вдачу юнака, а й загострюють і поглиблюють емоційно-психологічний підтекст п'єси й вузлових ситуацій, дають поштовх до дії.

Музичні нараші співзвучні емоційному підтекстові ситуації. Леся Українка чує їх у певному драматургічному взаємозв'язку, завдяки чому створюються враження невинної підводної течії музики, своєрідного «оперного симфонізму». Звідси – об'єднання кількох мелодій у цикли (№№ 1-4; №№ 6-8); надання окремим нарашам (№8; №10) значення емоційного видозмінення (мить кохання Мавки й Лукаша) тощо.

«Лісова пісня» Лесі Українки – надзвичайно вдячний матеріал для опери. У ній – глибина ідейно-філософського задуму, висока поезія, яскраві характери, напруженість драматичної дії, внутрішнє життя музики.

Беручись до створення опери за п'єсою видатної письменниці, В. Кирейко розумів усю складність і відповідальність художнього завдання. Лібрето, написане самим композитором, свідчить про вдумливе і бережливе прочитання літературного першоджерела: воно дбайливо зберігає задум і сюжетно-драматичний план, характери, а також багато сторінок поетичного тексту.

Для більшого узагальнення дії, як цього вимагають закони оперного жанру, композитор мусив випустити деякі сцени, перепланувати, скоротити й навіть перефразувати інші. На основі окремих реплік і діалогів, часто-густо взятих з різних епізодів і актів, композитор створив новий віршований текст для арій, аріозо й ансамблів. Усі ці зміни зроблено зі смаком і розумінням специфіки оперного лібрето й особливостей стилю поезії Лесі Українки.

Дія опери «Лісова пісня», як і драми, відбувається в глухому, але мальовничому закутку Волинського краю. Основні персонажі твору – лісова русалка Мавка, селянський парубок Лукаш, його дядько Лев, Лукашева мати, Килина – молода удова, а потім дружина Лукаша. В опері діють казкові персонажі лісового царства: Лісовик, Перелесник, Водяна Русалка, Потерчата, Злидні, Марище та ін.

Опері «Лісова пісня» складається з трьох актів, п'яти картин. Відкривається твір великим програмним симфонічним вступом, що відповідає прологові драми.

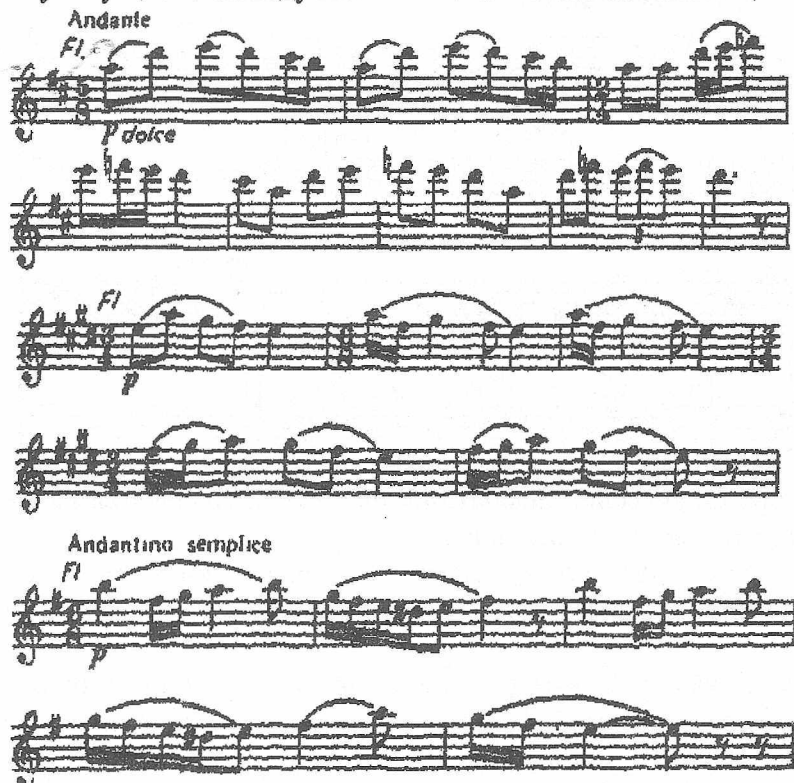
...Дрімучий, віковичний ліс на Волині. Рання весна. Після тривалого зимового сну оживає природа. Вступ змальовує картину весняного пробудження лісу. Перші такти вступу вводять слухача у світ величавих, тривожно-таємничих образів, у світ мудрості й поезії. Звучить епічна й водночас скорботна тема Лісу, яку виконують мідні оркестрові інструменти (труби, валторни, тромбони). Джерела цієї теми криються в українських лірико-епічних піснях. Ладова своєрідність (сполучення гармонічного мінору зі збільшеним ладом) і тембровий оркестровий фон (tremolo струнних) надають темі таємничо-фантастичного колориту.

Вступ розгортається неквапливо, розповідно, від епізоду до епізоду, на основі образного переосмислення тієї ж самої теми Лісу. По ходу дії тема Лісу звучить то «пейзажно» (як буяння весняних сил природи), то урочисто-переможно, то казково-мрійливо (соло скрипки). У сріблястій тканині оркестру з'являється задумлива ніжна мелодія (соло флейти). Це голос Лукашевої сопілки. Так народжується останній епізод вступу (Andante), де

композитор використав 2 мелодії з волинського зошита Лесі Українки (№1 та №7).



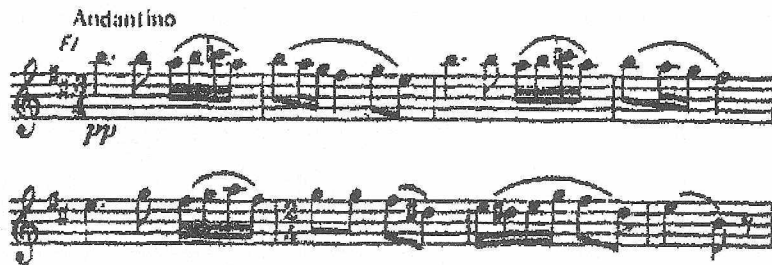
Образ Лукаша характеризується трьома музичними темами-нарашами, які, йдучи один за одним, створюють відчуття єдиної пісенно-імпровізаційної мелодії, котра з'являється у флейти соло (імітує сопілку), потім її підхоплює і розцвічує оркестр (переважно високі струнні та дерев'яні інструменти, що є характерним для українського музичного мистецтва). Музику цього епізоду можна визначити як поетичне цвітіння весни:



Акт I. Розбуджена дивними звуками сопілки, зі стовбура старої напівзасохлої верби виходить Мавка. Вона здивована звуками та співом сопілки. З хащі лісу виходить Лукаш. Він хоче надрізати берізку, та Мавка кидається до нього і просить не робити цього. В оркестрі виникає лірико-драматична тема Лісу, яка стає і темою Мавки, його доньки.

Вже з перших реплік Мавки перед слухачем постає не холодна, фантастична, а жива, сповнена високих прагнень істота. Її вокально виразна мова – то наївно-розповідна (діалог з Лісовиком), то збуджено-емоційна (діалог з Лукашем) – уся виткана з інтонацій українських ліричних пісень та опоетизованої розмовної мови.

На фоні плавної мелодії, у якій чути просвітлені інтонації лейттеми Мавки, з романсовим супроводом і баркарольно-вальсовим ритмом створюється настрій мрійливості й чистоти, ласкавої тиші. Мавка просить Лукаша заграти їй на сопілці. У цьому епізоді композитор звертається до нотних записів Лесі Українки й використовує вказану поетесою мелодію (№8). Лукашева гра глибоко проникає в серце лісової дівчини і сповнює його незвіданим почуттям:



Раптом у лісі лунає голосне: «Го-о-ов! Лукашу!». Це гукає дядько Лев, який прийшов разом з Лукашем до лісу, щоб вибрати місце, де вони мають збудувати хижку. Лукаш іде до дядька.

З хаті вилітає Перелесник, в оркестрі в низькому звучанні мідних інструментів, як полум'я, злітає його заклично-фантастична лейттема:



Перелесник пропонує Мавці помчати разом у гори. На залицяння Перелесника Мавка відповідає сміхом і тікає у глибину лісу.

...Сутеніє. Озеро вкривається туманом. На галявину виходять дядько Лев і Лукаш. Дізнавшись від Лукаша про його зустріч з Мавкою, дядько переконує хлопця не боятися лісових русалок.

Аріозо дядька Лева («Ті мавки душі не мають») сповнене глибоких роздумів про силу і красу природи, про нероздільність людини з нею. Аріозо звучить спокійно, величаво, благородно і просто як лірико-епічна українська пісня:

Лукаш замислився... Думки хлопця перериває поява Мавки, яка тікає від Перелесника. Лукаш радісно кидається до неї, ніжно обіймає і цілує. І раптом усе заблищало під сяйвом місяця, заспівали солов'ї, а з ними – і навколишня природа.

Щасливий Лукаш прикрашає Мавку світляками. У серця лісової дівчини й людського хлопця впала яскрава зірка великого почуття. Дует Мавки й Лукаша «О світе, о світе найкращий» сприймається як переможна пісня кохання.

Перша дія, подібно до симфонічного вступу, розвивається повільно, без конфліктів і контрастів, вона присвячена переважно Мавці та Лукашу – юному й прекрасному коханню.

Музика першого акту пройнята подихом розквітаючої весняної природи, звучить поетично, задумливо, як лірична пісня-розповідь. У ній переважають лейттеми Лісу, Мавки й Лукаша.

Акт II. Картина перша. Пізнє літо. На галявині зустрілися Лукаш і Мавка. Збудовано хату, біля хати Лукаш грає на сопілці. Його слухає пишно уквітчана, з незаплетеними косами Мавка. Ліричний наспів Лукашевої сопілки змінюється танцювальною мелодією.

З хати виходить мати Лукаша, яка мріяла про багату невістку. Вона лає Лукаша, а в оркестрі звучить брутальна скоромовка з пританцювувочим ритмом, настирним остинантним супроводом у струнних інструментах, а «верескливі» репліки кларнета й флейти яскраво змальовують образ старої жінки, яка погрузла в міщанській буденщині. Звучить ре-

читатив і рондо «Усе б тобі в сопілку грати»:

Мавка просить Лукаша заграти на сопілці. Але вперше Лукаш не зрозумів Мавку.

У дворі з'являються Мати і молодиця Килина, про яку вона натякала Лукашеві раніше. Звучить сцена-дует Матері й Килини.

Між Килиною і Мавкою проходить сцена. У Мавки забирають серп, Килина кидається на жито і жне, «як вогнем палить». Мати милується працюютою жінкою.

Підходять Лукаш і дядько Лев. У музиці звучить мелодія на основі теми-награшу з І дії, що збудила в Мавці почуття кохання. Але танцювальний ритм змінює ніжно-скорботну веснянку, яку грав Лукаш на сопілці.

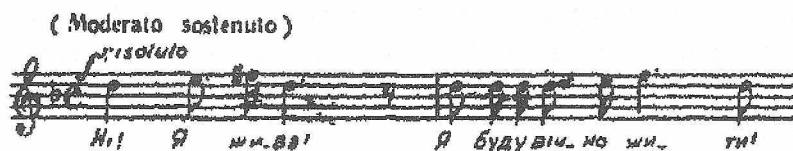
Килина розуміє, що Лукаш – «парубок гарний, ще й покірний, з рук його не треба випускати». На сцені відбувається важлива подія – зіткнення всіх головних героїв п'єси розкривається через ансамблеву сцену-квінтет. Тихою ходою Мавка прямує до лісу. Лукаш нерішуче позирає то на неї, то на Килину.

Картина друга. Скорботно-тривожний настрій, що з'являється в кінці першої картини II акту, знаходить свій розвиток у драматично напруженому симфонічному антракті до другої картини.

Музика антракту народжується на основі мелодико-варіативного розвитку лейттеми Мавки, початкової поспівки, яка нагадує народні заплачки. Тепер тема набирає психологічно насиченого звучання, втрачаючи фантастичність. У мелодичну тканину оркестру поліфонічно вплітається поспівка з тем-награвів, що оспівують кохання Лукаша й Мавки.

Друга картина. На сцені лісова хаща. Тут зібралися фантастичні мешканці її: старий Лісовик, Мавка, Перелесник, русалки, Куць – болотяний чорт. Усі намагаються розвеселити Мавку, але вона вся в полоні своїх тяжких переживань. Лісовик надягає на Мавку святково-фантастичне вбрання й намагається закружляти її в химерному танці. Та раптом у музику лісового царства вриваються зловісні акорди – це з'являється з-під землі страхотливе Марище.

Усі тікають. Тільки Мавка залишається віч-на-віч зі страховищем, яке знову кличе дівчину у своє кам'яне царство. Та Мавка відмовляє йому й гордо відказує: «Ні, я жива! Я буду вічно жити!».



У лісі чути людські кроки. Обійнявшись і голосно співаючи, стежкою йдуть Лукаш і Килина. Вони не помічають Мавки. Вражена Мавка застигає на місці. Дочекавшись повернення Лукаша, Мавка йде йому назустріч і просить, щоб ця жінка (хитра, наче рись) не приходила більше до лісу.

Вокальна партія Мавки звучить все напруженіше. Лукаш вигукує Мавці звістку про те, що він засилає старостів до Килини.

В оркестрі звучить лейтмотив Мавки, наповнений розпачем і душевним болем. Мавка кидається до Марища й просить його забрати її до себе. Марище накидає на Мавку чорну кирею й обоє западають у землю. В оркестрі знову звучать зловісні акорди.

Перша картина II акту опери переносить дію зі світу поезії і краси у світ повсякденного життя. З'являються нові персонажі – Лукашева матір, Килина. Конфлікт і негатив пронизує ліричну лінію опери й переростає в драматичний конфлікт між Лукашем і Мавкою. Це перша гостра розмова між Мавкою й Лукашем.

У другій картині II акту Мавка повертається в царство природи. Конфлікт загострюється. Усе завершується трагедією Мавки. Вона віддає себе під владу страхотливого Марища.

У музиці другого акту композитор широко застосовує ансамблі-зіткнення (тріо, квінтет), діалоги, сцени наскрізної дії, симфонічні узагальнення-кульмінації.

Акт III. Картина перша. Дія починається симфонічним вступом, у музиці якого, бага-

то разів повторюючись, монотонно звучить ниюча тужлива інтонація. Поступово вона переростає у схвильовані «зіткнення» й хроматичні пасажі-«завивання». Та знову все стихає, а альти глухо проводять свою мелодію тужіння.

Тривожно-похмуру тканину оркестру, наче живий людський голос, пронизує трагічно скорботна мелодія (високі струнні інструменти, флейти, англійський ріжок). Звучить лейттема Мавки, її поспівка-заплачка. Почуттям глибокого смутку пройнята музика цього симфонічного епізоду. Вона явно виникла під впливом літературних ремарок до III дії драми Лесі Українки.

...Починається світання пізньої осені. Безлистий ліс ледве мріє проти попелястого неба чорною щетиною... Крізь дерева видно Лукашеву хату. Біля однієї стіни чорніє якась постать, у ній ледве можна впізнати Мавку. Вона в чорній одежі, тільки на грудях червоніє маленький калиновий пучечок.

Відтоді як Лукаш покинув Мавку й побрався з Килиною, життя для нього померкло: замовкла його сопілка, у домівку ввійшли голод, злидні, сварки, помер дядько Лев, а Лісовик, що помстився за Мавку, перетворив Лукаша на вовкулаку.

Дике життя Лукаша-вовкулаки проникло в мертво царство Марища, звільнило Мавку від довічного сну. І ось лісова дівчина вирвалася на волю, щоб повернути коханому його колишню людську подобу. Тепер вона стоїть біля знайомої хати й чекає на Лукаша.

З защі виходить Лісовик, він страшенно сердиться на Мавку, дізнавшись, що вона врятувала Лукаша.

Зворушливо-ласкаво звертається Мавка до Лісовика, розповідає про своє перебування в камінному царстві Марища, про повернення до Лукаша. Музика її розповіді сповнена надзвичайної чистоти, людяності, високої скорботи. Страждання не озлобило, а одухотворило Мавку. Після тяжких випробувань її кохання до Лукаша не згасло, а тільки зміцніло. Вокальна партія Мавки нагадує ніжне прохання-скаргу.

Не встигла Мавка відійти від хати, як посунулись Злидні. З хати чути крики, сварку. Це Лукашева мати й Килина.

Повільно, ніби застигаючи, проходить журливо-ніжна мелодія Мавки на фоні примарного звучання оркестру, у світлих тембрах дерев'яних інструментів і скрипок. Лірично-трепетна музика гостро контрастує з вокальними окриками Килини, яка нарешті впізнала Мавку. Після короткого діалогу між ними Килина посиляє прокляття (зловісні пасажі в оркестрі) лісовій дівчині. І тієї ж миті Мавка перетворюється на вербу з сухим листям і плакучим гіллям.

У драматичному звучанні всього оркестру раптом виникає Лукашева лейттема-награш. З лісу виходить Лукаш – худий, зарослий волоссям, без свитки й шапки. З хати вибігає Мати. На подвір'ї збираються Мати Лукаша, Килина і Лукаш – звучить сцена-тріо як непримиренний конфлікт.

На порозі хати з'являється син Килини з сопілкою в руках, яку він змайстрував з гілочки Мавки-верби. Лукаш ласкаво гладить хлопчика по голівці й печально дивиться на сопілку. Як спогад про щось прекрасне, неповторне співає сопілка ніжну веснянку – лейттему кохання Лукаша і Мавки. Та раптом ця мелодія перетворюється на драматичний голос Мавки.

Переляканий і схвильований Лукаш відкидає сопілку, грізно наступає на Килину з питанням: «Що то за верба?». Килина подає чоловікові сокиру і владно каже: «Зрубай її, як хочеш!». Лукаш замахається на вербу й одразу ж знесилено опускає руки. В оркестрі двічі виникає журлива тема Мавки.

Килина рішуче вихоплює з рук Лукаша сокиру й широко замахається на вербу. В оркестрі вихором проноситься лейттема Перелесника: «Я визволю тебе, моя кохана», – лунає його могутній голос. З цими словами Перелесник вогненным змієм-метеором злітає з неба й обіймає Мавку-вербу. Вона спалахує. Тієї ж миті вогонь перекидається на хату Лукаша.

В оркестрі «спалахують», немов язики полум'я, живописно-зображальні, «кружляю-

чі» пасажі (скрипки, високі дерев'яні інструменти, гліссандо арфи). Вони ніби обгортають грізну лейттему Перелесника й трагічно похмуру тему Мавки. Усе сплітається в єдиному напружено-драматичному вихровому звучанні, що образно відтворює картину вогненної стихії.

А на сцені бігають Килина, Мати і діти, вихоплюючи з вогню все, що під руку трапиться. Тільки Лукаш застиг на місці, немов заворожений страхітливим видовищем.

Коли звучання оркестру досягає найвищого драматичного напруження, вся хата обертається вогнем. Усі тікають. Тільки Лукаш, дивлячись у вогонь, переможно дивиться і сміється...

Акт III. Картина друга. Ліс, галявина, не видно ні Килини, ні Матері – вони подалися в село. Біля згарища немов скам'янів Лукаш. В оркестрі звучить лейттема Лукаша. Нарешті він промовляє свою першу фразу: «Ні, не можу йти на село я!». Як варіант-підголосок в оркестрі проноситься мелодія думи-арії «Ой, загублена доле», що нагадує українську народну пісню про гірку долю:

Лукаш зрозумів, що у своїй трагедії винен він сам. Усе втрачено: і хист до творчості, і прекрасне кохання Мавки, і відчуття краси життя. Пісенна мелодія-дума поступово набирає драматичного характеру, переростає у велику оперну арію-монолог, яка закінчується трагічним запитанням-кульмінацією «Де шукати дороги?».

У німій безнадії притулився Лукаш до запорошеного снігом дерева. Раптом погляд його зупинився на сопілці, яку вирізав Килини син з Мавки-верби. Лукаш підіймає її. У примарному звучанні оркестру, наче казкове видіння, повільно пливе ніжна лейттема Мавки. З-за берези з'являється біла, прозора постать, що обличчям нагадує Мавку, і схиляється над Лукашем з проханням заграти. Після короткого діалогу між Лукашем і Мавкою починається її арія, останнє звернення до Лукаша. «Грай же, коханий, балагаю», – знов і знов просить Мавка. У її ніжному проханні чути заклик до життя, до творчості, до краси – і в Лукашеві перемагає художник. Зачарований голосом Мавки, він починає грати. Печально й самотньо виводить сопілка мелодію весняної пісні кохання (лейттеми Лукаша і Мавки). У музиці бринить туга за тим, що минуло безповоротно й утрачено назавжди.

Та ось голос сопілки теплішає, сповнюється ніжно-трепетним почуття оживаючого кохання. Одна за одною відроджуються веснянки-награші Лукаша. До них приєднується лейттема Мавки.

Музична дія немовби повертається до початку опери – її симфонічного вступу. Повесняному розливаються в оркестрі Лукашеві веснянки, поетично сплітаючись із лейттемою лісової дівчини. На сцені знову місячна весняна ніч, знову буяє природа, сяє дивною красою Мавка. Зі щасливим вигуком кидається до неї Лукаш. Вітер збиває білий цвіт з дерев. Цвіт лине, лине і закриває закохану пару, а далі переходить у густий снігопад. В оркестрі, переплітаючись, драматично звучать лейттеми Лукаша і Мавки.

Коли завірюха стихає, знову видно зимовий краєвид. Лукаш сидить сам, прихилившись до берези. Так, із сопілкою в руках, мріючи про Мавку, про кохання, про весну, він і засинає назавжди. Лапатий сніг укриває його постать. А в урочисто-скорботному, величавому звучанні оркестру знову проходять Лукашеві награші-веснянки, поступово просвітлюючись до фіналу.

Великим симфонічним епілогом, який символізує духовне відродження Лукаша, завершується опера. Закохані гинуть, але не дають вбити душі своєї.

III акт – найбільш конфліктний і напружений. Поряд з подальшим змалюванням долі Мавки тут розкривається трагедія Лукаша, його непримиренний конфлікт з Матір'ю та Килиною, з сірим і приземленим існуванням.

Якщо перша картина III акту сплітає всі конфлікти в єдиний вузол і доводить їх до вибуху-кульмінації (сцена пожежі), то друга картина (остання зустріч Лукаша і Мавки) – це епілог, розв'язка, утвердження думки про безсмертя творчості, кохання, про перемогу прекрасного в людині.

«Лісова пісня» Віталія Кирейка – це справжній оперний твір, хоча й перша спроба

композитора в цьому жанрі. Вона хвилює своєю змістовністю, поетичністю, природністю, глибиною почуттів.

Музика опери не ілюструє події, а образно розкриває ідейно-філософський зміст, внутрішню дію і характери драми-феєрії Лесі Українки. Інтонаційні джерела опери криються в різноманітних українських піснях (обрядових веснянках, закликаннях, голосіннях, ліричних, протяжних, епічних, жартівливо-танцювальних), а також в опоетизованій і характерній народній розмовній мові. Автор опери зумів піднести в цьому творі українську народнопісенну інтонацію до справжніх узагальнень.

Основний драматичний конфлікт опери – це трагічне зіткнення прекрасного, високого, духовного з буденним, матеріальним. Розвиток контрастних інтонаційних сфер здійснюється не схематично, абстрактно, а через взаємодію конкретних характерів. Створення яскравих індивідуальних характерів у музиці – одна з найбільш сильних сторін опери «Лісова пісня».

Велика творча перемога композитора, справжня прикраса опери – це образ Мавки, характер якої розкривається поступово, в процесі самої дії. Вокальна партія Мавки співуча, пластична, зіткана з інтонацій українських ліричних пісень. Зустріч з Лукашем, його гра на сопілці змінили лісову дівчину, сповнили серце людськими почуттями, коханням. Кохання принесло Мавці не тільки радощі, вперше зазнала вона горе й муки. Відчувши зміну в ставленні Лукаша, вона глибоко страждає.

В образі Лукаша, бідного селянського хлопця, Леся Українка стверджує думку про невмирущість творчого генія і неминучість духовного прозріння народу, про життєву силу народного мистецтва, про владу людини над власною природою.

У суперечливій натурі Лукаша втілено основний конфлікт опери. Високопоетична творчість бореться в цьому обдарованому юнакові з буденно-дрібним, обивательським. Натхнений художник, він занедбав свій талант, знехтував і коханням Мавки. Це приводить до цілковитого краху життя Лукаша, до тяжкої особистої трагедії. Кохання до лісової дівчини не вбило його мрію. Прекрасне перемагає в ньому: своїм мистецтвом.

Лукаш пробуджує природу. Багатство художньої природи сільського хлопця виявляється в його натхненній грі на сопілці – п'ять його награвів органічно включаються у вокально-оркестрову тканину опери, набираючи значення лейттеми.

Поетичним подихом природи овіяно всю музику опери. Та Леся Українка, а вслід за нею й автор опери «Лісова пісня» далекі від ідеалізації природи. І в природі, і в людському суспільстві є конфлікти, є «добро» і «зло», радість і горе. Найкращий витвір природи – людина. Тільки людина пізнає й одухотворює природу.

Створюючи оперу «Лісова пісня», В. Кирейко спирався на досвід вітчизняної класики, кращі досягнення національної української музики. В опері Кирейка переосмислено традиції оперної драматургії Римського-Корсакова (фантастика), Чайковського (принцип симфонізму), Лисенка й Леонтовича (використання багатства народних українських ладів і поліфонії). Л. Ревуцьким було підказано тонке відчуття ладової своєрідності українських пісень, драматичне трактування ладу (сполучення діатоніки й хроматизму). Багато спільного з Ревуцьким і в принципах оркестрового мислення, прозорості поліфонічної співучої тканини, любов до солуючих дерев'яних інструментів і скрипок.

У наші дні, коли з новою силою стверджується краса, гармонійна цілісність людини, її духовна краса, опера «Лісова пісня» В. Кирейка набирає актуального звучання.

Активну творчу роботу композитор успішно поєднує з педагогічною, науковою, громадською діяльністю. Протягом довгого часу він працює на кафедрі композиції Київської ордену Леніна консерваторії ім. П. Чайковського, має вчений ступінь кандидата мистецтвознавства, вчене звання професора.

За значні заслуги в розвитку українського музичного мистецтва В. Д. Кирейку присвоєні почесні звання Заслуженого діяча мистецтв УРСР (1966) та народного артиста УРСР (1976).

Список основних творів В. Кирейка:

1. «У неділю рано...» опера за повістю О. Кобилянської (лібрето М. Зошенка) – 1965.
2. «Марко в пеклі» опера за драмою І. Кочерги (лібрето автора) – 1966.
3. «Лісова пісня» опера за драмою-фесрією Лесі Українки (лібрето автор) – 1967.

Балети

4. «Тіні забутих предків» за повістю М. Коцюбинського (лібрето Х. Коцюбинського та Н. Скорульської) – 1959.
5. «Відьма» за поемою Т. Шевченка (лібрето В. Нероденка) – 1968.
6. «Оргія» за драмою Л. Українки (лібрето Н. Скорульської) – 1977.

Симфонічні твори

7. «Святкова увертюра» – 1949, (нова редакція) – 1969.
8. «Перша симфонія» мі-міжор – 1953.
9. Увертюра до возз'єднання України з Росією – 1954.
10. «Українські танці» сюїта – 1958.
11. Концерт для віолончелі з оркестром – 1961.
12. Друга симфонія фа-мажор – 1964.
13. Концерт для скрипки з оркестром – 1967.
14. Третя симфонія до-мінор – 1968.
15. Четверта симфонія ре-мажор – 1970.
16. Концерт для скрипки та віолончелі з оркестром – 1971.
17. Інтермецо – 1972
18. Поема для фортепіано з оркестром – 1973.
19. П'ята симфонія сі-бемоль мажор, присвячена XXV з'їзду КПРС – 1975.
20. Шоста симфонія ре-мінор, пам'яті Л. М. Ревуцького – 1977.
21. Концертна рапсодія для скрипки з оркестром – 1977.

Твори для струнного оркестру

22. Симфонієтта – 1971.

Вокально-симфонічні твори

23. Кантата «Пам'яті М. Л. Кропивницького» для мішаного хору з симфонічним оркестром, слова М. Рильського – 1965.
24. «Dank euch ihr Sowjetsoldaten» («Спасибі вам, радянські солдати») для мішаного хору з симфонічним оркестром, слова Й. Бехера – 1974.

Хорові твори з фортепіанним супроводом

25. «Ілліч» для мішаного хору з фортепіано, слова Л. Луценка – 1968.
26. «Грай моя бандуро» для чоловічого хору з фортепіано, слова Д. Луценка – 1968.
27. «Партизанський триптих» для чоловічого хору з фортепіано, слова П. Воронька – 1974.

Хорові твори без супроводу

28. «Хмара» для мішаного хору, слова О. Пушкіна – 1945.
29. «Весняні води» для мішаного хору, слова М. Рильського – 1958.
30. «Народ і Партія», слова М. Рильського – 1966.
31. «Орлина сім'я», слова М. Рильського – 1968.
32. «Йшли дівчата вранці-рано» для мішаного хору, слова М. Танка – 1968.
33. Хоровий диптих на слова П. Тичини: «Душа моя, кохана», «Як не горю я – не живу» для мішаного хору – 1968.
34. «Ноктюрн» для мішаного хору, слова П. Тичини – 1970.
35. Два хори на слова Г. Сковороди: «Гей, поля, поля зелені», «Бачачи життя» – 1972.

Інструментальні ансамблі

36. Поема для скрипки і фортепіано – 1953.
37. Фантазія і fuga для струнного квартету – 1957.
38. Сюїта для струнного квартету – 1958.
39. Капріччіо для скрипки і фортепіано – 1961.
40. Дивертисмент для віолончелі і фортепіано – 1961.
41. Варіації для віолончелі і фортепіано – 1962.
42. Струнний квартет – 1974.
43. Тріо для фортепіано, скрипки і віолончелі – 1976.
44. Романс для тромбона і фортепіано – 1977.
45. Другий струнний квартет – 1978.
46. Дві п'єси для труби й фортепіано – 1979.
47. Елегія для альту й фортепіано – 1979.

Інструментальні твори

48. 24 дитячі п'єси – 1949.
49. Чотири п'єси: «Акварелі», «Експромт», «Імпровізація», «Тема з варіаціями» – 1966-68.
50. Токата – 1970.
51. Перша соната, фа-мажор – 1974.
52. Друга соната, фа-мінор – 1975.
53. Чотири п'єси: «Романс», «Гумореска», «Вальс», «Марш» – 1976.
54. Дві сонати для скрипки соло – 1976.
55. Рапсодія – 1977.
56. Мелодія – 1978.

Романси та пісні

57. «Тополя», слова Т. Шевченка – 1945.
58. Два романси на слова Лесі Українки «Соловейний спів навесні», «Стояла я і слухала весну» – 1945.
59. «Любов поранить і обманить», слова М. Рильського – 1949.
60. «Не бійся смутку», слова М. Рильського – 1955.
61. «Не співай мені сеї пісні», слова Лесі Українки – 1956.
62. «Чим пісня жива», слова І. Франка – 1956.
63. «Весна», слова М. Рильського – 1956.
64. Два романси на слова М. Рильського: «Всім пахощам Аравії не змити», «Стоїть в очах і досі» – 1960.
65. «Як почувеш вночі», слова І. Франка – 1960.
66. Два романси на слова Лесі Українки: «Де тії струни?», «Пісня Антея» – 1963.
67. «О, рідне слово», слова Д. Павличка – 1964.
68. «Цвіте й гуде земля», слова М. Рильського – 1965.
69. «Перший спів», слова О. Олеся – 1966.
70. Два романси: «Моя зірка», «Вічне життя», слова К. Гавлічки-Боровського, переклад з чеської І. Франка – 1968.
71. «Вічні думи», слова І. Франка – 1969.
72. «Музика», слова В. Лукіши – 1970.
73. «Барви легенд», цикл з дев'яти романсів на слова А. Німенка – 1973.
74. «Вставай же молодь!», слова П. Тичини – 1975.
75. Два романси на слова Д. Гулія: «Парус», «Знамя» – 1975.
76. «Не всі вродливими були», слова В. Коломійця – 1976.
77. «Травнева пісня», слова В. Коломійця – 1976.

78. «Пісня про Дніпропетровськ», слова К. Прохоренка – 1976.

79. «Ти прийди», слова В. Морданя (з Янки Купали) – 1977.

80. «Пророк», слова Лесі Українки – 1977.

81. «Київський вальс», слова Б. Олійника – 1978.

Обробки народних пісень

82. 10 обробок з Полтавщини – 1967.

83. Чотири українські народні пісні в обробці для басу з мішаним хором – 1974.

84. Дві українські народні пісні в обробці для голосу і фортепіано – 1978.

Питання та завдання для закріплення матеріалу

1. *Життєвий та творчий шлях В. Кирейка.*
2. *Зустріч Кирейка з П. О. Козицьким.*
3. *Хто був вчителем Кирейка?*
4. *Українська народна пісня – основна зацікавленість музичної творчості молодого композитора В. Кирейко.*
5. *«Українська симфонія» для великого симфонічного оркестру В. Кирейка.*
6. *Соціально-філософський зміст драми-феєрії «Лісова пісня» В. Кирейко.*
7. *Музичні лейттеми – характеристики головних героїв опери «Лісова пісня», проспі-вати їх.*
8. *Яку думку стверджує Леся Українка і композитор в образі бідного селянського хлопця Лукаша?*

Література:

1. *Майбурова К. Віталій Кирейко. – К., 1979.*
2. *Творець чарівних мелодій: Розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка / Упор. І. В. Любовик. – К.: Криниця, 2002. – 112 с.*
3. *Архимович Л. Віталій Кирейко, М., 1968.*
4. *Єфремова Л. «Лісова пісня». Опера В. Кирейка. – К., 1965.*
5. *Антон Муха. Композитори України та української діаспори. – К., 2004.*

АНТОН ІВАНОВИЧ МУХА

(1928)



Серед провідних діячів музичної культури України другої половини ХХ століття, діяльність яких розгорнулася у післявоєнні роки, слід назвати ім'я композитора, доктора мистецтвознавства, професора Антона Івановича Мухи.

Родовід його бере початок з невеличкого українського містечка Білопілья Сумської області. Його батько, сільський швець, Іван Антонович, з дружиною, Надією Антонівною, мали велику сім'ю і страшно бідували. У пошуках кращого життя вони ще в 1925 р. вирішили виїхати на Алтай, де жили родичі та їхні земляки-переселенці. Там 6 січня 1928 року й народився Антон – остання, дванадцята дитина в родині. Там він пішов до школи, там уперше почув українські й російські пісні, які часто співали вдома, там, за прикладом старших братів, Антон почав грати на гармошці й писати вірші. Але в Алтайському краї доля родини не склалася, тож уся сім'я напередодні війни повернулася на батьківщину, де хлопчик провів свої дитячі роки...

Українська білопільська земля щедра на добрих людей. Серед них і відомий український поет-лірик Олександр Олесь, чиї вірші звучать у багатьох музичних творах вітчизняних композиторів.

Велика дружна родина навчила хлопця любити свою землю, з повагою ставитись до людей, що його оточували, сумлінно виконувати будь-яку працю. Учився Антон легко, з великим бажанням, захоплювався літературою й малюванням. Але понад над усе хлопець полюбив музику, і полюбив її на все життя.

Після визволення міста від окупантів Антон придбав двоохрядну гармошку, яку потім вдалося змінити на акордеон. У школі брав участь у самодіяльному оркестрі, самотужки, де тільки міг, навчався грі на фортепіано й вивчав нотну грамоту.

У 1946 році Антон наважився надіслати свої перші музичні спроби до Києва, і згодом стали приходити підбадьорливі листи від Зінаїди Іванівни Лівчак-Смекаліної – методиста центрального будинку художнього виховання дітей. Отримав юнак і дорожчю для себе відгуки від відомих українських композиторів М. І. Вериківського, Г. І. Майбороди, М. В. Дремлюги.

Теплі листи з порадою вчитися музиці надихнули Антона. Перші успіхи прийшли на республіканському конкурсі й олімпіаді, де хлопець виконував власні твори – Менует і Вальс. Учень став стипендіатом Міністерства освіти України, яке на той час очолював П. І. Тичина.

Закінчивши 10 класів у важкому 1947 році, Антон приїхав до Києва і, соромлячись, поклав на стіл приймальної комісії Київської консерваторії декілька власних творів.

Здібного юнака помітили й прийняли на теоретико-композиторський факультет,

який він закінчив у 1952 році по класу професора Миколи Миколайовича Вілінського, блискучого знавця й чудового викладача теоретичних дисциплін (зокрема поліфонії). Оркестровку молодий музикант вивчав у славетного майстра Бориса Миколайовича Лятошинського. Незмінну доброзичливу увагу до перших творчих кроків студента виявляв і Лев Миколайович Ревуцький. Згадуючи пізніше про цей період свого життя, А. І. Муха писав: якщо в загальному плані у нього була деяка перевага, то зі спеціальних музичних питань нерідко викривалися елементарні прогалини і Лев Миколайович йому постійно допомагав.

Роки навчання в консерваторії в якості студента проходили під впливом педагога композиції та всіх викладачів кафедри. Увага кафедри композиції відчувалася повсякденно. Завдяки її піклуванню Антон Іванович разом з іншими студентами отримав іменну стипендію. Взагалі педагогічна діяльність викладачів кафедри композиції була спрямована на розширення всебічного музичного кругозору своїх вихованців. Так, на практичних заняттях з загального фортепіано у Розалії Борисівни Круглої Антон Іванович перечитав з листа багатий і різноманітний фортепіанний репертуар вітчизняних українських композиторів. Тактовно й наполегливо розвивала внутрішній слух студента педагог з сольфеджіо Фріда Ісаківна Аєрова. Саме в студентські роки Антон Іванович добре познайомився з музичними творами Л. М. Ревуцького, які разом з іншими стали прикладом для його індивідуальної творчості й об'єктом для наслідування.

Узагалі вплив духовної особистості Левка Миколайовича Ревуцького відчувався завжди. Здійснювався він не тільки через спілкування з самим композитором, а й опосередковано через контакти з його аспірантами й студентами (В. Д. Кирейком, Р. І. Деранже), викладачами, які проводили з ним індивідуальні заняття: Г. І. Майбородою, М. В. Дремлюгою, О. Г. Свечніковим.

Здібний і сумлінний студент, Антон Іванович Муха, успішно перейняв від старших колег дбайливе ставлення до музичних класичних традицій, української народної пісні, високу громадську етику й доброзичливість у спілкуванні з іншими, вміння вислухати й подати цінну пораду.

Поповнення музичних знань здійснювалось молодим юнаком не тільки на лекційних і практичних заняттях у консерваторії. З цією метою Антон Іванович разом зі своїми товаришами постійно відвідував репетиційні спектаклі в Київському оперному театрі, міські й гастрольні концерти у філармонії.

Після завершення навчання в консерваторії музична стежка привела Антона Івановича в аспірантуру Київської консерваторії, яку він закінчив у 1955 році.

Якщо студентські роки для Антона Івановича Мухи були періодом накопичення навичок і знань з композиторської творчості, то, перебуваючи в аспірантурі, молодий музикант докладав багато зусиль для більш вільної їх реалізації.

Загальний список музичних творів починають п'єси консерваторського часу. Серед них є солоспіви, написані на власні слова («Пылают города и села», 1943 р.). У 1946 році з'явилися перші фортепіанні твори: Три вальси («Київський», «Ритмічний», «Весняний подих»), Марш, Менует, Вальс.

Під час перебування в консерваторії Антон Іванович продовжує опановувати жанри вокальної музики. Кожного року творча полиця музиканта поповнюється новими солоспівами. У 1948 році виникають романси: «Я так боюсь...» на слова О. Бергольц, «Вже розквітається, мов тайна» на слова М. Терещенка.

У 1949-1950 рр. з'являються пісня «Вечер встречи» на слова Д. Пільчевського, двоголосний хор «Пісня комсомольців 20-х років» на слова М. Светлова, романс для баритону або мецо-сопрано «Горить моє серце» на слова Лесі Українки.

У ці ж роки для фортепіано були створені Соната, Прелюдія До-мажор, Експромт ля-мінор. Уперше прозвучали у виконанні піаніста І. Рябова Фуга мі-мінор і Фуга на дві теми, яку автор присвятив Л. М. Ревуцькому. Пізніше виникають Фуга До-мажор і Фуга Ре-мажор, Фуга для хору з фортепіано «Красуйсь, країно», Прелюдія Ля-мажор для

фортепіано. Звертається композитор і до обробок російських народних пісень, наприклад «Научить ли тя, Ванюша», «Хутором».

Ще в студентські роки виявилася тяга юнака до написання творів для різних оркестрових інструментів. З'являються опуси «Пісня без слів» для кларнета й фортепіано, «Пісня без слів» для скрипки з фортепіано, Вальс для балалайки, «Полька-спогад» для двох баянів. Першим твором у жанрі оркестрової музики була «Протяжна» (на оригінальну тему) для оркестру народних інструментів, яку вперше виконав консерваторський студентський колектив. Пізніше ця п'єса була перекладена автором для великого симфонічного оркестру.

У 1952 році Антон Іванович закінчує партитуру й клавір Концерту для скрипки з оркестром у трьох частинах. Скрипковий Концерт А. І. Мухи орієнтований на традиційні класичні зразки концертів Ф. Мендельсона, П. Чайковського, О. Глазунова й також має притаманну їм романтичну піднесеність музичних образів і деякі особливості їх музичної мови. Музична тканина Концерту позбавлена цитування фольклорних мелодій з їх «надособистісним» характером, але в музиці відчуються очевидні впливи новочасної ліричної пісенності.

Концерт для скрипки з оркестром А. І. Мухи виявляє неординарність цього твору, яка полягає в спробі розкрити власний образно-емоційний задум, спираючись на засади концепційного лірико-драматичного симфонізму, протиставленого звичній сюїтності. У музиці скрипкового Концерту А. І. Мухи знайшов своє відображення процес більш широкого й глибокого засвоєння не тільки суто музичних, а й естетичних загальнокультурних і світових традицій цього інструментального жанру.

Написанням Концерту для скрипки з оркестром А. І. Муха завершує навчання в консерваторії, а початою в 1953 році роботою над Симфонією в 4-х частинах продовжує своє професіональне вдосконалення уже в аспірантурі при Київській консерваторії.

Перебуваючи в аспірантурі, композитор цікавиться не тільки симфонічними жанрами. Його творчі інтереси спрямовані й на театральне життя. Виникає перша спроба театральної вистави на сюжет творів М. Светлова «20 років тому», на прохання керівництва Київського театру залізничного транспорту композитор завершує музику до вистави «Завтра буде нашим» («Тропою грома»).

Зацікавленість іншими видами мистецтва, зокрема театральним, свідчить про широкий кругозір музиканта, про ставлення до музики як до мистецтва, завдяки якому слово стає більш зрозумілим людям.

Після закінчення аспірантури, у 1956-1958 рр. А. І. Муха працює редактором музичних передач на київській телестудії. Він успішно поєднує діяльність редактора з реалізацією власних творчих задумів, активно працює на засіданнях пленумів Спілки композиторів України.

Творчі плани композитора були пов'язані з симфонічним оркестром, з інструментуванням творів інших авторів, які виконувались на святкових концертах у Київському Жовтневому палаці культури. Серед таких зразків слід назвати Адажіо з балету «Есмеральда» Ч. Пуні, арію Дінори з однойменної опери Д. Майєрбера, дві мелодії М. Жербіна («Я люблю тебе, Київ» та «Світанкова»), дві пісні В. Мураделі та В. Фрадкіна («Ми пам'ятаємо» і «Пісня про Дніпро») й багато інших.

Перебування в центрі формування музичної культури України, творча діяльність на телестудії, а потім у Спілці композиторів України дали змогу композиторові замислитися над майбутнім розвитком музичних смаків слухачів, їх загальної культури. А. І. Муха вирішує скерувати свою професійну майстерність і вміння на створення музики для дітей.

Першими спробами музиканта в цій галузі були вокально-танцювальні сюїти для дитячого ансамблю. У 1959 р. виникає вокально-танцювальна сюїта «Фестиваль дружби у піонерському таборі» на слова В. Сальченка. Перша спроба вдалася. Твір виконувався багато разів. У 1960 році виходять наступні вокально-танцювальні сюїти на слова В. Сальченка «Піонерії – 40 років» і «Піонерський бал». У 1961 році з'являється вокально-

танцювальна сюїта «Біля вогнища». А в 1962 році бібліографія творів композитора поповнюється балетом «Мрія» (лібрето Л. Бондаренко). Клавір балету був надрукований київським видавництвом у 1972 р.

Як наслідок творчої співдружності з професійними дорослими колективами можна розглядати появу музики для Державного ансамблю України «Про що верба плаче» («Давня казка» в постановці П. Вірського). Цей танцювальний номер, підготовлений за мотивами творів великого Кобзаря, багато разів захоплював зарубіжних глядачів під час гастрольних подорожей незрівнянного танцювального колективу.

Поряд з вокально-танцювальними жанрами композитор створює пісні й романси, музичні п'єси для народних інструментів.

У цей період розкривається ще одна грань творчості композитора – вона пов'язана зі створенням музики для кіно. Перші спроби були здійснені ще в 1958-1960 рр. Це музика до рекламного ролика «Розповідь майора» (реж. К. Лундишев), до двох фільмів «Про це сперечаються в світі» (реж. К. Лундишев) і «Підземний лихач» (реж. С. Шульман).

Плідна праця й творчі успіхи А. І. Мухи в розвитку музичного мистецтва, постійна участь у створенні нових цікавих і актуальних кінострічок, теле- й радіовистав, активна робота музиканта у Спілці композиторів України, тісні контакти з провідними професійними та дитячими вокально-танцювальними колективами – усе разом свідчило про небайдужість цієї обдарованої, скромної людини до розвитку української національної культури. Його бажання специфічними засобами музичного мистецтва сприяти духовному розвитку нашого суспільства, допомогти кожній людині побачити й почути те прекрасне, що оточує її навколо.

За високий професійний рівень творчої діяльності композитора 11 грудня 1960 року Указом Президії Верховної Ради України Антона Івановича Муху було нагороджено медаллю «За трудову відзнаку».

Склялося так, що починаючи з 1961 року А. І. Муха завоював велику прихильність серед діячів науково-популярного кіно. Володіючи здібністю тонко проникати у творчий задум іншої людини, композитор швидко усвідомлював режисерську ідею, що сприяло створенню вдалої музики до кожного нового кінофільму. Відомо, що одне з провідних місць у створенні цікавих кінострічок належить композиторові, бо фільми (особливо мультиплікаційні) нібито «розігруються по нотах».

У 60-х роках на Київській кіностудії науково-популярних фільмів відкрилося відділення мультиплікаційного кіно. Разом з іншими композиторами (О. Сандлером, Ю. Рожавською й іншими) А. І. Муха захоплюється особливостями нового мультиплікаційного кіно й починає співпрацювати з працівниками студії та режисерами. Композитор створює музику до мультфільмів «П'яні вовки», «Золоте яечко», «Мишка і машка» (реж. І. Лазарчук), «Страшний звір», «Олешка – білі ріжки» (реж. Л. Зарубін), «Партизанська снігуронька», «Недоколисана» (реж. І. Гурвич) і багатьох інших. У жанрі науково-популярного кіно композитор пише музику до таких фільмів, як «Портрет хірурга» (реж. М. Грачова), «Людина і хліб» (реж. І. Ставинський), «Ритм задано світові» (реж. Р. Сергієнко), «Серце віддаю дітям» (реж. Л. Михалевич) та інші. Слід сказати, що багато стрічок, до яких А. І. Муха створював музику, одержали почесні відзнаки на престижних міжнародних і республіканських кінофестивалях (у Лейпцигу, Римі, Москві).

У 1962 році А. І. Муха переходить на постійну роботу в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського Академії наук України. Працюючи в інституті, А. І. Муха цікавиться питаннями програмності в музиці. Розробка цього дослідження згодом переросла в серйозну наукову працю, і в 1966 р. А. І. Муха захищає кандидатську дисертацію з обраної теми й отримує наукове звання кандидата мистецтвознавства.

Поряд з науковою діяльністю А. І. Муха не полишає творчої суто композиторської діяльності. У 70-ті роки композитор звертається до дитячої тематики, яка торкнулась багатьох фортепіанних творів. Серед них танок-гра «Шумка і курчата» для малят, ряд оригінальних п'єс «Поривання», «Весняний етюд», прелюдія «Нахмарило» тощо.

Якщо давати загальну характеристику фортепіанним творам музиканта, то можна сказати, що в них знайшли відображення особливості й традиційні принципи викладання музики епохи Романтизму. Слід відзначити теплі інтонації, красиву гармонію, задушевну мелодику, стійку ритмічну основу, нескладну фактуру викладання всієї музичної тканини, динамічну лінію, яка розгортається природно, без різких змін і має повну завершеність (наприклад, «Осінь мелодія»).

Продовжує композитор працювати і в жанрах камерно-інструментальної музики. Автор складає ряд п'єс педагогічного спрямування для скрипки, флейти, гобоя, кларнета, фагота з фортепіано, для арфи. Емоційний настрій камерно-інструментальних творів композитора досить різноманітний. Тут і зосереджені, дещо сумні образи Легенди, написані для скрипки з фортепіано, і ніжно-мрійливі в «Снежном вальсе-балладе» для балалайки і фортепіано (твір присвячений В. О. Заболотному).

Переглядаючи список надрукованих робіт А. І. Мухи (серед яких не тільки композиторські доробки), не можна не зупинитися на «незвичайній колекції» музиканта, завдяки якій відкрилася ще одна сторінка творчої біографії митця. Йдеться про збірку під назвою «Музиканти сміються» («Веселий камертон»), що об'єднує цікаві, смішні та кумедні історії про музику й музикантів усіх часів і народів.

Цінним внеском А. І. Мухи в розвиток музичної культури України є науково-дослідна робота музиканта. Його завжди цікавить широке коло наукових проблем з музичної естетики, теорії, психології та методології. Він автор монографій «Принципи програмності в музиці», «Процесс композиторского творчества».

Питання формування та розвитку історії української музики й українського мистецтвознавства висвітлені Мухою в багатотомному видавництві «История музыки народов СРСР» (т. 4, 5). Антон Іванович узяв активну участь у підготовці фундаментальних досліджень з питань музично-театрального й концертного життя України періоду перших років ХХ століття. Його авторські праці можна прочитати в III й IV томах «Історії української музики». Він є відповідальним редактором V тому «Історії української музики».

А. І. Муха автор, упорядник і редактор великої кількості музично-довідкової літератури: довідника «Союз композиторов Украины», «Української музичної енциклопедії» (Т. I), «Шевченківської енциклопедії». Він є автором науково-методологічних робіт просвітницького напрямку («Симфонический оркестр и его инструменты», «Країна симфонія»), редактором цілого ряду монографій (26) і наукових статей.

А. І. Муха постійно веде активну роботу з підготовки наукових кадрів. Під його безпосереднім керівництвом підготували й захистили дисертації 4 кандидати мистецтвознавства. Офіційним опонентом А. І. Муха виступав при захисті 11 докторських і 26 кандидатських дисертацій. Ним підготовлено понад 130 відгуків на докторські й кандидатські роботи.

А. І. Муху неодноразово запрошували очолити державну комісію в Національній музичній академії України: у 1995 та 1997 рр. на факультеті народних інструментів, у 1996, 1997 та 1999 рр. – на композиторському факультеті.

19 січня 1999 року в Київській дитячій школі мистецтв імені С. Турчака пройшов авторський вечір, присвячений творчості Антона Івановича Мухи – талановитого композитора, видатного музичного діяча України другої половини ХХ століття.

У 2004 році київським видавництвом «Музична Україна» був виданий довідник «Композитори України та української діаспори», підготовлений А. І. Мухою, у ньому зібрано відомості про українських композиторів, які проживали та проживають у різних країнах світу від XI-XII ст. до сьогодення. Довідник ґрунтується на узагальненні широкого кола інформаційно-довідкових та оглядно-історичних джерел, що з'являлись у періодичних виданнях, відшуковувались у бібліотеках і документальних матеріалах Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, в архівах Національної спілки

композиторів України тощо.

У довіднику представлена інформація про дипломованих фахових композиторів і тих музикантів (диригентів, виконавців, музикантів-педагогів тощо), у творчості яких музичні композиції є художньо значимими. Довідник також розповідає про діяльність композиторів-регентів, окремих композиторів-аматорів і деяких сучасних авторів естрадної музики.

Кожна довідка про конкретного композитора містить як біографічні дані, так і відомості про важливі етапи його трудової діяльності, почесні звання, мистецькі відзнаки. Перелік музичних творів складений за жанрово-хронологічним принципом. Додаткова література подана з зазначенням основних вихідних даних книги, завдяки чому читач зможе поповнити свої знання про життєвий і творчий шлях того чи іншого композитора.

Список основних творів А. Мухи:

Симфонічні твори

1. «Протяжна» для симфонічного оркестру – 1950, друга редакція 1971.
2. Концерт для скрипки з оркестром у 3-х частинах – 1951-52.
3. Концертний вальс для симфонічного оркестру – 1954, друга редакція 1957.
4. Симфонія для великого симфонічного оркестру в 4-х частинах – 1953, друга редакція 1967, третя редакція.
5. Танцювальна сюїта для симфонічного оркестру: Вальс, Полонез, Болеро – 1959.
6. «Піонерський бал», симфонічна сюїта – 1961.
7. Маленька сюїта в старовинному стилі для камерного оркестру – 1978.
8. Поліфонічні варіації – 1978.
9. «Про дітей та дорослих», симфонічна сюїта – 1971.
10. «Царевич і три лікарі», симфонічна казка – 1972.

Балети

11. «Мрія», лібрето Л. Бондаренко – 1962.
12. «Івасик» (співавтор І. Віленський), лібрето Н. Скорульської – 1971.

Музика для оркестру народних інструментів

13. «Протяжна» – 1949.
14. «Плясовая» – 1950.
15. «Ой, гай мати» – 1958.
16. «Навколо вогнища» – 1962.
17. «Щасливе дитинство», дитяча сюїта – 1962.
18. «Дударик», для оркестру українських народних інструментів – 1973.
19. «Колискова» – 1973.

Музика для духового оркестру

20. «Італійська пісенька», муз. П. І. Чайковського (аранжування) – 1950.
21. «Клятва вітчизні» – 1976.

Твори для фортепіано

22. Три вальси: Київський, Ритмічний, Весняний подих – 1946.
23. Марш – 1946.
24. Менует і Вальс – 1946.
25. Мазурка – 1947.
26. Весняні мрії – 1948.
27. «Пісня без слів» – 1948.
28. Варіації – 1949.
29. Прелюдія до-мажор – 1949.
30. Ліричний вальс – 1949.
31. Соната – 1950.
32. Експромт ля-мінор – 1950.
33. Елегія-ноктюрн – 1950.
34. Фуга на 2 теми – 1950.

35. Фуга до-мажор – 1950.
36. Фуга ре-мажор – 1950.
37. Фуга мі-мінор – 1950.
38. Прелюдія до-дієз мінор – 1951.
39. Прелюдія ля-мажор – 1952.
40. Ноктюрн – 1954.
41. Етюд-поема – 1954.
42. Казка – 1964.
43. Сопілонька грає – 1964.
44. Билина – 1964.
45. Етюд (весняний) – 1964.
46. «В нашому класі», цикл фортепіанних п'єс – 1967.
47. Елегія (романс) – 1968.
48. Спогад – 1968.
49. Варіації (танець звіряток) – 1969.
50. «Поривання» – 1972.
51. Прелюдія («Нахмарили») – 1973.
52. Прелюдія соль-дієз мінор – 1974.
53. Балетні п'єски: Піцикато, Танець космонавта, Адажіо – 1975.

Камерно-інструментальні ансамблі

54. Скерцо для скрипки з фортепіано – 1953.
55. Пісня без слів для кларнета з фортепіано – 1949.
56. Пісня без слів для скрипки з фортепіано – 1949.
57. «Протяжна» для 3 труб – 1966.
58. Танцювальна для 3 труб – 1966.

П'єси для педагогічного репертуару

59. Весняний наспів для флейти з фортепіано – 1975.
60. Новорічна пісенька для флейти з фортепіано – 1975.
61. Мазурка для флейти з фортепіано – 1975.
62. Танець лісорубів для флейти з фортепіано – 1975.
63. Скерцино для двох флейт з фортепіано – 1977.
64. Український танець для двох флейт з фортепіано – 1977.
65. «Джерельце» для двох флейт з фортепіано – 1977.
66. Легенда для гобоя з фортепіано – 1978.
67. Пісня про ластівку для гобоя з фортепіано – 1978.
68. Пастораль для флейти, гобоя, кларнета і фагота – 1979.

Твори для народних інструментів

69. «Полька-спогад» для двох баянів – 1949.
70. «Полька» для баяна – 1949.
71. Вальс для балалайки з фортепіано – 1953.
72. Фантазія на теми вальсів І. Штрауса для 3-х баянів – 1960.
73. Характерний танець для баяна – 1962.
74. Дитячі п'єси для балалайки з фортепіано: «Про селезня», «Берізка», «Веселі чобітки», «На Волзі», «В пустелі» – 1968.
75. Вокаліз для бандури – 1977.
76. «Осенние мечтания» для арфи – 1991.
77. «Снежный вальс» для балалайки з фортепіано – 1977.

Масові пісні, хори, обробки

78. «Пісня комсомольців 20-х років», слова М. Светлова – 1950.
79. «Красуйсь, країно», фуга для хору з фортепіано – 1949.
80. «С добрим утром», слова С. Єсеніна – 1953.
81. «Пісня сталеварів», слова Л. Рєви – 1960.

82. «Сумщино, моя чарівна», слова О. Братка – 1962.
83. «Дивувалася ялиця», обробка української народної пісні – 1963.
84. «Живо, женчики, живо», обробка української народної пісні – 1963.
85. «Солдатська», слова О. Новицького – 1965.
86. «Зелений явір», слова І. Франка – 1982.

Солоспівні (романси і сольні пісні), ансамблі

87. «Пылают города и села», слова А. Мухи – 1943.
88. «Подарунок», слова А. Мухи – 1945.
89. «Травневий вальс», слова А. Мухи – 1946.
90. «Я так боюсь...», слова О. Берггольц – 1948.
91. «Вже розквітається, мов тайна», слова М. Терещенка – 1948.
92. «Вечер зустрічі», слова П. Пільчевського – 1949.
93. «Горить моє серце», слова Л. Українки – 1950.
94. «Научить ли ты, Ванюша», обробка російської народної пісні – 1953.
95. «Хуторок», обробка російської народної пісні – 1953.
96. «Песня улетевшему», слова О. Македонія – 1955.
97. «Гарантела», слова А. Мухи – 1960.
98. «Місяць за хмарами», слова А. Мухи – 1960.
99. «Старовинний романс», слова А. Мухи – 1961.
100. «Приближение грозы», слова М. Грибачова – 1961.
101. «Слышу я напевы мая», слова Г. Леоніде – 1961.
102. «Молодіжна прощальна», слова Л. Ковальчука – 1962.
103. «Де ти?», слова Л. Рєви – 1969.
104. «Метелиця», слова Л. Рєви – 1969.
105. «Мала я, мала», обробка української народної пісні – 1967.
106. «Висока верба», обробка української народної пісні – 1967.
107. «Не високо і не низько», обробка української народної пісні – 1976.
108. «Сім день молотила», обробка української народної пісні – 1976.

Вокально-танцювальні сюїти для дитячого ансамблю пісні і танцю Київського палацу

109. «Фестиваль дружби», слова В. Сальченка – 1959.
110. «Піонерії – 40 років», слова В. Сальченка – 1960.
111. «Піонерський бал», слова В. Сальченка – 1960.
112. «Біля вогнища», слова В. Сальченка – 1961.
113. «Хімія-чарівниця», слова В. Сальченка – 1962.
114. «Ліхтарики», слова В. Сальченка – 1964.
115. «В піонерській ігротеці», слова В. Сальченка – 1966.
116. «На фабриці ляльок», слова В. Сальченка – 1966.
117. «Юні спелеологи», слова В. Сальченка – 1967.
118. «Юні будьонівці», слова В. Сальченка – 1967.
119. «Орденоносній комсомолії», слова В. Сальченка – 1968.
120. «На старому подвір'ї», слова В. Сальченка – 1969.
121. «Піонерські мрії», слова В. Сальченка – 1969.
122. «Вінок дружби», слова В. Сальченка – 1973.
123. «Піонерській перепляс», слова В. Сальченка – 1971.

Пісні та танці для малюків

124. «На парад», слова Т. Ковалевської – 1962.
125. «Юні чапаївці», слова Т. Ковалевської – 1962.
126. «Карнавальна полька», танцювальна сюїта – 1963.
127. «Пісня про машини», слова А. Костинського – 1967.
128. «Літять метелиця», слова Л. Рєви – 1966.

130. «Піонери в дозор ідуть», слова А. Сироватського і В. Герасимова – 1971.
131. Три танці: «Полька», «Курча і яструб», «Кадриль», лібрето Л. Бондаренко – 1972.

Музика для Державного ансамблю танцю України

132. «Про що верба плаче» (разом з І. Іващенко), постановка П. Вірського – 1960.
133. «Вербиченька», постановка О. Сегалія – 1964.
134. «Бурлаки», постановка О. Сегалія – 1969.

Музика для вистав

135. «20 років тому» – 1950.
136. «Завтра буде нашим» (тропою грома) – 1953.

Музика до радіо телепередач

137. «Скрипка», лібрето В. Близнець – 1960.
138. «Жовнинська лілея» (телепередача) – 1961.
139. «Солов'ї», лібрето Б. Комар – 1964.

Музика до науково-популярних фільмів

140. «Розповідь майора», режисер К. Лундишев – 1959.
141. «Підземний лихач», режисер С. Шульман – 1960.
142. «Про це сперечаються в світі», режисер К. Лундишев – 1960.
143. «До таємниць довголіття», режисер М. Грачов – 1962.
144. «Таємниця алмазу», режисер К. Лундишев – 1963.
145. «Портрет хірурга», режисер М. Грачов – 1964.
146. «Танець українського народу» (про ансамбль П. Вірського), режисер С. Шульман – 1964.
147. «На межі життя», режисер П. Зинов'єв – 1965.
148. «Розповідь делегата», режисер М. Грачов – 1966.
149. «Наука про випадкове», режисер С. Шульман – 1966.
150. «Людина і хліб», режисер І. Ставинський – 1967.
151. «Мова тварин», режисер Ф. Соболев – 1967.
152. «Формула емоції», режисер С. Шульман – 1967.
153. «Під знаком Лева і Козерога», режисер Л. Естрін – 1970.
154. «Ритм задано світові», режисер Р. Сергієчко – 1971.
155. «Дитяче харчування», режисер В. Скорцов – 1977.
156. «Серце віддаю дітям», режисер Л. Михалевич – 1977.

Музика до мультфільмів

157. «П'яні вовки», режисер І. Лазарчук – 1962.
158. «Золоте яєчко», режисер І. Лазарчук – 1963.
159. «Мишко і Машка», режисер І. Лазарчук – 1964.
160. «Життя надвоє», режисер І. Лазарчук – 1965.
161. «Казка про царевича і трьох лікарів», режисер О. Ткаченко – 1965.
162. «Осколки», режисер Є. Сивокінь – 1966.
163. «Страшний звір», режисер Л. Зарубін – 1969.
164. «Олешка – білі ріжки», режисер Л. Зарубін – 1974.
165. «Казка про машини», режисер В. Костишева – 1975.
166. «Справжнє ведмежатко», режисер А. Кирик – 1977.
167. «Утята плачут», режисер Б. Храневич – 1978.
168. «Партизанська снігуронька», режисер І. Гуревич – 1981.
169. «Недоколисана», режисер І. Гуревич – 1989.

Оркестровка для симфонічного оркестру творів інших авторів

170. Музика до ялинки, музика М. Мірцин – 1957.
171. Урочистий концерт, музика А. Мухи, О. Сандлера, народна музика – 1957.
172. Опера «Ріпка», музика М. Іорданського – 1960.
173. «Из-за острова на стрежень», музика народна – 1960.
174. «Я люблю тебе, Київ», музика М. Жербіна – 1961.

175. Арія Дінори з опери «Плоермельське свято», музика Д. Мейєрбера – 1961.
176. Адажіо з балету «Есмеральда», музика Пуні – 1961.
177. «Фарандола», музика Ж. Бізе – 1961.
178. «Слава труду», музика І. Іваненко – 1961.
179. «Пісня про Дніпро», музика М. Фрадкіна – 1962.
180. «Балада про землю», музика Я. Френзеля – 1964.
181. Державні гімни Аргентини, Чілі, Уругваю – 1965.
182. «Їм – 50 років», музика Є. Драча – 1966.
183. Вальс з балету «Зачарований ліс», – 1966.
184. «Рондо-капрічіозо», музика Ф. Мендельсона – 1967.
185. «Козачок», музика І. Іваненко – 1967.
186. «Озорниці», російський народний танець – 1967.
187. «Гей, Іване», українська народна пісня – 1967.
188. «Спят мальчишки», музика О. Білаша – 1968.
189. «Моя Україна», музика В. Вірменина – 1968.
190. «Єдинство», хореографічна картина, музика В. Філіпченка – 1969.
191. «Гей, Балкан», болгарська народна пісня – 1970.
192. «Журавлі», музика Ю. Чугунова – 1971.
193. «Гуцульський танець», музика К. Мяскова – 1972.
194. «Експромт», музика Ф. Шуберта – 1972.
195. Чотири п'єси з циклу «Скороминучості», музика С. Прокоф'єва – 1972.
196. «Эй, ухнем», російська народна пісня – 1973.
197. «Нам сонце радісно сіяє», музика Ю. Рожавської – 1975.

Питання та завдання для закріплення матеріалу

1. У якій сім'ї і коли народився А. І. Муха?
2. Від кого отримав Муха листи підтримки займатись музикою?
3. Роки навчання в Київській консерваторії – перші твори молодого композитора.
4. Вокально-танцювальні сюїти А. Мухи.
5. Інструментальна музика композитора.
6. Музика А. Мухи для кіно.
7. А. І. Муха – науковець-музикознавець.

Література:

1. Белікова В. В. *Сторінки творчої діяльності Антона Івановича Мухи // Музичний ландшафт України (регіони, школи, індивідуальність): Збірник наукових праць.* – Суми: Редакційно-видавничий відділ СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2000. – 192 с.
2. Белікова В. В. *Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття.* – К.: МО України, УСДОУ, КДПУ, 1995. – 147 с.
3. Белікова В. В. *Інструментальна музика А. І. Мухи: Збірник наукових праць / Теоретичні питання культури, освіти та виховання. Вип. 35/3А / За заг. ред. академіка АПН України Євтуха М. Б., укладач Михайличенко О. В.* – К.: Видавничий центр КНЛУ, 2008. – 199 с.

БОГДАНА МИХАЙЛІВНА ФІЛЬЦ

(1932)



Серед сучасних діячів української музичної культури ім'я Богдани Михайлівни Фільц займає вагомe місце. Зумовлено це багатогранністю таланту, активною життєвою позицією, яка повністю розкривається відразу у двох сферах – композиторській і музикознавчій. Привертає увагу дивовижна сила й цільність її творчої особистості. Усі її мистецькі звершення пропущені через призму любові до української землі, рідної мови, пісні.

Художні досягнення Б. Фільц – цінне надбання сучасної української музики, її творчі пошуки і здобутки продовжують одну з найбільш плідних стильових тенденцій української національної композиторської школи – прагнення до злиття музичних етноелементів з загальноєвропейськими засадами професійного композиторського письма.

Яскраві твори Б. Фільц користуються заслуженою популярністю. Вони міцно увійшли до репертуару хорових колективів, солістів-виконавців, постійно звучать з концертної естради, на масових музичних святах, по радіо, записані на платівки, її творчі досягнення добре відомі за межами України: в Канаді, Америці, Австрії, країнах західної Європи.

Специфічні якості індивідуального характеру й мистецької ментальності Б. Фільц ще раз переконують у слушності твердження про те, що формування кожної особистості, а тим більше творчої, починається з малої Батьківщини, з рідного дому, з почуттів та ідеалів, прищеплених у дитинстві.

Богдана Фільц народилася 1932 року в містечку Яворові на Львівщині, її батько був відомим, загальношанованим адвокатом. Висококультурна сім'я Фільців належала до тих представників галицької інтелігенції, що були тісно пов'язані з національно-патріотичним рухом, активно працювали на громадській ниві в товариствах «Просвіта», «Рідна школа», у Яворівському філіалі Вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка тощо.

У долі цієї сім'ї, ніби у краплині, відобразилися хвилюючі, піднесені й трагічні історичні події, котрі розгорталися в Західній Україні. Знаменний 1939 р. замість омріяної віками радості возз'єднання українського народу приніс у Галичину сталінські репресії, масові тюремні ув'язнення та висилки. Жорстокі розправи з українською патріотично налаштованою інтелігенцією зруйнували родинне вогнище Фільців. Батько, засуджений до розстрілу, пропав без вісті. Мати, заслана з дітьми до Казахстану, передчасно померла, не витримавши голоду і злиднів. У 1945 р. Богдана та її сестри повернулися на Батьківщину сиротами, де їх узяли на виховання родичі у Львові.

Дівчина знову опинилася у культурному інтелігентському середовищі, що свято берегло національні духовні цінності, вболівало за долю народу. Її тітка – Ярослава Музика, відома художниця з прославленої школи «бойчуківців».

Музичний хист Богдани та її сестри Іванни проявлявся дуже виразно, тож цілком зрозуміло, що виникло рішення продовжити започатковане ще в дитинстві їхнє навчання музики. Здійснити це допомогли давні знайомі й друзі сім'ї Фільців – композитори Василь Барвінський і Станіслав Людкевич. Завдяки їхнім рекомендаціям дівчатам удалося поступити в музичну школу-десятирічку (Богдани) й музичне училище (Іванні).

Вирішальним для входження Б. Фільц у світ високого мистецтва та формування її як музиканта-творця стало навчання у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка, куди вона поступила в 1951 р., закінчивши згодом два факультети – теоретичний і композиторський. У той час тут працювала ціла плеяда видатних митців, що активно діяли на творчій ниві: Станіслав Людкевич (безпосередній наставник і вчитель Б. Фільц), Микола Колеса, Анатоль Кос-Анатольський, Євген Козак, Роман Сімович, Адам Солтис. До цього списку слід додати й Василя Барвінського – першого післявоєнного директора Львівської консерваторії. Творчий доробок цих композиторів, незважаючи на різну міру таланту й специфічні індивідуальні риси, позначений деякими спільними стильовими рисами: глибоким вкоріненням творів у національний ґрунт, зокрема активним перетворенням інтонаційних і ладово-гармонічних особливостей карпатського фольклору в дусі естетичних тенденцій ХХ століття. Усе це дає право засвідчити їхню причетність до окремої львівської композиторської школи.

Мистецька атмосфера львівської консерваторії не могла не позначитись на формуванні художньої ментальності Богдани Фільц. І справді, набуті тут знання й естетичні настанови залишили значний слід у становленні її композиторської індивідуальності.

Цей процес продовжувався й пізніше, коли в 1959 році вона вступила в аспірантуру при інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН України в Києві, який очолював відомий поет, людина шляхетної вдачі й високої культури Максим Тадейович Рильський. Науковим керівником нової аспірантки став один з найвидатніших представників української національної композиторської школи, чуйний і задушевний Левко Миколайович Ревуцький. Так що й на цьому етапі життєвого шляху Богдана потрапила в середовище, де уважно ставились до творчої особистості, шанували українську культуру, дбали про її збагачення.

Основні наукові сили інституту, у тому числі й відділу музикознавства, були спрямовані на вивчення українського народного та професійного мистецтва. У це проблемне річище влилась і вибрана Богданою Фільц тема кандидатської дисертації «Методи хоро-вих обробок українських народних пісень у творчості українських радянських композиторів», яку вона захистила в 1964 році. Ставши науковим співробітником інституту, Б. Фільц продовжила активно працювати на науково-дослідницькій ниві, чим успішно займається й сьогодні.

Талант, помножений на ґрунтовні знання, дозволив їй посісти важливе місце в сучасному мистецькому процесі, причому зразу за двома професіями – як музикознавцеві та як композиторові. До речі, треба сказати, що ці дві грані таланту – композиторська діяльність і наукова праця – поєднуються у творчих здобутках Богдани Фільц напрочуд гармонійно, взаємно збагачуючи й доповнюючи одна одну. Її наукові інтереси пов'язані, головним чином, з тими музичними жанрами, котрі займають особливо важливе місце в композиторському доробку. Дослідження творчих принципів опрацювання народних мелодій покладене в основу монографії «Хорові обробки українських народних пісень» (1965), у книжці «Український радянський романс» (1970) викладені спостереження над тематично-стильовими особливостями й тенденціями розвитку даного жанру в сучасній українській музиці. Вирізняється теоретичною обґрунтованістю праця «Гармонія солоспіву» (1979), де автор детально аналізує образно-виражальні й драматургічні функції гармонічних засобів в українських вокальних творах.

Вагомим є вклад Богдани Фільц і в багатотомну фундаментальну «Історію української музики», підготовлену до видання Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України: особливо цінні її дослідження, що стосуються розвитку музично-

го мистецтва в давній Русі та в епоху середньовіччя, зокрема про музикантські цехи (Т. І, 1989). Важливі історичні й теоретичні проблеми українського музичного мистецтва висвітлюються Б. Фільц у цілому ряді наукових статей, розвідок, рецензій. Причому варто відзначити, що талант композитора наклав помітний відбиток на її наукові праці: кваліфікований теоретичний аналіз тут органічно поєднується з інтуїтивно-емоційним відчуттям «живої» стихії музики, а такий синтетичний підхід до розкриття сутності мистецьких явищ завжди дає гарні результати.

Як композитор Богдана Фільц зарекомендувала себе митцем широкого жанрового профілю. Вона є автором симфонічних, хорових, камерно-вокальних, фортепіанних творів тощо. Показово, що її творчість різних жанрових різновидів розгортається в єдиному стильовому річищі, позначена неповторною індивідуальною манерою художнього вислову. Характерні риси музичного почерку Богдани Фільц – романтична окриленість образної мови, теплий ліризм, а ще – глибокий зв'язок з українською народною пісенністю, передусім карпатського регіону. Йдеться не про механічне використання фольклорних мотивів, а про органічне інтегрування етнелементів у власне авторське музичне мислення, що надає музиці неповторного національного характеру.

Так склалося, що композиторська творчість Богдани Фільц особливо широко розгорнулася у галузі вокальної музики. Причини цього різні. Це й слідування усталеним традиціям української національної культури та засадам львівської композиторської школи, і вплив співочої атмосфери, у якій проходило її дитинство. І все ж чи не найголовнішою з них є природній нахил до таланту, розвинений мелодичний хист і органічне відчуття можливостей людського голосу.

Богдана Фільц стоїть в одному ряду з композиторами, для яких велике значення мають творчі імпульси, що випливають зі змісту й поетичної інтонації літературного тексту. Її приваблюють вірші, ідеї яких близькі до власних світоглядних позицій і стильової манери вислову – наповнені емоційною наснагою, глибоким психологічним змістом і виразним національним духом. Серед авторів, до творчості яких композитор звертається найчастіше, класики української літератури Тарас Шевченко, Леся Українка, Іван Франко, один з найпроникливіших ліриків української літератури Олександр Олесь, а також видатні поети сучасності Володимир Сосюра, Павло Тичина, Дмитро Павличко, Василь Симоненко, Ліна Костенко, Святослав Гординський.

Характерною рисою вокального письма Б. Фільц є його мелодична щедрість, вільне, розкуте розгортання субмотивів, що часто виявляють інтонаційну близькість з українськими побутовими піснями-романсами. Проте це в жодному разі не означає копіювання, а скоріше своєрідний синтетичний процес, у якому авторська інтонація, органічно переплітаючись із народною, створює специфічний і неповторний мелодичний сплав.

У рельєфній образності та стильовій оригінальності солоспівів Богдани Фільц багато важить колоритна, по-сучасному загострена гармонічна мова, гнучка імпульсивна, ритмічна й особливо насичена фактура фортепіанного супроводу: інструментальна партія в її вокальних творах – це завжди невід'ємна частина музичного образу, важливий фактор розкриття його змісту.

Видатне місце у творчому доробку Богдани Фільц займає хорова музика, де особливо виразно проявилися властивості її індивідуального музичного мислення – уважне ставлення до поетичного слова та до розвитку й оновлення традицій національної композиторської школи. Її хорові твори дуже цільні, драматургічно компактні. Вони, як правило, відрізняються щедрою мелодизацією вокальної палітри, тяжінням до пісенно-аріозного типу композицій, розмаїтістю прийомів голосоведіння: навіть чітко гомофонна у своїй основі розкладка переважно збагачується поліфонічними елементами. Поєднання широкого мелодичного розспіву з соковитими гармонічними барвами (часто зустрічаються квартові співзвуччя, терпкі секундові поєднання тощо) надає звучанню виняткової колоритності. Завдяки цим якостям хорова творчість Б. Фільц особливо позначалась на розвитку української вокальної пейзажної лірики, де розкриваються взаємозв'язки людини з природою

(цикл «Хорові акварелі» на вірші О. Олеся).

Так сталося, що протягом ХХ століття духовна музика в Україні не поширювалася. Останнє призвело до втрати регентської, співацько-виконавської, композиторської традицій в її розвитку. У кінці 90-х років минулого століття під час відродження загальної національної культури духовна музика вийшла на новий шлях до слухача. Знайти його було важко. У зв'язку з невисокими мистецькими потребами в галузі духовної музики блідою була й регентська творчість. На той час існували твори авангардного напрямку на релігійні тексти, але вони не мали внутрішньої відвертості, без чого не отримували популярності й не використовувались у церковних ритуалах.

Духовні твори Б. Фільц легко й природно увійшли до репертуару провідних хорових колективів і співаються в церквах. Специфічні риси музичної мови композиторки, що відтворюють життєвість і щирість, чуйність і правдивість, стали спорідненими для висловлювання Божественного слова. Продовжуючи кращі досягнення українських композиторів-класиків (Лисенка, Леонтовича, Людкевича) в галузі духовної музики, Богдана Іванівна створює композиції з використанням сучасної композиторської техніки (сміливими інтервальними й акордовими дисонансами, тональними зіставленнями тощо).

Духовні твори Б. Фільц яскраво концертні. Вони наповнені романтичним настроєм, світлими образами, у яких передається щирість і відвертість молитовного звернення. У духовних творах Фільц немає трагічних інтонацій, уся музична тканина їх проникнута відчуттям життєрадісного світосприйняття самого автора, мрійливістю і закоханістю у життя, співпричетністю до Божественних істин.

Духовні, як і більшість інструментальних творів, невеликі за обсягом. Композиторка часто об'єднує їх у невеличкі цикли («Три молитви до Пресвятої Богородиці»).

Поряд з хоровими циклами композиторка створює і цикл духовних концертів на тексти псалмів: «Нехай Бог помилує нас» (псалом 66/67 для мішаного хору), «Нехай Воскресне Бог» (псалом 67/68 для чоловічого хору), «Господи, Владико наш» (псалом 8 для жіночого хору), «Хорони мене, Боже» (псалом 15/16 для мішаного хору). Характерним для названих творів є оспівування безмежного Божого милосердя, що передано мелодичною лінією, яка відрізняється м'якою ліричністю і задушевною пісенністю.

У духовних творах Фільц застосовує найрізноманітніші засоби музичної виразності, але найчастіше вона використовує варіаційний принцип викладу музичного тексту. Останнє простежується й у фортепіанних творах автора, що свідчить про тісний зв'язок творчості композиторки з фольклорними витоками української музичної мови.

Духовні твори Фільц – прогресивне явище в українській хоровій літературі. Їх високохудожні якості – сучасність, доступність, зрозумілість – розкриваються через знання хорового співу, високу композиторську майстерність. Тому не випадково про музику Фільц кажуть, що вона йде від серця до серця.

Успіх композиторської діяльності Богдани Фільц великою мірою зумовила її музика для дітей, написана, до речі, без будь-якої знижки на «полегшеність» змісту чи форми. Просто уміння створити яскраві художні образи за допомогою стислих, гранично виразних засобів, емоційна відвертість і дохідливість вислову легко здобувають симпатії як дорослої, так і юної аудиторії.

Жанрово-тематичний діапазон вокальних творів Б. Фільц для дітей і юнацтва досить широкий. Водночас у них виразно накреслюється провідна смислова лінія: це тема любові до Батьківщини. Вона знайшла яскраве втілення в цілому ряді творів, зокрема в одному з найпопулярніших хорів композиторки «Любимо землю свою» (вірші М. Сингаївського). Він звучав на багатьох святкових концертах і масових патріотичних заходах, хорових конкурсах і може послужити своєрідним епіграфом до її творчого портрету.

Оркестрові й камерно-інструментальні опуси Богдани Фільц, так само як і вокальні, свідчать про схильність до музичних образів, сповнених внутрішньої гармонії і краси, позначених виразним національним забарвленням.

Одним з найперших і найпомітніших її здобутків у галузі симфонічної музики є фор-

тепіанний концерт. Його тричастинна структура позначена рисами поемності. Написаний у романтичній традиції, він привертає увагу емоційним наповненням, природною, невимушеною методичністю тематичного матеріалу. Грайливі мотиви головної партії, що нагадують весняні наспіви, віртуозні епізоди мінорного фіналу межують з темами широкого дихання, покладеними в основу задумливого *Adagio*. Цікаво, що для створення однієї з них, забарвленої дещо архаїчним відтінком, авторка використала пісенну мелодію, почуту в Казахстані, де їй разом з репресованою сім'єю довелось прожити важкі роки дитинства.

Концерт був написаний під час навчання Богдани Фільц у консерваторії й уперше виконаний на її випускних екзаменах у 1959 році, де його грала молода талановита піаністка Оксана Кузьмович, а оркестром диригував Микола Колесса. З великим успіхом Концерт прозвучав більше ніж через 30 років – спершу у Львові, а згодом на фестивалі Спілки композиторів України «Музичні прем'єри сезону» (1994), сольну партію блискуче виконала піаністка Оксана Рапіра. Концерт вразив слухачів зрілістю творчого мислення, довершеністю форми. А ще стало очевидним, наскільки чітко були сформовані на самому початку творчого шляху композиторки стильові риси її індивідуального музичного почерку, що знайшли розвиток і продовження у п'єсах, створених пізніше.

Смислова концепція іншого великого твору Б. Фільц для симфонічного оркестру – «Верховинської рапсодії» (її перше виконання відбулося у 1961 році під керівництвом Степана Турчака) – виразно відображає типове для образного мислення автора поєднання пейзажного живопису з народними жанровими формами, романтичного пафосу з характерною для імпресіонізму витонченістю музичних барв.

Пейзажні асоціації особливо виразно проступають у вступному розділі твору, заснованому на сольних награваннях гобою та флейти. Подальше розгортання симфонічного полотна ґрунтується на динаміці наростання і спаду, вільного, невимушеного переходу від одного епізоду до іншого. Примітно, що всі основні мелодичні утворення рапсодії, покладені в основу різних за емоційним характером епізодів, базуються на відповідно модифікованих коломийкових мотивах.

«Верховинська рапсодія» Б. Фільц органічно вписалася у виразно накреслене стильове річище української музики, спрямоване на розкриття фольклорних багатств карпатського краю. Саме в 50-60 рр. ця тенденція виявилася особливо плідною в галузі симфонічної музики, привела до виникнення цілого ряду цікавих, хоч і різних за манерою художнього письма творів В. Гомоляки, Р. Сімовича, Г. Майбороди, Л. Колодуба, М. Скорика й ін.

Щедрим є композиторський доробок Б. Фільц у галузі фортепіанної музики. Він презентує стильовий напрям, котрий став магістральним напрямком в українській фортепіанній музиці, який, починаючи з 20-х років ХХ століття, яскраво проявив себе у творчості Л. Ревуцького, В. Барвінського, М. Колесси, Н. Нижанківського й ін. Йдеться про насичення фортепіанних п'єс фольклорними мотивами, опрацьованими засобами композиторської техніки, притаманними неоромантизму й імпресіонізму.

Для фортепіано композиторкою створена й ансамблева музика. Узагалі жанр фортепіанного ансамблю здавна цікавив багатьох українських композиторів (Я. Лопатинського, Д. Січинського, С. Людкевича). І сьогодні цей вид музикування знайшов своє втілення у творчості сучасних музикантів (Г. Ляшенко, Б. Фільц, Є. Станюковича, М. Скорика й ін.).

У жанрі фортепіанного ансамблю Б. Фільц написані Варіації *G-dur* та *Largo lamentoso*. Варіації *G-dur* (тема і 4 варіації) написані композиторкою на власну тему. Твір увійшов до аудіоальбому «Українська музика для двох фортепіано», до збірки «Твори українських композиторів для двох фортепіано та фортепіано в чотири руки». Він став репертуарним у творчості відомих сучасних виконавців О. Німилович та У. Молчко та програмним для різноманітних музичних фестивалів і святкових концертів.

Largo lamento створене в 2002 році під враженням жахливої трагедії на Сквиливському літовищі у Львові. За своїм внутрішнім змістом твір має філософський напрям. Автор намагається осмислити такі поняття, як життя, людина, відповідальність, щастя, котрі завжди знаходять свою цінність саме в період загострених життєвих ситуацій.

Змістовне напруження твору зумовило для автора вибір засобів музичної виразності. Головною тональністю *Largo lamento* композиторка обирає *Es-dur* – тональність, в інтонаціях якої яскраво й повно відтворюється стан напруженості та трагізму. Інтонаційна основа мелодичної лінії будується на мінорному інтервалі малої терції (m3) і сповненому напруги інтервалі малої септими (m7). А драматизована лінія музичної тканини передає передчуття катастрофи.

Лаконічний скорботний речитатив (його можна сприймати як головну тему) проводиться в партії другого фортепіано. Його продовжує ніби скорчена химерна тема, яка, рухаючись до найвищого регістру першого фортепіано, набирає якихось нереальних, мрійливо-невловимих рис, чим підтверджуються імпресіоністичні риси музичної мови всієї композиції.

Фактура музичних партій двох фортепіано наповнена зображальними звуковими ефектами: швидкі пасажі, драматизовані ламані октави, тремолоючі співзвуччя, динаміка, ритмічні зрушення, тритонові співзвуччя тощо.

Кульмінація твору відбувається в епізоді *Lacrimoso appassionato*, що передає жаклиний момент падіння літака і смерть людей. Для передачі цього моменту композитор застосовує довготривалий акорд на *fff*, що повільно затихає.

Завершує твір *Coda* (Молитва). Партія першого фортепіано (хорал) звучить як просвітлена молитва за жертвами трагедії. Поодинокі жалібні інтонації завершують всю п'єсу.

Прем'єра твору відбулася в програмі фестивалю «Київ-Мюзік-Фест-2002» у вересні 2002 року у виконанні київських піаністів І. Алексійчук і Ю. Кота, а згодом *Largo lamento* прозвучало на ювілейних святах Б. Фільц у Львові та Дрогобичі (грудень 2002 р.), де його виконав фортепіанний дует О. Німилович та У. Молчко.

Фольклорний напрямок у фортепіанній творчості Б. Фільц тісно пов'язаний з лемківською тематикою, з характерним для наспівів цієї західної етнічної групи українців синтезом щедрого мелодизму з карбованою, часто синкопованою ритмікою («Три п'єси для фортепіано на теми лемківських пісень», «Лемківські варіації» тощо).

Звернення до фольклору знайшло особливо яскраве вираження в «Закарпатських новелетах» – циклі фортепіанних мініатюр, що складають барвистий калейдоскоп колоритних музичних замальовок. Вони засновані на оригінальних народних (або стилізованих під них) карпатських мелодіях. Романтичні традиції, зокрема елементи програмності, тут близько змикаються з тенденціями неофольклоризму, передусім зі стильовими засадами Бели Бартока, спрямованими на експонування й підкреслення найхарактерніших рис народного мелосу. Особливої свіжості надає звучанню поєднання соковитої романтичної піаністичної фактури з «прямими» імпресіоністичними гармоніями.

Глибокий програмний зміст має «Київський триптих», присвячений 1500-річчю столиці України. Він вражає багатством піаністичних ефектів, майстерним поєднанням віртуозних елементів з рельєфною зображальністю.

Окреме місце займають у фортепіанній творчості Б. Фільц «Шість візерунків», де привертає увагу дещо змінена «осучаснена» форма композиторського письма – імпровізаційний характер викладу, лінійна побудова фортепіанної партії, ознаки серійної техніки. Водночас тут помітна вірність власним, самостійно напрацьованим стильовим принципам: музика залишається емоційно насиченою й семантично виразною.

Композиторський доробок Богдани Фільц у камерних жанрах охоплює не тільки фортепіанні твори, а й п'єси для скрипки, гобою, арфи, бандури, ксилофону й інших інструментів. Їм теж властиві мелодизація фактури й опора на фольклорні джерела.

Художні досягнення Богдани Фільц – цінне надбання сучасної української музичної культури. Вони міцно увійшли до репертуару хорових колективів, окремих виконавців України й полюбалися і юним, і дорослим слухачам.

Талант, майстерність, професіоналізм Богдани Фільц, вірність своєму мистецькому покликанню дали плідний і багатий ужинок.

Список основних творів Б. Фільц

Симфонічні твори

1. Концерт для фортепіано з оркестром ля-мажор. Вперше виконаний у Львові у 1958 році, солістка О. Кузьмович, диригент М. Колесса – 1958.
2. Верховинська рапсодія для симфонічного оркестру. Вперше виконана у Львові, диригент С. Турчак – 1961.

Фортепіанні твори

3. Танок – 1952.
4. Три прелюдії – 1952.
5. Експромт – 1953.
6. Фантазія в стилі думи – 1954.
7. Тема з варіаціями – 1954.
8. Капріччіо – 1955.
9. Лемківська пісня №1 – 1956.
10. Лемківська пісня №2 – 1958.
11. Лемківська пісня №3 (весільна) – 1959.
12. Листок з альбому – 1960.
13. Закарпатські новелети (10 п'ес) – 1962.
14. Лемківські варіації – 1972.
15. Карпатський етюд – 1973.
16. Полька – 1973.
17. Вальс «Поетичний настрій» – 1974.
18. Карпатські наспіви для двох фортепіано – 1977.
19. Яворівські іграшки – 1979-1980.
20. Київський триптих – 1982.
21. Шість візерунків – 1983-1986.
22. Веселе рондо – 1983.
23. Спомин (пам'яті С. Людкевича) – 1993.
24. Яворівська колискова (пам'яті батька) – 1993.

Твори для скрипки з фортепіано

25. Романс – 1973.
26. Весняний романс – 1982.
27. Веселі жабки – 1991.
28. Колискова – 1991.
29. «Ой зацвіли фіялочки», обробка української народної пісні – 1991.
30. «Гаєм зелененьким», обробка української народної пісні – 1991.
31. «Тече вода льодова», обробка української народної пісні – 1991.

Твори для різних інструментів

32. Новелета. Переклад з фортепіано для арфи, редакція В. Полтаревої – 1963.
33. Антилопи (для баяна) – 1967.
34. Гірська мелодія (для баяна) – 1967.
35. Колискова (для гобоя з фортепіано) – 1977.
36. В лісі (для гобоя з фортепіано) – 1977.

Інструментальні ансамблі

37. Маленький вальс, для двох і трьох скрипок з фортепіано – 1972.
38. Імпровізація для бандури з ансамблем народних інструментів або фортепіано – 1972.
39. Тема з варіаціями для ксилофону і фортепіано – 1976.
40. «Карпатські наспіви» (варіації для двох фортепіано) – 1977.
41. Весняний дивосвіт, для двох скрипок і фортепіано – 1991.

Романси та пісні

42. «То була тиха ніч» («Лебедина пісня»), слова Л. Українки, для сопрано – 1955.
43. «Пролісок», слова А. Міцкевича, для сопрано – 1955.

44. «Знов конвалії пахнуть в гаю», слова В. Сосюри, для сопрано – 1956.
45. «Стояла я і слухала весну», слова Л. Українки, для сопрано – 1957.
46. «Сирітка», слова Т. Шевченка, для сопрано (романс присвячений Марії Байко) – 1958.
47. «Гуцулка Анничка», слова Д. Павличка, для баритону – 1958.
48. «Вітре буйний», слова Т. Шевченка, для сопрано – 1959.
49. «Твої очі як те море», слова І. Франка, для сопрано або тенора (романс присвячений Соломії Крушельницькій) – 1960.
50. «Маленькій Мар'яні», слова Т. Шевченка, для середнього голосу – 1961.
51. «Ой по горі ромен цвіте», слова Т. Шевченка, для баритону – 1963.
52. «Ой, ще не всі вмерли жалі», слова О. Олесея, для сопрано – 1966.
53. «Ой, весна моя», слова В. Сосюри, для сопрано або тенора – 1966.
54. «Вербова гілка», слова М. Рильського, для сопрано або тенора – 1968.
55. Вокальний цикл на слова М. Петренка, для сопрано – 1969.
56. «Зозуля сива-прилетіла», слова Ф. Малицького, для сопрано – 1974.
57. «Схиляюєя перед величчю твоєю», слова М. Рильського (до 1500-річчя Києва), для баса – 1982.
58. «Як маю я журитися», слова Т. Шевченка, для сопрано або тенора – 1983.
59. «На панщині пшеницю жала», слова Т. Шевченка, для сопрано – 1983.
60. «Весняний дзвін», слова А. Німенка, для сопрано – 1985.
61. «Зацвіла в долині», слова Т. Шевченка, для сопрано – 1986.
62. «Вже сонечко в небі сіда», слова Л. Українки, для сопрано – 1989.
63. «Осінні настрої», вокальний диптих на слова П. Тичини, для сопрано або тенора – 1989-1990.
64. «Вийся, жайворонку, вийся», слова М. Рильського, для сопрано (присвячено М. Лисенку) – 1993.
65. «Переливи барв», вокальний диптих на слова С. Гординського (присвячений І. Соневицькому) – 1994.
66. «Присвячтая, приснодіво Богородице» (молитва) для сопрано з супроводом – 1994.

Вокальні ансамблі для жіночого тріо

67. «Ой ти дубочку кучерявий», слова І. Франка – 1956.
68. «Тече вода з-під явора», слова Т. Шевченка – 1958.
69. «Львівський весняний вальс», слова Б. Мамелюка – 1959.
70. «Через липу золоту», слова П. Воронька – 1959.
71. «Вітер на Дністрі», слова Д. Павличка – 1960.
72. «Біля нашого села», слова І. Кутеня – 1960.
73. «Гей, заграло сине море», слова І. Кутеня – 1960.
74. «На роковини Т. Г. Шевченка», слова Л. Українки – 1960.
75. «Вітер буйний», слова Т. Г. Шевченка – 1960.
76. «Червона калина, чого в лузі гнешся», слова І. Франка – 1979.
77. «Затремтіли струни в душі моїй», слова О. Олесея – 1980.

Хорові твори

78. «Юнакові», кантата на слова В. Сосюри для мішаного хору в супроводі фортепіано. Нова редакція для мішаного або хору хлопчиків та юнаків без супроводу – 1958, 1978.
79. «Зайці в долині», слова Т. Шевченка, для жіночого та дитячого хору у супроводі фортепіано – 1987.
80. «Червона калина», слова І. Франка, для мішаного жіночого, чоловічого хорів – 1990.

Хори без супроводу

81. «На роковини Кобзаря», слова Лесі Українки, для жіночого хору – 1960.
82. «Жук-жученко», слова В. Лучука, канон для дитячого хору – 1972.
83. «Веснянка», слова В. Ладизця, для дитячого і жіночого хору – 1972.
84. «Весне моя, нене», слова Д. Павличка, для дитячого або жіночого хору – 1975.

85. «Горобець та гілка», слова В. Ладижця, для дитячого хору – 1975.
86. «Матусин заповіт», слова М. Хоросницької, для жіночого хору – 1978.
87. «Капустонька», слова О. Олеся, для дитячого хору – 1983.
88. «Земле моя», слова І. Франка, для дитячого або мішаного хору – 1984.
89. «Облітав журавель», слова П. Воронька для дитячого хору, канон, є варіант із супроводом – 1985.
90. «Хлопчик, сонце і обруч», слова Д. Павличка, для дитячого хору, канон, є варіант із супроводом – 1985.
91. «Як не любить той край», слова В. Сосюри, для дитячого хору – 1987.
92. «Жива криниця», слова М. Сингаївського, для дитячого хору – 1987.
93. «Учитель, брати мої», слова Т. Шевченка, для мішаного хору – 1989.
94. «Здивувалися квіти», слова Л. Костенко, для дитячого або жіночого хору – 1990.
95. Молитви до пресвятої Богородиці для мішаного хору: «Достойно є» (присвячено за-снуванню церкви Святої Анни в Києві), «Під твою милість прибігаємо», «Преславно, при-сно-діво, Богородице» – 1994.

Пісні і хори для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку (з супроводом форте-піано)

96. «Ковалі», слова народні – 1958.
97. «Кролику пухнастий», слова А. Пашка – 1958.
98. «Першотравнева», слова М. Рильського – 1959.
99. «Від льоду до льоду» хоровий цикл з 10 пісень на слова О. Олеся (присвячений си-нові) – 1964.
100. «Я малий собі гуцулик», слова В. Ладижця – 1967.
101. «Їжачок», слова А. Пашка – 1968.
102. «Що воно?», слова В. Ладижця – 1968.
103. «Ми в лісі були», слова Т. Коломієць – 1970.
104. «Хочемо миру», слова І. Неходи – 1970.
105. «Ой вишеньки-черешеньки», слова Л. Українки – 1971.
106. «Стоїть смерічка на горі», слова Д. Павличка – 1971.
107. «Танок сорок», слова В. Лучука – 1972.
108. «Чоботята-дроботята», слова В. Ладижця – 1972.
109. «На санчатах», слова Г. Бойко – 1972.
110. «Морозець», слова Г. Бойко – 1972.
111. Цикл пісень для ігор та розваг у дитячому садку на слова Т. Коломієць – 1974.
112. «Ладонька», збірка пісень для дітей першої та другої групи раннього віку і першої та другої молодших груп дитячого садка – 1982.
113. «Холодно зараз в лісах і лугах», слова О. Олеся – 1982.
114. «Маленький петушок», слова О. Олеся – 1982.
115. «Дощик», слова О. Олеся – 1982.
116. «Надійшла весна-прекрасна», слова І. Франка – 1982.
117. «Все співає і росте», слова П. Осадчука – 1982.
118. «Колискова», слова С. Купані на – 1987.
119. «Через кладку, через міст», слова В. Тагірової – 1989.
120. «Весняні сценки» вокальний цикл на слова Л. Костенко: «Чекайте квітами весну» (телеграма-блискавка), «Вербові сережки», «Польові дзвіночки», «Берізки по коліна у во-ді», «Бабуся-Ягуся» – 1992.
121. «Осінні сюжети», вокальний цикл на слова Л. Костенко: «Білочка восени», «Осінні хмари, сірі як слони», «Ліс на світанку» – 1993.

Пісні і хори для дітей середнього і старшого шкільного віку (з супроводом фортепіано)

122. «Пісня майбутніх космонавтів», слова Т. Ковалевської – 1970.
123. «Зимова картинка», слова О. Юценка – 1972.

124. «Заєць», слова Д. Павличка – 1975.
125. «Люблю весну», слова В. Сосюри – 1976.
126. «Любимо землю свою», слова М. Сингаївського – 1976.
127. «Червона калина», слова І. Франка – 1978.
128. «Надійшла весна прекрасна», слова І. Франка – 1979.
129. «Хорові акварелі», хоровий цикл на слова О. Олеся – 1982.
130. «Весняний дзвін», слова А. Німенка – 1985.
131. «Зацвіла в долині», слова Т. Шевченка – 1989.
132. «Рідний край», слова народні – 1992.

Обробки народних пісень для дитячого та жіночого хору без супроводу

133. «Маринонька», обробка української народної пісні – 1979.
134. «Сидів комар на дубочку», обробка білоруської народної пісні – 1979.
135. «Козонька белая», обробка російської народної пісні – 1979.
136. «Мій гаю, зелененький», обробка української народної пісні – 1984.

Хорові обробки народних пісень з супроводом

137. «Та зайчику, сивесенький» (гагілочка), для жіночого хору – 1968.
138. Три обробки народних пісень з голосу Лесі Українки для дітей молодшого віку – 1990.

Сольні обробки народних пісень для голосу з фортепіано

139. «Вівці мої, вівці», для баритону – 1959.
140. «Віє вітер, віє буйний», для сопрано або тенора – 1960.
141. «Ой летіла зозуленька», мелодія взята із збірки «Народні пісні в записах Лесі Українки» – 1973.
142. «Тиха вода», закарпатська народна пісня, для середнього голосу – 1974.
143. «Зелена рута, жовтий цвіт», для низького голосу – 1976.
144. «Ой на Купала-Купалочка», пісня з голосу Лесі Українки – 1991.

Питання та завдання для закріплення матеріалу

1. *Життєвий і творчий шлях Б. М. Фільц.*
2. *Хорова музика Б. Фільц для дітей і юнацтва.*
3. *Хоровий цикл Б. Фільц на слова О. Олеся.*
4. *Фортепіанні твори Б. Фільц.*
5. *Закарпатська тема в музиці Б. Фільц.*
6. *Хорові твори Фільц на слова Л. Костенко.*

Література:

1. *Белікова В. В. Оптимізм високого мистецтва. – Кривий Ріг: КДПУ, ІВІ, 2002. – 140 с.*
2. *Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – Тернопіль: АСТОН, 2003. – 144 с.*
3. *Магур Л., Фрайт О. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для дітей. – Дрогобич: Коло, 2003.*
4. *Белікова В. В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття. – К.: МО України, УСДОУ, КДПУ, 1995. – 147 с.*

МИРОСЛАВ МИХАЙЛОВИЧ СКОРИК

(1938)



Музична творчість одного з найвідоміших композиторів сучасності М. М. Скорика складає вагомую частину української національної та світової музичної культури.

Талант М. Скорика яскраво спалахнув у 60-ті роки ХХ століття й одразу ж проявився у різних напрямках музичного мистецтва. Твори, написані композитором у 60-ті роки, – Соната для скрипки і фортепіано, цикл романсів на слова Т. Шевченка, Партита №1 для камерного оркестру, фортепіанні мініатюри – засвідчили високий професіоналізм і нетрадиційність мислення музиканта. Він сміливо прокладав свій шлях у музиці, спираючись на світові класичні традиції й водночас стверджуючи свої плани та творчі задуми.

Мирослав Михайлович Скорик – композитор, педагог, диригент, народний артист України, лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка, академік НМАУ, професор, завідувач кафедри композиції Львівської музичної академії та завідувач кафедри історії української музики Київської музичної академії.

М. Скорик – директор фестивалю «Київ-мюзік-фест», голова правління львівського фестивалю «Контрасти», керівник Камерного оркестру Львівської музичної академії.

Жанровий вимір музичної творчості М. М. Скорика надзвичайно унікальний. Ось далеко не повний перелік жанрів, у яких він проявив себе: інструментальна та хорова мініатюра, інструментальний концерт і монументальна опера; вокальні й вокально-симфонічні твори; естрадні популярні пісні та п'єси для естрадного ансамблю, музика до художніх і мультиплікаційних фільмів, розшифровка старовинної табулятури й редакція романтичних опер українських композиторів.

М. М. Скорик народився 13 липня 1938 року у Львові. Його родина була тісно пов'язана з мистецтвом. Дід по лінії матері І. Охримович був відомим фольклористом, сестра бабусі – знаменита співачка Соломія Крушельницька. Хлопець виховувався в атмосфері високої духовності й дуже рано проявив нахил до музикування. Але в 1948 році трапилось лихо – всю родину було репресовано й вивезено до Анжело-Судженська Хабаровського краю. Проте й у цей складний період юнак продовжував займатися музикою.

У 1955 році Скорик повертається до Львова, вступає на I курс Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка по класу композиції (спочатку в С. Людкевича, а потім у класі професора А. Солтиса) та музикознавства.

Дипломною роботою його стала кантата «Весна» на слова І. Франка, яка і сьогодні є окрасою музичних програм багатьох хорових колективів. Після завершення навчання Скорик залишається працювати викладачем Львівської консерваторії. Молодий педагог одразу ж опиняється у вирі музичного життя міста.

У 1963 році він вступає до Спілки композиторів України, організовує естрадний ансамбль «Веселі скрипки».

1964 року Скорик закінчує аспірантуру при Московській консерваторії по класу композиції в професора Дмитра Кабалевського. Роки навчання в аспірантурі були надзвичайно плідними. Саме спілкування М. Скорика з Д. Кабалевським, людиною з надзвичайно широким полем творчих зацікавлень, композитором, педагогом, активним пропагандистом сучасного музичного мистецтва, ініціатором багатьох прогресивних починань у справі музично-естетичного виховання, відбилась на творчій діяльності молодого музиканта. Переконаність Д. Кабалевського в перемозі гуманістичних ідеалів музики назавжди полонила Скорика. Завдяки своєму вчителю він глибше зрозумів суспільну функцію мистецтва, основні завдання, що стоять перед музикантом-професіоналом.

Друга половина 60-х років наповнена етапними подіями в житті музиканта. Ґрунтовні знання з теорії музики, тонка музична спостережливість композитора-практика, аналітичний склад мислення дозволили М. Скорика серйозно зайнятися науково-дослідною роботою. У 1967 році він з успіхом захищає кандидатську дисертацію на тему «Ладові особливості гармонії С. Прокоф'єва», отримує науковий ступінь кандидата мистецтвознавства, наукове звання доцента, а згодом і професора.

У середині 60-х років почалась і педагогічна діяльність музиканта, яка триває й сьогодні. У цей період клас композиції М. Скорика закінчують Я. Верещагин, І. Карабиць, О. Кива, Є. Станкович, В. Шумейко – музиканти, які були зараховані до його класу після смерті Б. Лятошинського.

70-ті роки видалися плідними у творчому плані. На його творчій полиці з'являються кращі музичні твори – «Карпатський» концерт для оркестру, Концерт №1 для фортепіано з оркестром, Партити №3-6 для різного складу музичних інструментів, «Три українські весільні пісні» для голосу з оркестром. Можна сказати, що саме ці композиції стали новим поштовхом до утворення Скориком Другого фортепіанного концерту (1982), Концерту для віолончелі з оркестром (1983).

У ці роки музикант всебічно досліджує коріння національної та європейської музичної культури, що вплинуло на бажання композитора звернутися до незаслужено забутих музичних творів митців минулих років. Так почалась велика й кропітка редакторська робота композитора-професіонала. Завдяки старанням М. Скорика були віддруковані опери «На русалчин великдень» М. Леонтовича, «Купало» А. Вахнянина, «Роксолана» Д. Січинського; інструментальні твори «Юнацька симфонія» М. Лисенка. Крім цього композитор виконав розшифровку лютневої табулятури, яка довгі роки зберігалася в архівах Львівської наукової бібліотеки. І тепер ці ефектні старовинні п'єси в редакції М. Скорика стали прикрасою багатьох концертних програм.

У творах 60-70 років проявилися характерні риси творчості композитора: висока громадянськість тематики, плакатність мови, графічність інтонаційного вислову. У цей період виникають твори великої форми – Соната для скрипки і фортепіано, Сюїта для струнного оркестру, монументальна поема «Сильніше смерті» (написана на тему Великої Вітчизняної війни під враженням робіт скульптора В. Фівейського).

Названі музичні твори об'єднані єдиною спільною метою автора – опанування певними технологічними засобами музичної виразності. Так, поеми «Вальс» і «Сильніше смерті» поєднані використанням такого формоутворюючого музичного прийому, як остинато. Робота над названими поемами стала підґрунтям для написання творів зрілого періоду й водночас засвідчила опанування композитором не тільки музичного прийому остинато, а й таким розвитком музичного матеріалу, як принцип хвильової драматургії. У Скорика продовжувався пошук власних особливостей його музичної мови.

Розглядаючи творчість М. Скорика періоду 60-70 років, необхідно зупинитися на появі таких музичних творів, як кантати «Весна» на слова І. Франка та «Людина».

Назва першої кантати «Весна» зумовила добір засобів музичної виразності, що тісно пов'язані з відтворенням у мистецтві найстародавніших народних календарних обрядів.

Мова йде про пісні-веснянки, що вважаються найпоетичнішим засобом для оспівування пробудження природи й людської душі, очікування чогось радісного та світлого у весняний період. Тематизм всієї кантати має пісенну основу, та у фінальній частині музична мова її проростає монологічною декламаційністю.

Кантата «Весна» виявила таку характерну рису композиторського почерку Скорика, як лаконічність і водночас змістовна ємність висловлювання. Як підкреслює музикознавець Ю. Щириця, «перша велика праця композитора виявляє авторський пошук у головному – у створенні власного тематичного мислення». У цьому творі автор широко використовує поліфонічну техніку, розгортання музичного матеріалу продовжується в епічному характері, даючи окремим хоровим групам перегукуватися зі звучанням солістів (що є характерним для кантатної драматургії творів Й. Гайдна, М. Лисенка).

Кантата «Весна» написана в ранній період творчості композитора й належить до вказаного традиційного жанру вокально-хорового циклу як за своєю зовнішньою побудовою, так і за глибиною змістовної насиченості. В основу твору покладені вірші І. Франка. Для М. Скорика поезія цього видатного письменника була ідеально співзвучна своєю символічністю та багатозначністю поетичного вислову.

Головна ідея кантати «Весна» – пробудження природи як символ пробудження свідомості й дієздатності нації – провадиться крізь весь твір. Усі п'ять частин його об'єднуються завдяки поетичній та обраній композитором «веснянкової» символіці.

I частина – «Дивувалась зима» – готує слухача до зустрічі з весною. Музичний матеріал її відтворює неминучу появу нового й відхід старого, оновлення всього живого. Композитор звертається до потаємних духовних сил народу через театральну-сюжетну сцену, використовуючи традиційну для української весняної пісенності пісню куплетної форми.

II частина – «Гримить» – відтворює пробудження народного духу. Початкова музична тема побудована на інтонаціях закликів. Якщо в першій частині музичний образ будується і розвивається на мотивах пісні-веснянки, то в другій частині головна музична тема за своїм емоційним настроєм близька до старовинних кантів. Початковий інтонаційний заклик музичної теми розвивається від початку до кінця частини по висхідній лінії.

III частина – «Гріє сонечко» – музична тканина її будується на трьох контрастних епізодах. Перший – образ лагідного весняного ранку, його змінює другий епізод – схвилюваний спів солюючого співака-баритона, який закликає до боротьби («Встань, орачу»).

Третій, останній епізод частини («Гей, брати») справляє враження величного й урочистого гімну весни.

IV частина – «Розвивайся, зелена діброво» – пов'язана з відтворенням образів природи й наповнена м'якими, пастельними тонами.

V частина – «Земле моя, всеплодющая мати» – сприймається як філософсько-епічний вислів. І поетом, і композитором узагальнюється образ рідної Землі-матері й інтерпретується в глибокому і широкому понятті – вічності людського буття на землі.

Успіх, що прийшов до композитора з кантатою «Весна», допоміг звернутися молодому композиторові до поеми лауреата Ленінської премії, литовського поета Едуардаса Межелайтіса «Людина».

Друга кантата композитора «Людина» написана у 1964 році. Музична мова й образний стрій її відрізняються від попередньої кантати «Весна». Але об'єднує ці два твори авторська концепція – віра у творчу силу людського розуму. У другій кантаті проектується якісна зміна самої ідеї. Вона стає більш масштабною та зрілою. Автор уникає багатослівності, в чому виявляється велике довір'я до слухача-співрозмовника, здатного зрозуміти глибину задуму даного твору.

Кантата «Людина» одночастинна. Її музична драматургія пов'язана з пісенністю, що проявляється крізь декламаційність музичної мови. Мелодична лінія кантати відзначається плакатністю, у якій переважають ораторські інтонації.

Особливістю другої кантати є її монотематичність, а точніше кажучи моноінтонаційність. Головне інтонаційне ядро теми базується на тонічній квінті до мажору. Компози-

тор використовує традиційні кадансові звороти, а квартове сходження від домінанти (Д) до тоніки (Т) найчастіше застосовується для відтворення ораторського «героїчного» початку в музиці. Таким чином, весь арсенал музично-композиційних прийомів – вибір яскравих тональних барв, насиченість музичної фактури чистими інтервалами, лаконічність розвитку музичної мови, використання похідного маршу в якості ритмічної основи – спрямований на розкриття головної теми твору, пов'язаної зі ствердженням героїчного характеру всієї кантати.

У 1969 році М. Скорик створює Концерт для скрипки з оркестром, який, порівняно з іншими творами, має новий образний зміст та інтонаційне висловлювання. Новаторські риси Концерту виявляються в характері музичних тем, в енергії їх розвитку, у динамічній лінії розгортання всього циклу й загалом у нетрадиційному трактуванні концерту як цілісної музичної форми.

Концерт для скрипки з оркестром складається з трьох частин, які мають такі назви:

I частина – Речитатив;

II частина – Інтермеццо;

III частина – Токата.

I частина складається з трьох розділів, які за викладанням тематичного матеріалу створюють тричастинну контрастну структуру.

II частина має два тематичні утворення. Музична тканина частини пронизана гостродисонантним звучанням, політональними гармонічними напашаруваннями, специфічним тембровим забарвленням (звучання дерев'яних духових інструментів), елементами ладотональності. Емоційний тон II частини не виходить за межі лірико-скорботного, стриманого плинну і втілює глибокі роздуми й переживання людини.

III частина, фінал Концерту, контрастує з попередньою. У фіналі панує образ стихійної могутньої сили, що охоплює слухача в надзвичайному дійшовому пориві. «Токата» впевнено закінчує весь інструментальний цикл, підкреслюючи значимість авторського задуму та його музичного висловлювання.

У 60-70 роки Скорик звертається до вокально-симфонічних творів і пише цикл романсів на слова Тараса Шевченка, продовжуючи й оновлюючи славні традиції таких класиків української музики, як М. Лисенко, К. Стеценко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, С. Людкевич, М. Вериківський, А. Штогаренко, Г. Майборода, Ю. Мейтус. У ці роки багато ровесників Скорика були захоплені новими течіями, напрямками, експериментами в музичному мистецтві, які просто не наважувалися звернутись до такої серйозної поетичної творчості, як вірші Шевченка.

М. Скорик обтирає для себе три вірші, що оспівують життя і долю жінки-кріпачки. Цикл охоплює поезії «Якби мені черевики», «Зацвіла в долині», «За морем хмаронька пливе». Названі вірші склали своєрідну тричастинну форму як за своїм змістом, так і за музичною структурою. Три романси відтворюють три стани людини. Перший романс можна пов'язати з соціально-психологічною драмою жінки, другий має ліричний характер, третій – трагічно узагальнює життєву драму безправної жінки.

У шевченківському циклі проявились особливості, що характеризують творчий підхід композитора до створення циклу як єдиного цілого. По-перше, автор подає сюжет у трьох ракурсах (узагалі «триптиховий» принцип стає для творчості Скорика характерною ознакою). По-друге, цикл відзначається симфонічною масштабністю, що проявилось у ємності задуму й доцільності використаних музичних засобів виразності.

У 1976 році М. Скорик знову звертається до вокально-симфонічного жанру і пише триптих «Три українські весільні пісні» для сопрано і симфонічного оркестру.

Музична реалізація сюжетного задуму (оспівування жіночої долі) здійснюється композитором на вищому рівні узагальнення. Автор посилено драматизує емоційний тон усього циклу, майстерно використовує діалогізм вислову, що є характерним для розгортання музичного матеріалу українських весільних пісень. Поряд з цим композитор зосереджує увагу на кількох основних елементах розгортання музичної тканини і проводить їх

через увесь цикл. По-перше, це лад (гармонічний мінор з підвищеним IV ступенем – найдраматичніший з українських народних ладів). По-друге, це роль оркестру, у партії якого проникають мелодичні звороти вокальної партії. Відбувається процес синтезування вокальної партії та партії оркестрового супроводу. Їх об'єднання здійснюється завдяки мелодичній лінії твору.

Після закінчення аспірантури М. Скорик працює викладачем теоретичних дисциплін у Львівській консерваторії, а в 1966 році він був запрошений до Київської консерваторії на посаду викладача теоретичних дисциплін на композиторський і музикознавчий факультет. Згодом йому було доручено вести курс композиції та керувати науковими роботами аспірантів. У класі М. М. Скорика закінчили свою освіту Заслужений діяч мистецтв УРСР І. Карабіц, Я. Верещагін, О. Ківа, В. Ільїн, Лауреат Державної премії України ім. Т. Г. Шевченка Є. Станкович, О. Балакаускас. Головними рисами учнів Скорика, які вирізняють їх з-поміж інших молодих музикантів, є чітка ідейно-естетична позиція, реалістичне спрямування їх творчості, міцна фахова підготовка.

Педагогічна робота не заважала музиканту вести активну творчу діяльність. У цей період він пише багато естрадних пісень, музику до кінофільмів. Крапкою роботою в цьому жанрі стала музика до кінофільму «Тіні забутих предків». За своїм сюжетом цей фільм є своєрідним українським аналогом Шекспірової повісті «Ромео і Джульєтта».

Головні герої твору, Марічка та Іван, з дитинства кохають один одного. Але батьки їх належать до двох ворогуючих гуцульських родин – Палійчуків і Гутенюків. Кохання молодих людей, чисте і поетичне, як природа Карпатських гір, як струмкове дзюрчання коломийки, закінчується трагічною загибеллю обох.

Після закінчення роботи над музикою до кінофільму М. Скорик іще раз звертається до цього твору М. Коцюбинського і створює тричастинну «Гуцульську симфонію», яка пізніше була перейменована на «Гуцульський триптих».

Кожна з трьох частин має свою назву. I частина названа «Дитинство», II частина – «Іван і Марічка», III частина – «Смерть Івана» – свосередний драматичний центр циклу. При всій узагальненості розвитку сюжетної лінії, емоційного настрою в музичній тканині відчувається невсипуща журба Івана за коханою. У музиці відтворюються таємничі звуки нічного лісу, крізь який продирається Іван на голос уявної Марічки. Останній раз тужливо звучить трембіта. Оркестр замовкає. Чути лише дзенькіт мідяків, які падають у тарілку, що стоїть на грудях померлого Івана.

У 1965 році виникають наступні етапні твори Скорика, що стали новим підходом у розвитку українського музичного мистецтва. Це пов'язано з утворенням Партити для струнного оркестру. Твір був спеціально написаний для щойно організованого колективу – Київського камерного оркестру. Слідом за «Партитою» Скорика виникають аналогічні твори в А. Штогаренка, О. Зноско-Боровського, В. Сильвестрова, Л. Грабовського й інших музикантів. Можна сказати, що поява нового колективу стимулювала народження нового для українських композиторів жанру.

М. Скорик написав усього п'ять партит. Перша «Партита» (1965-1966 рр.) була створена для струнного оркестру, друга (1970 р.) – для камерного оркестру, третя (1974 р.) – для струнного квартету, четверта (1974 р.) – для симфонічного оркестру, п'ята (1975 р.) – для фортепіано.

Скорик переосмислює італійський варіант циклу сюїти, свідомо відмежовується від її терміну, чим підкреслює первісне жанрове визначення циклу. Автор застосовує такі назви частин: «Прелюдія», «Токата», «Фуга», «Речитатив», завдяки чому заглиблюється у сферу найхарактерніших форм для музики минулих епох. У цьому випадку реалізується художній задум автора, у якому регламентуються нові для композитора форми застосування творчих сил.

Музична тканина «Партити» №1 ґрунтується на одній-єдиній секундовій поспівці. У «Прелюдії» вона викликає елегантний настрій, у «Токаті» навмисне акцентування скрипкової групи надає темі зловісного, озлобленого музичного образу. У «Речитативі» – кульмі-

наційній частині циклу – інтонація головної теми перетворюється в інтонацію плачу і сприймається як глибоко драматичний монолог. «Речитатив» – кульмінація трагічна, дуже точно вивірена й чітко проінтонована. Це найлюдяніший, найвідкритіший плач, материнська скорбота за чимось, що втрачене назавжди.

Емоційність і глибина речитативу Скорика мають своє коріння. Вони ґрунтуються на живій людській інтонації, яка знаходиться на невидимій межі мови і музики. Семантика монологічних побудов у творах Скорика сягає народних плачів – жанру, який досить рідко знаходить своє відображення в українській професійній музиці.

Аналізуючи музичну партитуру твору, необхідно наголосити на незвичайному виборі солюючого інструменту – альту (чим продовжує досвід Шостаковича у використанні солюючої функції альту).

Останній епізод фіналу, побудований на інтонаціях з двох сусідніх звуків (з яких починається вся «Партита»), сприймається як боязке благання, трагічне запитання самотньої, змученої душі.

У Партиті (як циклічному творі) М. Скорик уперше виступив з власною концепцією драматургії циклу, визначивши для себе надовго вперед структурні особливості великих багаточастинних творів. Зіставляючи речитативно-монологічну сферу з остинатно-поліфонічними прийомами розвитку музичного матеріалу, композитор досягає високих художніх результатів.

Драматизація ідейного задуму твору по-різному реалізується в наступних творах композитора. Однак найбільш об'ємно й поглиблено вона розкривається в скрипковому концерті, що складається з трьох частин («Речитатив», «Інтермеццо» і «Токата»). Перші дві частини об'єднані однією монологічною сферою інтонування, третя виступає гострим контрастом до попередніх частин за своїм образним строем.

Ранні симфонічні твори М. Скорика наповнені яскравими творчими знахідками. Написання твору, де симфонічний оркестр являє собою багатотембровий сколюючий інструмент, стало основною метою композитора періоду 70-х років.

Так, у 1972 році виникла ідея написання концерту для великого симфонічного оркестру, у якому автор підбив певні підсумки попередніх пошуків, знахідок і форм самовираження.

«Карпатський концерт» М. Скорика одразу ж заявив про оригінальну концепцію опанування фольклором як головним імпульсом розвитку своєрідних музично-стильових принципів композитора, уведення його в образне і змістовне коло своїх творчих завдань.

Працюючи над Концертом, Скорик робить своєрідний акцент на темброво-колеристичному опануванні фольклорних витоків музичної мови. Композитора цікавить семантична функція тембру, саме тому в «Карпатському концерті» М. Скорик віддає перевагу темброво-колеристичному фактору розвитку музичної тканини.

У Концерті знайшло своє втілення і гармонійне світовідчуття композитора. Уже у вступній частині твору автор активно розвиває святкову піднесеність та емоційність усього концерту. Симфонічна партитура твору пронизана енергійними закличками трембіт, і поруч із цим – скромним звучанням карпатської денцівки. Напористі скрипки створюють атмосферу просторової перспективи завдяки постійному підкресленню лідійської квати.

Усі перелічені моменти підводять слухача до появи нової музичної теми, що пов'язана з відтворенням головного музичного образу. Звучить коломийка до танцю, інтонаційна основа якого базується на трихордовій поспівці.

Коломийка у Скорика – це супутниця всього людського життя. Вона і в радості, і в горі, і в праці, й у відпочинку, у коханні, і в розлуці. І ніби розкриваючи поступовість зміни людського настрою, композитор намотує на стрижень оркестрового звучання різноманітні емоційно-образні пласти, завдяки чому природно підводить слухача до кульмінаційного розділу твору.

Останній розділ Концерту насичений тривожними інтонаціями валторн (імітування трембіт). Вони напружено пронизують унісонне звучання оркестру. У музичній тканині ку-

льмінаційної частини прослуховуються заплячки сколюючих цимбал, що в речитативному зіставленні чергуються з музичним виступом струнної групи. Оркестрове звучання досягає свого апогею й у найвищій своїй кульмінаційній фазі «розбивається» об ніким неочікувану звукову паузу... Після неї знову звучить танець, але вже більш спокійний та урівноважений.

Ідея танцювальності в «Карпатському концерті» М. Скорика набуває специфічної драматургії та значущості. Вона розкриває мужність і гордий дух українського народу.

Жанр хорової музики у творчому доробку композитора представлений нешироко. Проте в ньому відбилася вся різнобарвність композиторського універсалізму.

Практично всі акапельні твори Скорика написані на замовлення хормейстерів і রাখовані на певні виконавські можливості конкретних хорових колективів. Така адресна орієнтація дозволила автору чітко спланувати й диференціювати завдання кожного музичного твору в плані використання професійних вокально-хорових можливостей колективу. Цикл хорових мініатюр «Пори року» був написаний для виступу львівського хору «Gloria» на музичному фестивалі в Італії, а «Літургія» створена на замовлення директора Камерного хору «Київ», Заслуженого діяча мистецтв України Миколи Гобдича.

Характеризуючи музичну мову «Літургії», необхідно підкреслити яскраву образно-емоційну сферу циклу. Оригінальність його музичної мови виявилась у тональному викладі, у тонкому й майстерному поєднанні старого і нового, традицій і новаторства.

При першому прослуховуванні «Літургії» вражає інколи непередбачуваний гармонічний хід розвитку музичної тканини. Але при цьому простежуються надзвичайно вивірені лінії кожної хорової партії при загальній досить складній і насиченій гармонічній основі. Ряд номерів «Літургії» досить прості за своєю музичною формою й об'ємом, але всі вони є глибоко художніми й майстерними композиціями (можна простежити зв'язок між літургійними творами майстрів духовних концертів минулого – М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя). Чим більше вслуховуєшся в музичну мову «Літургії», тим ясніше відчуваєш народність її деяких номерів. Мається на увазі демократизм основи музичної мови твору. Сам композитор з цього приводу висловився так: «Я хотів би, щоб мої релігійні твори виконувались у церкві... Я хотів наблизити свою музику – за гармонією, мовою до канонів і разом з тим знайти якийсь новий підхід».

Нетрадиційний, новий підхід у сакральній музиці М. Скорика пов'язаний, по-перше, з осучасненням давніх музичних традицій через додаткове внесення експресії та гостроти в сприйняття музичних творів сучасною людиною, і по-друге, з орієнтацією музичної мови твору на традиції вітчизняної композиторської школи.

Можна стверджувати, що музична мова «Літургії» святого Іоанна Златоустого наповнена гармонічними новаціями, індивідуально-стильовою неповторністю, а драматургія її повністю відповідає канонічним вимогам.

Хорова музика композитора, у якій музична інтонація тісно сплітається зі словесною і яскраво передає всю глибину змісту духовної музики, допоможе слухачеві більш об'ємно уявити собі постать М. М. Скорика як видатного музичного мислителя кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Творчий портрет М. Скорика був би неповним без згадки про його твори, написані в галузі естрадної музики. Захоплення композитора популярною естрадною піснею почалося ще в 1963 році, і пов'язано це було зі створенням інструментального ансамблю «Веселі скрипки». Для цього ансамблю музикант написав ряд пісень: «Аеліта», «Не топчіть конвалій», «Я тебе почекаю, коханий» та інші. Скорик одним з перших композиторів-професіоналів почав застосовувати такі популярні в наш час ритмічні формули, як босанова, твіст, рок-н-рол поруч з класичним танго й фокстротом. А нескладна мелодична лінія, лаконічний і простий супровід завжди приваблювали аматорів і молодих музикантів-професіоналів.

На початку 70-х років, коли М. Скорик проводив серію авторських концертів, музичні програми їх уже містили джазові композиції для інструментального ансамблю.

Пошуки музиканта в оригінальності музичного стилю композицій не обмежувалися

використанням нових ритмічних сполучень, а пов'язані були з особливим, на той час незвичайним поєднанням звучання різноманітних музичних інструментів. Наприклад, флейта, арфа, фортепіано, контрабас та ударні. Для такого складу було написано ряд інструментальних джазових п'єс, які часто виконувались у концертах, транслювались по радіо.

У своїй творчості М. Скорик продовжує давні традиції відомих музикантів Західної Європи та Росії (Р. Шумана, П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Г. Свірідова й інших), створюючи музику для дітей. Композитор пише цикл фортепіанних п'єс «З дитячого альбому», який міцно увійшов до репертуару учнів дитячих музичних шкіл.

У композиторській скрині Скорика є музика до мультиплікаційних фільмів («Як козаки куліш варили», «Цапеня та його горе» та інші).

Творчі сили свої музикант випробовує і в жанрі оперети та дитячого мюзиклу. У 1979 році у Києві відбулась прем'єра дитячого мюзиклу-казки «Пісні Арлекіна» (лібрето О. Вратарьова). Авторам твору вдалося створити спектакль, який порушує надзвичайно важливі й актуальні проблеми виховання. Мюзикл висвітлює вірну, щирну, безкорисливу дружбу, а музичним етикетом спектаклю стала пісня про дружбу.

80-90-ті роки пов'язані з активною діяльністю музиканта в галузі суспільно-культурного життя. Він стає організатором музичних фестивалів «Музика українського зарубіжжя», «Пам'яті жертв Голодомору 1933 року».

Композиції Скорика цього періоду вражають своєю розмаїтістю, несподіваністю художніх відкриттів.

В останні роки М. Скорик багато гастролює з концертами в Австралії, Італії, Канаді, США, країнах Західної Європи, активно пропагує українське музичне мистецтво.

Творча й ідейна платформа композитора М. М. Скорика чітка й недвозначна, вона яскраво простежується в його музичній діяльності. Це глибоке засвоєння класичних традицій західноєвропейського й національного музичного мистецтва в поєднанні з новими сучасними технологіями й засобами музичної виразності.

Минають роки, а твори, написані композитором, свідчать про те, що їх автор набув творчої зрілості. Можна сподіватися, що кожний новий музичний твір сучасного українського композитора М. М. Скорика буде дарувати слухачам яскравість авторського вислову, оригінальність вирішення серйозних і цікавих творчих завдань.

Список основних творів М. Скорика

1. 1959 рік – «В Карпатах» цикл фортепіанних п'єс.
2. 1960 рік – «Весна» кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші І. Франка.
3. 1960 рік – «Вальс» симфонічна поема.
4. 1961 рік – Сюїта для струнного оркестру.
5. 1962 рік – «Рондо» п'єса для фортепіано.
6. 1962 рік – «Варіації» для фортепіано.
7. 1962 рік – «Коломийка» п'єса для фортепіано.
8. 1962 рік – Цикл романсів на слова Т. Шевченка:
 - «Якби мені черевики»;
 - «Зацвіла в долині»;
 - «За сонцем хмаронька пливе»;
 - «Ой сяду я під хатою».
9. 1963 рік – «Сильніше смерті» симфонічна поема.
10. 1963 рік – Соната для скрипки та фортепіано.
11. 1964 рік – «Людина» кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші Е. Межелайтіса.
12. 1964 рік – «Бурлеска» п'єса для фортепіано.

13. 1965 рік – «З дитячого альбому» цикл п'єс для фортепіано:
 - «Простенька мелодія»;
 - «Народний танець»;
 - «Естрадна пісня»;
 - «Лірник»;
 - «Жартівлива п'єса».
14. 1965 рік – «Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру.
15. 1966 рік – «Партита №1» для струнного оркестру.
16. 1967 рік – «Каменярі», поема-балет за мотивами І. Франка.
17. 1969 рік – Концерт для скрипки з оркестром.
18. 1969 рік – «Речитатив і рондо» для скрипки, віолончелі та фортепіано.
19. 1969 рік – «0:0 на нашу користь» музична комедія, лібрето Р. Віккера та О. Канівського.
20. 1970 рік – «Партита №2» для камерного оркестру.
21. 1970 рік – П'єси для естрадного ансамблю:
 - «Арабеска»;
 - «Нав'язливий мотив»;
 - «У народному стилі»;
 - «Старі часи».
22. 1962-70 рік – Естрадні пісні:
 - «Намалюй мені ніч», слова М. Петренко;
 - «Нічне місто», слова М. Петренко;
 - «Не топчуть конвалій», слова Р. Братуна;
 - «Аеліта», слова Б. Стельмаха;
 - «Принесіть мені маків», слова Б. Стельмаха;
 - «Я тебе почекаю, коханий», слова Б. Стельмаха;
 - «Львівський вечір», слова Б. Стельмаха;
 - «Квіти говорять», слова М. Сома;
 - «Три трембіти», слова О. Вратарьова.
23. 1972 рік – Сюїта з музики до п'єси Лесі Українки «Камінний господар».
24. 1973 рік – «Три фантазії на лютневі теми XVI століття» з «Львівської табулатури» транскрипція для струнного оркестру.
25. 1974 рік – «Три українські весільні пісні» для голосу та симфонічного оркестру.
26. 1974 рік – «Партита №3» для струнного оркестру (варіант для струнного квартету).
27. 1974 рік – «Партита №4» для симфонічного оркестру.
28. 1975 рік – «Партита №4» для фортепіано.
29. 1963-1975 рр. – Музика для художніх фільмів:
 - «Тіні забутих предків»;
 - «Хліб і сіль»;
 - «Жива вода».
30. 1963-1977 рр. – Музика до мультиплікаційних фільмів:
 - «Як козаки куліш варили»;
 - «Граї, моя дудочко»;
 - «Еней»;
 - «Цапеня та його горе».
31. 1977 рік – Концерт для фортепіано з оркестром.
32. 1978 рік – «Пісні Арлекіна» дитячий мюзикл-казка, лібрето О. Вратарьова.
33. 1970-1978 рр. – Редагування музичних творів:

- Розшифровка та редагування «Львівської лютневої табулятури XVI ст.»;
- Редагування «Юнацької симфонії» М. Лисенка;
- Редагування опери М. Леонтовича «На русалчин великдень» («Русалчини муки»).

Питання та завдання

1. *Музична творчість М. Скорика складає вагомую частину української та світової музичної культури.*
2. *Коли і в якій сім'ї народився М. Скорик?*
3. *Студентські роки у Львівській консерваторії.*
4. *Зустріч М. Скорика з Д. Кабалевським.*
5. *60-ті роки, початок педагогічної діяльності М. Скорика.*
6. *Висвітлити редакторську роботу М. Скорика.*
7. *Кантати Скорика («Весна», «Людина»).*
8. *Виявлення новаторських рис у музиці Концерту для скрипки з оркестром.*
9. *Вокальні твори Скорика на слова Т. Шевченка.*
10. *Музика для кіно, естрадні пісні Скорика, джазова музика.*
11. *Фортепіанні партити М. Скорика.*
12. *Сакральна музика у творчості М. Скорика.*
13. *Концертна діяльність Скорика-диригента.*

Література:

1. *Кияновська Любов. Українська музична культура. Вид. друге, перероб. і доп. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 124-129].*

ЛЕСЯ ВАСИЛІВНА ДИЧКО

(1939)



Постать відомої української композиторки Лесі Дичко в сучасному світовому музично-культурному просторі – найунікальніша. Композитор збагатила музичну культуру своїм самобутнім і неповторним талантом, яскравими музичними творами, у яких природно поєднуються глибоко класичні та новаторські традиції вітчизняної культури. Головна особливість її творчої діяльності полягає в гострому відчутті часу. Саме їй разом з представниками мистецько-суспільної інтелігенції 60-х років судилося стати будителями національної музичної культури країни.

Народилася Леся (Людмила) Дичко в м. Києві 24 жовтня 1939 р. в сім'ї інженера-шляховика. Її батько, Василь Панасович Дичко, виріс у багатодітній родині. Після смерті своїх батьків він разом з братом і сестрою виховувався в дитячому будинку м. Зінькова. Змалку любив музику.

Потрапивши до Києва, він почав відвідувати робітничу консерваторію (нині Київська музична школа для дорослих ім. К. Г. Стеценка). Тут В. П. Дичко написав декілька пісень і романсів, у яких проявилася його музична обдарованість. Але через певні життєві обставини він не міг серйозно займатися музичною діяльністю. Отже, після народження доньки Лесі В. П. Дичко докладав усі зусилля, щоб розвинути музичні здібності дівчинки. Батько першим навчив Лесю нотної грамоти, першим допомагав їй у складанні музичних творів; такі музичні години виявилися дуже корисними для дівчинки, добре вплинули на формування, розвиток і прояв її музичної пам'яті й внутрішнього слуху.

Мати дівчинки, Віра Антонівна, була педагогом, мала гарний голос і любила виконувати українські народні пісні та побутові романси. Від матері Лесі передалося й захоплення образотворчим мистецтвом.

У 1947 році Леся пішла до першого класу 13-ї середньої школи ім. К. Ушинського й паралельно до дитячої музичної школи №2. У загальноосвітній школі дівчина проявила великі здібності до гуманітарних наук: географії, історії, російської, української мови й літератури.

У музичній школі Леся дуже любила сольфеджіо, хоровий спів. Ще в дитячі роки проявилася тяга дівчинки до імпровізації, що було пов'язано з фантастичним світом казок.

У 1954 році, закінчивши музичну школу й сім класів загальноосвітньої школи, Леся перейшла до восьмого класу теоретичного відділу музичної школи-десятирічки ім. М. В. Лисенка. Ці важливі роки формування та розвитку музичних здібностей дівчини пройшли під керівництвом кваліфікованих і чуйних викладачів – О. Андреевої й В. Кучерова.

У музичній школі Л. Дичко велику увагу приділила вивченню та засвоєнню окремих

композиційних засобів і прийомів, умінню розвивати певний музичний матеріал і укласти його в конкретну музичну форму. У цей період виникли її перші інструментальні п'єси: «Киця», «Образ» – для фортепіано; «Скерцо» – для скрипки; «Мелодія» – для віолончелі і фортепіано.

До випускних іспитів Леся підготувала Концерт для голосу з симфонічних оркестром, мелодика якого вразила своєю виразністю, ширістю й емоційністю.

Восени 1958 року, після закінчення музичної школи-десятирічки ім. М. В. Лисенка, Л. Дичко вступає на перший курс композиторського факультету Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського.

У вищому навчальному закладі її викладачами були видатні українські композитори К. Ф. Данькевич, Б. М. Лятошинський. Від своїх наставників Леся засвоїла глибокі професійні знання, перейняла любов до яскравих фольклорних традицій. Під керівництвом Б. М. Лятошинського Дичко освоїла теорію композиції та інструментовку.

У роки консерваторського навчання Л. Дичко багато сил віддала вивченню історії розвитку музичної літератури. Вона старанно вивчала музику великих майстрів XVII-XVIII століть: Л. Кореллі, Й.-С. Баха, Г. Генделя. Великий інтерес у неї викликала творчість сучасних композиторів: К. Дебюссі, М. Равеля, С. Прокоф'єва, Д. Шостковича, Ф. Стравінського, Б. Бартока, П. Хіндемита, А. Онегера, Л. Ноно, К. Орфа, Ч. Айвза, Б. Бриттена й інших. У музиці цих композиторів Леся приваблювало вживання незвичайних оркестрових колоритів, нових акордових сполучень, високий рівень технічної майстерності.

Активному засвоєнню нових професійних прийомів і технічних засобів сприяло постійне спілкування молодого музиканта зі своїми друзями, які вже через декілька років стали відомими композиторами – Л. Грабовським, В. Губою, Ю. Іпенком, В. Сильвестровим, диригентом І. Бланковим. Разом з ними вона прослуховувала записи нових творів, аналізувала симфонічні партитури.

Зі своїми товаришами Л. Дичко вивчає не тільки складні технологічні прийоми професійної музичної творчості, вона загострює свій інтерес на фольклорі. Молода композиторка вивчає спеціальні наукові праці з питань розвитку українського музичного народного мистецтва, знайомиться з численними зібраннями фольклору, засвоює різноманітні методи опрацювання народних мелодій, які використовувалися такими відомими музикантами, як М. Балакірев, Б. Барток, М. Лисенко, М. Леонтович, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський.

Багато нового й повчального відкрила для себе Леся у фольклорних експедиціях, що влаштовувалися для студентів композиторського й історико-теоретичного факультетів. Тонким слухом вона вловлювала особливості нетемперованого інтонування, своєрідне використання вже добре відомих інтервалів, виконавські особливості талановитих сільських музикантів-співаків. Отже формування власного композиторського стилю Лесі Василівни відбувалось під впливом вивчення народного українського мистецтва й освоєння творчості видатних композиторів першої половини XX століття.

У консерваторський період Леся Дичко пробує свої сили в різних музичних формах і жанрах. З-поміж творів, що були створені в ці роки, слід назвати «Казкову сюїту» №1 для симфонічного оркестру. Сюїта розрахована на дитячу аудиторію. Усі частини її розподілені за принципом контрасту змісту, настрою, темпу. Музика кожної з них вводить слухача в чудовий казковий світ – цікавий і таємничий, насичений багатьма фантастичними образами. Створюючи химерні музичні образи (зайчика, киці), композиторка вміло поєднує тембри окремих музичних інструментів, зіставляє різноманітні групи оркестрових інструментів, застосовує гнучкий пунктирний ритм. Названі музичні засоби виразності допомогли композитору відтворити в музиці індивідуальність казкових образів. У сюїті шість частин:

1. Вступ.
2. Казковий марш №1.

3. Зайчика образили.
4. Розмова порцелянових ляльок.
5. Киця.
6. Казковий марш №2.

У третій і п'ятій частинах сюїти авторка використовує музику з двох своїх фортепіанних п'єс, що були написані нею ще під час навчання у школі-десятирічці ім. М. В. Лисенка.

*Казкова сюїта №1.
Частина №5. «Киця».*

Moderato grassioso



Звукові особливості оркестру відкрили перед композиторкою можливості значно ширше продемонструвати своє відчуття тембрів оркестру, використання їх особливостей для втілення в музиці конкретного програмного змісту.

Поряд з вивченням розвитку історії музичної культури Л. В. Дичко поповнює свої знання з питань архітектури, скульптури, літератури, образотворчого, театрального й кіномистецтва. Вона постійно відвідує художні виставки, з великим захопленням читає наукові дослідження провідних митців епохи Відродження. У період своїх подорожей Італією, Югославією, Болгарією, Німеччиною вона знайомиться з творчістю Ботічеллі, Мікеланджело, Ель Греко, Моралеса.

Неабияку увагу музиканта привертає і творчість російських художників О. Іванова, І. Левітана, М. Реріха, японських і китайських митців. Захоплення образотворчим мистецтвом отримало своє професійне завершення в Київському художньому інституті, де Леся Дичко прослухала спеціальний курс з образотворчого мистецтва у викладачів-мистецтвознавців Ю. Асеевої, Л. Міляєвої, М. Тищенко.

Природно, що таке глибоке вивчення особливостей образотворчого мистецтва не могло не проявитися в її композиторській діяльності. Під впливом картин російських художників – В. Васнецова, І. Левітана, В. Сурікова, І. Шишкіна – у 1961-1962 роках композиторка створює цикл вокально-симфонічних фантазій-поем.

Безумовно, така глибока зацікавленість живописом не могла бути втілена композиторкою тільки в одному музичному творі. Потяг до картинності, своєрідної театральності приведе Лесю Василівну до задуму написати балетний твір, у якому хореографічне мистецтво, пантоміма та музичне висловлювання утворили б єдиний художній вислів. У своїх творчих пошуках композиторка орієнтувалася на новий тип балету, що існував уже в російському та західному балетному мистецтві й був спрямований на осмислення великих симфонічних і камерно-інструментальних творів. Балетний жанр уже мав приклади нової оригінальної інтерпретації творів П. І. Чайковського («Франческа да Ріміні», «Буря»), Д. Шостаковича (Сьома симфонія), В. Косенка («Світанкова поема») видатним російським балетмейстером М. Фокінім.

Задум Л. Дичко був здійснений під час постановки балету «Метаморфози» – поетичної музичної розповіді про долю й покликання Художника, труднощі становлення творчого кредо та поривання Митця до нового і прекрасного тощо. Перша редакція балету була здійснена авторкою в 1963 році, але через 10 років Л. Дичко повертається до свого твору й докорінно переробляє його. Композиторка зосереджує свою увагу на акцентах узагальнюючого характеру, на розкритті внутрішньої динаміки музичних образів, настроїв і переживань, відмовляючись від надмірно конкретизованих образів і ситуацій.

Чотири частини балету «Метаморфози» розвиваються без перерви. У них виявилися головні риси музичної мови Л. Дичко – це рухливий ритм і метр 9/8, 8/8, 6/8, 10/8, 11/8.

Численні приклади з української, російської, західноєвропейської музичної класики свідчать про те, що використання вказаних ритмічних структур є характерною ознакою для таких жанрів, як сюїта, поема, балет. Аналізуючи музичну мову балету Дичко, доктор

мистецтвознавства М. М. Гордійчук відзначав: ««Метаморфози» Лесі Дичко можна віднести до типу тих композицій, які базуються на поєднанні драматургічних і структурних заasad трьох музичних жанрів: балету, сюїти і поеми. Від першого взято специфіку задуму й очевидну хореографічність музичного вирішення ряду епізодів (зокрема, другої частини й вальсу), від другого – досить чіткий поділ цілого на чотири контрастні епізоди, від третьої – прагнення до наскрізного розвитку думок і образного синтезу». Продовжуючи свій аналіз, музикознавець підкреслив вплив на творчість композиторки «однієї з тенденцій сучасного музично-творчого процесу, де «змішування» та органічне інтегрування визначальних прикмет різних жанрів розширює можливості мистецького осмислення ідеї, зумовлює виникнення нових засобів і художніх прийомів».

У другій редакції балету зберігається умовний поділ твору на чотири частини, що виконуються суцільно. Більш яскравим стає елемент «ланцюгової драматургії», коли закінчення попереднього епізоду становить початок нового, наступного. Саме такий розвиток музичного матеріалу надає всій композиції яскравих ознак поемності.

Даючи загальну характеристику балету «Метаморфози», М. Гордійчук відзначає напружено-збуджений, «вибуховий» характер музики, підкреслює досить часте зіставлення таких метро-ритмічних структур, як дуелі з тріолями, використання «змістовних» пауз, двох асиметричних хвиль у музичному тексті, що певним чином акумулюють драматичне напруження цілісного симфонічного полотна твору. Можна сказати, що завдяки створенню «Казкової сюїти №1» та балету «Метаморфози» Л. Дичко набула певних творчих навичок у написанні програмної музики.

У цей же період виникають і перші спроби композитора в жанрі камерно-вокальної та романсової лірики. Мається на увазі написання таких творів, як Концерт для голосу з симфонічним оркестром, «Колисаночка» для сопрано й симфонічного оркестру на слова В. Болдиревої, романси на слова Лесі Українки («Ніч тиха і темна була» для меццо-сопрано і фортепіано, «На човні», «Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати»), П. Грабовського («Матері», «Сон», «Знов повіяло в душу весною»), інших письменників.

Уважне ставлення, чуйне вживання композитором у відібрану нею літературну основу романсів підштовхували музиканта до пошуків нових специфічних прийомів і методів розвитку музичного матеріалу, що у свою чергу сприяло відтворенню в музичних текстах глибокого ідейно-художнього й емоційного змісту твору.

Творча діяльність Л. Дичко з найперших її кроків тісно пов'язана з соціальними, громадськими, культурними подіями в житті країни. Саме тому в 1964 році композитор створює рапсодію «Думка» для сопрано соло, чоловічого хору (капели бандуристів) і симфонічного оркестру, в основу якої був покладений вірш Т. Шевченка «Вітер буйний, вітер буйний». Новий твір став відгуком музиканта на святкування 150-річчя від дня народження видатного українського поета.

Вокально-симфонічна рапсодія «Думка» – це лірико-драматична розповідь про дівчину, яка була розлучена зі своїм милим. У мелодичній основі рапсодії закладено чимало інтонацій від народних плачів, що використовуються у специфічному ладі – двічі гармонічному мінорі (з підвищеними четвертим та сьомим щаблями), гармонічний мінор збагатив музику твору трагедійним звучанням. Розгортання музичного образу здійснюється наскрізним розвитком основ нот музичної теми, яке надає творові певних рис поемності.

Партія солістки (соло сопрано) передає основне смислове навантаження твору. Роль хору в рапсодії переважно підлегла. Оркестрова партія трактується в цілковитій смисловій і художній відповідності з вокальним компонентом твору. Цікаво, що до одного з епізодів музичного тексту авторка залучає бандуру, чим ще більше підкреслює народність і специфічність «рапсодичність» твору.

Якщо в рапсодії «Думка» роль оркестру ще не набуває певної самостійності, то в наступному творі – кантаті «Ленін» (дипломна робота молоді композиторки) – основна роль належить оркестровій партії. Літературною основою кантати стали тексти творів Дем'яна Бідного, М. Заболоцького, В. Маяковського, азербайджанського поета Расула Раї,

відомої революційної пісні «Варшав'янка». У розгортанні музичного образу кантати Дичко широко використовує прийоми поліфонічного «нарощування» самостійних голосів (у партіях оркестру й хору), тональне зіставлення. П'ять частин кантати «Ленін» виконуються без перерви. Об'єднують їх своєрідні музичні лейттеми, що звучать у солістів (речитативи) або в оркестрових фрагментах. Як зазначає М. М. Гордійчук, композиторці вдалося уникнути офіційності, декларативності, плакатності. У 1971 році за цей твір Л. В. Дичко була присуджена Республіканська премія ім. М. Островського.

У 1964 році Леся Дичко закінчила навчання у консерваторії. На її творчій полиці уже були твори різних жанрів. Вони впевнено увійшли в концертні програми музикантів країни. Через рік Л. Дичко була прийнята до Спілки композиторів України. У цей період у музиканта викристалізувалось прагнення оволодіти знаннями з драматичного мистецтва. З цією метою вона відвідує лекції з історії театру й акторської майстерності в державному інституті театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого.

Бажання Л. В. Дичко вдосконалити свою професійну майстерність привело композиторку в 1967 році до аспірантури Київської державної консерваторії. Її керівником був відомий український композитор Б. М. Лятошинський. Після передчасної смерті видатного митця Леся Василівна навчалася у відомого російського композитора, професора Московської консерваторії М. І. Дейко.

Закінчивши навчання в аспірантурі, Л. Дичко починає свою педагогічну діяльність як викладач історії та теорії музики в студії при Державній заслуженій капелі бандуристів України та в Київському художньому інституті.

У цей період творчості задумки композиторки тісно перепліталися з пошуками нових методів втілення художнього образу. З цією метою Леся Василівна звертається до камерно-вокальних циклів, поєднуючи декілька романсів у єдине музичне полотно. Саме в музичних циклах автор домоглася поєднати принцип музичної інтерпретації конкретного поетичного твору з відтворенням загальної музичної ідеї всього музичного опусу.

Так, у вокальному циклі «Не згасне зоря» шість різних за змістом і настроєм віршів М. Рильського поєднанні композиторкою в єдине художнє ціле. Слухач може почути в ньому і громадянські мотиви («Воля народу», «Народе мій»), і філософську лірику («незгасне зоря», «Нашадок»), і оспівування праці трудівника («Пісня про Донбас») та образів рідної природи («Ознаки весни»). Правдиве відтворення внутрішньої теплоти поезії М. Рильського, мелодійності та ліричності її мовної інтонації стало головним фактором у поєднанні згаданих віршів у нерозривний музичний цикл.

Новим кроком уперед у пошуках композиторкою цікавих методів втілення художнього образу стала й поява камерно-вокальних циклів «Пастелі» та «Енгармонійне» на слова П. Тичини. Багатьма дослідниками відзначалась дивовижна «співність» його поетичного слова, де вдало поєднуються філософські роздуми, витончена асоціативна символіка з закінченою художньою формою. Тому не дивно, що поетичні шедеври П. Тичини привертали до себе увагу багатьох українських композиторів, серед яких слід назвати прізвища П. Козицького, К. Данькевича, Л. Грабовського, І. Карабіца, Г. Ляшенко й інших. Безумовно, такого композитора, як Л. В. Дичко, чутливого до різних кольорових відтінків, не могла не зацікавити геніальна поезія П. Тичини.

Вокальний цикл «Пастелі» передбачає живописно-музичне розв'язання творчої проблеми з насиченням найніжніших барв, згладжених переходів від одного кольору до іншого. Звукообразальні моменти і звукомалярські прийоми посідають головне місце в мініаторах циклу, що складається з чотирьох віршів («Ранок», «День», «Вечір», «Ніч»). У них відтворюється емоційна реакція на явища природи, хвилинні враження митця від чудового літнього дня. Бажання передати музику «спокою» зумовило «імпресіоністичну» мінливість музичної мови циклу.

Якщо вокальний цикл «Пастелі» прагне відтворити емоційне враження або настроєвий стан людини, викликаний впливом оточуючої природи, то в другому вокальному циклі «Енгармонійне» композиторка намагається передати філософське тлумачення поетом образів

природи. Леся Дичко змінює порядок віршів: замість запропонованої поетом послідовності «Сонце», «Вітер», «Туман», «Дощ» композиторка складає свою – «Туман», «Сонце», «Вітер», «Дощ». Така перестановка загострює психологічні контрасти між окремими частинами, динамізує наскрізний розвиток музичного вислову.

Перша частина циклу – «Туман» – своїм тривожним настроєм одразу ж вводить слухача в коло музичних образів, сповнених таємничості й почуттєвої хиткості. Для утворення пейзажної картини з холодним туманом композиторка використовує в партії фортепіано ладово нестійкі ароматизовані остинатні фігурації. Вокальна партія має декламаційно-розповідальний характер, її мелодична лінія наповнена переінтовнованими поспівками зразків обрядового фольклору.

Друга частина – «Сонце» – сповнена світлими, радісними інтонаціями. Повна заспокоєність і душевна «злагоджєність» пронизують цей романс від перших до останніх тактів.

Третя частина – «Вітер» – знову відтворює бурхливий настрій. Стрімкість і легкість, ажурність і прозорість фактури є атрибутами музичної тканини цієї частини. Вокальна партія наповнена різноманітними засобами музичної виразності (тривалими трелями, форшлагами, гліссандуючими пасажами, октавними зіставленнями мотивів) і виступає як повноправний компонент у створенні музичного образу.

Четверта частина – «Дощ» – асоціюється з грайливими, прозоро-чистими та дзвінками краплинами літнього дощу, які в кінці твору під промінням сонця «розчиняються» в чистому блакитному небі.

Крім програмних назв кожна частина циклу має свій конкретний жанровий підзаголовок:

I ч. «Туман» названо фантазією;

II ч. «Сонце» названо прелюдом;

III ч. «Вітер» названо пастораллю;

IV ч. «Дощ» названо скерцо.

Вокальні цикли «Пастелі» й «Енгармонійне» займають значне місце у творчому доробку Л. Дичко. Досвід інтенсивної роботи композитора в написанні програмно-вокальної музики, де цікаво й водночас природньо поєднується відтворення конкретного музичного образу з філософським узагальненням обраної теми, став необхідним ґрунтом для написання музикантом нового твору більш масштабного рівня.

Такий твір народився в 1967 році. На сцені Львівського академічного театру опери та балету ім. І. Франка другою частиною вечора балетної музики був виконаний новий одноактний балет Л. Дичко «Досвітні вогні», написаний за мотивами творів Лесі Українки (автор лібрето – В. Нероденко). Як і в балеті «Метаморфози», основна ідея твору пов'язана з проблемою «Художник і суспільство». Головними персонажами балету є Поет, творчість якого висловлює мрії та бажання свого народу, Пан – уособлення всього мертвого, темного, зловісного, Пісня – символ вічності волелюбного народного духу.

Музика балету «Досвітні вогні» чітко розділяється на два великі образно-характерні пласти. Перший побудований на інтонаціях веснянок, гаївок, українських народних наспівів і пов'язаний з образами Поета, Пісні. Другий пласт наповнений інтонаціями гротеску, жорстокості, бездушності. Обидва пласти перебувають у постійному конфлікті, що визначає загальний активний пульс руху всього музичного твору.

Робота над симфонізацією балету «Досвітні вогні» наптовхнула Л. Дичко на думку виділити один з епізодів балету й надати йому окремого значення як самостійного музичного твору. Таким чином у 1969 р. виникли варіації для симфонічного оркестру «Веснянки», присвячені відомому українському музикознавцю, доктору мистецтвознавства М. М. Гордійчуку. Вони займають значне місце в репертуарі провідних симфонічних колективів України.

У симфонічних варіаціях композиторка поставила собі за мету донести до слухача багатство емоційних відтінків фольклорних наспівів, котрі несуть у собі веснянки як твір мистецтва і як своєрідне явище народного побуту.

В основу 12 симфонічних варіацій покладено оригінальну авторську тему, яка становить свого роду концентрат веснянкових мелодій: діатонічна основа, ритмічна свобода зумовлюють її різноманітні модифікації.

У симфонічних варіаціях проявилася майстерність композиторки у володінні стильовими багатствами фольклору, здатність органічно поєднати їх з новими надбаннями професійної майстерності, сучасними музичними засобами виразності.

«Веснянки»

Варіації для симфонічного оркестру



Поряд з інтонаціями народної ладовості авторка широко використовує класичну й народно-підголоскову поліфонію. Накреслення самостійних горизонтальних ліній у музичній тканині приводить у деяких епізодах твору до утворення політональних моментів.

Серед засобів музичної виразності значна роль відводиться метро-ритмічній варіантності. Кожна варіація має свою метро-ритмічну структуру, з чим пов'язане авторське тлумачення головної теми.

Використовуючи варіаційну форму, авторка, з одного боку, свідомо уникає метричної замкненості усієї структури твору, а з іншого боку, композиторка застосовує елементи репрізистності, що призводить до завершення музичного вислову всієї художньої концепції. З цією метою десята варіація повторює другу варіацію в плані поступового наростання почуття святковості, а дванадцята варіація урочистого характеру набуває ознак величавого гімну Природі, Весні, Красі, Молодості. Головна тема проводиться у збільшенні й розгортається широким кроками.

Симфонічні варіації Л. В. Дичко «Веснянки» позначені барвистістю звукової палітри, світлим і радісним настроєм. Використання фольклорних інтонацій вирішене з позицій високого композиторського професіоналізму і продовжує кращі традиції українських композиторів-класиків: М. Лисенка, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького.

Аналізуючи музичну творчість Л. В. Дичко, слід згадати кантату «Червона калина», написану в 1968 році. Назва кантати, за традиціями народної символіки, висвітлює ідею боротьби українського народу проти чужоземних загарбників (у фольклорі ця назва є символом бойового подвигу, вірності рідній землі, самопожертви заради свободи).

Вибір ідеї твору пов'язаний з загостреним інтересом композиторки до фольклору, до нових форм його переосмислення. Поетичною основою кантати Л. Дичко обирає слова народних пісень, що примусило музиканта до кропіткого та серйозного вивчення поезики і стилю українських народних пісень, народних плачів і причитань. Тому відбір кожної пісні пов'язаний з осмисленням цілого комплексу музичних засобів виразності, необхідних і здатних до інтерпретації головної ідеї твору.

Кантата «Червона калина» написана для великого мішаного хору, солістів, двох фортепіано, арфи та групи ударних інструментів. За своєю будовою кантата «Червона калина» належить до класичних зразків обраної форми і наближається до жанру «сценічної кантати», яка вже на той час посіла достойне місце у творчості відомого західноєвропейського композитора Карла Орфа. Твір має п'ять частин, які розміщуються за принципом образного, емоційного, темпового та фактурного контрасту. Кожна частина твору має свою особливість і в залежності від свого змістовного значення сприймається то як арія, то як монолог, то як оперна сцена.

Перша частина кантати написана на слова народної історичної пісні «Побратався сокіл з сизокрилим орлом». Це розповідь про трагічні події минулого, коли багатьох молодих людей відправляли на Туреччину в полон. Вся частина за характером є лірико-епічним монологом (соло – драматичний тенор). Партія соліста «підпорядковує» собі партію хору й інструментального супроводу, які поглиблюють сумну розповідь.

Espressivo

p По - бра - тав - ся со - кіл з си - зо - кри - лим ор - лом.
Ой бра - те ж мій бра - те, си - зо - кри - лий ор - ле!

Перша частина твору виконує функцію своєрідної експозиції всієї кантати.

Друга частина твору написана на слова двох відомих народних пісень: «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче» та «Чи я в лузі не калина була».

Літературний текст і мелодика народної пісні «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче» отримує своєрідне тлумачення у композитора. Натяк на персоніфікацію спостерігається вже з перших тактів другої частини.

Кантата «Червона калина»

Друга частина «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче»

Vivo

p Ко - - зак од'їжд - жа - є дів - - чи - - нонь - ка пла - че

Перед слухачем постає зображення далекої небезпечної дороги, що простягається перед юнаком. Дівчина благає не залишати її. Перший епізод другої частини написаний для хору а capella.

У другому епізоді частини звучить соло мецо-сопрано на слова пісні «Чи я в лузі не калина була». На відміну від першого епізоду, у другому авторка використовує власну оригінальну мелодію, яка інтонаційно пов'язана з попередньою мелодією. Уся друга частина відтворює образ дівчини, її тривоги перед невідомим, стан важкого душевного болю.

Третя частина кантати – «Пісня про Байду» – написана як монолог баса, у якому авторка показує два протилежних образи – Байди і «турецького царя». Музична мова третьої частини, що сприймається як драматична оперна сцена, розгортається на інтонаціях народних козацьких пісень і репліках «турецького царя», котрий виявляє повну розгубленість перед непокірним духом Байди. Уся частина своєрідно продовжує героїко-романтичний настрій першої частини твору, що є одним з проявів прагнення авторки до наскрізного розгортання головної ідеї кантати.

Кантата «Червона калина»
Частина третя «Пісня про Байду»

Maestoso

f Ой пе Бай - да мед - го - рі - лоч - ку
та й не день не ніч - ку та не го - ди - ноч - ку

Наступна, четверта частина кантати – «Сину мій, дитино моя» – розвиває й поглиблює образи і почуття другої частини твору. Проте, коли в другій частині інтонації плачу пов'язані з настроями тривоги, протесту, то в четвертій частині плач посилює відчай, безнадійність, покірність долі. Мати тужить за сином, який загинув у бою з ворогом. Музика четвертої частини відтворює один емоційний настрій – безутішне горе, скорботу, тугу і

печаль. Зміст четвертої частини визначив склад її виконавців: соло сопрано та жіночий хор. Сольна партія відтворює жанр народних плачів. У партії солістки композиторка вдало поєднала ладові особливості плачів, їх тісний зв'язок з думним епосом та елементами імпровізації. Хор співає без слів.

Кантата «Червона калина»
Частина четверта

Andante cantabile

Си - ну мій ди - ти - но мо - я
як я те - бе ко - ха - ла та всю ні - чень - ку неспа - ла.

П'ята частина кантати – «Пісня про козака Нечая» – захоплює активною динамічністю, поєднанням героїчних і драматичних інтонацій. Мелодичний розвиток її розгортається в кількох пластах і наповнюється різними емоційними почуттями: тут і наростання тривоги, і впевненість у мужності народного героя.

Кульмінаційний епізод частини – «Не за великий час, то за малу годину покотилась Нечаєва голівонька в долину» – звучить на фоні напруженого звучання хору (динаміка *ff*), насиченого драматичними ритмо-інтонаційними зворотами інструментальної партії, що посилюється масивними звуковими передзвонами.

«Пісня про козака Нечая» – це одна з найважливіших частин у розгортанні музичного сюжету, оптимістичний підсумок розвитку ідейно-художньої концепції твору.

Останній розділ твору, як і вся кантата в цілому, характеризується театральністю, конкретизацією музичних образів, природно поєднаною з глибоко узагальненим осмисленням творчого задуму композитора.

Кантата «Червона калина» належить до найкращих творів Л. Дичко. У 1970 році за вокальний цикл «Енгармонійне» й кантату «Червона калина» композиторка була нагороджена першою премією на всесоюзному огляді-конкурсі творчості молодих композиторів у Москві. Починаючи з 70-х років композиторка віддає багато зусиль створенню великих хорових полотен. На творчій полиці музиканта з'являється Хоровий диптих «Поява місяця» – «Сонячний струм» на слова японських поетів Охара Токо та Басьо. Перший хор диптиха – «Поява місяця» – вражає більш витонченою хоровою фактурою, що викладена в поліфонічному стилі, інструментальною (фортепіанною) партією, що не виконує традиційну функцію супроводу, а виступає в якості колористичного (яскравого), з відтінком імпресіонізму, компонента усїєї музичної тканини твору.

Другий хор диптиха – «Сонячний струм» – суттєво відрізняється від першого своєю акордово-гімнічною фактурою, колористичними звуковими знахідками, загальним настроєм і характером звучання.

Пізніше була створена Симфонія «Привітання життя» для солістів, хору та камерного оркестру. Основним принципом музичної виразності твору авторка обирає принцип лейтмотивів.

Симфонія має п'ять частин.

I частина – «Прелюдія» – є філософською преамбулою до всього твору, у її музичному матеріалі нарощується чекання чогось ясного і конкретного. II частина (звучить без перерви) – «Ярмарок» – сприймається як виявлення бурхливого й оновленого життя. У музичній мові частини дуже чітко прослуховуються інтонації карпатських регіонів з їх особливими ритмічними й мелодичними зворотами, інструментальними награваннями. Загальний емоційний дух другої частини продовжує III частина – «Шумка» – у ній ритмічні фігурації, мелодичні структури відтворюють інтонації коломийкових мелодій. На їх

фоні розвивається головний зміст частини – «музика природи» як вислів людської душі, пов'язаний з радістю пізнання краси навколишньої природи. IV частина – «Осінь» – побудована на звучанні інтонацій і ритмо-формул першої частини та вкрапленні поспівок з другої лейттеми твору. V частина – «Постлюдія» – акцентує провідну ідею твору, що зазначена в назві симфонії («Привітання життя»), стверджує філософський висновок твору про велич людського буття, поєднаного з вічною і прекрасною Природою. Музичний матеріал V частини розвивається акордовою фактурою з використанням особливої динаміки (*p*, *pp*), що утворює спокійно-величавий гімн Людині і Природі. У музиці розгортаються інтонації першої, другої лейттеми симфонії.

Названий твір є виявленням у творчості Л. Дичко однієї з основних тенденцій розвитку музичного мистецтва 60-70х років минулого століття, особливістю якої було висвітлення складного творчого задуму економними засобами музичної виразності, мається на увазі – симфонічним камерним оркестром. У музичній літературі прикладами таких творів є Чотирнадцята симфонія Д. Шостаковича, Друга симфонія А. Штогаренка, Перша і Четверта симфонії Є. Станюковича й ін.

Тема Природи знайшла своєрідне відображення в романсі-фантазії для високого голосу і фортепіано «Хмарка» (слова В. Стефаніка). Зазначимо, що Л. Дичко ніколи не сприймає Природу як абстрактне явище, Природа розглядається музикантом як конкретний прояв людського життя.

Крім названих великих творів у жанрі хорової музики Дичко створює і ряд хорових мініатюр на слова І. Франка («Пісня»), А. Демиденка («Пам'ять»), М. Шахтинського («Біля обеліска», «Берег Батьківщини»). Останні три хори композиторка об'єднує в цикл і присвячує його пам'яті героїв Великої Вітчизняної війни.

Наступним великим твором у жанрі хорової музики стала камерна кантата «Чотири пори року». Твір написаний для хору а капелла на тексти українських народних календарно-обрядових пісень.

Підкреслимо, що хорове письмо припускає максимум варіантів для втілення і конкретизації композиторського задуму. Пояснюється це особливостями хорової фактури як такої, її специфічною вокальною природою, що здатна відтворити найтонші нюанси людського настрою. Саме через вокал композитор найкраще інтонує слово, синтезуючи його смислове і емоційне значення. Цією можливістю у повній мірі користується Л. Дичкою, яка заслужено вважається одним з видатних майстрів сучасної хорової музичної культури на Україні.

Головна тема кантати «Чотири пори року» пов'язана з осмисленням і філософським узагальненням вічних понять: Людина і Природа, людське життя і натхненна праця хлібороба. Музична мова кантати висвітлює образи і почуття, якими сповнена народна календарно-обрядова поезія. Головним джерелом мелодичної лінії твору є веснянки, мелодії купальських, петриківських, обжинкових пісень, колядок і щедрівок. Проте композиторка майже ніде не вдається до прямого цитування народної мелодії, вона докорінно перетворює інтонаційно-ладову виразність народної мелодії календарного циклу. Усі класичні прийоми опрацювання народного мелосу чудово сполучаються з сучасними музичними засобами виразності. Тому в музичній тканині кантати можна почути поліладовість і політональність, звукові комплекси на секундовій і квартовій основі, вільне поєднання функцій, розмаїті фонічні ефекти тощо.

Композиторка майстерно користується поліфонічною фактурою: як народним багатоголоссям, так і імітаційною технікою та поліфонією пластів.

Кантата складається з чотирьох частин: I ч. – «Весна», II ч. – «Літо», III ч. – «Осінь», IV ч. – «Зима». Самобутнім у побудові всього твору є те, що кожна частина має самостійні підрозділи. Останнє допомагає авторові конкретизувати музичну образність, загострити театральність висловлювання.

Розглядаючи кантату «Чотири пори року» як певну концентрацію індивідуального стилю хорового письма Л. Дичко, Л. Шумська підкреслює використання композиторкою нетрадиційних прийомів письма – глісандування; скандування окремих складів, слів,

фраз; стрічкового голосоведіння; імітаційної техніки; ладової мінливості в музичній мові, що приводить до виникнення ефекту певної «результуючої тональності», або своєрідної децентралізованої діатоніки». Навіть невеличкий перелік підібраних композиторкою засобів музичної виразності і застосованих нею в кантаті свідчить про те, що Л. Дичко використовує такі прийоми музичного вислову, котрі «так або інакше виявляють своє фольклорне походження» (наприклад, глісандування, яке часто звучить у плачах і голосіннях). Як підкреслює далі Л. Шумська, вдале поєднання авторкою обраних традиційних прийомів з іншими, новими створює особливу динаміку розгортання усієї музичної дії, так характерної для фольклорного музикування.

Розвиток головної теми I частини наближується до співу хорового кола. На сопранову мелодію веснянки терцією вище накладається новий голос – партія і т. п. Унаслідок цього одноголосна мелодія перетворюється на багатоголосну. Використання різних ладових основ (мі мажор міксолідійський, соль мажор іонійський), ствердження тоніки і домінанти, збагачення музичної тканини за рахунок виділення у самостійні партії басів, альтів, тенорів, використання строгої акордової фактури – усе це надає музиці «Весни» певної піднесеності, гімнічності й величавості.

Камерна кантата «Чотири пори року»

Частина перша «Весна»



Вий - ди, вий - ди І - ван - ку за - спі - вай вес - нян - ку

Друга частина кантати – «Літо» – починається заспівом альтової партії народної пісні «Ой петрівочка – мала нічка». Розвиваючись варіаційно, вона кожного разу огортається новими підголосками. Уся частина має три підрозділи, з яких перших два побудовані на пісенному матеріалі, а тема «Кривого танцю» є авторською. Музична тканина другої частини наповнена частою зміною метро-ритмічної структури, вживанням синкоп. Таким чином твориться образ, що інтонаційно і за своїм характером споріднений з основною темою першої частини. На остинатних мотивах басової партії здійснюється послідовне накладання нових і нових голосів спочатку на терців інтервал, а потім на квінту, септиму і, зрештою, ундециму. Таке накладання голосів утворює рівнобіжний рух відповідними акордами терцової структури, що нагадує барвистий візерунок з чітко розрахованими «звуковими малюнками».

Третя частина – «Осінь» – оспівує людей землеробської праці, тому музика її наповнена ліричними інтонаціями, адже осінь у народному побуті – це пора побудови нових сімей, щасливих шлюбів.

Музична мова третьої частини будується на інтонаціях двох обжинкових пісень. Перша пісня з діатонічним звукорядом, вузьким мелодичним діапазоном, дещо суворим загальним колоритом, м'якими синкопами свідчить про те, що мелодичний матеріал запозичений автором з західноукраїнського регіону країни. Друга «обжинкова» пісня наповнена світлими ліричними інтонаціями. Знову композиторка використовує обраний метод напорування сольної сопранової партії на остинатний мотив тенорової партії. Обидві теми мають багато спільного: в аналогії мелодичних поспівок, ритмічних малюнків, у використанні синкоп.

Четверта частина кантати – «Зима» – замикає хоровий цикл. Природа йде на відпочинок, завершені основні роботи на землі. Музика цієї частини пройнята почуттям задоволення, душевної радості і спокою за виконану працю.

Музичний матеріал четвертої частини внутрішньо розділяється на два підрозділи. У першому підрозділі композиторка сміливо використовує «Щедрівку», яка свого часу була майстерно опрацьована відомим українським композитором М. Леонтовичем. Мелодична лінія виконана у формі остинато. Важливою особливістю першого підрозділу є свідоме поєднання автором у єдине ціле музичного вираження стилевих засад наддніпрянських і західноукраїнських народних пісень.

Для мелодичної основи другого підрозділу четвертої частини композиторка обирає щедрівку, яка була створена під впливом багатьох сучасних народних і масових пісень. Уся кінцева частина кантати сприймається як барвисте, багате на образи й почуття музичне полотно.

Хорова кантата «Чотири пори року» належить до значних явищ у творчому доробку Л. В. Дичко. Це твір про щастя, єднання людських душ, радість праці і свято народного добробуту. Кантата являє собою приклад симфонізації основних методів розвитку тематичного матеріалу, реалізації принципу наскрізності в розбудові структури і драматургії циклу. Кантата «Чотири пори року» є вдалою спробою композиторського осмислення поетичних образів, запозичених зі скарбниці української народнопісенної творчості.

Робота Л. Дичко над кантатами з використанням поетичної основи українських народних пісень стала для неї серйозною школою оволодіння структурними та драматургічними принципами хорових творів великої форми. Композиторка досконально вивчила тонкощі стилю а саррелла, закономірності фольклорного вислову, виробила цілий комплекс індивідуальних музичних засобів і прийомів, необхідних для вирішення певних творчих завдань. Вона свідомо уникала відвертого цитування, дбаючи про те, щоб інтонаційна основа народної пісні, її ладові та ритмічні особливості, природне багатоголосся стали органічними елементами у власних творчих опусах. Показовим прикладом у цьому відношенні є симфонія «Вітер революції» на слова П. Тичини та М. Рильського.

Усі вищезгадані твори вражають дивовижною поетичністю, особливою теплою в опівуванні головної теми музичної творчості композиторки: Природи і людини. І не дивно, що в контексті головної теми творчості Л. Дичко природно розвивається тема, пов'язана з цікавим світом дитинства.

Враховуючи мету складання цього посібника, окремо зупинимося на творчих доробках композиторки, призначених для маленьких музикантів і слухачів.

Л. В. Дичко є автором багатьох творів, розрахованих на виконання та сприйняття дітьми. Цікаво, що в опусах для дітей авторка ніколи не впадає в нарочиту спрощеність мислення, примітивізм музичного вираження.

Свої твори для дітей Л. Дичко пише в серйозному відповідальному ключі художника-педагога і музиканта професіонала, який добре розуміє юних слухачів, чуйно ставиться до їх потреб, водночас формує й розвиваючи їхні музично-естетичні смаки.

Список основних творів Л. Дичко

Твори для симфонічного оркестру

1. «Колисаночка», слова В. Болдиревої, для сопрано і симфонічного оркестру – 1959.
2. «Казкова сюїта», для симфонічного оркестру – 1961.
3. П'ять фантазій за картинами російських художників, для хору і симфонічного оркестру. Друга редакція 1972: «Левітаніана», «Три фантазії» – 1962.
4. «Метаморфози», балет на одну дію – 1963.
5. «Ленін», кантата для хору, солістів і симфонічного оркестру – 1964.
6. «Думка», рапсодія для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру, слова Т. Шевченка – 1964.
7. «Досвітні вогні», балет на одну дію, лібрето В. Нероденка – 1966.
8. «Веснянки», варіації для симфонічного оркестру – 1969.
9. «Катерина Білокур», балет – 1990.
10. «Пісні кохання», симфонія-кантата для сопрано, тенора, симфонічного оркестру, слова Ю. Сердюка – 1990-1993.

Твори для хору

11. «Червона калина», кантата для хору, солістів, двох фортепіано, арфи та ударних інструментів на слова старовинних українських пісень XVI-XVII ст. – 1968.
12. Диптих для хору, фортепіано і ударних інструментів на слова Охара Токо і Басьо – 1972.
13. «Чотири пори року», камерна кантата для хору без супроводу, слова народні – 1973-1976.

14. «Карпатська кантата», для хору без супроводу – 1974.
15. «Сонячне коло», кантата для дитячого хору та симфонічного оркестру, слова Д. Чередниченка – 1975.
16. «Здрастуй, новий добрий день», кантата для хору без супроводу, слова С. Авдієнка – 1976.
17. «Весна», камерна кантата для дитячого хору і фортепіано, слова С. Авдієнка – 1977.
18. «Народини», обряд для читця, хору і симфонічного оркестру, слова А. Демиденка – 1977.
19. «Слава робочим професіям», концерт-кантата для дитячого хору, двох роялів, арфи і ударних інструментів, слова С. Авдієнка – 1977.
20. «Барвінок», кантата для дитячого хору і симфонічного оркестру – 1977.
21. Літургія №1 для чоловічого хору (є варіант для жіночого або дитячого хору) – 1989.
22. «Золотослов», одноактна хорова опера для 2-х мішаних хорів і 4-х солістів – 1989.
23. «И нарекоша имя», ораторія – 1989.

Романси та пісні

24. Чотири романси на слова П. Грабовського: «Триптих» («Матері», «Сон», «Знов повіяло в душу весною») для баритона і фортепіано; «Соловейко» для сопрано і фортепіано – 1962.
25. Чотири романси на слова Лесі Українки: «Нічка тиха і темна була», для мецо-сопрано і фортепіано; «На човні», для сопрано і фортепіано; «Стояла я і слухала весну»; «Хотіла б я піснею стати», для сопрано і фортепіано – 1964.
26. Шість романсів на слова М. Рильського для сопрано, тенора, баса і фортепіано: «Воля народу», «Незгасла зоря», «Пісня про Донбас», «Ознаки весни», «Нащадок», «Народе мій» – 1965.
27. Три романси на слова І. Франка для сопрано і фортепіано – 1966.
28. Три романси на слова В. Коломійця для високого голосу і фортепіано: «Приснисть», «Казка», «Хуга» – 1966.
29. «Пастелі», цикл романсів на слова П. Тичини для мецо-сопрано і фортепіано – 1967.
30. «Енгармонійне», цикл романсів на слова П. Тичини для сопрано і фортепіано – 1967.
31. Триптих, присвячений ветеранам Великої Вітчизняної війни («Пам'ять», слова А. Демиденка, «Білі обеліски», «Берег Батьківщини», слова М. Бахтинського) – 1976.
32. «Материнство», слова А. Демиденка – 1976.
33. «Весела пісенька», слова І. Лазаревського – 1976.
34. «Пісню про пісню», слова М. Шахтинського – 1976.
35. «Бджілка», слова Д. Чередниченка – 1976.
36. «Пісня про материнські руки», слова О. Орача – 1976.

Інструментальні твори

37. «Писанки», поліфонічні варіації для фортепіано – 1972.
38. «Партита» для флейти соло – 1973.
39. Квартет для двох скрипок, альту і віолончелі – 1974.
40. «Замок Лаури», фортепіанний цикл – 1993.
41. «Іспанські фрески», фортепіанний цикл – 1993.

Питання та завдання до закріплення матеріалу

1. Дати загальну характеристику музичної творчості Л. В. Дичко.
2. Висвітлити життєвий і творчий шлях Л. Дичко.
3. Розказати про кантатно-ораторіальну музику Л. Дичко для дітей.
4. Які музичні твори Л. Дичко написані для симфонічного оркестру?
5. Опора на народну творчість в музичних доробках Л. В. Дичко.

Література:

1. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 19. – Кн. 3.: Леся Дичко: Грані творчості: Збірник статей. – К.: НМАУ ім. П. Чайковського, 2002. – 152 с.
2. Белікова В. В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття. – К.: МО України, УСДОУ, КДПУ, 1995. – 147 с.

ЄВГЕН ФЕДОРОВИЧ СТАНКОВИЧ

(1942)



Уже понад 40 років у концертних залах України, Росії, Латвії, Литви, Грузії, країнах Західної Європи, США, Канаді звучить музика народного артиста УРСР, лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка, Республіканської комсомольської премії імені М. Островського, провідного композитора сучасності Євгена Федоровича Станковича.

Творчий діапазон композитора великий. У його творчому доробку музика для кіно і театру, симфонічні й камерно-інструментальні, хорові й вокальні твори. Найактивніше він працює в симфонічному, камерно-інструментальному, музично-театральному жанрах. Станкович є автором балетів, опери «Коли цвіте папороть», кантати «Слово про Леніна», творів для струнного квартету, цілого ряду композицій великої форми і мініатюр (сонат, сюїт, п'єс тощо) для окремих інструментів.

Композитора приваблюють великі полотна, де можна переконливо й повною мірою розкрити ідейний задум твору. Музична мова творів Станковича відрізняється майстерним поєднанням традиційних і сучасних методів музичного вислову. На високому професійному рівні митець володіє всім арсеналом засобів музичної виразності (мелодичних, ритмічних, гармонічних, поліфонічних, фактурних, композиційних та інших), набутим музичним мистецтвом ХХ століття. Зв'язок його музики з фольклором опосередкований.

У своїй творчості музикант прагне висвітлити теми, пов'язані з історією і долею його народу. Він втілює в музиці героїку Великої Жовтневої революції і Великої Вітчизняної війни, з любов'ю оспівує рідний край і побут українського народу. Композитор прагне осмислити в музиці вічні теми – Життя і Смерть, Добро і Зло, Любов і Віра, стверджуючи гуманістичний початок всього людського.

Євген Федорович Станкович народився 19 вересня 1942 року в м. Свалява на Закарпатті в сім'ї вчителів. Творчі здібності хлопчика виявилися рано і, як зауважує мати Євгена, Єлизавета Василівна, ще в дитячому садочку хлопчик часто виступав з танцювальними й вокальними номерами. Батько композитора, Федір Іванович, був учителем математики, великим ентузіастом хорового співу. І коли синові виповнилося 10 років, батько віддав його у філіал Мукачівської дитячої музичної школи, де Євген разом зі старшим братом почав навчатися грі на баяні.

Навчання в загальноосвітній і музичній школах тривало успішно. Хлопець завжди був наполегливим, старанним учнем, доводив свої справи до кінця. У шкільні роки Євген був постійним учасником конкурсів самодіяльності, виступав як соліст-заспівувач та аккомпаніатор у хоровому колективі.

У кожного музиканта шлях до високої Музики проходить через професійні музичні

заклади. У 15 років юнак став учнем Ужгородського музичного училища. Тут його вчителем з гри на баяні став талановитий музикант, заслужений діяч мистецтв УРСР, композитор Степан Федорович Мартон, який одразу ж відчув потяг юнака до творчості і зумів захопити його відчуттям всього нового у музичному мистецтві. Проте заняття зі Станковичем досвідчений вчитель почав із засвоєння класичних традицій (вивчення розвитку і будови музичної форми, законів гармонії тощо).

На другому курсі Євген вирішує освоїти специфіку гри на іншому інструменті й переходить у клас віолончелі викладача Й. Базела. Два роки навчання на віолончелі не пройшли марно. Пізніше він напише Концерт для віолончелі з оркестром.

Спілкування з обдарованими музикантами, викладачами училища С. Мартоном і Й. Базелем, наполеглива праця студента дали свої результати. Після III курсу Станкович був рекомендований на композиторське відділення Московського музичного училища.

Залишаючи рідний Закарпатський край з його чудовою природою, гостинними й працьовитими людьми і їхніми своєрідними звичаями, молодий музикант ще не один раз буде черпати, як з чистої криниці, яскраві музичні теми та бурхливе творче натхнення. Але сталось так, що в другому семестрі Євген серйозно захворів і змушений був повернутися додому. І все ж за короткий час перебування в Москві Станкович устиг з головою поринути в активне музичне життя великого міста.

Він не пропускав жодного цікавого концерту, оперного чи драматичного спектаклю. Останнє збагатило і наповнило творчу натуру юнака новими художніми враженнями. Станкович відвідував концерти західноєвропейської музики, композиторів епохи бароко, віденської класики, романтичного напрямку XIX століття (Шопена, Шуберта, Ліста), молодих композиторів XX століття (Стравінського, Прокоф'єва, Бартока, Дебюссі, Равеля, Шенберга), московських авторів (Шостаковича, Хачатуряна, Свірідова, Щедрина й інших). Знайомство з музикою різних епох, мистецтвом видатних вітчизняних і закордонних виконавців вплинуло на формування й розвиток музичного обдарування молодого композитора, стало міцною базою для його вступу до музичного вузу.

Після закінчення музичного училища в Ужгороді Станкович поступає до Львівської консерваторії в клас композиції професора А. Солтиса. На той час у Львівській консерваторії працювали такі корифеї музичного мистецтва, відомі в країні музиканти-професори, як С. Людкевич, А. Кос-Анатольский, С. Павлишин, Р. Сімович. Саме з їх допомогою студент поглиблював свої знання з гармонії, читання партитур, поліфонії, аналізу музичних форм, історії музики. Та улюблені заняття музикою довелося перервати через службу в лавах армії. Повернувшись після демобілізації, Станкович уже продовжив своє навчання в Київській ордену Леніна консерваторії імені П. І. Чайковського. Його приваблювала могутня постать відомого в Україні музиканта, чуйного педагога, чудової людини, видатного композитора Бориса Миколайовича Лятошинського. Пояснюється це ще й тим, що творча діяльність композитора Станковича мала багато спільного і зосереджувалась довкола великих полотен камерно-інструментальної музики – симфонічної музики.

Спілкування з Б. Лятошинським тривало до квітня 1968 року. Після смерті великого майстра всі його учні перейшли в клас заслуженого діяча мистецтв УРСР Мирослава Михайловича Скорика. Навчаючись у Київській консерваторії (1965-1970 рр.), Станкович озброїв себе знаннями з найновішої сучасної композиторської техніки, нової стилістики, нових напрямків у музичному мистецтві та художній творчості в цілому.

Набуття професійних знань у Станковича відбувалось паралельно з творчою роботою композитора. У студентські роки Є. Станкович написав Сонатину, Сюїту і Фугу для фортепіано, дві сонати для віолончелі й фортепіано, Концертино для флейти і скрипки, Allegro moderato для струнного квартету. Дипломною роботою студент представив кантату «Слово про Леніна» для соліста, хору і симфонічного оркестру на слова К. Променицького та Концерт для віолончелі з оркестром.

У ранніх творах композитора виявився помітний пошук власного музичного стилю, власної музичної мови, нових засобів музичної виразності, композиційного рішення. Ве-

лика увага приділяється оркестровці, з'ясуванню специфіки звучання того або іншого інструменту.

У 70-ті роки виявляється тяжіння композитора до написання творів для симфонічного оркестру. У цей період виникають Симфонієтта, Фантазія на теми українських, литовських, вірменських народних пісень, чотири симфонії для великого симфонічного оркестру, дві камерні симфонії. Крім названих творів, композитор поповнює репертуар камерно-інструментальної музики. Він пише два квартети, Сонату №3 для віолончелі та фортепіано, триптих «На верховині» для скрипки з фортепіано, дві п'єси для скрипки й віолончелі, Сонату ріссолі для скрипки й фортепіано, дитячі п'єси для дерев'яних духових інструментів.

Зауважимо, після закінчення навчання Станкович працює у видавництві «Музична Україна», що стало своєрідною вищою школою вдосконалення набутих знань.

У 1976 році Є. Станкович перейшов на творчу роботу, активно продовжуючи діяльність композитора і громадського діяча. Він працює секретарем Спілки композиторів СРСР, секретарем Спілки композиторів України. Станкович виступає на з'їздах Спілки композиторів, пленумах СКУ, де порушує проблеми активного мистецького життя країни. У 1985 році Є. Ф. Станкович був обраний депутатом Верховної ради УРСР.

Прагнучи використовувати всі форми впливу музичного мистецтва на формування духовності молодшої людини, Станкович звертається до інших видів мистецтва. Композитор пише музику до кінофільмів «Народжена революцією», «Легенда про княгиню Ольгу», «Ярослав Мудрий», «Украдене щастя», «Легенда про безсмертя», «Лісова пісня» й інших. Робота над музикою для кіно стала специфічною лабораторією для утворення музично-драматичних жанрів.

У 1979 році композитор пише фольк-оперу «Коли цвіте папороть» (лібрето О. Стельмашенка), де відтворено самобутній народний звичай – свято Івана Купала.

У 1982 р. Станкович створює балет «Ольга», присвячений 1500-річчю Києва.

Творче змушнення композитора припадає на 70-ті роки. Саме тому огляд творчості митця варто почати з творів, написаних у цей період: Концерту для віолончелі з оркестром, Симфонієтти, Фантазії.

Треба сказати, що в названих творах композитор ніби накреслив головні напрямки своєї творчої роботи. По-перше, далися взнаки пошуки нових засобів музичної виразності; по-друге, проявилось прагнення митця до синтезування музичної мови композиторів-класиків з сучасними тенденціями музичного вислову; по-третє, намітився новий підхід до освоєння музичного фольклору. Так, у музичній тканині Концерту для віолончелі з оркестром (1970) автор застосовує додекафонну техніку, уникає традиційних ладо-гармонічних зворотів, віддає перевагу ритмічному початку. Музична мова твору пройнята інтонаційними стрибками, дисонатними співзвуччями. За обсягом Концерт невеликий, складається з двох частин – Allegro та Presto. Концерт несе значний емоційний і художній заряд, увійшов до репертуару відомих виконавців. Твір з успіхом виконувався заслуженою артисткою УРСР Марією Чайковською.

У 1971 році була написана Симфонієтта, прем'єра якої відбулась у Колонному залі імені М. Лисенка в Києві у виконанні Державного симфонічного оркестру УРСР під керівництвом народного артиста республіки Ф. Глуценка.

Якщо в Концерті виявився потяг композитора до формоутворення музичного твору, то в Симфонієтті яскраво проявились пошуки специфічних особливостей музичної мови, пов'язаної з напрямком неокласицизму. Тут музикант звертається до надбань минулих епох через нову форму відтворення музики – колаж, синтезуючи елементи традиційного й новаторського в музичному вислові. Глибока обізнаність Станковича з музикою попередніх епох і стилів сприяла широкому вибору автором можливостей образно-емоційної сфери та цілої системи засобів музичної виразності. Класична спадщина в найширшому осмисленні й освоєнні її увійшла в інтонаційний словник Станковича-композитора і була використана ним з великою майстерністю, смаком та інтелігентною чутливістю. Так, своєю легкістю і прозорістю Симфонієтта нагадує «Класичну симфонію» С. Прокоф'єва та ряд му-

зичних образів з балетів «Попелюшка», «Ромео і Джульєтта».

Емоційний тон твору відзначається бадьорим, життєрадісним характером. Ритмічний пульс його посилюється цитатою з до-мінорної Прелюдії Й. С. Баха I тому «ДТК». Здавалось, ніщо не зможе порушити оптимістичний дух твору. Але вже на самому початку фіналу загальний рух раптово припиняється генеральною паузою – і в оркестрі з'являються «сумні» акорди сі-бемоль мінорної тональності, що свідчить про наявність у житті особистості зовсім іншого емоційно-образного світу. Продовжуючи філософську лінію творчості свого вчителя Б. Лятошинського, Станкович по-своєму нагадує про багатогранну життєву сутність, про гострі, інколи неприємні колізії, що зустрічаються на шляху людини. У музичній тканині репризи Симфонієтти автор ускладнює фактуру викладення музичного матеріалу за рахунок поєднання і майстерного композиційного нашарування різних тематичних ліній. Створюється потужне динамічне музичне полотно, на перший план якого виводиться звучання двох тем – початкова з II частини і мелодія з повільної побудови фіналу. Поступово набираючи мужнього характеру, музика стверджує і посилює вольовий, оптимістичний характер.

Нова фольклорна хвиля, що пройшла в українському мистецтві другої половини ХХ століття, торкнулася і творчості Є. Ф. Станковича. Вона представлена Фантазією на українські, литовські й вірменські народні пісні для оркестру, де автор продемонстрував глибоке знання народнопісенної творчості населення карпатського регіону.

Партитура Фантазії розвивається на чотирьох музичних темах. Перша – весела, запальна гудульська танцювальна мелодія. Друга наповнена рисами вірменських народних пісень. У третій простежуються інтонації ліричних пісень Закарпаття з синкопованим ритмічним малюнком.

У 1973 році Станкович звертається до симфонічного жанру. Продовжуючи традиції свого вчителя Б. Лятошинського, Євген Федорович обирає епіко-драматичний і лірико-психологічний типи оркестрового мислення, де повною мірою можна осмислити і відтворити у звуках великі ідеї, значні історичні події, духовний та емоційний світ особистості.

Перша симфонія композитора, написана для 15-ти струнних у 1973 році, має назву «Sinfonia larga». Особливості драматургії, загальний лірико-філософський характер музики підкреслюють своєрідні зв'язки творчості композитора з музикою кращих симфоністів-мініатюристів ХХ століття: М. Равеля, А. Лядова, А. Веберна.

Музичний матеріал симфонії розвивається шляхом зіставлення двох початків: гармонічного й поліфонічного. Музична форма її складається з п'яти епізодів. Перший епізод – це накопичення рушійної сили твору. Другий є ліричним центром симфонії, де відтворений благородний початок. Четвертий і п'ятий епізоди виконують у творі роль репризи.

Симфонія має код, музичний матеріал якої перегукується з попередніми епізодами: першим, третім, четвертим. Продовжуючи традиції написання одночастинних симфоній західноєвропейських композиторів (Ф. Ліста, Р. Штрауса й ін.), Станкович здійснює новаторське прочитання симфонічного жанру, що з новою силою підкреслює його життєвість і подальший розвиток в українському музичному мистецтві.

Друга Симфонія Є. Станковича була створена в 1975 році, вона має назву «Героїчна» і присвячена 30-річчю перемоги Радянської Армії над фашизмом. Обравши воєнну тематику, композитор прагне знайти відповідь у вирішенні конфліктних питань, що виникають між двома суспільними системами, поєднати миролюбні сили народів усіх континентів у боротьбі з фашизмом. Створюючи симфонічну поему-оповідь, Станкович вводить у музичне полотно твору узагальнені образи-символи. Автор ставить перед собою досить складні художні завдання, намагається втілити й розкрити вагомі суспільні, моральні проблеми.

Симфонія №2 має три частини, які виконуються без перерви. Важливим цементуючим елементом музичної тканини твору є наявність лейтхарактеристик, використання наскрізних тем (мелодичного і ритмічного початку).

Починається Симфонія безжальними «злими» ударами малого барабана. Ця ритміч-

на фігурація слугує своєрідним імпульсом і платформою для появи мелодичної поспівки. Музика всієї першої побудови симфонії емоційно перенасичена, важка і викликає болісні асоціації з життєвими ситуаціями воєнних років.

Далі музична тканина розвивається на основі двох контрастних музичних елементів: напруженого звучання струнних і дуже виразної мелодичної поспівки, наповненої душевним теплом і сердечним стражданням.

Друга частина симфонії повільна, носить лірико-скорботний характер. Її можна сприймати як реквієм пам'яті всіх тих, хто залишився лежати на полях боїв після жорстоких битв. Основна тема другої частини інтонаційно близька до основної теми попереднього Allegro. Дуже цікаво здійснює автор подальший розвиток музичного матеріалу частини. З одного боку, начебто узагальнюється музичний матеріал (звучить «хор» струнних), з іншого боку, індивідуалізується повна музична тема у виконанні конкретного оркестрового інструменту (наприклад, соло флейти).

Важливу роль у драматургії симфонії відіграє поява мелодії української народної пісні «Ой глянь, мати». Її звучання повертає розвиток музичного матеріалу в інше емоційне русло. Вона символізує повернення віри у свої сили, впевненість у перемогу.

Третя частина – фінал, наповнений музичним матеріалом з першої частини. Фінал утверджує високі моральні якості й душевну велич простого воїна, що своїми руками здобув перемогу в роки Великої Вітчизняної війни. За симфонію №2 Є. Станковичу в 1976 році було присуджено Республіканську комсомольську премію імені М. Островського.

Третя симфонія Є. Станковича має назву «Я стверджуюсь» (1976). Вона написана для соліста, хору й оркестру на вірші П. Тичини. За цей твір композитор був удостоєний почесного звання Лауреата Державної премії УРСР імені Т. Г. Шевченка (1977).

Історичні події 1917 року стали сюжетною основою симфонії. Революційна тематика розкривається як широка панорама різнохарактерних образів – епічних, героїчних, драматичних, ліричних, трагедійних і психологічних.

Симфонія №3 – масштабне музичне дійство. Її драматургія будується на ґрунті лейтмотивного переплетення музично-образних ліній і синтезу жанрових особливостей симфонії й ораторії. Використавши поезію П. Тичини – сучасника жовтневих подій, – композитор створює свою тематичну композицію з яскравими музичними образами, для чого в музично-поетичну сферу твору вводить узагальнений образ – образ народу (виконується хором без слів), а також використовує суто інструментальні епізоди в другій і четвертій частинах твору тощо. Поєднання двох жанрів – симфонії й ораторії – дало можливість автору розкрити тему в декількох ракурсах: героїко-драматичному, епічному, філософському, лірико-психологічному.

Симфонія складається з 6 частин, кожна з яких виконує конкретну композиційну роль. Перша частина – Прелюдія – вводить слухача в коло основних музичних образів, серед яких велично, по-богатирськи звучить тема народу. Тут бере початок і лірична тема, відтворюючи світлий і ніжний образ молодої людини, який у процесі розвитку музичного матеріалу перетворюється на образ бійця-революціонера. Друга частина – Токата – це нестримний потік енергії, які спинити ніяк не можна. Автор відтворює революційні події. Токата в симфонії виконує функцію сонатного алегро. Третя частина – Канон – відтворює світлу лірику, душевне тепло, сердечність. Четверта частина – Балада – пов'язана з трагедійною кульмінацією всього твору. Третя і четверта частини симфонії розкривають різні етапи життєвої драми: від світлого, мрійливого настрою до напружених і драматичних ситуацій. Функції фіналу виконують дві останні частини – Речитатив і фінал, що подаються в героїко-епічному характері. Музичний матеріал звучить монументально, стверджуючи головну думку симфонії.

Симфонія №4, створена в 1977 році, має назву «Simfonia lirica». Назва твору акумулювала й узагальнила в собі характер і тонус розкриття музичного змісту твору. Структура твору складає одночастинну симфонію-поему. Лірична концепція твору зумовила особ-

ливий тип драматургії. Музично-образний зміст симфонії має галерею ліричних образів, що відзначаються інтонаційною яскравістю й емоційною насиченістю. Загальний принцип розвитку музичного матеріалу пов'язаний з його варіаційним розгортанням.

Музичний тематизм симфонії №4, що складається з п'яти мелодичних ліній, висвітлює глибоку людяність, благородство, волю, спрямовані на здійснення світлої мрії. Музичній тканині твору властива інтонаційна пластичність, полімелодизм, гармонійна співзвучність акордового й динамічного пластів.

Важливу роль у розвитку музичного матеріалу симфонії відіграє тема вступу, з неї виростає третя та ряд інших музичних тем. Витонченою пісенністю, що яскраво віддзеркалює мелодизм українського музичного фольклору, вражає друга мелодична тема. Завершує експозиційний розділ твору п'ята тема, сповнена оптимістичним духом і, водночас, напруженням ладових зворотів, а широкі мелодичні стрибки надають їй особливої рішучості та впевненості. Можна простежити зв'язок звучання кінця експозиції та коди всієї симфонії, у якій утверджується вольовий, життєлюбний початок.

Симфонія №5 – одночастинна композиція, створена Є. Станковичем у 1980 році. Основою музичної драматургії твору є контраст між музичними темами, принципами їх розвитку й тембровим висвітленням. Симфонія має три розділи, які відповідають експозиції, розробці та репризи твору, загальний емоційний характер яких носить лірико-пасторальний настрій.

У вступі П'ятої симфонії формуються риси монологічності й ліричної оповідності всієї структури. Головна мелодія вступу має два інтонаційних ядра: одна поспівка з яскраво підкресленою тритоновною інтонацією мажорної і мінорної терцій. Ці два мелодичні утворення слугують цементуючою основою для утворення інших музичних тем. Зміст вступу можна розглядати як розвиток людської думки на фоні «озвучених» поетичних картин природи.

Експозиційний розділ твору масштабний за своїм об'ємом (близько 200 тактів) і музично-тематичною насиченістю. Він має шість тем, які різняться характером та емоційною настроєністю: дві теми носять курйозний характер; наступні дві теми мають фольклорний відтінок пісенності та танцювальності; а останні дві носять настрій ліричних тем-роздумів. З метою створення пейзажного колориту автор застосовує ряд сонорних прийомів, колористичний фон струнних (глісандуюче звучання). Усі теми розвиваються з варіаційно-варіантним оновленням, використовує композитор і скрипкове соло.

Поява четвертої теми (коломийки) створює яскравий жанровий колорит. Скерцозне проведення її компенсує відсутність у творі скерцо. Важливу роль для музичної драматургії симфонії відіграє наступна тема, що викладена в традиціях народнопісенного багатоголосся. Її проводять тризвучні паралелі, що мають фольклорне забарвлення. Багатство музичних тем в експозиції робить її багатоплановою, досить контрастною в контексті загального ліричного настрою симфонії.

Середній розділ твору виконує функцію розробки, що розвивається за хвильовим принципом. Третя хвиля збігається з кульмінацією розділу, оркестрова фактура його стає більш розвиненою, багатшаровою, динамічно насиченою. У музичній тканині розділу автор застосовує імітацію, контрастну поліфонію.

Останній розділ П'ятої симфонії перегукується з першим епізодом. Риси репризності третього розділу виявляються в повторі музичних тем, гармонічній стійкості, появі нового контрапункту. Цікавою знахідкою композитора є октавне подвоєння (від C до c^3) мелодичної лінії, на фоні якого з великим хвилюванням проводиться соло скрипки. Привертають увагу полігональна та політематична фактура. Народнопісенну тему проводить група мідних інструментів.

Далі звучить лірично зосереджена хоральна тема, де знову проводиться тема скрипкового соло. Подальший розвиток музичного матеріалу підводить слухача до прозоро-ліричної коди, у якій, мов легкий спомин, озвучується ряд музичних тем симфонії. Кода і вступ утворюють лірико-образне коло всієї симфонії.

Поряд з великими, розгорнутими симфонічними полотнами Є. Ф. Станкович пише ряд камерно-інструментальних творів, що становлять особливо оригінальну музичну сторінку в сучасному українському мистецтві: це сонати для окремих солюючих інструментів (скрипки, віолончелі, фортепіано); п'єси для скрипки і флейти, скрипки і фортепіано, скрипки й віолончелі; твори для струнного квартету; три камерні симфонії для різного складу оркестрантів.

Камерно-інструментальна музика композитора оспівує сферу глибокої лірики, що охоплює надзвичайно багату гаму людських почуттів. Є. Станкович розкриває внутрішній світ особистості через лірику світлу, ніжну і задушевну, пристрасно-жагучу і трагедійну, сповнену смутку, жалю, інтелігентної витонченості та мудрого осмислення.

70-ті роки ХХ століття для митця були особливо плідними у плані створення камерно-інструментальної музики. Це одночастинні, кількохчастинні твори сюїтного та сонатного циклів. У цей час виникають Соната №3 для віолончелі та фортепіано, «Дві п'єси» для скрипки і віолончелі, триптих «На верховині» для скрипки і фортепіано, Камерна симфонія №1 для семи виконавців. У цих творах виявилася нова тенденція творчості композитора – звернення до музичного фольклору карпатського регіону. Вона визначилася кількома зрізами. По-перше, композитор намагається майже не використовувати цитати з фольклору, прагнучи натомість втілити дух народної музики. Музиканта цікавить інструментальна народна музика (передусім народні балади та плачі-причיתי).

Серед камерно-інструментальних творів Станковича є композиції, що належать до творів експериментального характеру. Так, Соната №3 для віолончелі з фортепіано – одночастинний опус, де автор використовує вільну додекафонну систему (десятизвучні акорди), колористичні епізоди, що поєднуються з давно відомими інструментальними жанрами і музичними утвореннями (наприклад, застосування токатності).

Триптих «На верховині» займає особливе місце в доробку композитора. Останнє пояснюється свіжістю мелодичних інтонацій і ритмічних фігурацій, гармонічною мовою, органічно пов'язаною з карпатським музичним фольклором.

Вивчаючи твори Бартока, Колесси, Лятошинського, у яких використані фольклорні джерела, Є. Станкович прагнув включити народну музичну інструментальну творчість у сучасний музикотворчий процес. Композитору були добре відомі виконавські традиції народних музик, які часто використовували ладо-інтонаційні, мелодико-ритмічні та гармонічно-фактурні особливості національної музики.

У мелодичному розгортанні триптиху характерним є застосування ладово-загострених зворотів з інтонаціями тритону, цілотнової гами, зменшено-ладові поспівки, секундових зворотів. Автор майстерно поєднує фольклорні й нефольклорні елементи звуковедення. Наприклад, структура мелодичної лінії твору побудована на стрибкоподібних фразах. Характерною рисою циклу є змінний метроритм. Тут не встановлюється строга квадратна закономірність. В основі кожної п'єси – «Колисанка», «Весілля», «Імпровізація» – незважаючи на всю їх спорідненість, зберігається своя метро-ритмічна канва. Для «Колисанки» характерною є лагідна тридольність; для другої мініатюри – «Весілля» – автор використовує синкопованість; в останній п'єсі – «Імпровізація» – помітна речитативність, де на тріольно-квінтову лінію нашаровується ритмічне прискорення.

Триптих приковує слухача своєю гармонічною мовою. Композитор ніби згадує все те народне музикування, що було почуте ним у дитинстві.

Струнним квартетом (1973) Станкович продовжує фольклорний напрямок музичної творчості. Це одночастинний, масштабний твір лірико-драматичного характеру. Образний зміст його відзначається конкретністю, яскравістю, принципами розробки музичного матеріалу. Твір обрамляється лірико-епічною темою-монологом.

Основна частина квартету будується на кількох мелодичних лініях: активній, вольовій, танцювально-коломиївській, тривожній, стриманій, урочистій, сповненій благородства. Розвиток цих різнохарактерних тем здійснюється автором без «конфліктного» звучання. Драматургія твору базується на образно-тематичних, ладо-тональних і тембрових кон-

трастах.

Музична тканина квартету складається з трьох розділів, що нагадують сонатне алегро. У першому розділі звучить вольова, активна, танцювально-коломийкова мелодія; у другому – застосовуються темброво-колеристичні барви, на фоні яких звучить журливо-скорботна поспівка; у третьому розділі – своєрідній репризи – звучать урочисто-величні та благородні теми.

Струнний квартет – етапний твір у творчій біографії Є.Станковича. Композитор виявив глибоке знання й розуміння народно-музичного мислення, майстерно поєднав їх з композиторською технікою ХХ століття. Квартет, у якому звучить активний пульс сьогодення, написаний про людину щасливу й душевно багату.

Звернення музиканта до камерно-інструментальних жанрів стало для композитора явищем показовим. У невеликих за розміром творах автор проявляє особливий підхід до вибору музично-виражальних засобів, тембрової палітри, музичної форми, складу виконавців, сили звучності, динамічного й емоційного розгортання всього музичного матеріалу твору.

Є. Станкович створив три камерні симфонії. Камерна симфонія №1 написана автором у 1971 році для семи виконавців (флейти, кларнета, тромбона, арфи, фортепіано, скрипки та групи ударних – літавр, дзвіночків і ксилофону). Загальний характер її позначений витонченістю, благородним ліризмом. Дана симфонія викликає зацікавленість і своєю будовою, що складається з мікроструктур.

Камерна симфонія №2 (1980) зацікавлює слухача основним інтонаційним зерном (висхідна мала терція), з якого виникає образ печалі, в одному випадку, а в іншому – образ світлої лірики. Емоційний тон твору розвивається від трагедійності до ніжного задушевного вислову. Авторські думки про сенс життя пропущені через душу композитора-лірика.

Камерна симфонія №3 створена в 1982 році, пізніше музичною комісією ЮНЕСКО цей твір було визнано одним з десяти кращих творів світу в 1985 році. Камерна симфонія №3 лірична. Перше виконання твору здійснили кращі українські колективи: Київський камерний оркестр під керівництвом А. Шароєва (флейта соло – О. Корнеєв) та Ансамбль під керуванням І. Блажкова (соліст О. Кудряшов). Симфонія стала популярною в Україні та за її межами.

Камерна симфонія №3 – одночастинний твір, написаний для камерного оркестру та флейти соло. В основу музичного матеріалу твору покладено три теми: токатно-скерцозна, лірично-скорботна та просвітлено-лірична. Розгортання сюжетно-образного змісту симфонії подається в трьох розділах.

Перший розділ починається після невеликого вступу. У його основі лежить токатна тема (конфліктна за своєю природою), яка має тривале розгортання, завдяки чому створюється драматичний образ зла.

Експозиційний показ другої теми першого розділу нагадує народні плачі (переважно Карпатського регіону), він сприймається як своєрідне анданте-реквієм. Цій темі протистоїть інша лірична тема, яка завдяки своїй задушевності сприймається як мрія про майбутнє щастя.

Другий розділ симфонії є варіантом першого. Музичні теми тут звучать у динамічному розгортанні. У музичній тканині відбуваються ладо-тональні зміни.

Третій розділ виконує роль репризи, де відбувається подальша боротьба між конфліктними силами. Драматичне розгортання здійснюється кількома хвилями. Перша хвиля будується на інтонаціях токатної теми, друга – продовжує розвивати той самий тематичний матеріал. Третя хвиля у своїй основі має лірично-скорботну тему. Її розвиток подається з відтінком тривоги та схвильованості.

Загальний розвиток музичного матеріалу камерної симфонії №3 ґрунтується на конфліктному зіткненні токатно-скерцозного початку з речитативно-скорботним. У цьому творі композитор представив новий варіант композиційного і драматургічного рішення

камерної симфонії з конфліктним зіткненням протилежних сил.

У жанрі камерно-інструментальної музики Станкович виявив себе як лірик, мініатюрист, котрий шукає нові художні образи й засоби музичної виразності.

Успіхи композитора в галузі оркестрової та камерно-інструментальної музики стали активним імпульсом для написання музики до художніх фільмів («Народжена революцією», «Бачу ціль»). Звертається музикант і до музично-театральних жанрів.

Першим твором для театру була фольг-опера «Коли цвіте папороть» (1978). Вона розрахована на концертне виконання симфонічним оркестром і Державним українським народним хором ім. Г. Г. Верьовки. Музична драматургія опери будується на основі синтезування народних фольклорних епізодів і майстерного продовження композитором фольклорної лінії. По суті автор своїм музичним матеріалом цементує і своєрідно роз'яснює (коментує) внутрішній зміст твору. Рушійною силою музичного розвитку твору стає образний контраст між піснями та їх оркестровим розвитком. Поряд з народними піснями композитор використав авторську («Хто се, хто се по сім боці чеше косу» Т. Шевченка) і народну («Ой молодая молодиче») поезію.

Тема опери – показ побуту українського народу періоду XVII-XVIII століть. В опері використані давній обряд Купала, народні жарти, танці, масові веселощі.

Незважаючи на жанрову специфічність, опера Станковича «Коли цвіте папороть» становить значний інтерес для як виконавців, так і для слухачів.

Крім оперного жанру великою мистецькою удачею для Станковича став балет «Ольга», у центрі якого образ київської княгині Ольги. Балет був закінчений і поставлений у 1982 році на сцені Київського театру опери та балету ім. Т. Г. Шевченка (лібрето Ю. Ілленка, диригент – народний артист СРСР Є. Турчак, балетмейстер – народний артист УРСР А. Шекера, художник – народний художник СРСР Ф. Нірод). Цей балет автор присвятив 1500-річчю Києва.

Композитора зацікавила постать київської княгині Ольги (X століття), наділеної державним розумом, великим тактом і далекоглядністю. Діяльність Ольги була спрямована на об'єднання руських земель у єдиній державі. Саме Ольга підготувала прийняття християнства, що сприяло централізації влади, зміцненню Київської Русі. Державницька діяльність Ольги, її особисте життя (проста дівчина, вона стала дружиною князя Ігоря, рано пережила загибель чоловіка) виявилися благодатним матеріалом для музично-сценічного втілення.

Балет розвивається на основі кількох сюжетно-образних ліній: епіко-героїчної, побутової, лірико-драматичної. Сюжетна лінія наповнена до того ж і художнім вимислом: кохання Ольги і простого селянського хлопця Руса. Враховуючи особливості історичного сюжету, застосовуючи сучасні засоби музичної виразності, композитор створив переконливі художні образи.

Балет має три дії і дев'ять картин. Головні персонажі твору: Ольга, Ігор, Рус, парубки, дівчата, вороги Руської землі – печеніги, князь Святослав, його наречена Малуша, вояги, скоморохи. У балеті виписаний узагальнений образ руського народу.

Балет починається вступом, музика якого будується на кількох темах активного, богатирського, епічного характеру. Подальше розгортання епіко-героїчної лінії переноситься на початок другої дії. Узагалі епічна лінія охоплює важливі моменти балету. Через героїко-епічні образи прославляється сила й могутність руського народу і Київської держави.

Вольовими інтонаціями наділені й окремі персонажі балету, наприклад, Ігор, характеристика якого передана світлим, переможним маршем.

Обрядово-побутова лінія розгортається в I та II діях і пов'язана з народним святом Купала й обрядом весілля. Композитор розкриває красу народних обрядів через фольклорно-танцювальний початок. Але Станкович не цитує фольклорні мелодії, а бере тільки жанрово-ритмічні формули, використовує ладові та гармонічні засоби. Народно-жанровий початок, танцювальний колорит, жвавість звучання має друга тема, що викликає захоп-

лення своєю простотою і красою звучання.

Фольклорно-обрядова лінія продовжена у наступних номерах: «Сцена із скоморохами», «Весілля продовжується», «Загальний танець».

Лірико-драматична лінія в балеті пов'язана з образами Ольги, Руса, Святослава, Малупі. Її емоційна насиченість сягає піку в №№12 та 13 твору (дует Ольги і Руса, «Викрадення Ольги»). Кульмінація лірико-драматичної лінії пов'язана з образом Ольги, музика якого розкриває смуток, розгубленість героїні, страждання та віру вжиття. З образом Ольги пов'язана і психологічна кульмінація балету.

Витончений ліризм досягається автором у музиці Колискової (сцена «Ольга з маленьким Святославом»). У цьому номері композитор з великою майстерністю відтворює романтичні почуття закоханості та материнства.

Балет «Ольга» отримав високу оцінку в музичній критиці та великий успіх у глядачів, що стало стимулом для наступного звернення композитора до балетного жанру. У 1984 році Станковичем був задуманий балет «Прометей», прем'єру якого 28 лютого 1986 року представив колектив Київського театру опери та балету імені Т. Г. Шевченка в Палаці культури «Україна». Музичним керівником і диригентом спектаклю був народний артист СРСР Є. Турчак, художником-постановником – О. Бурлін.

Сюжетною основою нового балету стала тема жовтневих подій 1917 року. Успіх балету забезпечили динаміка розгортання подій, контрастне зіставлення різнопланових сцен і протиборчих сил твору.

У балеті «Прометей» майстерно синтезуються реалістичні та романтичні тенденції розвитку музичної драматургії твору. Реалістичний початок чітко й тісно пов'язаний з масовими сценами, а романтичний – з індивідуальними образами Прометея, його дочки Іскри, Поета в червоному та Поета в білому тощо.

Головна тема балету втілюється через специфічну образно-тематичну сферу, що заснована на протиборстві двох образних систем. У самому виборі образів композитор, лібретист і хореограф синтезували конкретно-реальні та символіко-романтичні тенденції. Перша тенденція знайшла своє втілення в колективному образі пролетаріату. Музична характеристика останнього в балеті дається на постійному наростанні. Це образ великої духовної сили, ідей справедливості та гуманізму.

Група індивідуальних позитивних образів балету «Прометей» складається з образів Прометея, його дочки Іскри, Поета у червоному. Всі вони більшою або меншою мірою пов'язані зі світом фантастики, символіки. Образ Прометея з'являється тільки на початку твору. Музична тема його напружена, романтично-експресивна.

Образ Іскри належить до центральних у творі. Іскра принесла людям Прометеїв вогонь протесту проти несправедливості, мрію про щастя, радість, красу. Її роль у балеті дуже вагома. У той же час образ Іскри наділений елементами фантастики – вона сприймається як прекрасна мрія, що непідвладна людському злу, фізичному знищенню. Власне, мрія про світле майбутнє надихається Іскрою. Вона і є тим щасливим майбуттям, за яке боролися пролетарі.

У творі є ще одна образна сфера, до якої належать образ Царя, Цариці, Бродяги, Жандарма, Смерті та Поета в білому. З-поміж негативних індивідуальних образів виокремлюється Бродяга – типовий представник самодержавної «машини». Образ Поета в білому досить суперечливий: він намагається щось змінити, але ще не готовий до боротьби.

Балет Є. Станковича «Прометей» – гостродраматичний твір. У його основі лежить конфлікт між двома антагоністичними системами. Жанрові особливості балету визначають його як народну музичну драму, де героїко-драматичний і епічний початок поєднуються з лірико-психологічним. Можна сказати, що драматизм і епос проводяться автором з глибокою лірикою.

Балет «Прометей» впевнено увійшов до репертуару провідних театрів країни, став яскравим надбанням українського музично-хореографічного мистецтва.

Творчість Євгена Федоровича Станковича – одного з талановитих композиторів су-

часності – розвивається на шляху реалістичного мистецтва. Продовжуючи кращі досягнення провідних композиторів ХХ століття, Станкович у постійному пошуку нових тем, цікавих ідей, яскравих музичних образів, засобів музичної виразності та композиційних знахідок.

Музичні твори Є. Станковича сучасні в найширшому розумінні цього слова, вони не залишають байдужими ні музикантів-професіоналів, ні музикантів-аматорів, бо кожен з них позначений глибиною внутрішнього змісту, ідейною насиченістю та художньою завершеністю. Кожний новий твір композитора – це нове художнє досягнення музиканта.

Список основних творів Є. Станковича

Камерно-інструментальні твори:

1. Сюїта для фортепіано – 1965, рукопис.
2. Фуга для фортепіано – 1965, рукопис.
3. Сонатина для фортепіано – 1966, Києво-Лейпцигський фортепіанний зошит / упор. Ф. Хірш. – Лейпциг, 1979.
4. Соната №1 для скрипки та фортепіано – 1966, рукопис.
5. Соната №1 для віолончелі та фортепіано – 1966, рукопис.
6. Allegro moderato для струнного квартету – 1967, рукопис.
7. Концертино для флейти та скрипки – 1967, рукопис.
8. Соната №2 для віолончелі та фортепіано – 1968, рукопис.
9. Сюїта для струнного квартету – 1971, рукопис.
10. Сюїта №3 для віолончелі та фортепіано – 1971, Київ.
11. Камерна симфонія №1 – 1971, Київ, видано «Три камерні симфонії». – К., 1986, партитура.
12. Соната для фортепіано – 1972 (рукопис).
13. «Дві п'єси для скрипки та віолончелі» – 1972, рукопис.
14. Триптих «На верховині» для скрипки і фортепіано – 1972. Видано «Твори українських композиторів для скрипки і фортепіано», вип. 2. – К., 1974.
15. Квартет №1 для двох скрипок, альту і віолончелі – 1973. Видано, К.: 1983.
16. Соната ріссолі (№2) для скрипки і фортепіано – 1977. Видано «Твори українських композиторів для скрипки і фортепіано», вип. 5. – К., 1978.
17. «Елегія пам'яті С. Людкевича» для струнного оркестру – 1979, рукопис.
18. Камерна симфонія №2 – 1980. Видано «Три камерні симфонії», К., 1986, партитура.
19. Камерна симфонія №3 – 1982. Видано там же.

Симфонічні твори:

20. Увертюра – 1968, рукопис.
21. Концерт для віолончелі та оркестру – 1970. Видано К., 1975, клавір.
22. Симфонієтта – 1971. Видано К., 1976, партитура.
23. Фантазія на теми українських, литовських і вірменських народних пісень – 1972, рукопис.
24. «Верховинська» симфонія – 1969-73, рукопис.
25. Симфонія №1 (Simfonia larga) для 15 струнних – 1973. Видано К., 1977, партитура.
26. Симфонія №2 («Героїчна») – 1975. Видано К., 1979, партитура.
27. Симфонія №3 («Я стверджуюсь») для соліста, хору та оркестру на вірші П. Тичини – 1976. Видано К., 1980, партитура.
28. Симфонія №4 (Simfonia lirica) для струнного оркестру – 1977. Видано К., 1982, партитура.
29. Симфонія пасторалей (№5) для скрипки та оркестру – 1980. Видано К., 1985, партитура.

Вокально-симфонічні твори:

30. «Слово про Леніна» кантата для соліста, хору та симфонічного оркестру на слова К. Променицького – 1970, рукопис.
31. Симфонія для хору а капела на вірші Т. Шевченка – 1985, рукопис.

Твори для музичного театру:

32. «Коли цвіте папороть» фольклорна опера (лібрето О. Стельмашенка) – 1978, рукопис.
33. «Ольга» балет-легенда (лібрето Ю. Ілленка) – 1982. Видано К., 1984, клавір.

34. «Прометей» балет (лібрето Ю. Ілленка) – 1985, рукопис.

Музика для теле- і кінофільмів:

35. «Народжена революцією» – 1975-1977.

36. «Бачу ціль» – 1978.

37. «Поїзд надзвичайного призначення» – 1979.

38. «Лісова пісня» – 1980.

39. «Ярослав Мудрий» – 1981.

40. «Якщо ворог не здається» – 1982.

41. «Легенда про княгиню Ольгу» – 1983.

42. «Украдене щастя» та інші.

43. Літургія Святого Іоанна Златоустого – 2004.

Питання та завдання

1. Де і коли народився Є. Станкович?
2. У якій сім'ї народився Є. Станкович?
3. У яких закладах Станкович одержав музичну професійну освіту?
4. Жанрова спрямованість музичної творчості Станковича.
5. Який балет написав Станкович до 1500-річчя м. Києва?
6. Якими творами представлена духовна музика Станковича?
7. Є. Станкович писав музику до кінофільмів?

Література:

1. Лісецький С. Й. Євген Станкович. – К.: Музична Україна, 1987. – 64 с.

2. Лісецький С. Й. Є. Станкович. Камерна симфонія №3 // Лісецький С. Й. Українська музична література для 7 класу ДМШ: Навчальний посібник для дитячих музичних шкіл. – К.: Музична Україна, 1993. – 104 с.

ПІСЛЯМОВА

Сучасна україністика, як одна з головних галузей гуманітарного циклу спрямована на відродження української культури та формування національної самосвідомості особистості. Висвітлення історії розвитку музичного мистецтва в період відродження української національної культури викликає підвищений інтерес у музикознавців, музикантів-педагогів, виконавців, істориків, культурологів.

Пропонований посібник є, з одного боку, продовженням книги “Історія української музики”, друге видання якої було надруковано у 2004 році, а з іншого боку, переробленим і доповненим варіантом книги “Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття” (Київ, 1995), зміст якої розкриває музичну, педагогічну, громадську діяльність сучасних композиторів Л. Дичко, А. Мухи, Б. Фільц.

Зміст даного навчального посібника значно розширений. Читач має можливість познайомитися з творчістю музикантів, які працювали протягом ХХ століття та працюють в перші роки ХХІ століття, формуючи та розвиваючи музичні смаки сучасної молоді.

Враховуючи підготовку студентів педагогічних університетів до роботи зі школярами у загальноосвітніх школах, гімназіях, школах, мистецтв, автор-упорядник акцентує увагу на музичних творах призначених для дитячого та юнацького віку. Саме тому поряд з творами великих форм подаються музичні п'єси, які можуть бути використані студентами в навчальному процесі з основного інструменту, хоровому диригуванню та під час педагогічної практики.

Спираючись на теоретичні дослідження відомих українських мистецтвознавців (М. Загайкевич, Л. Кияновської, Л. Корній, С. Лісецького, А. Терещенко та інших), матеріали шеститомного академічного видання “Історія української музики”, підготовленого провідними вченими Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України ім. М. Т. Рильського, автор-упорядник висвітлює музичне мистецтво як вагомий частину всього інформаційно-культурного простору.

У контексті сказаного подається музична творчість корифеїв і сучасних композиторів України: Л. Ревуцького, А. Штогаренка, А. Мухи, Б. Фільц, Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станюковича. Вагомим надбанням посібника є знайомство читача з маловідомими творами сучасних композиторів (А. Мухи, В. Кирейка, Б. Фільц).

Зміст посібника узгоджений з програмою загальноосвітньої школи з музики, з вимогами кредитно-модульної системи (що відповідає вступу України до Болонського процесу), націлює студентів на використання пропонованого матеріалу у своїй подальшій педагогічній роботі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. – Ч. 1. – К.: Мистецтво, 1964. – 309 с.
2. Архімович Л., Каришева Т., Шеффер Т., Шреєр-Ткаченко О. Нариси з історії української музики. – Ч. 2. – К.: Мистецтво, 1964. – 310 с.
3. Белікова В. В. Оптимізм високого мистецтва. – Кривий Ріг: КДПУ; І.В.І., 2002. – 40 с.
4. Белікова В. В. Сторінки творчої діяльності Антона Івановича Мухи // Музичний ландшафт України (регіони, школи, індивідуальність): Зб. наук. пр. – Суми: Редакційно-видавничий відділ СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2000. – 192 с.
5. Бенч-Шокало О. Г. Український хорівий спів: Актуалізація звичасвої традиції: Навч. посіб. – К.: Ред. журн. «Укр. світ», 2002. – 440 с.
6. Зачайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. – К.-Тернопіль: Астон, 2003. – 144 с.
7. Історія української радянської музики: Музична культура Радянської України / Л. Б. Архімович, Н. І. Грицюк, Л. М. Грисенко та ін. – К.: Муз. Україна, 1990. – 296 с.
8. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемівський. – К.: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 192 с.
9. Кияновська Л. Українська музична культура. Вид. 2-е, перероб. і доп. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 183 с.
10. Корній Л. Історія української музики. – Ч. 2 (друга половина XVIII ст.). – К. – Харків – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 1998. – 387 с.
11. Корній Л. Історія української музики. – Ч. 3 (XIX ст.). – Підручник. – К. – Нью-Йорк: Вид-во М. П. Коць, 2001. – 480 с.
12. Клиш В. Л. Л. Ревуцький – композитор-піаніст. – К.: Наукова думка, 1972. – 239 с.
13. В. С. Косенко у спогадах сучасників / Упор А. В. Косенко. – К.: Музична Україна, 1967. – 180 с.
14. Лев Николаевич Ревуцький: Статті. Воспоминания / Сост. В. В. Кузык. – К.: Музична Україна, 1989. – 272 с.
15. Лисенко М. В. Листи. – К., 1964.
16. Лісецький С. Й. Українська музична література для 7 класу ДМШ: Навч. Посібник для дит. муз. шк. – К.: Музична Україна, 1993. – 104 с.
17. Музичне мистецтво України у XIX столітті: Навч. пос. – Ч. 2. – Кн. 1 / Авт. кол. під кер. Л. В. Яросевич. – Тернопіль: СМП «Астон», 2002. – 148 с.
18. Музичний світ Бориса Лятошинського: Зб. мат. Міжнародної теоретичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження композитора / Упор. М. Д. Копиця. – К.: Центрмузінформ Спілки композиторів України, 1995. – 151 с.
19. Митці України: Енциклопедичний довідник / Упор.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза / За ред. А. В. Кудрицького. – К.: УЕ, 1992. – 848 с.
20. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 11: Постаць Артема Веделя в історико-культурному контексті. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2000. – 137 с.
21. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 19. – Кн. 3: Леся Дичко: Грані творчості: Зб. ст. – К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – 152 с.
22. Постава А. К. Становлення творчого методу Л. Ревуцького. – К.: музична Україна, 1978. – 111 с.
23. Смоляк О. С. Український дитячий музичний фольклор: Підручник-хрестоматія для викладачів та учнів. – Вип. 1. – Тернопіль: Лілея, 1998. – 80 с.
24. Творець чарівних мелодій: Розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка / Упор. І. В. Лобовик. – К.: Криниця, – 2002. – 112 с.
25. Українська музична спадщина: Статті. Матеріали. Документи / Заг. ред. М. М. Гордійчука. – Вип. 1 / Упор. М. Б. Степаненко. – К.: Муз. Україна, 1989. – 152 с.
26. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. – К.: Мистецтво, 1965. – 70 с.
27. Шеффер Т. Лев Ревуцький / Вид. 2-е. – К.: Музична Україна, 1979.

28. Шреер-Ткаченко А. Я. Хрестоматія української дожовтневої музики. Ч.І. – К.: Музична Україна, 1974. – 270 с.
29. Булат Т. Микола Лисенко. Творчі портрети українських композиторів. – К.: Музична Україна, 1973. – 105 с.
30. Магур Л., Фрайт О. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для дітей. – Дрогобич: Коло, 2003.
31. Українка Леся. Лісова пісня. Драма-феєрія в трьох діях. – Харків: Фактор, 2004. – 128 с.
32. Гордійчук М. Микола Леонтович. – К., 1972.
33. Бялик М. Л. М. Ревуцький. Нарис про життя і творчість. – К., 1974.
34. Майбурова К. Віталій Кирейко. – К., 1979.
35. Лісецький С. Й. Євген Станкович. – К.: Музична Україна, 1987. – 64 с.
36. Закон Божий для сьмьи и школы / сост. Протоиерей Серафим Слободской. Изд.4.
37. Українська музична література. Частина перша – навчальний посібник для учнів дитячих музичних шкіл / Автор-упорядник Казак І. І. – 2007. – 144 с.
38. Белікова В. В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття. – К.: МО України, УСДОУ, КДПУ, 1995. – 147 с.

Використана нотна література

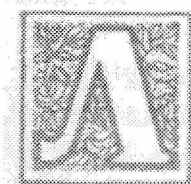
1. Варіації українських радянських композиторів. – К.: Музична Україна, 19** . – 55 с.
2. Гулак-Артемівський С. С. Опера «Запорожець за Дунаєм». Клавір. – К.:
3. Духовні твори українських композиторів для дитячого хору а cappella. – К.: Видавництво Дім Дмитра Бурого, Фонд розвитку культури і мистецтва «Парад Планет», 2000. – 68 с.
4. Кирейко В. Альбом для юнацтва. Рукопис.
5. Кирейко В. Твори для фортепіано. – К.: Музична Україна, 1980. – 64 с.
6. Косенко В. 24 дитячі п'єси для фортепіано. –
7. Леонтович М. Літургія Св. І. Златоуста. – К.:
8. Лисенко М. Зібрання творів у ХХ томах. Твори для фортепіано. Т. XIV. Муз. ред. М. М. Вілінського. – К.: Мистецтво, 1952. – 153 с.
9. Лисенко М. Опера «Наталка Полтавка». Клавір. – К. ,
10. Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера на три дії, вісім картин. Лібрето Я. Мамонтова (за повістю Івана Франка «Захар Беркут»). Клавір. – К.: Музична Україна, 1973. – 250 с.
11. Лятошинский Б. Сочинения для фортепиано. Сост. и вступ. статья Игоря Бэлзы. – М.: Музыка, 1972. – 130 с.
12. Мартинюк В. У сонячному ключі. Педагогічний репертуар для фортепіано. – Дніпропетровськ: – 32 с.
13. Муха А. Мрія. Балет-клавір. – К.: Музична Україна, 1972. – 60 с.
14. Ніщинський П. «Вечорниці» до драми «Назар Стодоля» Т. Шевченка. Клавір. – К.: Мистецтво, 1954. – 55 с.
15. Сасько Г. Відгомін століть. – К.: Музична Україна, 1981. – 55 с.
16. Скорик М. Хорові твори. Бібліотека камерного хору «Київ». – К.: 2005. – 74 с.
17. Сюта Б. Маленький клоун. Рукопис.
18. Сюта Б. Прелюдія. Рукопис.
19. Фільц Б. Духовні хорові твори (а cappello). – Тернопіль: Видавництво «Астон», 2003. – 44 с.
20. Фільц Б. Жива криниця. Хорові твори для дітей. – Тернопіль: СМП «Астон», 1998. – 40 с.
21. Фільц Б. Світе тихий. Твори для дитячого хору. – Тернопіль: СМП «Астон», 2000. – 44 с.
22. Шреер-Ткаченко А. Я. Хрестоматія української дожовтневої музики. Ч.І. – К.: Музична Україна, 1974. – 270 с.
23. Богдана Фільц. Наша дума, наша пісня... (Десять солоспівів на слова Тараса Шевченка). – Тернопіль: СМП «Астон», 2004. – 64 с.
24. Богдана Фільц. Фортепіанні цикли. – Тернопіль: Астон, 2002. – 84 с.
25. Фільц Богдана. Largo lamentoso. Модуль 6 / Ред.-упор. Молчко І., Німилович О. – Дрогобич: Коло, 2004. – 20 с.

БОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТУРГІЯ.



Причащеніе учениковъ Христо-
выхъ на Тайной Вечери.

Причащеніе вѣрующихъ
въ храмѣ.



Литургія есть самое важное Богослуженіе, во время котораго совершается Святѣйшее Таинство Причащенія, установленное Господомъ нашимъ Іисусомъ Христомъ въ четвергъ вечеромъ, наканунѣ крестныхъ Его страданій. Умывши ноги Своимъ апостоламъ для показанія имъ примѣра смиренія, Господь воздавъ хвалу Богу Отцу, взялъ хлѣбъ, благословилъ его, преломилъ и далъ апостоламъ, говоря: «**пріимите, ядите: сіе есть Тѣло Мое; еже за вы ломимое**»; потомъ Онъ взялъ чашу съ винограднымъ виномъ, также благословилъ ее и подалъ апо-

столамъ, говоря: «пійте отъ нея вси: сія есть Кровь Моя Новаго Завѣта, яже за вы и за многія изливаемая во оставленіе грѣховъ»; причастивъ ихъ, Господь далъ заповѣдь всегда совершать это Таинство: «сіе творите въ Мое воспоминаніе» (Мѡ. 26, 26-28; Лук. 22, 19; 1 Кор. 11, 24).

Апостолы совершали Св. Причащеніе по заповѣди и примѣру Іисуса Христа и научили христіанъ совершать это великое и спасительное Таинство. Въ первое время порядокъ и образъ совершенія Литургіи передавался устно, и всѣ молитвы и священныя пѣснопѣнія заучивались на-память. Затѣмъ стало появляться и письменное изложеніе апостольской Литургіи. Съ теченіемъ времени Литургія пополнялась новыми молитвами, пѣснопѣніями и священными дѣйствіями, что нарушало въ разныхъ церквахъ единообразіе въ совершеніи ея. Являлась потребность объединить всѣ существовавшіе чины Литургій, внести единообразіе въ ихъ совершеніе. Это и было сдѣлано въ четвертомъ вѣкѣ, когда прекратились гоненія на христіанъ и христіанская Церковь получила возможность приступить къ благоустройству внутренней своей жизни (Вселенскіе Соборы). Въ это время **Св. Василій Великій** записалъ и предложилъ къ общему употребленію составленный имъ чинъ Литургіи, а **Св. Іоаннъ Златоустъ** нѣсколько сократилъ этотъ чинъ. Въ основу этого чина была положена древнѣйшая Литургія Св. апостола Іакова, перваго епископа іерусалимскаго.

Св. Василій Великій былъ архіепископомъ Кесаріи Каппадокійской (въ Малой Азіи). «Великимъ» называютъ его за великіе подвиги его на пользу Церкви. Онъ оставилъ послѣ себя много церковныхъ писаній, много молитвъ и церковныхъ правилъ. Скончался въ 379 г.

Св. Іоаннъ Златоустъ былъ архіепископомъ Константинопольскимъ. «Златоустомъ» прозвали его за особое краснорѣчіе, съ которымъ онъ проповѣдывалъ Слово Божіе. Онъ также оставилъ послѣ себя много церковныхъ произведеній. Онъ нѣсколько (въ молитвахъ, читаемыхъ священникомъ тайно) сократилъ чинъ Литургіи Св. Василія Великаго, но существенныхъ измѣненій никакихъ не допустилъ. Скончался въ 402 г. въ ссылкѣ.

Литургія имѣетъ различныя названія. Первое названіе «Литургія» — греческое, означаетъ «общественная служба» и указываетъ на то, что Таинство Святого Причащенія есть умилоостивительная Жертва Богу за грѣхи всего общества вѣрующихъ, — живыхъ и умершихъ. Такъ какъ Таинство Св. Причащенія по-гречески называется Евхаристіей, что значитъ «благодарственная жертва», то и Литургія называется также «Евхаристіей». Чаще всего

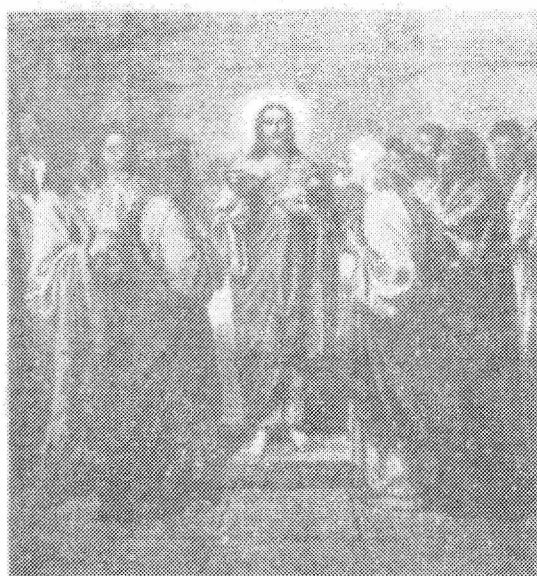
(полученіе) царствія небеснаго, въ дерзновеніе еже къ Тебѣ (т. е., чтобы дали право обращаться къ Господу со всѣми нуждами), не въ судъ или во осужденіе, и воспоминаеть тѣхъ, за кого принесена эта Жертва: Св. Дары приносятся Господу Богу, какъ благодарственная Жертва за всѣхъ святыхъ. Въ особенности же («изрядно») воспоминаеть священникъ Пресвятую Дѣву Марію, а потому громко произноситъ: **Изрядно о Пресвятѣй, пречистѣй, преблагословеннѣй, славнѣй Владычицѣ нашей Богородицѣ и Приснодѣвѣ Маріи**», на что вѣрующіе отвѣчаютъ хвалебною пѣснью въ честь Божіей Матери: **«Достойно есть...»** (Въ св. Пасху и во всѣ двенадцатые праздники (до отданія ихъ), вмѣсто «Достойно есть», поется въ честь Божіей Матери **з а д о с т о й н и к ъ**, т. е. 9-й ирмосъ праздничнаго канона съ соотвѣтствующимъ припѣвомъ). Священникъ тѣмъ временемъ тайно молится за усопшихъ и, переходя къ молитвѣ за живыхъ, вслухъ **«въ первыхъ помяни, Господи, святѣйшія восточныя патріархи православныя»...**, помяная высшую церковную іерархію. Вѣрующіе отвѣчаютъ: **«И всѣхъ и вся»**, т. е. помяни, Господи, всѣхъ вѣрующихъ — мужчинъ и женщинъ. Молитва за живыхъ оканчивается возгласомъ священника: **«И даждь намъ единѣми усты и единѣмъ сердцемъ (единодушно) славити и воспѣвати пречестное (славное) и великолѣпное (величественное) имя Твое Отца и Сына и Святаго Духа, нынѣ и присно и во вѣки вѣковъ»**, и благословеніемъ его, преподаваемымъ всѣмъ присутствующимъ въ храмѣ: **«И да будутъ милости великаго Бога и Спаса нашего Іисуса Христа со всѣми вами»**.

Далѣе идетъ слѣдующая часть Литургіи вѣрныхъ.

4. ПРИГОТОВЛЕНІЕ ВѢРУЮЩИХЪ КЪ ПРИЧАЩЕНІЮ.

Оно начинается просительной ектеніей: **«Вся святыя помянувшие, паки и паки миромъ Господу помолимся»**, т. е. помянувши всѣхъ Святыхъ, опять и опять помолимся Господу **«о принесенныхъ и освященныхъ честныхъ Дарѣхъ»**, чтобы (яко да) Человѣколюбець Богъ нашъ, принявъ ихъ (пріемъ я) во святыи пренебесный и духовный (мысленный) Свой жертвенникъ, какъ духовное благоуханіе, какъ пріятную Ему жертву (въ воню благоуханія духовнаго), ниспослалъ намъ Божественную благодать и даръ Св. Духа. — Далѣе слѣдуютъ обычныя прошенія просительной ектеніи, которая оканчивается возгласомъ священника: **«И сподоби (удостой) насъ, Владыко, со дерзновеніемъ (смѣло, какъ дѣти просятъ отца) неосужденно смѣти (осмѣлиться) призывать Тебе Небеснаго Бога Отца и глаголати. Поется молитва Господня — «Отче нашъ...»** Хорошо дѣлають настоятели, когда всѣ присутствующіе приглашаются пѣть эту молитву. — Далѣе слѣдуютъ преподаніе мира и преклоненіе главъ, во время котораго священ-

никъ молитъ Господа освятитъ вѣрующихъ и сподобитъ ихъ неосужденно причаститься Св. Тайнъ. — Въ это время діаконь, стоя на амвонѣ, крестообразно опоясуется ораремъ для того, чтобы, во 1-хъ, беспрепятственно служить священнику во время причащенія, и во 2-хъ, выразитъ свое благоговѣніе къ Св. Дарамъ, въ подражаніе Серафимамъ, которые, окружая Престоль Божій, закрывали лица свои крылами (Ис. 6, 2-3). При возгласѣ діакона: «**вонмемъ!**» завѣса задергивается, и священникъ, поднимая надъ дискосомъ Святой Агнецъ, громко возглаголетъ: «**Святая — святымъ**». Это означаетъ: Св. Дары могутъ быть преподаны только «**святымъ**», т. е., вѣрующимъ, которые освятили себя молитвою, постомъ, таинствомъ покаянія (исповѣди) *). Сознывая свое не достоинство, пѣвчіе отъ лица ихъ возглаголетъ: «**Единъ Святъ, Единъ Господь, Исусъ Христе, Сыноу Божію, во славу Бога Отца**».



Причащеніе Апостоловъ
на Тайной Вечери.



Причащеніе священнослужителей
въ алтарѣ.

5. ПРИЧАЩЕНІЕ.

Слѣдуетъ причащеніе священнослужителей въ алтарѣ. Священникъ раздробляетъ Святой Агнецъ на четыре части, причащается самъ и преподаетъ Св. Тайны діакону. Части для причащенія мірянъ, по причащеніи священнослужителей, опускаются въ потиръ. — Во время приобщенія священнослужителей поется стихъ, называемый «**причастнымъ**», а затѣмъ поется какое-либо пѣснопѣніе или читаются молитвы передъ причащеніемъ. **Открываются царскія врата** для причащенія вѣрующихъ мірянъ, и діаконь,

*) Вѣрующіе, приступающіе къ Св. Таинству Причащенія, должны предварительно выслушать въ церкви или прочитать дома «**Послѣдованіе ко Святому Причащенію**».

имѣя въ рукахъ Св. Чашу, произноситъ «Со страхомъ Божиимъ и вѣрою приступите». Открытіе царскихъ вратъ въ это время



Первое явленіе Спасителя
по воскресеніи.



Первое явленіе Св. Даровъ.

напоминаетъ открытіе гроба Спасителя, а выносъ Св. Даровъ — явленіе Иисуса Христа по воскресеніи. Преклоняясь предъ Св. Чашей, какъ предъ Самимъ воскресшимъ Спасителемъ, пѣвчіе отъ лица вѣрующихъ поютъ: «Благословенъ грядый во имя Господне; Богъ-Господь и явился (явился) намъ». Причащающіеся міряне, «со страхомъ Божиимъ и вѣрою» приступая къ Св. Чашѣ, съ предварительнымъ поклономъ, повторяютъ вполголоса произносимую священникомъ молитву предъ причащеніемъ: «Вѣрую, Господи, и исповѣдую...», въ которой исповѣдуютъ свою вѣру въ Иисуса Христа, какъ Сына Божія, Спасителя грѣшныхъ, вѣру въ Таинство Причащенія, въ которомъ подъ видомъ хлѣба и вина принимаютъ истинное Тѣло и истинную Кровь Христову, какъ залогъ вѣчной жизни и таинственного общенія съ Нимъ, и просятъ Его удостоить ихъ неосужденно причаститься Св. Таинъ во оставленіе грѣховъ, обѣщая не только не измѣнять Христу, не быть Іудею-предателемъ, но и среди жизненныхъ страданій, подобно благоразумному разбойнику, твердо и смѣло исповѣдывать свою вѣру. Сдѣлавъ земной поклонъ, вѣрующіе для принятія Св. Таинъ поднимаются на амвонъ. Раньше этого времени, ради порядка и благоговѣнія къ Святынь, не слѣдуетъ сходить съ своего мѣста, и совершенно недопустимо при этомъ стѣсненіе другихъ и желаніе въ числѣ первыхъ причаститься; каждый долженъ помнить, что онъ первый есть только грѣшникъ. Крестообразно сложивши руки на груди подходятъ причащающіеся къ царскимъ вратамъ, не дѣлая крестнаго знаменія предъ Св. Чашей, которую

по причащеніи лобызають также не крестясь, чтобы не толкнуть Св. Чаши.



Причащеніе вѣрующихъ въ храмѣ.

По вѣрѣ родителей и воспитателей и по словамъ Спасителя: **«не препятствуйте дѣтямъ приходить ко Миѣ»** и **«пійте отъ нея вси»**, въ это же время причащаются и дѣти (безъ исповѣди до семилѣтняго возраста).

По причащеніи вѣрующіе принимаютъ теплоту, т. е. церковное вино, смѣшанное съ водою, чтобы не осталась во рту хотя малѣйшая частица Св. Даровъ. По причащеніи мірянъ, священникъ опускаетъ въ св. Чашу всѣ частицы, которыя были вынуты изъ служебныхъ и принесенныхъ просфоръ, съ молитвою, чтобы Господь Своєю Кровію и молитвами Святыхъ очистилъ грѣхи всѣхъ, за кого были вынуты частицы. Затѣмъ онъ благословляетъ вѣрующихъ словами: **«Спаси, Боже, люди Твоя (вѣрующихъ въ Тебя) и благослови достояніе Твое»** (собственность Твою, Церковь Христову). Въ отвѣтъ на это поютъ: **«Видѣхомъ свѣтъ истинный, пріяхомъ Духа Небеснаго, обрѣтохомъ, вѣру истинную; нераздѣльнѣй Троицѣ поклоняемся: Та бо насъ спасла есть»**. Содержаніе этой пѣсни: мы увидѣли истинный свѣтъ, такъ, какъ омывъ грѣхи свои въ таинствѣ Крещенія, называемся уже сынами Божиими по благодати (милости), сынами свѣта, получили Св. Духа чрезъ св. Мвропомазаніе, исповѣдуемъ истинную (православную) вѣру, поклоняемся нераздѣльнѣй Троицѣ, потому что Она спасла насъ (**«Та бо насъ спасла есть»**). Діаконъ, взявъ изъ рукъ священника дискось, переноситъ его на жертвенникъ, а священникъ, взявъ св. Чашу и благословляя ею молящихся, возглашаетъ: **«Всегда, нынѣ и присно, и во вѣки вѣковъ»**, и относитъ ее на жертвенникъ. Это послѣднее явленіе Св. Даровъ вѣру-

ющимъ, перенесеніе ихъ на жертвенникъ и возгласъ священника напоминають намъ вознесеніе Господа Іисуса Христа на небо и обѣщаніе Его пребывать въ Церкви «во вся дни до скончанія вѣка» (Мате. 28, 20)



Послѣднее явленіе Спасителя предъ вознесеніемъ Его на небо.

Послѣднее явленіе Св. Даровъ.

6. БЛАГОДАРЕНІЕ ЗА ПРИЧАЩЕНІЕ И ОТПУСТЬ.

Поклоняясь Св. Дарамъ въ послѣдній разъ, какъ Самому Господу Іисусу Христу, вѣрующіе благодарятъ Господа за причащеніе Св. Таинъ. Пѣвчіе поютъ благодарственную пѣснь: «Да исполнятся уста наша хваления Твоего, Господи, яко да поемъ славу Твою, яко сподобимъ еси насъ причаститися святымъ Твоимъ божественнымъ, безсмертнымъ и животворящимъ Тайнамъ; соблюди насъ во Твоей святыни весь день поучатися правдѣ Твоей. Аллилуія, аллилуія, аллилуія. То есть, восхваляя Господа за то, что Онъ удостоиваетъ насъ причащаться Божественныхъ безсмертныхъ и животворящихъ Таинъ, просимъ Его сохранить насъ въ святости, полученной въ Св. Таинствѣ Причащенія (соблюди насъ во Твоей святыни), весь день поучаться правдѣ Божіей. Послѣ этого діаконъ произноситъ краткую ектенію: «Прости, пріимше Божественныхъ... Христовыхъ Таинъ»... (съ благоговѣніемъ причастившись), призывающую «достойно благодарить Господа». Испросивъ Его помощи провести этотъ день свято, мирно, безгрѣшно, онъ приглашаетъ предать себя и жизнь свою Христу Богу. Священникъ, сложивши антиминосъ и полагая на него Евангеліе, возглашаетъ: «Яко Ты еси освященіе наше и Тебѣ славу возсылаемъ Отцу, и Сыну, и Святому Духу, нынѣ и присно и во вѣки вѣковъ.» и прибавляетъ: «Съ миромъ изыдемъ», этимъ показывая, что Литургія кончается и что изъ храма нужно выходить

мирно, въ мирѣ со всѣми. Пѣвцы отъ лица всѣхъ поютъ: «**О имени Господни**», т. е. выйдемъ съ благословенія Господня. Священникъ выходитъ къ молящимся за амвонъ и читаетъ **заамвонную молитву**, въ которой еще разъ проситъ Господа спасти людей Своихъ и благословить достояніе Свое, освятить любящихъ благолѣпіе (красоту) храма, не оставить Своими милостями всѣхъ уповающихъ (надѣющихся) на него, даровать миръ міру (вселенной), священникамъ, вѣрнымъ правителямъ и всѣмъ людямъ. Эта молитва представляетъ собою сокращеніе всѣхъ ектеній, произносимыхъ за Божественной Литургіей. По окончаніи заамвонной молитвы вѣрующіе предають себя волѣ Божіей молитвою праведнаго Іова: «**Буди имя Господне благословенно отнынѣ и до вѣка**». Чаше всего именно въ это время для духовнаго просвѣщенія и назиданія произносится **пастырская проповѣдь**, въ основу которой полагается Слово Божіе. Затѣмъ священникъ, въ послѣдній разъ благословляя вѣрующихъ, произноситъ: «**Благословеніе Господне на васъ, Того благодатію и человѣколюбіемъ, всегда, нынѣ и присно, и во вѣки вѣковъ, и воздастъ благодареніе Богу: Слава Тебѣ, Христе Боже, упованіе наше, слава Тебѣ!**» Обратясь къ народу и имѣя въ рукѣ напестольный Св. Крестъ, осѣнивъ себя крестнымъ знаменіемъ, что должны сдѣлать и всѣ присутствующіе, священникъ произноситъ **отпустъ**: «**Христось истинный Богъ нашъ**»... Въ отпустѣ священникъ, вспоминая молитвы за насъ Божіей Матери, Апостоловъ, храмоваго святого, святыхъ, память которыхъ празднуемъ въ этотъ день, праведныхъ Боготецъ Іоакима и Анны (родителей Божіей Матери) и всѣхъ святыхъ, выражаетъ надежду, что Христось, истинный Богъ нашъ, помилуетъ и спасетъ насъ, яко благъ и человѣколюбець, тутъ же онъ даетъ Св. Крестъ вѣрующимъ для лобызанія. Каждый вѣрующій христіанинъ, не спѣша и не стѣсняя другихъ, въ порядкѣ извѣстной очереди, долженъ поцѣловать Св. Крестъ, чтобы крестнымъ цѣлованіемъ засвидѣтельствовать свою вѣрность Спасителю, въ воспоминаніе Котораго была совершена Божественная Литургія. Хоръ въ это время поетъ молитву о сохраненіи на **многія лѣта** святѣйшихъ православныхъ патріарховъ, правящаго архіерея, прихожанъ храма и всѣхъ православныхъ христіанъ.

Молитва на Литургіи предъ Св. Причащеніемъ.

Вѣрую, Господи, и исповѣдую, яко Ты еси воистину Христось, Сынъ Бога живаго, пришедый въ міръ грѣшныя спа-

Вѣрую, Господи, открыто признаю, объявляю, что Ты поистинѣ Христось, пришедшій въ міръ грѣшныхъ спасти, изъ

Литургію называютъ «обѣдней», такъ какъ ее положено совершать въ полуденное (обѣденное) время, и Тѣло и Кровь Христовы, предлагаемая въ Таинствѣ Св. Причащенія, въ Словѣ Божіемъ называются «Трапезой» и «Вечерей» Господней (1 Кор. 10, 21; 11, 20). — Въ апостольское время Литургія называлась еще «**преломленіемъ хлѣба**» (Дѣян. 2, 46). На Литургіи воспоминаются земная жизнь и ученіе Иисуса Христа отъ рожденія и до вознесенія Его на небо и принесенныя Имъ на землю спасительныя блага.

Порядокъ Литургіи такой: сначала готовится вещество для Таинства, потомъ вѣрующіе готовятся къ Таинству и, наконецъ, совершается самое Таинство, и вѣрующіе причащаются. Литургія, такимъ образомъ, раздѣляется на три части, называемыя: 1) «**проскомидіей**», 2) Литургіею «**оглашенныхъ**» и 3) Литургіею «**вѣрныхъ**».

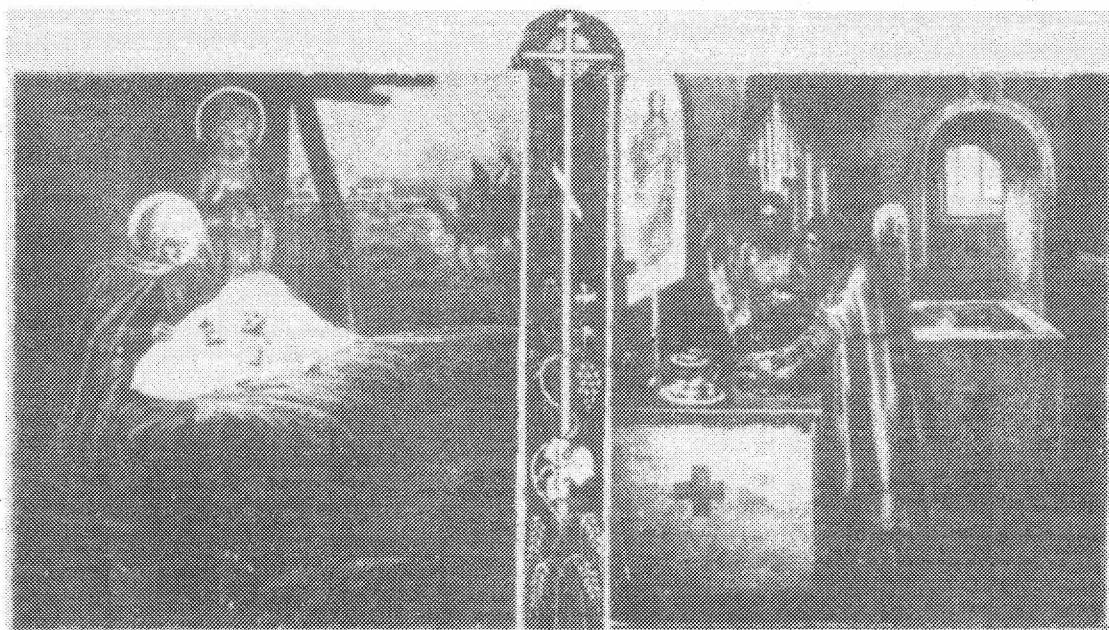
І. Проскомидія.

«Проскомидія» — слово греческое и значитъ: **принесеніе**. Такъ называется первая часть Литургіи отъ обычая древнихъ христіанъ приносить хлѣбъ, вино и все нужное для совершенія Литургіи; поэтому, и самый хлѣбъ, употребляемый на ней, называется **просфорой**, что значитъ: **приношеніе**. Хлѣбъ (просфора) долженъ быть квасный (поднявшійся), чистый, пшеничный. Самъ Господь Иисусъ Христосъ для совершенія Таинства Св. Причащенія взялъ квасный, а не прѣсный, хлѣбъ. — Просфора должна быть круглою и состоять изъ двухъ частей во образъ двухъ естествъ Иисуса Христа — Божескаго и человѣческаго; на верхней части просфоры имѣется печать съ изображеніемъ креста и по угламъ его — начальныхъ буквъ имени Христа Спасителя: **ІС. ХР.** и греческаго слова: **НІ-КА**; это означаетъ: Иисусъ Христосъ побѣждаетъ. Вино для Таинства требуется виноградное, красное, потому что красный цвѣтъ напоминаетъ цвѣтъ крови; вино смѣшивается съ водой въ воспоминаніе того, что изъ прободеннаго ребра Спасителя на крестѣ истекли кровь и вода. Для проскомидіи употребляется пять просфоръ въ воспоминаніе чудеснаго насыщенія Христомъ пятыю хлѣбами болѣе пяти тысячъ человѣкъ, каковое обстоятельство дало Иисусу Христу поводъ учить народъ о духовномъ насыщеніи и о нетлѣнной, духовной пищѣ, подаваемой въ Таинствѣ Св. Причащенія (Іоан. 6, 22 — 58). Но собственно для причащенія употребляется одна просфора (Агнецъ), по слову апостола: «**одинъ хлѣбъ, и мы многіе — одно тѣло; ибо всѣ причащаемся отъ одного хлѣба**» (1 Кор. 10, 17), а потому по свсей величинѣ эта просфора должна соответствовать числу причастниковъ.

СОВЕРШЕНІЕ ПРОСКОМИДІИ.

Приготовившись, по церковному уставу, къ совершенію Литургіи, священникъ и діаконъ читаютъ предъ закрытыми царскими вратами, такъ называемыя, «еходныя» молитвы и облачаются въ алтарѣ въ священныя одежды. Подойдя, затѣмъ, къ жертвеннику, священникъ, благословивъ начало проскомидіи, беретъ **первую** (агничную) **просфору** и копіемъ дѣлаетъ на ней трижды изображеніе креста, произнося: **въ воспоминаніе Господа и Бога, и Спаса нашего Іисуса Христа**. Это значитъ: проскомидія совершается по заповѣди Іисуса Христа. Изъ этой просфоры священникъ копіемъ вырѣзаетъ средину, въ формѣ куба, съ произнесеніемъ словъ прор. Ісаіи: **«яко (какъ) овча на заколеніе ведется и яко агнецъ непороченъ, прямо стригущаго его безгласенъ, тако не отверзаетъ устъ своихъ; во смиреніи его судъ его взятъ; родъ же его кто исповѣсть; яко вземлетъ отъ земли животъ (жизнь) его»** (Ис. 53, 7-8). Эта кубическая часть просфоры называется **Агнцемъ** (Іоан. 1, 29) и полагается на дискосъ. — Затѣмъ, священникъ крестообразно надрѣзаетъ съ нижней стороны Агнецъ съ произношеніемъ словъ: **«жрется (приносится въ жертву) Агнецъ Божій, взявляй (взявшій на Себя) грѣхъ міра, за мірскій животъ (жизнь) и спасеніе»**, и прободаетъ правую сторону Агнца копіемъ, произнося слова евангелиста: **«единъ отъ воинъ копіемъ ребра Ему прободе и абіе (тотчасъ) изыде кровь и вода; и видѣвый свидѣтельствова и истинно есть свидѣтельство его»** (Іоан. 19, 34); сообразно съ этими словами въ чашу (потиръ) вливается вино, смѣшанное съ водою. — Изъ **второй просфоры**, называемой «богородичною», священникъ вынимаетъ одну частицу въ честь **Божіей Матери** и полагаетъ ее по правую сторону Агнца на дискосъ. — Изъ **третьей просфоры**, называемой «девятичинной», вынимается девять частицъ въ честь святыхъ: **Іоанна Крестителя, пророковъ, апостоловъ, святителей, мучениковъ, преподобныхъ, безсребренниковъ, Богоотецъ Іоакима и Анны** и того святителя, имени котораго совершается Литургія; эти частицы полагаются по лѣвую сторону Агнца на дискосъ, по три частицы въ рядъ. Изъ **четвертой просфоры** вынимаются частицы за живыхъ и полагаются ниже Агнца на дискосъ; изъ пятой — за умершихъ и полагаются ниже частицъ вынутыхъ за живыхъ. Наконецъ, вынимаются частицы изъ просфоръ, подаваемыхъ вѣрующими; одновременно прочитываются соотвѣтствующія «поминанія» о здравіи и спасеніи живыхъ и объ упокоеніи усопшихъ рабовъ Божіихъ; частицы изъ этихъ просфоръ полагаются вмѣстѣ съ частицами, вынутыми изъ четвертой и пятой просфоръ.

Въ концѣ проскомидіи священникъ благословляетъ кадило съ ѳиміамомъ и, покадивъ звѣздицу, ставитъ ее на дискосѣ надъ Агнцемъ и частицами, чтобы сохранить ихъ въ положенномъ порядкѣ, покрываетъ дискосъ и потиръ двумя небольшими покрывами и поверхъ ихъ еще однимъ нѣсколькс большихъ размѣрозъ, называемымъ «воздухомъ», кадитъ предъ Дарами и молить Господа благословить предложенные Дары, помянуть принесшихъ эти Дары и тѣхъ, за коге они принесены, самого же его содѣлать достойнымъ для священнодѣйствія божественныхъ Таинъ.



Рождество Иисуса Христа.

Совершеніе проскомидіи.

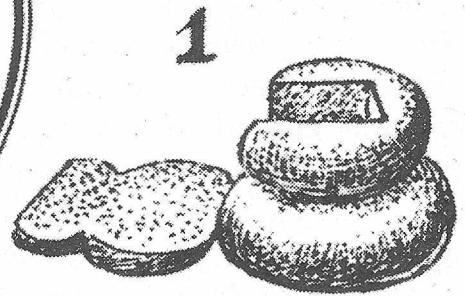


Примѣняемые на проскомидіи священные предметы и совершаемая дѣйствія имѣютъ **символическое** значеніе: дискосъ знаменуетъ и виолеемскую пещеру и Голгоѳу, звѣздица — виолеемскую звѣзду и крестъ, покровы — пелены рождественскіе, пелены и плащаницу, бывшія во гробѣ Спасителя, потиръ — ту Чашу, въ которой священнодѣйствовалъ Иисусъ Христосъ, приготовленіе Агнца — судъ, страданія и смерть Иисуса Христа, а прободеніе его копіемъ — прободеніе, сдѣланное однимъ изъ воиновъ на Тѣлѣ Спасителя. Соединеніе всѣхъ частицъ въ извѣстномъ порядкѣ на дискосѣ означаетъ всю Церковь Божию, членами которой состоятъ: Божія Матерь, ангелы, всѣ святые угодники Божіи, всѣ вѣрующіе христіане — живые и умершіе, а Главою ея — Самъ Господь нашъ Спаситель. Кажденіе знаменуетъ осѣненіе Св. Духа, благодать Котораго сообщается въ таинствѣ Св. Причащенія.

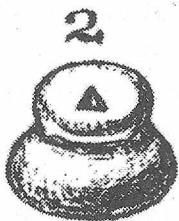
Проскомидія совершается священникомъ на жертвенникѣ при закрытомъ алтарѣ вполголоса. Завершается она, когда на клиросѣ читаются 3-й и 6-й (а иногда и 9-й) часы по Часослову.



1^я часть Литургіи ПРОСКОМИДА



ПРОСФОРА АГНИЧНАА



БОГОРОДИЧНАА



ДЕВАТИЧАСТНАА



ЖИВЫХЪ



УСОПШИХЪ

II. Литургія оглашенныхъ.

Вторая часть Литургіи называется Литургіей «оглашенныхъ» потому, что при совершеніи ея могутъ присутствовать и оглашенные, т. е. готовящіеся къ принятію Св. Крещенія, а также кающіеся, отлученные за тяжкіе грѣхи отъ Св. Причащенія.

Діаконъ, получивши благословеніе отъ священника, выходитъ изъ алтаря на амвонъ (мѣсто противъ царскихъ вратъ) и громко произноситъ: «Благослови, владыко!», т. е. благослови начать службу и собравшимся вѣрующимъ участвовать въ молитвенномъ прославленіи Бога. Священникъ въ первомъ своемъ возгласѣ прославляетъ Свят. Троицу: «Благословено (т. е. достойно прославленія) царство Отца, и Сына, и Святаго Духа, нынѣ и присно (все-

гда), и во вѣки вѣковъ (вѣчно). Пѣвчіе поють: «амѣнъ» (дѣйстви-тельно такъ). Затѣмъ диаконъ произноситъ великую ектенію, въ которой перечисляются разнообразныя христіанскія нужды и наши прошенія къ Господу, а священникъ въ алтарѣ тайно мо-лится, чтобы Господь призрѣлъ на этотъ храмъ и молящих-ся въ немъ и исполнилъ бы ихъ нужды. Великая ектенія на-чинается напоминаніемъ, что молиться Господу нужно «миромъ», то-есть примирившись со всѣми, не имѣя ни на кого гнѣва или вражды; по ученію Спасителя, мы не можемъ приносить Бо-гу дары, если имѣемъ «что-нибудь противъ ближняго» (Матѣ. 5, 23-24). Высшее благо, о которомъ слѣдуетъ молиться, это — ду-шевный миръ и спасеніе души: **о свышнемъ (небесномъ) мирѣ и спа-сеніи душъ нашихъ**; этотъ миръ есть то спокойствіе совѣсти, то отрадное чувство, которое мы испытываемъ, напр., послѣ внима-тельной исповѣди и достойнаго причащенія Св. Таинъ, въ участ-ливомъ отношеніи къ судьбѣ ближняго, послѣ всякаго добраго дѣла; этотъ миръ Спаситель преподалъ апостоламъ въ прощаль-ной бесѣдѣ на Тайной Вечери (Іоан. 14, 27). **«О мирѣ всего міра»** — чтобы не было раздоровъ и вражды между народами и госу-дарствами во всемъ мірѣ (вселенной). **«О благостояніи святыхъ Божіихъ церквей»**, — чтобы православныя церкви во всѣхъ госу-дарствахъ твердо и непоколебимо, на основаніи Слова Божія и правилъ Вселенской Церкви, исповѣдывали святую православную вѣру, не увлекаясь гибельными ересями и не допуская раскола, **«о соединеніи всѣхъ»** вѣрующихъ въ единое стадо Христово (Іоан. 10, 16). Молимся **«о святѣмъ храмѣ семъ»**, который составляетъ глаеную святыню прихода и долженъ быть предметомъ осо-беннаго попеченія каждаго прихожанина, чтобы Господь со-хранилъ его отъ пожара, воровъ и другихъ несчастій, и о тѣхъ, кто входитъ въ него (**«въ оныя»**) съ искреннею вѣрою, благого-вѣніемъ и страхомъ Божіимъ. — Молимся о **патріархахъ, митропо-литахъ, архіепископахъ и епископахъ**, потому что имъ принадле-житъ главный надзоръ за чистотою Христіанской Вѣры и нрав-ственности; о **благовѣрныхъ правителяхъ**, которые охраняютъ сво-боду Православной Вѣры и общій законный порядокъ для мирной жизни всѣхъ гражданъ — **«О градѣ семъ (или веси- — селеніи) въ которомъ мы живемъ и трудимся, о «всякомъ градѣ, странѣ, и вѣрою живущихъ въ нихъ»**, молимся также по чувству христіан-ской любви и о всѣхъ другихъ городахъ и окрестностяхъ (**стра-нѣ — сторонѣ**) его и о всѣхъ живущихъ въ нихъ вѣрующихъ людяхъ — **«О благораствореніи воздуховъ, о изобиліи плодовъ земныхъ, и временѣхъ мирныхъ»**: молимся о хорошей благотвор-ной погодѣ, чтобы земля дала изобиліе всѣхъ плодовъ, необ-ходимыхъ для пропитанія есѣхъ жителей страны, — и о времени

мирномъ, чтобы среди гражданъ не было вражды или борьбы, отвлекающей отъ мирнаго и честнаго труда. — «**О плавающихъ, путешествующихъ, недугующихъ (больныхъ), страждущихъ (у кого много горя и скорби на душѣ), плѣнныхъ и о спасеніи ихъ**» — всѣ эти лица, преимущественно предъ всѣми, нуждаются въ Божественной помощи и нашей молитвѣ. Молимся: «**О избавитися намъ отъ всякія скорби, гнѣва и нужды**». — Затѣмъ просимъ Господа, чтобы Онъ заступилъ и сохранилъ насъ не по дѣламъ нашимъ или заслугамъ нашимъ, которыхъ у насъ нѣтъ, а единственно по своей милости (благодати), — «**Заступи, спаси, помилуй и сохрани насъ, Боже, Твоею благодатию**». Въ послѣднихъ словахъ ектеніи, «**помянувшѣ**», т. е. призвавъ на помощь, Божию Матерь и всѣхъ святыхъ, мы предаемъ, поручаемъ Христу Богу себя и другъ друга, чтобы Онъ руководилъ нами по Своей премудрой волѣ. Священникъ заканчиваетъ великую ектенію возгласомъ: «**яко (потому-что) подобаетъ (приличествуетъ, слѣдуетъ) Тебѣ всякая слава, честь и поклоненіе Отцу, и Сыну, и Святому Духу, нынѣ и присно и во вѣки вѣковъ**»: содержащимъ въ себѣ, по образцу молитвы Господней, славословіе, прославленіе Господа Бога.

Послѣ великой ектеніи поются псалмы 102-й: «**Благослови, душе моя, Господа . . .** и 145-й: «**Хвали, душе моя, Господа**» . . . , раздѣляемые малой ектеніей: «**паки и паки (еще, опять) миромъ Господу помолимся**». Въ означенныхъ псалмахъ изображены благодѣянія Божіи роду человѣческому: сердце (душа) христіанина должно прославлять (благословлять) Господа, очищающаго и исцѣляющаго наши душевныя и тѣлесныя немощи, исполняющаго благія наши желанія, избавляющаго отъ истлѣнія жизнь нашу, — и не забывать всѣхъ Его благодѣяній (воздаяній); Господь — щедръ, милостивъ и долготерпѣливъ; Онъ хранитъ истину во вѣкъ, творитъ судъ обидимымъ, даетъ пищу алчущимъ, освобождаетъ заключенныхъ (рѣшить окованныхъ), любитъ праведниковъ, принимаетъ сиротъ и вдовъ и наказываетъ грѣшниковъ . . . Псалмы эти называются **изобразительными**, а такъ какъ пѣть ихъ положено на двухъ клиросахъ **по-перемѣнно**, то по-гречески они называются также «**антифонами**». Въ двенадцатые Господни праздники изобразительныя псалмы (антифоны) не поются; вмѣсто нихъ поются особые стихи изъ другихъ псалмовъ, соотвѣтствующіе празднуемому событію. За каждымъ стихомъ перваго праздничнаго антифона поется припѣвъ: «**Молитвами Богородицы, Спасе, спаси насъ!**» А за каждымъ стихомъ втораго антифона, смотря по празднику: «**Спаси насъ, Сыне Божій, рождейся отъ Дѣвы**» (въ Рождество Христово) или: «**во Іорданѣ крестивыйся**» (въ Крещеніе Господне) или:

«Воскресый изъ мертвыхъ» (въ Пасху) и тому подобное... **«поющія Ти: аллилуіа!»** (хвалите Бога). По окончаніи второго антифона всегда поется пѣснь: **«Единородный Сыне и Слове Божій, безсмертенъ Сый, и изволивый спасенія нашего ради воплотитися отъ святыя Богородицы и Приснодѣвы Маріи, непреложно во-человѣчивыйся, распійся же, Христе Боже, смертію смерть по-правый, единъ Сый Святыя Троицы, прославляемый Отцу и Сятому Духу, спаси насъ».** Въ этой пѣснѣ изложено православное ученіе о Второмъ Лицѣ Св. Троицы — Сынѣ Божіемъ, Исусѣ Христѣ; Единородный (единственный-по существу) Сынъ и Слово Божіе, Христось Богъ, будучи безсмертнымъ, сдѣлался человѣкомъ, не переставая быть Богомъ (**«непреложно»** — неизмѣнно **«во-человѣчивыйся»**), принявши человѣческую плоть (тѣло) отъ Свят. Богородицы и Приснодѣвы Маріи и будучи распятъ, Онъ Своею смертію побѣдилъ нашу смерть **«смертію смерть поправый»**, одинъ изъ трехъ Лицъ Св. Троицы, прославляемый наравнѣ съ Отцемъ и Св. Духомъ.

Далѣе слѣдуетъ малая ектенія и пѣніе **блаженствъ евангельскихъ** (Матѳ. 5, 3-12), въ которыхъ указывается, что христіанинъ, испрашивая милости у Бога, долженъ имѣть **смиреніе духа** (духовную нищету), сокрушаться о своихъ грѣхахъ, быть **кроткимъ (незлобивымъ)**, поступать по правдѣ Божіей, имѣть **чистоту въ сердцѣ**, быть **милосерднымъ** къ ближнему, **умиротворять** враждующихъ, быть **терпѣливымъ** во всѣхъ испытаніяхъ, готовымъ перенести поношеніе, изгнаніе (**«ижденуть»**) и **смерть за Христа**, т. е. быть **исповѣдникомъ** Его, за каковой подвигъ ожидаетъ великая награда (**«мзда»**) на небесахъ. Въ великіе Господни праздники, вмѣсто евангельскихъ блаженствъ, поется нѣсколько разъ соотвѣтствующій тропарь со стихами. При пѣніи евангельскихъ блаженствъ **царскія врата открываются** для малаго входа. Въ концѣ **«блаженствъ»** священникъ беретъ съ престола Св. Евангеліе, передаетъ его діакону и выходитъ, въ предшествіи діакона, несущаго Св. Евангеліе, сѣверными дверями на амвонъ. — Этотъ выходъ священнослужителей съ Св. Евангеліемъ называется **малымъ входомъ**, въ отличіе отъ слѣдующаго великаго входа, и напоминаетъ вѣрующимъ первый выходъ Исуса Христа на всемірную проповѣдь. Получивши благословеніе отъ священника, діаконъ останавливается въ царскихъ вратахъ и, возвышая св. Евангеліе, громко возглашаетъ: **«Премудрость! Прости!»** входитъ въ алтарь и полагаетъ св. Евангеліе на престолѣ. — Возгласъ: **«Премудрость! Прости!»** напоминаетъ вѣрующимъ, что они должны стоять **прямо** (по буквальному переводу съ греческаго языка, «прости» значитъ: правильно, прямо), т. е. быть внимательны, сосредоточены въ мысляхъ. — Смотря на св. Евангеліе, какъ на Самаго Исуса Христа,

идушаго на проповѣдь, вѣрующіе поютъ: «Прійдите поклонимся и припадемъ ко Христу, спаси ны, Сыне Божій, воскресый



Явленіе Іисуса Христа въ міръ.

Малый входъ съ Евангелиемъ.

изъ мертвыхъ (или молитвами Богородицы, или во святыхъ дивенъ Сый), поющія Ти: аллилуіа! Послѣ сего поется тропарь (воскресный, или праздничный, или святаго) и другія пѣснопѣнія, а священникъ въ это время въ тайной молитвѣ проситъ Отца Небеснаго, воспѣваемаго херувимами и славословимаго серафимами, принять и отъ насъ ангельскую (трисвятую) пѣснь, простить грѣхи, освятить и дать намъ силы праведно служить Ему; конецъ этой молитвы: «Яко святъ еси, Боже нашъ»... онъ произноситъ вслухъ.

Далѣе поется «трисвятное»: — «Святый Боже»... Въ Рождество Христово, Крещеніе Господне, Пасху (всю седмицу), и день Св. Троицы, а также въ субботы — Лазареву и Великую, вмѣсто «трисвятаго» поется: «Елицы (которые) во Христа крестистесь (крестились), во Христа облекостесь (облеклись въ одежду правды): аллилуіа», потому что въ древней Церкви оглашенные преимущественно въ эти праздники принимали св. крещеніе. Въ праздникъ Воздвиженія Креста Господня (14-го сентября) и въ третью «недѣлю» (воскресенье) Велик. Поста, когда совершается поклоненіе Кресту, вмѣсто «трисвятаго», поютъ: «Кресту Твоему поклоняемся, Владыко, и Святое Воскресеніе Твое славимъ».

По окончаніи «трисвятаго» читается очередной Апостоль (апостольское чтеніе изъ книги Дѣяній св. апостоловъ, семи соборныхъ апостольскихъ посланій и четырнадцати посланій св. ап. Павла — по особому указателю). Къ внимательному чтенію апостола вѣрующіе готовятъ возгласами: «Вонмемъ» (будемъ внимать!) «Миръ всѣмъ! Премудрость!» и пѣниемъ прокимна —

особаго краткаго стиха (перемѣняемаго). Во время чтенія апостола совершается **кажденіе** въ знакъ той благодати Св. Духа, съ которою апостолы проповѣдали всему міру ученіе Іисуса Христа. На **кажденіе**, а также и на возгласъ священника: **«миръ всѣмъ!»** нужно отвѣчать простымъ поклономъ (безъ крестнаго знаменія). Затѣмъ, поется: **«аллилуія»** три раза съ произношеніемъ особыхъ стиховъ и читается очередное **Евангеліе** (также по особому указателю), предваряемое и сопровождаемое пѣніемъ радостной пѣсни: **«Слава Тебѣ, Господи, слава Тебѣ!»** такъ какъ для вѣрующаго



Проповѣдь Іисуса Христа.



Чтеніе Евангелія.

христіанина не можетъ быть болѣе радостной вѣсти, какъ благовѣстіе (евангеліе) о жизни, ученіи и чудесахъ Господа Іисуса Христа. Апостолъ и Евангеліе должны быть выслушаны съ особеннымъ вниманіемъ, при наклоненной главѣ, хорошо дѣлають тѣ, кто предварительно знакомятся съ этими чтеніями дома. Предъ началомъ чтенія Апостола и Евангелія слѣдуетъ перекреститься, а по окончаніи — совершить крестное знаменіе, съ поклономъ, троекратно.

Послѣ Евангелія слѣдуетъ **сугубая** (усиленная) ектенія, въ началѣ которой вѣрующіе приглашаются помолиться Господу Богу отъ чистаго сердца, всѣми силами души: **«Рцемъ (будемъ говорить, молиться) вси отъ всея души и отъ всего помышленія...»** Далѣе въ двухъ прошеніяхъ мы сугубо (усиленно) просимъ Господа услышать нашу молитву и помиловать насъ: **«Господи, Вседержителю, Боже отецъ нашихъ, молимтися (молимся Тебѣ), услыши и помилуй. — Помилуй насъ, Боже...»** Слѣдуютъ сугубыя прошенія: о патріархахъ, митрополитахъ, архіепископахъ, епископахъ, правящемъ Архіереѣ и всей **«во Христѣ братіи нашей»** (о всѣхъ вѣрующихъ христіанахъ); о благовѣрныхъ правителяхъ;

о священникахъ, о монахахъ, состоящихъ въ священномъ санѣ, и о всѣхъ служителяхъ Христовой Церкви; о блаженныхъ и правдо-памятныхъ (всегда достойныхъ памяти) святѣйшихъ патриархахъ православныхъ, и благочестивыхъ царяхъ, и благовѣрныхъ царицахъ, и о создателяхъ св. храма и о всѣхъ усопшихъ православныхъ отцахъ и братіяхъ, здѣсь и повсюду погребенныхъ. Нужно молиться за умершихъ по чувству христіанской любви къ нимъ, никогда не оскудѣвающей, тѣмъ болѣе, что для умершихъ за гробомъ нѣтъ покаянія, а только воздаяніе, — блаженная жизнь или вѣчныя мученія. Христіанская же молитва за нихъ, добрая дѣла, совершаемая въ память ихъ, и особенно принесеніе безкровной Жертвы, могутъ умилостивить правосудіе Божіе и облегчить мученія грѣшниковъ. — **Въ сугубой молимыся о милости (чтобы Господь милосердился надъ нами), о жизни, мирѣ, здравіи, спасеніи, поспѣшеніи (посѣтилъ, не оставилъ своими милостями), прощеніи, оставленіи грѣховъ рабовъ Божіихъ братіи святаго храма сего (т. е. прихожанъ).** Въ послѣднемъ прошеніи сугубой ектеніи говорится о плодоносящихъ и добродѣющихъ во святѣмъ и всечестнѣмъ храмѣ семъ, труждающихся (для храма), поющихъ, и предстоящихъ въ немъ людяхъ, ожидающихъ отъ Бога великія и богатая милости. Подъ плодоносящими и добродѣющими (дѣлающими добро) для храма разумѣются вѣрующіе, которые приносятъ въ храмъ все необходимое для Богослуженія (елей, ладанъ, просфоры и проч.), жертвуютъ на нужды храма и прихода деньгами и вещами (на благолѣпіе храма, на содержаніе труждающихся въ немъ — причта, пѣвчихъ, служителей, въ пользу бѣдныхъ прихожанъ и на другія общеприходскія религіозно-нравственныя нужды).

За сугубой ектеніей слѣдуетъ особая ектенія объ умершихъ, въ которой мы молимся за всѣхъ усопшихъ отцовъ и братьевъ нашихъ, просимъ Христа, безсмертнаго Царя и Бога нашего, простить имъ всѣ прегрѣшенія вольныя и невольныя, упокоить ихъ въ селеніяхъ праведныхъ и, признавая, что нѣтъ человѣка, который не согрѣшилъ бы въ своей жизни, умоляемъ Праведнаго Судію даровать имъ Царство Небесное, гдѣ всѣ праведные упокоиваются.

Далѣе произносятся ектеніи объ оглашенныхъ, чтобы Господь помиловалъ ихъ, наставилъ въ истинахъ св. вѣры («открылъ имъ Евангеліе правды») и удостоилъ Св. Крещенія («соединить ихъ святѣй... Церкви»). Во время этой ектеніи священникъ развертываетъ на престолѣ антиминосъ, а ектенію заканчиваетъ возгласомъ: «да и ти съ нами славятъ...», т. е., чтобы и они (оглашенные) вмѣстѣ съ нами (вѣрующими) прославляли Пречестное и Великое Имя Отца и Сына и Святаго Духа. Затѣмъ оглашенные приглашаются выйти изъ храма: «Елицы оглашенніи изыдите»... Оглашенные,

въ точномъ смыслѣ существуютъ и теперь; это — готовящіеся къ Св. Крещенію язычники (въ Китаѣ, Японіи, Сибири), магометане и евреи въ разныхъ мѣстахъ вселенной. Всѣ они нуждаются въ милосердіи Божиємъ, и потому мы обязаны молиться за нихъ. Что касается повелѣнія оглашеннымъ выйти изъ храма, то эти слова должны быть предупрежденіемъ и намъ, если даже и нѣтъ среди насъ «оглашенныхъ». Мы, крещенные, часто грѣшимъ и безъ раскаянія присутствуемъ въ храмѣ безъ должнаго благоговѣнія, или имѣемъ въ душѣ вражду и ненависть противъ ближняго. А потому при грозныхъ словахъ: «оглашенніи изыдите», мы, какъ недостойные, должны углубиться въ самихъ себя, поразмыслить о своемъ недостойнствѣ, простить своимъ личнымъ врагамъ, иногда воображаемымъ, и просить у Господа Бога прошенія своихъ грѣховъ при твердой рѣшимости сдѣлаться лучшими.

Словами: «елицы вѣрніи паки и паки миромъ Господу помолимся» начинается Литургія вѣрныхъ.

III. Литургія вѣрныхъ.

Такъ называется третья часть Литургіи потому, что на ней могутъ присутствовать только вѣрные, т. е. крещенные. Ее можно подраздѣлить на слѣдующія части: 1) перенесеніе честныхъ Даровъ съ жертвенника на престоль; 2) приготовленіе вѣрующихъ къ освященію Даровъ; 3) освященіе (пресуществленіе) Даровъ; 4) приготовленіе вѣрующихъ къ причащенію; 5) причащеніе и 6) благодареніе за причащеніе и отпустъ.

1. ПЕРЕНЕСЕНІЕ ЧЕСТНЫХЪ ДАРОВЪ СЪ ЖЕРТВЕННИКА НА ПРЕСТОЛЬ.

Послѣ приглашенія оглашеннымъ удалиться изъ храма произносятся двѣ краткія ектеніи и поется херувимская пѣснь: «Иже Херувимы тайно образующе, и животворящей Троицѣ трисвятую пѣснь припѣвающе, всякое нынѣ житейское отложимъ попеченіе. — Яко да Царя всѣхъ подыmemъ, Ангельскими невидимо дориносима чинми. Аллилуіа (трижды).

По русски эта пѣснь читается такъ: «Мы, таинственно изображая Херувимовъ и воспѣвая трисвятую пѣснь Троицѣ, дающей жизнь, оставимъ теперь заботу о всемъ житейскомъ, чтобы намъ прославить Царя всѣхъ, Котораго невидимо ангельскіе чины торжественно прославляютъ. Хвала Богу!» Отдѣльныя слова Херувимской пѣсни означаютъ: **тайно образующе** — таинственно изображая, или таинственно представляя изъ себя; **животворящей** — жизнь дающей; **припѣвающе** — воспѣвая; **отложимъ** — оставимъ;

жителейское попеченіе — заботу о житейскомъ; яко да — чтобы; подыдемъ — поднимемъ, прославимъ; дориносима — торжественно носимаго, прославляемаго («дори» — слово греческое и значить: копье, такъ что «дориносима» значить: копьеносимаго; въ древности, желая торжественно прославить царей или военачальниковъ, сажали ихъ на щиты и, поднявъ вверхъ, носили ихъ на этихъ щитахъ предъ войсками, при чемъ щиты поддерживались копьями, такъ что издали казалось, что прославляемыхъ лицъ несутъ на копьяхъ); ангельскими чинми — ангельскими чинами; аллилуіа — хвала Богу!



Входъ Господа въ Иерусалимъ.



Великій входъ.

Херувимская пѣснь напоминаетъ вѣрующимъ, чтобы они теперь оставили всякую мысль о житейскомъ, представляя себѣ, что они, подобно Херувимамъ, находятся близь Бога, на небѣ и, какъ бы вмѣстѣ съ ними, поютъ Ему трисвятую пѣснь — хвалу Богу. Предъ Херувимской пѣснью открываются царскія врата, и діаконъ совершаетъ каждение, а священникъ въ тайной молитвѣ просить Господа очистить его душу и сердце отъ совѣсти лукавой и силою Св. Духа удостоить его принести Богу приготовленные Дары; затѣмъ, священникъ съ діакономъ вполголоса трижды произносятъ Херувимскую пѣснь, и оба отходятъ къ жертвеннику для перенесенія честныхъ Даровъ съ жертвенника на престолъ. Діаконъ, имѣя на лѣвомъ плечѣ «воздухъ» (большой покровъ), несетъ на головѣ дискось, а священникъ въ рукахъ — св. Чашу. Выйдя изъ алтаря сѣверными дверями (пѣніе Херувимской пѣсни въ это время прерывается на словахъ: «отложимъ попеченіе»), они останавливаются на амвонѣ и, обратившись лицомъ къ вѣрующимъ, молятся за патріарховъ, митрополитовъ, архіепископовъ, за правящаго архіерея, за священство, монашество, за создателей

храма, за присутствующихъ православныхъ христіанъ, и возвращаются чрезъ царскія врата въ алтарь; честные Дары поставляютъ на престолъ на развернутомъ антиминосѣ и покрываются «воздухомъ», послѣ чего царскія врата затворяются и закрываются завѣсой; пѣвчіе же тѣмъ временемъ заканчиваютъ херувимскую пѣснь. Перенесеніе Даровъ съ жертвенника на престолъ называется великимъ входомъ и знаменуетъ собой торжественное шествіе Іисуса Христа на вольныя страданія и крестную смерть. Вѣрующіе въ это время должны стоять съ наклоненною головою и молить Господа помянуть ихъ и всѣхъ близкихъ къ нимъ во царствіи Его; при словахъ же священника: «и васъ всѣхъ православныхъ христіанъ да помянетъ Господь Богъ»... нужно благоголосо сказать: «и священство твое да помянетъ Господь Богъ во царствіи Своемъ всегда, нынѣ и присно, и во вѣки вѣковъ».

2. ПРИГОТОВЛЕНІЕ ВѢРУЮЩИХЪ КЪ ОСВЯЩЕНІЮ ЧЕСТНЫХЪ ДАРОВЪ.

Послѣ великаго входа слѣдуетъ приготовленіе вѣрующихъ къ достойному присутствію при освященіи приготовленныхъ Даровъ. Оно начинается просительной ектеніей: «исполнимъ молитву нашу Господеви» о «предложенныхъ честныхъ Дарѣхъ», чтобы они были угодны Господу, о чемъ въ то же время втайнѣ молится священникъ, и чтобы Господь освятилъ ихъ Своею благодатію. Далѣе мы просимъ у Господа помощи провести весь день («дне всего») въ совершенствѣ, т. е. свято, мирно и безъ грѣха, послать намъ Ангела Хранителя, вѣрно наставляющаго на путь истины и добра, и охраняющаго наши души и тѣла отъ всякаго зла; просимъ простить («прощенія») и забыть («оставленія») наши случайные грѣхи и часто повторяемые прегрѣшенія; даровать намъ все доброе и полезное для души (а не то что услаждаетъ наши пагубныя страсти и чего мы часто желаемъ) и чтобы всѣ люди («міръ») жили и трудились въ мирѣ между собой (а не во враждѣ и взаимноуничтожающей борьбѣ), и чтобы мы провели остатокъ жизни нашей («прочее время живота нашего») въ мирѣ съ ближними и со своею совѣстью и, въ сокрушеніи («покаяніи») о содѣянныхъ грѣхахъ, сподобились христіанской кончины, т. е. исповѣдавшись и приобщившись Св. Таинъ Христовыхъ. Мы просимъ кончины безболѣзненной, непостыдной, такъ какъ бываютъ случаи смерти постыдной, для христіанина, напр., отъ пьянства, самоубійства, драки (дуэли) и др. Мы просимъ кончины мирной, т. е. въ душевномъ мирѣ и примиреніи съ ближними. И чтобы Господь удостоилъ насъ дать добрый, безбоязненный отвѣтъ на страшномъ Судѣ Его. Для достойнаго присутствія при совершеніи Св. Таинства

необходимы: миръ душевный, взаимная любовь и всѣхъ объединяющая истинная (православная) вѣра. Поэтому послѣ просительной ектеніи, священникъ, благословляя народъ, говоритъ: **«миръ всѣмъ!»**. Молящіеся выражаютъ тутъ же такое же пожеланіе и его душѣ (**«и духови твоему»**). Затѣмъ возглашается: **«Возлюбимъ другъ друга, да единомысліемъ исповѣмы»**, на что пѣвчіе поютъ: **«Отца и Сына и Святаго Духа, Троицу Единосушную и нераздѣльную»**. Этимъ показывается, Кого слѣдуетъ такъ единомысленно исповѣдать (признавать). За слѣдующимъ возгласомъ: **«Двери, двери! премудростію вонмемъ!»** поется (или читается) Символъ вѣры, въ которомъ кратко, но исчерпывающе точно, излагается наша вѣра во Св. Троицу и другія главныя истины Православной Церкви. При этомъ завѣса на царскихъ вратахъ отодвигается и «воздухъ» съ честныхъ Даровъ снимается. Слова: **«Двери, двери!»** въ древности напоминали придверникамъ лучше смотрѣть за дверями храма и не впускать въ него оглашенныхъ и невѣрующихъ; теперь этими словами напоминаетъ вѣрующимъ затворить двери своей души для постороннихъ мыслей, а словами: **«премудростію вонмемъ»** указывается, чтобы мы были внимательны къ премудрымъ истинамъ православной вѣры, изложеннымъ въ Символѣ вѣры.

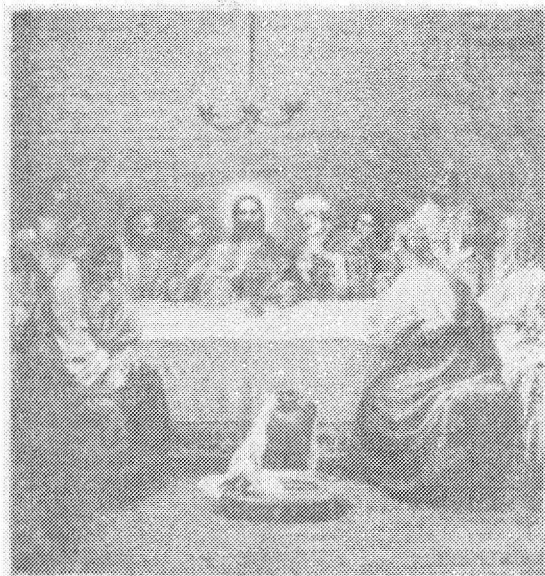
Съ этой минуты вѣрующіе не должны выходить изъ храма до окончанія Литургіи. На сколько предосудительно нарушать это требованіе, видно изъ 9-го апостольскаго правила: **«всѣхъ вѣрныхъ, входящихъ въ церковь... и не пребывающихъ на молитвѣ до конца, какъ безчиніе въ церкви производящихъ, подобаетъ отлучать отъ общенія церковнаго»**. Послѣ Символа Вѣры возгласомъ: **«Станемъ (будемъ стоять) добръ, станемъ со страхомъ, вонмемъ, святое возношеніе въ мирѣ приносить»** обращается вниманіе вѣрующихъ на то, что наступило время приносить «святое возношеніе» или жертву, т. е. совершать Св. Таинство Евхаристіи, и съ этого момента надлежитъ стоять съ особеннымъ благоговѣніемъ. — Въ отвѣтъ на этотъ возгласъ поется: **«Милость мира, жертву хваленія»**, т. е., будемъ приносить съ благодарностью за даруемую намъ свыше милость небснаго мира единственно доступную намъ жертву хваленія. Священникъ благословляетъ вѣрующихъ словами: **«Благодать Господа нашего Іисуса Христа и любви (любовь) Бога и Отца и причастіе (общеніе) Святаго Духа буди со всѣми вами»**, и, призывая къ благоговѣйному предстоянію, возглашаетъ: **«горѣ имѣимъ сердца»**, т. е., будемъ имѣть сердца устремленными вверхъ — къ Богу. На это пѣвчіе отъ лица молящихся благоговѣйно отвѣчаютъ: **«имамы ко Господу»**, т. е., мы уже имѣемъ сердца устремленными ко Господу.

3. ОСВЯЩЕНІЕ (ПРЕСУЩЕСТВЛЕНІЕ) ДАРОВЪ.

Совершенство Св. Таинства Причащенія составляет главнѣйшую часть Литургіи. Оно начинается словами священника: «Благодаримъ Господа!» Вѣрующіе выражаютъ свою благодарность Господу за всѣ Его милости поклоненіемъ Ему, а пѣвчіе поютъ: «Достойно и праведно есть поклоняться Отцу и Сыну и Святому Духу, Троицѣ Единосущнѣй и нераздѣльнѣй». Священникъ въ это время въ тайной молитвѣ, называемой евхаристическою (благодарственной), прославляетъ безконечныя совершенства Божіи, благодаритъ Господа за сотвореніе и искупленіе человѣка и за всѣ Его милости, извѣстныя намъ и неизвѣстныя, и за то, что Онъ удостоиваетъ принимать отъ насъ эту безкровную Жертву, хотя Ему предстоятъ высшія существа — Архангелы, Ангелы, Херувимы и Серафимы, «побѣдную пѣснь поюще, вопіюще, взывающе и глаголюще». — Послѣднія слова священникъ произноситъ вслухъ, а пѣвцы восполняютъ, воспѣвая пѣснь, которую взываютъ Ангелы: «Святъ, Святъ, Святъ Господьъ Своеъ (Господь Силь небесныхъ), исполнь (наполнены) небо и земля славы Твоея». Къ этой пѣсни, называемой «серафимскою», пѣвцы присоединяютъ восклицанія, которыми народъ привѣтствовалъ входъ Господень въ Иерусалимъ: «осанна (еврейское благожеланіе: спаси, помоги Богъ!) въ вышнихъ (въ небесахъ)! благословень грядый (идушій) во имя (во славу) Господне, осанна въ вышнихъ!» Слова: «побѣдную пѣснь поюще...» взяты изъ видѣній пророка Іезекіиля (1, 4-24) и ап. Іоанна Богослова (Ап. 4, 6-8): они въ откровеніи видѣли Престоль Божій, окруженный ангелами въ образѣ орла (поюще), тельца (вопѣюще), льва (взывающе) и человѣка (глаголюще), которые непрерывно восклицали: «Святъ, Святъ, Святъ Господь Богъ».

Священникъ тайно продолжаетъ евхаристическую молитву, прославляя благодѣянія Божіи, безконечную любовь Божію, явленную въ пришествіи на землю Сына Божія, и, вспоминая Тайную Вечерю, когда Господь установилъ Свят. Таинство Причащенія, произноситъ вслухъ слова Спасителя, сказанныя Имъ при установленіи Свят. Таинства: «Примите, ядите, сіе (это) есть Тѣло Мое, еже (которое) за вы (за васъ) ломимое во оставленіе (прощеніе) грѣховъ» и «Пійте отъ нея вси, сія (эта) есть крозь Моя Новаго Завѣта, яже (которая) за вы и за многія изливаемая во оставленіе грѣховъ». Послѣ этого, священникъ въ тайной молитвѣ кратко воспоминаетъ заповѣдь Спасителя о совершеніи Причащенія, прославляетъ страданія Его, смерть, воскресеніе, вознесеніе и второе Его пришествіе, и вслухъ произноситъ: «Твоя отъ Твоихъ Тебѣ приносяще о всѣхъ и за вся» (о всѣхъ членахъ Церкви и всѣ благодѣянія Божіи).

Пѣвчіе потяжно поють: «Тебе поемъ, Тебе благословимъ, Тебе благодаримъ, Господи; и молимъ, Боже нашъ», а священникъ въ тайной молитвѣ просить Господа ниспослать Духа Святаго на предстоящихъ людей и на предложенные Дары, чтобы Онъ освятилъ ихъ. Затѣмъ вполголоса онъ читаетъ тропарь 3-го часа: «Господи, Иже Пресвятаго Твоего Духа въ третій часъ апостоломъ Твоимъ ниспославый, Того, Благій, не отъими отъ насъ, но обнови насъ молящихся». Діаконъ произноситъ 12 ст. 50-го пс.: «Сердце чисто созижди во мнѣ, Боже, и духъ правый обнови во утробѣ моей». Священникъ опять читаетъ тропарь 3-го часа, діаконъ произноситъ 13 ст. 50 пс.: «Не отвержи мене отъ лица Твоего и Духа Твоего Святаго не отъими отъ мене». Священникъ третій разъ читаетъ тропарь 3-го часа. Благословляя Св. Агнецъ (на



Благословеніе хлѣба и вина
Господомъ на Тайной Вечери.



Освященіе Св. Даровъ.

дискосѣ), онъ говоритъ: «И сотвори убо хлѣбъ сей — честное Тѣло Христа Твоего». Благословляя вино (въ св. чашѣ), онъ говоритъ: «А еже въ чаши сей — честную кровь Христа Твоего. Діаконъ по каждомъ возгласѣ говоритъ: Аминь. Наконецъ благословляя хлѣбъ и вино вмѣстѣ, священникъ говоритъ: «Предложивъ Духомъ Твоимъ Святымъ». Діаконъ же трижды говоритъ: аминь, аминь, аминь. Въ эти великія и святыя минуты хлѣбъ и вино пресуществляются въ истинное Тѣло и истинную Кровь Христову. Священникъ дѣлаетъ предъ Св. Дарами земной поклонъ, какъ Самому Царю и Богу. Это — самый важный моментъ Литургіи.

По освященіи Св. Даровъ священникъ въ тайной молитвѣ просить Господа, чтобы причащающимся Св. Дары послужили «во трезвеніе души» (т. е. укрѣпленіемъ во всякомъ добромъ дѣлѣ), во оставленіе грѣховъ, въ приобщеніе Св. Духа, во исполненіе

НОТНИЙ ДОДАТОК

ВСЯКОМУ ГОРОДУ ПРАВ І ПРАВА

Слова і мелодія Г. Сковороди

Вільно, речитативом

Бандура

Вся ко-му го-ро-ду прав і пра-ва,

вся_кий і_мі_є свій ум го_ло_ва,

вся_ко_му сер_цю сво_я єсть лю_бов,

вся_ко_му гор_лу свій вкус, хоть я_ков.

В ме_не од_на тіль_ки в сві_ті ду_ма,

в ме_ не од_на тіль_ки не йде з у_ ма, як_ би у_ мер_ти мні не без у_ ма,

як_ би у_ мер_ти мні не без у_ ма.

Той без_пре_стає но ста_ є на грун_та,

всіх_ у_ сіх на_ вік за_ во_ де ско_та. Той до_ ми стро_їть на но_вий ма_ нір.

Петр для чи_нов уг_ля пан_ські_ї тре. Хв_е дор_ку_нець при ар_ши_ні сол_же,

кру_тить на свій він при_каз_ні пра_ва, тут пред_студен_гом трі_щить го_ло_ва,

тих без_по_ко_їть Ве_не_ра, О_мур, вся_кий же го_ло_ву му_чить свій дур.

В ме_не од_на тіль_ки в сві_ті ду_ма, в ме_не од_на тіль_ки не йде з у_ма,

Andante

— ба — ви мя от вся — ки — я не — чис — то — ты. *recitativo* Множест_ва со_де_ян_ных мно_ю

лю — тых, мно_жест_ва, со_де_ян_ных мно_ю лю — тых, мно_жест_ва, мно_жест_ва лю — тых,

— тых, по_мыш_ля_я, о_ка_ян_ный, тре_пе_ шу, мно_жест_ва, мно_жест_ва лю — тых, о_ка_ян_

по_мыш_ля_я, о_ка_ян_ный, тре_пе_ шу страш_на_го дне, — ный, о_ка_ян_ный, тре_пе_ шу

dim. страш_на_го дне суд_на_го, страш_на_го, страш_на_го страш_на_го суд_на_го дне, страш_на_го суд_на_го дне,

суд_на_го дне, страш_на_го суд_на_го дне.

ADAGIO та ANDANTE
з тріо «Покаяння отвори ми двери»

А. Ведель

Adagio

На спа... се... ми... я... сте... зи... но... ст... я... ми... ми... бо... го... ро... ди... не.

стуа... ны... ми... бо... стуа... ны... ми... бо... стуа... ны... ми... о... на... лих

стуа... ны... ми.

стуа... ны... ми... бо

ду... шу... грех... ми, и... в... ле... нос... ти, и... в... ле... нос... ти все... ми... ти... с.

ми... ти... с... но... с... и... жд... я. но... тво... ю... ми... но... ют... ва... ми, но... тво... ю... ми... но.

... ют... ва... ми... из... ба... ми, из... ба... ми... ми, из...

ritard.

ritard.

ПРИЗНАНИЯ

М. В. Лисенко соч. 37 №1

Andante passionato [Не спеша, страстно]

p

rall. *a tempo*

dim. *Con ped.*

cresc. *mf* *dim.*

passionato

cresc. molto *ff*

8

First system of a piano score. It consists of two staves, treble and bass clef. The music features complex chordal textures and melodic lines. A first ending bracket is visible above the first few measures.

poco rall. *a tempo*

Second system of the piano score. It includes dynamic markings *p* and *simile*. The tempo changes from *poco rall.* to *a tempo*. The music continues with intricate harmonic structures.

poco cresc. *mf*

Third system of the piano score. It features a *poco cresc.* marking and a dynamic of *mf*. The texture remains dense with overlapping lines.

rall. *a tempo*

p *meno f*

Fourth system of the piano score. It includes tempo markings *rall.* and *a tempo*, and dynamic markings *p* and *meno f*. The music shows a gradual change in intensity and tempo.

poco a poco rall. *poco a poco dim.*

Fifth system of the piano score. It features *poco a poco rall.* and *poco a poco dim.* markings. The music concludes with a final chord and a double bar line.

ПОЛЬКА

Музыка М. Лисенка

Помірно
Умеренно

The first system of the musical score for the first polka. It consists of three staves: a treble clef staff at the top, a bass clef staff in the middle, and a lower bass clef staff at the bottom. The music is in 2/4 time and D major. The first staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and moving bass lines. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) in the first and third staves. There are some handwritten annotations, including a circled section in the first staff.

The second system of the musical score for the first polka. It continues the three-staff format. The melodic line in the first staff features some grace notes and continues with rhythmic patterns. The accompaniment in the lower staves remains consistent. There are some handwritten markings, including a circled section in the first staff and some scribbles in the second staff.

The third system of the musical score for the first polka. The first staff shows a change in dynamics with a *p* (piano) marking. The melodic line continues with some grace notes. The accompaniment in the lower staves includes some handwritten markings, including a circled section in the first staff and some scribbles in the second and third staves.

ПОЛЬКА

Музыка Н. Лысенко

This page of musical notation, numbered 202, contains six systems of staves. Each system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The notation includes various note values such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, along with rests and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). The first system includes the letter 'B' written below the bass staff. The second and fourth systems are enclosed in large curly braces on the right side. The sixth system features a prominent sixteenth-note pattern in the bass staff. The page concludes with a double bar line.

ЛЕГЕНДА.

Слова М. Вороного

М. Д. Леонтович

Allegretto

Тенор соло

p

1. Дів_ чи_ ну врод_ ли_ ву ю_ нак по_ ко_ хав, до_ рож_ че від
кляв_ ся, бо_ жив_ ся, що лю_ бить ї_ ї_ над сон_ це, над
бе я ко ха_ ю. За те_ бе ум_ ру... Від_ дам за ко_

не_ ї у сві_ ті не мав.
мі_ сяць, над зо_ рі яс_ ні.
хан ня і нень_ ку ста_ ру!»

C.
A.

pp

Ой ле_ ле, ой ле_ ле, у
Ой ле_ ле, ой ле_ ле, над
Ой ле_ ле, ой ле_ ле, і

T.
B.

pp

1.2 | 3

2. 1
3. «Те...

С. А.
сві_ ті не мав.
зо_ рі яс_ ні.
нень_ ку ста_ ру!

4. Всміх_ ну_ лась лу_ ка_ во і
справ_ ді ко_ ха_ еш, як

Т.
Б.

С. А.
ка_ же мо_ му: «Не ві_ рю, ко_ за_ че, ко_ хан_ ню тво_ му. Ой
вір_ ний є_ си, ме_ ні сер_ це нень_ ки жи_ ве при_ не_ си! Ой

Т.
Б.

p

4 | 5

ле_ ле, ой ле_ ле, ко_ хан_ ню тво_ му. 5. Як
ле_ ле, ой ле_ ле, жи_ ве при_ не_ си'»

6. Ю_

ГРА В ЗАЙЧИКА

М. Д. Леонтович

Con moto
tr

С. А.
Т. Б.

1. Зай-чи-ку, зай-чи-ку, мій брат-чи-ку! Не хо-ди,

росо а росо cresc.

не хо-ди по го-род-чи-ку: з'ї-си ка-пуст-ку, зро-биш до-ріж-ку,

вий-де ха-зя-їн,

вий-де ха-зя-їн, пе-ре-б'є ніж-ку. 2. Зай-чи-ку, зай-чи-ку, мій брат-

p *cresc.*

-чи-ку! Не ска-чи, не ска-чи по го-род-чи-ку! Ди-вись: ха-зя-їн

f *p*

вий-шов із ха-ти. Зай-чи-ку, сі-рий, тре-ба ті-ка-ти! 3. Зай-чи-ку,

зай_чи_ку, мій брат_чи_ку! Чом ти не ска_чеш вже по город_чи_ку?

Зай_чик не ска_че, бідленький пла_че, сі_рий куль_га_є, ніж_ки не Ой, ой!

ма_є. Ой! Не бу_деш ла_зи ти

4. Зай_чи_ку, зай_чи_ку, мій брат_чи_ку!

по город_чи_ку, бу_деш куль_га_ти, ніж_ки не ма_ти, ніж_ки не

ма_ти з ві_ку до ві_ку! Зай_чи_ку, брат_чи_ку, бу_деш ка_лі_ка! Бу_деш ка_лі_ка!

ЗА ГОРОДОМ КАЧКИ ПЛИВУТЬ

М. Д. Леонтович

Leggiero, con moto

С. А. 1. (2,4,6) За го-ро-дом кач-ки пли-вуть, ка-че-ня-та кря-чуть,
 Т. Б. *mf* Гей,
 вбо-гі дів-ки за-між і-дуть, а ба-га-ті пла-чуть.

2. Вбогі дівки заміж ідуть
 З чорними бровами,
 А багаті дівки сидять
 З кінями та з волами.

4. «Ой хоч чула, хоч не чула,
 Не обзивалася:
 Темна нічка-петрівочка,—
 Вийти боялася».

6. «Ой не хоче твоя мати
 Мене, бідну, знати,—
 Хоче собі багатую
 Невістку шукати».

Т. Б. *mf* 3. (5,7) «Чи чу-ла ти, дів-чи-нонь-ко, як я те-бе кли-кав
 гей,
 та на тво-є подві-р'я-чко си-вим ко-нем і-хав?» 8/8 Ой десь гуде, ой десь гра-є

5. «Ой не бійся, дівчинонько,
 Не бійся нічого,
 Бо я, хлопець молоденький,
 Не зрадив нікого».

7. «Нащо мені на подвір'ї
 Воли та корови,
 Як не буде в моїй хаті
 Любої розмови».

С. А. скрип-ка ви-ти-на-є: о-це вдо-ва сво-ій до-ні ве-сіл-ля справ-ля-є.
 Т. Б. о-це вдо-ва ве-сіл-ля справ-ля-є.

9. Нехай знають, нехай знають,
 Де музики грають,
 Нехай знають, нехай знають,
 Як бідні гуляють.

ПРИЛЕТІЛА ПЕРЕПІЛОНЬКА

«ПРИЛЕТІЛА ПЕРЕПІЛОНЬКА»

Українська народна пісня
Обробка Л. Ревуцького

Украинская народная песня
Обработка Л. Ревуцкого

Moderato

p *poco rit.* *ten.*

С. 1. При_ ле_ ті_ ла_ не_ ре_ пі_ лонь_ ка_ у_ зе_ ле_ ну_ ю_ дуб_ рі_ вонь_ ку,
3. Що_ ра_ но_ те_ бе_ сплу_ сто_ ше_ но, на_ сі_ но_ тра_ ву_ по_ ко_ ше_ но.

А. *p* *poco rit.* *ten.*

Т. *poco rit.*

Б. *poco rit.*

p a tempo

Poco più mosso

при_ ле_ ті_ ла, за_ жу_ ри_ ла_ ся,
зо_ ста_ ло_ ся_ лиш_ трой_ зі_ ляч_ ко.

за_ жу_ ри_ ла_ ся,
лиш_ трой_ зі_ ляч_ ко.

при_ ле_ ті_ ла, за_ жу_ ри_ ла_ ся,
зо_ ста_ ло_ ся_ лиш_ трой_ зі_ ляч_ ко.

2. Ой_ зе_ ле_ на_ я_ дуб_ ро_ вонь_ ко,
4. Пер_ ше_ зі_ ляч_ ко_ бар_ ві_ но_ чок,

Зе_ ле_ на_ я_ діб_ ро_ во
Пер_ ше_ бар_ ві_ но_ чок, а

за_ жу_ ри_ ла_ ся,
лиш_ трой_ зі_ ляч_ ко.

mf *mf*

f *poco rit.* *ten.* *pp a tempo* *rit.*

ой_ бі_д_ на_ я, бі_д_ на, що_ ра_ но_ те_ бе_ сплу_ сто_ ше_ но,
дру_ ге_ ва_ си_ леч_ ки, тре_ те_ зі_ ляч_ ко_ лю_ бис_ то_ чок.

ой_ бі_д_ на_ я_ ги_ го_ лі_ вонь_ ко,
дру_ ге_ зі_ ляч_ ко_ ва_ си_ леч_ ки,

ой_ бі_д_ на_ я, бі_д_ на, що_ ра_ но_ те_ бе_ сплу_ сто_ ше_ но,
ва_ си_ леч_ ки, дру_ ге, гре_ те_ зі_ ляч_ ко_ лю_ бис_ то_ чок.

f *poco rit.* *ten.* *pp a tempo* *rit.*

f *poco rit.* *ten.* *pp a tempo* *rit.*

МАЗУРКА

Lento ma non troppo (Не очень медленно)

В. КОСЕНКО, Соч. 3 №3
(1896-1938)

The musical score is written for piano and consists of seven systems. Each system contains a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The piece starts with a piano (*p*) dynamic. The first system includes a *Ped.* marking. The second system has a *cresc.* marking. The third system includes a *Ped.* marking. The fourth system includes a *con Ped.* marking. The fifth system includes a *cresc.* marking. The sixth system includes a *f* marking. The seventh system includes a *Ped.* marking. The score features various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

This page of musical notation consists of eight systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#). The notation includes various musical elements such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include *rit.* (ritardando), *p* (piano), *pp* (pianissimo), *con Ped.* (con pedal), and *rubato*. A section is marked **Темпо I [Первый темп]** (Tempo I [First tempo]). The piece concludes with a *rit.* marking and a final chord.

ОТРАЖЕНИЕ

op.16

Б. Лятошинський

Ironicamente, misurato assai

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The music is in 4/4 time and features a complex, dissonant harmonic language. A dynamic marking of *ff* is present in the first measure. The piece begins with a series of chords and moving lines in both hands, creating a sense of tension and irony.

The second system continues the piece with similar dissonant textures. It includes two *rit.* (ritardando) markings, one above the first staff and one above the second staff, indicating a gradual slowing down of the tempo. The rhythmic patterns are intricate, with many beamed notes and complex chordal structures.

The third system is marked *a tempo*, indicating a return to the original tempo. The music continues with its characteristic dissonance, featuring a *f* (forte) dynamic marking. The texture remains dense with overlapping lines in both staves.

The fourth system includes a *dim.* (diminuendo) marking above the first staff, indicating a decrease in volume. The phrase *rosso a rosso* is written above the second staff, possibly referring to a specific color or mood. The musical texture is highly complex and dissonant.

The fifth system features a *p* (piano) dynamic marking above the first staff. The music continues with its intricate and dissonant patterns, showing a variety of rhythmic values and chordal combinations.

The sixth system concludes the piece with a final series of dissonant chords and moving lines. A page number '8' is written at the bottom left of the system, and the number '7308' is centered at the bottom of the page.

ПРЕЛЮДІЯ №2
з циклу "П'ять прелюдій", ор. 44

Б. Лятошинський

Lento e tranquillo

pp *p cant. espr.*

rit. *a tempo*

più p *mf*

p *pp sempre* *mp cant.*

[*m. s.*] *espr.* [*m. s.*] [*m. s.*] [*m. s.*] [*m. s.*] [*m. s.*]

First system of a piano score. The right hand features a melodic line with triplets and slurs, ending with a fermata and the marking *m. s.*. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and some triplet figures.

Second system of a piano score. It begins with a *rit.* (ritardando) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. The tempo then returns to *a tempo*. Dynamics include *pp* and *mp* (mezzo-piano). The right hand has a melodic line with slurs and triplets, while the left hand has a steady accompaniment.

Third system of a piano score. It starts with a *rit.* marking. The dynamic is *più p* (pianissimo). The right hand features a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a complex accompaniment with many chords and some triplet figures.

Fourth system of a piano score. It begins with an *a tempo* marking. Dynamics include *pp*, *mp molto espr.* (mezzo-piano molto espressivo), and *più p*. The right hand has a melodic line with slurs and triplets. The left hand has a steady accompaniment.

Fifth system of a piano score. It features a melodic line in the right hand with slurs and triplets. The left hand has a steady accompaniment. The system concludes with a *pp* dynamic and a fermata.

ЕЛЕГІЯ
Пам'яті М. Лисенка.
(рукотис автора)

В. Кирейко

Moderato con tristezza

un poco piu mosso

Tempo precedente

dim. e rit.

Элегия для ф-но

А. Муха (1950)

Measures 1-4 of the piano score. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The right hand starts with a whole rest, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *p legato* and *mp*.

Measures 5-8. The right hand begins with a melodic line, and the left hand continues with eighth notes. Dynamics include *p* and *mp*.

Measures 9-12. The right hand features a series of chords, and the left hand plays eighth notes. Dynamics include *p* and *pp*. The instruction *poco a poco* is present.

Measures 13-16. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand plays eighth notes. Dynamics include *pp* and *p*. The instruction *accl.* is present.

Measures 17-20. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand plays eighth notes. Dynamics include *pp* and *mp*. Instructions include *rit.* and *a tempo*.

Measures 21-24. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand plays eighth notes. Dynamics include *pp* and *mp*.

Measures 25-28. The right hand has a melodic line with a slur, and the left hand plays eighth notes. Dynamics include *pp*.

29

33

37

41

48

53 *tempo I*

57

60

ppp

argando

allargando

rit.

smorzando

8^{va}

Detailed description: This page of a musical score contains eight systems of piano music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). Measure numbers 29, 33, 37, 41, 48, 53, 57, and 60 are indicated at the start of their respective systems. Performance markings include *ppp* at measure 33, *argando* at measure 37, *allargando* at measure 41, *rit.* at measure 48, *tempo I* at measure 53, and *smorzando* at measure 60. A dynamic marking of *ppp* is also present at the beginning of measure 41. A first ending bracket labeled '8^{va}' spans measures 41 to 47. The score concludes with a double bar line and a final *8^{va}* marking.

Ноктюрн

А. Муха

Andante

присвята В. Гурину

Musical notation for measures 1-3. The piece is in B-flat major, 3/4 time, and begins with a piano (p) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment. A *sim.* (sostenuto) marking is present above the first measure.

Musical notation for measures 4-6. The right hand continues with a melodic line, marked with *ten.* (tension) and *poco rubato*. The left hand accompaniment remains consistent.

Musical notation for measures 7-9. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues with a steady rhythm.

Musical notation for measures 10-12. The right hand continues with a melodic line, marked with *ten.* and *poco rubato*. The left hand accompaniment remains consistent.

Musical notation for measures 13-16. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment continues with a steady rhythm. A *poco a poco piu agitato* marking is present above the first measure of this system.

Musical notation for measures 17-20. The right hand continues with a melodic line, marked with *ten.* and *poco rubato*. The left hand accompaniment remains consistent.

Tempo I

20

dim. *rit.* *p*

23

ten. *poco rubato*

26

pp

29

ten.

32

35

На сопілку вечір грає

mf На - со - піл - ку ве - чір гра - є і каш - та - ни ро - нять цвіт.

f Гей, виш - не - ві не - бо - кра - і Гей, виш - не - ві не - бо - кра - і

Гей,

p Solo
Го - лу - бе хи - тан - ня віт

p А... го - лу - бе - хи - тан - ня віт го - лу - бе хи - тан - ня

хи - тан - ня

p Solo
віт тра - ви ро - ся - ні па - ху - ці як ди -

віт тра - ви ро - ся - ні па - ху - ці як ди -

хан - ня ю - них літ

хан - - - ня і в ба - гря - нім не - бі

19

Solo

mf Со - лов - і - ний, со - лов - і - ний, со - лов - і - ний спів.

ту - чи *mf* А... со - лов - і - ний спів

24

Сер - це го - ло - сом трем - бі - ти

Сер - це го - ло - сом трем - бі - ти лю - дям, лю - дям про - мов - ляй.

Сер - це

28

як те - бе та не лю - би - ти, як те - бе та не лю - би - ти

32

Solo

Мій - ко - ха - ний край, мій - ко - ха - ний край. *rit.*

мій, мій край, мій - ко - ха - ний мій - ко - ха - ний край *rit.*

мій край.

Світанкова фреска

Б. Фільц

Allegretto Дорогій Оленці Беліковій на згадку
rubato

Musical notation for measures 1-4. The piece is in G major (one sharp) and common time. The tempo is Allegretto. The first measure has a *mp* dynamic marking. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

Musical notation for measures 5-8. The tempo changes to *piu mosso*. The dynamic markings are *mf* and *sub p*. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

Musical notation for measures 9-11. The tempo is *a tempo*. The dynamic markings are *rit.* and *cresc. ad accel.*. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines.

Musical notation for measures 12-15. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. A *Ped.* marking is present.

Musical notation for measures 16-19. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. A *p* dynamic marking and a *Ped.* marking are present.

Musical notation for measures 20-21. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. A *Ped.* marking is present.

Musical notation for measures 22-24. The notation includes treble and bass staves with various chords and melodic lines. A *Ped.* marking is present.

Handwritten musical notation for the piano introduction, consisting of two staves. The right hand features a complex melodic line with many accidentals and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Continuation of the piano introduction musical notation, showing further development of the melodic and harmonic themes in both hands.

mf

Сво- зог-ки та на- муз-ка дыге за-

Musical notation for the first vocal line, starting with the lyrics "Сво- зог-ки та на- муз-ка дыге за-". The melody is in a major key with a 6/8 time signature.

Piano accompaniment for the first vocal line, featuring a steady rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

піб - ке не ма-ба ке нрос- ма ае ма-ба не-

Musical notation for the second vocal line, with lyrics "піб - ке не ма-ба ке нрос- ма ае ма-ба не-".

Piano accompaniment for the second vocal line, continuing the accompaniment from the previous system.

піб - ке ОН ко тук - वोको-тук, ое

mp

mf leggiero

Musical notation for the third vocal line, with lyrics "піб - ке ОН ко тук - वोको-тук, ое".

Piano accompaniment for the third vocal line, including the instruction *mf leggiero*.

f pesante

Handwritten musical score system 1. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Ba-ah - 9-2a miX god- - paX no-gei Ha miE-". The piano accompaniment features chords and rhythmic patterns. A dynamic marking 'f' is present.

Handwritten musical score system 2. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ni cho-6u-2a, miX god- paX no-gei Ha miE-". The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns.

Handwritten musical score system 3. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "ni cho 6u - 2a". The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns.

Handwritten musical score system 4. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "og- ne no gib - zat - ko". The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns.

Handwritten musical score system 5. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "AR SIVP". The piano accompaniment continues with chords and rhythmic patterns. A dynamic marking 'mp' is present.

зу - ся ска за ло ит рат - тоні - ба дуса я - зу - ся А
 ба - ба як ту чке на нбо - то ко - то ю! О - то шоб я зу на - зу -

ба - ло я - то ю О то шоб я зу на - зу - ба - ло я -

то ю

Господи, Владико наш

(Пс. 8)

Andante cantabile

Б.Фільд

1

tr

S. Гос - по - ди, Вла - ди - хо наш, я - ке то ве - лич - не на

A.



4

ці - лій зем - лі, зем - лі Ймен - ня, Тво - є,

r tr



8

Allegretto

Ймен - ня, я - ке то є ве - лич - не на всій зем - лі Тво -

я - ке то ве - лич - не



12

є, Тво - є Ймен - ня - Сла - ва Тво -



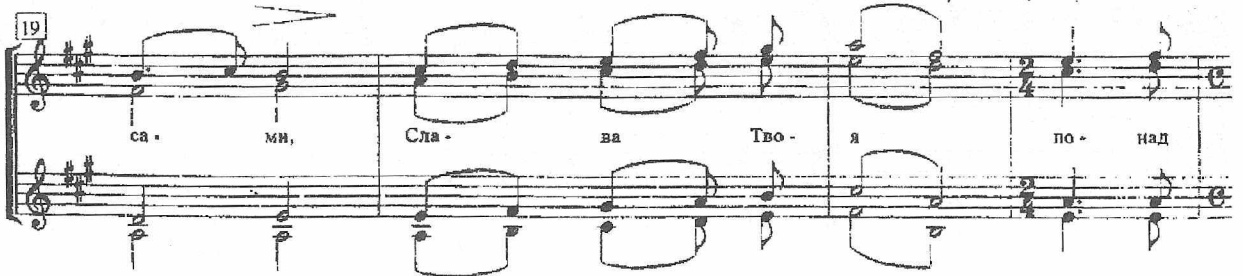
15

я, Тво - я по - над не - бе - са - ми, по - над не - бе -



19

са - ми, Сла - ва Тво - я по - над



23 *Tempo I*
tr *p*
 не - бе - са - ми Ко - ли ба - чу Тво -

27
 і не - бе - са - д - ло паль - ців, паль - ців Тво - їх

30 *Maestoso*
mf
 ми - ся - ця й зо - рі, що Ти вста - но - вив, те що є лю -

33
 ди - на, що Ти па - м'я - та - еш про не - і, і

36 *tr*
 син твоя - кий, про я - ко - го Ти зга - ду - єш? А про -

39
 те вчи - нив, вчи - нив Йо - го ма - ло мен - шим від

42 *ff*

Бо - га, і сла - во - ю й ве - лич - чо Ти ко - ро - ну - еш Йо -

46 *rit.*

го, Йо - го, Ти ко - ро - ну - еш Йо - го, Йо - го.

Andante cantabile

50 *p*

Гос - по - ди, Вла - ди - ко наш - я - ке то ве - лич - не на

53 *f*

ці - лій зем - лі, зем - лі ймен - ня, Тво - є Імен -

58 *rit.* *p* *morendo*

ня, Тво - є Імен - ня. Тво - є Імен - ня.

1. **Сковорода Григорій Савич**
22.XI(3.XII).1722
с. Чорнухи (тепер Полтавська область) – 29.X(9.XI).1794
с. Пан-Іванівка (тепер Сковородинівка Харківської області)
 2. **Березовський Максим Сазонтович**
16(27).X.1745 м. Глухів – 22.III(2.IV).1777 м. Петербург
 3. **Бортнянський Дмитро Степанович**
1751 м. Глухів (тепер Сумська область) – 28.IX(10.X).1825 м. Петербург
 4. **Ведель Артем Лук'янович (Ведельський, Веделев)**
1767 (1770, 1772) м. Київ – 14(26).VII.1808 м. Київ
 5. **Гулак-Артемівський Семен Степанович**
4(16).II.1813 Городище (тепер Черкаська область) – 5(17).IV.1873 м. Москва
 6. **Ніщинський Петро Іванович**
9(21).IX.1832 с. Неменка (тепер Вінницька область) – 4(16).III.1896 с. Ворошилівка (тепер Вінницька область)
 7. **Калачевський Михайло Михайлович**
14(26).IX.1851 с. Попівка (тепер Кіровоградська область) – 1910-1912 м. Кременчук (тепер Полтавська область)
 8. **Лисенко Микола Віталійович**
10(22).III.1842 с. Гриньки (тепер Полтавська область) – 24.X(6.XI).1912 м. Київ
 9. **Леонтович Микола Дмитрович**
1(13).XII.1877 с. Селевинці (тепер Монастирок Вінницької області) – 23.I.1921 с. Марківка (Вінницької області)
36. поезії “Сад божественных песней” (1753-85); муз. твори: “Херувимська”; канти “Ангели снижайтеся”, “Пастирі милі”; пісні “Ой ти, птичко, желтобоко...”, “Стоит явор над водою”, “Ах ушли мої літа”, “Про правду і кривду”, “Всякому городу нрав і права”
- Опера “Демофонт”; “Літургія” (у 8 ч.); хоровий концерт “Не отвержи мене во время старости”; хорові духовні композиції а capella
- Розвинув жанр циклічного хорового концерту – 70 концертів; 2 літургії; опери “Креонт” (1777), “Алкід” (1778), “Квін Фабій” (1779), “Свято сеньора” та “Сокіл” (1786), “Син-суперник” (1787), симфонія (1790), квінтети, квартет, сонати, пісні
- 30 хорових концертів, “Літургія”, “Всеношна”, “Херувимська”
- Автор першої української опери “Запорожець за Дунаєм” (1862), вокально-хореографічного дивертисменту “Українське весілля” (1851), “Картини степового життя циган” (1851), музика до водевілю “Ніч під Івана Купала” (1852); пісні-романси “Стоїть явір над водою”, “Спати мені не хочеться”.
- Музика до 2-ї дії драми “Назар Стодоля” Т. Шевченка “Вечорниці” (1875). Автор перших перекладів українською мовою творів Софокла, Гомера, грецькою – “Слово о полку Ігоревім”.
- “Українська симфонія” (1876), фортепіанні п’єси (“Романс”, “Нокторн”, “Баркарола”, “Вальс-каприс”), романси (“Вона співає”, “Зови надію сновидінням”).
- Хорові твори: “Заповіт” (слова Т. Шевченка), “Музика до Кобзаря Т. Шевченка”; збірник українських пісень (7 збірок по 40 пісень); оперета “Чорноморці” (1872), опери “Різдвяна ніч” (1873), “Утоплена” (1883), “Наталка Полтавка” (1889), “Енеїда” (1911), “Тарас Бульба”; дитячі опери “Коза-дереза” (1888), “Пан Коцький” (1891), “Зима і Весна” (1892). У 1904 році відкрив у Києві музично-драматичну школу; фортепіанні твори.
- Автор обробок українських народних пісень (понад 150, у тому числі “Пряля”, “Козака несуть”, “Щедрик” та інші); хорові поеми: “Легенда”, “Моя пісня”, “Літні тони”, “Льодо-лом”; опера “На русалчин Великдень” (не завершена, закінчив та відредагував, виконав оркестровку М. Скорик).

10. **Стеценко Кирило Григорович** 12(24).V.1882 с. *Квітки (тепер Черкаська область)* – 29.IV.1922 с. *Веприк (тепер Київська область)*
11. **Ревуцький Лев Миколайович** 8(20).II.1889 с. *Іржавець* – 30.III.1977 м. *Київ*
12. **Косенко Віктор Степанович** 11(23).XI.1896 м. *Петербург* – 3.X.1938 м. *Київ*
13. **Лятошинський Борис Миколайович** 22.XII.1894 (3.I.1895) м. *Житомир* – 15.V.1968 м. *Київ*
14. **Штогаренко Андрій Якович** 2(15).X.1902 с. *Нові Кайдаки (тепер Дніпропетровська область)* – 1992 м. *Київ*
15. **Кирейко Віталій Дмитрович** 23.XII.1926 с. *Широке (Дніпропетровська область)*
16. **Муха Антон Іванович** 6.I.1928 с. *Шебаліно (тепер Алтайський край)*
- Хорові твори: “Бурлака”, “Рано-вранці новобранці” (1904), “Рости квіте”, “Содом”, “Прометей”, “Сон”, “Хмара”, “Знов весна”, “Свобода, рівність і любов”, “Над нами ніч”; кантати: “Шевченкові”, “Єднаймося”, “У неділеньку святую”; сатирична пісня-сцена “Цар Горох”; опери “Кармелюк” (не закінчена), “Іфігенія в Тавриді” (1922); дитячі опери: “Лисичка, Котик і Півник” (1910), “Івасик-Телесик” (1911); музика до вистав “Сватання на Гончарівці” (1909), “Про що тирса шелестіла” (1916, театр М. Садовського), “Гайдамаки” (1919-1921); 50 акапельних обробок колядок і щедривок; 3 літургії, “Панахида”, “Всенощна”.
- Кантата-поема “Хустина” (1923, 1944); дві симфонії: Перша (1920, 1957), Друга (1927, 1970); Збірки хорових пісень: “Козацькі пісні” (20-ті роки), “Сонечко” (1926), “Галицькі пісні” (1928); фортепіанний концерт; інструментальні твори; редакція опери М. Лисенка “Тарас Бульба”.
- Симфонія “Героїчна увертюра” (1932), “Молдавська поема” (1937); Концерт для фортепіано з оркестром (1937); камерно-інструментальна музика: “Класичне тріо” (1927); фортепіанні п’єси (понад 100); романи, пісні, музика до фільмів.
- Опери: “Золотий обруч” (1930, 1970), “Щорс” (1938, 2 редакція “Полководець” 1968); 5 симфоній; 3 симфонічні поеми; сюїта “Тарас Шевченко” (1952); “Слов’янський концерт” для фортепіано з оркестром (1953); фортепіанні твори; романи; музика до драматичних вистав і кінофільмів; редакція опери М. Лисенка “Тарас Бульба” (разом з Л. Ревуцьким).
- Вокально-симфонічний твір “Росія” (1968); шість симфоній: “Україно моя” (1943), “Пам’яті товариша” (1966) та інші; сюїти: “Пам’яті Л. Українки” (1951), “Молодіжна” (1959); поема “Пам’яті Кобзаря”; для фортепіано з оркестром “Партизанські картини”; твори для фортепіано: “Пам’яті музикантів” (1970); музика до театральних вистав, кіно.
- Опери: “Лісова пісня” (1957), “Марко в пеклі” (1960), “У неділю рано” (1963); балети: “Тіні забутих предків” (1959), “Відьма” (1967), “Орґія” (1977), “Сонячний камінь” (1983), “Вернісаж на ярмарку” (1985); сім симфоній (1952-1988).
- Балети для дітей: “Мрія” (1969), “Івасик” (1972) у співавторстві; симфонія 1954-57 рр.; концерт для скрипки з оркестром (1952); дитячі інструментальні п’єси, численні оркестровки для симфонічного оркестру.

17. **Фільц Богдана Михайлівна** 14.X.1932 м. Яворів (Львівська область)
- Збірки хорових творів: “Від льоду до льоду” (1965), “Смерічка” (1973), “Любимо землю свою” (1977), “Від зими до зими” (1983), “Весняний дзвін” (1987); для фортепіано: “Три п’єси на теми лемківських пісень” (1961), “Закарпатські новелети” (1966), концерт для фортепіано з оркестром (1958).
- Народний артист УРСР (1988), доктор мистецтвознавства (1983), Лауреат державної премії ім. Т. Г. Шевченка.
18. **Скорик Мирослав Михайлович** 13.XII.1938 м. Львів
- Балет “Каменярі” (1967); симфонічні твори: “Гуцульський триптих” (1965), “Карпатський концерт” (1972); вокально-симфонічні твори: “Весна” (1960), “Людина” (1964); Концерт №2 для скрипки з оркестром (1988); інструментальні п’єси; музика до вистав, фільмів, естрадних піснi; завершив оперу “На русалчин Великдень” М. Леонтовича; опера “Мойсей”.
- Кантати: “Червона Калина” (1979), “У Києві зорі” (1982); ораторія-кантата “І нарекоша ім’я Київ” (1982); ораторії: “Чотири пори року” (1973-75), “Індія-Лакшмі” (1987-1988); балети: “Досвітні вогні” (1967), “Катерина Білокур” (1988); симфонічні твори: “Привітання життя” (1970-72), “Вітер революції” (1973-76); Літургії №1 (1989), №2 (1990).
- Народний артист УРСР (1986), Лауреат державної премії ім. Т. Г. Шевченка (1977).
19. **Дичко Леся (Людмила) Василівна** 24.X.1938 м. Київ
- Фольклорна опера “Цвіт папороті” (1980); балети: “Ольга” (1982), “Прометей” (1985), “Ніч перед Різдвом” (1990); 5 симфоній; концерт для віолончелі з оркестром (1970); “Dictom” для малого оркестру (1988); “Реквієм” (“Бабий яр”) для солістів, хору та симфонічного оркестру (1991); “Літургія” (2000); романси, музика до кінофільмів.
20. **Станкович Євген Федорович** 19.IX.1942 м. Свалява (Закарпатська область)

**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

УДК 78.03(477)

ББК 85.31(2УК)

Б 43

Бєлікова В. В.

Б43 Історія української музики : Творча діяльність видатних музикантів України кінця ХІХ – другої половини ХХ століть : навчальний посібник для студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів, студентів середніх спеціальних навчальних закладів, учителів гуманітарних гімназій тощо. – Вид. 2-е, перероб. і доп. – К.: МОНУ, ІСДОУ; Кривий Ріг: Видавничий дім, 2008. – 232 с.

ISBN 978-966-2915-94-5

Мета запропонованого навчального посібника полягає у висвітленні формування та розвитку музично творчого процесу в центральних і південних регіонах країни на матеріалі творчої, музично-педагогічної, громадської діяльності провідних композиторів України, які працювали в період кінця ХІХ – ХХ століть (М. В. Лисенко, Л. М. Ревуцький, Б. М. Лятошинський, М. Д. Леонтович, В. Д. Кирейко, А. І. Муха, Б. М. Фільц, Л. В. Дичко).

Посібник призначений для студентів музично-педагогічних відділень вищих навчальних закладів, студентів середніх спеціальних навчальних закладів, учителів середніх шкіл, усіх, хто цікавиться розвитком української музичної культури.

УДК 78.03(477)

ББК 85.31(2УК)

ISBN 966291594-X



Навчальне видання

Історія української музики

**Творча діяльність видатних музикантів України
кінця ХІХ – другої половини ХХ століть**

Навчальний посібник для студентів музично-педагогічних факультетів
вищих навчальних закладів, студентів середніх спеціальних навчальних закладів,
учителів гуманітарних гімназій тощо

Автор-упорядник – Бєлікова Валентина Венедиктівна

Підписано до друку 28.05.2008.

Формат 60x84/8. Гарнітура Arial, Times.

Папір офсетний. Друк офсетний.

Ум. др. арк. – 27,1. Обл.-вид. арк. – 21,7.

Тираж 500 прим.

Криворізький державний педагогічний університет.

пр. Гагаріна, 54, м. Кривий Ріг, 50086

Видавництво ПП «Видавничий дім»

Свідоцтво ДК № 515 від 03.07.2001.

вул. Тухачевського, 26, м. Кривий Ріг, 50063

Друкарня СПД Щербенок С. Г.

Свідоцтво ДП 126-р від 12.10.2004.

вул. Рокоссовського, 5/3, м. Кривий Ріг, 50027