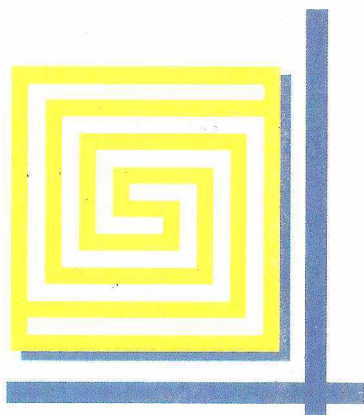


Белікова В. В.

**І**СТОРІЯ  
УКРАЇНСЬКОЇ  
МУЗИКИ



Міністерство освіти і науки, молоді та спорту України  
Криворізький педагогічний інститут  
ДВНЗ «Криворізький національний університет»  
Факультет мистецтв  
Музично-педагогічне відділення

Кафедра музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки

*В. В. Белікова*

# ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ

Навчальний посібник

Рекомендовано Міністерством освіти і науки,  
молоді та спорту України  
як навчальний посібник для студентів  
факультетів мистецтв вищих навчальних закладів

Кривий Ріг  
«Видавничий дім»  
2011

УДК 78.03(477)ББК

**Белікова В. В. Історія української музики : навчальний посібник / Валентина Венедиктівна Белікова ; МОНМС України. – Кривий Ріг: Видавничий дім, 2011. – 468 с.  
ISBN 978-966-177-153-5**

**Рекомендовано Міністерством освіти і науки, молоді та спорту України як навчальний посібник для студентів факультетів мистецтв вищих навчальних закладів (лист №1/11-13288 від 15.08.12)**

Мета навчального посібника полягає у висвітленні діалектики формування й розвитку музично-творчого процесу в західноукраїнських, центральних і південних регіонах України на матеріалі творчої, музично-педагогічної, громадської діяльності провідних композиторів країни, які працювали в період XVIII–XX ст.

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

#### **Рецензенти:**

*Загайкевич Марія Петрівна* – доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України;

*Николаї Галина Юрійвна* – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри мистецької педагогіки та хореографії СумДПУ імені А. С. Макаренка;

*Олексюк Ольга Миколаївна* – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри теорії і методики музичної освіти Педагогічного інституту Київського університету імені Бориса Грінченка;

*Растрюгіна Алла Миколаївна* – доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри вокально-хорових дисциплін і методики музичного виховання КДПУ ім. В. Винниченка.

#### **Загальна редакція:**

*Козлов Роман Анатолійович* – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та світової літератури КДПУ.

Пам'яті моїх батьків присвячується  
*Степовому Венедикту Львовичу  
Самарченко Євгенії Омелянівні*

ISBN 978-966-177-153-5

©Белікова В., 2011.

Передмова .....	7
Тема 1. Світова цінність українського музичного мистецтва в полікультурному просторі .....	12
Тема 2. Періодизація формування української культури як основи розвитку українського музичного мистецтва .....	15
2.1.1. Питання та завдання.....	21
2.1.2. Література .....	22
Тема 3. Види та жанри української народнопісенної творчості .....	23
3.1.1. Питання та завдання.....	25
3.1.2. Література .....	45
Тема 4. Інструментальна музика в житті українського народу.....	46
4.1. Українські народні музичні інструменти.....	47
4.1.1. Духові народні музичні інструменти.....	48
4.1.2. Струнні народні музичні інструменти в Україні.....	52
4.1.3. Народні ударні та шумові музичні інструменти в Україні .....	54
4.2. Українські народні танці.....	56
4.2.1. Питання та завдання.....	58
4.2.2. Література .....	59
Тема 5. Музична культура України епохи Середньовіччя.....	60
5.1.1. Питання та завдання.....	63
5.1.2. Література .....	63
Тема 6. Формування української музичної культури в другій половині XV століття .....	64
6.1. Микола Ділецький і його трактат .....	65
6.1.1. Питання та завдання.....	71
6.1.2. Література .....	71
6.2. Григорій Савич Сковорода 22.11(3.12)1722–29.10(9.11)1794.....	71
6.2.1. Питання та завдання.....	75
6.2.2. Література .....	75
Тема 7. Основні тенденції та напрямки розвитку музичного мистецтва й музичної освіти в Україні періоду XVII – першої половини XVIII ст.....	76
7.1. Музично-педагогічні традиції Києво-Могилянської академії .....	76
7.1.1. Питання та завдання.....	80
7.1.2. Література .....	80
Тема 8. Роль музики в шкільному театрі .....	81
8.1. Жанрова специфіка й тематика шкільних драм .....	81
8.2. Роль і функції музики в українській шкільній драмі .....	84
8.3. Вертеп .....	86
8.3.1. Питання та завдання.....	88
8.3.2. Література .....	88
Тема 9. Ідеали доби Просвітництва у творчості українських композиторів. видатні постаті музичної культури України періоду другої половини XVIII ст. ....	89
9.1. Максим Созонович Березовський (1745–1777).....	90
9.2. Дмитро Степанович Бортянський (1751–1825).....	94

9.3. Артем Лук'янович Ведель (Ведельський) (1767–1808) .....	98
9.3.1. Питання та завдання .....	100
9.3.2. Література .....	100
<b>Тема 10. Романтизм як художньо-стилістичний напрямок у творчості українських композиторів Західної України .....</b>	<b>101</b>
10.1.1. Питання та завдання .....	104
10.1.2. Література .....	104
<b>Тема 11. Взаємодія класичних і романтичних рис у творчості композиторів Західної України .....</b>	<b>105</b>
<b>11.1. Михайло Михайлович Вербицький (1815–1870) .....</b>	<b>105</b>
11.1.1. Релігійна ідея музики М. Вербицького .....	106
11.1.2. Михайло Вербицький і Перемишльська композиторська школа .....	108
11.1.3. Просвітницька діяльність М. Вербицького .....	109
11.1.4. М. Вербицький. Гімн «Ще не вмерла Україна» .....	110
11.1.5. «Заповіт» М. Вербицького .....	113
11.1.6. Список основних творів М. Вербицького .....	114
11.1.7. Питання та завдання .....	115
11.1.8. Література .....	115
<b>11.2. Ісидор Іванович Воробкевич (1836–1903) .....</b>	<b>115</b>
11.2.1. Життєвий і творчий шлях .....	116
11.2.2. Вокальна музика І. Воробкевича .....	121
11.2.3. Інструментальна музика І. Воробкевича .....	126
11.2.4. Список основних творів І. Воробкевича .....	127
11.2.5. Питання та завдання .....	129
11.2.6. Література .....	129
<b>11.3. Анатоль Вахнянин (1841–1908) .....</b>	<b>129</b>
11.3.1. Список основних творів А. Вахнянина .....	133
11.3.2. Питання та завдання .....	136
11.3.3. Література .....	136
<b>Тема 12. Музично-театральне мистецтво .....</b>	<b>137</b>
<b>12.1. Семен Степанович Гулак-Артемовський (1813–1873) .....</b>	<b>137</b>
<b>12.2. Петро Іванович Ніщинський (1832–1896) .....</b>	<b>143</b>
12.2.1. Питання та завдання .....	146
12.2.2. Література .....	146
<b>12.3. Михайло Михайлович Калачевський (1851–1910/12) .....</b>	<b>147</b>
12.3.1. «Українська симфонія» М. Калачевського .....	148
12.3.2. Питання та завдання .....	151
12.3.3. Література .....	152
<b>Тема 13. Музична спадщина М. Лисенка .....</b>	<b>153</b>
<b>13.1. Микола Віталійович Лисенко (1842–1912) .....</b>	<b>153</b>
13.1.1. Інструментальна музика М. Лисенка .....	160
13.1.2. Хорова творчість М. Лисенка .....	163
13.1.3. Духовна музика М. Лисенка .....	167
13.1.4. Оперна творчість М. Лисенка .....	167
13.1.5. Дитячі опери М. Лисенка .....	181
13.1.6. Музикознавчі праці М. Лисенка .....	183
13.1.7. Список основних творів М. Лисенка .....	186
13.1.8. Питання та завдання .....	191

13.1.9. Література .....	192
<b>Тема 14. С. Людкевич. Кантата-симфонія «Кавказ» .....</b>	<b>193</b>
<b>14.1. Станіслав Пилипович Людкевич (1879–1979) .....</b>	<b>193</b>
14.2.1. Життєвий і творчий шлях композитора .....	193
14.2.2. Розквіт композиторського обдарування .....	196
14.2.3. Значення музичної творчості С. Людкевича .....	198
14.2.4. Кантата-симфонія С. Людкевича «Кавказ» .....	199
14.2.5. С. Людкевич. Кантата «Заповіт» .....	203
14.2.6. Хорова творчість С. Людкевича .....	205
14.2.7. Фортепіанна музика С. Людкевича .....	209
14.2.8. Список основних творів С. Людкевича .....	211
14.2.9. Питання та завдання .....	214
14.2.10. Література .....	214
<b>Тема 15. Розвиток симфонічного жанру в українському музичному мистецтві. ....</b>	<b>215</b>
<b>Тема 16. Л. Ревуцький. Друга симфонія Л. Ревуцького .....</b>	<b>219</b>
<b>16.1. Левко Миколайович Ревуцький (1889–1977) .....</b>	<b>219</b>
16.1.1. Стилєві риси музики Л. Ревуцького .....	220
16.1.2. Л. Ревуцький. Друга симфонія .....	222
16.1.3. Хорова музика Л. Ревуцького .....	225
16.1.3.1. Кантата-поема «ХУСТИНА» .....	225
16.1.4. Концерт для фортепіано з оркестром фа-мажор, тв. 18 .....	228
16.1.5. Список основних творів Л. Ревуцького .....	229
16.1.6. Питання та завдання .....	231
16.1.7. Література .....	231
<b>Тема 17. Історико-культурний контекст розвитку української музичної культури періоду кінця XIX – початку XX століть .....</b>	<b>233</b>
<b>17.1. Яків Степанович Степовий (Якименко) (1883–1921) .....</b>	<b>236</b>
17.1.1. Питання та завдання .....	238
17.1.2. Література .....	238
<b>Тема 18. Хорова музика М. Леонтовича, К. Стеценка .....</b>	<b>239</b>
<b>18.1. Микола Дмитрович Леонтович (1877–1921) .....</b>	<b>239</b>
18.1.1. Список основних творів М. Леонтовича .....	243
18.1.2. Питання та завдання .....	244
18.1.3. Література .....	244
<b>18.2. Кирило Григорович Стеценко (1882–1922) .....</b>	<b>245</b>
18.2.1. Список основних творів К. Стеценка .....	257
18.2.2. Питання та завдання .....	260
18.2.3. Література .....	261
<b>Тема 19. Б. Лятошинський .....</b>	<b>262</b>
<b>19.1. Борис Миколайович Лятошинський (1895–1968) .....</b>	<b>262</b>
19.1.1. Б. Лятошинський «Слов'янський концерт» .....	266
19.1.2. Третя симфонія Б. Лятошинського .....	268
19.1.3. Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського .....	270
19.1.4. Опера «Щорс» Б. Лятошинського .....	271
19.1.5. Хорова творчість Б. Лятошинського .....	273
19.1.6. Список основних творів Б. Лятошинського .....	274
19.1.7. Музика до театральних вистав і кінофільмів .....	276
19.1.8. Питання та завдання .....	278

19.1.9. Література .....	278
<b>Тема 20. Українська музична культура другої половини ХХ століття.....</b>	<b>279</b>
<b>20.1. Віктор Степанович Косенко (1896–1938).....</b>	<b>280</b>
20.1.1. Список основних творів В. Косенка .....	287
20.1.2. Питання та завдання.....	287
20.1.3. Література .....	287
<b>20.2. Андрій Якович Штогаренко (1902–1992).....</b>	<b>288</b>
20.2.1. «Партизанські картини».....	290
20.2.2. Симфонія-кантата «Україно моя».....	293
20.2.3. Питання та завдання.....	294
20.2.4. Література .....	294
<b>20.3. Віталій Дмитрович Кирейко (1926) .....</b>	<b>295</b>
20.3.1. Опера «Лісова пісня» .....	299
20.3.2. Список основних творів В. Кирейка.....	311
20.3.3. Питання та завдання.....	314
20.3.4. Література .....	314
<b>20.4. Антон Іванович Муха (1928–2008).....</b>	<b>315</b>
20.4.1. Список основних творів А. Мухи .....	323
20.4.2. Питання та завдання.....	330
20.4.3. Література .....	330
<b>Тема 21. Музика для дітей і юнацтва у творчості українських композиторів</b> <b>(Л. Дичко, Г. Сасько, М. Скорик, М. Степаненко, Б. Фільц) .....</b>	<b>331</b>
21.1.1. Питання та завдання.....	374
21.1.2. Література .....	374
<b>21.2. Богдана Михайлівна Фільц (1932).....</b>	<b>375</b>
21.2.1. Список основних творів Б. Фільц .....	385
21.2.2. Питання та завдання.....	391
21.2.3. Література .....	391
<b>21.3. Мирослав Михайлович Скорик (1938) .....</b>	<b>392</b>
21.3.1. Список основних творів М. Скорика.....	405
21.3.2. Питання та завдання.....	407
21.3.3. Література .....	407
<b>21.4. Леся Василівна Дичко (1939) .....</b>	<b>407</b>
21.4.1. Список основних творів Л. Дичко .....	427
21.4.2. Питання та завдання.....	429
21.4.3. Література .....	430
<b>21.5. Євген Федорович Станкович (1942).....</b>	<b>430</b>
21.5.1. Список основних творів Є. Станковича .....	448
21.5.2. Питання та завдання.....	449
21.5.3. Література .....	450
<b>ПІСЛЯМОВА.....</b>	<b>451</b>
<b>ЛІТЕРАТУРА.....</b>	<b>453</b>
Використана нотна література.....	455
Короткий енциклопедичний довідник.....	457
Перелік нотних прикладів, що подаються у тексті .....	465

## ПЕРЕДМОВА

Пропонований навчальний посібник «Історія української музики» є результатом досвіду, накопиченого багаторічною (понад 40-літньою) педагогічною діяльністю викладання лекційного курсу з історії української музики на музично-педагогічному відділенні факультету мистецтв Криворізького державного педагогічного університету.

Він є спробою переосмислити й узагальнити опублікований багато років тому матеріал у світлі головних завдань відродження національної музичної культури України та її значущості у світовому полікультурному просторі сьогодення, а також містить перероблений і доповнений матеріал науково-методичних робіт, статей, посібників з історії української музики, що були видані автором-упорядником цієї книги в попередні роки.

Мета посібника полягає в тому, щоб розкрити діалектику формування та розвитку музично творчого процесу як на західноукраїнських землях, так і в центральних регіонах України, з'ясувати й об'єктивно оцінити основні етапи розвитку української музики у світлі нового історико-культурного мислення.

Зібраний матеріал певним чином висвітлює формування українського музичного мистецтва в складний історичний період XVIII–XX ст., що характеризується насиченими революційними зрушеннями, страшними війнами, політичними, економічними й соціальними кризами, загальнокультурними обмеженнями тощо.

Роки після Великої Вітчизняної війни 1941–1945 рр. стали значним поштовхом у розвитку нашої держави. Треба було відбудувати країну. Це стимулювало до пошуків нових технічних знахідок і сприяло появі нових галузей у науці й техніці. Останнє привело до розширення культурно-інформаційного простору, що вже сьогодні здійснює вихід за межі локально-етнічних, національних, регіональних, культурно-освітніх і мистецьких систем.

На рубежі XX–XXI ст. відбувається формування нової свідомості, здатної осягнути загальнокультурний світ не обмежено й відокремлено, а на основі поєднання та взаємодоповнення найрізноманітніших наукових досягнень усіх часів.



Указані характеристики стану нинішнього 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 й музичної культури сьогодення.

Усе це разом дало поштовх до визначення жанру пропонованого посібника, конкретної методики й форми викладення відібраного матеріалу, що став основним підґрунтям дисципліни «Історія української музики». Теоретичний зміст посібника доповнений дидактичним (нотним) матеріалом, який безпосередньо пов'язаний з конкретною навчальною програмою, апробованою в Криворізькому державному педагогічному університеті впродовж 1980–2011 років.

Джерелами написання посібника є матеріали, надруковані як багато років тому, так і в останні роки в підручниках, хрестоматіях, окремих монографіях, наукових статтях і газетних публікаціях таких відомих в Україні авторів, як О. Шпрер-Ткаченко, Н. Герасимова-Персидська, М. Гордійчук, М. Загайкевич, А. Калениченко, Л. Кауфман, Л. Корній, Л. Кияновська, С. Лісецький, Р. Місько-Пасічник, О. Німкович, М. Рицарева, Г. Стерник, А. Терещенко, О. Цалай-Якименко, Л. Яроевич та інші. Крім цього використаний матеріал шеститомного академічного видання «Історія української музики», підготовлений провідними вченими Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

В основу пропонованого посібника увійшли матеріали лекцій з історії української музики, прочитаних автором-упорядником в різні роки для студентів музично-педагогічних факультетів, факультетів мистецтв Криворізького державного педагогічного університету, Херсонського державного педагогічного 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, Кременчуку, Миколаєві, Полтаві, Сумах, Херсоні впродовж 2000–2011 років.

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

Значущість посібника зумовлена і його змістом, теоретична основа якого пов'язана з висвітленням творчої діяльності таких сучасних українських композиторів, як Л. Дичко, В. Кирейко, А. Муха, Б. Фільц, О. Нежигай, М. Степаненко й друкуванням їхніх музичних творів, які ще не опубліковані на сторінках нотної літератури.

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

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

Зміст представленого посібника відбиває чотири модулі Програми навчальної дисципліни «Історія української музики», що розроблена на основі рекомендацій Міністерства освіти і науки України щодо впровадження предметно-модульної системи навчання.

**Програма навчальної дисципліни «Історія української музики»**

<b>Змістовий модуль I. Вступ. Теми 1–9</b>	
Тема 1.	Світова цінність українського музичного мистецтва в полікультурному просторі
Тема 2.	Періодизація формування української музичної культури
Тема 3.	Основні види та жанри української народнопісенної творчості
Тема 4.	Українські народні музичні інструменти
Тема 5.	Музична культура України епохи середньовіччя
Тема 6.	Формування музичної культури другої половини XV століття (ренесансно-гуманістичні тенденції)
Тема 7.	Основні тенденції та напрямки розвитку музичного мистецтва й музичної освіти періоду XVII – першої половини XVIII століття (Києво-Могилянська академія)
Тема 8.	Ідеали доби Просвітництва у творчості українських композиторів. Народження української композиторської школи
Тема 9.	Видатні постаті української музичної культури другої половини XVIII ст.: М.Березовський, Д. Бортнянський, А. Ведель
<b>Змістовий модуль II. Українська музика епохи романтизму. Теми 10–14</b>	
Тема 10.	Романтизм як художньо-стилістичний напрямок в українській музичній культурі
Тема 11.	Взаємодія класичних і романтичних рис у творчості композиторів Західної України
Тема 12.	Музично-театральне мистецтво
Тема 13.	Музична спадщина М. Лисенка
Тема 14.	С. Людкевич. Кантата-симфонія «Кавказ»
<b>Змістовий модуль III. Музична культура періоду кінця XIX – першої половини XX ст. Теми 15–19</b>	
Тема 15.	Розвиток симфонічного жанру в українському музичному мистецтві
Тема 16.	Л. Ревуцький. Друга симфонія Л. Ревуцького

Тема 17.	Історико-культурний контекст розвитку української музичної культури періоду кінця ХІХ – початку ХХ ст.
Тема 18.	Хорова музика М. Леонтовича, К. Стеценка
Тема 19.	Б. Лятошинський
<b>Змістовий модуль ІV. Українська музика 60-х років ХХ ст. Теми 20–21</b>	
Тема 20.	Українська музична культура другої половини ХХ ст.
Тема 21.	Музика для дітей і юнацтва у творчості українських композиторів (Л. Дичко, Г. Сасько, М. Скорик, М. Степаненко, Б. Фільц)

## ТЕМА 1. СВІТОВА ЦІННІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА В ПОЛІКУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРИ

Українське музичне мистецтво пройшло довгий, більш ніж тисячолітній шлях у своєму розвитку, і сьогодні вже можна говорити про його високий професійний рівень.

На різних етапах становлення українське музичне мистецтво мало свої особливості, зумовлені історичними обставинами, загальними умовами економічного, соціального, культурного розвитку суспільства, його світоглядними тенденціями й естетичними потребами тощо.

Кожна історична епоха вносила певні зміни у процес формування та функціонування музичного мистецтва. Поступово змінювались тематичний зміст музичних творів, їх формоутворення й композиційний стрій, удосконалювалася гармонічна основа як важливий елемент музичної мови, ускладнювався ритмічний рух музичних творів, викристалізовувалися засоби музичної виразності, розширювалися межі музичної стилістики, поповнювався арсенал музичного інструментарію тощо.

Усе це разом стало своєрідним відображенням зародження й розквіту музичного мистецтва, що робить його важливим і необхідним складником музичної культури як такої, що природно вливалася й вливається в могутнє річище сучасного світового культурного музичного простору.

Музика як прояв людської творчості багато тисячоліть існувала в усній формі. Навіть після появи нотної фіксації музичних творів усне функціонування їх ще довго зберігалось в сільському середовищі, у зразках церковної та міської музики.

Яскравими джерелами «дописемного періоду» тих віддалених епох служать експонати музичного інструментарію, знайдені вченими під час археологічних розкопок, а також український обрядовий фольклор, який дійшов до нас у дещо трансформованому вигляді.

У всі історичні періоди музичний фольклор надихав українських композиторів (і не тільки українських) на створення музичних шедеврів. Свідомо записувати й розповсюджувати український музичний фольклор почали в XIX ст. Його кращі

зразки залишилися у вигляді популярних хорових обробок видатних композиторів XIX–XX ст.: М. Лисенка, М. Леонтовича, С. Людкевича, Л. Ревуцького, Б. Фільц, Л. Дичко, М. Скорика, С. Станковича та інших. Вплив народного мистецтва на розвиток професійної музичної творчості надзвичайний. Саме тому український музичний фольклор справедливо розглядають як невід’ємну складову українського музичного мистецтва, як велике надбання української музичної культури.

Другим складником українського музичного мистецтва є духовна професійна музика. В Україні вона почала розвиватися ще в X столітті й сьогодні вже досягла високої професійної майстерності.

На ранньому етапі свого розвитку це була одноголосна церковна монодія (мелодія). У XVI–XVII ст. церковна монодія стала інтонаційною скарбницею для творчості композиторів багатоголосної хорової та інструментальної музики. У період XVII – першої половини XVIII ст. духовна музика досягла значного художнього рівня. Виник так званий «хоровий партесний концерт». У цей період з’явилась і перша теоретична праця М. Ділецького («Грамматика мусікійська»), яка за своєю значущістю не поступалася теоретичним роботам західноєвропейських музикознавців.

На вищій щабель розвитку духовна музика піднялася у творчості М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя. Їхні духовні концерти виконувалися в Україні, Росії, Італії.

З великим успіхом духовна музика українських сучасних композиторів звучить і сьогодні. Вона виконується в кафедральних соборах, на великих форумах, концертах популярної духовної музики. З великим успіхом її сприймають в Україні, Росії, Польщі, Угорщині, США та в інших країнах світу.

Наступним складником українського музичного мистецтва є професійна музика. Її формування й розвиток пов’язані з утвердженням нових принципів і граней музичного мислення, з появою нових стилістичних особливостей, нових традицій, нових людських потреб, нових завдань та функціонування музичного мистецтва. Усе це сприяло народженню нової тематичної основи музичних творів, їх жанрового та поліжанрового розмаїття, ускладненню гармонічної мови, що наповнювалася цікавими ритмічними малюнками і поліритмічними рухами.

Поступово, під впливом значних історичних подій (соціальних, економічних, політичних, революційних, воєнних, повоєнних відбудов, освоєння космічного простору, величезних зрушень у науці й техніці, грандіозних корпоративних об'єднань, що, з одного боку, сприяють значним поштовхам у свідомості людини, а з іншого, – ведуть до колосальних економічних криз) розширювались та збагачувались образно-емоційний зміст і почуттєвий діапазон музичних творів.

Сьогодні, в умовах соціально-економічних зрушень, коли від кожної людини очікується творче ставлення до всіх проявів життєдіяльності, музичне мистецтво як своєрідна галузь творчої людської діяльності не може розглядатися ізольовано від інших мистецьких і не мистецьких явищ, бо всі вони так або інакше, залежно від своїх специфічних особливостей, відбивають важливі й водночас типові для конкретного часу процеси, висвітлюють та обґрунтовують прогрес у мистецтві, культурі, соціальному загальнолюдському русі в цілому.

Єдність різних галузей мистецтв є особливо характерним явищем для сучасного історичного періоду. Сьогодні вже можна засвідчити, що в роки останньої чверті ХХ століття та перших десяти років ХХІ століття українське музикознавство має «серйозні стосунки» не тільки з різноманітними галузями суто мистецтвознавчої науки, а й контактує з іншими науковими сферами. Українські музикознавці, композитори, виконавці беруть активну участь у різних загальнонаціональних проєктах, вирішуючи загальнокультурні проблеми нашої країни.

Досягнення нового більш високого рівня розвитку національного музичного мистецтва пов'язане з утвердженням в українському музикознавстві нових концепційних засад, призначених вирішувати проблеми сучасної україністики – науки, сутність якої зумовлена пошуками таких принципів, які б дозволили визначити музикознавство як цілісну й водночас багатопрофільну сучасну науку, без якої не можливий загальний науковий прогрес як національної, так і світової музичної культури.

## ТЕМА 2. ПЕРІОДИЗАЦІЯ ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ОСНОВИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Усвідомлення гуманістичного змісту української музичної культури, визначення її ролі в національному саморозвитку українського народу зумовили розгляд останньої у співвідношенні з хронологічним встановленням періодизації розвитку загальної культури в Україні.

На межі ХХ–ХХІ століть, коли в українській державі відбуваються значні соціальні й економічні перетворення, наша національна культура почала розглядатися й аналізуватися сучасними науковцями – культурологами, філософами, істориками – як складна, але цілісна система, здатна відтворити духовний світ українського народу. Враховуючи це, періодизацію розвитку українського музичного мистецтва доцільно розглядати в контексті функціонування цілісної системи української культури як такої.

Зазначимо, що висвітлення періодизації формування й розвитку української культури (враховуючи і музичну) навіть у найзагальніших рисах необхідно зробити з урахуванням таких моментів:

– по-перше, слід розглядати українську культуру (музичну також) як єдине цілісне явище українського народу, що мешкає як в Україні, так і за її межами;

– по-друге, цілісне культурне явище треба вивчати як таке, що включає в себе об'єктивну оцінку різних (навіть існуючих у ньому) протилежних течій і художніх напрямків;

– по-третє, нерівномірність розвитку всіх галузей наукової думки, відсутність одночасного прогресу всіх видів художньої творчості не можуть бути підґрунтям для надання переваги тому чи тому складникові культури;

– по-четверте, цілісний підхід до вивчення періодизації музичної культури передбачає урахування її злетів і спадів, що існували впродовж усіх періодів розвитку останньої.

**Перший період** розвитку української музичної культури можна називати періодом її формування. Часовий проміжок його охоплює епоху ранньої стадії існування людства (раннього палеоліту) до прийняття нашою країною християнства. Поступово



розширюючи сферу своєї діяльності, у наступні епохи (мезоліту, неоліту) людство від найпростіших форм своєї життєдіяльності набуває досвід більш удосконалених її проявів (землеробства та скотарства).

На думку деяких сучасних археологів, істориків (М. Суслопарова, Ю. Шилова та інших), глибокий вплив на формування української культури як такої спричинили племена трипільської культури (IV–III тис. до н. е.), для яких властиві були виготовлення кераміки, високий рівень організації виробничої та духовної культури. Деякі вчені вбачають у трипільцях праукраїнців. Але ця думка ще не знайшла свого повного наукового підтвердження.

В епоху бронзи та раннього заліза були знайдені докази стрімкого прогресу людського середовища і, найголовніше, відбувається перший розподіл людської праці: скотарство відокремлюється від землеробства. Суспільство поділяється на класи. Виникає держава.

Велике переселення народів у II–VII ст. н. е. привело до розселення слов'янських племен, зокрема й на землі нашої сучасної держави. На думку М. Грушевського, саме з цього періоду починається справжня історія України.

В епоху першого тисячоліття нової ери відбулись такі історичні події, що поставили Україну в один ряд з іншими високорозвиненими країнами Європи та світу, а саме:

- виникнення Києва;
- воєнні походи руських князів і розширення державних кордонів;
- надзвичайне піднесення культури в результаті спілкування з хазарами, половцями, Візантією;
- прийняття християнства.

**Другий період** розвитку української культури в наукознавчій літературі називають періодом української культури княжої доби. Основою його було існування Київської Русі та Галицько-Волинського князівства.

Відзначаючи могутність Київської Русі як ранньофеодальної військово-деспотичної імперії, зазначимо, що прогресивний розквіт культури в державі супроводжувався то величезними успіхами, то драматичними подіями. Основною причиною такого стану речей є, на думку науковців (Г. Кобко та інших),

нерозуміння племенами ролі і значення національної єдності в суспільному житті. Як зазначають сучасні вчені, через наявність об'єктивних і суб'єктивних причин у нашому суспільстві (починаючи з доби Київської Русі) не вистачало вищих національних верств, панівної, інтелектуальної еліти (особливо духовної), яка б могла об'єднати суспільство біля державної влади. Сталося так, що упродовж свого розвитку українське суспільство то омонголювалося, то колонізувалося, то русифікувалося, а під час правління комуністичного режиму набувало «інтернаціонального характеру».

Негативно позначилася на розвитку української культури і монголо-татарська навала XIII–XIV ст., а пізніше – створення за принципом азійської деспотії Російської централізованої держави. Звідси й почалися трагедії українського народу: руйнування культурних центрів, нищення духовної еліти, втрата національної державності. Культуротворчий процес в Україні деформувався. Але, незважаючи на це, культура відроджувалася, ставала більш оригінальнішою та всеохоплюючою. Через підйоми та спади відбувався культуротворчий прогрес української культури.

**Третій період** розвитку української культури відноситься до литовсько-польської доби.

Після кінця монголо-татарської навали українські землі перейшли до Великого князівства Литовського, яке запозичило від попередньої влади й адміністративний устрій, й офіційну мову.

У середині XVI ст. намітилося піднесення української культури. Почали поширюватися гуманістичні ідеї, активізувалися творчі контакти з представниками ренесансної культури, розвивалася шкільна освіта, почалася діяльність церковних православних братств.

Подальші соціальні події в Україні привели до поживлення суспільно-політичного життя на Наддніпрянщині, активізації запорізького козацтва, що сприяло закріпленню за Києвом ролі провідного культурного центру. Таку думку підтверджують відкриття у 1615 році в Києві братської школи, у 1616 році – друкарні Києво-Печерської лаври, а у 1632 році – Києво-Могилянської колегії (пізніше отримала статус академії).

У період литовсько-польської доби відбувається поєднання національно-визвольної боротьби та відродження української культури, формування передумов усенародної визвольної війни в

Україні (1648 р.), створення культурних цінностей, що стали основою для подальшого розвитку української культури на світовому рівні.

**Четвертий період** розвитку української культури пов'язаний з козацько-гетьманською добою. Цей період також був наповнений складними й драматичними подіями. Так, Україна приєдналася до царської Росії, де панували загальноімперські порядки. Політична розчленованість українських земель негативно вплинула на розвиток української культури. Достатньо нагадати, що з 1660 року Правобережна Україна знову перейшла під владу Речі Посполитої. Різні регіони України перебували в складі різних держав: Галичина – у Польщі, Північна Буковина – у Молдавському князівстві, Закарпаття – в Угорщині, Слобожанщина та Південь України – у Росії. Підпорядкування українських земель цим державам заважало кристалізації характерних рис суто національної української культури й оформленню її в цілісне художнє явище світового рівня.

Не можна не сказати про тогочасну суспільно-політичну ситуацію, що не сприяла розвитку різних галузей людської діяльності. Західна Європа тоді висунула перед українським суспільством дуже складні вимоги, що зумовлювалися еволюційними процесами феодального суспільства й утвердженням нового капіталістичного устрою. Останнє пов'язувалося з формуванням відповідних ринкових відносин, розвитком ремесла, промисловості тощо. Усе це вимагало наявності підготовлених спеціалістів у різних галузях виробництва й допомогло б в економічних і соціальних зрушеннях на теренах нинішньої України.

Проте, не дивлячись на всі ці труднощі, розвиток української культури можна розглядати як процес засвоєння, успадкування традицій культури Київської Русі та зародження нових оригінальних надбань, органічно пов'язаних з духовним життям українського народу. Йдеться про змістову насиченість культуротворчих процесів, що вже були наповнені ідеями гуманізму, Ренесансу, бароко, Просвітництва, класицизму.

**П'ятий період** розвитку української культури тривав від часів зруйнування Гетьманщини до початку ХХ століття. У культурологічній літературі його називають періодом національно-культурного відродження й ділять на три підперіоди:

кінець XVIII століття – кінець 50-х років XIX ст.; 60–90 роки XIX століття; початок XX століття. Домінуючу роль у цьому періоді відігравала новітня українська література, яка показала, як необхідно вирішувати проблеми тогочасного духовного життя українського народу, разом з тим утверджуючи оптимістичну віру в його майбутнє.

Особливостями новітньої літератури були:

- яскраве відтворення героїчного минулого свого народу;
- висвітлення потенційних можливостей української розмовної мови;
- демонстрація на кращих своїх доробках того, як на основі народно-первозданих витоків можна створювати високі зразки професійного мистецтва.

У розглянутому періоді українська культура піднялась на наступний щабель, що виявилось у синтезуванні багатівікового світового культуротворчого процесу, у можливості специфічними мистецькими засобами висвітлити й водночас сприяти розв'язанню низки етичних, філософських, художніх проблем, які хвилюють людство. Завдяки цим особливостям українська культура XIX – початку XX ст. поставила українську націю в один ряд з найрозвинутішими країнами світу.

Розглядаючи подальший, **шостий період** розвитку української культури як такої, зазначимо, що у часовому вимірі він охоплює XX століття. Культурологи поділяють його на шість підперіодів, які відрізняються між собою певними соціально-економічними й політико-психологічними факторами:

- I – початок XX ст. – 30 рр.;
- II – початок 30-х – 50 рр.;
- III – воєнні 41–45 рр.;
- IV – повоєнні 45–50 рр.;
- V – початок 50-х – 60 рр.;
- VI – початок 60-х – 80 рр. [див. 1, с. 316–317].

У цьому контексті, вважаємо, доцільно нагадати й думку російських музикознавців (М. Брук, Т. Попова, К. Розеншильд та інших) щодо розподілу розвитку радянської музичної культури на такі основні етапи:

- I період – 1917–1920 рр.;
- II період – 1921–1932 рр.;
- III період – 1932–1941 рр.;

– IV період – 1941–1945 рр.;

– V період – 1946–1976 рр., оскільки до 90-х років ХХ ст. Україна і Росія розвивались як єдина держава [див. 3, с. 7–53].

Не можна оминати думку сучасного українського музикознавця О. Немкович, яка, розглядаючи розвиток українського музикознавства у ХХ столітті, висуває таку під періодизацію останнього:

– I – друга половина ХІХ ст. – 1910 р;

– II – початок 20-30 рр. ХХ ст.;

– III – початок 30-50 рр. ХХ ст.;

– IV – початок 60-80 рр. ХХ ст.;

– V – кінець ХХ – початок ХХІ ст.

Звісно, ХХ століття відрізняється від попередніх історичних періодів насиченістю й драматизмом подій, вплив яких на подальший культурний розвиток українського суспільства безперечний, це революція, громадянська війна, перші п'ятирічки побудови нової країни, 1937 рік – репресії, Велика Вітчизняна війна 1941–1945 років, післявоєнні роки відбудови міст і сіл країни, епоха нових технологій та індустріального будівництва, реалізація мрій Ціолковського – політ людини в космос, розповсюдження телебачення, кольорового, широкоформатного й домашнього кіно (DVD), поява швидкісного способу міжнародного спілкування Інтернет і на цій основі – подальшого стрімкого розвитку людства тощо. Усе перераховане свідчить про значний прогресивний розвиток суспільства.

Не заглиблюючись в аналіз кожного окресленого періоду розвитку культури ХХ ст., зазначимо, що шостий період розвитку української культури містив надзвичайно складні, інколи кризові зрушення, які позначились на всьому ХХ столітті. Йдеться про політичні, соціально-економічні виміри, революційні, воєнні й післявоєнні роки, пов'язані з трагічними подіями сталінської диктатури.

Українська культура зазнала величезних втрат: загинули тисячі талановитих митців, знищені наукові, творчі інституції й навчальні заклади, та й у повоєнні роки від'їзд ряду вчених і митців за кордон не сприяв культурному прогресу останніх років ХХ століття.

**Сьомий період** розвитку української культури охоплює сучасність нашої країни: 80 роки ХХ ст. – перше десятиріччя ХХІ століття.

Аналіз цього періоду здійснюється під новим кутом зору. Як зазначає кандидат історичних наук, доцент Г. Кобко, основою його є об'єктивно-логічний та історико-філософський аналіз усіх подій, що мали місце упродовж історії розвитку української культури як такої.

Важливим є те, що сучасна українська культура, існуючи в часі, становить собою глобальний рух відродження національних культурних цінностей. У цьому русі відбираються та засвоюються найважливіші культурні цінності, необхідні суспільству нового часу. Шкода, що цей рух супроводжувався не лише духовними піднесеннями, але й духовними кризами.

Осмилюючи сутність нинішньої культури, варто відповісти на питання: що становить собою сучасна українська культура?

За час свого існування український народ створив високо розвинуту національну культуру, де представлені найрізноманітніші види та жанри духовного виробництва. Достатньо назвати приклади високо розвинутої літератури (поезія, проза, драматургія тощо), сценічного мистецтва (драма, оперета, балет), музичного мистецтва (опера, симфонія, вокально-хорова, інструментальна музика), образотворчого мистецтва (живопис, графіка, скульптура) та інших видів художньої творчості.

Великим досягненням української культури є українська мова, у контекст якої входять яскраві творчі здобутки української музичної мови.

Подальше вивчення представлених тем свідчить про те, що кращі зразки українського музичного мистецтва відповідають сучасним світовим критеріям і стоять на одному щаблі з музичними творами відомих західноєвропейських митців.

### **2.1.1. Питання та завдання**

1. Скільки основних періодів формування й розвитку української культури?

2. Яке значення мало християнство у формуванні української культури?

3. Висвітліть різновиди пісенного жанру, їх функціонування в періоди становлення української культури.

4. Музична культура періоду середньовіччя.
5. Який жанр хорової музики одержав пріоритетне значення в розвитку музичної культури України?
6. Вплив епохи романтизму на розвиток української музичної культури.
7. Значення Києво-Могилянської академії в розвитку української культури.
8. ХІХ століття – важливий період у розвитку української класичної музики.
9. Відтворення основних художніх напрямків у творчості українських композиторів ХХ ст.

### 2.1.2. Література

1. Культурологія: українська та зарубіжна культура : навчальний посібник / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко та ін. ; за ред. М. М. Заковича. – 3 вид., стер. – К. : Знання, 2007. – 567 с. (Вища освіта ХХІ століття).
2. Наступні теми цього ж посібника.
3. Советская музыкальная литература. – М. : Музыка, 1977. – 581 с.
4. Немкович О. М. Українське музикознавство ХХ століття як система наукових дисциплін : монографія / О. М. Немкович. – К., 2006. – 534 с.

### ТЕМА 3. ВИДИ ТА ЖАНРИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОПІСЕННОЇ ТВОРЧОСТІ

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

Основні види й жанри української народної пісні склалися вже на кінець XVIII століття. У них правдиво і яскраво відображена вся історія українського народу. Найбільш повно збереглися народні пісні, що супроводжували традиційні свята річного землеробського кола – зустріч нового року, приходу весни, збирання врожаю тощо.

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

*Го-го-го коза,  
Го-го сірая,  
Го-го білая,  
Ой розходилася,  
розвеселилася  
По цьому дому, по  
багатому.*

*Де коза ходить,  
Там жито родить.  
Де не буває –  
Там вилягає.*

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

*Сію, сію, посіваю,  
З новим роком поздоровляю!*



*Сійся-родися, жито пшениця, всяка  
пашниця...*

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

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

*Нотний приклад 1.*

**У.н.п. «Молод Олександр»**

Урочисто

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

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

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

Виконання колядок і щедрівок відрізняється рядом особливостей:

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

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

– виконуються новорічні пісні різними колядними групами, залежно від вікового й статевого складу: дитячими (дітям 7–12 років); хлопчачими та парубочими (мішаними); сімейними парами.

Крім побутових тем, у колядках і щедрівках відбивалися давні історичні події, наприклад походи слов'ян на Царград («Ой елавен, ясен красний Андрійко»).

Зазвичай зимовий цикл пісень закінчувався піснями на проводи зими, приуроченими до свята Масниці. Цей звичай в Україні дещо занепав, але в наші часи знов повертається до побуту українського народу.

Після пісень зимового циклу виконувалися пісні весняного циклу, пов'язані з польовими роботами. Весняні пісні супроводжувались радісними масовими хороводами, танцями, іграми. Вони надзвичайно різноманітні за своїм складом і характером: це й урочисті веснянки, й жваві ігрові гагілки, й веселі «петрівки» тощо.

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

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

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

### *Нотний приклад 2.*

#### **У.н.п. «Веснянка»**

Широко, не поспішаючи

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

Але цими сюжетами веснянки не обмежувались.

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

### Нотний приклад 3.

#### У.н.п. «Тума танчок водила»

Повільно, з жалем

The image shows a musical score for the song 'Тума танчок водила'. It consists of two staves of music in a 4/4 time signature. The melody is written in a key with one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The first staff contains the lyrics 'Ту - ма тан - чок во - ди - ла,'. The second staff contains the lyrics 'ту - ма тан - чок во - ди - ла. здій - ма - ти.' There are two endings for the second staff, marked '1.' and '2.'. The first ending leads to the end of the piece, while the second ending leads to a repeat of the first ending.

І все ж багатьом пісням весняного циклу притаманна світла лірика, радісний, життєстверджуючий характер. Наприклад, «Вийди, вийди, Іванку» – пісня, що отримала широку розробку П. Чайковським у фіналі Першого концерту для фортепіано з оркестром.

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

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

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

У стародавніх слов'ян у період переходу весни в літо й завершення польових робіт виконувались *русалії*. Назва «русалії» походить від давньоримського свята троянд – *rosaria*. Розалії святкують упродовж тижня. Четвер русального тижня називають русальним Великоднем.

Літньо-осінній цикл пісень зазвичай починався купальськими піснями. Під час їх виконання дівчата сплітали вінки і пускали на

воду, щоб відгадати свою долю, знайти коханого. Купальські пісні й ігри припадали на період підготовки до збору врожаю. Русальні пісні відзначаються близькістю до речитативно-декламаційної манери співу. Їхній діапазон доходить до інтервалу квати.

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

У літній обрядовості купальські свята накладаються на традицію петрівчаних обрядів. Спів петрівок розпочинався з Петрового посту і завершувався 12 липня за новим стилем – загалом від одного до п'яти тижнів.

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

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

Літньо-осінній цикл закінчував річне коло календарних землеробських пісень. Зустрічаючи зиму, довгими вечорами молодь збиралась на вечорниці, де виконувалась різноманітна ручна господарська робота (вишивання, прядіння, лагодження збруї) та співались побутові пісні.

Народні пісні календарного циклу при всій різноманітності тематики мають певні спільні особливості. Для багатьох пісень характерні залежність ритму мелодії від ритмічної будови тексту, багаторазова повторюваність коротких мелодичних зворотів, використання закличних інтонацій, мелодичних звукорядів з безпівтоною основою в межах квати, квінти, сексти, октави.

Подальше існування календарних пісень приводить до появи яскравих мелодій з більш розвиненим ритмом, ладово-інтонаційним ритмом, ладово-інтонаційним збагаченням, по-

в'язаним з підвищеними IV, VI та VII ступенями в мінорі. Наприклад, «Тума танчок водила».

Народна пісенна творчість, крім календарного циклу, має пісні, пов'язані з певними обрядовими подіями. До таких пісень належать народні *плачі* та *голосіння*, які склалися на смерть члена сім'ї (батька, матері, сина, дочки, дружини); рекрутські плачі з особливою загостреністю текстів про соціальну несправедливість і тяжке життя українського народу. *Голосіннями* називають імпровізаційні співи, які виконувалися жінками (рідко чоловіками) під час похоронних та поминальних обрядів. Голосіння складаються з музичних інтонацій, з мовно-музичних рецитацій і мовно-шумових явищ (плач, стогін). Текст голосінь складається зі звернення до померлого, якого кличуть, просять пробудитися, не покидати живих. Текст голосінь не має віршової форми, але він дуже близький до розміреної ритмізованої мови.

Плачі й голосіння мають лірико-драматичний характер. Вони утворюються з кількох коротких послівок у межах терції (або кварта), вільно варіюються згідно зі словесним текстом. Нерідко в плачах використовуються суто рецитативні звороти, мелодичні звороти з виразною мелізматикою. Плачі та голосіння виконуються вільно, вони не мають сталих інтонаційних і метроритмічних схем, тому наближуються до імпровізації.

#### Нотний приклад 4.

##### У.н.п. «Долечко моя»

Вільно. Речитативом

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

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

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

Історія виконавського мистецтва донесла до наших часів відомості про те, що народні плачі й голосіння виконувалися у старовину чоловіками і жінками гуртом, згодом почали виділятися найбільш здібні виконавці музично-поетичної імпровізації, серед

яких з'явилися професіонали-голосіельниці, чие мистецтво користувалося великою пошаною в народі.

Інтонаційні особливості народних плачів і голосінь були відтворені в українській професійній музиці. Наприклад, в опері М. Лисенка «Тарас Бульба» – арія Насті; в опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» – дует Одарки й Карася; у головній поспівці І частини концерту-сюїти А. Штогаренка «Партизанські картини» – «Спогад».

До другої групи найдавніших народних пісень належать *весільні пісні*. Їхня розмаїтість відображає рівень свідомості наших предків на ранньому ступені розвитку суспільства й має сліди архаїчного аміністичного світогляду. Пісні весільного циклу відбивають звичаї та побут патріархальної сім'ї, соціальні відносини, тяжкий безправний стан жінки.

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

Наспівки цих пісень мали переважно лірико-епічний характер, виконувалися вони жіночим гуртом, серед якого «виводився» високий сильний голос. Наприклад, «Що й у неділеньку рано». Подруги молодої співають пісні-жалі («Батькові на жаль»), у таких мелодіях лірико-скорботного характеру зустрічаються інтонації збільшеної секунди між III та IV ступенями мінорного ладу.

### Нотний приклад 5.

#### У.н.п. «Летять галочки»

Повільно, з жалем



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

Друга частина весільного обряду містила пісні величального характеру, пов'язані з побажанням щастя й здоров'я молодій сім'ї. Ці пісні виконувалися у домі молодого, куди приводили молоду.

Величальні пісні чергувались із жартівливими й танцювальними мелодіями. Прикладом такої пісні слід назвати пісню матері молодой після одержання чобіт від зятя:

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

Українське весілля пізніше перетворилося в народну драматичну дію, у якій усі пісні були закріплені за певними учасниками. Жартівливі й танцювальні мелодії виконувались у супроводі «троїстих музик».

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

Спів над колискою впливає на дитину мелодією, тембром, розміреною ритмікою. З півтора-двох років дитина починає цікавитися змістом пісень, тому зростає роль фантастичних і казкових образів. Стародавні колискові пісні мали невелику за діапазоном мелодію, спокійний ритмічний рух. Головними образами-героями таких пісень були сіренький Котик, Коза, Горобчик, Зайчик.

*Нотний приклад 6.*

### У.н.п. «Коліскова»

Не поспішаючи



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

Порівнюючи стародавні колискові пісні з тими, що виконувалися пізніше, слід зауважити появу нової тематики соціального напрямку: підневільної праці жінки, горя й розлуки її з коханим. Саме нова тематика зумовлює схвильованість і драматизм нових колискових пісень. Особливості колискових пісень були використані в музиці дожовтневого періоду й у творах композиторів сьогодення. Наприклад, «Коліскова» Катерини з

опери М. Аркаса «Катерина» та «Колискова» з кантати-симфонії А. Штогаренка «Україно моя».

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

За тематикою українські думи групуються таким чином:

- думи про боротьбу українського народу з татарами, турками, пансько-польськими гнобителями;
- думи про соціальну боротьбу козацько-селянської бідноти;
- думи соціально-побутового характеру.

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



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

До XIX століття думи спеціально майже не зберігалися. Цю роботу почав здійснювати в 70-х роках М. Лисенко, записавши кілька дум від Остапа Вересая, думу «Про Хмельницького і Барабаша» – від Павла Братиці. Пізніше образ кобзаря був майстерно відтворений М. Лисенком в опері «Тарас Бульба». Ладові й мелодико-ритмічні особливості дум виявились і в інструментальних творах композитора – Першій та, особливо, Другій рапсодіях для фортепіано, «Думці-шумці».

### Нотний приклад 7.

#### У.н.п. «Дума»

Схвильовано, вільно

Г е - гей, ге - гей, ге - гей, ге - гей, гей!

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

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

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

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

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

Історичні пісні – це живі музичні документи, що мають велику художньо-пізнавальну цінність не тільки для музичної культури України. Про значення українських історичних пісень неодноразово говорили видатні українські й російські культурні діячі (Шевченко, Пушкін, Гоголь та інші). Поет Рилєєв писав, що нагадування юнацтву про подвиги предків, ознайомлення з найсвітлішими епохами народної історії, поєднання любові до вітчизни з першими враженнями пам'яті – вірний засіб для прищеплення народові найсильнішої любові до Батьківщини.

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

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

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

### *Нотний приклад 8.*

#### **У.н.п. «Пісня про Байду»**

Не поспішаючи, рішуче



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



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

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

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

### Нотний приклад 9.

#### У.н.п. «Засвистали козаченьки»

Помірно

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

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

Зруйнований образ України постав у пісні «Чайка», яка зустрічається у багатьох рукописних збірниках ще з кінця XVII – початку XVIII століття.

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

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

На відміну від епічних жанрів, історичних пісень, у ліричних протяжних піснях зміст розкривається передусім засобами музичної виразності. Мелодика протяжної пісні має нешвидкий,

вільний розвиток, широке дихання. Їй притаманні такі особливості: **поступове розгортання, великий діапазон, відсутність повторності коротких мотивів, розспівування окремих складів слова на ряд поспівок або й на цілі мелодичні фрази.**

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

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

Козацькі, бурлацькі, чумацькі, солдатські, рекрутські пісні займають значне місце серед протяжних пісень. Тематика чоловічих гуртових пісень розповідає про долю чумака чи козака, про гірку долю солдата. Маючи велику силу внутрішнього протесту, протяжні пісні відзначалися особливою образністю, глибиною почуттів. Мелодика їх сповнена драматизму й напруженої експресії. Протяжні пісні виконувались як гуртом, так і соло, але без інструментального супроводу. Розгортається пісня не швидко, вільно і має великий діапазон. Мелодична лінія характеризується такими особливостями, як розспівування окремих складів слова, відсутність коротких повторних мотивів, «оспівування» опорних звуків ладу. Метроритм пов'язаний з декламаційним началом, а ладові засоби виразності наповнені зіставленням мінору й паралельного мажору, чергуванням натурального та гармонічного ввідного тону при оспівуванні тонуки.

Особливості розвитку мелодії та ритмічної лінії протяжних пісень використані в романсах М. Лисенка «Ой одна я, одна», К. Стеценка «Плавай, плавай, лебедонько».

Поряд з українськими думами, історичними та протяжними піснями в музичній народній творчості виникли пісні інших жанрів: жартівливі, гумористичні, сатиричні та жартівливо-

танцювальні. Вони походять від старовинних ігор і танців. Будучи сповненими любові до життя, пісні цих жанрів виражали віру народу у свої сили. Жартівливі пісні завжди відзначалися жвавістю й простотою музичних наспівів, ритмічною чіткістю.

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

Розвиваючись за принципом «питання – відповідь», мелодика жартівливих пісень має варіантну неквадратну структуру.

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

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

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

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

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

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

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

У зв'язку з поступовою ліквідацією патріархальних форм життя, з новими демографічними процесами низка народних звичаїв та обрядів зникли. У побуті чільне місце посідає

позабрядова лірика: *родинна, соціально-побутова, пісня-романс*. Цьому сприяла течія романтизму в слов'янській літературі.

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

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

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

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

Щодо характеру дійсності та художнього стилю в піснях нового часу чітко виокремлюються два шляхи: традиційний, що продовжує розвиток народної побутової лірики попередніх етапів, і новітній – хронікерсько-новелістичного характеру з установкою на відтворення конкретного акту життя. Останній відроджує традиції оповідної епіки, адаптуючи одночасно окремі елементи

літературної творчості, зокрема епістолярної новелістики; таким чином утворюється специфічний жанр *хронік-новин*, які продовжують традиції народної балади. Чимало хронік із солдатського життя, еміграції, виникли як авторські, що з'явилися друком. Стимулами до «писемної» творчості стають заміна усної комунікації писемною і ведення особистих щоденників, потреба увічнення пережитих подій у листах, а іноді й «проба пера». Так, наприклад, добре відома записана та опублікована М. Павликом трагедійна емігрантська хроніка «А в тім року вісімсотім дев'ятдесять п'ятім», що виконував лірник Дмитро Рендавець із Тернопільщини.

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

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

Характеризуючи нові *заробітчанські пісні*, слід зауважити, що нові пісні поділяються не за типом занять, за якими вони були закріплені в давнину (чабанські, чумацькі, рибальські й т. ін.), а за типом наймання (відробіткові, поденщицькі, строкарські, емігрантські).

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

Знайомство з машинним виробництвом розширило інтелектуальні горизонти пісень про життя трудівника. У лексиконі творців з'явились нові поняття: «машина», «завод», «шахта», «труби». У другій половині XIX століття поширились пісні про жінок-заробітчан, виник свій репертуар. Це здебільшого *монологи-роздуми*, в основі яких – мотив прощання молодої з

батьківським домом, запозичений із «прощальних» весільних пісень. Наприклад, «У неділю рано»:

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

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

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

Вибір мелодії для новотворів був завжди пов'язаний із модусом мислення й слуховим досвідом середовища, тобто з регіональними або локальними особливостями музикування. В українському фольклорі це простежується дуже виразно у зв'язку з чітким регіональним розмежуванням виконавських стилів (лівобережний степовий і правобережний – підгірський та гірський).

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

Нові зразки пісенного фольклору мають такі дві важливі закономірності:

– зв'язок мелосу з системою музичного мислення середовища, у якому ці пісні виникли й побутували;

– перевага національних ознак у мові в процесі їх варіантної дивергенції за межами генетичного джерела.

Словесна та музична лексика заробітчанських пісень центральних і південних районів України генетично пов'язана з



корінним фольклором цих земель. Розспів тяжіє над речитативом, відтілює емоційну напруженість усєї пісні («Та летить орел понад морем»).

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

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

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

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

#### Нотний приклад 10.

##### У.н.п. «Жінко моя дорогая, що будем робити?»

Говіркою  $\text{♩} = 96-100$

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

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

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

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

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

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

Поєднання української селянської лірики з образами й інтонаціями міської пісні та професійного романсу дало самобутній, оригінальний сплав. Його стимулював розвиток романтизму в Україні. Поєднання народних і професійних традицій у кінці ХІХ – на початку ХХ століття зумовило активний розвиток напівпрофесійної пісенної творчості. Синтез особливостей народного й професійного виявився в музичній мові ліричної пісні та пісні-романсу, у типових інтонаційних зворотах, формулах. Від плагальності, політонікальності побутова пісня-романс, соціально-побутова пісня рухаються до утвердження єдиної тоніки, від лінійно-підголоскової поліфонії, мелодичної орнаментациї – до чіткого гомофонно-гармонічного складу. У нових піснях набувають поширення гомогенні зв'язки між звуком і складом – одному складові відповідає нота в тексті. Улюбленими в піснях новіших нашарувань стають інтонаційні комплекси, що спираються на тонічний, домінантовий тризвук, квартсекстакорд, як, наприклад, у популярних піснях літературного походження «Стоїть гора високая», «Взяв би я бандуру» й ін.

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

Традиція чоловічих «застільних» пісень вплинула й на практику камерного народного співу. У народному виконанні двоголосся в терцію давало рівноправне значення для обох голосів.

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

У другій половині ХІХ – початку ХХ століття виникають робітничі й революційні пісні, які набирають значення могутнього мобілізуючого фактора в боротьбі українського народу за соціальне та національне визволення. Ця соціальна функція пісень зумовила їхню ідейно-образну систему. У часи перших революційних повстань тексти таких історичних пісень, як «Гей, не дивуйте», «Годі терпіти, годі стогнати» та ін., були змінені,

перетекстовані. Під час перших революційних страйків виконувались не тільки революційні, а й давні сатиричні пісні:

*Туман яром котиться.  
Краще жить нам хочеться!  
Гей, гей, горе не біда,  
Краще жить нам хочеться!  
Тоді краще заживем,  
Як все панство проженем!  
Гей, гей, горе не біда,  
Як все панство проженем!*

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

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

Попширеною стала пісня «Червоний прапор» на слова польського поета-революціонера Б. Червенського. Текст її був написаний на мелодію відомої французької пісні «Le Drapeau Rouge», що створив швейцарський органіст Ж. Фогт. «Червоний прапор» Б. Червенського – парафраза французької пісні. Українську редакцію її здійснив Б. Грінченко й надрукував у збірці «Червона квітка» 1905 р. під псевдонімом Л. Яворенко.

На основі пісні «Червоний прапор» і фрагмента з Шевченкового «Єретика» виникла нова революційна пісня – «Сльозами злита Україна».

У 1877 році з'являється славетний «Інтернаціонал» на текст Ежена Потье, а в 1888 році музику до нього написав П'єр Дегейтер. За рік вийшла пісня «Шалійте, шалійте, скажені кати». Автор її слів – Олександр Колесса (брат Філарета Колесси). Студенти співали її на мелодію популярного в Галичині «Хору норманів» з опери А. Вахнянина «Ярополк». У 90-х роках разом з польськими політичними в'язнями пісня «Шалійте, шалійте, скажені кати» помандрувала до Сибіру, була перекладена російською мовою й стала відомою під назвою «Беснуйтесь, тирань» (1898 р.).

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

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

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

Під впливом активної інтеграції сільської та міської культури, професіоналізації мистецького процесу розвинулось

авторське музикування, а з ним – і міська пісня-романс. Усі згадані жанри в розвитку пісенності відзначаються синтезом традицій народної лірики й професійної письменницької та композиторської творчості, характерним для періоду активного розвитку національних культур.

### 3.1.1. Питання та завдання

1. Які українські народні пісні належать до літньо-осіннього календарного циклу? Проспівайте їх.
2. Які українські народні пісні найчастіше співають у зимовий і весняний календарні цикли? Поспівайте їх.
3. Які пісні називаються царинними?
4. Назвіть композиторів, які використовували мелодії українських народних пісень. У яких музичних творах?
5. Шляхом порівняльної характеристики визначте особливості музичної мови українських пісень календарного циклу. Проспівайте 10 пісень.
6. Назвіть пісні, які входили в інтернаціональний фонд революційної та робітничої пісні.

### 3.1.2. Література

1. Белікова В. В. історія української музики: Музично-педагогічна та творча діяльність провідних композиторів Західної України другої половини XIX – першої половини XX століть : навчальний посібник ; вид. 2-ге, перероб. й доп. / Валентина Венедиктівна Белікова. – К. : МОНУ ; Кривий Ріг : КДПУ, 2008. – 124 с. [С. 4–16].
2. Руснак І. С. Думи та історичні пісні: Тексти та їх інтерпретація / І. С. Руснак. – Кіровоград : Степова Еллада, 1999. – 96 с.

## ТЕМА 4. ІНСТРУМЕНТАЛЬНА МУЗИКА В ЖИТТІ УКРАЇНСЬКОГО НАРОДУ

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

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

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

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

Як свідчать численні приклади, народні виконавці через інструментальний супровід прийшли до створення суто інструментальної музики, яка в основі своїй є танцювальною.

Частина з них виконується для супроводу танців, а інша частина – для слухання.

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

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

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

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

#### **4.1. Українські народні музичні інструменти**

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

Своїм корінням народні українські музичні інструменти сягають часів Київської Русі. Після її розпаду на окремі князівства виникли нові історичні умови, що привели до відповідних змін у



культури, побуті, звичаях, які поступово набули національних ознак.

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

Музичні інструменти як частина культури українського народу мають у своїй біографії драматичні й навіть трагічні сторінки. Історія існування українських народних інструментів свідчить про те, що ще в XVI столітті музиканти об'єднувались у цехи – у Києві, Харкові, Прилуках, Чернігові. А вже 1627 року виникли «капелії», при яких існували школи з підготовки музикантів-литавристів і сурмачів. Звісно, такі виконавці потрібні були для спеціальних оркестрів – ратної музики. Кожний полк козацького війська мав свою полкову музику і музикантів (трубачів, сурмачів, литавристів тощо).

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

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

#### **4.1.1. Духові народні музичні інструменти**

З моменту свого виникнення духові народні інструменти не зазнали великих змін. Народні духові інструменти є порожніми трубками, виготовленими з дерева або кори. Звук у них утворюється завдяки коливанню повітря в самій трубці. Коливання досягається за допомогою губ або спеціальним приладом – язичком.

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

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

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

**ЖАЛІЙКА** – дерев'яна дудка. У її кінець вставляється пищик, у верхній частині є 6–9 отворів для підсилення звучання. На кінець трубки надівається розтруб, що виготовлюється з коров'ячого рогу або берести. Жалійка має різкий, голосний, гугнявий звук. Інструмент використовується в п'єсах награвального, танцювального характеру.

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

**СВИРІЛІ, КУВИЧКИ.** У всьому світі відома багатоствольна флейта, яку в стародавні часи називали флейтою. В українській народній музиці відомо кілька різновидів багатоствольної флейти. Найпростіші з них – кувички. Музиканти розрізняють свирілі зі світковим пристроєм і без нього, правосторонні й лівосторонні, залежно від висотного розташування звуків у висхідному чи зворотньому порядку. Кувички мають ще одну назву – кугікли (це

набір дерев'яних дудок). Кожна дудка має один звук. Інструмент не має певного діапазону. В оркестрі застосовується рідко.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Сучасні українські майстри надають перевагу другому різновиду. На його основі виготовляють сурми різних розмірів. Відомі імена майстрів В. Зуляка, О. Шльончика, Л. Деменчука, А. Запрудного.

Сьогодні сурми відроджуються в українській музиці як оркестровий інструмент.

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

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

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

**ВОЛОДИМИРСЬКИЙ РІЖОК** отримав розповсюдження у XVIII–XIX ст. в центральних губерніях Росії. Ріжок має м'який тембр, дещо гугнявий, нагадує звучання гобою. За характером більш світлий. Володимирський ріжок має різновиди: *сопрано*

(діапазон – «соль» першої октави – «сі» другої октави); *альт* (діапазон: «до» першої октави – «мі» другої октави); *тенор* (діапазон: (фа) «соль» малої октави – «ля» першої октави). Настроєні різки діатонічно. В оркестрі соло різка зустрічається дуже рідко, частіше використовується в ансамблях з 3–4 інструментів.

#### 4.1.2. Струнні народні музичні інструменти в Україні

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

Корпус кобзи-бандури – овальний, видовбаний з верби, груші, горіха чи іншого дерева. Кількість струн на інструменті коливалася від 7 до 20 і більше. За формою бандура – інструмент лютневого сімейства, а за звуковидобуванням бандура належить до гусельного сімейства. Нерідко виконавці застосовують для гри плектр.

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

**БАС. БАСОЛЯ. КОЗОБАС.** У невеличких народних ансамблях і оркестрах в Україні, зокрема в троїстих музиках, зустрічається акомпануючий інструмент, що зветься бас, басоля. Його зовнішній вигляд нагадує скрипку або віолончель. У центральних і східних регіонах України зустрічається чотириструнна басоля, а в західних – триструнна. Грають на

басолі смичком. На Закарпатті є п'ятиструнна басоля. Оригінальним народним інструментом, що увібрав у себе ряд елементів музичного побуту Гуцульщини, став козобас. Під акомпанемент басолі на весіллі водили козу. Пізніше виникла ідея зробити басолю з прикрасою – голівкою кози. То ж не дивно, що його назвали козобасом. Цей інструмент найчастіше зустрічається у фольклорних ансамблях.

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

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

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

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

Нині виконання на лірі знову відроджується. Цей інструмент входить до складу оркестру народних музичних інструментів, фольклорних оркестрів, ансамблів.

**СКРИПКА** (від старослов. *скрипати* – *скрипіти*) – струнний смичковий інструмент. Класичний вигляд його виробився ще в XV–XVI віках одночасно в різних країнах (Польщі, Італії, Франції). На півночі Італії виникли цілі школи скрипкових майстрів, особливо в Кремоні, де працювали Андре та Ніколо Амати, Дж. Гварнері, А. Страдиварі. Саме цими майстрами була розроблена конструкція скрипки, яка й досі є найкращою. Група скрипкових інструментів заклала основу класичного складу симфонічного оркестру ще в середині XVIII ст. Скрипка інтенсивно розвивається і як сольний інструмент. Нові жанри

інструментальної музики XVII–XVIII століття – сольна соната і сольний концерт – виникли спочатку саме як жанри скрипкової музики.

**ТОРБАН.** У середні віки в Європі був відомий лютнеподібний інструмент з двоповерховою головною грифою. На вищому знаходились струни, що вільно проходили поруч з грифом. Корпус його був глибокий і овальний.

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

Цей інструмент мав елегантну вишукану форму, вимагав складних прийомів гри і був доступний лише для аристократичних сімей, козацьких старшин. Називали його «панською бандурою».

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

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

#### **4.1.3. Народні ударні та шумові музичні інструменти в Україні**

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

Культура України, зокрема й музична культура розвивалася під впливом музичних культур сусідніх країн. Саме тому в музично-виконавській практиці України і сьогодні зустрічаються такі народні музичні інструменти, які вважаються характерними для інших країн, наприклад Росії. Це стосується дерев'яних ложок, накрів, рубелів.

У народній музиці, що супроводжувала ігри, весілля, календарні, релігійні свята й обряди, широко використовувалися такі предмети побутового вжитку, як ложки, рубель з качалкою. Можна зустріти народні кастаньети, зроблені з двох дерев'яних спарених ложок. На них музикант відбиває різноманітні ритмічні малюнки, імітує цокіт кінських копит.

**ЛОЖКИ ДЕРЕВ'ЯНІ** – звичайні селянські супові ложки. Для голоснішого звучання їх виготовляли з твердих і «дзвінких» порід дерев. Звук ложок нагадує звук кастаньет, але більш відкритий за тембром.

**ТРІСКАЧКИ** – набір дерев'яних дощечок (20), нанизаних на жильну струну, вони утворюють сухий і різкий звук. На тріскачках вистукують грайливі ритмічні фігури.

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

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

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



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

## 4.2. Українські народні танці

Серед надбань українського народу танець посідає чільне місце. Пропаганду народних танців здійснюють професійні й аматорські танцювальні колективи. Серед *професійних колективів* слід назвати такі:

– Національний Заслужений академічний ансамбль танцю України імені П. Вірського;

– танцювальні групи національного академічного народного українського хору ім. Г. Верьовки;

– народні хори та ансамблі пісні й танцю різних регіонів України: Гуцульський ансамбль пісні й танцю; Волинський народний хор; Черкаський Заслужений народний хор; фольклорно-танцювальний ансамбль «Славутич».

Серед *аматорських колективів* слід назвати:

– «Ятрань» (Кіровоград);

– «Галичина» (Львів);

– «Зарево» (Донецьк);

– «Світанок» (Херсон);

– «Дніпро» (Дніпропетровськ);

– «Дарничанка» (Київ).

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

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

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

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

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

Класифікація й характеристика українських народних танців багато в чому залежать від регіону України. Але спільними різновидами українських танців для всіх регіонів були хороводи, метелиці, гопакі, козачки, коломийки, гуцулки, кадрилі, польки, низка сюжетних танців: «Коваль», «Гречка», «Мак», «Лісоруби» тощо.

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

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

У давнину хороводи були пов'язані з певними обрядами, що входили до традиційного циклу календарних пісень. Тематично хороводи поділяються на три групи:

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

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

Тематика хороводів пов'язана з природою – «Дощик», «Перепілка», «Калинонька», «Закликання Весни», «Русалка»,

«Зелений Світ», «А вже Весна», «Вітерець», «Хурделиця»; з трудовими діями – «Косарі», «Гречка», «Обжинки», «Рукодільниці», «Сито», «Ой, Василю», «Рушничок» тощо.

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

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

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

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

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

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

#### 4.2.1. Питання та завдання

1. Коли і в яких містах виникли цехи, що об'єднали музикантів?

2. Який музичний інструмент можна вважати емблемою українського музичного мистецтва?

3. Назвіть імена відомих українських бандуристів.

4. На які групи поділяються українські народні музичні інструменти?

5. Які інструменти належать до духових народних музичних інструментів?

6. Розкрийте особливості українських струнних народних музичних інструментів.

7. Назвіть українські народні ударні й шумові музичні інструменти.

8. Дайте характеристику класифікації українських народних танців.

9. Які танці належать до хороводів і сюжетних танців?

10. Назвіть провідні академічні танцювальні колективи України.

#### 4.2.2. Література

1. Белікова В. В. історія української музики: Музично-педагогічна та творча діяльність провідних композиторів Західної України другої половини ХІХ – першої половини ХХ століть : навчальний посібник ; вид. 2-ге перероб. й доп. / Валентина Венедиктівна Белікова. – К. : МОНУ ; Кривий Ріг : КДПУ, 2008. – 124 с. [С. 4–16].

2. Энциклопедический музыкальный словарь. – М. : БСЭ, 1991. – 672 с.

## ТЕМА 5. МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНИ ЕПОХИ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Музична культура періоду IX – першої половини XV століть у культурологічній, мистецтвознавчій, історичній літературі розглядається як культура середньовічного типу. Як зазначає доктор мистецтвознавства Л. Корній, дуже важко встановити початок його існування в часовому вимірі [3, с. 46]. Великий тлумачний словник сучасної української мови [1, с. 1116] визначає середньовіччя історичною епохою, що охоплює час від загибелі Римської рабовласницької імперії (кінець V ст.) до початку капіталізму (середина XVII ст.). Що стосується існування середньовіччя в Україні, то цей етап розвитку країни доцільно поєднувати з християнською культурою Київської Русі.

Для української культури в цілому (зокрема й для музичної) особливості середньовіччя успішно поєднувалися з тенденціями ренесансної культури і протягом ще довгого періоду вкраплялися в подальший розвиток цілісної художньої культури країни.

Середньовічний тип культури базувався на феодалній основі. Ідейно-філософським підґрунтям епохи середньовіччя було християнське вчення «батьків церкви». Релігійне мислення впливало на всі види мистецтва. Музичне мистецтво в основному було пов'язане з духовною музикою й возвеличувало божественну красу.

Музичні твори епохи середньовіччя мали анонімний характер. Це було пов'язане з тим, що музичні твори (як і літературні) у той період існували в рукописному вигляді. Їх часто переписували, вносили певні зміни. Тому вони здебільшого мали колективний характер.

Для музичного мистецтва епохи середньовіччя характерним було використання монодичного церковного співу з гімнографічним текстом. Практичне призначення музичного мистецтва визначалося й закріплювалося за соціальними групами. Виокремлювалося церковно-монастирське, князівське, сільське середовище.

Музичне мистецтво епохи середньовіччя мало свої складники: народну творчість, духовну й міську музику. Характеристика розвитку основних видів і жанрів української народнописенної творчості виділена в окремому тему [2, с. 16–29].

Паралельно з духовною музикою в українській музичній культурі існувала світська музика. Осередками її розвитку були маєтки князів, багатих вельмож.

Після введення в Україні християнства (988 р.) церковний спів став невід'ємною частиною Богослужіння. Церковна влада епохи середньовіччя дуже серйозно ставилась до музики, яка звучала під час Служби. Християнські теологи відзначали значний вплив музики на моральний стан людської душі.

На запрошення Ярослава Мудрого та Київської метрополії прибули співаки з Греції (1053 р.), які вчили українських співаків, «як співати співи по-монастирськи».

Візантійський церковний спів, що поширювався в Київських церквах, надавав Службі значної величності. Українські музиканти запозичили у Візантії необхідний порядок виконання співу на Службах: вечірній, всенощний, ранковий, Літургію, молитви й співи, що повинні були звучати на конкретні свята.

Під впливом традиційного візантійського співу формувався й старокіївський монодичний (одноголосний) спів, що увібрав найпоширеніші жанри візантійського співу: псалми, гімни, антифони (почерговий спів двох хорів), кондаки, тропарі, канони, стихирі. З часом змінювалася і фіксація співочого звучання. Знаменна фіксація еволюціонувала – і з'явилася нова нотація запису церковного співу. Рання знаменна нотація була безлінійною та розраховувалася на запам'ятовування й усну передачу.

Український монодійний церковний спів, який виник у Києві в X ст., не залишався незмінним. Залежно від місця його виконання, складу населення змінювалися мелодичні конструкції. У другій половині XVI століття монодійний церковний спів в Україні уже мав свої ознаки: багатство й різноманітність основної мелодичної лінії. Зміни в музичному тексті вимагали нової, більш точної фіксації. У цей період з'явилася п'ятилінійна система запису, яка точно фіксувала кожен звук мелодії. Київська п'ятилінійна нотація була пристосована до релятивного співу вокальної музики за принципом сольмізації.

Принцип сольмізації виник у Західній Європі й дуже активно використовувався в Україні. Українська церковна монодія позначена впливом української народної пісенності. З кінця XVI до першої половини XVII ст. в Україні уже сформувався національний стиль монодичного співу.

Як зазначає Л. Корній, у цей період зароджується багатоголосий церковний спів. Але, на жаль, історія розвитку багатоголосного церковного співу не донесла до нас його зразки. Збереглися лише рукописи, що належать до XVII – першої половини XVIII ст. У зв'язку з цим церковний (партесний) спів буде розглядатися в темі № 9.

Поступово, з розвитком міст, різноманітних ремісних професій виникає потреба у формуванні й існуванні міської побутової музики, у функціонуванні міського музикування. З'являються музичні цехи за аналогією з ремісничими цехами, що діяли в тих містах і селищах, які мали магдебурзьке право. У період XV–XVI ст. в Україні існувало багато таких міст. Перші цехи скрипалів і гусярів виникли в Кам'янець-Подільську (1578 р.), пізніше – у Львові (1580 р.), Острозі (1629 р.). Музичні цехи склалися з майстрів, підмайстрів, учнів. З членів організації обирався старший – «цехмістр». Його роль у роботі музичного цеху була значною, а накази мали виконуватися сумлінно. Серед музикантів (наприклад Львівського цеху) були співаки, інструменталісти, які грали на органі, бубнах, мідних духових інструментах, пищавках, шаламаях (прототип гобоя), струнних – цимбалах, лютнях, скрипках та інших. Цехові музиканти виконували народну й міську музику. У їхньому репертуарі були й так звані троїсті музики (скрипка, цимбали, бубон).

Як свідчать історичні документи та наукові праці сучасних музикознавців (А. Гуменюк, Л. Корній, Ф. Лавров, М. Лисенко-Дністровський), в Україні широке розповсюдження мали кобза й бандура.

Підсумовуючи, можна зробити такий висновок. Музична культура епохи середньовіччя досягла в Україні високого рівня. Професійна музика розвивалася в галузях церковної та міської музики. Наприкінці XV – на початку XVII ст. сформувалися майже всі основні музичні жанри, особливо у сфері народнопісенної творчості.

На кращих зразках української церковної музики простежується зародження гуманістичних тенденцій і певні ознаки нового музичного мислення, що знайшли своє відбиток у кращих зразках світської музики.

### 5.1.1. Питання та завдання

1. Якою була соціально-економічна платформа розвитку музичної культури середньовіччя?
2. Висвітліть ідейне підґрунтя епохи середньовіччя.
3. Розкажіть про складники музичного мистецтва середньовіччя.
4. Розкрийте вплив музикантів Західної Європи на розвиток української духовної музики.
5. Виникнення знаменної фіксації музичної мови в Україні.
6. Формування світської музики в Україні в період середньовіччя.
7. Поява перших музичних цехів у Західній Україні.

### 5.1.2. Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.
2. Корній Л. Історія української музики. – Ч. I (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.). – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. – 314 с.
3. Корній Л. Історія української музики. – Ч. II (Друга половина XVIII ст.). – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1998. – 387 с.
4. Фільц Б. М. Музичні цехи в Україні (XVI–XIX ст.) // Українське музикознавство. – Вип. 17. – К., 1982. – С. 33–45.



## ТЕМА 6. ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ В ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ XV СТОЛІТТЯ

Розвиток музичної культури в Україні в кінці XV ст. пов'язаний з появою нових потреб суспільства, що виявилися у великому тяжінні до мистецтва, освіти, наукових знань. Але історично склалося так, що на той час в Україні ще не було вищих навчальних закладів, навчання здійснювалося тільки в початкових школах при церквах. Молодь, яка хотіла отримати вищу освіту, виїздила до Кракова, Лейпцига, Парижа, Праги, Рима й інших західноєвропейських міст, де функціонували університети, у яких музика була важливою складовою цілісного навчального процесу.

Отримавши знання, українська молодь поверталася на Батьківщину з великим бажанням активної діяльності. З-поміж них слід назвати імена Юрія Дрогобича (Юрій Котермак, близько 1450–1494 рр.), Павла Русина з м. Кросна (?–1517 рр.), Станіслава Оріховського-Роксолана (1513–1566 рр.), Себастьяна з Фельштина (1480(90)–1544(49) рр.).

Українські гуманісти були добрими знавцями античної культури. У їхніх поглядах проявлялися типові для ренесансу гуманістичні принципи.

Ідеологія середньовіччя, у центрі якої перебував Бог (теоцентризм), в епоху Ренесансу при збереженні релігійності була замінена антропоцентричною системою. Тому у творчості гуманістів проявлялося звеличення людини, цінувався її розум і талант. Гуманісти відстоювали ідеї свободи особистості. Їх цікавила історія власної Батьківщини й інших народів. Вони вважали, що знання історії своєї країни сприяє формуванню патріотичних почуттів – характерна ознака епохи Ренесансу.

Значення творчості українських гуманістів виходить за межі їх життєдіяльності і впливає на розвиток ренесансної культури в багатьох країнах Західної Європи.

Саме у творчості українських гуманістів виникли такі характерні жанри, як ода, елегія, епіграма, що отримали значний розвиток у подальшому.

У кінці XVI ст. в Україні були створені культурно-освітні осередки. Їх засновниками ставали українські магнати-меценати. Один з таких центрів – оселя князя Костянтина Костянтиновича Острозького (1526–1608 рр.). Цей осередок мав школу (академію),

де діяли друкарня й науково-літературний гурток. В Острозькій академії намітилися ознаки діяльності вищої школи нового типу, музика тут була важливою навчальною дисципліною.

Досвід роботи Острозької академії спричинився до виникнення братських шкіл. Навколо братств гуртувалась українська інтелігенція. Усе більшого значення в Україні набували Львівське, Київське, а згодом інші братства.

Гуманістичні ідеї отримали свій подальший розвиток у музичній культурі XVII – першої половині XVIII ст. Вагомий вплив на музичне мистецтво в подальший історичний період мала естетика бароко. Сказане відноситься до духовної музики, виникнення партесного концерту, світських кантів, а також шкільної драми, де музика посідала особливе місце.

### 6.1. Микола Ділецький і його трактат

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

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

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

Найвизначнішим українським теоретиком партесного співу був композитор **Микола Ділецький**. Про життєвий і творчий шлях музиканта відомо дуже мало. Навіть документально засвідчених даних про рік народження й смерті композитора поки ще немає. Є низка фактів, які свідчать про українське походження М. Ділецького, зокрема його теоретична праця, яка містить такі рядки:

## Композовав сия гласы человек грешный Иноземец и пан Николай Дилецкий.



Официальная Дилецкаго, какъ теоретика, надо помнить, что на Западѣ въ его время еще не знали мажора и минора, не было ученія о гармоніи, и строгоконтрапунктная музыка практиковалась лишь въ суровыхъ областяхъ, такъ наз. геслахордесъ; тогда еще не было ни Баха, ни Генделя, а великая вдохновеніи Пастестрины и Францо Лиссо едва ли успѣли дойти до тогдашней Польши. Чтены сѣбѣ Дилецкаго, какъ учителя и какъ композитора, достаточно сказать, что только новые поиски въ хорошихъ русскихъ рукописяхъ дали уже свыше 30 именъ русскихъ композиторовъ съ дьякомъ Василіемъ Титовымъ во главѣ. Уже поэтому только высока-ученный Дилецкій, несомѣнно, долженъ считаться въ Россіи основателемъ новой музыкальной школы западнаго направленія и очень авторитетнымъ теоретикомъ и педагогомъ.

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

Московський дяк І. Коренев, який спілкувався з М. Ділецьким, називав його «жителем града Києва», на це вказує і мова його посібника (1723), наближена до української розмовної.

Народився М. Ділецький, ймовірно, у Києві й там здобув освіту. Потім переїхав до Вільно (Вільнюса) і продовжив своє навчання у Вільнській академії (у XVII–XVIII ст. академіками називали студентів вищих навчальних закладів).

У Вільно М. Ділецький написав теоретичну працю «Грамматика музыкальна», яка, на жаль, не збереглася. На її основі були написані нові авторські редакції в Смоленську (1677), у Москві (1679, 1681) та в Санкт-Петербурзі (1723). Першу редакцію «Грамматики» М. Ділецького було присвячено російському купцеві й промисловцю Д. Д. Строганову, сім'я якого мала хор у Москві.

Свою теорію М. Ділецький створив на основі тогочасної художньої практики – української партесної музики, а також «латинських» творів і музично-теоретичних трактатів. У «Грамматиці» наводяться приклади з творів відомих польських композиторів М. Мельчевського та Я. Ружицького. М. Ділецький

пропагував і твори українських композиторів Єлісея Законника, Замаревича.

«Грамматика пения мусикийского или известные правила в слозе мусикийском» М. Ділецького мала перш за все практичне призначення. Вона служила для опанування музичної грамоти, релятивного способу співу за сольмізаційною системою та техніки композиції партесної музики. Сам автор розбив її на два розділи: перший – для співаків партесної музики; другий – для композиторів.

Значне місце в «Грамматиці» М. Ділецького належить викладанню релятивного методу співу на основі сольмізації. У той час релятивне читання нотного тексту було загальноживаним у всій Європі.

З розвитком партесної музики, з появою при ключах більшої кількості (4) знаків, а також альтерацій у тексті та секвенції виникали труднощі при сольмізації. Ділецький детально виклав систему сольмізації, радив, як полегшити спів у цій системі при виконанні складних нотних текстів партесних творів.

«Грамматика» Ділецького давала необхідні знання з теорії музики:

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

Автор знайомив учнів з квінтовым колом мажорного й мінорного нахилу. Ладова теорія М. Ділецького виходить з октавного звукоряду і пов'язана з формуванням у тогочасній музиці централізованої функціонально-гармонічної ладової системи. У «Грамматиці» немає термінів «мажор» і «мінор». Замість них М. Ділецький вживає означення «веселая» та «смутная».

Він розробив *теорію автентичних каденцій*, назвавши їх «власна» і «невласна», що відповідає сучасним поняттям повної та неповної каденцій. Відносно басової лінії в музичних творах Ділецький визначив бас як основу гармонії, що відображає його головну роль у гомофонно-гармонічній музиці XVII ст. Музична теорія Ділецького щодо ладо-гармонічного чинника відзначилась новизною не тільки в східноєвропейському ареалі, а й у всій Європі.

Значне місце в «Граматиці» теоретик приділив опануванню учнями композиторської техніки як для створення простих композицій (обробок церковних наспівів), так і для складних творів концертуючого стилю. Він виокремив два види багатоголосся: «терціальне» і «концертуюче»; запропонував різні вправи.

У наш час «терціальне» багатоголосся (без пауз і акордової фактури) називають постійним, а «концертуюче» (з використанням імітацій) – змінним.

### Нотний приклад 11.

#### М. Ділецький «Граматика» (терціальне багатоголосся)



У «Граматиці» автором детально викладається *імітаційно-поліфонічна техніка* з усіма її різновидами. Ділецький подає різні прийоми для створення тем, придатних для імітації. Велика увага приділяється й засвоєнню різних типів секвенцій, що в партесній музиці відіграло значну роль. Імітаційна техніка та секвенційний розвиток вимагали здійснювати різноманітні трансформації тематичного матеріалу:

- транспортування в інший звукоряд;
- перехід в інший лад;
- створення реальної відповіді або тональної;
- ритмічне зменшення та збільшення.

Крім цього, Ділецький привчав учнів уважно ставитись до слів тексту. На його думку, слід визначити:

- на які слова має звучати імітаційне багатоголосся, а на які – тутті всього хору;
- відповідності між словесним текстом і ладовим нахилом мелодії.

Новаційні ознаки музичної теорії М. Ділецького простежуються і в аналізі *музичної форми*. Це стосується перш за все його положення про три функції частин музичної форми: початок, середину й кінець.

Значне місце в «Граматиці» відводиться різним формам розвитку тематичного матеріалу, розширенню композиції, а також заключним частинам — каденціям.

Крім музично-теоретичних знань, у «Граматиці» викладені *гуманістичні* погляди її автора, а також вплив *естетики бароко* й *музики барокового стилю*. У ній простежуються нові погляди на музику та її виразність. Останнє пов'язане з новим ставленням до категорії *краси* в тогочасній українській культурі в цілому. З початку XVII ст. українські митці, поряд з відтворенням «божественної» краси, усе більше уваги стали приділяти втіленню земної краси в природі, у музиці й у людині. Вони прагнули заглибитися в почуття людини, що викликало особливу увагу до емоційно-виражального чинника. Ці тенденції виникли за доби Ренесансу й значно розвинулися в епоху бароко.

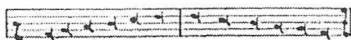
М. Ділецький у «Граматиці» дає також визначення поняття *музика*, підкреслюючи її емоційну виразність і вплив на людину. Саме акцентування уваги на емоційно виражальному аспекті музики стало однією з новаторських ознак «Граматики».

У другій частині «Граматики» М. Ділецький радить складати твори без слів, інструментально, а потім підставляти слова. Крім цього, автор пропонує учням використовувати цитати світських мелодій (зокрема й українських танців із гопачковим ритмом).

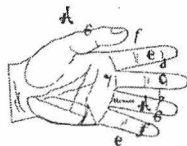
Такі авторські погляди на зближення духовної музики зі світською були співзвучні з естетикою бароко і бароковим мистецтвом, відповідали новому етапу розвитку церковної музики в Україні.

#### Образъ учениа дѣтей

Хотий преподавати образъ учениа ученику, прежде наказы, да покажетъ ему руку. И неже рука нима тѣ пять пальцѣхъ, якоже и меншиа пять линий, сирѣчь, струнѣ, и пакн показуетъ, много ли есть мусейскихъ словѣ. И тако да научаетъ, гдѣ стонгъ на рудѣ А, гдѣ , гдѣ с, гдѣ д, гдѣ е, гдѣ ѿ, гдѣ с. И сирѣчь семь дугеръ латинскихъ трефѣхъ есть ученику во якукъ твердо держати. Посемъ показуетъ показати ученику букварь съ нотами для ре. И тако вудеть дѣѣ ноты ли и ре; перше всегда внизъ, послѣ днѣ вверхъ: ли — внизъ, ре — вверхъ. Такжеже и въ прочихъ дугерѣхъ. Посемъ покажи нима, како изъверхъ таетъ , како пашъ, и прочая. Посемъ уже покажи сѣ на двѣ стонгѣ, иже есть пять линий сирѣчь :



Лини — тожеже, якоже и пять пальцѣхъ.



Рудѣ показуетъ. А дугерѣхъ.

И дугерѣхъ сирѣчь есаврѣе, сѣбѣ, сирѣчь е, гдѣ с, гдѣ д, гдѣ е, гдѣ ѿ, гдѣ с. И сирѣчь семь дугеръ латинскихъ трефѣхъ есть ученику во якукъ твердо держати. Посемъ показати ученику букварь съ нотами для ре. И тако вудеть дѣѣ ноты ли и ре; перше всегда внизъ, послѣ днѣ вверхъ: ли — внизъ, ре — вверхъ. Такжеже и въ прочихъ дугерѣхъ. Посемъ покажи нима, како изъверхъ таетъ , како пашъ, и прочая. Посемъ уже покажи сѣ на двѣ стонгѣ, иже есть пять линий сирѣчь :

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

М. Ділецький був новатором, теоретиком і педагогом. Його «Граматика» використовувалася на східнослов'янських землях як основний теоретичний посібник. На думку С. Скребкова, «Граматика» М. Ділецького своїм музично-теоретичним змістом не поступалася іншим тогочасним західноєвропейським трактатам з теорії музики, вона є найціннішою теоретичною працею, яка з'явилась у період між роботами Царліно (XVI ст.) та Рамо (XVII ст.). Одним з найвідоміших творів митця є «Имя мое есть дышкант».

### Нотний приклад 12.

#### М. Ділецький «Имя мое есть дышкант»

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

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

7  
хвм. Пре - хо - жу бо ок - та -

10  
вой те - но - ра аз с ба - сом.

### 6.1.1. Питання та завдання

1. Висвітліть творчий внесок М. Ділецького в розвиток українського музичного мистецтва.
2. Коли була написана теоретична робота Ділецького?
3. Які знання з теорії музики давала «Грамматика» Ділецького?
4. Розкрийте думку Ділецького стосовно використання імітаційно-поліфонічної техніки утворення партесних концертів.

### 6.1.2. Література

1. Корній Л. Історія української музики. – Ч. I (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.). – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. – 314 с.

Розкриття формування української музичної культури періоду другої половини XV – кінця XVIII століть передбачає висвітлення (хоча б коротко) творчої діяльності Г. С. Сковороди – людини з новими поглядами на розвиток музичної культури й музичної освіти в Україні. Вплив його діяльності на подальший розвиток музичного мистецтва є беззаперечним.

### 6.2. 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 капелу. 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, єврейською 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. Після повернення в Україну Сковорода влаштується працювати вчителем поезії в Переяславському колегіумі. Та його бажання відмовитися від традиційних методів викладання керівництвом колегіуму сприймалось українцями негативно. Сковороду звільнили з цієї посади, після чого він продовжив педагогічну діяльність у Харківському Колегіумі. Вільнодумство, висока освіченість, блискуча ораторська майстерність філософа викликали незадоволення, задрість чиновників, і він знову був звільнений з посади.

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

У філософській теорії Г. Сковороди визначне місце займало вчення про дві натури («видиму» і «невидиму») та три світи: великий (макрокосм – всесвітньокосмічна субстанція), малий світ (мікрокосм – людина) і символічний світ – Біблія. Учений стверджував, що істинною людина може стати тільки тоді, якщо збагне, що «кров і плоть є ніщо», а справжню людину утворює невидиме духовне начало. Виходячи з цієї тези, він сформулював головну ідею вчення, що базується на принципі самопізнання людини.

Слава про просвітителя Г. 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 Сквороди 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». У вигляді одноголосної пісні його використав І. Котляревський у п'єсі «Наталка Полтавка» для сатиричної характеристики Возного. 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. Сквороди «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. Сквороди, відома дослідниця українського музичного мистецтва О. Шреер-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. Узагалі мелодична лінія музичних текстів Сквороди має досить наспівний характер і відзначається особливою вокальністю. Ладогармонійна основа творів музиканта наповнена тяжінням до діатоніки й частими ладовими перемінностями (мажор – паралельний мінор).

За своєю тематикою музичні твори Г. Сквороди 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.

Під впливом діяльності Г. Сковороди в Україні розгорнувся просвітницько-ідеологічний рух, що згодом охопив різні наукові та художні галузі (філософію, літературу, музику). У цей період виникають такі художні напрями, як:

- просвітницький класицизм;
- просвітницький реалізм;
- передромантичний напрямок – сентименталізм.

Для напряму просвітницького класицизму характерною була *нормативність*, яка проявлялася в урівноваженості, пропорційності. Існували відповідні правила, згідно з якими писалися твори музичного мистецтва. В Україні ознаки класицизму виявлялися в курсах поетики, риторики, шкільної драми, де музика займала особливе місце.

Просвітницький реалізм характеризується правдивим відтворенням життя простого народу. Реалістичні ознаки в українській культурі яскраво виявилися в інтермедіях шкільної драми, у вертепі, де відображалися життя й побут простих людей.

У XVIII столітті, коли в мистецтві виникають риси передромантичного типу, що було зумовлено зацікавленістю розвитком внутрішнього світу людини, зароджується сентименталізм – напрям, що розвивався як заперечення класицизму, характеризувався особливою увагою до індивідуального духовного світу людини, до природи і водночас відзначався ідеалізацією дійсності та надмірною чутливістю в її зображенні [1, с. 1114].

Наявність названих художніх напрямів свідчить про те, що у XVIII століття певної, точно визначеної системи художнього мислення зі своїми стильовими ознаками ще не виникло.

І все ж таки в другій половині XVIII століття відбувся надзвичайний злет українського музичного мистецтва, пов'язаний із виникненням нових форм духовної музики – партесним концертом, циклічним духовним концертом. Музичне мистецтво того часу розвивали такі митці, як М. Березовський, Д. Бортиянський, А. Ведель.

Поява нових форм духовної музики відбивала, з одного боку, новий етап активного засвоєння українськими музикантами техніки композиторського письма духовних концертів, з іншого, – формування української композиторської школи й національного стилю духовної музики. Новий національний стиль духовної музики був зумовлений перш за все інтонаційною музичною сферою, де використовувалися цитати з українського музичного фольклору.

### 6.2.1. Питання та завдання

1. Дайте загальну характеристику творчої діяльності Г. С. Сковороди.
2. У яких країнах перебував Сковорода в 1750–1753 роках?
3. За що керівництво Переяславського колегіуму звільнило Г. Сковороду з педагогічної діяльності?
4. Що було джерелом музичної (пісенної) творчості Г. Сковороди?
5. У яких творах українські композитори використали пісню Г. Сковороди «Всякому городу нрав і права»?
6. Чи писав Сковорода духовні твори?

### 6.2.2. Література

1. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Уклад. і гол. ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.
2. Митці України : енциклопедичний довідник / упор. М. Г. Лабінський, В. С. Мурза ; за ред. А. В. Кудрицького. – К. : Українська енциклопедія, 1992. – 848 с.
3. Українська музична література від найдавніших часів до початку XIX ст. : навчальний посібник. – Ч. I / Авторський колектив під керівництвом Л. В. Яросевич. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 184 с.

## ТЕМА 7. ОСНОВНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА НАПРЯМКИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА Й МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ ПЕРІОДУ XVII – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

Музичне мистецтво названого періоду продовжує розвиватись у трьох напрямках:

- розгортається народна музична творчість;
- усталюється духовна музика;
- оновлюється професійна світська та побутова музика.

У другій половині XVII – першій половині XVIII ст. музичні твори усної традиції збагачуються новою тематикою і змістовою направленістю, що сприяло формуванню музично-стильових ознак.

У думках та історичних піснях знайшла відображення боротьба українського народу проти польського панування в Україні. Ідеї патріотизму, любов до рідної землі оспівувалися з великою емоційною виразністю. Пісні історичної тематики збагачувалися чіткою квадратною ритмікою маршового характеру («Засвістали козаченьки»), оптимізмом, героїчним пафосом.

Репертуар українського фольклору оновився новими пісенними жанрами: з'явилися чумацькі пісні, балади, родинно-побутові пісні ліричного й танцювального характеру. Підкреслимо, що на середину XVIII ст. в українському музичному мистецтві уже був сформований основний фонд національного музичного фольклору.

### 7.1. 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 припадають на епоху українського Відродження XVII – першої половини XVIII ст. в братських школах, Києво-Могилянській академії (КМА) та її філіях. Вивчення й аналіз історико-педагогічної, музикознавчої, нотної літератури свідчать про високий рівень розвитку музичної педагогіки. Уявлення про форми музичного мистецтва, які побутували в КМА, дають уривки вірша, панегірика «Евхаристиріон», 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 поширився 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. Голубєва, В. Аскочевського й інших дослідників підтверджує переважно хорова 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», «путній», «середній», «помірний», «слабкий».

Окрім основного академічного хору існували інші хорові колективи:

– *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 використовувались 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 відзначалася 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, а це 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 виконувалися 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 кийвське 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.

Повітні зміни відбувалися одночасно з освоєння нової потної системи так званого п'ятилінійного київського знамені, поява якого зумовлена новими стильовими особливостями музики XVII ст. й першої половини XVIII ст. На зміну старовинній 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 і тембром звучання.

Партесний спів одержав своє теоретичне узагальнення в працях педагога-музиканта М. Ділецького («Способи до заправи дітей», «Грамматика пєня мусикийского или известные правила в слозе мусикийском»).

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 XVIII 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 сприяє 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. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Гулака-Артемівського, М. Калачевського.



Як відомо, найбільш розвиненим і популярним видом українського музичного мистецтва завжди була вокально-хорова музика. У другій половині XVIII ст. на зміну одночастинному партесному багатоголосному духовному й світському хоровам 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 еволюцію його музичної форми, яка стала більш розвиненою. Тепер акапельний хоровий концерт складався з кількох контрастних частин, із широким тематичним розвитком усередині них. Він став своєрідною хоровою симфонією з суворою й послідовною логікою музичної драматургії. У мелодиці хорового концерту, фактурі його викладання, типах багатоголосся був відчутний значний вплив національного хорового співу, поєднаний з елементами великих форм інструментальної музики.

### 7.1.1. Питання та завдання

1. Дайте загальну характеристику діяльності Києво-Могилянської академії.

2. Висвітліть роль хорового співу в системі навчання Києво-Могилянської академії.

3. Які хоріві колективи існували в Києво-Могилянській академії?

4. Розкрийте формування музичної педагогіки в системі Києво-Могилянської академії.

5. З чим пов'язана поява нового типу багатоголосся?

6. Хто з композиторів створював хоріві концерти?

### 7.1.2. Література

1. Корній Л. Історія української музики. – Ч. I (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.). – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. – 314 с.

## ТЕМА 8. РОЛЬ МУЗИКИ В ШКІЛЬНОМУ ТЕАТРИ

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

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

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

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

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

### 8.1. Жанрова специфіка й тематика шкільних драм

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

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

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

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

– «Комедія на день рожества Христова» Д. Туптала;

– «Дійствие на рожество Христова» невідомого автора;

– «Комическое дійствие» М. Довгалевського;

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

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

– «Слово про збурення пекла»;

– «Мудрість предвічная»;

– «Торжество естества Чоловічеського»;

– «Властотворний образ чоловіколюбія Божія»

М. Довгалевського та ін.

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

Із українських драм жанру міраклів збереглося лише три драми:

– анонімна драма про Олексія;

– «Комедія на Успеніє Богородиці» Д. Туптала;

– драма про святу Катерину, створена польською мовою студентами Київської академії.

Із українських драм жанру **мораліте** найцікавішою вважається «Воскресеніє мертвих» Г. Кониського та «Ужасная измѣна сластолюбивого житія с прискорбним й нищетным...» Драма-мораліте повинні були виконувати виховну функцію, їхній зміст спрямовувався на те, щоб допомогти людині вибрати правильний шлях життя відповідно до християнської моралі. У драмах найчастіше засуджується прагнення людей до збагачення, до надмірних людських бажань (зажерливість, пияцтво, розгульне життя тощо). У драмах-мораліте проводиться ідея швидкоплинності

людського життя «на цьому світі» й вічного існування душі «на тому світі», утверджується думка про те, що смерть і «страшний суд» неминучі. У цих драмах протиставляються два способи життя на землі – грішне та праведне.

Звернення шкільного театру до середньовічних жанрів було не випадковим, а зумовленим характерною для епохи Бароко тенденцією – заглибленням у духовно-релігійну проблематику й виявленням особливого інтересу до морально-етичних питань.

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

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

Вершиною розвитку шкільної драми стала п'єса «Милость Божія, Україну од неудобноносимих обид лядських через Богдана Зіновія Хмельницького, представленого войск запорозьких гетьмана, свободившая...», яка була поставлена в Києві 1728 року й мала актуальне політичне спрямування. У драмі вперше введено образи національних героїв – Б. Хмельницького, кошового, козаків, писаря.

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

До шкільної драматургії належить й **інтермедія** – одноактна п'єса, що виставлялася між діями або сценами основної драми. Вона мала невеличкий розмір, зміст її інколи був пов'язаний з темою основної драми, а інколи – ні. Головними героями інтермедії були прості люди, селяни, кухарі, ковалі, шинкарі, воїни, дяки.

Зміст інтермедії запозичувався з життя українського суспільства, використовувалися мотиви з народної творчості.

Деякі інтермедії відображали тодішню політичну ситуацію в Україні. У сучасній українській культурі збереглося 10 інтермедій, що побутували в 1736–1737 роках.

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

Отже, в основній частині шкільної драми втілювався «високий» стиль бароко, а в інтермедії – його низький стиль.

## 8.2. Роль і функції музики в українській шкільній драмі

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

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

У музичному оформленні шкільних драм використовувалися й інструменти, типові для українського народного мистецтва. Так у «Драмі про Олексія» музиканти грали на цимбалах і скрипці.

До того ж зрідка використовувалися танці. Часто танець поєднувався зі словом. У «Драмі про Олексія, чоловіка божого» танцювали мужики. Можна уявити, що танець мав пантомімічний характер. Численність таких ремарок свідчить про те, що на початку XVIII століття в українську шкільну драму включалися й балетні номери.

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

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

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

Часто хори виконували *засуджуючу* функцію. У великодніх драмах хор засуджував гріх першої людини, у різдвяних драмах – Ірода.

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

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

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

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

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

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

### 8.3. Вертеп

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

Місцем дії вертепного театру була маленька переносна сцена у вигляді двоярусного ящика або макета церкви. У першій дії вертепної драми інсценувалось народження Христа і винищення малят царем Іродом. У другій дії розігрувались народно-комічні побутові сцени. Авторами й виконавцями вертепу були бурсаки, учні колеґіумів, академії. Вони возили вертеп містами й селами, особливо під час канікул.

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

#### *Нотний приклад 13.*

#### «Дудочка» («козачок» з Вертепу)

*Allegro*

The musical score is written for piano and consists of three systems. The first system begins with the tempo marking 'Allegro' and a dynamic marking 'f'. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The second system continues the melody and bass line. The third system concludes the piece with a final cadence. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

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

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

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

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

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

Усе вищевикладене дозволяє зробити певні висновки. Музичне мистецтво періоду XVII – першої половини XVIII століть є важливою частиною художньої культури українського народу. Ціннішим надбанням музичного мистецтва був український музичний фольклор, який на середину XVIII ст. уже мав найрізноманітніші зразки видів і жанрів.

Крім фольклору існувала й українська професійна музика, високі досягнення якої позначалися в галузі духовної музики. Добре поставлене навчання церковному співу (у церковних і братських школах, колегіумах, Києво-Могилянській академії) сприяли розквіту багатоголосного співу й утворенню партесного



хорового концерту. Церковна музика мала тісні зв'язки зі шкільною драмою, що стала базовою для започаткування в Україні музично-драматичного театру.

У музичній культурі цього періоду виникає кантовий жанр світського спрямування. У новому жанрі з'являються нова тематика, нова музично-образна сфера, що привело до утворення нових засобів музичної виразності. Усе це разом сприяло виникненню нових художньо-стилістичних напрямів у музичному мистецтві.

### **8.3.1. Питання та завдання**

1. Коли виник шкільний театр в українській культурі?
2. Скільки збереглося шкільних драм у фондах українських національних бібліотек?
3. Назвіть авторів шкільних драм.
4. Розкрийте жанрову специфіку шкільних драм.
5. Висвітліть функції музики в українській шкільній драмі.
6. Дайте характеристику вертепу.

### **8.3.2. Література**

1. Корній Л. Історія української музики. – Ч. I (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.). – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. – 314 с.; Ч. II (Друга половина XVIII ст.). – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1998. – 387 с.

## ТЕМА 9. ІДЕАЛИ ДОБИ ПРОСВІТНИЦТВА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ. ВИДАТНІ ПОСТАТІ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТ.

XVIII століття в науковій літературі характеризується як епоха Просвітництва. Виникнувши після кризи феодального устрою суспільства, вона охопила всі країни Європи.

Ідеологічна основа Просвітництва увібрала в себе риси гуманістичної спрямованості історичного етапу розвитку суспільства – Відродження. Тому відстоювання ідеї цінності людської особистості, боротьба проти церковного диктату, підтримка вільного розвитку художньої творчості та світської культури лягли в основу ідеологічних поглядів просвітників України.

Поряд з цим епоха Просвітництва мала особливості, що відрізняли її від попереднього історичного періоду. По-перше, просвітники виступали за поширення освіти й наукових знань, за підтримку громадянського й морального виховання, за ствердження нової світоглядної думки. По-друге, просвітники вірили в безмежні можливості розуму. По-третє, в основі поглядів були гармонія «природи» і розуму. Підкреслимо, що передумовою виникнення Просвітництва в Україні була діяльність братств, братських шкіл, колегіумів, Києво-Могилянської академії.

Якісно новий етап розвитку Просвітництва в Україні у XVIII ст. пов'язаний з поширенням ідей класичного західноєвропейського Просвітництва, що розповсюджувалися через культурно-просвітницькі гуртки.

У 80–90-х роках такий гурток функціонував на Сумщині й називали його «Попівською академією» (від назви села). Членами гуртка була численна різночинна інтелігенція. Відвідував цей гурток і відомий український філософ, поет, байкар, співак, композитор і педагог Григорій Савич Сковорода.

У музичному мистецтві названого періоду відбувалися зміни, пов'язані з розвитком хорової музики. Йдеться про появу багатоголосних хорових концертів з колом яскравих музичних образів та емоційних настроїв. Кращі зразки цього жанру належали композиторами, творчість яких розвивалася в другій половині XVIII ст.

Одним з перших представників нового напрямку в музичному мистецтві був Максим Созонтович Березовський, творчість якого пов'язана з написанням партесних концертів.

### 9.1. 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 й 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 музика сповнена життєрадісності, молодечого запалу. У творах духовного плану переважає 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'явилися лише скупі відомості. Тільки в другій половині ХХ століття були написані монографії про творчий шлях композитора: у США в 1974 р. В. Вітвицький видав 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. Березовського не встановлена, та більшість авторів, які вивчали творчий шлях композитора, сходяться на тому, що він народився в м. Глухові, яке з 1750 р. було важливим культурним центром України. У ньому існували музична школа, театр (у резиденції гетьмана Кирила Розумовського), співоча капела. У глухівській музичній школі, ймовірно, 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. Там Березовський виступав у головних ролях опер італійських композиторів: Франческо Арайї «Олександр в Індії», Вінченцо Манфреді «Признана Семіраміда». На цих музичних творах молодий композитор познайомився з італійською оперою-серія, що значно вплинуло на розвиток його музичного мислення.

У 60-х роках XVIII ст. М. Березовський був дуже популярним та 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 із Італії, М. 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 та вкоротив собі віку в 1777 році.

Переважна частина творів композитора не опублікована. Деякі рукописи зберігаються 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. Березовського належить до найславніших сторінок української музичної культури. Він уперше прилучив вітчизняне мистецтво до багатьох надбань західноєвропейської

музики. Йому належать 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 XVIII ст. (приблизно 1765–1766 рр.). Літературною основою концерту послужили слова псалма № 70 з Псалтиря. З усього тексту (24 строфи) композитор обрав 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 й перемоги.

I частина 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» і под.). У процесі розвитку музика головної теми драматизується й набуває рис неспокою та загрози.

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

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

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

М. Березовський «Не отвержи мене во время старости»  
(уришок з хорового концерту)

Adagio

*Solo p*

Не от\_ вер\_ жи ме\_ не, во вре\_ мя

*Solo p*

ста\_ ро\_ сти, не от\_ вер\_ жи ме\_ не

*Solo p*

Не от\_ вер\_ жи ме\_ не

*p*

ста\_ ро\_ сти, не от\_ вер\_ жи ме\_ не

*p*

ста\_ ро\_ сти, не от\_ вер\_ жи ме\_ не

*f*

*Tutti: f*

не во вре\_ мя ста\_ ро\_ сти, не от\_ вер\_ жи ме\_ не вне\_гда

*f*

во вре\_ мя ста\_ ро\_ сти, не от\_ вер\_ жи ме\_ не, вне\_гда о\_ску\_де\_

*f*

- 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 - во - сти о - ску - де - ва - ти,  
о - ску - де - ва - ти, о - ску - де - ва - ти, о - ску - де - ва - ти,  
- по - сти мо - ей, не от -  
кре - по - сти, мо - ей, не о - ста - ви ме - не,  
кре - по - сти мо - ей, не о - ста - ви ме - не,  
не о - ста - ви ме - не,

Другим представником композиторів, що творили в жанрі партесного концерту, був Дмитро Степанович Бортнянський.

## 9.2. Дмитро Степанович Бортнянський (1751–1825)

Одне з найяскравіших обдарувань у блискучому сузір'ї музичних талантів XVIII століття.

Життєвий шлях музиканта багато в чому збігається зі шляхом М. Березовського. Народився він у м. Глухові, співав у Петербурзькій співочій 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. Шрер-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 – видатний 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 Венеції, де 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 вечеря».

Повернувшись до Росії після навчання, музикант працював капельмейстером 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: «Свята 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 ниві. 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. І в 1800 році було прийнято таке рішення, а за два роки – засновано Петербурзьке філармонічне товариство. Хорова капела виконувала ораторії та хорові твори Й. Гайдна, В. Моцарта, Я. Керубіні, Г. 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 вересня 1825 року.

Хорова творчість Д. 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 і восьмиголосних творів. За характером їх можна поділити на дві групи. I група вирізняється урочисто-прославляючим святковим колоритом. II група – твори глибоко філософського складу.

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

Самобутність хорових концертів Бортнянського полягає в 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;
- є 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 свослідна поліфонія. Композитор широко використовує контрасти хорових тугт і сольо-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. І частина будується на урочистих, закличних інтонаціях і одразу ж вводить слухача в настрої 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 й змістова арка між I та III частинами. Навіть окремі мелодичні фрази фіналу наближені до канта-вівату, як у першій частині.

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

Музична спадщина Д. 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 – висока майстерність, що виявляється в проведенні основної тематичної лінії твору, наповненої яскравою виразністю, витонченою рельєфністю, красою й наспівністю. Формоутворення згаданих сонат відзначається особливою свободою.

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

### 9.3. Артем Лук'янович Ведель (Ведельський) (1767–1808)

Серед композиторів, творчість яких тісно пов'язана з розвитком духовної музики, почесне місце займає постать А. 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. 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 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 запрошуюють 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, створивши 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 писати твори. З'являються концерти «Воскресні Боже», «На ріках Вавилонських».

У 1796 році А. Ведель знову повернувся до Києва. Соціальне й політичне становище тодішньої Російської імперії не сприяло 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 тогочасні музичні твори композитора (духовний концерт «Услиши, Господі, глас мой»).

У 1799 році в пошуках кращої долі А. Ведель вступає ченцем у Києво-Печерську лавру, але й там не знаходить спокою і через рік залишає монастир. У тодішньому суспільстві 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 Богородицу», «Десь, Владико, твори», «Величаю, величаю тя, Господі», «Помилуй мя, Господі».

Даючи загальну характеристику музичної спадщини А. 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, що не контрастують між собою. Музична мова концерту близька до українських народних пісень і нагадує пісню-романс, думу або кант.

Творчість А. 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.

### 9.3.1. Питання та завдання

1. М. Березовський – перший представник нового напрямку в розвитку музичного мистецтва другої половини XVIII століття.

2. Яким чином М. Березовський потрапив до Петербурга?

3. Дайте загальну характеристику духовних концертів М. Березовського.

4. Д. Бортнянський – талановитий композитор II половини XVIII ст. Творчий шлях композитора.

5. Хорові твори Д. Бортнянського.

6. Інструментальна музика Д. Бортнянського.

7. Загальна характеристика музичної спадщини А. Веделя.

8. Партесний концерт А. Веделя «Доколе, Господі...».

9. Що об'єднує музичну спадщину М. Березовського, Д. Бортнянського й А. Веделя?

10. Висвітліть музичні джерела духовних концертів Березовського, Бортнянського й Веделя.

### 9.3.2. Література

1. Белікова В. В. Історія української музики: Творча діяльність видатних музикантів України кінця XIX – другої половини XX століть : навчальний посібник для студентів музично-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів, учителів гуманітарних гімназій тощо ; вид. 2-ге, перероб. і доп. – К. : МОНУ, ІСДОУ ; Кривий Ріг : Видавничий дім, 2008. – 232 с.

2. Великий тлумачний словник сучасної української мови / укл. і гол. ред. В. Т. Бусел. – К. ; Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. – 1440 с.

3. Корній Л. Історія української музики. – Ч. I (від найдавніших часів до середини XVIII ст.). – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. – 314 с. – [С. 199–268]; Ч. II (друга половина XVIII ст.) . – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1996. – 387 с.

## ТЕМА 10. РОМАНТИЗМ ЯК ХУДОЖНЬО-СТИЛІСТИЧНИЙ НАПРЯМОК У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

XIX ст. в українській музичній культурі є одним із найважливіших періодів. Про це свідчить той факт, що саме в цей період сформувалась українська музична класика з яскраво вираженою національною специфікою.

Зрозуміло, що в європейській музичній культурі розглядуваного періоду домінуючим був саме романтичний стиль. Романтизм як художній напрям виник на межі XVIII – XIX ст., охопивши низку країн і різноманітні види художньої творчості. Цікавим є й те, що поряд з різними видами мистецтва романтизм торкнувся й таких наукових галузей, як філософія, історіографія, психологія тощо. Найбільш повно романтизм проявився в літературі й музичному мистецтві. За значимістю його можна поставити в один ряд з Відродженням, бароко, Просвітництвом.

У різних країнах світу романтизм мав свою національну специфіку. Певна особливість виявилася і в українському музичному романтизмі. Як зауважує доктор мистецтвознавства Л. Корній, його специфіка ще майже не вивчена [2, с. 3], хоча особливості романтизму в галицько-українській музиці уже досліджувалися сучасним музикознавцем Л. Кияновською.

Якщо говорити про український музичний романтизм у найбільш загальному вигляді, то можна сказати, що в українській музиці XIX ст. яскраво виявився національний чинник. Українські композитори цього періоду у своїх творах досягли виразної самобутності за рахунок використання національного музичного фольклору. В Україні романтизм як художнє явище був тісно пов'язаний з національно-визвольним рухом, національно-культурним відродженням, що в XIX ст. було наповнене новим змістом. Останнє зумовлювалося зростанням у суспільстві національної свідомості.

Висвітлюючи романтизм як художній напрям світового рівня, необхідно сказати про те, що стало основою передромантичного руху й романтизму в цілому. Наукова література з естетики, філософії дає нам чітку відповідь на це питання: романтизм як художній напрям базувався на ідеях Ж.-Ж. Руссо, який надавав перевагу почуттям і у внутрішньому

житті людини, і в суспільному бутті (на його думку, «Розум може помилятися, серце – ніколи»).

У суспільно-історичному плані зародження романтизму пов'язане з реакцією людської свідомості на бурхливі історичні події кінця XVIII ст. – першої половини XIX ст., а саме:

– Велику французьку революцію (1789–1794 рр.), диктатуру Наполеона;

– реставрацію та Віденський конгрес 1814–1815 рр.;

– революції 1820-х, 1830-х, 1844-х рр.

Світоглядні відмінності між романтиками зумовлювалися їх ставленням до цих складних подій. Можна з упевненістю сказати, що романтизм виник унаслідок зростання національної свідомості в суспільстві й активізації національно-визвольної боротьби.

Виникнення романтизму в різних видах мистецтва зумовлене не тільки суспільно-історичними подіями, а й еволюцією художнього мислення та образної системи.

Принципово новим стало світосприйняття. Воно базувалося на думці проте, що у світі немає нічого закінченого й самодостатнього – усе розвивається в динаміці, у безперервному русі, у боротьбі суперечностей. Людина ж, на думку романтиків, є втіленням духовного начала і наділена необмеженими можливостями. Проблема особистості стає центральною в романтичному мистецтві. Внутрішній світ людини з її суперечностями стає головним для романтичного мистецтва.

Але крім цього, романтики створили новий художній образ – «історичну людину» зі своєю епохою й навколишнім середовищем. Заглибленість у внутрішній світ людини привела романтиків до оспівування суб'єктивно-ліричного початку як такого, що й визначило психологічну спрямованість романтичного мистецтва.

У музичному мистецтві епохи романтизму виник новий тип героя – героя-борця, а також узагальнюючий образ – образ народу як спільноти, що бореться за національне визволення. В епоху романтизму сформувався й новий тип митця, який поєднав художню творчість із громадською діяльністю. Він бореться за громадянські ідеали. Митець став символом нації.

Саме в епоху романтизму викристалізувалась думка про те, що кожна національна культура є самотнім культурним явищем і водночас складником світового культурного надбання.

Національна своєрідність мистецтва романтики розглядають, опираючись на фольклорне мистецтво. У цей період виникла ціла програма (Й. Гердер) оновлення культури шляхом її звернення до народно-національних джерел. Музиканти епохи романтизму почали збирати й опубліковувати твори музичного фольклору, намагаючись проникнутися його духом, специфічним колоритом, особливостями стилістики. У цей період уже зароджується систематично-науковий підхід до збирання та вивчення музичного фольклору.

Узагалі інтерес до збирання та публікації фольклорних творів у західноєвропейських країнах виник раніше, у XIV–XVI ст. Але музиканти-романтики XVIII століття по-новому ставилися до музичного фольклору, що виявилось:

- у всебічному філософсько-естетичному осмисленні народної музичної творчості;
- у трактуванні музичного фольклору як важливого джерела пізнання свого народу та його національного духу;
- у визначеності рольової значущості музичного фольклору для розвитку професійного й аматорського музичного мистецтва.

Романтизм як художній напрямок охопив різні країни світу. У романтичному стилі працювали такі видатні композитори, як Г. Берліоз, Р. Вагнер, К. Вебер, Дж. Верді, Е. Гріг, А. Дворжак, М. Лисенко, Ф. Ліст, Ф. Мендельсон, Н. Паганіні, С. Рахманінов, Л. Ревуцький, Дж. Россіні, Я. Сібеліус, Дж. Фільд, П. Чайковський, Ф. Шопен, Ф. Шуберт, Р. Шуман і багато інших.

У музичних творах епохи романтизму з'явилась незвичайна тематика з новими музичними образами. Останнє сприяло утворенню нової жанрової структури як основи музичного формоутворення. Виникають музичні жанри з розмитою гранню між лірикою й епосом (Л. Ревуцький). В інших загострюється ліричне висловлювання, поглиблюється внутрішньо-психологічне напруження (Б. Лятошинський).

В епоху романтизму виникають нові музичні жанри: балади, лірико-епічні поеми, програмні мініатюри, п'єси романтично-драматичного характеру зі значним психологічним напруженням. Усе це разом вплинуло на появу й подальший розвиток нових засобів музичної виразності, що привело до специфічного звуковидобування, фіксації в нотному тексті виконавських штрихів. Нарешті виникають певні стильові напрями, що



поширювалися популярними композиторськими школами та підтверджувалися творчістю визначних музикантів-виконавців.

У романтичний період значних успіхів досягла і музична педагогіка зі своїми традиціями, специфічними особливостями, принципами викладання конкретних музичних дисциплін (хорового диригування, вокального співу, фортепіанного та скрипкового виконавства тощо).

Таким чином, романтизм українського музичного мистецтва, як і музичне мистецтво названого періоду інших країн, має свої характерні особливості. Йому стають притаманні новий тематичний зміст, нові музичні жанри, музична мова й засоби музичної виразності, простежується відтворення художніх напрямків минулого, їх синтезоване використання зі специфічними рисами романтичного письма та зародження ознак нових художньо-стильових напрямків.

### **10.1.1. Питання та завдання**

1. Коли виник романтизм як художньо-стилістичний напрям?
2. Що зумовило появу романтизму як художнього напрямку світового рівня?
3. Який тип героя виник у музичному мистецтві епохи романтизму?
4. Висвітліть ставлення композиторів-романтиків до музичного фольклору.
5. Які характерні особливості мав романтизм українського музичного мистецтва?
6. Хто з композиторів створював музику в романтичному стилі?

### **10.1.2. Література**

1. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. / Л. О. Кияновська. – Тернопіль : Астон, 2000. – 340 с.
2. Корній Л. Історія української музики. Частина третя. XIX ст. : підручник / Л. Корній. – Київ ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 2001. – 480 с.

## ТЕМА 11. ВЗАЄМОДІЯ КЛАСИЧНИХ І РОМАНТИЧНИХ ГІС У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ ЗАХІДНОЇ УКРАЇНИ

### 11.1. Михайло Михайлович Вербицький (1815–1870)

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



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

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

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

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

### **11.1.1. Релігійна ідея музики М. Вербицького**

Кожна національна культура формується під впливом багатьох факторів: історичного розвитку, частоти й глибини контактів із сусідніми культурами, національної ментальності. Особливе місце в цьому процесі належить релігійним мотивам та ідеям у мистецьких творах. Ці мотиви й ідеї лише тоді будуть повно дослідженими, коли будуть розглядатися не як суто музично-теоретичні, а в контексті історичного ракурсу, соціологічних, філософських, естетичних, психологічних, теологічних та інших аспектів цієї проблеми. Такий усебічний підхід допоможе висвітлити функціонування релігійної музики в певному національному середовищі, визначити вплив її на формування суто естетичного світогляду. Ці зауваження вкрай необхідні, бо, мабуть, жодна інша європейська культура не зазнала таких перекручувань, замовчувань, штучного пристосування до різноманітних теорій, як українська. Це повною мірою торкається і ролі, і місця релігійної музики в становленні вітчизняної музичної культури.

Звичайно, за тоталітарного режиму неможливо було зовсім ігнорувати музичні твори на релігійну тематику, а от замовчати, принизити їхнє значення було потрібно. Саме тому ми маємо суто музикознавчі дослідження, присвячені партесним концертам, творчості Д. Бортнянського, М. Березовського, фольклористичні

праці про пісні релігійного змісту. Релігійний зміст духовних концертів, літургій, будь-яких творів на канонічні тексти подавався як загальнолюдський, гуманістичний. Таким чином деформувалася головна ідея релігійних композицій – тяжіння людини до Бога як до абсолютної досконалості.

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

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

Підкреслимо, що Київська Русь ніколи не застосовувала спосіб «заялювання» релігією. Більш спокійним було ставлення до обрядів, які, разом з музичним оформленням, повністю перейшли до нового християнського обряду. Наша духовна музика кристалізувалася як універсальна, етична й естетична форма художнього пізнання. В українській культурі не існувало радикального протиставлення трьох культурних пластів – церковного, світського і народного, які поляризувалися в західно-європейських художніх системах.

Наприкінці XVII сторіччя в результаті втрати Україною державності почався різкий занепад української культури й мистецтва. Певними острівцями, де збереглося національне мистецтво, були фольклор і релігія. Саме тому релігійна музика, окрім свого культового призначення, стала відігравати важливу громадську роль. Завдяки суспільній значимості духовних творів

усвідомлення та перевтілення пісенних джерел у них проявилось послідовніше й переконливіше, ніж у концертах і театральних творах. Так, у творчості А. Веделя пісенна форма взагалі стає провідною і визначає принципи формоутворення, прийоми розвитку музичної фактури твору, драматургію великих музичних циклів тощо.

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

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

### **11.1.2. Михайло Вербицький і Перемишльська композиторська школа**

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

Особливу пошану композитор заслуговує творами, котрі стали своєрідними емблемами єдності українського народу по обидва боки річки Збруч. Саме в цей час народилися його кращі твори «Ще не вмерла Україна» на слова Павла Чубинського й «Заповіт» на слова Тараса Шевченка. Обидва твори синтезують і

підіймають до мистецького узагальнення самої суті творчого потенціалу М. Вербицького – його глибокий патріотизм та надзвичайну здатність втілити в типових музичних жанрах найвищу ідею не тільки епохи, а й наступних поколінь.

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

- інтонаційна опора на «старогалицьку народну пісню», тобто на свій рідний побутовий фольклорний романс міського походження;

- провідний жанр творчості – чоловічий хор без супроводу, фактура й гармонічна мова якого відповідала б рисам віденського класичного стилю;

- вагоме місце музики до театральних вистав жанру «співогри» – з широким використанням міського та сільського фольклору.

### 11.1.3. Просвітницька діяльність М. Вербицького

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

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

У своїх публікаціях М. Вербицький розкриває важливе значення перемишльської школи та хору при ній для національної

культури й висловлює думку про необхідність розвитку професійної музичної освіти на Галичині.

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

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

#### 11.1.4. М. Вербицький. Гімн «Ще не вмерла Україна»

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

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

Національно-стильові засади хорової творчості М. Вербицького яскраво втілились у хоровому творі, який написано на слова Павла Чубинського «Ще не вмерла Україна» і який став гімном українського народу.

Жанрово-генетичні, мелодико-інтонаційні джерела твору «Ще не вмерла Україна» сягають старогалицьких патріотичних пісень-гімнів. Хор має тричастинну форму наскрізного розвитку, хоральну

фактуру з елементами кантового триголося; народнопісенні мелодичні звороти і прийоми вокалізації окремих складів поетичного тексту вказують на те, що М. Вербицький майстерно синтезував у музиці традиції церковної та світської, народної та класичної, пісенно-хорової культури, західноєвропейської й української, у її локально-галицькому переломленні.

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

### **Ще не вмерла Україна!**

Ще не вмерла Україна!

Й слава, й воля!

Ще нам браття-молодці,

Усміхнеться доля!

Згинуть наші вороги,

Як роса на сонці;

Запануємь, браття, й ми

У своїй сторонці.

Душу, тіло ми положимо

За свою свободу

Й покажемь, що ми браття

Козацького роду.

Гей-гей, браття миле,

Нумо братися за діло!

Гей-гей, пора вставати,

Пора волю добувати!

Ниливайка, Залізняка

И Тарас Трясило

Кличуть нас із-за могиль

На святеє діло.

Изгадаймо славну смерть

Лицарства-козацтва,

Щобь не втратить марно намь

Свого юнацтва.

Душу, тіло й д.



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

Душу, тіло й д.

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

Душу, тіло й д.

Нотний приклад 15.

М. Вербицький «Ще не вмерла Україна»

*Maestoso*

*Riako*

Ще не вмерла У\_краї\_на, ні сла\_ва, ні во\_ля,  
ще на\_м, бра\_т\_тя мо\_ло\_ді\_ї, у\_смі\_х\_не\_ть\_ся до\_ля!  
Зги\_нуть на\_ші во\_ро\_жень\_ки, як ро\_са на сон\_ці,

*f*

*p*

*p*

за па ну ем і ми, браття, у сво їй сто рон ці.

Ду шу, ті ло ми по ло ним за на шу сво бо ду,

і по ка жем, що ми, браття, ко заць ко го ро ду.

Ще не вмерла Україна, ні слава, Станем, браття, всі за волю від  
ні воля, Сяну до Дону.  
Ще нам, браття молодії, В ріднім краю панувати не дамо  
усміхнеться доля. нікому;  
Згинуть наші вороженьки, як Чорне море ще всміхнеться, і  
роса на сонці, Дніпро зрадіє,  
Запануем і ми, браття, у своїй Ще у нашій Україні доленька  
сторонці доспіє.

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

### 11.1.5. «Заповіт» М. Вербицького

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

«Заповіт» М. Вербицького – це твір зрілого композитора. Йому притаманні філософічність, характер музичного монументалізму, імперативності, героїки. Відчувається генетичний зв'язок музичного мислення М. Вербицького з художнім світом українського композитора Д. Бортнянського. У «Заповіті» Вербицького наявні елементи ораторії, закличної кантати і ліричного пафосу, усе це зливається в напрочуд цільний новаторський твір. Згідно з ідеєю композитора, твір виконується чоловічим і жіночим хором із солістом-баритоном у супроводі симфонічного оркестру.

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

### **11.1.6. Список основних творів М. Вербицького**

#### ***Оперети***

«Гриць Мазниця», «Школяр на мандрівці»

#### ***Мелодрама***

«Підгоряни»

#### ***Музика до п'єс***

«Чорноморський побут» Я. Кухаренка

«І голова ні нащо, як розум ледащо»

#### ***Симфонічні твори***

12 симфоній-увертюр

#### ***Хорові твори***

«Заповіт»

«Думка»

«Поклін»

«Ще не вмерла Україна»

#### ***Основні духовні композиції***

«Ангел вопіюще» для мішаного хору, до мажор

«Алілуя» для мішаного хору, ре мажор

«Буди ім'я Господнє» для мішаного хору, ля бемоль мажор  
«Величай, душа моя» для мішаного хору, ля мінор  
«Вічная пам'ять» для чоловічого хору  
«Господи, помилуй» для чоловічого хору, до мінор  
«Достойно» для мішаного хору, ля бемоль мажор  
«Дух Святий» для мішаного хору, сі бемоль мажор  
«Милость мира» для чоловічого хору, мі бемоль мажор  
«Отче наш» для чоловічого хору, ля мінор  
«Святий Боже» для чоловічого хору, ля мажор та інші

### 11.1.7. Питання та завдання

1. Назвіть дати життя композитора.
2. Які традиції музичної творчості синтезував Вербицький, створюючи свою Літургію?
3. Дайте загальну характеристику музичної мови М. Вербицького.
4. Висвітліть головну тему музичних творів М. Вербицького.

### 11.1.8. Література

1. М. Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині : тези наукових читань, присвячених 175-річчю від дня народження композитора М. Вербицького ; Дрогобицький пединститут ім. І. Франка ; Всеукраїнське товариство «Просвіта» ім. Т. Шевченка / редкол.: Г. Панкевич, С. Процик, В. Скотний та ін., гол. ред. М. Палата. – Дрогобич : ДДП ; Львів : Світ, 1992. – 79 с.

2. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості / М. Загайкевич. – Львів : Місіонер.

## 11.2. Ісидор Іванович Воробкевич (1836–1903)

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



### 11.2.1. Життєвий і творчий шлях

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

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

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

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

Перші поетичні спроби тепло зустріла галицька інтелігенція. Починаючи з 60-х років І. Воробкевич дуже часто друкується. У світ виходять оповідання, гуморески, науково-популярні статті, новели. Значна кількість його невеликих поезій публікувалась у шкільних підручниках-читанках і хрестоматіях.

Перебуваючи в с. Давидівцях і Руській Молдовиці, І. Воробкевич особливу увагу приділяв вивченню народної творчості. Результатом цієї довготривалої роботи з дослідження буковинських народних пісень стала збірка «Наша народна пісня», написана 1865 року. Систематизуючи зібраний фольклорний матеріал, І. Воробкевич виокремив 5 груп народних пісень: 1) думи історичні; 2) думки сирітські, плачі та рекрутські; 3) любовні пісні; 4) обрядові та господарські пісні; 5) пісні до танцю й хороводні.

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

Поезії й пісні І. Воробкевич складав протягом усього свого життя. Завдяки простій і щирій мелодиці його пісні скоро фольклоризувалися та здобули широке народне визнання. Вони звучали і під бідною селянською стріхою, і серед міської інтелігенції.

Особливою рисою спадщини І. Воробкевича є глибокий патріотизм, любов до свого народу, до Батьківщини, до народних месників, що проймає всю його громадянську лірику, прозові й драматичні твори: «Моя Буковина», «То наші любі високі Карпати», «Де серце моє», «Рідний край» тощо. Надзвичайною популярністю на західноукраїнських землях користувалася його пісня-вірш «Рідна мова» (у підручниках і читанках):

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

Протягом багатьох десятиліть пісня Воробкевича «Мова рідна» друкувалася майже в усіх підручниках, читанках, її співали в різних варіантах для мішаного, чоловічого, дитячого голосу і супроводу, або для фортепіано і цитри (Нотний приклад 16, стор. 119).

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

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

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

I. Воробкевич «Рідна мова».  
Аранжування А. Кушніренка

*mf* Moderato

*mf* Мо - ва рід - на, сло - во рід - не, хто вас за - бу - ва - - - є,  
той у гру - дях не сер - день - ко, тіль - ко ка - мінь  
ма - є. *mf* Як ту мо - ву мож за - бу - ти, кот - ро - ю у -  
чи - ла нас всіх нень - ка го - во - ри - ти,  
1.2. нень - ка на - ша ми - ла. 3. roll. тіль - ко ка - - мінь ма - є.  
1.2. 3. roll.

1. Мово рідна, слово рідне,  
Хто вас забуває,  
Той у грудях не серденько –  
Тільки камінь має.  
Як ту мову мож забути,  
Котрою учила



*Нас всіх ньенька говорить,  
Ненька наша мила.*

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

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

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

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

У 70–90 роках І. Воробкевич здійснював велику громадську роботу: він був активним членом багатьох установ і товариств у

Чернівцях, засновником українського літературно-мистецького журналу «Буковинська зоря», організатором союзу українських студентів тощо.

У 1884 році він став головою першого «Руського літературно-драматичного товариства» в Чернівцях. Згодом йому доручають редагування слов'яно-руського розділу в румунському журналі «Sandella»; стає редактором і видавцем альманаху «Руська хата», який убачав своєю метою поєднання літературних сил усіх українських земель – Східної України, Галичини, Закарпаття, Буковини.

29 травня 1897 року цілий ряд чернівецьких організацій – «Руська бесіда», «Народний дім», «Драматичне товариство», студентський «Союз» – влаштували урочисте відзначення 25-річної літературно-громадської та композиторської діяльності І. Воробкевича.

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

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

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

### **11.2.2. Вокальна музика І. Воробкевича**

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

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

Митець добре знав природу й виразові можливості людського голосу. Особливу увагу приділяв він чистоті інтонації,

дикції, правильності дихання хористів, багато часу віддавав вивченню динамічних нюансів і тонкощів, спрямовуючи всі засоби музичного вислову на відтворення необхідного музичного образу.

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

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

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

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

Найважливіше місце в хоровій спадщині Воробкевича займають твори на слова Т. Шевченка; він є одним з перших західноукраїнських композиторів, які звернулись до поезії Кобзаря. Ці твори одразу привернули до себе увагу, вони переписувалися й виконувалися самодіяльними та професійними колективами.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

*II частина* – з'являються танцювальні ритми;

*III частина* – речитативні трансформації пісні-монологу.

Ми подаємо перший номер диптиху «Та не дай, Господи, нікому» (див. Додаток, с. 312).

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

*Перша частина* – «запитання» поета і «відповідь» поля.

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

*Третя частина* – реприза.

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

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

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

Серед патріотичних пісень композитора найперше місце займає чоловічий хор «Збудилась Русь» (слова Воробкевича).

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

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

Серед хорів на власні слова Воробкевича окрему групу складають жартівливі й застольні пісні – вони передають веселу

вдачу, здоровий товариський гумор («Ой, Василю, Василечку», «Блоха»).

Типовим явищем для української музичної культури ХІХ століття були в'язанки народних пісень або попури (свого часу багато їх писав М. Лисенко). У Воробкевича відомі такі твори: «Руський кадріль», «Вінок, сплетений з 36 рідних квіток» тощо.

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

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

У 1889 р. у Відні видається три частини збірника дитячих пісень «Співаник для шкіл народних». У кожній частині збірки Воробкевич уміщував пісні про трударів, виховуючи в дітей шанобливе ставлення до праці («Ремісники», «Пісня рільника»); багато пісень про життя і побут («Вставайте, діти», «Книжка», «Пісня школярів»); про любов до Батьківщини, рідного краю, природи («Милий край рідимий»). Третя частина «Співаника» має методичне спрямування: автор подавав матеріал з теорії й історії музики (висота, протяжність звуків, такт, інтервали, хроматичні тони, вправи з сольфеджіо).

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

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

### 11.2.3. Інструментальна музика І. Воробкевича

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

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

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

1) ліричні п'єси (пісні без слів, думки, серенади, марші, теми з варіаціями, фантазії);

2) зразки танцювальної музики (польки, коломийки, мазурки, вальси, кадрилі).

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

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

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

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

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

#### **11.2.4. Список основних творів І. Воробкевича**

##### ***Мішані хори***

Солодка Буковина (сл. В. Алессандрі)

Гора (сл. І. Воробкевича)

Пісня-гімн до 100-річчя школи в Кіцмані (сл. І. Воробкевича)

Гори Карпати (сл. І. Воробкевича)

В пам'ять нашим безсмертним Кобзарям (сл. І. Воробкевича)

На чужині загибаю (сл. І. Воробкевича)

Сила руської пісні. Присв. «Львівському Бонну» (сл. І. Воробкевича)

Сирота-дівчина (сл. І. Воробкевича)

##### ***Чоловічі хори***

В славу Кирилу і Мефодію (сл. І. Воробкевича)

Вечір в хаті (сл. Т. Шевченка)

Огні горять (сл. Т. Шевченка)

Над Прутом в лузі (сл. І. Воробкевича)

Осіння пісня (сл. Л. Тік)

На красній Україні (сл. І. Воробкевича)

Цар-ріка наш Дніпро (сл. І. Воробкевича)

Думи мої (сл. Т. Шевченка)

Ой, чого ти почорніло (сл. Т. Шевченка)

Та не дай, Господи, нікому (сл. Т. Шевченка)

Буковено-ненько (сл. І. Воробкевича)

Там, де Татран (сл. І. Воробкевича)

Заросли шляхи тернами (сл. Т. Шевченка)

Тече вода з-під явора (сл. Т. Шевченка)

Три шляхи (сл. Т. Шевченка)

Утоптала стежечку (сл. Т. Шевченка)

Щебетушко ти маленька (сл. І. Воробкевича)

Ой ти, дівчино, з горіха зерня (сл. І. Франка)

Розвивайся, лозо, борзо (сл. І. Франка)



Весно, що за чудо (сл. І. Франка)

### ***Жіночі хори***

Дереvence, наче ягідка (сл. В. Бумбак)

Батеньку наш (сл. В. Бумбак)

Цар і кобзар (сл. І. Воробкевича)

### ***Дитячі хори***

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

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

### ***Солоспіви***

Буковинь дорога (сл. І. Воробкевича)

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

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

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

Мово Рідна (сл. І. Воробкевича)

Соловій-чародій (сл. І. Воробкевича)

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

### ***Вокальні ансамблі***

8 дуетів «Квіти з Буковини» (сл. В. Алессандрі)

Квартет «Ви, дівочі сині очі» (сл. І. Воробкевича)

Дуб і калина (сл. І. Воробкевича)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### ***Твори для фортепіано***

Гліссе-полька, ор. 6.

Мазурка-полька, ор. 103.

Кадриль «Розголосся з України».

Травнева композиція.

Траурний марш.

Думка і 4 коломийки.

### **Інструментальна музика**

«Моя вечірня зірка», для гітари.

Варіації для скрипки і фортепіано.

Вальс для гітари.

2 квінтети.

Романеска. Тріо для двох скрипок і флейти.

Полька для смичкового квартету.

Розголоси з Буковини. Кадриль для оркестру.

Серенада для камерного оркестру.

Військовий марш для духового оркестру.

Травневе свято. Марш для симф. оркестру.

Полька-мазурка для інструм. ансамблю.

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

### **11.2.5. Питання та завдання**

1. Висвітліть головні етапи творчого шляху композитора.

2. Назвіть основні вокальні твори Воробкевича.

3. Чи створював Воробкевич вокальні ансамблі на власні тексти? Якщо «так», то назвіть їх.

4. Які хорові твори Воробкевича написані на слова Т. Шевченка?

### **11.2.6. Література**

1. Корній Л. Історія української музики. – Ч. II. (Друга половина XVIII ст.) / Л. Корній. – Київ ; Харків ; Нью-Йорк : Видавництво М. П. Коць, 1998. – 387 с.

### **11.3. Анатоль Вахнянин (1841–1908)**

Творча діяльність Анатоля (Наталя) Климентовича Вахнянина відкриває одну з найцікавіших сторінок музично-культурного життя Західної України другої половини XIX ст. – початку XX ст. В історію західноукраїнської музичної культури А. Вахнянин увійшов як талановитий композитор, музикознавець, диригент, письменник, публіцист, активний



громадський і політичний діяч. Його активна діяльність проявилася в різних сферах культурного життя Галичини. З іменем Вахнянина пов'язана діяльність багатьох музичних та освітніх товариств, які впливали на формування суспільної думки на Галичині, сприяли піднесенню загальнокультурного рівня в регіонах Західної України. Анатоль Вахнянин був одним із засновників українського академічного товариства «Громада» у Перемишлі, «Січ» – у Відні, «Просвіта» та «Львівський Боян» – у Львові, членом правління товариства «Руська Бесіда», польського музичного товариства «Лютня».

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

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

Літературна діяльність Вахнянина пов'язана з написанням оповідань («Три недолі»), повістей («Отець Олександр», «Женщина»), ґрунтовного дослідження «О докторі Франциску Скорині і його літературній діяльності» тощо. Завдяки видавничій діяльності Вахнянина побачили світ численні твори П. Куліша, І. Нечуя-Левицького, О. Партицького, М. Старицького, Ю. Федьковича й інших письменників.

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

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

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

Життєвий і творчий шлях А. Вахнянина почався 19 вересня 1841 року в м. Синяві Ярославського повіту (тепер територія Польщі) в сім'ї священика. Роки початкового навчання Вахнянина

пов'язані з Перемишлем – містом, яке славилось своїми музичними традиціями. У 1852 р. Вахнянин вступає до гімназії, де отримує початкові музичні знання. Юнак мав красивий голос і співав у Перемишльському кафедральному хорі, професійний рівень якого був дуже високим. Серед його вчителів були чеські музиканти-педагоги Вікентій Сесавій, Франтішек Лоренц, Людвіг Седлак. У цей період Вахнянин знайомиться з М. Вербицьким, І. Лаврівським і їхніми творами. Таким чином, уже в дитячі та юнацькі роки хлопець слухав хорові твори митців, які продовжували кращі традиції перемишльської композиторської школи.

У 1859 році Вахнянин вступає до Львівської духовної семінарії. У той час у стінах семінарії поширювалися твори Тараса Шевченка і, гадаємо, саме під впливом Шевченкової поезії з'являються й перші літературні спроби А. Вахнянина поетичного характеру. А в 1861–1862 рр. він пише статтю «Дещо про музу Шевченкову і розбір думи предсмертної», оповідання «Три недолі».

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

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

У 1867 році відбулася подія, що мала вирішальне значення для становлення світогляду та громадської позиції А. Вахнянина,

– знайомство з Миколою Лисенком, який відвідав Львів дорогою до Лейпцигу. Творчі стосунки, листування між обома митцями тривали довгі роки. Так, на прохання М. Лисенка Анатоль Вахнянин вислав йому збірки пісень слов'янських народів, які використовував для обробок народних пісень. Крім цього, М. Лисенко друкував свої наукові й критичні праці на сторінках журналу «Правда», редактором якого працював А. Вахнянин. У цьому журналі дебютували письменники Ю. Федькович, І. Нечуй-Левицький та інші.

Особливо активними стали контакти Лисенка і Вахнянина після появи хорového товариства «Львівський Боян», якому Лисенко присвятив багато своїх хорових творів, а їх виконання сприяло популяризації творчості Лисенка в Галичині.

70–80-ті роки відзначаються особливою активністю А. Вахнянина в галузі музично-просвітницької діяльності. Останнє пов'язане з організацією співацького товариства «Торбан». Та на жаль, товариство «Торбан» проіснувало недовго. І свою енергію А. Вахнянин направив на видавничу діяльність. Разом із Порфирієм Бажанським у 1885 р. Вахнянин друкує збірку хорових квартетів «Кобзар», до якої увійшли твори М. Лисенка, І. Лаврівського, І. Воробкевича, А. Вахнянина й інших митців.

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

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

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

оркестрових інструментах. Термін навчання тривав від 2 до 8 років.

До останніх годин свого життя А. Вахнянин залишався в центрі громадського життя. Помер він раптово 11 лютого 1908 року. Багатогранна діяльність А. Вахнянина залишила глибокий слід у музичному житті Західної України.

Музична спадщина А. Вахнянина в кількісному вимірі невелика. Вона спирається на традиційні для Західної України вокально-хорові жанри, які займають головне місце у творчості композитора.

### **11.3.1. Список основних творів А. Вахнянина**

#### *Хори*

«Чи знаєш, де країна наша мила» (сл. Ю. Федьковича)

«Наша жизнь» (сл. І. Гушалевича)

«Молоді сни» (сл. О. Левицького)

«Наш рай» (сл. А. Вахнянина)

«Стіймо, браття, друг при друзі» (сл. І. Воробкевича)

#### *Солосніви*

«Помарніла наша доля» (сл. О. Партицького)

«Була колись гетьманщина» (сл. Т. Шевченка)

«При Чигирині» (сл. М. Левицького) та інші

#### *Хорові обробки народних пісень*

«Та туман полем»

«Калина»

«Ой тужила»

«Сива зозуленька»

«Ой ти, хлопче гожий»

«Чумарочка»

«Шинкарко молода»

#### *Музика до театральних вистав*

опера «Купало» на власне лібрето

Даючи загальну характеристику творчості А. Вахнянина, музикознавці приходять до висновку, що в музичній спадщині композитора переплітаються риси декількох стилістичних пластів. По-перше, це традиції Перемишльської композиторської школи (чоловічі хорові склади, застосування гармонійної мови, у якій поширені тоніко-домінантові /Т-Д/ функціональні зв'язки та

використання вертикального гомофонно-гармонічного викладу). По-друге, поширення в Галичині музичних творів композиторів Наддніпрянщини.

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

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

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

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

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

Значну частину творчого доробку композитора складає музика до театральних вистав: «Бондарівни» Ф. Заревича, «НазараСтодолі» Т. Шевченка, «Ярополка» К. Устиновича, «Гальки Острожської» О. Огоновського. Та, на жаль, цей розділ спадщини композитора майже весь утрачений, збереглися тільки окремі фрагменти названих творів.

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

### Нотний приклад 17.

#### А. Вахнянин «Наша жизнь» (уривок з опери «Купало»)

Andante animato

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

від-бс-ре, не від-бс-ре.

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

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

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

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



### 11.3.2. Питання та завдання

1. У який історичний період творив А. Вахнянин?
2. У яких містах Вахнянин влаштовував просвітницькі концерти?
3. Висвітліть літературну діяльність А. Вахнянина.
4. Розкрийте значення видавничої діяльності композитора.
5. Тематична спрямованість хорових творів Вахнянина.
6. Чи писав композитор музику до театральних вистав?

### 11.3.3. Література

1. Музичне мистецтво України у ХІХ столітті : навчальний посібник. – Ч. II. – Кн. I / авт. кол. під кер. Л. В. Яросевич. – Тернопіль : СМП «Астон», 2002. – 148 с.

## ТЕМА 12. МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

Розвиток музично-театрального мистецтва XVIII ст. пов'язаний з іменами відомих українських композиторів: М. Березовського та Д. Бортнянського. Перебуваючи в Італії, вони створили й поставили опери «Демофонт» (М. Березовський), «Креонт», «Алкід» і «Квін Фабій» (Д. Бортнянський).

Названі твори продовжували традиції італійської опери-серія (так званої серйозної опери). Основною метою цього жанру було повчати. Структура опери-серія мала певну нормативність і складалася з трьох дій. У сюжетній лінії опери переважала тематика античної міфології або якоїсь конкретної історичної події. Тому головні дійові особи таких опер відтворювали міфологічних героїв і представників придворного аристократичного середовища.

Переосмисливши традиції опери-серія, українські композитори написали високомистецькі музичні твори і здійснили вагомий внесок у розвиток цього жанру.

Крім опери-серія, в Італії існував жанр комічної опери, що досяг свого розквіту в останній третині XVIII ст. Цей жанр називався опера-буффа, він виник із комічних інтермедій (жартівливих і пародійних сценок), що мали місце в антрактах опери-серія. Поступово імпровізаційний характер комічних опер відійшов – і виник вишуканий веселий музичний спектакль.

Свого нового змісту українське музично-театральне мистецтво досягло у творчості Семена Степановича Гулака-Артемівського, який наповнив його новими ідеями й музичними образами.

### 12.1. Семен Степанович Гулак-Артемівський (1813–1873)

Створюючи правдиві картини з історії та побуту українців, яскраві народні образи, композитор, так чи інакше, ставав на шлях викриття й засудження існуючого суспільного устрою, закликаючи до його перебудови.

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, й 1 вересня 1824 р. Семен був зарахований до складу учнів Київського повітового духовного училища. Чутка про чудовий голос маленького співака дійшла до київського митрополита Є. Болхолвितिнова, 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. 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 їхати до Петербурга, 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. Гулак-Артемовський 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-Артемовський був одним з провідних оперних акторів у трупі імператорського театру в 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-Артемовський у ролі Руслана з опери «Руслан і Людмила» М. Глінки.

У 1846 році С. Гулак-Артемовський був відправлений до Москви, де 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.

Тут же С. Гулак-Артемовський 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 з великим українським поетом Т. 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. Гулак-Артемівський вів активне артистичне життя, що позначилося на стані його здоров'я, почалися 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 Ваганьківському 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. 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 (названої 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 викликає 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: сміливістю, чесністю, спритністю, дотепністю. В образах ліричних героїв опери – Оксани й Андрія – відтворено почуття високої чистої любові, позбавлене будь-яких корисливих розрахунків.

Опера складається з пісень, хорів, дуєтів, танців. Пісня і танець у чергуванні з розмовними діалогами творять 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.

### *Нотний приклад 18.*

#### **С. Гулак-Артемівський. Дует Карася і Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм»**

Від-кі - ля це ти у - зяв-ся? Діти до-сі про-по - дав? Хоч би бо-га по-бо-  
 яв-ся, хоч би тро-хи со-ром мав. Де ж це так ти ве-се - лив-ся? Де ж це  
 так бен-ке - ту - вав? Як кризь зем-лю про-ва - лив - - ся

Водночас цей дует є взірцем напрочуд цільного, єдиного за стилем твору, у 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 ліричні епізоди, пов'язані з образами Оксани («Місяцю ясний, зірки прекрасні») й Андрія. Вони вирізняються 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.

У середині – другій половині ХІХ століття в різних куточках України активізується рух за створення українського національного музично-драматичного театру. У Західній Україні в Коломиї священник І. Озаркевич влаштував аматорські вистави, де була поставлена «Наталка Полтавка» І. Котляревського. Згодом для Львівського театру, відкриття якого відбулося 1864 року, композитором М. Вербицьким була написана музика до 17 драматичних творів, які можна вважати підґрунтям у процесі становлення українського національного музичного театру.

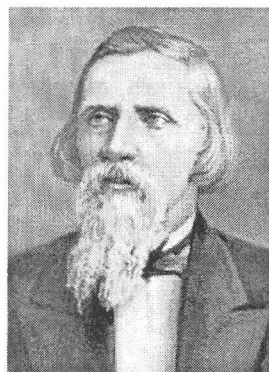
У другій половині ХІХ століття в театральному житті Наддніпрянської України відбулися такі еволюційні процеси, що привели до створення українського музично-драматичного театру.

Велика заслуга в цьому належала корифеям українського театру – М. Кропивницькому, Івану Карпенку-Карому, Миколі Садовському, Панасові Саксаганському, Миколі Старицькому та Миколі Лисенкові.

Наприкінці 60-х років у Єлисаветграді (нині Кіровоград) виникло «Артистичне товариство», яке очолив І. Тобілевич. У репертуарі товариства були драматичні твори І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, М. Кропивницького. З діячами театрального товариства тісні зв'язки підтримував і композитор П. Ніщинський. І коли в 1875 році з нагоди шевченківських свят театральна трупа поставила п'єсу «Назар Стодоля» Т. Шевченка, то вставним музичним номером до п'єси було виконано «Вечорниці» П. Ніщинського.

## 12.2. Петро Іванович Ніщинський (1832–1896)

П. Ніщинський народився 9 (21) вересня 1832 року в с. Неменка Липовецького повіту Київської губернії, у 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 він 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. 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 – «Одіссеї», «Антигони». Йому належить переклад грецькою мовою «Слова о полку Ігоревім». Помер П. Ніщинський 4 (16) березня 1896 року в с. Ворошилівка на Поділлі.

Музична спадщина П. 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 містяться в українській народнопісенній творчості. У простій, барвистій формі музикант відтворив правдиву картину народного побуту. Музичну драматургію твору складають народна



пісня, танець, обряд. Він складається з оркестрової інтродукції, 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» й 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.

### Нотний приклад 19.

#### П. Ніщинський «Вечорниці», хор «Закувала та сива зозуля»

№ 5

(Allegro)      Парубки

За-ку-ва-ла та си-ва зо-зу-ля ра-ним-ра-но на зо-рі, ой за-пла-ка-ли

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. Ніщинський виявив глибоке знання українського побуту й особливостей народної музики. «Вечорниці» належать до золотого фонду українського музичного мистецтва.

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

Структура твору:

- оркестрова інтродукція;
- пісня хазяйки «Зоря з місяцем»;
- хор дівчат «Добрий вечір, пані матко»;
- хор парубків «Віють вітри, ще й буйнесенькі»;
- хор парубків «Закувала та сива зозуля»;
- пісня хазяйки з хором «А хто п'є, тому наливайте»;
- заключна сцена «Гадання».

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

У партитурі хору можна легко виокремити чотири своєрідні епізоди-картини, 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 скорботи й туги за своєю Батьківщиною. У музиці звучать інтонації плачу, для чого автор використовує гармонійний мінор з підвищеним IV ст. (це типово 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 з музично-драматичного погляду. Зміст епізоду розвивається на зіставленні слова й музичного тексту. Коли словесний текст малює картину тяжкої долі козаків і жорстокість турецького султана, у музиці з новою силою

відтворюються 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.

Протягом 80–90 років XIX ст. в Україні існувало декілька труп корифеїв українського театру: М. Кропивницького, М. Садовського, П. Саксаганського та М. Старицького. Український театр корифеїв виробив свій стиль, сформував свою школу, об'єднав театральні досягнення європейського рівня й досвід талановитих артистів декількох поколінь. Це був музично-драматичний театр. Але деякі корифеї були чудовими музикантами. Наприклад, М. Кропивницький грав на скрипці, гітарі, фісгармонії, писав музику, співав (мав баритон широкого діапазону). Серед музично обдарованих артистів трупи необхідно назвати ім'я геніальної актриси й талановитої співачки Марії Заньковецької. Вона співала в опереті «Чорноморці» та в опері «Утоплена» М. Лисенка, у знаменитій опері С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

### 12.2.1. Питання та завдання

1. Хто з українських композиторів XVIII–XIX ст. створював оперну музику?

2. Назвіть дати життя С. Гулака-Артемовського й П. Ніщинського.

3. Дайте загальну характеристику музичної творчості С. Гулака-Артемовського.

4. Висвітліть особливості музичної мови опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

5. Розкрийте джерела музичної мови «Вечорниць» П. Ніщинського, структуру твору.

### 12.2.2. Література

1. Белікова В. В. Історія української музики: Музично-педагогічна та творча діяльність провідних композиторів Західної України другої половини XIX – першої половини XX століть : навчальний посібник / Вид. 2-е перероб. і доп. – К. : МОНУ ; Кривий Ріг : КДПУ, 2008. – 124 с. [С. 84–87].

2. Ніщинський П. Вечорниці. Музика до драми «Назар Стодоля» Т. Шевченка. Клавір. – К. : Мистецтво, 1954. – 55 с.

### 12.3. Михайло Михайлович Калачевський (1851–1910/12)

До симфонічної музики дожовтневого періоду можна віднести увертюри М. Вербицького, які за тогочасними традиціями творення інструментальної музики нагадують рапсодії або фантазії, написані на теми народних пісень і танців. Мелодична тканина творів Вербицького найчастіше наповнювалася інтонаціями коломийок, поширених у побуті й музичній культурі Галичини.

Як зазначав відомий дослідник розвитку української симфонічної музики доктор мистецтвознавства М. Гордійчук, «симфонії» Вербицького та Калачевського починаються повільним вступом, а їх музичною основою є ліричні й танцювальні народні мелодії. У якості головного принципу розвитку музичного матеріалу автор використовував принцип пристрасного зіставлення, принцип повторності. У ладовій основі композитор використовує ІV підвищений щабель, що значно підкреслює народні витоки музики.

Як зазначає музикознавець, увертюри Вербицького приваблювали слухачів красою мелодичного вислову, жвавістю руху, частою зміною настроїв. Найчастіше «симфонії» Вербицького виконувалися під час театральних вистав. У зв'язку з тим, що театральні інструментальні ансамблі не мали повноцінного оркестрового складу, композитор «розписував» свою музику з урахуванням кількісного складу музикантів, не дбаючи про темброву, колористичну виразність музичних творів. Не дивлячись на певну недосконалість симфонічних увертюр Вербицького, вони, на думку М. Гордійчука, справили значний вплив на подальший розвиток симфонічного жанру.

У 1896 році симфонічна музика дожовтневого періоду поповнюється симфонічною увертюрою М. Лисенка, в основі якої автор використовував мелодію народної пісні «Ой запив козак, запив». Твір не був завершеним, написана тільки І частина. У музиці відчувається вплив творчості Р. Шумана й Ф. Мендельсона (твір був написаний у період перебування його в Лейпцигу).

Аналізуючи музичну тканину симфонічної увертюри М. Лисенка, М. Гордійчук прийшов до висновку, що Лисенко

написав її за сонатною схемою, з контрастним принцип розвитку музичного матеріалу, що свідчить про явно класичний підхід до викладення музичного матеріалу. Але основним засобом музичної виразності є інструменти струнної групи, а використання дерев'яних інструментів (що є специфічною особливістю української музичної мови) та мідних духових є епізодичним. Композитор не застосовує й прийоми тембрової контрастності. І все ж музика даного твору є новим кроком у розвитку жанру української симфонії.

Талановитий український композитор, автор відомої «Української симфонії», Михайло Калачевський 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 він отримав у Лейпцігській консерваторії, де викладачем з композиції був професор Ріхтер, один з найбільш досвідчених фахівців у цьому навчальному закладі. Дипломною роботою молодого музиканта була його «Українська симфонія». Уперше її виконали там же під керівництвом автора. Після закінчення навчання Калачевський повертається в Україну, оселяється в Кременчуці, де живе до кінця своїх днів.

У Кременчуці 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.

### **12.3.1. «Українська симфонія» 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 – Інтермеццо-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.

#### *Нотний приклад 20.*

**М. Калачевський «Українська симфонія». Вступ до I частини (у.н.п. «Віють вітри»)**

The musical score for the introduction of the first movement is written in 4/4 time. The tempo is marked 'Poco andante' and the dynamics are 'p' (piano). The melody in the right hand begins with a half note chord, followed by quarter notes, and then eighth notes. The bass line in the left hand consists of half notes and quarter notes, providing a steady accompaniment.

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.

#### *Нотний приклад 21.*

**М. Калачевський. ГП I частини «Української симфонії»**

The musical score for the first part of the first movement is written in 8/8 time. The tempo is marked 'Allegro molto' and the dynamics are 'p' (piano). The melody in the right hand begins with a half note chord, followed by quarter notes, and then eighth notes. The bass line in the left hand consists of half notes and quarter notes, providing a steady accompaniment.

Побічна партія – це якісно нова тема, вона сповнена благородства й 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, покладена в основу побічної партії, розповідає про розлуку двох молодих людей. Своім загальним характером і настроєм побічна партія яскраво контрастує з головною партією. Перша 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, підголоскову поліфонію.

Ліричний характер усієї частини поширюється 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 – Інтермецо-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 українські народні пісні «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 дісз-мінор). Кода гімнічного складу завершує всю симфонію.

**Нотний приклад 22.**

**М. Калачевський «Українська симфонія». ГП IV частини**  
(у.н.п. «Ой гай, гай»)



**Нотний приклад 23.**

**М. Калачевський «Українська симфонія». ПП IV частини**  
(у.н.п. «Ой джигуне, джигуне»)



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

**12.3.2. Питання та завдання**

1. Значення творчості М. Калачевського в розвитку української симфонічної музики.
2. М. Калачевський, «Українська симфонія».



3. Джерела музичної мови «Української симфонії»  
М. Калачевського.

4. Розкрийте побудову «Української симфонії»  
М. Калачевського.

### 12.3.3. Література

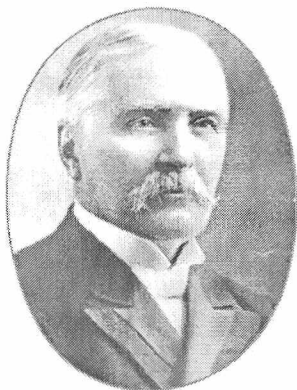
1. Історія української музики / АН УРСР. Інститут мистецтва, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського ; редкол.: М. М. Гордійчук (голова) та ін. – К. : Наукова думка, 1989. – Т. 2 : Друга половина XIX ст. / Т. П. Булат, М. М. Гордійчук, С. Й. Грица та ін. ; редкол. тому: Т. П. Булат (відповідальний редактор) та інші. – 1989. – 464 с. [див. С. 237–262].

2. Кияновська Л. Українська музична культура. Вид. друге, перероб. і доп. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 183 с. [див. С. 56–60].

## ТЕМА 13. МУЗИЧНА СПАДЩИНА М. ЛИСЕНКА

### 13.1. Микола Віталійович Лисенко (1842–1912)

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



Таку багатогранну діяльність зумовлювали складні історичні обставини доби, коли жив і працював М. Лисенко. Як представник української еліти, Лисенко не міг обмежитися лише композиторською творчістю й виконавством. Життєвим кредо музиканта 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 працюю на користь їй» [15].

М. Лисенко брав активну участь у різних громадських інституціях: Київській 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 його музики, яка стала важливим складником національно-культурного відродження другої половини XIX – початку XX ст.

**Життєвий і творчий шлях композитора.** М. 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. він 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 його гри на фортепіано.

Великий вплив на формування й розвиток особистості хлопця мала родинна атмосфера дядька матері – багатого поміщика Миколи Болюбаша, якому належало село Гриньки. Сім'я Болюбашів 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, шанувались рідна мова й українська народна пісня.

Музичні здібності хлопця розвивалися швидко й 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 в 1859 році. У Харкові М. Лисенко вчився в 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 й створювати до них фортепіанний супровід.

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

Студентське життя в університеті в ті часи 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 дав 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. 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 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», спрямовану 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 викладачів: Е. Ф. Вензеля, К. Рейнеке та І. Мошелеса.

За короткий час Лисенко опанував велику кількість 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. 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 виконував українські народні пісні у власній обробці.

Композиторська й виконавська діяльність розвивались паралельно з видавничою. У 1868 році в Лейпцигу 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 вирушив до Петербурга 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 творчістю М. Лисенко знову звертається до хорової діяльності, стає ініціатором та організатором аматорського хору, з яким виступав на слов'янських концертах у «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 «Емським едиктом» – указом Олександра II про заборону 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. 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).

Тоді ж Лисенко створив низку 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 неполитая» 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».

Концерти хорового колективу, які влаштовував М. 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. 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. затьмарився великим горем у сім'ї Лисенка. У

1900 році під час пологів померла дружина Ольга Лепська, залишивши йому п'ятьох дітей.

Популярність М. 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, у Києві. Театральні колективи Саксаганського й Садовського виконували оперету Лисенка «Чорноморці». На цій виставі ювілярові піднесли срібний вінок. На честь М. Лисенка відбувся концерт і в Петербурзі. Друзі музиканта організували збір коштів на видання його творів і купівлю дачі. Але Лисенко використав гроші 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 гости» (1906) на слова О. Олесея, опера «Енеїда» (1910), духовні твори «Херувимська», «Камо пойдю от лица Твого, Господи» (1909) та інші.

В останні роки Лисенко натхненно писав ліричні твори: оперу «Ноктюрн» (1912), хор «Тихесенький вечір», солоспіви на тексти Дніпрової Чайки, Лесі Українки, О. Олесея 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 Лисенко відзначає 50-річчя від дня смерті Т. Шевченка в Москві. Сам Лисенко виступав як композитор, диригент, піаніст, акомпаніатор. Вшанування творчості Т. Шевченка виявило в особі М. Лисенка найкращого музичного інтерпретатора поезії великого Кобзаря.

Постійна невтомна праця підірвала здоров'я композитора. Працюючи до останнього дня у своїй школі, М. 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.



### 13.1.1. Інструментальна музика М. Лисенка

Інструментальну музику Лисенко почав писати під час навчання в Лейпцігській 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.

Яскравий національний колорит мають інструментальні твори, написані в 70-х роках: симфонічна «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»; «Елегійне капричіо» для скрипки і фортепіано; транскрипції фортепіанних творів «Елегія», «Романс», «Момент розпачу» для струнних інструментів.

У фортепіанній музиці композитора найяскравіше проявилися специфічні особливості його музичної мови. 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 проявилася як лірико-психологічна лінія романтичного вразка. У творах цієї групи значне місце займає романтична лірика. Саме тому вони 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, композитор у ліричних мініатюрах досяг глибокої образної психологізації («Елегія», «Журба», «Сумний спів»).

Відтворюючи певний душевний настрій, митець 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» й інших творах.

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

У музичній мові фортепіанних мініатюр 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 – характерну тенденцію 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 р.), «Українська сюїта» (у формі старовинних танців на основі народних пісень).

«Українська сюїта» М. Лисенка не є стилізацією старовинної західноєвропейської сюїти XVII–XVIII ст. Композитор 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 ужив 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 звернути увагу на дві рапсодії для фортепіано. Перша рапсодія (ор. 8) була створена в 1875 році, а Друга («Думка-шумка» ор. 18) – в 1877 році. Узагалі жанр рапсодії був поширений у 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 (підвищенням IV ст.), поданням мінору й однойменного мажору, віртуозними пассажами, що нагадують імпровізаційне звучання бандури, використанням остинатної квінти тощо.

#### Нотний приклад 24.

#### М. Лисенко. Друга рапсодія для фортепіано «Думка-шумка» (уривок)

Moderato assai

Деякі твори 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. 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, окреслив 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.

#### 13.1.2. Хорова творчість М. Лисенка

Микола Лисенко написав понад 40 хорових творів, у яких яскраво відобразилася громадянська позиція музиканта як патріота, демократа й 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 великого значення.

У хоровій музиці композитор відтворив справжній героїчний народний характер, яскраву народну епічну образність. Лисенко першим з українських композиторів глибоко перевтілює 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 неполитая», «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. Олеся);

– 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. 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, 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 неполитая» (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-поєми з наскрізним безперервним вільним музичним розвитком.

Кантата «Радуйся, ниво неполитая» написана для солістів, жіночого й мішаного хорів і симфонічного оркестру в 1883 р. на слова Т. Шевченка «Ісаія, 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 упродовж 5-ти частин. Кожна частина побудована на основі розвитку одного музичного образу з використанням варіантного й наскрізного способу розвитку музичного матеріалу.

Кожна частина має свою назву:

I. Радуйся, ниво неполітая (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 їхне звучання національним колоритом.

Кантата «На вічну пам'ять Котляревському» (1895 р.) написана для солістів, хору й симфонічного оркестру 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. 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 й мішаного хору в супроводі фортепіано на текст В. Самійленка в 1911 р.

У кантаті оспівується велич 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.

### 13.1.3. 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 духовні твори: молитва-гімн «Боже, великий, єдиний» на слова О. Кониського, «Херувимська пісня», «Діва днес пресущественного рождает», «Камо пойду от лица твоего, Господи», «Пречистая Діво, мати Руського краю», «Хрестним древом».

Даючи загальну характеристику духовним творам Лисенка, слід відзначити їхню 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 й 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.

### 13.1.4. Оперна творчість М. Лисенка

Оперний жанр постійно перебував у 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 («Андріатиада»);
- 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. Композитор 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 належать:

- звернення до народної сфери;
- звернення до національної історії;
- втілення любовно-ліричної тематики;
- створення фантастичних і казкових образів;
- поєднання в опері різних контрастних елементів (наприклад, ліричного й комічного в опері «Наталка Полтавка»; ліричного, фантастичного і комічного в опері «Утоплена»; ліричного та гумористично-сатиричного в опері «Енеїда» тощо);

– яскраву мелодичну лінію, гармонічну основу, яка має

цигальноєвропейські ознаки романтичної гармонії.

До реалістичних рис відносять:

- 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 персоніфіковані групи; діалоги між окремими солістами, солістами й 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.

Важливим складником оперних творів М. Лисенка є балетні сцени, тісно пов'язані зі змістом усього твору.

**Опера «Різдвяна ніч»** – перша видатна українська опера без розмовного діалогу. Повесть М. Гоголя «Ніч перед Різдвам» була духовно близька Лисенкові. У 1872–1873 рр. він написав оперету «Різдвяна ніч», а згодом, перебуваючи в Петербурзі, допрацював оперу, й у новій редакції вона була поставлена в Харкові в 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 погоджується одружитися з ним, але лише тоді, коли він принесе їй царичині 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 створенні 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 й 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 персонажа часто подається в ансамблях. В оркестровому супроводі до вокальної партії Вакули звучить мелодичний зворот з першої картини (який потім звучить і в другій картині І 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 співною та героїчною інтонаційністю, у якій автор переосмислює стилістику народних дум, героїчних козацьких і лірико-епічних пісень. Спираючись на український епос, М. Лисенко створює вокальну національну декламацію епічного й героїчного характеру. Для вокальної партії Пацюка характерні широкі мелодичні ходи, квінтови 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 веде за собою 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. 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, арій, 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 лихого мачухи, кинулась в озеро і зробилась русалкою. Русалки затягли у воду й мачуху-відьму, але вона також перетворилась 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 міститься зав'язка твору, розкриваються любовні стосунки Левка й 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 соболю» 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 утілений в опері образ Писаря. Його можна порівняти з образом Возного 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 молодцям».

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

**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.

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.

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

Нотний приклад 25.

М. Лисенко. Опера «Наталка Полтавка». Пісня Терпелихи  
(уривок)

*p* 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 люб'-яз - но - го зя - тя до - ста - ти?

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

III 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 з коханою.

Нотний приклад 26.

М. Лисенко. Опера «Наталка Полтавка». Пісня Петра  
(уривок)

*Andante*  
Сон-це ни - зень - ко, ве - чір бли - зень - ко, спі - шу до те - бе,  
*f* ле - чу до те - бе, мо - є сер-день-ко! Мо - є сер-день-ко!  
*p sostenuto*

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

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

Поява опери М. Лисенка «Наталка Полтавка» є значним досягненням у розвитку української музичної культури. Порівняно з сучасними їй українськими п'єсами «Москаль-чарівник» Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Квітки-



Основ'яненка, що залишилися 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 Возний 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. Ціла низка пісень («Віють вітри», «Сонце низенько», «Ой під вишнею») були написані автором поетичного тексту І. Котляревським.

Лисенко вперше звернувся до п'єси «Наталка Полтавка» в 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 вона й зараз звучить як високопрофесійний художній музичний твір.

Редакція «Наталки Полтавки» М. Лисенка стала тією школою, на якій виросло наступне покоління видатних українських

композиторів, музикантів-виконавців: М. Литвиненко-Вольгемут, О. Петрусенко, З. Гайдай, І. Паторжинський, М. Гришко й інші.

**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 воєводи. Марильця, вередлива красуня, відмовляє всім женихам. Вона мріє про молодого бурсака.

Тарас, уважаючи, 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 Дубні 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. Рильський і Л. Ревуцький працювали над її новою редакцією. Б. Лятошинський здійснив нову інструментовку опери. У 1964 році видано останню редакцію (Ревуцького й Рильського), на основі Лисенкової інтродукції створено увертюру до опери.

Опера М. 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

показана визвольна боротьба козаків-запоріжців з польськими поневолювачами.

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 її, М. Лисенко використав досягнення західноєвропейської історичної опери, що стала новим музично-театральним явищем епохи романтизму. Це проявилось у написанні композитором масштабного спектаклю з 5-й 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 – боротьбою 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.

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 славильний 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 іти на ворога й рятувати Вітчизну.

Відтворюючи зібрання козацтва, Лисенко зобразив його багатоманітність шляхом створення живої народної сцени. Автор використовує декламаційну мелодику енергійного та героїчного характеру, що будується на інтонаціях історичних козацьких пісень. У батальних сценах V дії показане 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 втілилась героїко-патріотична ідея опери. Люблячи 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, яка 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 йому 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 наснажує 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. 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). Перевтіливши інтонації народних плачів-голосінь, Лисенко створює глибоко драматичний музичний номер на слова «Що ти вчинив?»

Композитор приділив велику увагу образу дружини Тараса, Насті, яка є узагальненим образом української жінки, що 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, автор опери 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 державу.

З-поміж представників польського табору значну увагу композитор приділив образу Марильці, який подано в 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.

### 13.1.5. Дитячі опери М. 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 Дніпрові Чайки. Дитячі опери розраховані на виконання дітьми та призначені для дітей молодшого й середнього віку, а опера «Зима і Весна» – для дітей і дорослих.

Основу дитячих опер становить 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 яких Лисенко використав відомі народні пісні. Так, у мелодиці 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 терцової будови.

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

Опера **«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 І 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 звукозображальні елементи: нявкання Кота, гавкання Собаки та ін. Музика всієї опери пройнята веселим настроєм і гумором.

**«Зима і Весна»** – двоактова казково-фантастична опера. В основу сюжету покладена народна казка про Зиму й Весну, у якій відобразилося 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 Стрітіння, і вже час зустрічати Весну.

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

Мелодикою романсового типу з інтонаціями зітхання

відтворений образ Осені, яка має відійти. Музична характеристика Зими спочатку має грайливий відтінок, а з появою Весни в партії Зими 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 І 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 та оптимістичним хоровим номером закінчується опера «Зима і Весна».

### 13.1.6. Музикознавчі праці М. Лисенка

Музикознавчі праці М. Лисенка 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 Відорта»*, *«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, пов'язаних 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, які 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 обстоює 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. 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 схожість.

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

М. 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). Він 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. 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. Лисенко розглядав як основу професійної творчості, до якого треба ставитись творчо.

У наукових працях М. Лисенко приділяє велику увагу методам обробок українських народних пісень. Ґрунтуючись на теоретичних роботах Серова, він 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 митець 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, 1892 року, вийшла ще одна наукова робота

М. Лисенка «О торбане в музыке песен Відорта» (йдеться про музичний інструмент), у якій автор детально аналізує інтонаційний стрій торбана (переважно у Фа-мажорі), розглядає прийоми гри «щипком». Лисенко звернув увагу на творчість Івака Відорта, бо в його репертуарі було багато пісень історичних, сімейних, побутових, ліричних, комічних, танцювальних. Виконавець співав багато пісень з українським текстом, які на той час сприймалися досить неприродно.

На замовлення журналу «Зоря» М. Лисенко написав наукову роботу, присвячену вивченню музичних інструментів. Називалась вона «Народні музичні інструменти в Україні». Робота була надрукована 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 одnogолосній квінтової системі. Лисенко визначає 3 основні види мінорного ладу:

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

Композитор класифікує музичні інструменти таким чином:

- 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).

### 13.1.7. Список основних творів М. Лисенка

#### *Музично-сценічні твори*

##### *Опери*

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

2. «Андриатіада» – 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 «Ніч перед Різдвом» 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. «Саффо» – 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. «Ноктюрн» – опера-хвилинка на 1 дію (лібрето Л. Старицької-Черняхівської) – 1912, Київ.

### *Оперети*

15. «Чорноморці» – оперета на 3 дії (за п'єсою Я. Кухаренка) – 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 збереглась).

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 неполітая» (для солістів, жіночого і

мішаного хорів і симфонічного оркестру) – 1883, Київ.

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

### **Хори**

*На тексти Т. Шевченка (усього 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 (усього 12 творів)*

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

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

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

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

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

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

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

*Вокальні твори*

### **Солоспіви**

*На тексти Т. Шевченка (усього 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 мережана, вишивана» для сопрано.  
*На тексти різних авторів (усього 47 творів)*
51. «Вечір» на слова М. Старицького для тенора – 1881, Київ.
52. «Коли настав чудовий май» на слова Г. Гейне для тенора – літо 1893.
53. «Не забудь юних днів» на слова І. Франка для сопрано або тенора – 1898, Київ.
54. «Я вірую в красу» на слова Дніпрової Чайки для сопрано або тенора – 1909, Китаїв.
55. «Оце тая стежечка» на слова І. Франка – 1905.
56. «Сиротина» на слова О. Кониського для баритона – 1905.
57. «Не дивись на місяць весною» на слова Лесі Українки для тенора – 1906.
58. «Айстри» на слова О. Олеса для тенора – 1908.
59. «Сонце заходить» на слова М. Вороного для мецо-сопрано або баритона.
60. «Признание» на слова С. Надсона для тенора – рукопис без кінця.

### **Ансамблі**

*На тексти Т. Шевченка (усього 8 творів)*

61. «Зацвіла в долині червона калина» дует для сопрано і тенора – 1869.
62. «За сонцем хмаронька пливе» квартет для сопрано, альт, тенора і баса.
63. «Ми заспівали й розійшлись» дует для сопрано і баса.
64. «Тече вода з-під явора» дует для двох сопрано.  
*На тексти різних авторів (усього 8 творів)*
65. «Коли розлучаються двоє» на слова Г. Гейне (переклад Максима Стависького) дует для сопрано й альт – 1893.
66. «Сонце ся сховало» на слова І. Воробкевича тріо для сопрано, тенора і баса – 1906.
67. «Пливе човен» на слова народні дует для двох сопрано.

68. «Пряля» на слова Я. Гоголева дует для сопрано і мецо-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 запив козак, запив» – 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 (усього 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 (усього 56 творів)*

83. «Полька» – 1851, Київ.

84. Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень, ор. 2 – 1867–1869, Лейпциг – Київ.

85. «Мрії» («Образи минулого») ре-мінор, ор. 13, присвячено

Людмила 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).

91. Перша рапсодія для фортепіано, ор. 8 – 1875.

92. Друга рапсодія для фортепіано, ор. 18 – 1877.

**Транскрипції (авторські) (усього 7 творів)**

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

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

**Фольклорні праці**

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

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

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

**Літературно-критичні розвідки**

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

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

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

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

### 13.1.8. Питання та завдання

1. У якій сім'ї народився М. Лисенко? Де пройшли його дитячі роки?

2. Розкажіть про основні етапи творчого шляху композитора.

3. Висвітліть жанрове розмаїття музичної спадщини М. Лисенка.

4. Скільки опер створив Лисенко?



5. Назвіть дитячі опери Лисенка.
6. На чій тексти були створені дитячі опери М. Лисенка?
7. У якому жанрі М. Лисенко став першим в українській і світовій музичній культурі?
8. Які тематичні лінії проводяться композитором в опері «Наталка Полтавка»?
9. Коли була створена опера М. Лисенка «Тарас Бульба»?
10. Хто з композиторів здійснив оркестрову редакцію опери Лисенка «Тарас Бульба»?
11. Роль і значення хорових номерів в опері Лисенка «Тарас Бульба».
12. Які хорові твори написані на тексти Т. Шевченка?
13. Назвіть навчально-музичні заклади, засновані М. Лисенком.
14. Інструментальна музика М. Лисенка.
15. У яких інструментальних творах виявився національний колорит музичної мови Лисенка?
16. Жанр мініатюри у фортепіанній музиці Лисенка, особливості її музичної мови.
17. Фортепіанні рапсодії Лисенка.
18. Хорова творчість М. Лисенка, її тематизм.
19. Розкрийте романтичний стиль у хоровій музиці Лисенка.
20. Кантати Лисенка – кращі зразки інтерпретації поезії Т. Шевченка.
21. Духовна музика Лисенка.
22. Дайте загальну характеристику оперних творів Лисенка, написаних на сюжети М. Гоголя.
23. Які теми розкриваються в операх М. Лисенка?
24. Музикознавчі праці М. Лисенка.

### 13.1.9. Література

1. Кияновська Л. Українська музична культура. Видання друге, перероб. і доп. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 41–53].
2. Корній Л. Історія української музики. Ч. 2 (Друга половина XVIII ст.). – Київ ; 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.

## ТЕМА 14. С. ЛЮДКЕВИЧ. КАНТАТА-СИМФОНІЯ «КАВКАЗ»

### 14.1. Станіслав Пилипович Людкевич (1879–1979)

Лауреат Шевченківської премії, народний артист СРСР, Герой Соціалістичної Праці, український композитор Станіслав Людкевич займає особливе місце в історії розвитку вітчизняної музичної культури. Він добре відомий як педагог, диригент, музичний критик, збирач і дослідник національного фольклору, активний організатор музичного життя у Львові й інших містах Західної України.



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

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

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

#### 14.2.1. Життєвий і творчий шлях композитора

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

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

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

З перших днів своєї творчої діяльності С. Людкевич поринає у коло громадського музичного життя. Він стає активним учасником концертних виступів гімназичного та студентського хорів. У кінці XIX ст. – на початку XX ст. музична культура в Західній Україні була пов'язана з концертними подорожами містами, містечками, селами від Львова до Буковини й Закарпаття. Відвідування багатьох регіонів країни дало змогу молодому композитору познайомитися з основою української музики – народною піснею. Крім цього, поглибились творчі зв'язки композитора з прогресивними діячами України.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Повертаючись із полону, С. Людкевич відвідав Київ, де познайомився з відомими українськими музикантами, майстрами хорової музики К. Стеценком і М. Леонтовичем. Це стало початком творчих контактів західноукраїнського композитора з музикантами Центральної України.

Постійні подорожі містами Західної України, бесіди з учителями й учнями музичних закладів змусили Людкевича використати свої знання для створення підручників з теорії музики й сольфеджіо.

#### **14.2.2. Розквіт композиторського обдарування**

Після Першої світової війни розкривається ще одна сторінка творчої біографії музиканта – С. Людкевич став головним хоровим диригентом «Бояна», співпрацював з хоровими колективами «Бандурист» і «Сурма».

На цей час припадає і розквіт його композиторського обдарування. У період 1920–1926 років композитор створив дві поеми для симфонічного оркестру «Меланхолійний вальс» і «Каменярі»; у 1928 році – «Галицьку рапсодію»; у 1934 році – кантату для мішаного хору, солістів і оркестру «Заповіт» на слова Т. Шевченка; у 1936 році – поему-фантазію для симфонічного оркестру «Веснянки». У цей період було написано багато оригінальних хорових творів, ряд обробок українських народних

пісень, редагування творів українських композиторів XIX століття: М. Вербицького, В. Матюка, С. Воробкевича, О. Нижанківського. Крім цього, Людкевич інструментував оперу М. Лисенка «Ноктюрн», написав третю (вставну) дію до опери С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм».

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

1939 рік був особливим у житті цієї активної і творчої обдарованої людини – саме восени 1939 року західні й центральні райони України були поєднані в єдину республіку. Така історична подія певним чином відбилася на культурному житті західних областей України. У Львові були засновані державна консерваторія, музичне училище, музичні школи, оперний театр, державна філармонія, хорова капела «Трембіта». Станіслав Людкевич разом з провідними західноукраїнськими композиторами з великим захопленням вітав воз'єднання українських земель, яке дало поштовх до подальшої творчої діяльності. Людкевич став професором Львівської консерваторії та водночас старшим науковим співробітником львівського філіалу інституту фольклору Академії наук України, обраний головою львівського оргкомітету Спілки композиторів України.

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

У 1949–1955 роках Людкевич створює оперу «Довбуш» (на власне лібрето). Автор звертається до жанру симфонії і пише «Прикарпатську симфонію». Крім цього, постають симфонічна картина «Наше море», дві симфонічні поеми «Мойсей» та «Не забудь юних днів», написані до 100-річчя з дня народження І. Франка.

У період 1962–1966 років композитором були створені симфонічна сюїта *A-dur*, сюїти «Голоси Карпат» і «Чакона»

(«Пасакалья»), на основі мотивів української народної пісні «Ой не ходи, Грицю», увертюра для симфонічного оркестру.

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

Людкевич завжди гаряче відгукувався на важливі історичні події сучасності. Саме тому так зрозуміла й співзвучна композитору поезія Т. Шевченка, пронизана глибоким громадянським звучанням, уболінням за долю людей.

### 14.2.3. Значення музичної творчості С. Людкевича

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

Та романтизм Людкевича має особливий характер. У його музиці яскраво поєднуються глибока емоційність із філософською величністю головної теми твору, з об'єктивністю її вираження. Людкевич ніколи не замикався у рамках внутрішнього світу особистості. А такі риси, як меланхолійність і сентиментальна поетичність, виступають у нього лише як окремі риси творчості. Інтонації інтимної лірики займають у музиці композитора особливе місце.

Героїчний пафос і громадянське звучання асоціюються у творчості композитора з величністю вираження й масштабністю

побудови музичних творів автора. У його спадщині переважають твори великої вокально-симфонічної форми, серед яких кантата-симфонія «Кавказ» займає особливе місце. Складаючи твір на основі соціально загостреної поеми Т. Шевченка, Людкевич був глибоко вражений і зворушений зображенням пригнобленого українського народу, який усе ж піднявся на боротьбу. Центральним образом кантати-симфонії «Кавказ» є Прометей – символ вічно живого народного духу.

#### 14.2.4. Кантата-симфонія С. Людкевича «Кавказ»

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

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

*I частина* «Прометей» виконує функції сонатного Allegro.

*II частина* «Не нам на прю...» – повільної частини.

*III частина* «Хортам і гончим слава!» – скерцо.

*IV частина* «Борітеся – поборете!» – фіналу.



Поєднання кантати з симфонічним циклом дає підстави для втілення глибини музичної концепції, послідовності її розкриття, реалізації принципів симфонічного розвитку. Людкевич зумів органічно поєднати розкриття багатоаспектної проблематики й образного змісту поеми Шевченка з компонуванням куплетної музичної форми. Композитор гнучко використав різні принципи музичного відтворення поетичного тексту.

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

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

Загальний цикл і форма окремих частин циклу повністю впливають із програми твору, вони є наскрізними. Така структура в українській музиці була започаткована М. Лисенком у кантаті «Б'ють пороги». С. Людкевич продовжує її в кантаті-симфонії «Кавказ» і в другій кантаті «Заповіт».

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

Музика кантати-симфонії «Кавказ» має декілька об'єднуючих тем. Однією з *центральної теми Кавказьких гір*, що виконується чоловічим хором в унісон. Вона проста, лаконічна, навіть сувора. Для її музичної характеристики автор

використовує дорійський лад, який несподівано пом'якшується введенням звороту мінорного тризвуку третього підвищеного ступеня. Тема Кавказьких гір повністю проводиться на початку третьої частини, як контрастний елемент до всієї музики цієї частини наповнений переважно іронічними тонами. Інтонації першої теми можна почути й у фіналі кантати.

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

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

**Четвертою головною темою** кантати слід вважати **мотиви плачу або «бичування»**.

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

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

оновлення перетвореної повторності, так властива імітаційно-поліфонічним формам, разом зі впливом слова зумовлюють кульмінаційний момент концепції першої частини кантати-симфонії.

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

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

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

*Третя центральна частина* кантати-симфонії «*Хортам і гончим слава!*» – апогей народного горя й протесту. Тут Людкевич досягає справжнього драматизму музики. У третій частині принцип контрастного зіставлення розкривається всіма засобами музичної виразності: фактурою викладання хорових партій, які розвиваються постійним накладанням вокальних реплік, ритмічною активізацією, підвищеною теситурою, напруженою динамікою. На фоні оркестрових фанфар і контрабасів у хоровій партії басів звучать слова: «Хортам гончим і псарям і нашим батюшкам царям...», – як вислів народом

ненависті та засудження. Таке саркастичне «ушлявлення» створює психологічний конфлікт. Акцентування кожної поспівки, особливо інтонацій збільшеної квати, створює гротесковий образ. Громіздкі, незграбні звучання сповнені зовнішньої пишності, імітація фанфарних звуків у супроводі, маршовий ритм, настирливо «вистуковані» порожні квінти, доповнені хроматичними пасажами флейт у високому регістрі, розкривають сатиричний образ.

Третя частина твору сполучається з четвертою частиною без цезури.

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

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

У кантаті-симфонії «Кавказ» С. Людкевич не застосовує ні цитат з народних пісень, ні наслідування їх у тематизмі. Водночас стилістика твору тісно пов'язана з фольклором, з українською музичною культурою (зокрема з творчістю М. Лисенка).

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

#### **14.2.5. С. Людкевич. Кантата «Заповіт»**

Другим зразком вершини композиторського таланту С. Людкевича є кантата для мішаного хору з оркестром «Заповіт»

на слова Т. Шевченка, створена в 1934 році до 120 річниці з дня народження великого поета. На основі поетичного тексту Кобзаря композитор яскраво й майстерно утворив найкращі сторінки оспівування рідного краю, хвилюючий заклик до боротьби за волю свого українського народу.

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

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

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

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

Застосований прийом імітаційного накладання досягає тут особливої насиченості. У музиці все частіше накладаються один на одного мелодичні фрагменти, утворюючи кульмінацію великої

напруженої сили й значущості. Та найвище досягнення композитора – це останній епізод «Заповіту». Позбавлена помпезності, проста і глибоко зворушлива мелодична лінія найкраще відповідає заповіту поета пом'янути його «в сім'ї вольній, новій незлим тихим словом».

#### 14.2.6. Хорова творчість С. Людкевича

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

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

Людкевич сказав вагоме слово в розробці героїко-драматичного різновиду хорових творів («Хор підземних ковалів», «Останній бій» тощо).

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

Обраний композитором комплекс інтонаційно-виражальних засобів спрямований на досягнення масивного «стереофонічного» звучання хору: в основі хорової партії лежить принцип діалогу між теноровою й басовою партіями, що має створити ефект відлуння окремих вигуків, фраз. Це підсилює враження акустичної об'ємності, надаючи музиці великої динамічності, насиченості, монументальності. Зображувальну функцію несе партія фортепіано, звуковий матеріал якої викликає в уяві слухача гучні удари молота. Композиційна структура хору виходить за

традиційні рамки й канони. При всій інтонаційно-образній єдності твору музичний текст має тематичний контраст, який можна розглядати не як протиставлення, а скоріше як образно-тематичне доповнення. Якщо тематизм початкової побудови заснований на фанфарно-закличних ораторських інтонаціях у поєднанні з пунктирною ритмікою, то в подальшому розвитку діалогічні ланки-мотиви при збереженні ритмічної збудженості набувають інтонаційного наповнення з певною часткою епічного начала. Великого значення в хорі набувають принципи розробковості, що проявляються як усередині тематичних побудов, так і в межах цілого твору.

Одним з кращих ліричних творів С. Людкевича періоду 1915–1616 рр. є хор «Сонце заходить», написаний на слова Т. Шевченка. Перебуваючи в далекому Казахстані (м. Перовськ, тепер Кизил-Орда), Людкевич тяжко тужив за Батьківщиною, що посилює глибокий ліризм музики хору. Мішаний хор *a capella* «Сонце заходить» – *d-moll* привертає до себе увагу майстерним і тонким проникненням композитора в образно-поетичний світ шевченківського твору. Це знайшло оригінальне відбиття в композиційній структурі й у ладогармонічному плані п'єси. Твір написаний у нетрадиційній концентричній формі.

Починається хор тематичним матеріалом, покликаним відобразити вечірній пейзаж, його звучання має дещо абстрактно-споглядальний характер. Наступний епізод своїм народно-жанровим колоритом значно контрастує з попереднім, а його численні тональні відхилення «знімають» початкову емоційну стриманість.

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

Хор *a capella* «Восени» на слова І. Франка (1940) – *e-moll* становить інтерес із багатьох поглядів. Він привертає увагу високим художнім рівнем, багатю палітрою хороших барв,

яскравою мелодичною основою, насиченою гармонічною фактурою. Застосовуючи різноманітні засоби музичної виразності, композитор майстерно відтворив задумливий, сумний настрій, що виникає внаслідок споглядання непривабливих пейзажів пізньої осені.

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

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

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

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

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

В основі обробки «Зелена ліщина» – лемківська пісня, вона здійснена в мажорному ключі (*D-dur*) і пронизана танцювальністю. Композиційна структура: два куплети з заспівом і приспівом. Мелодична лінія твору проста за своїми



інтонаційними й ладо-гармонічними особливостями. Фортепіанний супровід витриманий на головних функціях мажору (*T-S-D*).

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

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

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

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

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

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

#### **14.2.7. Фортепіанна музика С. Людкевича**

Серед камерних творів С. Людкевича особливе місце займають фортепіанні, їхня вагомість полягає у створенні національного репертуару для доступного в Західній Україні інструменту. Перші фортепіанні спроби Людкевича періоду 1897–1900 років були призначені для домашнього музикування: «Пісня ночі», «Сирітка», «Заколисна пісня» тощо. Вони написані в стилі романтичних п'єс. Оригінальною рисою їх є близькість до української побутової пісні-романсу.

Фортепіанні твори – варіації на тему української пісні «Там, де Чорногора», «Баркарола», «Пісня до схід сонця», «Листок з альбома», «Гумореска» – були написані композитором під час перебування його в Середній Азії й належать до кращих зразків фортепіанної музики Людкевича. Поєднання чудової наспівної мелодики народного складу з широкою гамою ліричних відтінків – характерна ознака цих п'єс.

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

Серед фортепіанних творів, написаних у 1941–1944 роках, значною популярністю користується «Баркарола». Вона створена в традиціях цього жанру і нагадує зокрема «Баркаролу» Шуберта хвилеподібним супроводом, терцовим викладанням мелодики. Та в «Баркаролі» Людкевича відчутні контури української пісні-романсу

зі співучими інтонаціями, м'якими закінченнями мелодичної лінії, і це надає їй своєрідного колориту.

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

Серед фортепіанних мініатюр є п'єси жанрового характеру («Гумореска», «Квочка»), у яких народний колорит поєднується з ілюстративною звукообразальністю, з уведенням елементів гумору й навіть сатири.

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

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

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

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

\*\*\*

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

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

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

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

#### **14.2.8. Список основних творів С. Людкевича**

##### ***Вокально-симфонічні твори***

«Вільній Україні» – кантата для сопрано, мішаного хору і оркестру (сл. С. Людкевича)

«Заповіт» – кантата для мішаного хору, солістів і оркестру (сл. Т. Шевченка)

«Кавказ» – кантата-симфонія для мішаного хору та оркестру (сл. Т. Шевченка)

«Наймит» – кантата для мішаного хору та оркестру (сл. Т. Шевченка)

«Хай пісня лунає» – кантата для мішаного хору (сл. С. Людкевича)

«Наша душа, наша пісня» – кантата для мішаного хору та оркестру (сл. Т. Шевченка)

«Останній бій» – кантата для чоловічого хору з оркестром (сл. С. Людкевича)

##### ***Симфонічні твори***

«Балада про Довбуша».

«Веснянки» – (поема) фантазія.

«Галицька рапсодія».

«Голоси Карпат» (сюїта).

«Дніпро» – поема.

«Каменярі» – поема.

«Меланхолійний вальс»

поема.

«Мойсей» – поема.

«Наше море» – картина.

«Не забудь юних днів» – поема.

«Новорічна увертюра».

«Ой не ходи, Грицю» – увертюра.

«Пісня юнаків».

«Подвиг» – поема.

«Прикарпатська симфонія».

«Чакона» («Пасакалья»).

## **Опери**

«Бар-Кохба» (лібрето С. Людкевича). Ескізи

«Довбуш» (лібрето С. Людкевича)

## **Хорові твори**

«Вечір в хаті» – мішаний хор з фортепіано (сл. С. Жарко)

«Від Кавказу до Сян» – мішаний з фортепіано (сл.

С. Людкевича)

«Вічний революціонер» – чоловічий хор з оркестром (сл. І. Франка)

«Восени» – мішаний хор *a capella* (сл. І. Франка)

«Гей, слов'яни» – мішаний хор з фортепіано (сл.

С. Людкевича)

«Дайте руки, юні друзі» – чоловічий хор *a capella* (сл.

М. Шашкевича)

«Дністрованка» – мішаний хор з фортепіано (сл.

М. Шашкевича)

«За мир» – мішаний хор з фортепіано (сл. В. Сосюри)

«Київ – Москві» – мішаний хор (сл. М. Рильського)

«Конкістадори» – чоловічий хор з фортепіано (сл. І. Франка)

«Косар» – чоловічий хор з оркестром (сл. Т. Шевченка)

«Ой виострю товариша» – чоловічий хор з фортепіано (сл.

Т. Шевченка)

«Привіт Львову» – мішаний хор з фортепіано (сл.

Т. Шевченка)

«Сонце заходить» – мішаний хор *a capella* (сл. Т. Шевченка)

## **Хорові обробки**

«А із ночі, із вечора»

«Ой, Морозе, Морозенку»

«А хто хоче війну знати»

«Ой, напилася я»

«Балада про Бондарівну»

«Ой по горі, горі»

«Бодай ся когут знудив»

«Ой, співаночки мої»

«Боже, боже, що ся водить»

«Ой ходив чумак»

«Будь ми здорова»

«Про Петруся і вельможну паню»

«Гагілка»

«Сонце ся сховало»

«Журу я ся, журу»

«Там де Чорногора»

«Їхав стрілець»

«Та не спав я нічку»

«Котилася та зоря із неба»

«Як ніч мя покриває»

«Марусенька по саду ходила»

«Як я, браття, раз сконаю»

«Ой видно село»

«Чорна рілля і зорана»

«Ой зацвіли фіалочки»

«Чи дома, дома»

### *Солоспівки для голосу з фортепіано*

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

### *Інструментальні твори*

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

### *Фортепіанні твори*

- «Балада» (варіації на тему української народної пісні)
- «Гумореска»
- «Заколисна пісня»
- «Імпровізована арія»
- «Квочка»
- «Листок з альбому»
- «Пісня до схід сонця» (із туркестанських мотивів)
- «Пісня ночі» (гармонія сфер)
- «Полька»
- «Сирітка»
- «Скерцо»

### *Для фортепіано в чотири руки*

- «Бар-Кохба» (військовий марш)

### *Деякі обробки творів інших авторів*

Бортнянський Д. «Концерт». Перекладення для жіночого хору

Вербицький М. «Підгір'яни» – співогра на 3 дії.  
Інструментовка

Вербицький М. Симфонія ре-мажор, перекладення для скрипки, віолончелі й фортепіано

Воробкевич С. «Огні горять». Перекладення для чоловічого хору

Гулак-Артемівський С. «Запорожець за Дунаєм». Інструментовка, редакція

Лаврівський І. «Осінь». Перекладення для мішаного хору

Леонтович М. «Льодолом». Перекладення для чоловічого хору

Лисенко М. «На прю». Перекладення для мішаного хору

Лисенко М. «Ноктюрн» – опера на І дію. Інструментовка

Нижанківський О. «До ластівки». Дует з фортепіано. Редакція партії фортепіано

«Кобзар» – збірка композицій на сл. Т. Шевченка для мішаного хору. Редакція

#### 14.2.9. Питання та завдання

1. Який історичний період охоплює творча діяльність С. Людкевича?

2. Дайте загальну характеристику музичної спадщини Людкевича.

3. У які роки здійснюється розквіт композиторського обдарування С. Людкевича?

4. Тематична спрямованість кантати-симфонії С. Людкевича «Кавказ».

5. Висвітліть структуру кантати-симфонії Людкевича «Кавказ».

6. Які принципи музичного розвитку синтезуються і використовуються Людкевичем у кантаті-симфонії «Кавказ»?

7. Проспівайте тему Кавказьких гір з кантати-симфонії Людкевича «Кавказ».

#### 14.2.10. Література

1. Кияновська Л. Українська музична культура ; вид. 2, перероб. і доп. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 183 с.

2. Людкевич С. Кантати / С. Людкевич. – К. : Музична Україна, 1978. – 172 с. [клавір].

3. Павлишин С. Станіслав Людкевич / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1974. – 54 с.

## ТЕМА 15. РОЗВИТОК СИМФОНІЧНОГО ЖАНРУ В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ.

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 такої інструментальної музики було те, що автори музичних творів спирались на народнопісенні й народнотанцювальні українські, 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 та користувалася успіхом серед слухачів і виконавців. В основу музичного матеріалу симфонії покладено дві народнопісенні теми: перша – широка, наспівна й урочиста – нагадує українську колядку, друга – лірикожартівлива. Перша тема пов'язана з розвитком головної партії I частини, друга тема – побічної партії 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 належать до жанру пісень-романсів. Основна тема – лірико-романсова, її розвиток досягається за рахунок варіаційного розвитку, а контрастність створюється 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 Филимона – «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 твору дуже прості, поліфонічні прийоми майже відсутні. І все ж він є цікавим зразком ранньокласичного симфонізму, заснованого на народнопісенних музичних темах.

Наступним 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 алеґро – 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 – відчутно підкреслює національний елемент. В епізоді тріо використовується мелодія української народної пісні «Ой під горою, під перевозом» (Сонце низенько).

IV частина, найяскравіша в симфонії, – «Козачок», написаний у формі рондо-сонати. Обрана 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 музичний пісенних 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 в 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 і 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 красивої природи, народного побуту.

Симфонія має 4 частини. I частина – Сонатне алегро – широкого масштабу, багатопланова. Музичний матеріал розвивається не за принципом контрасту, вона оспівує 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 в 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 ПП партіями ніби знову показують головних героїв. Це картина свята. До кола тем вводиться епічна тема, реприза, майже повне повторення експозиції.

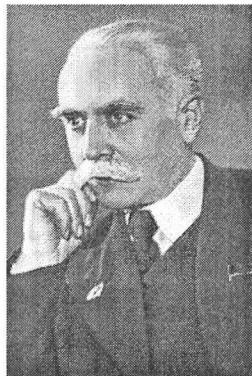
Симфонія соль-мінор В. Сокальського становить видатне художнє явище. У ній відтворені типові риси народного характеру. Симфонія Сокальського є зразком майстерного переосмислення образних і стильових багатств пісенного фольклору на основі високих досягнень музичного професійного мистецтва.

Подальший розвиток української симфонічної музики розглядається в наступних розділах, де висвітлюється творчість Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, М. Скорика, Є. Станковича.

## ТЕМА 16. Л. РЕВУЦЬКИЙ. ДРУГА СИМФОНІЯ Л. РЕВУЦЬКОГО

### 16.1. 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 опановував гру на роялі. У 1903–1905 рр. вчився в класика української професійної музики М. Лисенка. У 1916 р. Ревуцький закінчив Київську консерваторію за класом фортепіано в професорів Короткевича та Ходоровського, а також за класом композиції в Р.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 розгорнулась у пореволюційний період. Після повернення з лав армії Ревуцький пише такі видатні твори, як кантата-поема «Хустина» на слова Т. 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 відомі митці.

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

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

### 16.1.1. 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, яку 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 життєстверджує 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. Сутність національного зводиться до відображення самотутніх 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. У першу половину творчого періоду більш яскраво проявляється лірична лінія, а пізніше розвивається друга лінія – епічна. У більшості творів ці дві риси поєднуються, 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 униканням настирливості притаманне українському народному характеру, воно особливо яскраво проявляється в українському фольклорі. Лірична спрямованість переплітається з народним гумором, який завжди носить відтінок доброти, а не

жорсткої іронії.

*Епічний* початок у Л. Ревуцького відчувається в плавній і неспішній манері розгортання музичних образів. Багатьом творам композитора притаманні 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 близькість до народної творчості. В оригінальних мелодіях композитора слід виокремити дві особливості: у мелодичному малюнку творів рідко можна зустріти довгі та прямі лінії, частіше за все мелодичні лінії – це м'які, закругленні окреслення, які мають гнучкий рельєф, широкий розмашистий рух; друга особливість мелодики творів Ревуцького – наявність короткої рельєфної поспівки, 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.

Суттєво важливою ознакою музичної творчості Ревуцького є гармонія, яка 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. 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 приходить 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.

### 16.1.2. Л. Ревуцький. Друга симфонія

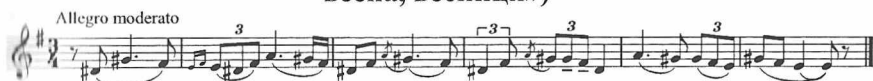
Симфонія написана в 1927 р. Особливе значення твору полягає в тому, що він написаний як перший національний твір цього жанру. Друга симфонія має три частини, головна тональність мі-мажор. Написана для великого симфонічного оркестру з потрійним складом дерев'яних інструментів (виняток – два фаготи).

**I частина** *Allegro moderato*. Чотиритактовий вступ готує появу ГП. На витриманому звуці валторни, у м'якому звучанні кларнета, фагота й арфи з'являється ГП. Музика її 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 та весняного розквіту української

природи. Це плавне й водночас наповнене душевним подихом ліричне оповідання.

**Нотний приклад 27.**

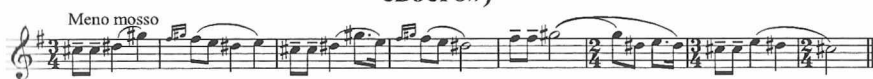
**Л. Ревуцький. Друга симфонія. ГП I частини (у.н.п. «Ой весна, весна, весниця»)**



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 сплітаються між собою, і весь час оспівують. За своєю структурою ГП є викладенням теми з трьома варіаціями.

**Нотний приклад 28.**

**Л. Ревуцький. Друга симфонія. ГП I частини (у.н.п. «Да не жалуюсь я ни на кого, только пожалуюсь на отца своего»)**



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 влітаються поліфонічні голоси. Починається мотивна розробка: уривки теми перекидаються 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 хвиля розвитку приводить до кульмінації – закінчення розробки, яка збігається з початком репризи. I 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 таємничого початку. У мелодії дуже своєрідно 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'язані 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. 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.

#### Нотний приклад 29.

#### Л. Ревуцький. Друга симфонія. ГП III частини (у.н.п. «А ми просо сіяли»)



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

ірично-зорового до дійового героїчного.

*Нотний приклад 30.*

**Л. Ревуцький. Друга симфонія. III III частини (у.н.п. «На долині мак»)**



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.

### **16.1.3. Хорова музика Л. Ревуцького**

#### **16.1.3.1. Кантата-поема «ХУСТИНА»**

З оригінальних хорових творів Ревуцького найбільш значні написані автором на тексти Т. 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 Шевченковій поезії ми знаходимо як соціальні теми, 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» звучать 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 й 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 автором 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 композитора.

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.

### Нотний приклад 31.

#### Л. Ревуцький. Кантата-поема «Хустина». Хор «У неділю не гуляла». Тема народу

The musical score is written for voice and piano. The tempo is marked 'Moderato'. The key signature has one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 2/4. The vocal line has the following lyrics: 'На-ді-лю не гу-ля-ла та на шов-ку за роб-от-ла'. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Світло й радісно звучить тема народу, коли готується експозиція образу дівчини.

У пісні дівчини-сироти висловлене 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.

### Нотний приклад 32.

Л. Ревуцький. Кантата-поема «Хустина».

Пісня дівчини «Хустиночка мережана, вишиваная» (уривок)

*Rit. tranquillo*

Хус-ти - ноч - ко ме - ре - жо - ня, ви - шив - ва - на - ня! Ви - гап - ту - ю.

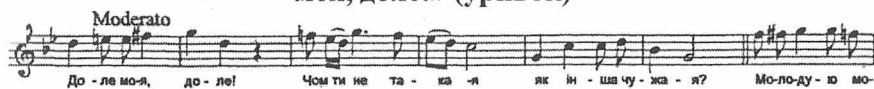
по - да - ру - ю, а він ме - не по - ці - лу - є... Хус - ти - но мо - я ма - льо - ва - на - ня!

Оркестровий супровід малює чумацький образ у далекому степу. Тенорове соло скупими виразними штрихами малює дужого, вродливого роботящого парубка. Але тяжка доля випала йому: постійна праця підірвала здоров'я хлопця. Гірко скаржитьесь 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.


### Нотний приклад 33.

Л. Ревуцький. Кантата-поема «Хустина». Пісня хлопця «Доле моя, доле!» (уривок)

*Moderato*



До - ле мо - я, до - ле! Чом ти не та - ка - я як ін - ша чу - жа - я? Мо - ло - ду - ю мо -



ю си - лу ба - га - ті ку - пи - ли; мо - же, в дів - ши - ну без - ме - ня з ін - шим за - ру - чи - ли...

Обидва соло (сопрано й тенора) у поемі не є цілком заокругленими окремими номерами. Початок кожного з них впливає з попереднього хорового уривка, а закінчення влітається 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, Л. Ревуцький майстерно користується музично-виражальними засобами, спрямованими на найповніше розкриття головних образів Шевченкової поезії – варіантний принцип розвитку музичної мови.

#### **16.1.4. Концерт для фортепіано з оркестром фа-мажор, тв. 18.**

Концерт для фортепіано з оркестром Л. Ревуцького – важливий етап в історії розвитку української музичної культури, один з найцікавіших зразків цього жанру у фортепіанній літературі ХХ століття, це перший твір інструментального жанру в національній музиці.

Фортепіанний концерт Л. Ревуцького можна вважати певним підсумком у створенні фортепіанної музики – яскравої, самобутньої сторінки в контексті української інструментальної музики 30-х років ХХ століття.

Над Концертом композитор працював з 1928 по 1934 р. Першим його виконавцем був А. 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 партитуру Концерту загубили. Композитору довелось майже по тактах згадувати написаний твір. У цей період Л. Ревуцький здійснив і другу його редакцію (1957–1964 рр.). У новій редакції концерт був присвячений класику української музики, вчителю Ревуцького – М. Лисенку. У 1966 р. Концерту для фортепіано з оркестром фа мажор присвоїли 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, що особливо підкупає святковість тону цього концерту, 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. Запис Концерту був здійснений у 1989 р., коли за рішенням ЮНЕСКО відзначався ювілей Л. Ревуцького – 100 років з дня народження.

Перша редакція Концерту мала назву «Поєма соревнования», чим і зумовлені програма та драматургія твору.

Концерт має чотири частини:

- 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*.

### 16.1.5. Список основних творів Л. Ревуцького

#### Вокально-симфонічні твори

1. Кантата-поєма «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:** 13 сонат, 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. «Просо покошено» (сл. М. Рильського).

16. «Тиша» (сл. власні).

#### **Для хору без супроводу**

17. «На ріках круг Вавилона», «У перетику ходила», «Ой чого ти почорніло» (усі 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.**

20. **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).

21. Для мішаного хору — «На кладочці умивалася», «Дід іде», «Їхав стрілець на війноньку», «Єврейські народні пісні» (1934),

«Балкарські народні пісні» (1934) та ін.

22. Збірки обробок українських народних пісень для дітей «Сонечко» (1925).

23. Пісні – «Із-за гір та з-за високих» (сл. М. Рильського) та ін.

### **Інше**

24. Музика до театральних вистав, кінофільмів, радіопередач.

25. Редакція 1-ї ч. Концерту для фортепіано з оркестром В. Косенка.

26. Фундаментальна редакція та доповнення рядом номерів опери «Тарас Бульба» М. Лисенка.

### **Літературні праці**

27. Автобіографічні записки // Рад. музика, 1939, № 1.

28. Виховання композиторської молоді // Мистецтво, 1956, № 1.

29. Струни Лисенка живі // Мистецтво, 1967, № 4 та ін.

### **16.1.6. Питання та завдання**

1. Дайте загальну характеристику музичної спадщини Л. 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. Стильові риси музики фортепіанних творів Л. Ревуцького.

6. Л. Ревуцький – інтерпретатор поезії Т. Шевченка.

7. Як розвиваються лірична й епічна лінії у 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».

### **16.1.7. Література**

1. Бялик М. Л. М. Ревуцький. Нарис про життя і творчість. – К., 1974.

2. Клиш В. Л. М. Ревуцький – композитор-піаніст. – К. : Наукова думка, 1972. – 239 с.



3. Кияновська Л. Українська музична культура ; вид. 2, перероб. і доп. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 96–103].

4. Лев Николаевич Ревуцкий : Статті. 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.

## ТЕМА 17. ІСТОРИКО-КУЛЬТУРНИЙ КОНТЕКСТ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРІОДУ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТЬ

Епоха романтизму, що утвердилася на рубежі ХVІІІ–ХІХ століть, швидко охопила країни Західної і Східної Європи. Провідні тенденції її проникли і в Україну, де соціальні та культуротворчі процеси розвивалися паралельно, а в 40-х роках ХІХ ст. досягли певної кульмінації. Йдеться про поступове відродження національної свідомості українців, що виявилось в дослідженні історичного минулого свого народу, його традицій, звичаїв, усвідомленні самобутності й виняткової краси української мови, яка почала оцінюватися як значне художнє явище. Розвиткові науки сприяло і відкриття в Харкові університету (1805 р.), де було зосереджено значну частину української інтелігенції. Зазначимо, що Києво-Могилянська академія в 1817 році втратила статус університету і в 1819 році була перетворена на Духовну семінарію. Харків став головним центром тогочасного культурного життя українців.

Саме тут у 1822 році з'являється одне з перших фундаментальних історичних досліджень «Історія Малоросії» Дмитра Бантиша-Каменського.

Поступово українська інтелігенція зацікавлюється національним фольклором. З'являються перші збірники народних пісень: «Зібрання російських простих пісень з нотами» (ч. 1–4, 1776–95 рр.) В. Прутовського, до якого ввійшло 13 українських пісень жартівливого характеру («Ой, гай, гай, гай, гай, зелененький», «Ой, послала мене мати» та інші); «Зібрання народних російських пісень з їхніми голосами» І. Прача та М. Львова (1790 р.), куди ввійшло сім українських народних пісень («Ах під вишнею», «Ой не відтіл місяць світить» тощо).

Знаменним у розвитку української культури того періоду було перше видання «Енеїди» І. Котляревського (1789–1838) – талановитого майстра української літературної мови; його поема пронизана піснями українського народу про своє життя й побут, про представників тогочасної козацької еліти. Наступні твори митця «малоросійська опера» «Наталка Полтавка» та водевіль «Москаль-чарівник» (1819 р.) стали значним внеском у розвиток українського національного музично-драматичного театру ХІХ ст.

Поряд з творами Котляревського з'являються доробки С. Гулака-Артемовського, Г. Квітки-Основ'яненка, Л. Боровиковського. Російські та польські письменники-романтики 20–30 років XIX ст. (Б. Залеський, А. Мальчевський) захоплюються красою української природи, описують її.

Визначною постаттю в розвитку української культури був видатний учений-природознавець, історик, літератор, етнограф Михайло Максимович (1804–1873 рр.), перший ректор Київського університету. Саме він поклав початок музичної фольклористики й видав ряд збірок українських народних пісень: «Малоросійські пісні» (1827), «Голоса украинских песен, изданные Михаилом Максимовичем» (1834), «Збірник українських пісень», «Эпические песни» (1849) тощо.

Музично-етнографічну діяльність активно здійснювало й подружжя Панас Васильович Маркович і Марія Олександрівна Вілінська (відома під псевдонімом Марко Вовчок). Пісні, зібрані письменницею, були надруковані в збірці А. Метлинського «Народные южноукраинские песни Метлинского», а частина з них побачила світ у Німеччині в збірці «Двісті українських пісень. Співи і слова збрала Марко Вовчок, у ноти завів Едуард Мертке» (1864). У традиційній передмові до пісенника Марко Вовчок підкреслювала, що «ці пісні зібрані в Україні поміж людьми. Співали їх і старі, і молоді, і дітки, <...> кожнісінька пісня наче малює і голосом, і словом <...> сумну і грізну постать співака і ніжне обличчя вірної співачки, <...> ставить перед очима тихії села, степи безкраї, гаї і луги свіжі, ниви родючі...» [1].

Наукові, літературні, мистецькі надбання привели до активного зростання національної свідомості українського народу. Романтичні тенденції в мистецьких видах творчості майстерно висвітлювали соціально-політичні потреби суспільства. Українська інтелігенція усвідомила, що необхідно зруйнувати кріпацьку залежність.

Центром такого руху став Київський університет. Представники української національної культури – історик М. Костомаров, письменник П. Куліш, поет Т. Шевченко та інші – утворили Кирило-Мефодіївське братство, де обговорювалися різні соціально-політичні питання, подальший розвиток української літератури й культури в цілому.

Значною подією в 40-х роках була поява Шевченкового «Кобзаря» – унікального явища високої художньої літератури.

Подібно до подій у центральних регіонах України відбувалися соціально-політичні зрушення в Західній Україні. Уже в перші роки XIX ст. з'являються міські культурні осередки, де велась активна розмова про передові тенденції в подальшому розвитку суспільства. Такими центрами в Західній Україні були Перемишль, а пізніше Львів. У 1816 році в Перемишлі виникає «клерикальне товариство», яким керували єпископ Михайло Левицький та активний освітній діяч Іван Могильницький. Метою діяльності товариства було видання підручників, популярної релігійної літератури.

Процес кількісного накопичення соціально-політичних ідей, міжнародних контактів молодих ентузіастів за національне утвердження русинів-українців у різних регіонах країни привів до утворення М. Шашкевичем, Я. Головацьким та І. Вагилевичем так званої «Руської трійці» (1833), головною тезою якої було вчитися мудрості у народу.

Вершиною діяльності «Руської трійці» було видання літературного альманаху «Русалка Дністровая» (1837), де друкувались українською мовою оповідання, вірші, легенди, народні пісні, історичні відомості. Діяльність цього товариства підтримували російські («українофіли», як їх тоді називали), польські, словацькі, чеські активісти.

Але сталося так, що підготовлений до друку матеріал не зміг побачити світ у Львові. Консервативні представники релігійної влади вороже поставилися до появи книжки, вважаючи її непристойною й навіть підіривною.

Невдача підкосила здоров'я М. Шашкевича (помер у 32 роки); інших активістів заарештували. Альманах був закритий, але згодом І. Франко високо оцінив цю збірку, яка засвідчила зростання національної свідомості передових галицьких русинів-українців та участі прогресивної української інтелігенції у загальноєвропейському процесі утвердження національної української культури.

Нарешті прийшов історичний 1848 рік, що приніс західноукраїнській громадськості певні досягнення у сфері соціального й культурного життя. Результатами їх була поява «Галицько-Руської Матиці» – товариства, метою якого було видання книжок для широких верств населення доступною українською мовою; заснування першої української газети «Зоря

Галицька».

Але в цей період прогресивним соціально-політичним ідеям не судилося реалізуватися. Більша частина Головної Руської Ради Галичини чекала підтримки від австрійських володарів, що поступово знову привело до панування консервативних тенденцій у Західній Україні.

Не дивлячись на це, культуротворчі процеси в Україні стали незворотними. Уже в середині XIX ст. обережно, але все ж таки почався процес національної інтеграції, без чого взагалі неможливий прогрес у політичних, соціальних, культурних справах.

Огляд історико-культурного процесу кінця XIX – початку XX століть передбачає, хоча б коротенько, висвітлити діяльність талановитого композитора, активного музично-громадського діяча, наступника М. Лисенка – Якова Степановича Степового (Якименка).

### **17.1. Яків Степанович Степовий (Якименко) (1883–1921)**

Народився в м. Піски біля Харкова. Любов до музики й української народної пісні була характерним явищем для всієї його родини.

Музичні здібності Якова виявилися рано, і з 12 років хлопчик співає в Придворній співацькій капелі. 7 років він співав у хорі, паралельно вивчаючи теорію музики, опановував фортепіано й кларнет. У 1902 році, після закінчення навчання в капелі, Степовий за підтримки М. Римського-Корсакова й О. Глазунова вступає до Петербурзької консерваторії до класу Римського-Корсакова на безоплатне відділення.

Роки навчання в консерваторії були позначені високою активністю на ниві творчої, культурно-громадської та просвітницької діяльності.

Уже в 1905–1906 роках він створює вокальний цикл «Барвінки» на слова Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, М. Чернявського, музика якого була позначена не тільки ліричністю та задушевністю, а й драматичними і трагічними інтонаціями.



У цей же період був створений цикл «Пісні настрою» на слова О. Олеся, «Три романи на вірші М. Рильського», «Анданте кантабіле» для віолончелі та фортепіано, ряд фортепіанних творів, що дало йому можливість провести авторські концерти в Москві (1911) та в Петербурзі (1912).

Значною подією для музиканта був проведений у Москві (1912) літературно-музичний вечір пам'яті Т. Шевченка, де він уперше виконав свій фортепіанний «Прелюд пам'яті Шевченка».

У 1914 році Я. Степовий отримує диплом «вільного художника», мріє працювати в Києві, але початок Першої світової війни порушив його плани, і тільки в 1917 році він переїздить до Києва.

Останні роки життя композитора були дуже плідними. З 1917 року Степовий працює в Київській консерваторії; з 1919 року стає завідувачем музичної секції Всеукраїнського музичного комітету відділу мистецтв при Наркомосі України; керує театром «Музична драма» і Державним вокальним ансамблем; бере участь у створенні симфонічного оркестру ім. Лисенка; засновує струнний квартет при народній консерваторії; прагне написати оперу «Невольник» за Шевченком, збірки пісень для дитячого віку «Малим дітям» і «Проліски», ряд фортепіанних мініатюр.

Але планам композитора не судилося здійснитися: 4 листопада 1921 року він раптово помер від тифу в Києві.

Підсумовуючи, можна сказати, що музичні твори останнього періоду були наповнені яскравими музичними образами й різноманітними емоційними відтінками. У них відтворювалися події героїчного минулого українського народу; оспівувалися потенційні можливості рідної української мови; розкривалися великі можливості високопрофесійного музичного мистецтва, в основі якого завжди була рідна українська народна пісня.

Розглядаючи цей період як українське Відродження, підкреслимо, що упродовж кінця XIX – початку XX ст. українська культура взагалі й музична зокрема зробила колосальний крок уперед, що виявилось у:

– професійному синтезуванні існуючих світових художніх процесів;

– спроможності українських митців запропонувати вирішення багатьох суспільних, морально-етичних, художніх проблем, що хвилювали й цікавили народи інших країн;

– створенні в Україні таких художніх цінностей, що поставили українську культуру в один рівень зі світовою.

### **17.1.1. Питання та завдання**

1. Які вищі навчальні заклади з'являються в Україні в першій половині XIX ст.?

2. Розкрийте значення творчої діяльності М. Максимовича, П. Марковича, М. Вілінської, М. Костомарова й інших митців у розвитку української музичної культури розглядуваного періоду.

3. Як розгорталися соціально-політичні події в Західній Україні в XIX ст.?

4. Які жанри українського музичного мистецтва користуються значною популярністю в Україні?

5. Висвітліть музичну творчість Я. Степового, його громадську діяльність у перші роки XX ст.

### **17.1.2. Література**

1. Кияновська Л. Українська музична культура ; вид. 2, перероб. і доп. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 183 с.

2. Культурологія: українська та зарубіжна культура : навчальний посібник / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. Л. Шевнюк та ін.; за ред. М. М. Заковича. – Вид. 5, стер. – К. : Знання, 2010. – 589 с. [Вища освіта XXI століття].

## ТЕМА 18. ХОРОВА МУЗИКА М. ЛЕОНТОВИЧА, К. СТЕЦЕНКА

### 18.1. 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. 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 навчалася грати на фортепіано в Київській консерваторії, сестра Вікторія грала на багатьох народних інструментах. Микола, граючись зі своїми сестрами, частенько влаштовував з ними хор і виступав на подвір'ї.

Добре знання народного побуту, народної музики відіграло величезну роль у формуванні Леонтовича як музиканта. Закінчивши семінарію в 1899 р., він відмовився від сану священика і став сільським учителем співу, організував сільський хор і самодіяльний оркестр. Відчуваючи недостатність своїх музично-теоретичних знань, продовжив 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 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 й 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. 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 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, що народна музика викликає до життя нові форми гармонії та контрапункту, органічно зв'язані з народною піснею, бо пісня як художній удосконалений твір дає не тільки одну мелодію, але містить у собі всі музичні можливості (гармонію, контрапункт).

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 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 – натхненний народний реквієм «Козака несуть», 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 принцип 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. Саме в піснях-щедрівках, які виконувались у період новорічних свят, співаки бажали один одному здоров'я, щастя, всляких 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 любителських хорових колективів. Зумовлене 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 змістовий акцент, нове інтонаційне забарвлення). Леонтович майстерно використовує традиції народного хорового співу: спочатку заспівує (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 удалині, залишаючи після себе тепло і щирість у душах людей.

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. 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.

### **18.1.1. Список основних творів М. 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, Молебен, частини Всенощної.

3. Хорові обробки українських народних пісень (понад 150) – «Щедрик», «Дударик», «Пряля», «Козака несуть», «Мала мати одну дочку», «Зашуміла ліщинонька», «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, Київ, 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. Леонтович М. Хорові твори. – К. : Музична Україна. – 1970 (Заг. ред. М. Гордійчука, упор. та прим. 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 (Упор. і ред. Б. Луканюка).

12. Леонтович М. На русалчин Великдень. Опера на 1 дію. Лібрето М. Леонтовича за казкою Б. Грінченка. – К. : Музична Україна. – 1980 (Літ. ред. А. Бобирия. Муз. Ред. для солістів, хору та симфонічного оркестру М. Скорика).

13. Леонтович М. Духовні хорові твори. – К. : Музична Україна. – 1993 (Упор. В. Іванова).

14. Духовно-музичні твори українських композиторів ХХ ст. – К., 2004 (Упор. і ред. М. Юрченка).

15. Духовні твори М. Леонтовича. – К., 2005 (Упор. М. Гобдич).

16. Леонтович М. Хорові твори. – К. : Музична Україна. – 2005 (Редактор-упорядник В. Кузик).

### 18.1.2. Питання та завдання

1. Де музикант здобув основи композиторської майстерності?

2. У кого з відомих музикантів-педагогів навчався М. Леонтович?

3. Назвіть і проспівайте оригінальні хорові твори Леонтовича.

4. Які засоби музичної виразності застосував композитор для розкриття основної теми своєї єдиної опери?

5. Розкажіть про музичну образність хорових творів М. Леонтовича (на прикладі хорів «Щедрик», «Дударик»).

6. Тематичне коло обробок українських народних пісень Леонтовича.

7. Розкрийте методи хорових обробок Леонтовичем українського музичного фольклору («Щедрик», «Дударик», «Піють півні», «Пряля» та ін.)

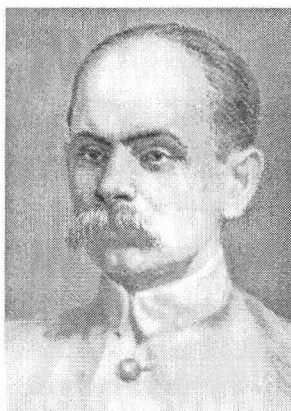
### 18.1.3. Література

1. Кияновська Л. Українська музична культура ; вид. 2, перероб. і доп. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 74–78].

2. Гордійчук М. Микола Леонтович. – К., 1972.

## 18.2. 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. Стеценко народився 24 травня 1882 року в селищі Квітки на Канівщині. Багатодітна сім'я бідувала, тож батькові, Григорію Михайловичу, доводилося ходити по селах 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 – традиційним в Україні. Ніжні, яскраві квітчанські мелодії стали міцним ґрунтом, на якому формувався й розвивався талант майбутнього композитора. Хлопець не пропускав можливості послухати гру лірника, трієстої 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 селами в пошуках заробітків. Разом з батьком Кирило працював у селах Козацькому, Топильні, Водяній, Лозоватці, Кавунівці, Степному, Кирилівці, містечках Звенигородці, Шполі й ін. Так хлопець знайомився з новими місцями, придивлявся до життя трудівників.

Грамоти Кирило почав навчатися в дяка, вчився дуже охоче. Помітивши гарний голос і любов Кирила до музики, дяк П. Старжевський навчив його нотній грамоті, а потім узяв 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. Мурашка. Цього ж року дядько Д. 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 були зібрані духовні твори 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.

Таке знайомство 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. Постійні зв'язки з прогресивною молоддю семінарії, 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. Лисенком.

У 1899 році Лисенко комплектував хорівий колектив для третьої концертної подорожі Україною. Познайомившись зі Стеценком і прослухавши його, Лисенко записав юнака в хор і зробив 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, гніальним 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 містами й селами 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 не припиняє 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. 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 Київській церковно-учительській школі.

З метою удосконалення своєї музичної освіти Стеценко в 1904 році вступив до школи Російського музичного товариства до класу композиції професора Є. Рибка. А згодом після відкриття школи М. 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», низку солоспівів (наприклад, «Квітчані сльози» на слова Б. Грінченка).

Активне суспільне життя впливало не тільки на ідейно-змістові процеси музичної культури, а й змушувало переглядати будову певної художньої (музичної) форми. Йдеться 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 й 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 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» й інших.

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

У своїх обробках Стеценко використовує куплетно-варіаційну форму, що дозволяє 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 водночас 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. Лисенка обробки українських народних пісень, виконані К. Стеценком, відкривають нову сторінку в розвитку цього 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) автор використав дві музичні теми – лірико-пісенну й колискову. 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. Олеся.

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. Стеценка звертається до хорової кантати. Перші спроби в цьому жанрі були виконані автором ще в роки формування його індивідуального творчого почерку. Це стосується кантати «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», 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 змістовою 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. 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 Лесі 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 хорові мініатюри «В країні мертвій» (слова О. Олеся) та «Реквієм» (слова М. Вороного). «Реквієм» був створений відразу після смерті його улюбленого вчителя М. 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, хорові 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 I 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 Кармелюк. 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 постичними картинами природи. Великого значення надається інструментальному вступу, співу дівчат за сценою, хору «Червоная калинонька».

Взагалі хор «Червоная 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 самотутній, 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.

Узявшись за написання опери *«Івасик-Телесик»*, Стеценко опинився в складному 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. Пархоменко, «його лібрето може бути взірцем ясності й сконденсованості викладу – жодної несуттєвої деталі, зайвого епізоду чи якогось відступу від дії» [2, 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. Кожен музичний образ має 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 відображення 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 в 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 твір. У новому вигляді «Іфігенія в Тавриді» є оперною сценою для сопрано, мішаного хору й 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 змістове навантаження в 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, характерні 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» й останні свої композиції музиканту не вдалося послухати на сцені. 29 квітня 1922 року К. 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. Лисенка. Тепер вона виконувалась прославленим київським хором «Думка» та вепріцьким хоровим колективом,

яким в останні роки життя керував талановитий музикант.

Творчий шлях видатного українського композитора К. 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 самотутні 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.

### 18.2.1. Список основних творів К. Стеценка

#### Хорові твори

##### *Кантати й поеми*

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

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

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

5. «У неділеньку, у святую» для чоловічого хору, соло баритона та фортепіано – 1918. 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. Зібрання творів. – Т. I. – К. : Мистецтво, 1963.

8. «В країні мертвій» для чоловічого хору (слова О. Олеся) – 1913. Там само.

9. «Ой у полі могила» для чоловічого складу (слова Т. Шевченка) – 1905. Там само.

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

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

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

*Хори з супроводом фортепіано (усього 17 творів)*

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

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

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

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

17. «Свобода, рівність і любов» (пам'яті Н. В. Вікторова) для мішаного складу (слова П. Тичини) – 1920. К. : Криниця.

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

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

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

29. «Ой болить моя та і голівонька» для мішаного складу – 1920. Там само.

30. «Ой у полі дві тополі» для мішаного хору. – Там само.

*Обробки для хору з супроводом фортепіано (усього 6 творів)*  
31. «Варшав'янка» (революційна пісня) для чоловічого хору – 1915. Там само.

32. «Сльозами злита Україна» (революційна пісня) для чоловічого складу 4 партії. – 1915. Там само.

33. «Заповіт» (мелодія Гладкого) для мішаного хору 4 партії – 1905. 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. – 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. – К. : Видавництво Л. Ідзиковського, 1909.

*Камерно-вокальні твори. Солоспіви (усього 48 творів)*

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

38. «Коваль» для баритона (слова І. Франка) – 1908. Там само.

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

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

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

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

*Ансамблі (усього 7 творів)*

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

44. «Там на розі» тріо для однорідних або мішаних голосів без супроводу (слова І. Воробкевича) – 1908; 1911. 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. Харків : Книгоспілка, 1926.

50. «Івасик-Телесик» опера на 3 дії (лібрето М. Кропивницького) твір завершений і зредагований А. Коломійцем – 1907–1911. К. : Мистецтво, 1964.

51. «Дика сила» опера-мініатюра на 1 дію (лібрето С. Черкасенка) твір не завершений. Наявний матеріал в ред. В. Корейка – 1916. 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. 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).

### 18.2.2. Питання та завдання

1. К. Стеценко. Загальна характеристика творчої діяльності

композитора.

2. Де навчався К. Стеценко?
3. Жанрова спрямованість музичної творчості К. Стеценка.
4. Розкрийте перший період творчості Стеценка.
5. Висвітліть особливості розвитку музичної творчості Стеценка в 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.

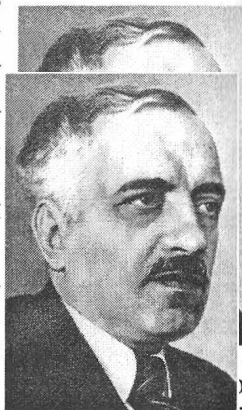
### 18.2.3. Література

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

## ТЕМА 19. Б. ЛЯТОШИНСЬКИЙ

### 19. 1. Борис Миколайович Лятошинський (1895–1968)

Якщо музична спадщина Л. Ревуцького увібрала в себе відкрити щедрість і доброту українського народу, його яскраву національну самобутність, то музична творчість Бориса Лятошинського уособлює й відображає потужні інтелектуальні можливості української нації, здатної до глибокого детального аналізу й масштабного філософського узагальнення. Тривалий час музична спадщина Лятошинського оцінювалася неоднозначно і розглядалась як складна й недоступна для пересічного слухача. Але пройшов час, і твори 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 рр.; 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 й Харківське музичне училище носять ім'я великого композитора.

Б. 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. Глієра (1919). Трудова діяльність його пов'язана з викладанням теоретичних дисциплін (композиції, поліфонії, інструментовки) 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. Композитор вів активу громадську діяльність, виступав як диригент, брав участь у міжнародних конкурсах у якості члена журі. Лятошинський двічі удостоєний Державної премії СРСР.

Б. 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 творчому арсеналі композитора опери «Щорс» і «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. У ранній період (20-ті роки), пов'язаний з пошуками свого індивідуального стилю, ним були написані такі великі твори, як Перша симфонія, Перший струнний квартет, де 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, зламаністю її розвитку. Гармонійна мова творів раннього періоду вирізняється 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 виявилися 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» окреслились якісно нові синтезовані засоби народної та професійної музики. Ці симфонічні твори вирізняються високим рівнем використання фольклорних джерел при створенні мелодичної лінії. 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 квінтеті. Саме тут найбільш повно розкрився високий рівень симфонізації фольклорних джерел його творів: від глибоко драматичних («Крутой берег, крутой») до імпресіоністично-просвітлених (жартівлива «Перепелочка овдовела»). Взагалі для цього періоду характерною ознакою була кристалізація моностилічної форми: синтетичне поєднання засобів народної й 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 квінтсектакорді великої септими в септакорді VI ступеня («Український квінтет», Друге фортепіанне тріо).

Післявоєнний період позначений 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 тем «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 російського, 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 лінійним 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 стоять 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.

### 19.1.1. Б. Лятошинський «Слов'янський концерт»

У 1953 р. Б. Лятошинський уперше звернувся до жанру фортепіанного концерту. Як справжнього симфоніста, його цікавили 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, сконцентрованість, вольовий пульс готують появу головної партії, яка поєднує в собі наспівність і драматичне напруження.

#### Нотний приклад 34.

#### Б. Лятошинський «Слов'янський концерт», тема вступу

The musical score is for the introduction of the 'Slavic Concert' by B. Lyatoshynsky. It is in 2/4 time and marked 'Allegro animato'. The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system shows the piano introduction with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The melody starts with a forte (f) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The bass line consists of chords and single notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The second system continues the melody and bass line, ending with a double bar line. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor).

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 зіставляє основні образи й показує їх у все нових відтінках – від ліричного до гостро-конфліктного, патетичного.

### Нотний приклад 35.

#### Б. Лятошинський «Слов'янський концерт», III I частини

*Pochissimo piu tranquillo*

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 куявська пісня. У ході фіналу знову з'являється тема ГП з

І частини – тепер вона звучить урочисто й переможно.

У фіналі особливо яскраво проявилася специфіка концерту як жанру. Творча обдарованість композитора як симфоніста сягнула надзвичайної висоти – є 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 й визначає шлях його подальшого розвитку.

### 19.1.2. 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 й такі критичні зауваження, які допомогли композитору здійснити другу редакцію симфонії. Вона була закінчена в 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 вирізняються цільністю 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 контурами розвитку наближається до інструментальних творів Ліста й 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.

І частина – це дійове начало. ГП складається з багатьох

інтонацій, які за структурою, синкопованою ритмікою та динамічним планом набирають енергію до розбігу, несуть польовий початок.

ІІІ основана на улюбленій українській пісні автора, яку він уже й раніше використовував в опері «Золотий обруч». Характер 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 І частини розвиває матеріал ГП та ІІІ, у результаті остання набуває рис чуйності та людяності. Загалом можна сказати, що в І частині сполучаються теми боротьби й теми народної сили.

ІІ частина – це музика, у якій розкриваються образи народної печалі, вона ніби розгортається здалеку, навіть перші такти другої частини, що розвиваються на мелодичній основі музичних тем вступу до І частини, звучать досить чарівно. В інструментовці використовується арфа. Усе звучання віддаляє слухача від конфліктів, залишається лише слухати й насолоджуватися звучанням. Використані з І частини теми отримують епічний розвиток. У середній частині автор застосовує варіаційний принцип розвитку матеріалу. У кульмінаційному епізоді заявляється ІІІ (сила народна з І 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 І 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 зауважити, 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.

### 19.1.3. Опера «Золотий обруч» Б. Лятошинського

Оперу «Золотий обруч» композитор створив у 1929 р. за мотивами роману І. Франка «Захар Беркут», першу постановку здійснили в Київському оперному театрі. Тема опери – визвольна боротьба волелюбної гірської громади карпатського племені тухольців проти 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. Ці 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 у лівго ведмедя. 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 розташувався 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»).

Розгалужена 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 призвучком. 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 не вдалися і побутові сцени, вони поступаються обрядовим. Суперечності в побудові лібрето не найкращим чином вплинули й на окремі музичні номери.

#### **19.1.4. Опера «Щорс» Б. Лятошинського**

Наприкінці 40-х років композитор захопився сюжетом пори громадянської війни в Україні – 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 вирізняється 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 після бою, поранений Щорс приймає людей, серед яких Галина та Лія – досвідчений боець-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 оспівчуються 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 неспадною. 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.

### 19.1.5. 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, проплинність часу.

Хор «Тече вода в синє море» має декілька епізодів. У першого епічний, суворий, зосереджений характер. Другий епізод вносить значний контраст у розвиток усного твору. Змістова 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 відчаєм 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, гармонії людського буття в ній. Головна музична тема хору розвивається на епічних і думних поспівках. Автор майстерно застосовує ефекти театральності, які

супроводжують майже кожне слово Шевченкової поезії.

### 19.1.6. Список основних творів Б. 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 й арфи на слова К. Бальмонта:
  - «Камыши»;
  - «Подводные растения» – 1923.
9. «Лунные тени» – чотири романси для високого голосу й фортепіано:
  - «И месяц белый» (слова П. Верлена);
  - «Прелюдия» (слова І. Сєверяніна);
  - «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 таджицькі теми для скрипки та фортепіано – 1932.
26. Друга симфонія – 1935–1936 (1940).
27. Три романси на слова О. Пушкіна:  
«Три ключа»;  
«Там на берегу»;  
«На холмах Грузии» – 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 радугу 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  
рощи солнце всходит» – 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 Вислы» 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 альта «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.

### 19.1.7. Музика до театральних вистав і кінофільмів

58. Музика до п'єси В. Вишневецького «Оптимистическая

трагедия» – 1932.

59. Музыка до кінофільму «Кармелюк» – 1932.

60. Музыка до кінофільму «Два дня» («Отец и сын») – 1933.

61. Музыка до фільму «Іван» (разом з Ю. Мейтусом) – 1933.

62. Музыка до кінофільму «Хрустальний замок» (разом з І. Белзою) – 1934.

63. Музыка до фільму «Бойцы и песни» – 1935.

64. Музыка до фільму «Новеллы о летчиках-героях» (разом з І. Белзою) – 1937.

65. Музыка до кінофільму «Освобождение» – 1940.

66. Музыка до п'єси В. Соловйова «Фельдмаршал Кутузов» – 1940.

67. Музыка до фільму «Тарас Шевченко» – 1950.

68. Музыка до п'єси «Золотая чума» В. Соловйова – 1951.

69. Музыка до п'єси «Навеки вместе» Л. Дмитерко – 1952.

70. Музыка до фільму «Пламя гнева» – 1955.

71. Музыка до фільму «Кровавое утро» за оповіданням М. Коцюбинського «Фата Моргана» – 1956.

72. Музыка до кінофільму «Іван Франко» (разом з М. Колесою) – 1956.

73. Музыка до п'єси «В пуще» Лесі Українки – 1957.

74. Музыка до фільму «Григорій Сковорода» – 1959.

75. Музыка до фільму «Гулящая» за романом Панаса Мирного – 1959.

76. Музыка до фільму «Летающий корабль».

*Музичні твори інших композиторів, відредаговані*

*Б. 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.

### 19.1.8. Питання та завдання

1. Дайте загальну характеристику музичної спадщини Б. Лятошинського.
2. Виявіть специфічні особливості музичної мови хорових творів Лятошинського.
3. Скільки симфоній створив композитор?
4. Висвітліть ідейно-тематичну спрямованість симфонічних творів Б. Лятошинського.
5. Розкрийте структуру та особливості музичної тканини III симфонії Лятошинського.
6. Висвітліть педагогічну й музично-громадську діяльність композитора.
7. Оперна творчість Б. Лятошинського.
8. Хорова музика Б. Лятошинського.

### 19.1.9. Література

1. Кияновська Л. Українська музична культура ; вид. 2, перероб. і доп. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП «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 Спілки композиторів України, 1995. – 151 с.
3. Лятошинский Б. Сочинения для фортепиано / сост. и вступ. статья И. Бэлзы. – М. : Музыка, 1972. – 130 с.
4. Лятошинський Б. Золотий обруч. Опера, клавір / Борис Лятошинський. – К. : Музична Україна, 1973. – 250 с.

## ТЕМА 20. УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Остання чверть ХХ ст., перші роки ХХІ століття позначені новим сплеском осмислення багатьох питань, пов'язаних зі станом, існуванням, шануванням тих надбань, що накопичені в Україні в різних видах мистецтва, зокрема в музичній (композиторській і виконавській) творчості.

У контексті загального соціокультурного простору музична творчість як специфічна галузь світової художньої культури сьогодні набуває значної вагомості. Її діалогова сутність і фахова спрямованість, що містяться в основі музичної творчості як такої, створюють такі умови для розвитку культури суспільства та кожної особистості, що сприяють саморозвитку її творчих здібностей, які потрібні людині будь-якої професії. Саме тому усвідомлення надбань музичної творчості в її широкому розумінні як невід'ємної складової культури в цілому є однією з найактуальніших проблем різних гілок гуманітарної науки, де чинне місце займає і сучасне музикознавство. Адже музична наука, висвітлюючи формування й розвиток музичної творчості в суспільстві, так чи так розкриває ті потреби, що існують у цьому суспільстві в конкретний історичний період, з'ясовує взаємозв'язок музичної думки з іншими науковими галузями, створюючи тим самим бажані й необхідні обставини для існування музичної царини та інших сфер людської діяльності.

Про сучасне музичне мистецтво багато пишуть, його обговорюють на телебаченні, йому присвячують музичні форуми, фестивалі, наукові симпозіуми. Сьогодні вже всім відомо, що українське музичне мистецтво ХХ ст. є цілісною динамічною, постійно оновлюваною системою, з багатющим внутрішнім змістом і величезною духовною силою, що дає можливість йому відгукуватися як на найскладніші історичні події, так і на найдивовижніші людські мрії, що й виводить його в ранг одного з найпопулярніших мистецтв на світовому рівні.

Знайомство на сторінках пропонуваного посібника з життєвим і творчим шляхом композиторів другої половини ХХ ст., їх досягненнями у творенні музики ще раз підтверджує думку про те, що музичне мистецтво України тісно пов'язане своїм корінням з музичною творчістю попередніх періодів:



мистецтвом класицизму, романтизму, імпресіонізму тощо.

У кінці ХХ ст. виникло чимало модерністських течій, посилилося прагнення використовувати нові виражальні засоби, нові музичні інструменти. Це закономірно. Так повинно бути. Нова епоха виявляє нові людські потреби.

Узагальнюючи сучасний досвід культуротворчого руху, доцільно нагадати думку відомого сучасного вченого в галузі дослідження української культури М. Гончаренка про те, що високий статус, історичну зрілість, міжнародне значення певної національної культури визначають:

– по-перше, здатність у мистецтві ставити й розв'язувати провідні загальнолюдські проблеми;

– по-друге, досягнення культурою (у нашому випадку музичною) того рівня розвитку, на якому її можна розглядати як цілісну систему;

– по-третє, дієва включеність культури в міжнародний культурний процес, коли її духовні цінності ефективно діють на міжнародній арені, а її творчі сили беруть активну участь у культурному житті всього світу;

– по-четверте, багатий духовний потенціал культури та здатність до самовідтворення на високому рівні.

Творча діяльність сучасних українських композиторів – Л. Дичко, А. Мухи, М. Скорика, Є. Станковича, Б. Фільц та інших – яскраво підтверджує викладену вище думку. Музичні твори вказаних авторів звучать на всіх континентах світу, підтверджуючи новий етап відродження українського музичного мистецтва.

## 20.1. Віктор Степанович Косенко (1896–1938)

Віктор 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 усесвітньо 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 і 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. Косенко організовує камерне тріо зі скрипки, віолончелі та фортепіано, виступи якого стали популярними 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 з точки зору творчості. 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, по-справжньому піаністичні шедеври української фортепіанної музики.

У Житомирі під натхненним пером музиканта з'являються «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців», три сонати, одинадцять етюдів, програмні п'єси й мініатюри для фортепіано, а також твори великої форми – Концерт 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 гіркого мигдалю», «Любов під в'язами» Ю. Нейла.

Перебуваючи в Житомирі, В. Косенко нерідко виїжджає до Києва, Москви, де спілкується з друзями-митцями. 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 традиції М. 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. В 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 й 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. Скрибіна, 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. 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. 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 оп. 8, ноктюрна-фантазії).

Розглядаючи вплив інших композиторів на творчість Косенка, слід вказати на творчість Лисенка (стосовно мелодики), Шопена й Ліста (у піаністичних прийомах), Рахманінова й Чайковського (щодо фактури), Скрибіна.

Говорячи про гармонію фортепіанних творів Косенка, слід підкреслити їх 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. Косенка в усій яскравості й багатогранності оприявнила творчу обдарованість композитора. Вона посіла одне з головних місць в українській фортепіанній літературі, збагатила скарбницю українського музичного мистецтва.

«11 етюдів у формі старовинних танців» (оп. 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, дуже популярну 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 якої 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 повітньою 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. Узагалі 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 домінанти.

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 етюду – 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 етюду 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)* у темпі Presto темпераментно закінчує всю сюїту. Її мелодика розгортається паралельним рухом секст або децим. Часто в мелодиці етюду зустрічаються хроматизми, які приводять до короткочасних модуляційних відхилень у тональності домінанти і субдомінанти. Тріольний малюнок 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.

### **20.1.1. 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**

### **20.1.2. Питання та завдання**

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.

### **20.1.3. Література**

1. В. С. Косенко у спогадах сучасників / упор. А. В. Косенко. – К. : Музична Україна, 1967. – 180 с.

2. Кияновська Л. Українська музична культура ; вид. 2, перероб. і доп. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 109–115].

3. Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / Богдана Фільц. – К. : Мистецтво, 1965. – 70 с.



## 20.2. Андрій Якович Штогаренко (1902–1992)

Андрій Якович Штогаренко народився в Дніпропетровській області в селі Нові Кайдаки в сім'ї робітничого. У 1936 році закінчив Харківську консерваторію по класу композиції в С. Богатирьова. Починаючи з 1932 року, працює в Спілці композиторів України, а з 1968 року очолює її. У період з 1954 по 1968 р. – ректор Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського й 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 в 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 звертається до програмної музики, створює симфонії «Памяти товарища», «Киевская», «Комсомоли посвящается», оркестрову сюїту «Пам'яті Лесі Українки», концерт-сюїту «Партизанські картини» для фортепіано з оркестром, струнний квартет «Вірменські ескізи».

Музика А. Штогаренка тісно пов'язана з народною українською музикою. Він багато працює над художнім перетворенням народної музики у 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;
- квітет «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 бачення. 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. 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. Штогаренко очолював Спілку композиторів України, був ректором Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. Враховуючи заслуги А. Штогаренка в розвитку українського музичного мистецтва, композитора нагородили почесним званнями Народний артист СРСР,

Герой Соціалістичної Праці СРСР, Лауреат державної премії ім. Т. Г. Шевченка, званням професора. Помер А. Штогаренко 15 вересня 1992 року в Києві.

### 20.2.1. «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-розповідного 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 фашистських 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.

І частина – «Спогад» – це своєрідний вступ до всього твору. Колишній учасник партизанського руху розповідає про минулу війну, молодь із 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 й похмурими днями війни. Після цієї коротенької заставки вступає тужлива наспівна мелодія у фортепіано, що нагадує українські народні плачі: це горе й страждання народу, сумна розповідь про тяжкі бойові будні.

#### *Нотний приклад 36.*

#### **А. Штогаренко «Партизанські картини». І частина «Спогад»**



Контрастом до неї звучить енергійний вольовий наспів у характері масових пісень громадянської війни. Спочатку тиха й насторожена тема поступово ширшає, стає все більш схвилюваною, 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. Відразу виринають спогади про героїчні будні партизанів. Постають образи мужніх, самовідданих людей. Стрімкий навальний рух та енергійна маршоподібна мелодія у 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.

### *Нотний приклад 37.*

#### **А. Штогаренко «Партизанські картини». II частина «Раптовий удар»**



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 третьої 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 із 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. Штогаренка посідає почесне місце. Це твір глибоко народний, справді сучасний за ідейно-образним змістом і музичною мовою.

### 20.2.2. Симфонія-кантата «Україно моя»

Твір написаний у 1942–1943 рр. на основі поезій А. Малишка й М. Рильського. Глибокий зміст, емоційно-образний характер і високохудожня форма – кращі риси поезії, що вплинули на музичну мову твору. Головна роль у симфонії-кантаді відведена хором і солістам, у партіях в 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. Вона 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 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.

### 20.2.3. Питання та завдання

1. Загальна характеристика творчої діяльності А. Штогаренка.
2. Головна тематика музичної творчості А. Штогаренка.
3. Інструментальна музика А. Штогаренка. «Партизанські картини».
4. Кантата-симфонія «Україно моя».
5. Жанрова спрямованість музичної творчості А. Штогаренка.

### 20.2.4. Література

1. Виноградов Г. Андрій Штогаренко / Г. Виноградов. – К., 1973.

### 10.3. Віталій Дмитрович Кирейко (1926)

Одного травневого дня 1958 року на театральній сцені Львівського оперного театру ім'єні Івана Франка з'явилась афіша, яка сповіщала про прем'єру опери «Лісова пісня» сучасного українського композитора Віталія Кирейка. Поетичний шедевр Лєсі Українки був майстерно озвучений музикою талановитого композитора.

Твір В. Кирейка став першим гідним втіленням «Лісової пісні» Лєсі 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, і 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 Сусанін» М. Глінки, «Фауст» Ш. Гуно, переписування до нотного зошита мазурок Ф. Шопена, п'єс із «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 й 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, Лєсі Українки, М. Рильського.

Та ось прийшов трагічний 1941-й...

Похмурі роки фашистської окупації, злидні, голод, холод,





хвороба і смерть батька, мандрування селами, 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 вишу. Учена рада консерваторії призначає йому, як одному з кращих студентів, персональну стипендію імені М. Римського-Корсакова.

Вже тоді Кирейко зрозумів: щоб стати справжнім музикантом, самих тільки академічних знань замало. 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. Ревуцькому.

Під керівництвом Ревуцького Віталій опанував не тільки «таємниці» композиторської техніки – він навчився думати про життя, про високе призначення мистецтва, про громадянський 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, усебічного 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 й симфонічного оркестру; «Привітальна увертюра», симфонічна поема «Пам'яті Леонтовича», два струнних квартети, дипломна кантата на текст М. Рильського. І хоча ці твори ще не мали самостійного художнього значення (у високому розумінні цього слова), у них поступово вимальовувався майбутній почерк композитора, головна тема його творчості: прагнення до значних, з філософським підтекстом задумів і масштабно-симфонічних композицій, лірична оповідність, мелодійність музики, спірання музичної мови на вітчизняну класику (Римського-Корсакова, Бородіна, Лисенка, Леонтовича) й українську народну пісню.

У 1949 році В. Кирейко успішно закінчує консерваторію і вступає до аспірантури для 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 із 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 дисертації – «Українській симфонії для великого симфонічного оркестру» (1953 р.). Розпочинаючи працювати над цим першим самостійним великим твором, композитор поставив перед собою складне завдання. У симфонічному жанрі, який вимагав значних філософсько-художніх узагальнень, він прагнув висловити власні враження й 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 скерцозна 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, творчого досвіду. Та й сам задум «Української симфонії» з суворою героїкою трудових буднів воєнних років не відповідає 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 творчості. Музикант довго й 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.

### 20.3.1. Опера «Лісова пісня»

Драма-феєрія «Лісова пісня» – самобутнє й неповторне 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 прекрасного завтра.

Свою драму-феєрію Леся Українка назвала «Лісовою піснею». І дійсно, поетичне слово в ній невіддільне від музики, яку чути і в співучості 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-награти 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 награти співзвучні емоційному підтекстові ситуації. Леся Українка чує їх у певному драматургічному взаємозв'язку, завдяки чому створюється враження невинної підводної течії музики, своєрідного «оперного симфонізму». Звідси – об'єднання кількох мелодій у цикли (№№ 1–4; №№ 6–8), надання окремим награтам (№№ 8 і 10) значення емоційного видозмінення (миль 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 куточку Волинського краю. Основні персонажі твору – лісова русалка Мавка, селянський парубок Лукаш, його дядько Лев, Лукашева мати, Килина – молода удова, згодом

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. Під час 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 і 7).

### *Нотний приклад 38.*

**В. Кирейко. Опера «Лісова пісня». Тема вступу (голос Лукашевої сопілки: композитор використовує мелодії з волинського зошита Лесі Українки № 1 та № 7)**



Образ Лукаша характеризується трьома музичними темами-награшами, які, йдучи одна за одною, створюють відчуття єдиної пісенно-імпровізаційної мелодії, що з'являється у флейти соло (імітує сопілку), потім її підхоплює і розпівчує оркестр (переважно

високі струнні та дерев'яні інструменти – характерна ознака українського музичного мистецтва). Музику цього епізоду можна визначити як поетичне цвітіння весни.

*Нотний приклад 39.*

**В. Кирейко. Опера «Лісова пісня». Тема образу Лукаша**

The musical score is presented in five systems, each with two staves. The first system is marked 'Andante' and features a 'F.' dynamic. The second system is marked 'dolce' and 'p'. The third system is marked 'F.' and 'p'. The fourth system is marked 'Andantino semplice' and 'F.'. The fifth system is marked 'Andantino semplice' and 'p'. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Акт І. Розбуджена дивними звуками сопілки, зі стовбура старої напівзасохлої верби виходить Мавка. Вона здивована звуками та співом сопілки. З хащі 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.

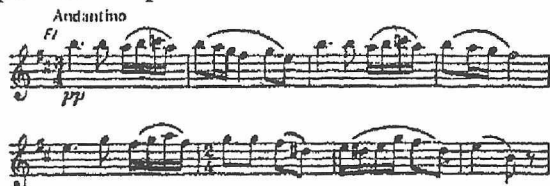
Уже з перших реплік Мавки перед слухачем постає не холодна, фантастична, а жива, сповнена високих прагнень істота. Її вокально виразна мова – то наївно-розповідна (діалог з Лісовиком), то збуджено-емоційна (діалог з Лукашем) – уся виткана з інтонацій українських ліричних пісень та опоетизованої розмовної 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 проникає глибоко в серце лісової дівчини і сповнює його незвіданим почуттям.

#### Нотний приклад 40.

#### В. Кирейко. Опера «Лісова пісня». Лейттема Мавки



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 хаці 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 залицання 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 невіддільність людини від неї. 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. До сердець лісової дівчини й людського хлопця впала яскрава зірка великого почуття. Дуєт 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. Пізніє 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 пританцювуваним ритмом, настирним остинантним супроводом у струнних інструментах, а «верескливо» репліки кларнета й флейти яскраво змальовують образ старої жінки, яка погрузла в безпросвітній буденщині. Звучить речитатив 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. Звучить їх сцена-дует.

Між Килиною і Мавкою проходить сцена. У Мавки забирають серп, Килина кидається на жито і жне, «як вогнем палить». Мати милується працювитою жінкою.

Підходять Лукаш і дядько Лев. У музиці звучить мелодія на основі теми-награшу з I 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-награвшів, 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 страхітливе 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!»

#### Нотний приклад 41.

#### В. Кирейко. Опера «Лісова пісня». Лейттема Мавки



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 все напруженіша. 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 страхітливого 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, багато 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 проінята музика цього симфонічного епізоду. Вона явно виникла під впливом літературних ремарок до III дії драми Лесі Українки.

...Світанок пізньої осені. Безлистий ліс ледве мріє проти попелястого неба чорною щетиною... Крізь дерева видно Лукашеву хату. Біля однієї стіни чорніє якась постать, у ній ледь 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 виття 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 хащі 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 посилає прокляття (зловісні пасажі в оркестрі) лісовій дівчині. І тієї ж миті Мавка перетворюється на вербу з сухим листям і шакучим 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, «кружляючі» пасажі (скрипки, високі дерев'яні інструменти, гліссандо арфи). Вони ніби огортають 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, уся хата обертається вогнем. Усі тікають. Тільки Лукаш, дивлячись у вогонь, переможно 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 син Килини 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, благаю», – 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 утрачене назавжди.

Та ось голос сопілки теплішає, сповнюється ніжно-трепетним почуття оживаючого кохання. Одна за одною відроджуються веснянки-награти Лукаша. До них приєднується лейттема Мавки.

Музична дія немовби повертається до початку опери – її симфонічного вступу. По-весняному 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 красвид. Лукаш сидить сам, прихилившись до берези. Так, із сопілкою в руках, мріючи про Мавку, про кохання, про весну, він і засинає назавжди. Ланатий 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, 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 опoетизованій 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 краса

опери – це образ Мавки, характер якої розкривається поступово, у процесі самої дії. Вокальна партія Мавки співуча, пластична, зіткана з інтонацій українських ліричних пісень. Зустріч із Лукашем, його гра на сопілці змінили лісову дівчину, сповнили серце людськими почуттями, коханням. Кохання принесло Мавці не тільки радість, вона вперше зазнала горя й мук. 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. Натхненний художник, він занедбав свій талантизм, 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.

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, краді 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 солюючих 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. І. Чайковського, має вчений ступінь кандидата мистецтвознавства, вчене звання професора.

За значні заслуги в розвитку українського музичного мистецтва В. Кирейку присвоєні почесні звання Заслуженого діяча мистецтв УРСР (1966) та народного артиста УРСР (1976).

### **20.3.2. Список основних творів В. Кирейка**

1. «У неділю рано...» опера за повістю О. Кобилянської (лібрето М. Зоценка) – 1965.

2. «Марко в пеклі» опера за драмою І. Кочерги (лібрето автора) – 1966.

3. «Лісова пісня» опера за драмою-феєрією 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 Лесі Українки (лібрето Н. Скорульської) – 1977.

#### **Симфонічні твори**

7. «Святкова увертюра» – 1949, (нова редакція) – 1969.

8. «Перша симфонія» мі-мажор – 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. Інтермеццо – 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. 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 Лравії 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. Лукші – 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.

### **20.3.3. Питання та завдання**

1. Життєвий і творчий шлях В. Кирейка.
2. Зустріч Кирейка з П. Козицьким.
3. Хто був учителем 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. Кирейка.
7. Музичні лейттеми – характеристики головних героїв опери «Лісова пісня», проспівайте їх.
8. Яку думку стверджують Леся Українка й композитор в образі бідного селянського хлопця Лукаша?

### **20.3.4. Література**

1. Майбурова К. Віталій Кирейко / К. Майбурова. – К., 1979.
2. Творець чарівних мелодій: Розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка / упор. І. В. Лобовик. – К. : Криниця, 2002. – 112 с.
3. Архимович Л. Віталій Кирейко / Л. Архимович. – М., 1968.
4. Єфремова Л. «Лісова пісня». Опера В. Кирейка / Л. Єфремова. – К., 1965.
5. Муха А. Композитори України та української діаспори / Антон Муха. – К., 2004.

## 20.4. Антон Іванович Муха (1928–2008)

Серед провідних діячів музичної культури України другої половини ХХ століття, діяльність яких розгорнулась у післявоєнні роки, слід назвати ім'я композитора, доктора мистецтвознавства, активного громадського діяча, професора Антона Івановича Мухи.

Родовід його бере початок з невеличкого українського містечка Білопілья Сумської області. Його батько, сільський швець, Іван Антонович, і мати, Надія Антонівна, мали велику сім'ю й страшенно 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, чії 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 усе хлопець полюбив музику, і полюбив її на все життя.

Після визволення міста від окупантів Антон придбав двохрядну гармошку, яку потім вдалося поміняти на акордеон. У школі хлопець 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 дорогі для себе відгуки від відомих українських композиторів



М. Вериківського, Г. Майбороди, М. 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 просвіти України, яке на той час очолював П. 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. 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 з композиції та всіх викладачів кафедри. Увага кафедри композиції відчувалася повсякденно. Завдяки її піклуванню Антон Іванович разом з іншими студентами отримав іменну стипендію. Узагалі педагогічна діяльність викладачів кафедри композиції була спрямована на розширення всебічного музичного кругозору своїх вихованців. Так, на практичних заняттях з загального фортепіано в Розалії Борисівни Круглої Антон перечитав з листа багатий і різноманітний фортепіанний репертуар вітчизняних українських композиторів. Тактовно й наполегливо розвивала внутрішній слух студента педагог із сольфеджіо Фріда Ісаківна Аєрова. Саме в студентські роки Антон Муха добре познайомився з музичними творами Л. Ревуцького, які разом з іншими стали прикладом для його індивідуальної творчості й об'єктом для наслідування.

Узагалі духовний вплив 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. Кирейком, Р. І. Деранже), викладачами, які проводили з ним індивідуальні заняття: Г. Майбородою, М. Дремлюгою, О. Свечніковим.

Здібний і сумлінний студент, Антон Муха, успішно перейняв від старших колег дбайливе ставлення до музичних класичних традицій, української народної пісні, високу громадську етику й доброзичливість у спілкуванні з іншими, уміння 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 А. Муху в аспірантуру Київської консерваторії, яку він закінчив 1955 року.

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 А. Муха продовжує опановувати жанри вокальної музики. Кожного року творча полицка музиканта поповнюється новими солоспівами. У 1948 році з'являються романси «Я так боюсь...» на слова О. Бергольц, «Вже розквітається, мов тайна» на слова М. Терещенка.

У 1949–1950 рр. написані пісня «Вечер встречи» на слова Д. Пільчевського, двоголосний хор «Пісня комсомольців 20-х років» на слова М. Светлова, романс для баритону або меццо-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. 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 Муха закінчує партитуру й клавір Концерту для скрипки з оркестром у трьох частинах. Скрипковий Концерт А. 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 відчуваються очевидні впливи новочасної ліричної пісенності.

Концерт для скрипки з оркестром А. 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. 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. Муха завершує навчання в консерваторії, а початою в 1953 році роботою над Симфонією в 4-х частинах продовжує своє професійне вдосконалення вже в аспірантурі при Київській консерваторії.

Перебуваючи в аспірантурі, композитор цікавиться не тільки симфонічними жанрами. Його творчі інтереси спрямовані й на театральне життя. З'являється 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» («Гропою 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. 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 Адажію 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. 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. він пише вокально-танцювальну сюїту «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. Мухи в розвитку музичного мистецтва, постійна участь у створенні нових цікавих і актуальних кінострічок, теле- й радіовистав, активна робота музиканта в 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».

Склалося так, що починаючи з 1961 року А. 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. Муха захоплюється особливостями нового мультиплікаційного кіно й починає співпрацювати з робітниками 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 спігуронька», «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 інших. Слід сказати, що багато стрічок, до яких А. Муха створював музику, одержали почесні відзнаки на престижних міжнародних і республіканських кінофестивалях (у Лейпцигу, Римі, Москві).

У 1962 році А. Муха переходить на постійну роботу в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР (нині Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України). Працюючи в інституті, А. Муха цікавиться питаннями програмності в музиці. Розробка цього дослідження згодом переросла в серйозну наукову працю, і в 1966 р. А. Муха захищає кандидатську дисертацію з обраної теми й отримує наукове звання кандидата мистецтвознавства.

Поряд з науковою діяльністю Антон Іванович 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 мелодіку, стійку ритмічну основу, нескладну фактуру викладання всієї музичної тканини, динамічну лінію, яка розгортається природно, без різких змін і має повну завершеність (наприклад, «Осіньна 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. Заболотному).

Переглядаючи список надрукованих робіт А. 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. 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 є автором 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 був відповідальним редактором V тому «Історії української музики».

А. Муха був автором, упорядником і редактором великої кількості музично-довідкової літератури: довідника «Союз композиторов Украины», «Української музичної енциклопедії» (Т. I), «Шевченківської енциклопедії», а також автором науково-методологічних робіт просвітницького напрямку («Симфонический оркестр и его инструменты», «Країна симфонія»), редактором цілої низки монографій (26) і наукових статей.

А. Муха постійно вів активну роботу з підготовки наукових кадрів. Під його безпосереднім керівництвом підготували й захистили дисертації 4 кандидати мистецтвознавства. Офіційним опонентом А. Муха виступав при захисті 11 докторських і 26 кандидатських дисертацій. Ним підготовлено понад 130 відгуків на докторські й кандидатські роботи.

А. Муха неодноразово очолював 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. 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 оглядово-історичних джерел, що друкувались у періодичних виданнях, відшукувались 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), 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 того композитора. Помер А. Муха раптово у 2008 році.

#### **20.4.1. 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. 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», fuga 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.

### **Солоспіві (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 тя, Ванюша», обробка російської народної пісні – 1953.

95. «Хуторок», обробка російської народної пісні – 1953.

96. «Песня улетевшему», слова О. Македонія – 1955.

97. «Тарантела», слова А. Мухи – 1960.

98. «Місяць за хмарами», слова А. Мухи – 1960.

99. «Старовинний романс», слова А. Мухи – 1961.

100. «Приближення 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. Реви – 1969.
104. «Метелиця», слова Л. Реви – 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. «Біла 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 й танці для малюків**

124. «На парад», слова Т. Ковалевської – 1962.
125. «Юні чапаївці», слова Т. Ковалевської – 1962.
126. «Карнавальна полька», танцювальна сюїта – 1963.
127. Три п'єси-картинки: «Рибки», «Північний ведмідь», «Орея» – 1967.
128. «Пісенька про машини», слова А. Костинського – 1967.
129. «Летить метелиця», слова Л. Реви – 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 тасмниць довголіття», режисер М. Грачов – 1962.

144. «Тасмниця 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 яечко», режисер І. Лазарчук – 1963.

159. «Мишко і Машка», режисер І. Лазарчук – 1964.

160. «Життя надвое», 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. Мірцін – 1957.
171. Урочистий концерт, музика А. Мухи, О. Сандлера, народна музика – 1957.
172. Опера «Ріпка», музика М. Йорданського – 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. «Ім – 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.

#### 20.4.2. Питання та завдання

1. У якій сім'ї і коли народився А. Муха?

2. Від кого А. Муха отримав 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. Муха – науковець-музикознавець.

#### 20.4.3. Література

1. Белікова В. В. Сторінки творчої діяльності Антона Івановича Мухи // Музичний ландшафт України (регіони, школи, індивідуальність) : збірник наукових праць / Валентина Венедиктівна Белікова. – 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 / Валентина Венедиктівна Белікова. – 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. акад. АПН України М. Б. Євтуха, укладач О. В. Михайличенко. – К. : Видавничий центр КНЛУ, 2008. – 199 с.

## ТЕМА 21. МУЗИКА ДЛЯ ДІТЕЙ І ЮНАЦТВА У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (Л. ДИЧКО, Г. САСЬКО, М. СКОРИК, М. СТЕПАНЕНКО, Б. ФІЛЬЦ)

У контексті розвитку сучасного соціально-культурного простору еволюційні процеси в різних видах мистецтва постають як сформовані й самодостатні художні явища. Вони дають підставу для виявлення типологічних узагальнень, що певним чином проєктуються на подальші етапи розвитку конкретного виду мистецтва та художню творчість у цілому.

Дієвість творчих процесів зумовлює постійне тяжіння до трансформаційних зрушень, які акумулюють численні утворення (різножанрові, різнотипні, різностильові, різнохарактерні й інші), що насичують світову художню ауру. З часом вони набувають статусу усталеного художнього явища. Таким значущим і багатофункціональним явищем зі своїми суто специфічними особливостями розвитку й функціонування в безупинному вихороподібному часовому континуумі є українська фортепіанна музика. Вона займає значне місце у творчості національних композиторів і виконавців як минулого, так і сучасності.

Історія формування фортепіанної музики в Україні тісно пов'язана з іменами українських композиторів-класиків (Д. Бортнянський, М. Лисенко, М. Калачевський, П. і В. Сокальські, Я. Степовий та інші). Інтонаційне коріння їхніх творів сягає джерел народної музичної творчості, фольклорного мистецтва «малих форм» – української народної пісні й танцю.

За довгі роки існування фортепіанна музика за своїм призначенням розділилася на:

- фортепіанну музику для дітей і юнацтва;
- фортепіанну музику для відпочинку;
- фортепіанну музику для виконавців-професіоналів вищого ступеню.

Музика для дітей і юнацтва виконується в ДМШ (як педагогічний матеріал), у дитячих садках, у загальноосвітніх школах, у музичних і педагогічних училищах. Музика для відпочинку звучить на молодіжних вечорах, святах, музичних форумах, під час домашнього музикування. А музика для виконавців-професіоналів виконується у великих концертних

залах, філармоніях, на конкурсах і музичних фестивалях.

Якщо давати загальну характеристику розвитку дитячої фортепіанної музики українських авторів, то слід зауважити, що досліджувана музика активно перейняла характерні риси всієї української фортепіанної творчості, а саме:

- використання накопичених у фортепіанному мистецтві попередніх часів (українському, західноєвропейському, російському) яскравих виражальних засобів і необхідних технічних прийомів музичного вислову;

- застосування певного кола музичних жанрів і форм (сонатина, варіації, марш, п'єса, пісня тощо) й існуючих стильових напрямків;

- відтворення яскраво-типових музичних образів;

- переосмислення й оспівування образів національного музичного фольклору;

- збереження й оновлення фольклорно-побутових традицій української народної музики;

- спирання на синтетичний тип мелодизму (як вокального, так й інструментального походження);

- втілення творчого діалогу між композитором (виконавцем) і слухачем, що ґрунтується на довірливості та щирості.

В історії розвитку національного музичного мистецтва твори для дітей і юнацтва завжди займали особливе місце. Поряд з обробками українських народних пісень і танців вітчизняні композитори постійно продовжували кращі традиції музикантів Західної Європи (К. Дебюссі, Р. Шумана), Росії (П. Чайковського, С. Прокоф'єва, Г. Свірідова) у створенні окремих п'єс для дітей, а також дитячих фортепіанних циклів. Сказане підтверджують численні п'єси для фортепіано І. Берковича, В. Дублянського, С. Жданова, Ж. Колодуб, А. Коломійця, М. Лисенка, Г. Орлянського, М. Сільванського, Ю. Щуровського й інших авторів.

Крім окремих п'єс різної жанрової характеристики (лірична п'єса, марш, мазурка тощо) необхідно назвати фортепіанні цикли: «Фортепіанний альбом» М. Дремлюги, «Юним піаністам» М. Жербіна, «Дитячі п'єси» В. Золотарьова, «24 дитячі п'єси» В. Косенка, «24 фортепіанні п'єси» В. Кирейка, «Закарпатські новелетти» Б. Фільц, «Гуцульські акварелі» та «Картини російських живописців» І. Шамо, які вже давно увійшли до золотого фонду педагогічного репертуару ДМШ і сьогодні

успішно виконуються учнями від молодших до випускних класів.

Відзначимо, що фортепіанні цикли, які були створені в другій половині ХХ століття, наповнені пошуками нових форм, оригінальних співзвуч, цікавих колористичних і фактурних знахідок.

Продовжуючи традиції, що чітко намітились у попередні періоди, композитори сучасності звертаються до історичної тематики (Г. Сасько, «Відгомін століть»), відтворення музичних тенденцій далеких епох (В. Сильвестров, «Музика в старовинному стилі»), музичного оспівування природи рідного краю (В. Жуковський, «Лісові картинки», Ю. Іщенко, «Київський альбом»).

Активно працюючи в жанрах дитячої фортепіанної музики, композитори сьогодення майстерно поєднують у своєму композиторському письмі традиційні та новаторські засоби музичного вислову.

Розкриваючи зазначену мету нашої роботи, зупинимося на «Дитячому альбомі для фортепіано» М. Степаненка. Але при необхідності будемо звертатися й до композицій інших українських авторів.

У зв'язку з тим, що фортепіанна музика М. Степаненка ще не знайшла свого всебічного висвітлення в музикознавчій літературі, гадаємо, доцільно дати необхідну інформацію щодо видання обраного нами альбому.

Уперше збірка «Дитячий альбом для фортепіано» М. Степаненка була опублікована в 1980 р. видавництвом «Музична Україна». Маленькі мініатюри одразу ж набули популярності. У 1987 році було здійснене друге видання «Дитячого альбому» разом з такими фортепіанними творами композитора для дітей, як «Сонатина № 1» (фа-мажор), «Сонатина № 3» (до-мажор), «Українська сонатина № 2» (ля-мінор), «Варіації на українську тему», «Козачок», маленька фортепіанна сюїта «Про звірів».

Дитячий альбом М. Степаненка має десять дитячих п'єс. Усі вони програмні. Кожна п'єса має свою назву (крім третьої):

1. Перший пролісок
2. Ляльковий танець
3. Етюд
4. Скривдили
5. Дразнилка
6. Український танець
7. Веселка
8. Експромт
9. Вечірня мелодія
10. Взимку на трійці

«Десять дитячих п'єс» альбому можна сприймати як цілісний фортепіанний цикл, де всі мініатюри пов'язані єдиним змістом, який умовно може бути названий «Дитинство». Якщо ж сприймати кожну п'єсу окремо, крізь призму її назви, як своєрідне вираження емоційного стану дитини, то перед слухачами розгортається картина одного дня із життя дитини. Дійсно, важко уявити собі, скільки емоційних вражень отримує дитина за одну добу. Навіть окремі назви п'єс циклу яскраво підкреслюють різноманітний настрій дитини, наприклад, «Скривдили» (№ 4), «Дражнилка» (№ 5), «Вечірня мелодія» (№ 9), «Взимку на трійці» (№ 10).

Аналізуючи твори «Дитячого альбому» М. Степаненка, варто розглянути:

- тональний і динамічний план;
- метро-ритмічну основу;
- музичну форму;
- структурні особливості мелодичної лінії кожної мініатюри.

Відкриває фортепіанний альбом п'єса «Перший пролісок». Завершує його мініатюра «Взимку на трійці». На перший погляд, ці два твори відрізняються за своєю емоційною насиченістю. Але якщо добре вслухатися, то відчувається певна спорідненість обох п'єс у плані їх емоційної характеристики.

Звучання п'єси «Перший пролісок» відкриває перед слухачами картину спокійного пробудження природи після довгого зимового відпочинку. Останні такти мініатюри «Взимку на трійці», ніби розпорозуючись у сніговому повітрі, теж вносять відчуття певного внутрішнього задоволення і заспокоєності після веселої прогулянки. Таким чином, враження емоційного спокою відкриває і завершує останні такти циклу, що робить весь альбом достатньо цілним і завершеним в музично-образному й емоційному відношенні.

Продовжуючи розглядати «Перший пролісок» слід зазначити, що п'єса написана в тональності ре-мажор, загальний темп її *Moderato*. Метро-ритмічна основа мініатюри розвивається в чотирьохдольному розмірі (4/4). Необхідно підкреслити загальну звукову нестійкість п'єси, що передається автором секундовими поспівками в мелодичній лінії правої руки та секундовим низхідним рухом у лівій руці (див. тт. 1–4: *фа-дієз, фа-бекар, мі, ре-дієз, ре-бекар, до-дієз, ре*). Певна звукова рівновага прослуховується в тт. 5–7. Таке враження складається внаслідок двоголосної фактури викладу музичного матеріалу мініатюри. У

нижньому голосі (у лівій руці) чергується звучання мажорного й мінорного акордів у розложистому вигляді. І хоча у верхньому мелодичному голосі зустрічається нестійкий інтервал септима (т.т. 6–7), її звучання на фоні відвертого мажорного і мінорного акордів не сприймається загострено, а тільки символізує напружене тяжіння маленької квіточки до сонця.

Музична форма п'єси «Перший пролісок» – період, що складається з двох речень. Перше речення за своїм змістовим значенням можна охарактеризувати як оповідне. Друге речення, починаючись у верхньому регістрі, продовжує розповідь попереднього й висвічує його в більш прозорих фарбах. На фоні спокійного коливання восьмих нот у лівій руці здійснюється помірний рух головної мелодичної лінії. Така побудова музичної тканини утворює враження легкого подиху. А у слухача може виникнути образ маленької чарівної квіточки, яка тільки-но пробивається крізь м'який пухнастий сніг. Лагідне, ласкаве весняне сонечко ніжно торкається кожного її листочка.

Два останні такти п'єси, матеріал яких будується на основному мелодичному вислові, виконують роль маленької коди. Таке майстерне закінчення мініатюри робить п'єсу логічно завершеною й цільною.

Загальна динаміка п'єси розвивається від *p* до *pp*. Інтенаційне відтворення мелодичної лінії твору, подібно до хорового звучання, потребує м'якого кантиленного звуковедення. Саме для цього композитор застосовує термін *dolcissimo* в першому такті, що є обов'язковим для виконання всього музичного тексту.

Кожна мелодична фраза розвивається не єдиною безперервною лінією, а складається з маленьких елементів-субмотивів. Цікавим є той момент, що субмотиви поєднуються між собою завдяки використанню нотних (репетиційних) повторів, виконання яких само по собі викликає незручності і складності. Виконуючи такі репетиційні повтори, необхідно постійно контролювати звуковедення, стежити за тим, щоб наступний звук (що повторюється) не виштовхувався. Тоді вся звукова лінія буде сприйматися не як окремі коротенькі поспівки, а як єдина цільна мелодична фраза.

Інтервальний склад мелодичної лінії п'єси має секунди, терції, кварта, квінти, сексти, септими, октави – інтервали, розташовані таким чином, що значно посилюють сприйняття основних



функцій ладу – домінанти й тоніки.

Для підтримки співучого звуку автор пропонує вживати пряму та запізнювальну педалі, що передбачає засвоєння спеціальних вправ і тренування.

Друга мініатюра альбому – «Ляльковий танець» – написана в тональності однойменного мінору – *ре-мінор*. Загальний рух п'єси розвивається в темпі *Moderato*. Метро-ритмічна структура танцю розгортається у дводольному розмірі (2/4). Музична тканина побудована з трьох речень (по вісім тактів), які за своїм музичним висловом є закінченою музичною формою – періодом.

Відтворюючи в музиці танцювальні рухи (стрибки, кружляння, «доріжку», граціозні притупування), композитор будує мелодичну лінію п'єси. Вона починається 16-ми нотами, які вдало чергуються з вісімками та четвертними.

Вивчаючи мініатюру, неважко уявити собі двох танцюристів. У кожного своя роль, свої рухи – хореографічні фігури. Партнери по чергово виконують сольні епізоди: перший танцюрист – тт. 1–8; другий – тт. 9–16. Починаючи з 17 такту, танцюристи поєднуються в єдиному танцювальному русі.

Засоби музичної виразності (*staccato*, *акцент* під лігою), використані композитором у мініатюрі, природно повертають і слухача, і виконавця до її назви. Адже танцюють не живі люди, а ляльки.

Захопившись танцем, ляльки в кінці мініатюри намагаються показати всю свою майстерність, але у них не вистачає подиху, бо вони тільки заводні ляльки.

Динамічна лінія п'єси розгортається в межах звучності на *mp*, *p*. А закінчується мініатюра на *pp*, залишаючи в слухача образ улюбленої тендітної казкової іграшки.

Третя п'єса – Етюд – створена композитором у ля-мажорі – у домінантовій тональності порівняно до тональностей двох попередніх п'єс. Враховуючи головний напрямок етюдів – п'єс, що спрямовані на оволодіння технічними прийомами звуковедення на фортепіано, автор пропонує виконувати Етюд у темпі *Allegro*. Метро-ритмічна основа його має дводольний (2/4) розмір. Мелодична лінія в гамоподібному русі проводиться в лівій і правій (переважно) руках вгору та вниз.

У зв'язку з тим, що Етюд написаний для учнів початкових класів ДМШ, музичні фрази його будуються по 2 або 4 такти з

акцентами на першу долю такту. Таке акцентування музичного матеріалу допомагає розвивати ритмічну основу музичних здібностей виконавця. А невеличкі за об'ємом музичні фрази, поєднані в періоді, захищають музичний апарат юного виконавця від професійного захворювання («перегрівання рук»).

Особливого загостреного колориту мелодичній лінії Етюдундає використання підвищеного IV ступеню (лідійської) в тт. 1, 3, 7, 11, 13, 15, 19, 23 за текстом. Специфічне інтонаційне звучання завдяки застосуванню підвищеного IV ступеню та м'яке акцентування переважно на першій долі такту й на другій долі в тт. 13, 14, 15, 16 надають Етюдундають відтінок танцювальності.

Звукова лінія Етюдунда, порівняно з попередніми п'єсами, наповнена динамікою на *f* та *mf* (як у верхньому, так і в нижньому регістрах). Але закінчується твір на *dim.*, *rit.* та *p.*

Четверта п'єса – «Скривдили» – написана в тональності ля-мінор. Загальний темп *Moderato*. Метро-ритмічна основа її витримана в розмірі дві чверті (2/4). У якості музичної форми автор обирає період, що складається всього з двох речень по вісім тактів. Дійсно, якщо пильно простежити за поведінкою дитини, то можна помітити, як іноді досить різко змінюється її настрій. То вона образилась і розплакалась – а вже через хвилину бігає й сміється. Гадаємо, саме з цих причин автор обирає невеличку, компактну за об'ємом музичну форму, де можна яскраво висловити миттєво змінюваний настрій дитини.

Емоційний настрій, образна характеристика п'єси «Скривдили» не насичені різкими емоційними змінами. Композитор відтворює емоційний стан дитини, яка переживає своє горе, так би мовити, сам на сам, тільки з вірною подругою – Лялькою, якій тихесенько розповідає про все, що трапилося. Такій образній характеристиці сприяє і загальний розвиток динамічної лінії, що проводиться на *p* протягом усього тексту мініатюри.

Відчуття жалібності посилюється в другому реченні (тт. 9–15), де в тактах 9, 11 і 13 інтервал збільшеної квати з акцентом звучить у другій октаві. У результаті такого застосування дисонуючого інтервалу розвиток музичної тканини сприймається значно більш загострено й болюче, ніж у першому реченні. Саме за рахунок такого викладу музичного матеріалу автор досягає головної мети твору – відтворення настрою жалю й образи.



Безумовно, головним засобом музичної виразності мініатюри «Скривдили» залишається мелодична лінія. Її жалібні, низхідні, секундові інтонації, що завершуються малою терцією, яскраво відтворюють настрій болісного жалю:

*Нотний приклад 42.*

**М. Степаненко. Дитячий альбом для фортепіано.  
«Скривдили»**



У першому реченні вона проводиться у верхньому голосі (у правій руці), а в другому реченні, де зростає загальне емоційне піднесення, мелодична лінія звучить у лівій руці – у регістрі, дуже зручному для її відтворення дитячим голосом. Це значно сприяє відтворенню музичної образності самим виконавцем.

П'ята мініатюра «Дражнилка» звучить контрастом до попередньої п'єси. Загальний емоційний настрій створюється завдяки засобам музичної виразності: динаміці й темпу. За об'ємом п'єса маленька – всього 10 тактів (музична форма – період), та її динаміка (на *f*) і напористий швидкий темп (*Allegro*) утворюють саркастичний, але не злий музичний образ.

Певну напруженість, загострену пікантність надають секундові сполучення між правою й лівою руками в кожному такті. Створюється відчуття політонального зіставлення. Наприклад:

*Нотний приклад 43.*

**М. Степаненко. Дитячий альбом для фортепіано.  
«Дражнилка»**



За рахунок застосування дисонансів у верхньому регістрі їх звучання не сприймається як щось жахливе та лиховісне, скоріш воно усвідомлюється як щось жартівливе з відтінком упертості. З попередніми п'єсами її поєднує квадратна метро-ритмічна

структура, викладена в чотирьохдольному розмірі (4/4).

Мініатюра «Дражнилка» закінчується в басовому ключі динамікою *p*, що підкреслює безтурботний настрій дитячої забави.

Шоста п'єса – «Український танець» – утворена в тональності ля-мінор, музична форма її – період, ритмічна основа викладена у дводольному розмірі (2/4).

Енергійна мелодія з характерним танцювальним ритмом побудована на основі поєднання в єдине ціле невеличких мелодичних фраз – субмотивів. Розвиваючись у межах терції, вони витончено оспівують і підкреслюють основний усталений звук ладу – ля. Крім цього, своєю специфічною будовою мелодична лінія своєрідно відтворює «дрібні» хореографічні рухи танцюристів.

Загальний діапазон мелодії «Українського танцю» розвивається в межах октави (тт. 1–4). Своєрідна «відповідь» звучить у нижньому голосі (тт. 9–12). Виникає враження, що композитор відтворює дії двох танцювальних груп: жіночої й чоловічої. Спочатку мелодія звучить у верхньому регістрі, ніби представляючи жіночу групу. Складаючись із невеличких поспівок, вона проводиться досить стрімко, наповнюючи загальне звучання п'єси витонченою граціозністю.

Починаючи з 9 такту, звучить «відповідь» жіночому танцю – це соло чоловічої групи. Настійні акценти на першій долі такту (тт. 9–12) надають йому характеру рішучості та завзятості.

Новим елементом у подальшому нотному тексті є поява *ostinato* на звуці ля малої октави. На його фоні далі за текстом з'являються квінтовий тон *мі* в середньому голосі та звук *фа-дієз*. Ці звуки разом з *ре-дієз* у верхньому голосі своєрідно підкреслюють і стверджують домінантову функцію натурального й гармонічного ля-мінору, завдяки чому посилюється та підтверджується звучання основної тональності мініатюри – ля-мінор.

На останніх тактах п'єси (тт. 22–27) *ostinato* переноситься в регістр першої октави, де сприймається як м'яке звучання народного музичного інструмента – волинки, яка є не тільки в Україні, а й у багатьох інших країнах світу (Болгарії, Польщі, Чехії тощо).

На фоні *ostinato* на відносно слабких долях такту звучать квінти в партії лівої руки. Таким засобом викладання музичної тканини наступного разу підкреслюється певна спорідненість

танцювальних ритмів народів-сусідів з танцювальними традиціями мешканців регіонів Західної України.

Низхідні «зникаючі» чисті квінти в партії лівої руки повертають слухача до субдомінантової функції основного ля-мінорного ладу. А динамічна лінія, розпорошуючись у звучності тонічної квінти на *pp*, завершує танцювальну мініатюру.

Сьома п'єса – «Веселка» – написана композитором у тональності мі-мажор. Метро-ритмічна структура її викладена в чотирьохдольному розмірі (4/4). У темпі *Andante* спокійно розгортається вся музична картина.

Прослухавши «Веселку», легко уявити собі весняну природу, що пробуджується після довгої холодної зими. Уже пройшов перший довгоочікуваний дощ і своєю теплою водою щедро напоїв матінку-землю. Ласкаве сонечко пригріває кожную травинку, кожен листочок.

І о диво! З-поміж кущів і дерев на блакитному небі, у промінцях нерішучого ранкового сонця пробивається та посміхається яскрава веселка. Вона радісно розповідає про все: як звільнилася від холодної і міцної криги річка, як маленькі й великі струмочки весело несуть свої води до людей, щоб скропити їх садиби; як із теплих країн прилетіли пташки і поспішають розташуватися у своїх домівках (шпаківнях), як перші бруньки з'явилися на кущах і деревах, а березові гаї вже готові щедро напоїти своїм соком кожного лісового мандрівника.

Музична тканина «Веселки» вирізняється чудовою композиторською знахідкою. Увесь акомпанемент твору викладений акордами, виконання яких передбачає застосування засобу арпеджіато. Мова йде про виконання акордової побудови послідовно, починаючи з нижнього звуку до останнього верхнього звуку по черзі. Виконання акордів способом арпеджіато нагадує своєрідне кольорове цвітіння, на фоні якого то у верхньому, то у нижньому регістрах проводиться мелодична лінія.

Підкреслимо, що музична тема «Веселки» подається в межах періоду (тт. 1–8). Її експозиційний показ можна сприймати як звукові перегукування різних музичних інструментів (наприклад, скрипки й віолончелі).

У наступних рядках нотного тексту мелодична лінія роздрібноється. Її окремі субмотиви лунають у різних регістрах, що підкреслює швидкозмінні переливи ранкового дива. Дійсно,

райдуга як швидко з'явилася, так і раптово зникає з неба.

Вражає гармонійна палітра п'єси, у якій чергуються нескладні мажорні та мінорні сполучення, розпорошуючись у блакитній височині, мов казкові блискавки-зірочки.

Наступне проведення музичної теми (тт. 17–18 і далі) не здійснюється в повному обсязі. Основний тематичний матеріал піби попадає під вплив викладання музичного матеріалу попереднього періоду, у результаті чого музична тема все більше розчиняється.

У кінці п'єси (тт. 27–30) арпеджовані акорди переносяться в праву руку, а загальний секундовий рух – у регістри другої та третьої октави, вкотре підкреслюючи тендітність і щедрість музичного вислову.

Восьма мініатюра – «Експромт» – випадає із загального контексту фортепіанного циклу М. Степаненка «Десять дитячих п'єс».

Зумовлене це випадіння різноманітними музичними образами, втіленими автором у нотному тексті. Можна припустити, що композитор намагався відтворити калейдоскоп фантастичних вражень людини після чогось прочитаного або побаченого.

Дійсно, скільки можна побачити за один день! Тому і нотний текст твору наповнений несподіваними злетами й падіннями, уїдливими інтонаціями й доволі «холодними» інтервалами. Мініатюра викладена у простій тричастинній формі, у тональності соль-мажор. Метро-ритмічна основа її має трьохдольний розмір (3/4).

Головний мотив мініатюри подається в першій і третій частинах. А з дев'ятого такту динамікою *p* починає розвиватися середня частина твору. Музичний матеріал її досягає звучності *f* (т. 17), чим підтверджується поява нового яскравого образу, навіяного прекрасними мріями та нестерпним бажанням.

Музична тканина середньої частини розвивається декількома пластами. На фоні витриманих інтервалів (переважно квінт і секст у лівій руці) у верхньому голосі «народжується» основна мелодія. Її гармонійний колорит і внутрішнє піднесення підтримують тріольні вісімки, що звучать у верхньому середньому голосі.

Саме в середній частині твору відбуваються великі емоційні зрушення. У кожному такті в темпі *Allegro* з'являється нова тональність (до-мажор, ля-мінор, мі-мінор та інші), використовуються дисонуючі акорди та септакорди, застосовуються

лідійська кварта й альтеровані співзвуччя. Поступово посилюється динаміка звучності, та, досягнувши *f*, знову віддаляється від слухача. Усе це свідчить про внутрішній конфлікт у сюжетній лінії мініатюри.

Далі музичний матеріал п'єси повертає слухача до первісного головного музичного мотиву, підтверджуючи думку: «Все пройшло! Все минуло!»

П'єса «Експромт» насичена глибоким внутрішнім змістом і, безумовно, призначена для виконання вже дорослою людиною, яка вміє оцінювати життєві ситуації та певним чином реагувати на них.

Якщо попередні мініатюри можна віднести до казкового світу дитини, то останні дві п'єси альбому пов'язані з відтворенням яскравих почуттів людини, що виникають під час зустрічі з Природою.

Дев'ята мініатюра – «Вечірня мелодія» – це кращий зразок ліричної п'єси «Дитячого альбому». Бувають хвилини, коли людина (чи то доросла, чи то маленька) відверта тільки з Природою. Саме таку щиру розповідь композитор відтворює в цій яскравій і водночас тендітній музичній картинці.

Передостання мініатюра вражає своєю мелодикою, що є творчою знахідкою композитора. Вона проводиться тільки в правій руці. А в лівій руці (протягом перших семи тактів) звучать акорди на всю довжину такту. Вони виконуються арпеджіато (як у п'єсі «Веселка»), що дуже нагадує звучання арфи. Підтримуються акорди запізнювальною педаллю. Гадаємо, такий показ мелодики дозволяє повністю зосередити увагу виконавця й слухача на її розвитку, відчуті кожний її новий подих.

«Вечірня мелодія» створена в тричастинній музичній формі, у тональності ля-мінор. Музична тканина її розвивається в темпі *Andante*. Після прослуховування всієї п'єси стає зрозумілим, що темп не повинен відтягуватися. Кожна мелодична фраза сприймається як щире висловлювання, сповнене новим емоційним подихом.

Якщо в першій частині твору викладання мелодичної лінії відповідає, скоріш, споглядальному характеру, то в середній частині вона наповнюється глибоким внутрішнім підтекстом.

Динаміка п'єси розвивається від *p*, *mp* до *f*. А в кульмінаційному моменті автор раптово пропонує застосувати динаміку *mp*, а не *f*, що підкреслює «інтелігентність» і

«толерантність» ліричного висловлювання.

В інтонаційному плані мелодична лінія п'єси досить складна. Розвиваючись у розмірі 12/8, що продовжує й розвиває музичні образки, створені в традиціях епохи романтизму, мелодична лінія утворюється з таких інтервалів: секунди, терції, квінти, октави. Вони використовуються в мелодичних фразах, що рухаються і вгору, і вниз, доповнюючи один рух іншим.

Особливістю розвитку мелодики цієї п'єси є затримання її руху – подиху на четвертій вісімці майже в кожному такті більше ніж звучання четвертої ноти. А в тт. 2, 4, 6, 10, 12, 14, 18, 20 довжина вісімки збільшується до половинної ноти з крапкою.

У кульмінаційній фразі композитор вдало поєднує декілька засобів музичної виразності: акцент під лігою (т. 15), динаміку *mp* після *f*, використання на першій долі такту ноти *mi* третьої октави довжиною половинної ноти з крапкою, після якої вісімки в мелодичній тканині виконуються на *rit.* Кульмінаційний момент мініатюри підкреслюється ще одним особливим засобом музичної виразності – застосуванням діапазону в чотири октави між правою й лівою руками. Усе це разом надає кульмінації «Вечірньої мелодії» хвилюючої чарівності та глибокої значимості (т. 15).

Закінчується п'єса динамікою *pp*, залишаючи враження заспокоєності й емоційного відпочинку.

Десята п'єса – «Взимку на трійці» закінчує фортепіанний цикл М. Степаненка. Мініатюра нагадує про чарівний казковий світ, який у новорічну ніч приносить кожній дитині довгоочікуваний і бажаний подарунок. Таким подарунком для мільйонів слухачів і виконавців-піаністів стала мініатюра «Взимку на трійці». Під її музику можна швидко проїхатися яскравим морозним ранком, подихати чистим повітрям, поспівати веселу запальну пісню й отримати багато позитивних емоцій.

Мініатюра «Взимку на трійці» має тричастинну форму, дводольний розмір (2/4), написана в тональності ля-мінор.

З метою відтворення картини швидкого руху завзятої трійки, що пролітає з веселим передзвоном бубонців, автор наповнює музичну тканину специфічними особливостями. Так, уся перша частина (тт. 1–8) імітує передзвін бубонців, якими завжди прикрашали трійку коней і карету чи сани. Цікаво, що в партії правої руки композитор використовує трізвучні акорди. Вони згруповані по чотири 16-ті долі й виконуються на *staccato*.



Застосування стакато, з одного боку, імітує біг коней, а з іншого, – нагадує передзвін маленьких бубонців. У партії лівої руки на другій долі такту прослуховується дзвін поодиноких бубонців, завдяки яким вказується недосвідченому подорожньому довгий шлях мандрівки.

У середній частині (тт. 9–16) «звучить» бадьора, запальна пісня. Саме в її тематизмі акумулюється образна виразність всієї п'єси: веселий настрій, завзятість, щирість і доброта людської душі.

Закінчується мініатюра «Взимку на тройці» мотивом, що структурно й мелодично побудований на звучанні першої частини (тт. 17–18). Цей мотив проводиться двічі в тональності до-мажор, що розташована на третьому ступені основної тональності ля-мінор, якою і закінчується розглянутий твір. Передостанні такти (тт. 29–30) повністю повторюють початкове звучання всієї п'єси, тільки в значно вищому регістрі (у четвертій октаві на фортепіано). А в останніх тактах (тт. 31–32) біг коней начебто зупиняється (у музичному тексті на *pp* звучить вісімка з крапкою на першій і другій долях такту).

Такі засоби відтворюють веселе звучання бубонців і завзятої тройки коней, що поволі віддаляється від слухачів.

Розгляд останньої мініатюри фортепіанного циклу М. Степаненка «Десять дитячих п'єс» дає можливість зробити певні висновки. Усі п'єси запропонованого циклу мають яскраву музичну образність, що виправдовує виконання кожної з них як у контексті всього циклу, так і кожної окремо. Зауважимо, перші шість мініатюр можна виконувати по дві п'єси. Виправдане це тим, що вони створені в однойменних тональностях (наприклад, мініатюри №№ 1–2 – у тональностях ре-мажор і ре-мінор).

Майже всі п'єси циклу написані у дводольному та чотиридольному розмірі (№№ 1, 2, 3, 4, 5, 7, 10). Тільки три п'єси (№№ 6, 8, 9) – у тридольному розмірі.

Усі п'єси циклу мають невеликі за об'ємом музичні форми. У формі періоду написані мініатюри №№ 1, 2, 3, 4, 5, 6; у простій двочастинній формі – №№ 7 і 8; у простій тричастинній формі – №№ 9 і 10.

Мелодична лінія є основним елементом відтворення музичної виразності кожної п'єси.

Фактура викладання музичного матеріалу превалює прозора.

Підкреслимо, що для музичного тексту фортепіанного циклу М. Степаненка характерними рисами є:

- чітка членороздільність викладу музичного матеріалу;
- логічна послідовність;
- внутрішня обґрунтованість змін і чергування різних засобів музичної виразності: мелодичної побудови, гармонічної насиченості, ритмічної фігурації тощо.

Отже, глибина музичного задуму, майстерно втіленого в досконалих музичних формах, робить кожную мініатюру фортепіанного циклу М. Степаненка змістовною, красивою, цікавою й улюбленою п'єсою серед музикантів шкільного і юнацького віку.

Якщо п'єси «Дитячого альбому» М. Степаненка відтворюють скоріше психологічні моменти життя дитини, то у фортепіанній сюїті «Про звірів» композитор продовжує давні традиції композиторів-романтиків, яскраво змальовуючи образи тварин – вірних друзів малечі.

У творчості українських композиторів казкові сюжети з образами тварин знайшли своє втілення в найрізноманітніших музичних жанрах. Вони стали основою для дитячих опер «Коза-дереза» М. Лисенка, «Лисичка, Котик і Півник» К. Стеценка.

Започаткування композиторами-класиками написання оперних жанрів з казковим сюжетом стало доброю традицією й важливим орієнтиром для творчості українських митців музичного слова і в подальші роки. Ураховуючи наявність музичних образів, їх зв'язок з національною музичною лексикою, психологією дитячого сприйняття, українські композитори ХХ ст. складають музичні твори з казковими сюжетами, дійовими особами яких є улюблені дітьми тварини: Вовк, Зайчик, Лисичка, Журавель. Це стосується опер «Коли друзі є» М. Завалішиної, «Вовк і семеро козенят» та «Кривенька качечка» Г. Компанійця, «Журавель і чапля» Є. Юцевича.

Крім опер, з'являються інструментальні тріо для фортепіано, флейти, віолончелі та читця «Кіт-хвалько» і «Їжак і Соловейко» М. Сильванського.

Вагоме місце образи лісового й тваринного царства займають у пісенних циклах і окремих вокальних жанрах: пісенний цикл Ю. Рожавської з п'яти пісень, з-поміж яких є «Ведмідь і Черепаха» та «Курка-розумниця»; пісня Л. Дичко «Бджілка»;

хорові твори Б. Фільц «Білочка восени», «Горобець та гілка», «Жук-жученко», «Зайці в долині», «Іжачок», «Кролику пухнастий», «Та зайчику сивесенький» (гагілочка); пісня-сценка М. Кармінського «Що нам робити з гусаком?»

Образи тварин знайшли своє висвітлення не тільки в оперних, інструментальних, пісенних, вокально-хорових творах, тобто в музиці, а й в інших видах мистецтва, наприклад, у кіно, де музику для фільмів створювали українські композитори. Так, український композитор А. Муха написав музику до мультфільмів «Каченята плачуть», «Справжнє ведмежатко». Крім цього, він здійснив оркестровку пісні «Журавель» (музика Ю. Чугунова) для симфонічного оркестру. Таким чином, у творчості українських композиторів образи тварин займають значне місце, і шість мініатюр маленької фортепіанної сюїти «Про звірів» М. Степаненка достойно продовжують цю традицію.

Зазначимо, що світ тварин завжди цікавив людей, а особливо дітей. Усім відомо, з яким нетерпінням діти очікують на поїздку в зоопарк або в цирк, щоб подивитись на рухливих мавпочок, спритних і сильних коней, царя всіх звірів – лева, який стрибає крізь вогняне кільце. Сьогодні багато сімей тримають дома котів, собак, папуг, з якими діти люблять проводити свій час – годують, розчісують, вигулюють, лікують, стежать за їх поведінкою, навчають трюкам. Саме завдяки домашнім тваринам народжується особливий сімейний затишок, виникає необхідний зв'язок зі світом тварин і Природи в цілому.

Як засвідчив огляд фортепіанної літератури, призначеної для дитячого віку, відтворення життя маленької людини з широкою гамою її відчуттів, стосунками з довкіллям можливе в найбільш розвиненому жанрі сучасної інструментальної музики – у фортепіанній мініатюрі. Особливості музичної мови цього жанру свідчать про його унікальні можливості крізь призму особистості митця (композитора, музиканта-виконавця) найточніше відтворити найтонші психологічні зміни внутрішнього стану людини, пов'язаного з враженнями від довкілля, появи різних настроїв, емоційних переживань.

Не надто заглиблюючись в історико-теоретичні аспекти розвитку жанру мініатюри (мета нашої роботи інша), можна говорити про збільшення психологічного навантаження змісту названого жанру. Фортепіанна мініатюра в сьогоденній музичній

творчості визначається лаконізмом і водночас ускладненням музичної мови, художньою цілісністю, де майстерно поєднуються прояви різноманітної музичної стилістики (Б. Лятошинський, Г. Сасько), а принципи романтизму чудово уживаються з високим рівнем відтворення емоційно-психологічного стану музичного вислову (Б. Фільц).

Повертаючись до маленької сюїти «Про звірів» М. Степаненка, зазначимо, що композитор для своїх музичних замальовок добирає образи таких звірів, зіставлення яких у контексті всієї сюїти створює різні емоційно-образні пласти. Можна навіть говорити про дві контрастні емоційні сфери цілісної музично-образної драматургії сюїти. Так, перші три п'єси, що відтворюють образи Бегемота (№ 1), Дельфіна (№ 2) й Черепахи (№ 3), можна віднести до спокійної емоційної сфери, а п'єси, де відтворені образи Білочки (№ 4), Лисиці (№ 5) й Мавпочок (№ 6), належать до іншої, більш експресивної сфери.

Зазначимо, що поєднання різноемоційних і різнохарактерних пластів у єдиному музичному цілому зумовлене головним принципом зіставлення самостійних, внутрішньо закінчених, незалежних одна від одної частин, що лежать у драматургічно-структурній основі сюїти як старовинного музичного жанру.

Підкреслимо, що жанр сюїти пройшов довгий шлях історичного розвитку, зазнав різних впливів інших жанрів і музичних форм. Не зупиняючись на його еволюції, зауважимо, що композиторська практика на сьогодні вже виробила й накопичила ряд прийомів для зв'язування різних частин сюїти: це і єдиний тональний пласт усіх частин сюїти, і чергування рухливих та спокійних темпів, і тематичний зв'язок між окремими частинами твору, і різнофактурне викладання музичного матеріалу, і динамічні й ритмічні контрасти тощо.

Даючи загальну характеристику музиці маленької сюїти «Про звірів», підкреслимо точне і яскраве висвітлення автором характерних рис тієї чи тієї тварини. Прослухавши кожну п'єсу, можна легко впізнати великого й вайлуватого Бегемота, гнучкого й розумного Дельфіна, поважну Черепаху, граційну Білочку, хитрувату Лисичку, веселих і безтурботних Мавпочок.

Аналіз музичної мови маленької сюїти «Про звірів» М. Степаненка з метою з'ясування складників музичної тканини тексту для всебічного розкриття художньо-образного задуму кожної

п'єси окремо й усього циклу становить мету пропонованої роботи.

Ураховуючи особливості жанру мініатюри (перш за все визначення найменшої за обсягом моделі одночастинної форми музичного твору), підкреслимо здатність мініатюри відбивати не тільки музичну експресію одномоментного емоційного стану людини, а й відтворювати її сконцентроване світовідчуття, що виникає під впливом нових життєвих ситуацій.

Інструментальні цикли, створені українськими композиторами в період другої половини ХХ – перші роки ХХІ ст., характеризуються синтезом різноманітних стильових прийомів, творчо поєднаних з унікальним індивідуальним почерком композитора.

Шість мініатюр фортепіанного циклу «Про звірів» мають назви:

- |             |             |
|-------------|-------------|
| 1. Бегемот  | 4. Білочка  |
| 2. Дельфін  | 5. Лисиця   |
| 3. Черепаха | 6. Мавпочки |

Розглянемо кожну п'єсу окремо.

Перша п'єса сюїти «Бегемот» всіма засобами музичної виразності допомагає слухачеві уявити величезного, повільного, незграбного, але дуже доброго звіра – Бегемота.

П'єса написана у формі періоду, має чотиридольний розмір (4/4). Повільний рух акордів у низькому регістрі в темпі *Grave* переконливо формує образ поважного й неповороткого Бегемота. Важкі рухи велетня передані акордовими сполученнями в поліфункціональному зіставленні (тт. 5–6) на динаміці *f*, що утримується понад два такти без *diminuendo* (тобто без послаблення звукової динаміки). Та раптом у третьому й четвертому тактах на третій долі такту динаміка різко змінюється, акорд звучить на *p* (піано). Складається враження важкого видиху Бегемота, який уже нікуди не хоче йти, а очима шукає воду, щоб швиденько плюхнутись туди й охолодити своє тіло. На сильній і відносно сильній долях третього й четвертого тактів акорди наполегливо повертаються до унісонного звучання звука *сі* (а в тт. 5–6 – до звуку *сі-бемоль*), тим самим наступного разу підкреслюється неквапний рух неспритного Бегемота.

У кінці шостого такту автор ставить знак *fermata* (іт. *фермата* – ◡), який у підтексті означає втому звіра, його нестримне бажання пірнути в холодну воду. Дисонуюче звучання акорду в

сьомому такті триває далі, імітуючи великі водяні кола, що з'явилися після занурення Бегемота. Вода піднялась, а бризки й хвилі сховали тварину в підводному царстві. Усе довкола затихло. Тільки лишилось звучання від чергування унісонного звуку *сі* (*сі-бемоль*) і септакордових сполучень з додаванням секунди у верхньому голосі.

Мелодична лінія п'єси утворюється з верхніх звуків акордових структур. Останні складаються з інтервалів зменшеної квінти й чистої квати (тт. 3–4), чистої квати й чистої квінти (тт. 5–6).

У восьмому й дев'ятому тактах на динаміці *p* та *pp* усе завмирає. Усі сподіваються знову побачити Бегемота. П'єса не закінчується затвердженням основної тональності, вона завершується домінантовими звуками головної *C-dur* тональності. Можна сказати, що мініатюра залишається «відкритою» в тональному відношенні. Завдяки такій кінцівці слухач очікує на нову появу Бегемота.

#### Нотний приклад 44.

М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Бегемот»

Друга п'єса сюїти «Дельфін» починається однотоковим вступом. У темпі *Moderato* арпеджований септакорд на тонічному звуці основної ля-мажорної тональності твору (*A-dur*) відтворює морську тишу. Довгі м'які хвилі в чотиридольному розмірі (4/4) повільно коливають водний простір, а тепле ранкове сонечко своїм яскравим промінням ніжно торкається води, виблискуючи всіма кольорами.

Композитор майстерно поєднує звучання септакордів I та IV ступенів на *p* в єдиному русі вгору від малої до третьої октави. Пасаж закінчується акцентом на останній ноті, імітуючи сплеск морської хвилі, яка залишає свої бризки на піску.

Нотний приклад 45.

М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Дельфін»

Moderato

*p cresc.* *pp* *pp*

5 1 5

Tad.

Після коротенької зупинки (звучить нота завдовжки у вісімку) хвилеподібний пасаж у низхідному русі знову повертається до морської глибини. Цікавим видається повторне проведення цього пасажу: автор закінчує його не акцентованою вісімкою *фа* третьої октави (як у першому випадку), а використовує інший засіб музичної виразності – тепер *фа* четвертої октави звучить як стакато під лігою, не коротенько й загострено, а м'яко, навіть тупувато. Утворення такого звуку вимагає хвилеподібного й вільного руху зап'ястя виконавця. Увесь вступ звучить на динаміці *p* та *pp*, відтворюючи емоційний спокій і внутрішнє очікування.

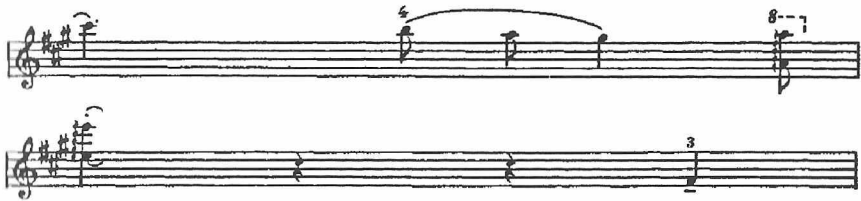
І дійсно, у другому такті на динаміці *mp* в регістрі другої октави з'являється довгоочікувана мелодична лінія. Звучання її розпочинається не з основної долі такту, а після паузи-вісімки синкоповано витриманим звуком *соль* другої октави. У межах музичного речення (тт. 2–5) композитор відтворює образ Дельфіна – великої морської тварини з чорною спиною й білим черевом, що безтурботно гойдається на теплих морських хвилях, підставляючи сонцю своє гладеньке й блискуче тіло.

Нотний приклад 46.

М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». Мелодична лінія п'єси «Дельфін»

*mp*

1 2 3



Розвиток мелодичної лінії (особливо в третьому такті) примушує слухача й виконавця уявити Дельфіна, який сильними стрибками легко та граційно злітає над водною гладінню.

Цікавими є побудови музичних речень, що втілюють основний авторський задум. Так, мелодика першого речення починається звуком домінантової гармонії – *соль*, звучання якого ніби продовжується в подальших мелодичних звуках *фа*, *соль*, *ля* другої октави, а потім розчиняється у звучанні регістра третьої октави (т. 3). І завершується перше речення не тонікою (упевненим закріпленням головної тональності мініатюри – *A-dur*), а, як і початок першого речення, домінантовою гармонією (октавним звучанням звука *мі*).

Виникає відчуття «відкритості» першого речення, що зумовлене його інтонаційним, а точніше гармонійним висловом (по відношенню до основної тональності). З іншого боку, відчувається певна завершеність першого речення, що пов'язано з застосуванням автором конкретних засобів музичної виразності. Йдеться про завершення першого речення четвертною нотою, яка виконується стакато під лігою (що вже зустрічалося у вступі (т. 1)). Таким чином, використання автором інтонаційної відкритості й ноти з крапкою під лігою можна вважати характерною ознакою творчого методу М. Степаненка. Як підкреслює Т. Бондаренко, «відбір певних виражальних засобів, що мають спільну інтонаційну основу в гармонії і мелодії, та специфіка їх застосування дозволяють виявити індивідуальні риси стилю, які визначають оригінальність і самобутність музичної мови композитора» [5, 180].

Продовжуючи аналіз мелодичної лінії музичних речень другої мініатюри, слід сказати таке. Розвиток мелодичної лінії першого речення рухається певними інтервалами: секундами (малими й великими), терціями (малими й великими), чистою квартою в низхідному звучанні. Складається враження, що композитор змальовує ще маленького дельфінчика, який тільки-но розпочав



свою самостійну подорож морськими хвилями, невеличкими стрибками пливучи назустріч своїм друзям-дельфінам.

У другому реченні композитор здійснює політональне зіставлення головної тональності твору й тональності VI ступеня (*A-dur* – *Fis-dur*). Підкреслимо, що звук *fa-diez* є шостим щаблем основної ля-мажорної тональності. Композитор, гадаємо, намагаючись створити настрої легкості й емоційної піднесеності, подає друге речення не в тональності *fis-moll*, як це передбачає й навіть вимагає натуральний *A-dur*, а в тональності *Fis-dur*. Політональне зіставлення двох мажорних тональностей невимушено створює атмосферу необхідної емоційної ширості й відвертості, що взагалі притаманно виконавцю-дитині.

Якщо особливістю побудови мелодики першого речення є синкопований ритм і витримані у зв'язку з цим звуки *соль* та *ля* другої октави (т. 2), то особливостями мелодики другого речення є витримане октавне звучання першої долі (тт. 6–8), упровадження в мелодичну лінію згаданого речення на четвертій долі тактів (тт. 6–7) нової ритмічної фігурації – тріольних вісімок, чого в попередніх тактах не було. Ще необхідно назвати октавне подвоєння мелодичної лінії другого речення. Останнє підтверджує інтерпретаційну версію художньо-образної насиченості мініатюри. Здійснилось бажання маленького Дельфінчика – він зустрів свого друга, і тепер вони вже разом легко й красиво виконують складні «піруети» над водою. А, як відомо, з вірним і надійним другом завжди веселіше долати морську стихію.

Неможливо не згадати про ще одну особливість побудови музичної тканини другого речення. Йдеться так би мовити про «розквітчання» і водночас змістове підкреслення першої долі названих вище тактів акордами-сплесками. Саме застосування акордів у вигляді арпеджіо, що виконуються на динаміці *cresc.* і завершуються четвертною нотою на *sf*, яскраво імітує граційні стрибки дельфінів над водою. Тричі звучать акорди-сплески. Двічі, у шостому й сьомому тактах, автор використовує динаміку *cresc. sf*, а у восьмому такті акорд звучить на *p*. Можна припустити, що дельфіни віддаляються від берега. Саме динаміка відтворює їх поступовий відхід у відкрите море.

Завершується мініатюра арпеджованими септакордами I ступеню основної *A-dur* тональності, що як остинатний супровід виконується упродовж звучання всієї п'єси.

Третя п'єса сюїти «Черепаха» створена у формі періоду, тональний план її витриманий у соль-дієз мінорній тональності.

Композитор відтворює образ Черепахи, покритої роговим панциром. Вона повільно рухається на маленьких коротеньких ніжках, які, як і голова, коли треба врятуватися від лиха, можуть швиденько втягуватися в панцир.

У контексті музичної драматургії всієї сюїти третя мініатюра займає особливе місце. Вона, можна сказати, закінчує триаду п'єс, що належать, як зазначалося вище, до спокійної емоційної сфери. Для музичного виконавства така послідовність п'єс – «Бегемот», «Дельфін», «Черепаха» – має певну зручність і художню завершеність. І ось чому.

П'єса «Черепаха» своєю акордовою фактурою викладання музичного тексту перегукується з першою п'єсою («Бегемот»), завдяки чому утворюється своєрідна музична арка. Обрамлення першою та третьою мініатюрою дає можливість виконувати перші три мініатюри окремо від останніх, як міні-цикл. Виокремлення перших трьох п'єс маленької сюїти в окремий міні-цикл віддзеркалює, на нашу думку, усю логіку розвитку музично-образної драматургії великого цілісного твору, дає можливість композитору поєднати засоби музичної виразності, властиві різноманітним стильовим напрямкам, із сучасною музичною лексикою.

Принцип контрасту, що лежить в основі загальної драматургії сюїти, у міні-циклі витриманий і досягається завдяки таким трьом факторам:

– зіставленням акордової (п'єси №№ 1 і 3) й арпеджованої фактури (п'єса № 2);

– тональному зіставленню. Мініатюри «Бегемот» і «Черепаха» утворені в мінорних тональностях, а п'єса «Дельфін» – у мажорній тональності;

– регістровому співвідношенню. П'єси № 1 і № 3 викладені в низькому регістрі малої й великої октав, а п'єса № 2 – у високому регістрі першої, другої та третьої октав (навіть увесь музичний текст записаний автором у скрипковому ключі).

Звісно, що нотний текст можна аналізувати як по вертикалі, так і по горизонталі. Огляд музичної тканини аналізованої п'єси (№ 3) дає можливість виявити наявність чотирьох її структурних ліній.

Перша пов'язана зі структурою мелодичної лінії п'єси. Вона

розвивається в діапазоні квати, а в її інтонаційній побудові прослуховується спорідненість із музичним фольклором.

Друга лінія – із застосуванням морденту в нижньому голосі партії правої руки на звуці *сі* малої октави (у цьому випадку мордент можна розглядати як художню прикрасу тексту, про що буде сказано нижче).

#### Нотний приклад 47.

М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Черепаха»



Третя лінія – із використанням мікроінтонаційного вислову, що уможлиблюється завдяки звучанню *сі-дієз* у регістрі великої октави в партії лівої руки.

Четверта лінія – із наявністю остинатної фігурації в партії лівої руки в реєстровому звучанні великої октави. Остинато звучить усі шістнадцять тактів, утворюючи відчуття неквапливого, спокійного й поважного руху тварини. Черепаха нікуди не поспішає:

#### Нотний приклад 48.

М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Черепаха»



Застосування автором морденту (мелізму) майже протягом усього звучання музичного тексту (крім тт. 2, 11, 13, 15, 17) своєрідно підкреслює всю складність «подорожі» музичного персонажа. Черепаха довго мандрувала, вона вже втомилася носити на собі важкий панцир і тепер мріє якнайшвидше добратися до води. Динаміка твору не виходить за межі *pp* звучання.

У цьому випадку мордент у темпі *Moderato* має виконуватися не загострено, а м'яко й може сприйматися як шкандибання Черепахи; а акцентовані квартали в партії правої руки (тт. 11, 13) – як важкі «зітхання» тварини.

Крім засобів музичної виразності, підпорядкованих принципу контрасту як основному в розвитку музичного матеріалу сюїти, музичний текст перших трьох мініатюр містить і такі, що є спільними для них і поєднують їх. Маються на увазі музична

форма – період, у якій утворені аналізовані п'єси; стриманий темп (п'єси «Дельфін» і «Черепашка» написані в темпі *Moderato*, а «Бегемот» – у ще більш повільному темпі *Grave*); спокійний емоційний настрій; звукові сполучення домінантової гармонії. Достатньо вказати на постійне використання (протягом сімнадцяти тактів п'єси № 3) домінантової функції. Поєднуючи всі звуки по вертикалі в єдине звукове рішення (наприклад, такт 16), не важко помітити септакорд VII ст. з пропущеним квінтовим тоном. Тільки в останньому такті згаданий септакорд VII<sub>7</sub> (фа#-ля#-мі-соль#) переходить у тонічну терцію (соль#-сі).

Мініатюра «Білочка» (№ 4) відкриває другу половину маленької сюїти «Про звірів». Саме вона починає нову більш збуджену емоційну сферу.

«Білочка» утворена в тональності *C-dur*, має дводольний розмір (2/4) і рухливий темп (*Allegro ma non troppo* – від *im.* швидко, але не занадто). Музична форма п'єси – період, що складається з двох речень.

Фактура викладу музичного матеріалу яскраво «озвучує» образ маленької тендітної Білочки. Вісімками на стакато автор влучно імітує її легкі стрибки. Вона перестрибує з дерева на дерево, з гілки на гілку, шукає собі горішки, адже дуже їх любить. А ось велике дерево, і в ньому має бути дупло. Тут можна зробити маленький магазинчик-скриньку. А потім холодним зимовим ранком Білочка знайде свою скриньку й добре поснідає.

Музична форма твору – період, що складається з восьми речень. Перше речення розвивається в межах 1–4 тактів, друге речення – 5–8 тактів. Воно повністю повторює перше речення як за своєю фактурою, так і за використанням основного штриха виконання музичного тексту – стакато.

#### Нотний приклад 49.

М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Білочка»

*Allegro ma non troppo*

*mf* *rit* *senza ped.*

У четвертому й восьмому тактах нота *соль* другої октави акцентується спеціальним знаком (>), а її своєрідне «проспівування» додатково підкреслюється лігою над нотою (—) та, зазначимо особливо, пропонованим автором для виконання четвертим (підмізинним) пальцем. Як підтверджує практика фортепіанного виконання, саме безіменний палець «володіє» особливою звученневою співучістю, тому виконання пропонованої автором аплікатури є вкрай важливим.

Тільки динамічна лінія відрізняє перше речення від другого. Перше речення витримане в динаміці *mf*, а друге звучить на *p*. Складається враження, що Білочка заховалася в гушавині зеленого листя і її не видно. Тільки де-не-де прослуховується хрускотіння тоненьких гілочок дерев.

Гармонійне насичення твору продовжує висвітлювати характерну особливість музичної мови композитора. Це застосування септакордів без квінтового тону (наприклад VII<sub>7</sub>); інтервальних рухів у мелодичній лінії (низхідної квати, загостреної (малої) секунди в тт. 13–15).

Виклад музичного матеріалу в першому й другому реченнях підказує слухачеві відтворення в нотному тексті однієї Білочки. Але октавне «перегукування» мелодичних інтервалів і їх виконання «свідчать» про присутність ще однієї тварини (тт. 9–12). Але нікого не видно.

Від раптового вітру злякана Білочка швиденько шмигнула на найвищу гілку. Тільки пухнастий руденький хвостик її майнув уже на іншому дереві.

**П'ята** мініатюра відтворює один найпопулярніших казкових образів, що зустрічається в українських народних казках, – образ **Лисиці**.

П'еса написана у формі періоду, викладена у чотиридольному розмірі (4/4), у тональності *мі-бемоль* мінор. Динамічна лінія твору не розгорнута і, як вимагає логіка сюжетного розгортання, розвивається в межах динаміки *p* та *ppp*. Тільки в десятому такті на четвертій долі такту арпеджований нонакорд II ступеню звучить на *sf*. Додамо, що арпеджіато не виконується послідовно від нижньої ноти до останньої верхньої, а передбачає одночасне його виконання й правою, й лівою руками, чим підкреслюється особливе змістове визначення акорду. Усі десять тактів автор разом зі своїм музичним образом «йшов» до цього вислову-

дійства.

Крізь призму гармонічної нестійкості музичної мови композитор «вимальовує» образ хитруватої та верткої Лисички, яка старанно придивляється, прислухається та підкрадається з метою щось вхопити (рибку чи курча) і поїсти.

За загальною характеристикою всі музичні образи сюїти можна віднести до ліричної сфери. Їх різнопланові звукові замальовки об'єднані єдиною сюжетною лінією. У музично-тематичному відношенні п'єси не мають єдиної наскрізної лінії розвитку (або музичного вислову), що й дало можливість композитору застосовувати засоби музичної виразності та сегменти різних музичних стилів, утворивши, таким чином, особливий мішаний стиль сюїти. Так, п'єса № 2 «Дельфін» написана в романтичному стилі (наприклад, твори Ф. Мендельсона). Інші п'єси поєднують елементи різноманітних сучасних стильових напрямів.

Музична мова п'єси «Лисиця» демонструє використання композитором особливостей сучасного художнього напрямку, що отримав поширення в українській музичній культурі, починаючи з 70-х років ХХ століття, – йдеться про постмодернізм.

Для музичної мови п'ятої мініатюри характерним є використання на початку п'єси домінантового звуку (*сі-бемоль*), застосування повзучих інтонацій (тт. 5, 7), введення обмеженого динамічного звучання, накладання різних виконавських штрихів у музичному тексті. Названі елементи чудово поєднуються із сегментами індивідуального композиторського почерку. Наприклад, використання квартових і квінтових співзвуч, септакордів I ст., VII ст.

Для відтворення необхідного музичного образу автор дуже уважно й ретельно ставиться до підбору звукового тембру як такого. Майстерно підкреслюючи надзвичайну красу звучання музичного інструменту – фортепіано, композитор максимально зближує або, навпаки, розрізняє засоби фразування музичного тексту кожної мініатюри та їх регістрову забарвленість. Застосовуючи в п'єсах однакові регістри, автор розташовує твори таким чином, що, з одного боку, значно акцентується образна насиченість усієї композиційної структури сюїти, а з іншого, – підкреслюється основний принцип розвитку музичного матеріалу – принцип контрасту.

Інколи п'єси зі спорідненими регістровими звучаннями автор

розташовує одну після другої. Але їх ритмічна фразеологічність виразно висвітлює певну різницю в «зліпленні» музично-образної характеристики кожної окремої п'єси (наприклад, п'єси №№ 4, 5).

Останнє природно переноситься і на емоційну сферу кожної мініатюри. Робиться це не тільки для яскравого змалювання музичного образу, а й для відтворення певної логічності в розгортанні сюжетної лінії всієї сюїти як цілісного музичного твору.

Завершуючи аналіз п'ятої мініатюри сюїти, необхідно окремо сказати про влучно обраний і зазначений автором темп цієї п'єси – *Rubato con grazia*, який повністю відповідає та «підтримує» намагання музичного образу – потихеньку стрибнути й обережно схопити і т. ін.

### Нотний приклад 50.

#### М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Лисиця»

*Rubato con grazia*

Σω. \* Σω. \*

Тональність п'єси «Лисиця» мі-бемоль мінор є чудовим контрастуючим елементом між мажорними сферами четвертої та шостої мініатюр.

Закінчує маленьку сюїту «Про звірів» М. Степаненка мініатюра «Мавпочки». За об'ємом твір, порівняно з попередніми (наприклад, №№ 4, 5), розширений (26 тактів), і все ж таки сприймається як період. Але його окреслення не має чіткого контуру. Саме тому форма періоду в цьому випадку є, так би мовити, розмитою. У ній не існує чіткого розподілу на чотирьохтактові речення, що є атрибутом класичної форми музичного періоду (як це зустрічаємо у фортепіанних творах С. Прокоф'єва). У нашому випадку можна говорити про поєднання трьох структурних побудов (I – тт. 1–7; II – тт. 8–19; III – тт. 20–26), пов'язаних між собою музичними сегментами, що відокремлюються від експозиційного показу основної музичної теми п'єси. Маються на увазі музичні фрагменти (тт. 2, 4, 5, 6 і т. ін.), які далі по тексту набувають специфічної забарвленості.

Усі елементи музичної тканини твору як окремої художньої

одиниці (звуко-темброві, метро-ритмічні, структурно-комбінаційні тощо) своєрідно висвітлюють образи моторних мавпочок, які, ніби гартуючись, придивляються одна до одної, кривляються, постійно перескакують з гілки на гілку, намагаючись таким чином привернути до себе увагу.

П'єса «Мавпочки» має перемінний розмір (4/4; 2/4), передбачає виконання у швидкому темпі (*Presto*). Тональний план її пов'язаний з *мі-бемоль* мажором.

Саме перемінний розмір, вживання акцентів на слабку долю такту, незбірні фразеологічні поспівки в партіях то правої, то лівої рук вдало відтворюють картину метушні, безладної біганини, голосного гукання та перескакування пустотливих мавпочок.

З точки зору насиченості тексту виконавськими штрихами слід зазначити: авторська інформація в тексті передана стакато, легато, акцентами (загостреними та м'якими), співзвуччями, репетиційним засобом звуковидобування. Певну змістовність несуть і фермати між тактами 19–20, 23–24, 25–26.

Динамічне розгортання пов'язане переважно з динамікою *mf* та *f* (тт. 1–17). Та починаючи з 18 такту, у тексті зустрічаємо *sp*, *p* поряд з *sf* (т. 26).

Кінцівки останніх трьох мініатюр стверджують обрану тональність кожного твору й закінчуються основним тонічним звуком. А всі п'єси разом складають цікаве музичне дійство з різнохарактерними музичними образами.

Проаналізовані п'єси фортепіанного циклу «Про звірів» М. Степаненка дають можливість зробити певні висновки щодо використання композитором засобів музичної виразності.

1. Головним принципом розвитку музичного матеріалу сюїти є принцип контрасту. Він виявляється як у фактурі викладу музичного тексту (у першій п'єсі – акордова фактура, у другій п'єсі – арпеджіато), у регістровому контрасті (п'єса «Бегемот» створена в регістрі малої та великої октави, а мініатюра «Дельфін» – у регістрі першої, другої та третьої октави), у тональному зіставленні, так і в наявності двох емоційно-образних сфер цілісного музичного циклу.

2. Характерним для звукової насиченості акордів є використання інтервалів чистої квати та квінти.

3. Особливості інтонаційної побудови мелодичної лінії автор пов'язує з невеликими за обсягом інтервалами (секунда, терція),



завдяки чому актуалізується співвіднесеність із національним музичним фольклором.

4. Поруч із давно усталеними засобами музичної виразності композитор майстерно використовує й нові, що виникли в другій половині ХХ ст. й пов'язані з ладовими зіставленнями. Драматургічна образність п'єс досягається за рахунок тональних зсувів і характеризується інтонаційними зрушеннями (п'єса «Дельфін», де звучить *Fis-dur* замість *fis-moll*).

5. Ритмічну основу розглянутих мініатюр складає дводольний (2/2) і чотиридольний (4/4) розмір. Тільки в шостій мініатюрі автор застосовує мінливу метро-ритмічну структуру.

6. Динамічна лінія відповідає авторському задуму та яскраво підкреслює розвиток музичного образу кожної п'єси.

7. Композиції створені в найбільш лаконічній і найменшій за обсягом одночастинній музичній формі – періоді.

Аналіз маленької сюїти «Про звірів» допоможе студентам (учителям музики), юним виконавцям зануритись у музичну тканину сюїти, детально познайомитися з музичною інформацією й усебічно розкрити художньо-естетичний задум як кожної окремо взятої п'єси, так і фортепіанного циклу в цілому.

Пропонована автором робота є спробою розкрити поставлену мету в поєднанні різних підходів (теоретичного, музикознавчого, культурологічного) для надання реципієнту певних орієнтирів в осмисленні музичної мови маленької сюїти «Про звірів» М. Степаненка та допомоги в інтерпретаційному прочитанні музичної образності кожної п'єси циклу й усієї сюїти як цілісного твору.

Питання підготовки спеціалістів високого рівня в галузі музичної освіти набуває сьогодні особливої гостроти, оскільки освіченість у різних видах мистецтва свідчить не тільки про рівень культури конкретної особи, а й визначає «стан вітчизняної культури» [5, 45] в цілому. Розвинений стан культури забезпечує можливість зберігати, накопичувати, інтерпретувати художні надбання й традиції з урахуванням нових наукових досягнень, зокрема й теперішніх.

Аналіз останніх досліджень і публікацій, осмислення розвитку та стану сучасної освіти дозволяють говорити про те, що очікувані зміни визначаються насамперед найсуттєвішим – вимогами до змісту та методології викладання всіх видів

художньої творчості, що в сукупності складають самостійну гілку – мистецьку освіту.

Якщо в першій половині ХХ ст. головною метою педагогічної освіти було виховання гармонічно розвиненої людини, то в перші роки ХХІ ст., коли в країні гостро постає потреба суттєвих соціально-економічних, політичних і духовно-культурних перетворень, перед освітянами постають задачі гуманітаризації та гуманізації сучасної освіти. Останнє вимагає підняти на значно вищий рівень дисципліни культурологічного спрямування, що, гадаємо, приведе до підвищення статусу вчителя музичного мистецтва та художньо-естетичного циклу.

Заслугове уваги прагнення авторів програм показати національні надбання й сучасні тенденції розвитку українського музичного мистецтва, що перегукується з темою пропонованої роботи.

Враховуючи орієнтовний характер музичних творів, що можуть замінюватися, на думку авторів програм, у межах 10% самими вчителями у процесі викладання різних музичних тем, вважаємо доцільним використати сюїту «Будні юного музиканта, або Життя, яке воно є», створену відомим сучасним українським композитором, головою Дніпропетровського відділення Спілки композиторів України Олександром Нежигасем. Спробуємо охарактеризувати й проаналізувати фортепіанні мініатюри названого інструментального циклу.

Фортепіанна сюїта «Будні юного музиканта, або Життя, як воно є» складається з 9 мініатюр:

- |                   |               |
|-------------------|---------------|
| 1. Доброго ранку. | 6. Прохання   |
| 2. Після уроків.  | 7. Відчай.    |
| 3. Сумнів.        | 8. Втіха.     |
| 4. Впевненість.   | 9. Подолання. |
| 5. Бешкетник.     |               |

Назва сюїти свідчить про наявність певної програми, закладеної композитором у весь цикл. Назва ж кожної мініатюри, на наш погляд, підкреслює скоріш психологічний та емоційний стан героя, ніж відтворює ті події, з якими йому доводиться стикатися протягом усієї доби, що свідчить про приналежність всього інструментального циклу до традицій виконавського мистецтва епохи романтизму як художнього напрямку. Достатньо нагадати назви «Сумнів», «Впевненість», «Відчай», «Втіха».

Даючи загальну характеристику інструментальної сюїти О. Нежигая, підкреслимо, що, продовжуючи кращі традиції композиторів-романтиків попередніх епох, автор сюїти знайомить юних музикантів з найбільш поширеними музичними образами, що найчастіше відтворюються в дитячих циклах. До речі трансформація образу дитинства як такого у творчості О. Нежигая, з одного боку, може бути пов'язана з відтворенням індивідуальності дитини як особливої, неповторної особистості (що закладено в основній задачі сучасної педагогічної науки), а з іншого боку, з можливими, а інколи й неможливими очікуваннями та бажаннями, що взагалі характерні для фантазії дитячого віку.

Зазначимо, що саме в епоху романтизму цикли й опуси для дитячого віку яскраво виявляли творчу особистість композитора, його вміння передавати музичними звуками складну гаму почуттів маленького героя, використовуючи мінімум засобів музичної виразності. По суті, написання романтичних п'єс для дітей засвічувало високий рівень обдарованості та професійної майстерності композитора. Не всі музиканти, творчість яких розвивалася в епоху романтизму, зверталися до створення дитячих циклів. Можна стверджувати, що тільки внутрішня готовність і потреба автора музики звернутися до дитячих п'єс гарантує їх високу якість.

Досвід композиторів-романтиків ХІХ століття (наприклад, Е. Гріга, Р. Шумана, П. Чайковського) підхопили наступні генерації композиторів. Прикладом популярності дитячих п'єс у ХХ ст., не дивлячись на наявність багатьох найрізноманітніших стильових і художніх напрямків, служать п'єси для дитячого віку у творчості С. Прокоф'єва, Г. Свірідова, Д. Шостаковича.

Представлена читачу фортепіанна сюїта О. Нежигая «Будні юного музиканта, або Життя, як воно є» свідчить і про значну увагу українських композиторів сучасності до створення інструментальних циклів для молодих виконавців, до відтворення в музиці почуттів, думок, емоційного стану маленького героя твору. Свої прагнення композитори постійно пов'язують з оновленням класичних традицій – наприклад, трактування музичної форми твору, розцвічування гармонічної основи п'єси тощо.

Крім цього, у музиці пропонованої сюїти рішуче простежується зв'язок поколінь і минулих епох із сьогоденням.

Останнє стосується використання автором особливостей музичної мови різних стильових напрямів.

Враховуючи можливість застосування цієї сюїти в рамках навчальних дисциплін «Основний музичний інструмент», «Педагогічна практика» й узагалі в подальшій педагогічній діяльності вчителя, спробуємо (як і в попередніх науково-методичних роботах, присвячених фортепіанним циклам М. Степаненка та Б. Фільц, призначених для дитячого та юнацького віку) здійснити такий теоретичний аналіз творів, який би допоміг і виконавцям, і слухачам відтворити у своїй фантазії музичний образ із цікавим і доступним для дитини її духовно-емоційним світом.

Перша мініатюра фортепіанної сюїти Нежигая «Будні юного музиканта, або Життя, як воно є» має назву «Доброго ранку». Даючи всім п'єсам циклу необхідний емоційний настрій, вона розвивається в спокійному темпі ( $\text{♩}=84$ ) чотиридольного розміру в межах простої двочастинної форми.

Інтонаційний план її в найзагальнішому визначенні розвивається на зіставленні двох мажорних тональностей: *C-dur* та *As-dur*. Зауважимо, що тональність *As-dur* по відношенню до тональності *C-dur* можна розглядати як тональність, побудовану на VI низькому ступені основної тональності (тобто тональності *C-dur*). Саме тому її поява в загальному контексті звучання сприймається з відтінком зіставлення, а не протиставлення (хоча *C-dur* не має жодного знака альтерації, а *As-dur* – чотири бемолі).

Перші десять тактів містять два речення і сприймаються як одна з мінімальних за об'ємом музичних форм – форма періоду.

У тональності *As-dur* розвивається друга частина твору (тт. 11–18). За будовою вона теж може сприйматися як період. Останні чотири такти знову повертають слухача до первинної (*C-dur*) тональності, якою і закінчується вся п'єса.

Музична тканина твору викладена у гомофонно-гармонічному стилі. Її прикрасою є мелодична лінія. Починаючи свій рух з нот дрібної довжини (з 16-ток), вона формує у виконавця й слухача відповідний музичний образ, необхідний емоційний настрій. Загостримо увагу читача на формуванні та розвитку музичного образу п'єси.

Добрий ранок у багатьох людей асоціюється з чистим блакитним небом, веселим безтурботним настроєм, теплим

ранковим сонечком, що пестить кожну травинку, тваринку, комашку. Воно ласкаво заглядає у віконце, приємно торкається обличчя й без слів шепоче: «Люба, прокидайся».

Героїня твору відкрила оченята, потягнулася (синкопи в мелодичній лінії в 1, 3, 4 тактах), посміхнулася, зазирнула у віконце. А там – теплий вітерець разом з розкішним зеленим листям тополі, чепурної берізки та низько схиленими гілками верби тихесенько наспівує свою співанку, мотив якої то піднімається вгору (наче хоче злетіти в небо), то спускається вниз і зупиняється на підвіконні біля дівчинки (тт. 11–16). І виникає велике бажання підхопити цю пісню, заспівати разом. Музика захоплює повністю, звучить усе голосніше. Але в 17–18 тактах загальний рух п'єси заспокоюється. На звуці ре-бекар другої октави з ферматою спів зупиняється... Треба збиратися й бігти до школи.

Для створення і відтворення такого музичного образу автор наповнює гармонічну основу п'єси акордами, переважно тонічної та домінантової функцій. Акордові сполучення субдомінантової функції композитор використовує рідко. Але акорди й септакорди VI ступеню з підвищеним терцовим тоном (наприклад, тт. 8, 20) або септакорди, побудовані на VII ступені, мають значне поширення. Інколи, як цікаву звукову родзинку, автор застосовує збільшений акорд – акорд, що складається з двох великих терцій, як *соль – сі, сі – ре-дієз* (т. 1), звучання якого вносить відтінок м'якого загострення і загадковості. Якщо розкласти всі звуки першого такту п'єси, що відносяться до третьої та четвертої його долей за терціями від домінантового звуку *соль*, то буде утворений нонакорд без звучання четвертого септового звуку (фа), що додає загальному звучанню своєрідного гармонічного забарвлення.

Музичний образ другої мініатюри, яка має назву «*Після уроків*», розвивається в грайливому характері. Його відтворення може бути пов'язане з відвідуванням після шкільних занять спортивної секції, грою в баскетбол, зустріччю з друзями в аквапарку або в зоопарку.

Нотний текст п'єси має три періоди, пов'язані між собою інтонаційним і ритмічним розвитком музичних фраз. Метроритмічна основа мініатюри має дводольний (2/4) розмір.

Мелодична лінія п'єси, на відміну від мелодичної лінії попередньої мініатюри, починає свій рух у низхідному регістрі

малої октави й проводиться в басовому ключі в лівій руці. Вона починає свій рух вісімками на стакато у звучанні малої октави. Її розвиток перегукується з терціями, розташованими в партії правої руки, що своєрідно влітаються в розвиток основної мелодичної лінії п'єси. Композитор майстерно використовує в ній протилежні засоби музичної виразності: *staccato* та *legato*. Якщо в лівій руці мелодія звучить на *staccato*, то в правій руці автор застосовує *legato*, і навпаки (наприклад, тт. 1–4 та далі за текстом).

Інтонаційне зерно або субмотив мелодичної лінії утворюється з основних звуків до-мажорного акорду (*до – мі – соль*). Воно повторюється декілька разів, підкреслюючи наступний початок музичної думки. Постійне звучання інтонаційного зерна в одному й тому ж регістрі робить субмотив мелодичної лінії легкозасвоюваним і впізнаним. А використання його в останніх тактах мініатюри (тт. 28–30) забезпечує завершеність музичного вислову.

Цікавим, на наш погляд, є динамічний розвиток музичного матеріалу цієї мініатюри. Її динамічний рух можна назвати «розвиток на одному диханні», що відбувається в межах звучання від *mf* до ствердженого *ff*. Навіть музичний фрагмент, який проводиться секвенціями, починаючи з сімнадцятого такту (по два такти), справляє враження нового динамічного подиху. Це зумовлене застосуванням *legato* на *f* у низькому регістрі, що вдало відтворює нове емоційне зростання.

Гармонічна основа твору будується на основних акордах (*T, S, D*) до-мажору. Але, крім цього, автор застосовує збільшений (тт. 1, 2, 9, 10, 28, 29) і зменшений (т. 13) акорди.

Загальна грайливість веселого настрою з темповою позначкою  $J=100$  та єдиний динамічний рух вимагають від виконавця великої внутрішньої енергії й цілеспрямованості для відтворення необхідного музичного образу цієї п'єси.

Наступна п'єса має назву «Сумнів». Це одна з тих мініатюр, що присвячені відтворенню емоційного настрою дитини. П'єса створена в тональності ре-мінор (*d-moll*). Метро-ритмічна основа її має незмінний тридольний ( $3/4$ ) розмір. Музичну форму мініатюри можна розглядати як просту двочастинну, що має розповсюдження в багатьох творах, призначених для дитячого виконання.

Перша частина п'єси має два періоди по 8 тактів. Основу їх музичної тканини складає інтонаційна поспівка, що звучить на

початку всієї мініатюри. За об'ємом вона вкладається у два такти (тт. 1–2) і незмінно повторюється в наступних тактах (тт. 9–10).

Мелодична лінія другого речення першого періоду (тт. 5–8) розвивається за принципом оспівування тонічного й домінантового звуків ре-мінорної тональності. Цікаво, що загальний рух мелодії розвивається в низхідному та висхідному напрямках, завдяки чому яскраво стверджуються основні ладові звуки (тоніка, субдомінанта, домінанта). Якщо в першому реченні підкреслюється тонічний акорд (тт. 1, 3), то в другому реченні відчувається тяжіння до домінантового акорду (тт. 7–8). Навіть останні такти першого й другого періодів закінчуються звучанням домінантової функції (*D*) основної ре-мінорної тональності. Зазначимо, що підкреслення домінантової функції взагалі є характерною ознакою українського музичного мелосу.

Друга частина мініатюри (тт. 17–33–38) може сприйматися як спогад про щось дивне і дуже-дуже приємне, осмислення якого викликає певний сумнів. Починаючи з 17 по 24 такти звучить вальс. Після *rit.* музичний матеріал його розвивається в первинному темпі (*a tempo*).

Якщо окремо пограти мелодичну лінію вальсу, то одразу ж можна почути дві секвенції (тт. 17–20 і тт. 21–24), що пересуваються в низхідному русі. Гармонічна кінцівка цього епізоду знову підкреслює домінантову функцію основної тональності п'єси (*ля – до-дієз – мі – соль*). Зауважимо, що звук *соль* у *D<sub>7</sub>* акорді звучить з підвищенням на півтону (не *соль*, а *соль-дієз*), завдяки чому автор наступного разу посилює значимість домінантової функції.

Особливу увагу привертає до себе побудова мелодичної лінії. Її інтонаційний розвиток будується на субмотиві (*ля – сі-бемоль – ля*), що в нотному тексті вживається сім разів (тт. 1, 3, 9, 11, 25, 27, 33). Узагалі мелодична лінія, як інтонаційна поспівка та її субмотив, містить у собі головний змістовий вислів твору. Тут можна почути емоційний сумнів, пов'язаний із надією в майбутньому, або сумнів, що може сприйматися як певна оцінка скоєної дії.

Мініатюра «Сумнів» має кінцівку (тт. 34–38), де знову акцентується домінантовий звук *ля*. Але його гармонічне забарвлення має то домінантовий, то тонічний колір, яким і закінчується пропонування твір.

Наступна мініатюра «Впевненість» написана композитором у простій тричастинній формі. За своєю будовою кожна частина є чітким восьмитактовим періодом: I ч. – тт. 1–8; II ч. – тт. 9–16; III ч. – тт. 17–24. Третя частина є повтором першої, завдяки чому мініатюра сприймається як цілісний музичний вислів.

Музична тканина цієї п'єси є зразком контрастного принципу викладення музичного матеріалу. Контрастність у тексті виявляється по-різному. По-перше, у середині першого, другого, п'ятого та шостого речень; і по-друге, між першим, другим, третім періодами.

Розглянемо перший прояв контрастності на прикладі першого речення. Два перші такти його виконуються *staccato*, завдяки чому кожен акорд звучить чітко і рішуче. Паузи на вісімках у всіх долях такту відокремлюють один акорд від іншого, а динамічне зростання загального звучання рухається від *mf* до *f* – усе це вимагає пружного і виразного звучання кожного акордового сполучення.

Мелодична лінія третього й четвертого тактів (як сьомого і восьмого) об'єднана лігатурою, що передбачає співуче проведення усіх мелодико-інтервальних зворотів (від секундових до септими; див. тт. 3–4, 7–8).

Кінець першого речення автор пропонує виконувати *subito*, саме тому вся мелодична лінія набуває особливої теплоти й таємничої загадковості. У партії лівої руки, що певним чином підтримує кантиленний вислів мелодики, відсутність пауз створює необхідний гармонічний фон, і це підкреслює перевагу ліричного настрою. А затримання вісімки першої долі в третьому такті закладає основу метро-ритмічного розвитку мелодичної лінії II частини (див. тт. 3–4, 9–16).

До речі, якщо в першому періоді ліричний фрагмент є тільки вкраплюванням у загальний музичний текст, то в другому періоді, завдяки секвентним зворотам, ліричний характер музики набуває провідного значення. Підкреслимо, що другий період можна сприймати як накопичення внутрішньої енергії, яке проявляється протягом усього третього періоду, стверджуючи дух впевненості й переконання. Останнє стверджує і динамічний рух, що розвивається від звучання *mp* до *ff* (тт. 23–24).

Продовжуючи теоретичний аналіз використання автором засобів музичної виразності в цій п'єсі, звернемо увагу читача на



розгортання динамічної лінії в першому періоді та його гармонічної основи. Маючи чітку квадратну структуру, динаміка першого речення розвивається від *mf* до *f* (тт. 1–2), але раптово в її русі з'являється *p* (*subito*) (т. 3).

Динаміка другого речення розгортається від *mf* до *f* і цією ж динамікою й закінчується, що служить контрастним проявом до звучання музичного матеріалу наступного II періоду (про що йшлося вище).

Гармонічна основа п'єси складається з акордів тонічної функції та септакордів II ступеню (див. тт. 1–Т, II<sub>7</sub> з пропущеним квінтовым тоном; II<sub>7</sub> з підвищеним основним та терцовим тонами; Т<sub>6</sub>... далі за текстом). Акорди домінантової функції вживаються композитором у кінці першого, другого речення та в кадансових зворотах, що робить твір логічно завершеним у створенні відповідного музичного образу, цілісним у структурному й емоційному вислові.

У характері лялькового маршу композитором створена наступна п'єса сюїти. Вона має назву «*Бешкетник*», що, на нашу думку, чудово акумулює в собі яскравий музичний образ даної мініатюри. Якщо узагальнити характеристику цієї п'єси, то порівняно з попереднім твором («Впевненість») мініатюра вирізняється відкритою сміливістю, підкресленою молодецькістю.

Знайомство з музичним матеріалом п'єси «*Бешкетник*» дозволяє говорити про те, що в ній автор майстерно відтворює образ завзятого й дещо задиркуватого героя, який завжди прагне кудись зазірнути і щось підглядіти, а, підглядівши, зачепити і помацати, а то й трошки посунути. Одним словом, його цікавить усе, він бажає щось таке зробити, щоб на нього звернули увагу.

Теоретичний аналіз музичного тексту мініатюри вкотре свідчить про те, що для відтворення свого задуму композитор обирає доступні для сприйняття й достатньо поширені засоби музичної виразності. Так, тональною основою мініатюри є *F-dur*; п'єса складається з чотирьох періодів: I період – тт. 1–8, II період – тт. 9–16, III період – тт. 14–25, IV період з кодою – тт. 25–36; метроритмічна шкала твору позначена чотиридольним розміром (4/4) з авторською ремаркою  $\text{♩}=124$ , що означає виконання мініатюри в досить рухливому темпі; загальний характер музичного виконання автор визначає словом «*Грайливо*», що в нашому випадку можна розуміти як жваво, весело або пустотливо.

Вражає ритмічний малюнок усієї п'єси. Порівняно з попередньою мініатюрою він значно розширений. Навіть починається твір не з першої (сильної) долі такту, що є традиційним для початку музичної композиції, а з останньої 16-тої ноти першої долі такту:

*Нотний приклад 51.*



У контексті всієї мініатюри величезного значення набуває музичний текст III періоду. Він розвивається невеличкими субмотивами (по три ноти-вісімки: тт. 17–25) і повністю виконується на одній динаміці – *piano* (*p*).

У музиці прослуховуються інтонації жалю, прохання і навіть якогось розпачу (мабуть, хлопчик щось не зміг зробити). Але таке сприйняття поширюється тільки на музичний текст III періоду. Звучання партії лівої руки унеможливорює емоційний спад п'єси. Її акордова фактура викладання (акорди звучать вісімками) й гармонічне наповнення акордів ( $IV^3_4$ ;  $VII_7$ ;  $VII_9$  тощо) сприймаються як головна підтримка та певне стимулювання подальшого музичного розвитку мініатюри.

Завершується III період звучанням збільшеного домінантового акорду основної фа-мажорної тональності на фермато ( $\frown$ ), після чого і виконавець, і слухач знову повертаються до звучання матеріалу I періоду, але тепер він звучить впевнено й рішуче на *f*.

Закінчується твір раптовим динамічним *subito p*, що знов-таки підкреслює безтурботний і пустотливий характер усієї мініатюри.

Шоста п'єса сюїти «*Прохання*» має велике значення для драматургічного розвитку всього циклу та його композиційної структури. Якщо попередні мініатюри («*Впевненість*» і «*Бешкетник*») за характером можна віднести до «задиркуватих» п'єс, музичний текст яких відтворює «дійовитість» музичного образу, то музичний матеріал п'єси «*Прохання*» (а потім і п'єси «*Втіха*») належить до творів, де висвітлюється внутрішній стан музичного образу, його емоційне й психічне напруження. Можна припустити, що для досягнення поставленої мети герой твору все ж таки переборює свою гординю і вирішив висловити своє прохання (чи то родичам, чи то друзям).

Мініатюра «*Прохання*» розвивається в звучанні *d-moll*, що служить основною її тональністю. За об'ємом п'єса значно більша, а чотири періоди складають 42 такти.

На відміну від попередніх п'єс, цей твір має двотактовий вступ, завдяки чому здійснюється настроювання виконавця і слухача на основну тональність твору і, головне, – на появу очікуваної мелодичної лінії.

Гадаємо, не випадково мелодична лінія п'єси починається автором зі звуку *ля*, що входить і в тонічну, і в домінантову функції ре-мінору. Таке розташування звука дозволяє вловити в ньому не

тільки звучання чогось остаточно закінченого (наприклад, стверджуючої тоніки *T*), а й домінантову (*D*) функцію, яка природно тягне за собою подальший розвиток мелодичної лінії твору. Сказане яскраво підкреслюється звуками *do-diez* і *соль-diez*, які з'являються уже в першому такті звучання мелодичної лінії (тт. 3–4).

Характерним для цієї п'єси є залігування (а точніше, синкопування) другої вісімки першої долі такту з наступною половинною нотою з крапкою, що застосовується композитором у тт. 14 і 18. Використання автором указаної лігатури в кінці музичної фрази (тт. 14, 18) надзвичайно підкреслює домінантову функцію (звуку *ля* в т. 14), природно сприймається уже в наступному п'ятнадцятому такті в новому регістрі (у другій октаві).

Ритмічний малюнок п'єси відповідає розвитку емоційного напруження мініатюри, яке набирає свого кульмінаційного підтвердження в середній частині. Саме тут з'являється новий ритмічний рух тріолями, що піднімається то до верхнього регістру (нота *ля* другої октави – тт. 27, 28, 31, 32, 34), то раптово затримується на останній вісімці тріолі (т. 25). *Piu mosso* та *subito p* (тт. 27 і 29) у наступний раз майстерно акцентують увагу слухача на нестерпному бажанні все ж таки знайти відповідь на винятковий випадок, що приключився в житті героя.

Гармонічна лінія твору природно влітається в основний підтримуючий звуковий фон цієї п'єси й усього циклу, де переважають акорди тонічної та домінантової функцій.

Музичні фрази мініатюри «Прохання», розвиваючись методом секвенційного руху (тт. 3–4, 5–6), є основним музично-інтонаційним висловом автора. Мелодика 3 і 4 тактів повторюється тричі в контексті всієї музичної тканини твору. У першому випадку, у тактах першого періоду, здійснюється експозиційний показ цього музичного матеріалу. Його поява в середній частині (тт. 19–35) пов'язана з хвилеподібним розвитком цієї частини. У кінцевому епізоді (тт. 35–42) розглянутий музичний мотив стверджується у вигляді музичного питання й відповіді (тт. 35–36, 37–38 – символізують питання, а тт. 39–40 та 41–42 – можна розглянути як музичні відповіді).

Динамічна звучність у кінці твору розсіюється і згортається до *pp*. На наш погляд, ця чудова художня знахідка певним чином стверджує головне інтонаційне зерно всього музичного тексту. Та, на жаль, очікуваної відповіді герой не отримав.

Не отримавши бажаної відповіді, наш герой утратив будь-яку надію і впав у відчай. Саме таку назву – «Відчай» – має наступна сьома п'єса фортепіанного циклу О. Нежигая. Музичний матеріал її має багато спільного з музичним текстом попередньої п'єси. Композитор продовжує використовувати ті засоби музичної виразності, що вже застосовувалися в п'єсі «Прохання». Так, автор також обирає чотиридольний розмір (4/4), *ре-мінор* (*d-moll*) у якості основного тонального підґрунтя, що є своєрідним продовженням загального настрою п'єс. Спільним для двох мініатюр є й застосування автором у мелодичній лінії нот з крапкою (тобто нот з подовженим звучанням) і ритмічних фігурацій тріолів.

Але при цьому музичний текст сьомої мініатюри має свої відмінності. Так, мелодика в ній утворюється не тільки засобом одноголосного викладу (тт. 14–26, 31–34), а й двоголосним (тт. 1–12, 27–30). До текстових відмінностей можна віднести і загальний об'єм творів. П'єса «Прохання» має 42 такти, п'єса «Відчай» – 34 такти, що підтверджує думку про те, що психологічне вагання, яке людині довелося перенести (п'єса «Прохання») й емоційне збентеження є результатом невміння знайти вірне рішення.

Основне розгортання мелодичної лінії в обох п'єсах здійснюється в їх середніх частинах, де мелодика рухається переважно тріолями, то раптово зупиняючись на четвертних нотах у середині такту (п'єса «Відчай», тт. 17, 19), то згрупованими по чотири шістнадцятими, що чергуються з четвертними нотами, своєрідно відтворюючи відчуття вагання і невпевненості героя твору (п'єса «Прохання», т. 29).

Музичні фрази п'єси «Прохання» будуються по 4 такти, а мініатюри «Відчай» – по 2 такти, чим вкотре своєрідно підкреслюються поступове зростання емоційного збудження та хвилювання в обох творах.

Динамічна палітра п'єси «Відчай» розвивається за принципом контрасту – *f*, *p*, *ff*. Основний логічний вислів її здійснюється в кінцевій фразі твору (тт. 26–34), що виконується на *ff* і має своє повне ствердження позначкою *risoluto*.

Восьма п'єса «*Вміха*», одна з найменших мініатюр (23 такти), переключаче увагу слухача й виконавця в інший стан героя сюїти – осмислення знайденого рішення. Це здійснюється завдяки таким засобам музичної виразності: спокійному та розміреному розвитку музичного матеріалу, позначеному композитором  $\downarrow = 62$ , викладом

його в чотиридольному розмірі (4/4), мажорною тональністю (*Es-dur*).

«Думки» героя знаходять цікаве відтворення в музичному тексті мініатюри. Так, музичну тканину твору автор наповнює підголосковою фактурою, а мелодичну лінію – двоголосним способом викладання. У тих фрагментах тексту, де мелодика проводиться одноголосно, застосовуються повтори одного й того ж звука (т. 4, 6, 10, 14), чим композитор начебто підкреслює зосередженість роздумів героя твору.

Востаннє вагання відтворюється автором у т. 12, де відбувається темпове зрушення (*rit.*). А далі, починаючи з наступного, 13 такту, – і динамічне затухання звучності від *mf* до *mp*.


З першого такту твору автор пропонує виконувати мініатюру штрихом *legato*, що наближує інструментальне виконання до вокального розспівування українських народних пісень.

Інтонаційне наповнення мелодичної лінії пов'язане переважно з невеликими інтервалами, що рухаються у висхідному та низхідному напрямках: секундами (малими і великими), терціями (малими і великими), чистими квартами і квінтами, а також септимою (т. 12) й октавою (т. 14).

Якщо попередня п'єса «Відчай» закінчується динамікою *ff*, що своєрідно підтверджує бажання когось переконати, то мініатюра «Втіха» має інший спектр переконання, пов'язаний з підтвердженням своєї точки зору, переконаністю у своїх рішеннях. У таких випадках достатньо звучності *p*, що виконується впевнено і переконливо.

Остання, дев'ята мініатюра – «*Подолання*» – має велике значення в контексті всієї драматургії сюїти. П'єса написана в чотиридольному розмірі (4/4), у простій тричастинній формі (I ч. – тт. 1–16, II ч. – тт. 17–32, III ч. – тт. 33–48), у тональності *a-moll*, є найбільшою – 48 тактів, виконується за пропозицією автора *Espressivo* ( $J = 120$ ), в активному русі на одному диханні.

Мініатюра має яскраву динамічну лінію. Навіть перші такти її звучать на *f*, а останні такти стверджують загальне звучання на *ff*.

П'єса «Подолання» має узагальнюючий, підсумковий до всієї сюїти характер, що певним чином відтворюється в її мелодичній лінії, особливості якої криються в ритмічному чіткому малюнку, що складається з фігурації  (далі за текстом); у злеті мелодичної інтонації в регістр третьої октави; у використанні лігатури з метою продовження звучання ноти на довжину

наступної ноти (♩); застосуванні секвенцій (тт. 5–6, 13–14 далі за текстом).

Особливої уваги заслуговують гамоподібні злети в мелодиці (тт. 4, 12, 36), що яскраво підкреслюють рішучий, вольовий характер твору й усієї сюїти. Людина повинна подолати всі перешкоди для досягнення своєї мети «Бо хто, як не ти, досягне мети? Кому, якщо не тобі, знати?» [6, с. 13].

Узагальнюючи характер мініатюри «Подолання», можна назвати його плакатним, стрімким, розмашистим, що є типовим для музичних творів композиторів сьогодення.

Теоретичний аналіз творів сюїти допоможе виконавцям глибше зануритись в особливості музичної мови композитора, простежити формування мелодичної лінії твору, його ритмічний і динамічний рух, визначити основні принципи розвитку музичного матеріалу як цілісного музичного твору. Усе це разом дасть виконавцю необхідні орієнтири для інтерпретаційного тлумачення музичної образності фортепіанних циклів О. Нежигая.

### 21.1.1. Питання та завдання

1. Основні герої мініатюр М. Степаненка.
2. Особливості музичної мови музики М. Степаненка.
3. Основи герої п'єс О. Нежигая.
4. Визначте специфіку мелодичної лінії п'єс О. Нежигая.
5. На основі зіставлення музичних текстів п'єс М. Степаненка й О. Нежигая висвітліть відмінності музичних мов композиторів.

### 21.1.2. Література

1. Крунтяева Т. С. Словарь иностранных музыкальных терминов / Т. С. Крунтяева, Н. В. Молокова, А. М. Ступень. – 5-е изд. – Л. : Музыка, 1985. – 143 с.
2. Нежигай О. М. Твори для фортепіано – 1–8 класи ДМШ / Олександр Миколайович Нежигай. – Дніпропетровськ, 2009. – 40 с.
3. О тех, кто пишет музыку для детей : Очерки об украинских композиторах. – Вып. 1 / сост.: Т. Карышева, Е. Майбурова. – К. : Муз. Україна, 1987. – 118 с.
4. Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть). – Рукопис : автореферат дис. на здобуття

наукового ступеня канд. мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.01 – теорія та історія культури ; Харківська державна академія культури. – Харків, 2004. – 19 с.

5. Степаненко М. Дитячий альбом для фортепіано / М. Степаненко. – К. : Муз. Україна, 1987. – 71 с.

6. Хвостова О. М. Усе на краще : Віршофотоальбом / О. М. Хвостова, В. В. Павленко. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2006. – 96 с.

## 21.2. 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 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 етнoелементів із 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, країнах Західної Європи.

Специфічні якості індивідуального характеру й мистецької ментальності Б. Фільц іще 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, усіма шанованим 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 в краплині, віддзеркалились хвилюючі, піднесені й трагічні історичні події, котрі розгорталися в Західній Україні. Знаменний 1939 р. замість омріяної віками радості воз'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 й злиднів. У 1945 р. Богдана та її сестри повернулися на Батьківщину сиротами, де їх узяли на виховання родичі у Львові.

Дівчина знову опинилась у культурному інтелігентському середовищі, що свято берегло національні духовні цінності, вболівало за долю народу. Її тітка – Ярослава Музика, відома художниця з прославленої школи «бойчукістів».

Музичний хист Богдани та її сестри Іванни проявлявся дуже виразно, тож цілком зрозуміло, що виникло рішення продовжити розпочате ще в дитинстві 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 (Богдані) й музичне училище (Іванні).

Вирішальним для входження Б. Фільц у світ високого мистецтва й формування її як музиканта-творця стало навчання у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка, куди вона вступила 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 Колесса, 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 особливості,

позначений деякими спільними стильовими рисами: глибоким укоріненням 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 УРСР (нині Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН 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. Таким чином і 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 хорових 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-дослідній 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 здебільшого з тими музичними жанрами, які 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 цього 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 ІМФЕ ім. М. Т. Рильського АН УРСР: особливо цінні її дослідження, що стосуються розвитку музичного інструментального мистецтва, починаючи з епохи палеоліту, у давній Русі та в епоху середньовіччя, зокрема про музикантські цехи (Т. I, 1989). Важливі історичні й теоретичні проблеми українського музичного мистецтва висвітлюються Б. Фільц у цілому ряді наукових статей, розвідок, рецензій. Причому варто зауважити, 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 зажди 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 етноелементів 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 вроджений талант, 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, вирізняються 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 позначилась на розвитку української вокальної пейзажної лірики, де розкриваються взаємозв'язки людини з природою (цикл «Хорові акварелі» на вірші О. Олесь).

Так сталося, що протягом ХХ століття духовна музика в Україні не поширювалася, це призвело до втрати регентської, співацько-виконавської, композиторської традицій у її розвитку. У кінці 90-х років минулого століття під час відродження загальнонаціональної 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 ставали популярними 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 у галузі духовної музики (Лисенка, Леонтовича, Людкевича), 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 залюбленістю в 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 характеризується м'якою ліричністю і задушевною пісенністю.

У духовних творах Фільц застосовує найрізноманітніші засоби музичної виразності, але найчастіше вона використовує варіаційний принцип викладу музичного тексту. Це 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 зніжки 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. У них виразно накреслюється провідна смислова лінія: 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 й краси, позначених

виразним національним забарвленням.

Одним з найперших і найпомітніших її здобутків у галузі симфонічної музики є фортепіанний концерт. Його тричастинна структура позначена рисами поемності. Написаний у романтичній традиції, він привертає увагу емоційним наповненням, природною, невимушеною мелодичністю 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 в п'єсах, створених пізніше.

Смислова концепція іншого великого твору Б. Фільц для симфонічного оркестру – «Верховинської рапсодії» (її перше виконання відбулось 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 гобоя та флейти. Подальше розгортання симфонічного полотна ґрунтується на динаміці наростання й 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 коломиїткових мотивах.

«Верховинська рапсодія» Б. Фільц органічно вписалась 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 репрезентує стильовий напрямок, який став магістральним в українській фортепіанній музиці; він, починаючи з 20-х років ХХ століття, яскраво проявив себе у творчості Л. Ревуцького, В. Барвінського, М. Колесси, Н. Нижанківського й ін. Ідеться 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. Станковича, 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. Німилевич і У. Молчко та програмним для різноманітних музичних фестивалів, святкових концертів.

Largo lamento створене у 2002 році під враженням жакливної трагедії на Скнилівському летовищі у Львові. За своїм внутрішнім змістом твір має філософський напрямок. Автор намагається осмислити такі поняття, як «життя», «людина», «відповідальність», «щастя», що завжди знаходять свою цінність саме в період загострених життєвих ситуацій.

Змістове 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 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 жахливий 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 усю 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 й 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 у фортепіанній творчості Б. Фільц займають «Шість візерунків», у яких 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, гобоя, арфи, бандури, ксилофона 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 хороших колективів, окремих виконавців України й полюбилися і юним, і дорослим слухачам.

Талант, майстерність, професіоналізм Богдани Фільц, вірність своєму мистецькому покликанню дали плідний і багатий ужинок.

### **21.2.1. Список основних творів Б. Фільц**

1. Дитяча опера «Лісова школа» – 2012.

#### **Симфонічні твори**

2. Концерт для фортепіано з оркестром ля-мажор. Уперше виконаний у Львові в 1958 році, солістка О. Кузьмович, диригент М. Колесса – 1958.

3. Верховинська рапсодія для симфонічного оркестру. Уперше виконана у Львові, диригент С. Турчак – 1961.

#### **Фортепіанні твори**

4. Танок – 1952.

5. Три прелюдії – 1952.

6. Експромт – 1953.
7. Фантазія в стилі думи – 1954.
8. Тема з варіаціями – 1954.
9. Капріччіо – 1955.
10. Лемківська пісня № 1 – 1956.
11. Лемківська пісня № 2 – 1958.
12. Лемківська пісня № 3 (весільна) – 1959.
13. Листок з альбому – 1960.
14. Закарпатські новелети (10 п'ес) – 1962.
15. Лемківські варіації – 1972.
16. Карпатський етюд – 1973.
17. Полька – 1973.
18. Вальс «Поетичний настрій» – 1974.
19. Карпатські наспіви для двох фортепіано – 1977.
20. Яворівські іграшки – 1979–1980.
21. Київський триптих – 1982.
22. Шість візерунків – 1983–1986.
23. Веселе рондо – 1983.
24. Спомин (пам'яті С. Людкевича) – 1993.
25. Яворівська колискова (пам'яті батька) – 1993.

#### **Твори для скрипки з фортепіано**

26. Романс – 1973.
27. Весняний романс – 1982.
28. Веселі жабки – 1991.
29. Колискова – 1991.
30. «Ой зацвіли фіялочки», обробка української народної пісні – 1991.
31. «Гасм зелененьким», обробка української народної пісні – 1991.
32. «Тече вода льодова», обробка української народної пісні – 1991.

#### **Твори для різних інструментів**

33. Новелета. Переклад з фортепіано для арфи, редакція В. Полтаревої – 1963.
34. Антилопи (для баяна) – 1967.
35. Гірська мелодія (для баяна) – 1967.
36. Колискова (для гобоя з фортепіано) – 1977.
37. В лісі (для гобоя з фортепіано) – 1977.

## **Інструментальні ансамблі**

38. Маленький вальс, для двох і трьох скрипок з фортепіано – 1972.
39. Імпровізація для бандури з ансамблем народних інструментів або фортепіано – 1972.
40. Тема з варіаціями для ксилофону і фортепіано – 1976.
41. «Карпатські наспіви» (варіації для двох фортепіано) – 1977.
42. Весняний дивосвіт, для двох скрипок і фортепіано – 1991.

## **Романси та пісні**

43. «То була тиха ніч» («Лебедина пісня»), слова Лесі Українки, для сопрано – 1955.
44. «Пролісок», слова А. Міцкевича, для сопрано – 1955.
45. «Знов конвалії пахнуть в гаю», слова В. Сосюри, для сопрано – 1956.
46. «Стояла я і слухала весну», слова Лесі Українки, для сопрано – 1957.
47. «Сирітка», слова Т. Шевченка, для сопрано (романс присвячений Марії Байко) – 1958.
48. «Гуцулка Анничка», слова Д. Павличка, для баритона – 1958.
49. «Вітре буйний», слова Т. Шевченка, для сопрано – 1959.
50. «Твої очі як те море», слова І. Франка, для сопрано або тенора (романс присвячений Соломії Крушельницькій) – 1960.
51. «Маленькій Мар'яні», слова Т. Шевченка, для середнього голосу – 1961.
52. «Ой по горі ромен цвіте», слова Т. Шевченка, для баритона – 1963.
53. «Ой, ще не всі вмерли жалі», слова О. Олесья, для сопрано – 1966.
54. «Ой, весна моя», слова В. Сосюри, для сопрано або тенора – 1966.
55. «Вербова гілка», слова М. Рильського, для сопрано або тенора – 1968.
56. Вокальний цикл на слова М. Петренка, для сопрано – 1969.
57. «Зозуля сива прилетіла», слова Ф. Малицького, для сопрано – 1974.
58. «Схиляюся перед величчю твоєю», слова М. Рильського (до 1500-річчя Кисва), для баса – 1982.
59. «Як маю я журитися», слова Т. Шевченка, для сопрано або тенора – 1983.

60. «На панщині пшеницю жала», слова Т. Шевченка, для сопрано – 1983.

61. «Весняний дзвін», слова А. Німенка, для сопрано – 1985.

62. «Зацвіла в долині», слова Т. Шевченка, для сопрано – 1986.

63. «Вже сонечко в небі сіда», слова Лесі Українки, для сопрано – 1989.

64. «Осінні настрої», вокальний диптих на слова П. Тичини, для сопрано або тенора – 1989–1990.

65. «Вийся, жайворонку, вийся», слова М. Рильського, для сопрано (присвячено М. Лисенку) – 1993.

66. «Переливи барв», вокальний диптих на слова С. Гординського (присвячений І. Соневицькому) – 1994.

67. «Присвятая, приснодіво Богородице» (молитва) для сопрано з супроводом – 1994.

#### **Вокальні ансамблі для жіночого тріо**

68. «Ой ти дубочку кучерявий», слова І. Франка – 1956.

69. «Тече вода з-під явора», слова Т. Шевченка – 1958.

70. «Львівський весняний вальс», слова Б. Мамелюка – 1959.

71. «Через липу золоту», слова П. Воронька – 1959.

72. «Вітер на Дністрі», слова Д. Павличка – 1960.

73. «Біля нашого села», слова І. Кутеня – 1960.

74. «Гей, заграло синє море», слова І. Кутеня – 1960.

75. «На роковини Т. Г. Шевченка», слова Л. Українки – 1960.

76. «Вітер буйний», слова Т. Г. Шевченка – 1960.

77. «Червона калина, чого в лузі гнешся», слова І. Франка – 1979.

78. «Затремтіли струни в душі моїй», слова О. Олеся – 1980.

#### **Хорові твори**

79. «Юнакові», кантата на слова В. Сосюри для мішаного хору в супроводі фортепіано. Нова редакція для мішаного або хору хлопчиків і юнаків без супроводу – 1958, 1978.

80. «Зайці в долині», слова Т. Шевченка, для жіночого та дитячого хору в супроводі фортепіано – 1987.

81. «Червона калина», слова І. Франка, для мішаного жіночого, чоловічого хорів – 1990.

#### **Хори без супроводу**

82. «На роковини Кобзаря», слова Лесі Українки, для жіночого хору – 1960.

83. «Жук-жученко», слова В. Лучука, канон для дитячого хору – 1972.

84. «Веснянка», слова В. Ладижця, для дитячого і жіночого хору – 1972.
85. «Весне моя, нене», слова Д. Павличка, для дитячого або жіночого хору – 1975.
86. «Горобець та гілка», слова В. Ладижця, для дитячого хору – 1975.
87. «Матусин заповіт», слова М. Хоросницької, для жіночого хору – 1978.
88. «Капустонька», слова О. Олеся, для дитячого хору – 1983.
89. «Земле моя», слова І. Франка, для дитячого або мішаного хору – 1984.
90. «Облітав журавель», слова П. Воронька для дитячого хору, канон, є варіант із супроводом – 1985.
91. «Хлопчик, сонце і обруч», слова Д. Павличка, для дитячого хору, канон, є варіант із супроводом – 1985.
92. «Як не любить той край», слова В. Сосюри, для дитячого хору – 1987.
93. «Жива криниця», слова М. Сингаївського, для дитячого хору – 1987.
94. «Учитель, брати мої», слова Т. Шевченка, для мішаного хору – 1989.
95. «Здивувалися квіти», слова Л. Костенко, для дитячого або жіночого хору – 1990.
96. Молитви до пресвятої Богородиці для мішаного хору: «Достойно є» (присвячено заснуванню церкви Святої Анни в Києві), «Під твою милість прибігаємо», «Преславно, присно-діво, Богородице» – 1994.
- Пісні і хори для дітей дошкільного і молодшого шкільного віку (з супроводом фортепіано)**
97. «Ковалі», слова народні – 1958.
98. «Кролику пухнастий», слова А. Пашка – 1958.
99. «Першотравнева», слова М. Рильського – 1959.
100. «Від льоду до льоду» хоровий цикл з 10 пісень на слова О. Олеся (присвячений синові) – 1964.
101. «Я малий собі гуцулик», слова В. Ладижця – 1967.
102. «Їжачок», слова А. Пашка – 1968.
103. «Що воно?», слова В. Ладижця – 1968.
104. «Ми в лісі були», слова Т. Коломієць – 1970.
105. «Хочемо миру», слова І. Неходи – 1970.

106. «Ой вишеньки-черешеньки», слова Лесі Українки – 1971.
107. «Стоїть смерічка на горі», слова Д. Павличка – 1971.
108. «Танок сорок», слова В. Лучука – 1972.
109. «Чоботяга-дроботяга», слова В. Ладижця – 1972.
110. «На санчатах», слова Г. Бойко – 1972.
111. «Морозець», слова Г. Бойко – 1972.
112. Цикл пісень для ігор і розваг у дитячому садку на слова Т. Коломієць – 1974.
113. «Ладонька», збірка пісень для дітей першої та другої групи раннього віку і першої та другої молодших груп дитячого садка – 1982.
114. «Холодно зараз в лісах і лугах», слова О. Олеся – 1982.
115. «Маленький петушок», слова О. Олеся – 1982.
116. «Дощик», слова О. Олеся – 1982.
117. «Надійшла весна-прекрасна», слова І. Франка – 1982.
118. «Все співає і росте», слова П. Осадчука – 1982.
119. «Колискова», слова С. Купаніна – 1987.
120. «Через кладку, через міст», слова В. Тагірової – 1989.
121. «Весняні сценки» вокальний цикл на слова Л. Костенко: «Чекайте квітами весну» (телеграма-блискавка), «Вербові сережки», «Польові дзвіночки», «Берізки по коліна у воді», «Бабуся-Ягуся» – 1992.
122. «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)**

123. «Пісня майбутніх космонавтів», слова Т. Ковалевської – 1970.
124. «Зимова картинка», слова О. Ющенко – 1972.
125. «Заєць», слова Д. Павличка – 1975.
126. «Люблю весну», слова В. Сосіюри – 1976.
127. «Любимо землю свою», слова М. Сингаївського – 1976.
128. «Червона калина», слова І. Франка – 1978.
129. «Надійшла весна прекрасна», слова І. Франка – 1979.
130. «Хорові акварелі», хоровий цикл на слова О. Олеся – 1982.
131. «Весняний дзвін», слова А. Німенка – 1985.
132. «Зацвіла в долині», слова Т. Шевченка – 1989.
133. «Рідний край», слова народні – 1992.

**Обробки народних пісень для дитячого та жіночого хору без**

### **супроводу**

134. «Мариньонька», обробка української народної пісні – 1979.

135. «Сидів комар на дубочку», обробка білоруської народної пісні – 1979.

136. «Козонька белая», обробка російської народної пісні – 1979.

137. «Мій гаю, зелененький», обробка української народної пісні – 1984.

### **Хорові обробки народних пісень з супроводом**

138. «Та зайчику, сивесенький» (гагілочка), для жіночого хору – 1968.

139. Три обробки народних пісень з голосу Лесі Українки для дітей молодшого віку – 1990.

### **Сольні обробки народних пісень для голосу з фортепіано**

140. «Вівці мої, вівці», для баритону – 1959.

141. «Віє вітер, віє буйний», для сопрано або тенора – 1960.

142. «Ой летіла зозуленька», мелодія взята із збірки «Народні пісні в записах Лесі Українки» – 1973.

143. «Тиха вода», закарпатська народна пісня, для середнього голосу – 1974.

144. «Зелена рута, жовтий цвіт», для низького голосу – 1976.

145. «Ой на Купала-Купалочка», пісня з голосу Лесі Українки – 1991.

### **21.2.2. Питання та завдання**

1. Життєвий і творчий шлях Б. Фільц.
2. Хорова музика Б. Фільц для дітей і юнацтва.
3. Хоровий цикл Б. Фільц на слова О. Олесея «Від зими до зими».
4. Фортепіанні твори Б. Фільц.
5. Закарпатська тема в музиці Б. Фільц.
6. Хорові твори Б. Фільц на слова Л. Костенко.

### **21.2.3. Література**

1. Белікова В. В. Оптимізм високого мистецтва / Валентина Венедиктівна Белікова. – Кривий Ріг : КДПУ, ІВІ, 2002. – 140 с.

2. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / М. Загайкевич. – Тернопіль : АСТОН, 2003. – 144 с.

3. Магур Л. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для дітей / Л. Магур, О. Фройт. – Дрогобич : Коло, 2003.

4. Белікова В. В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття / Валентина Венедиктівна Белікова. – К. : МО України, УСДОУ, КДПУ, 1995. – 147 с.



### 21.3. Мирослав Михайлович Скорик (1938)

Музична творчість одного з найвідоміших композиторів сучасності Мирослава Скорика становить вагому частину української національної та світової музичної культури.

Талант М. Скорика яскраво спалахнув у 60-ті роки ХХ століття й одразу ж проявився в 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 нетрадиційне мислення музиканта. Він сміливо прокладав свій шлях у музиці, спираючись на світові класичні традиції й водночас втілюючи в життя свої плани та творчі задуми.

Мирослав 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. 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. Скорик народився 13 липня 1938 року у Львові. Його родина була тісно пов'язана з мистецтвом. Дід по лінії матері І. Охримович – відомий фольклорист, 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 й 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 вчителеві 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. Скоріку 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. Верещагін, 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 створення Скориком Другого фортепіанного концерту (1982), Концерту для віолончелі з оркестром (1983).

У ці роки музикант усебічно досліджує коріння національної та європейської музичної культури, що вплинуло на бажання композитора звернутися до незаслужено забутих музичних творів митців минулих років. Так почалася 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 окрасою багатьох концертних програм.

У творах 60–70 років проявилися характерні риси творчості композитора: насичена громадянська тематика, плакатність мови, графічність інтонаційного вислову. У цей період народжуються твори великої форми – Соната для скрипки і фортепіано, Сюїта для струнного оркестру, монументальна поема «Сильніше смерті» (написана на тему Великої Вітчизняної війни під враженням від 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 індивідуальних 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 зумовила добір засобів музичної виразності, тісно пов'язаних із відтворенням у мистецтві найстародавніших народних календарних обрядів.

Ідеться про пісні-веснянки, що вважаються найпоетичнішою основою 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 змістової 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 поєднуються завдяки поетичній та обраній композитором «веснянкової» символіці.

І 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.

ІІ частина – «Гримить» – відтворює пробудження народного

духу. Початкова музична тема побудована на інтонаціях закликів. Якщо в першій частині музичний образ будується й 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 – схвильований спів солюючого співака-баритона, який закликає до боротьби («Встань, орачу»). Третій, останній епізод частини («Гей, брати») справляє враження величю 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 та широкому понятті – вічності людського буття на землі.

Успіх, що прийшов до композитора з кантатою «Весна», допоміг молодому композиторові звернутися до поеми лауреата Ленінської премії, литовського поета Едуардаса Межелайтіса «Людина».

Друга кантата композитора «Людина» написана в 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, у чому виявляється велике довір'я до слухача-співрозмовника, здатного зрозуміти глибину задуму цього 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. Композитор використовує

традиційні кадансові звороти, а квартове сходження від домінанти (Д) до тоніки (Т) найчастіше застосовується для відтворення ораторського «героїчного» начала 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 викладом тематичного матеріалу створюють тричастинну контрастну структуру.

II частина має два тематичні утворення. Музична тканина частини пронизана гостродисонантним звучанням, політональними гармонічними нашаруваннями, специфічним тембровим забарвленням (звучання дерев'яних духових інструментів), елементами ладотональності. Емоційний тон II частини не виходить за межі лірико-скорботного, стриманого плину 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 дійовому 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 відбирає 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 працював 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. 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. Кращою 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 й 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 й пише тричастинну «Гуцульську симфонію», яка пізніше була перейменована на «Гуцульський триптих».

Кожна з трьох частин твору має свою назву: I частина – «Дитинство», II частина – «Іван і Марічка», III частина – «Смерть Івана» – своєрідний драматичний центр циклу. При всій узагальненості розвитку сюжетної лінії, емоційного настрою в музичній тканині відчувається невсипуща туга Івана за коханою. У музиці відтворюються таємничі звуки нічного лісу, крізь який продирається Іван на голос уявної Марічки. Востаннє тужливо звучить трембіта. Оркестр замовкає. Чути лише дзенькіт мідяків, які падають у тарілку, що стоїть на грудях померлого Івана.

У 1965 році з'являються 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 Скориком



пишуть аналогічні твори А. Штогаренко, О. Зноско-Боровський, В. Сильвестров, Л. Грабовський та інші музиканти. 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 послівці. У «Прелюдії» вона викликає елегійний настрій, у «Токаті» навмисне акцентування скрипкової групи надає темі зловісного, озлобленого музичного образу. У «Речитативі» – кульмінаційній 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 перебуває на невидимій межі мови і музики. Семантика монологічних побудов у творах Скорика сягає народних плачів – жанру, який досить рідко втілюється в українській професійній музиці.

Аналізуючи музичну партитуру твору, необхідно наголосити на незвичайному виборі солуючого інструменту – альту (чим продовжує досвід Шостаковича у використанні солуючої 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 досяг 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», «Інтермецо» 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 є багатотембровим солюючим інструментом, 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 змістове коло своїх творчих завдань.

Працюючи над Концертом, Скорик робить своєрідний акцент на темброво-колористичному опануванні фольклорних витоків музичної мови. Композитора цікавить семантична функція тембру, саме тому в «Карпатському концерті» М. Скорик віддає перевагу темброво-колористичному фактору розвитку музичної тканини.

У Концерті втілилось гармонійне світовідчуття композитора. Уже у вступній частині твору автор активно розвиває святкову піднесеність та емоційність усього концерту. Симфонічна партитура пронизана енергійними закличками трембіт, і поруч із цим – скромним звучанням карпатської денцівки. Напористі скрипки створюють атмосферу просторової перспективи завдяки постійному підкресленню лідійської кварти.

Усі перераховані моменти підводять слухача до появи нової музичної теми, пов'язаної з відтворенням головного музичного образу. Звучить коломийка до танцю, інтонаційна основа якого

базується на трихордовій постпівці.

Коломийка у Скорика – це супутниця всього людського життя. Вона в радості й горі, у праці й відпочинку, у коханні й 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 кульмінаційної частини прослуховуються заплачки солюючих цимбал, що в речитативному зіставленні чергуються з музичним виступом струнної групи. Оркестрове звучання досягає свого апогею й у найвищій кульмінаційній фазі «розбивається» об ніким не очікувану звукову паузу. Після неї знову звучить танець, але вже більш спокійний і врівноважений.

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 розраховані 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.<sup>4</sup>

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 деяких її 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. 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 й було пов'язане зі створенням інструментального ансамблю «Веселі скрипки». Для цього ансамблю музикант написав ряд пісень: «Аеліта», «Не топчїть конвалій», «Я тебе почекаю, коханий» та інші. Скорик одним з перших композиторів-професіоналів почав застосовувати такі популярні в наш час ритмічні формули, як боса-нова, твіст, рок-н-рол поруч з класичними 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).

Свої творчі сили музикант випробовує і в жанрі оперети та дитячого мюзиклу. У 1979 році в 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, щирі, безкорисливу дружбу, а музичним стрижнем 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. 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 технологіями й засобами музичної виразності.

Минають роки, а твори, написані композитором, свідчать про те, що їх автор набув творчої зрілості. Можна сподіватися, що кожен новий музичний твір сучасного українського композитора М. Скорика буде дарувати слухачам яскравість авторського вислову, оригінальність вирішення серйозних і цікавих творчих завдань.

### 21.3.1. Список основних творів М. Скорика

1. «В Карпатах», цикл фортепіанних п'єс – 1959.
2. «Весна», кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші І. Франка – 1960.
3. «Вальс», симфонічна поема – 1960.
4. Сюїта для струнного оркестру – 1961.
5. «Рондо», п'єса для фортепіано – 1962.
6. «Варіації» для фортепіано – 1962.
7. «Коломийка», п'єса для фортепіано – 1962.
8. Цикл романсів на слова Т. Шевченка – 1962:
  - «Якби мені черевики»;
  - «Зацвіла в долині»;
  - «За сонцем хмаронька пливе»;
  - «Ой сяду я під хатою».
9. «Сильніше смерті», симфонічна поема – 1963.
10. Соната для скрипки та фортепіано – 1963.
11. «Людина», кантата для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші Е. Межелайтіса – 1964.
12. «Бурлеска», п'єса для фортепіано – 1964.
13. «З дитячого альбому», цикл п'єс для фортепіано – 1965:
  - «Простенька мелодія»;
  - «Народний танець»;
  - «Естрадна пісня»;
  - «Лірник»;
  - «Жартівлива п'єса».
14. «Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру – 1965.
15. «Партита № 1» для струнного оркестру – 1966.
16. «Каменярі», поема-балет за мотивами І. Франка – 1967.
17. Концерт для скрипки з оркестром – 1969.
18. «Речитатив і рондо» для скрипки, віолончелі та фортепіано – 1969.
19. «0:0 на нашу користь», музична комедія, лібрето Р. Віккера та

- О. Канівського – 1969.
20. «Партита № 2» для камерного оркестру – 1970.
21. П'єси для естрадного ансамблю – 1970:
- «Арабеска»;
  - «Нав'язливий мотив»;
  - «У народному стилі»;
  - «Старі часи».
22. Естрадні пісні – 1962–70:
- «Намалюй мені ніч», слова М. Петренко;
  - «Нічне місто», слова М. Петренко;
  - «Не топчіть 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. Сюїта з музики до п'єси Лесі Українки «Камінний господар» – 1972.
24. «Три фантазії на лютневі теми XVI століття» з «Львівської табулатури», транскрипція для струнного оркестру – 1973.
25. «Три українські весільні пісні» для голосу та симфонічного оркестру – 1974.
26. «Партита № 3» для струнного оркестру (варіант для струнного квартету) – 1974.
27. «Партита № 4» для симфонічного оркестру – 1974.
28. «Партита № 4» для фортепіано – 1975.
29. Музика для художніх фільмів – 1963–1975:
- «Тіні забутих предків»;
  - «Хліб і сіль»;
  - «Жива вода».
30. Музика до мультиплікаційних фільмів – 1963–1977:
- «Як козаки куліш варили»;
  - «Граї, моя дудочко»;
  - «Еней»;
  - «Цапеня та його горе».
31. Концерт для фортепіано з оркестром – 1977.
32. «Пісні Арлекіна», дитячий мюзикл-казка, лібрето О. Вратарьова – 1978.

### 33. Редагування музичних творів – 1970–1978:

- Розшифровка та редагування «Львівської лютневої табулятури XVI ст.»;
- Редагування «Юнацької симфонії» М. Лисенка;
- Редагування опери М. Леонтовича «На русалчин великдень» («Русалчини муки»).

#### 21.3.2. Питання та завдання

1. Музична творчість М. Скорика – вагома частина 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. Висвітліть редакторську роботу М. Скорика.
7. Кантати М. 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.

#### 21.3.3. Література

1. Кияновська Л. Українська музична культура ; вид. 2, перероб. і доп. / Л. Кияновська. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 183 с. [С. 124–129].

### 21.4. Леся Василівна Дичко (1939)

Постать відомої української композиторки Лесі Дичко в сучасному світовому музично-культурному просторі – найунікальніша. Композиторка 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. 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 Василь Панасович докладав усіх зусиль, 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 внутрішньо 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 й української мови, літератури.

У музичній школі Леся дуже любила сольфеджіо, хоровий спів. Ще в дитячі роки проявилася тяга дівчинки до імпровізації, на що вплинув фантастичний світ 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 й розвитку музичних здібностей дівчини пройшли під керівництвом кваліфікованих і чуйних викладачів – О. Андрєєвої та В. Кучерова.

У музичній школі Л. Дичко велику увагу приділила вивченню

й засвоєнню окремих композиційних засобів і прийомів, умінню розвивати певний музичний матеріал та 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 симфонічним оркестром, мелодика якого вразила своєю виразністю, щирістю 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. Данькевич, Б. Лятошинський. Від своїх наставників Леся засвоїла глибокі професійні знання, перейняла любов до яскравих фольклорних традицій. Під керівництвом Б. Лятошинського Дичко освоїла теорію композиції й 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. Шостаковича, Ф. Стравінського, Б. Бартока, П. Хіндеміта, А. Онеггера, Л. Ноно, К. Орфа, Ч. Айвза, Б. Бриттена й інших. У їхній музиці Леся приваблювали вживання незвичайних оркестрових колоритів, нових акордових сполучень, високий рівень технічної майстерності.

Активному засвоєнню нових професійних прийомів і технічних засобів сприяло постійне спілкування молоді композиторки зі своїми друзями, які вже через декілька років стали відомими композиторами – Л. Грабовським, В. Губою, Ю. Іщенком, 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 зосереджує 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 ХХ 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.

Л. Дичко. Казкова сюїта № 1. Частина № 5 «Киця»  
Moderato grassioso

Звукові особливості оркестру відкрили перед композиторкою можливість значно ширше продемонструвати своє відчуття тембрів оркестру, використати їх особливості для втілення в музиці конкретного програмного змісту.

Поряд з вивченням розвитку історії музичної культури Л. 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. Асєвої, 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-поєм.

Безумовно, така глибока зацікавленість живописом не могла бути втілена композиторкою тільки в одному музичному творі. Потяг до картинності, своєрідної театральності приведе Леся Васи́лівну до задуму написати балетний твір, у якому хореографічне мистецтво, пантоміма й музичне висловлювання утворили б єдиний художній вислів. У своїх творчих пошуках композиторка орієнтувалась на новий тип балету, що вже існував у 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. Чайковського («Франческа да Ріміні», «Буря»), Д. Шостаковича (Сьома симфонія), В. Косенка («Світанкова поема») видатним російським балетмейстером М. Фокіним.

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. Гордійчук відзначав: «"Метаморфози" Лесі Дичко можна віднести до типу тих композицій, які базуються на поєднанні драматургічних і структурних засад 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 метроритмічних 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» і балету «Метаморфози» Л. Дичко набула певних творчих навичок у написанні програмної музики.

У цей же період з'являються й перші спроби композитора в жанрі камерно-вокальної та романсової лірики: 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 мецо-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 у відібрану літературну основу романсів підштовхували композиторку 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 вона 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 в специфічному ладі – двічі гармонічному мінорі (з підвищеними четвертим і 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 підпорядкована. 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 специфічну «рапсодичність» твору.

Якщо в рапсодії «Думка» роль оркестру ще не набуває певної самостійності, то в наступному творі – кантаті «Ленін» (дипломна робота молодої 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. Гордійчук, композиторці вдалося уникнути офіційності, декларативності, плакатності. У 1971 році за цей твір Л. Дичко була присуджена Республіканська премія ім. М. Островського.

У 1964 році Леся Дичко закінчила навчання в консерваторії. На її творчій полиці вже 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 вдосконалити свою професійну майстерність у 1967 році привело Л. Дичко до аспірантури Київської державної консерваторії. Її керівником був відомий український композитор Б. Лятошинський. Після передчасної смерті видатного митця Леся Василівна навчалась у відомого російського композитора,

професора Московської консерваторії М. 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 задуми 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 вона 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 в єдине художнє ціле. Слухач може почути в ньому і громадянські мотиви («Воля народу», «Народе мій»), і філософську лірику («Не згасне зоря», «Нащадок»), і оспівування праці трудівника («Пісня про Донбас») та образів рідної природи («Ознаки весни»). Правдиве відтворення внутрішньої теплоти поезії М. Рильського, мелодійності й 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 П. Козицького, К. Данькевича, Л. Грабовського, І. Карабіца, Г. Ляшенко. Безумовно, такого композитора, як Л. 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 мініатюрах 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 у вокальному циклі «Пастелі» авторка прагне відтворити емоційне враження або настроєвий стан людини, викликаний впливом навколишньої 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 переінтонованими поспівками зразків обрядового фольклору.

Друга частина – «Сонце» – сповнена світлими, радісними інтонаціями. Повна заспокоєність і душевна «злагодженість» 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 дзвінкими 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 природно 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, у творчості якого втілюються мрії та бажання 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 й 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» наштовхнула Л. Дичко на думку виокремити один з епізодів балету й надати йому самостійності. Таким чином, у 1969 р. з'явилися варіації для симфонічного оркестру «Веснянки», присвячені відомому українському музикознавцю, доктору мистецтвознавства 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, які 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.

*Нотний приклад 54.*

**Л. Дичко. Варіації для симфонічного оркестру «Веснянки».**

**Головна тема**



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 появи 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, застосовує елементи репризності, 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 в збільшенні й розгортається широким кроками.

Симфонічні варіації «Веснянки» Л. Дичко 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. 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 із загостреним інтересом композиторки до фольклору, до нових форм його переосмислення. Поетичною основою кантати Л. Дичко обирає слова народних пісень, що примусило музиканта до кропіткого й серйозного вивчення поезики та 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 й 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 розмішуються за принципом образного, емоційного, темпового та фактурного контрасту. Кожна частина 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 багато молодих людей опинились у Туреччині в полоні. Уся частина за характером є лірико-епічним монологом (соло – драматичний тенор). Партія соліста «підпорядковує» собі партію хору й інструментального супроводу, які поглиблюють сумну розповідь.

### Нотний приклад 55.

#### Л. Дичко. Кантата «Червона калина». I частина (у.н.п. «Побратався сокіл з сизокрилим орлом»)

*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 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 в композитора. Натяк на персоніфікацію спостерігається вже з перших тактів другої частини.

### Нотний приклад 56.

#### Л. Дичко. Кантата «Червона калина». II частина

(у.н.п. «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче»)

Vivo



*p* Ко - - зак од'їжд - жа - є дів - чи - -нонь -ка пла -че

Перед слухачем постає далека небезпечна дорога, що стелеться 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», який 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.

Нотний приклад 57.

Л. Дичко. Кантата «Червона калина». III частина (у.н.п.)  
«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, якщо 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 й 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.

Нотний приклад 58.

Л. Дичко. Кантата «Червона калина». IV частина  
(соло сопрано та жіночого хору, особливості плачів поєднані з думним епосом)

*Andante cantabile*

Си - ну мій ди - ти - но мо - я  
як я те - бе ко - ха - ла та всю ні - чень - ку не спа - 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 вкладає багато зусиль у створення 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, викладеною в поліфонічному стилі, інструментальною (фортепіанною) партією, що не виконує традиційну функцію супроводу, а виступає в якості колористичного (яскравого), з відтінком імпресіонізму, компонента всієї 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.

І 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 прояв 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, зазначену 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 створює спокійно-величавий гімн Людині і Природі. У музиці розгортаються інтонації першої, другої лейттеми симфонії.

Названий твір є виявом у творчості Л. Дичко однієї з основних тенденцій розвитку музичного мистецтва 60–70-х років минулого століття, особливістю якої було висвітлення складного творчого задуму економними засобами музичної виразності – симфонічним камерним оркестром. У музичній літературі прикладами таких творів є Чотирнадцята симфонія Д. Шостаковича, Друга симфонія А. Штогаренка, Перша і Четверта симфонії Є. Станковича й ін.

Тема Природи знайшла своєрідне відображення в романсі-фантазії для високого голосу і фортепіано «Хмарка» (слова В. Стефаника). 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 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 й 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 й Природа, людське життя й натхненна праця хлібороба. Музична мова кантати висвітлює образи та почуття, якими сповнена народна календарно-обрядова поезія. Головним джерелом мелодичної лінії твору є веснянки, мелодії купальських, петрівських, 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: «Весна», «Літо», «Осінь», «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 і 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 і застосованих композиторкою

засобів музичної виразності свідчить про те, що Л. Дичко використовує такі прийоми музичного вислову, що «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 новими створює особливу динаміку розгортання усїєї музичної дії, так характерної для фольклорного музикування.

Розвиток головної теми І частини наближається 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 доміанти, збагачення музичної тканини за рахунок виділення в самостійні партії басів, альтів, тенорів, використання строгої акордової фактури – усе це надає музиці «Весни» певної піднесеності, гімнічності й величавості.

#### *Нотний приклад 59.*

#### Л. Дичко. Камерна кантата «Чотири пори року». І частина «Весна»



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 перші 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 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 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. Друга пісня наповнена світлими ліричними інтонаціями. Знову композиторка використовує випробуваний метод нашарування 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 стильових 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. Дичко. Це твір про щастя, єднання людських душ, радість праці й свято народного добробуту. Кантата – приклад симфонізації основних методів розвитку тематичного матеріалу, реалізації принципу наскрізності в розбудові структури і драматургії циклу. «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 ладови 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 теплотою в оспівуванні 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.

Л. 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 їхніх потреб, водночас формуючи й розвиваючи їхні музично-естетичні смаки.

### **21.4.1. 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 й 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 й 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», «Нашадок», «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.

#### **21.4.2. Питання та завдання**

1. Дайте загальну характеристику музичної творчості Л. Дичко.
2. Висвітліть життєвий і творчий шлях Л. Дичко.
3. Розкажіть про кантатно-ораторіальну музику Л. Дичко для дітей.
4. Які музичні твори Л. Дичко написані для симфонічного оркестру?
5. Опора на народну творчість у музичних доробках Л. Дичко.

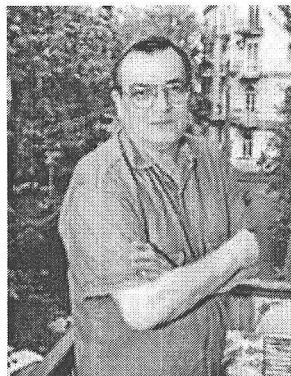
### 21.4.3. Література

1. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 19. – Кн. 3.: Леся Дичко: Грані творчості : збірник статей. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2002. – 152 с.

2. Белікова В. В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття / Валентина Венедиктівна Белікова. – К. : МО України, УСДОУ, КДПУ, 1995. – 147 с.

### 21.5. 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 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), набутих музичним мистецтвом ХХ століття. Зв'язок його музики з фольклором опосередкований.

У своїй творчості музикант прагне висвітлити теми, пов'язані з історією й долею його народу. Він втілює в музиці героїку Жовтневої революції і Великої Вітчизняної війни, з любов'ю

оспіває рідний край і побут українського народу. Композитор прагне осмислити в музиці вічні теми – Життя і Смерть, Добро і Зло, Любов і Віру, 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 гри на баяні.

Навчання в загальноосвітній і музичній школах тривало успішно. Хлопець завжди був наполегливим, стараним учнем, доводив свої справи до кінця. У шкільні роки Євген постійно брав участь у конкурсах самодіяльності, виступав як соліст-заспівувач та акомпаніатор 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 був талановитий музикант, заслужений діяч мистецтв УРСР, композитор Степан Федорович Мартон, який одразу ж відчув потяг юнака до творчості, зумів захопити його відчуттям всього нового в музичному мистецтві. Проте заняття зі Станковичем досвідчений учитель 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 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 й бурхливе



творче натхнення. Але сталося 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. Це збагатило й 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 вишу.

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 камерно-інструментальних полотен — 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 озброївся знаннями з найновішої сучасної композиторської техніки, нової стилістики, нових напрямків у

музичному мистецтві й 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. У якості дипломної роботи 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. Велика увага приділяється оркестровці, з'ясуванню специфіки звучання того або того інструменту.

У 70-ті роки виявляється тяжіння композитора до написання творів для симфонічного оркестру. У цей період виникають Симфонієта, 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 *riscola* 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, виступає на з'їздах Спілки композиторів, пленумах СКУ, де порушує проблеми активного мистецького життя країни. У 1985 році Є. Станкович був обраний депутатом Верховної ради УРСР.

Прагнучи використувати всі форми впливу музичного мистецтва на формування духовності молодого 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». Робота над музикою для кіно стала специфічною лабораторією для створення 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. – 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 із сучасними тенденціями музичного вислову; по-третє, окреслився 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, він 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 й низку музичних 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, Євген Станкович по-своєму нагадує про багатогранну життєву сутність, про гострі, інколи неприємні колізії, що зустрічаються на шляху людини. У музичній тканині репризи Симфонієтта автор ускладнює фактуру викладення музичного матеріалу за рахунок поєднання й 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 та посилює вольовий, оптимістичний характер.

Нова фольклорна хвиля, що пройшла в українському мистецтві другої половини ХХ століття, торкнулася й творчості Є. 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 гуцульська 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 Б. Лятошинського, Євген Федорович обирає епіко-драматичний і лірико-психологічний типи оркестрового мислення, де повною мірою можна осмислити й 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 коду, 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, створена в 1975 році, називається «Героїчна» й 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 начал).

Починається Симфонія безжальними «злыми» ударами малого барабана. Ця ритмічна фігурація служить своєрідним імпульсом і платформою для появи мелодичної поспівки. Музика всієї першої побудови симфонії емоційно перенасичена, важка, вона 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 музична тема у виконанні конкретного оркестрового інструмента (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 – мелодія символізує повернення віри у свої сили, упевненість у перемозі.

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 цієї 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, який ніяк не спинити. Автор ілюструє 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 й 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 характер і тонус розкриття музичного змісту твору. Це одночастинна симфонія-поема. Лірична концепція твору зумовила особливий 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 складається з п'яти мелодичних ліній, які, висвітлюючи глибоку людяність, благородство і волю, спрямовані на здійснення світлої мрії. Музичній тканині твору властиві 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 й 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 репризі 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 та мінорної терції. Ці два мелодичні утворення є 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 й 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, 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 політональна 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. 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 в плані створення камерно-інструментальної музики – з'являються кількочастинні твори сюїтного та сонатного циклів: 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. Причому автор намагається майже не використовувати цитати з фольклору, прагнучи натомість втілити дух народної музики. Музиканта цікавить інструментальна народна музика (передусім народні балади та плачі-причити).

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. Це 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, цілотонової 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 зачаровує слухача своєю гармонічною мовою. Композитор ніби згадує народне музикування, почуте ним у дитинстві.

Струнним квітетом (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 квітету будується на кількох мелодичних лініях: активній, вольовій, танцювально-коломийковій, тривожній, стриманій, урочистій, сповненій благородства. Розвиток цих різнохарактерних тем здійснюється автором без «конфліктного» звучання. Драматургія твору базується на образно-тематичних, ладо-тональних і тембрових контрастах.

Музична тканина квітету складається з трьох розділів, що нагадують сонатне алегро. У першому розділі звучить вольова, активна, танцювально-коломийкова мелодія; у другому – застосовуються темброво-колористичні барви, на фоні яких звучить журливо-скорботна поспівка; у третьому розділі – своєрідній репрізі – звучать урочисто-величні та благородні теми.

Струнний квітет – етапний твір у творчій біографії Є. Станковича. Композитор виявив глибоке знання й розуміння народно-музичного мислення, майстерно поєднав їх з композиторською технікою ХХ століття. Квітет, 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 він 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 в 1971 році для семи виконавців (флейти, кларнета, тромбона, арфи, фортепіано, скрипки та групи ударних – литавр, дзвіночків і ксилофона). Загальний характер її позначений витонченістю, благородним ліризмом. Ця симфонія привертає

увагу й тим, 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. Корнєєв) 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, 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, що 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 лірико-скорботну тему. Її розвиток подається з відтінком тривоги та схвильованості.

Загальний розвиток музичного матеріалу камерної симфонії № 3 ґрунтується на конфліктному зіткненні токатно-скерцозного начала з речитативно-скорботним. У цьому творі композитор представив новий варіант композиційного й 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 фольк-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) й народну («Ой молодая молодець») поезію.

Тема опери – побут 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, варяги, скоморохи. У балеті виписаний узагальнений образ руського народу.

Балет починається вступом, музика якого будується на кількох темах активного, багатирського, 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 захоплення 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, Малуші. Її емоційна насиченість сягає піку в №№ 12 і 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 в життя. 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 й 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 протидіючих 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 протидіючості 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 в 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 образи 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» упевнено увійшов до репертуару провідних театрів країни, став яскравим надбанням українського музично-хореографічного мистецтва.

Творчість Євгена Федоровича Станковича – одного з талановитих композиторів сучасності – 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. Кожен новий твір композитора – це



нове художнє досягнення музиканта.

### **21.5.1. 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 – 1971/4, 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 piccola (№ 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 само.
- #### **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 й 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 й 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.

## **21.5.2. 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?

### 21.5.3. Література

1. Лісецький С. Й. Євген Станкович / С. Й. Лісецький. – К. : Музична Україна, 1987. – 64 с.
2. Лісецький С. Й. Є. Станкович. Камерна симфонія № 3 // Українська музична література для 7 класу ДМШ : навчальний посібник для дитячих музичних шкіл / С. Й. Лісецький. – К. : Музична Україна, 1993. – 104 с.

## ПІСЛЯМОВА

Сучасна україністика, як одна з головних галузей гуманітарного циклу, спрямована на відродження української культури й 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 надруковане 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 цього навчального посібника значно розширений. Читач має можливість познайомитися з творчістю музикантів, які працювали протягом ХХ століття та працюють у перші роки ХХІ століття, формуючи й розвиваючи музичні смаки сучасної молоді.

Враховуючи підготовку студентів педагогічних університетів до роботи зі школярами в загальноосвітніх школах, гімназіях, школах мистецтв, автор-упорядник акцентує увагу на музичних творах, призначених для дитячого та юнацького віку. Саме тому поряд із творами великих форм подаються музичні п'єси, які можуть бути використані студентами в навчальному процесі з основного інструменту, хорового диригування та під час педагогічної практики.

Спираючись на теоретичні дослідження відомих українських мистецтвознавців (М. Загайкевич, Л. Кияновської, Л. Корній, С. Лісецького, А. Терещенко й інших), на матеріали шеститомного академічного видання «Історія української музики», підготовленого провідними вченими Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, автор-упорядник висвітлює музичне мистецтво як вагому частину всього інформаційно-культурного простору.

У контексті сказаного подається музична творчість і корифеїв, і сучасних композиторів України: Л. Ревуцького, А. Штогаренка, А. Мухи, Б. Фільц, Л. Дичко, М. Скорика, Є. Станковича. 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 самостійній педагогічній роботі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Архімович Л. Нариси з історії української музики / Л. Архімович, Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шресер-Ткаченко. – Ч. 1. – К. : Мистецтво, 1964. – 309 с.
2. Архімович Л. Нариси з історії української музики / Л. Архімович, Т. Каришева, Т. Шеффер, О. Шресер-Ткаченко. – Ч. 2. – К. : Мистецтво, 1964. – 310 с.
3. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. – К. : Ред. журн. «Укр. світ», 2002. – 440 с.
4. Белікова В. В. Музика для дітей у творчості українських композиторів. – Вип. 1: Музичні чарівності М. Степаненка в навчальному процесі : науково-методичний посібник / Валентина Венедиктівна Белікова. – Кіровоград : Видавничий центр КіРоЛ «Україна», 2009. – 20 с.
5. Белікова В. В. Музика для дітей у творчості українських композиторів. – Вип. 2: Особливості музичної мови маленької сюїти «Про звірів» М. Степаненка : науково-методичний посібник / Валентина Венедиктівна Белікова. – Кривий Ріг : КДПУ, 2009. – 22 с.
6. Белікова В. В. Музика для дітей у творчості українських композиторів. – Вип. 4: Музика Олександра Нежигая у навчальному процесі : науково-методичний посібник / Валентина Венедиктівна Белікова. – Кривий Ріг : КДПУ, 2010. – 20 с.
7. Белікова В. В. Оптимізм високого мистецтва. – Кривий Ріг : КДПУ ; І.В.І., 2002. – 40 с.
8. 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.
9. Белікова В. В. Творча діяльність видатних музикантів України другої половини ХХ століття. – К. : МО України, УСДОУ, КДПУ, 1995. – 147 с.
10. Бялик М. Л. М. Ревуцький. Нарис про життя і творчість / М. Бялик. – К., 1974.
11. В. С. Косенко у спогадах сучасників / упор А. В. Косенко. – К. :

- Музична Україна, 1967. – 180 с.
12. Гордійчук М. Микола Леонтович / М. Гордійчук. – К., 1972.
  13. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет / М. Загайкевич. – К. ; Тернопіль : Астон, 2003. – 144 с.
  14. 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.
  15. Кауфман Л. С. С. Гулак-Артемівський / Л. Кауфман. – К. : Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. – 192 с.
  16. Кияновська Л. Українська музична культура ; вид. 2-е, перероб. і доп. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 183 с.
  17. Клиш В. Л. М. Ревуцький – композитор-піаніст / В. Клиш. – К. : Наукова думка, 1972. – 239 с.
  18. Корній Л. Історія української музики. – Ч. 2 (Друга половина XVIII ст.). – К. ; Харків ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 1998. – 387 с.
  19. Корній Л. Історія української музики. – Ч. 3 (XIX ст.) : підручник. – К. ; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. – 480 с.
  20. Культурологія: українська та зарубіжна культура : навчальний посібник / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. М. Семашко та ін. / за ред. М. М. Заковича ; вид. 3, стер. – К. : Знання, 2007. – 567 с. (Вища освіта XXI століття).
  21. Культурологія: українська та зарубіжна культура : навчальний посібник / М. М. Закович, І. А. Зязюн, О. Л. Шевнюк та ін. / за ред. М. М. Заковича. ; вид. 5, стер. – К. : Знання, 2010. – 589 с. (Вища освіта XXI століття).
  22. Лев Николаевич Ревуцький : Статті. Воспоминання / сост. В. В. Кузык. – К. : Музична Україна, 1989. – 272 с.
  23. Лісецький С. Й. Євген Станкович / С. Й. Лісецький. – К. : Музична Україна, 1987. – 64 с.
  24. Лісецький С. Й. Українська музична література для 7 класу ДМШ : навч. посібник для дит. муз. шк. – К. : Музична Україна, 1993. – 104 с.
  25. Магур Л. Фортепіанна та хорова творчість Богдани Фільц для дітей / Л. Магур, О. Фрайт. – Дрогобич : Коло, 2003.
  26. Митці України : Енциклопедичний довідник / упор.: М. Г. Лабінський, В. С. Мурза / за ред. А. В. Кудрицького. – К. : УЕ, 1992. – 848 с.

- 27.Музичне мистецтво України у ХІХ столітті : навч. пос. – Ч. 2. – Кн. 1 / авт. кол. під кер. Л. В. Яросевич. – Тернопіль : СМП «Астон», 2002. – 148 с.
- 28.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.
- 29.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.
- 30.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.
- 31.Поставна А. К. Становлення творчого методу Л. Ревуцького / А. К. Поставна. – К. : Музична Україна, 1978. – 111 с.
- 32.Смоляк О. С. Український дитячий музичний фольклор : підручник-хрестоматія для викладачів та учнів. – Вип. 1. – Тернопіль : Лілея, 1998. – 80 с.
- 33.Творець чарівник мелодій : Розповіді, вірші, есеї про видатного композитора сучасності Віталія Кирейка / упор. І. В. Лобовик. – К. : Криниця, – 2002. – 112 с.
- 34.Українка Леся. Лісова пісня. Драма-феєрія в трьох діях. – Харків : Фактор, 2004. – 128 с.
- 35.Українська музична література. Частина перша : навчальний посібник для учнів дитячих музичних шкіл / автор-упорядник І. І. Казак. – 2007. – 144 с.
- 36.Українська музична спадщина : Статті. Матеріали. Документи / заг. ред. М. М. Гордійчука. – Вип. 1 / упор. М. Б. Степаненко. – К. : Муз. Україна, 1989. – 152 с.
- 37.Фільц Б. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. – К. : Мистецтво, 1965. – 70 с.
- 38.Шеффер Т. Лев Ревуцький / Вид. 2-е. – К. : Музична Україна, 1979.
- 39.Шреер-Ткаченко А. Я. Хрестоматія української дожовтневої музики. – Ч. І. – К. : Музична Україна, 1974. – 270 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 Бураго, 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 XX 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. Сочинения для фортепіано / сост. и вступ. ст. И. Бэлзы. – М. : Музыка, 1972. – 130 с.
11. 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.
12. Муха А. Мрія. Балет-клавір. – К. : Музична Україна, 1972. – 60 с.
13. Ніщинський П. «Вечорниці» до драми «Назар Стодоля» Т. Шевченка. Клавір. – К. : Мистецтво, 1954. – 55 с.
14. Сасько Г. Відгомін століть. – К. : Музична Україна, 1981. – 55 с.
15. Скорик М. Хорові твори. Бібліотека камерного хору «Київ». – К. : 2005. – 74 с.
16. Фільц Б. Духовні хорові твори (а cappello). – Тернопіль : Видавництво «Астон», 2003. – 44 с.
17. Фільц Б. Жива криниця. Хорові твори для дітей. – Тернопіль : СМП «Астон», 1998. – 40 с.
18. Фільц Б. Світе тихий. Твори для дитячого хору. – Тернопіль : СМП «Астон», 2000. – 44 с.
19. Фільц Богдана. Largo lamentoso. Модуль 6 / ред.-упор. І. Молчко, О. Німилович. – Дрогобич : Коло, 2004. – 20 с.
20. Шреєр-Ткаченко А. Я. Хрестоматія української доживотної музики. – Ч. I. – К. : Музична Україна, 1974. – 270 с.

## Короткий енциклопедичний довідник

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 Созонтович**  
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, Веделєв)**  
1767 (1770, 1772)  
м. Київ – 14(26)VII.1808  
м. Київ
  5. **Гулак-Артемовський Семен Степанович**  
4(16).II.1813  
Городище (тепер Черкаська область) – 5(17).IV.1873  
м. Москва
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», «Спать мені не хочеться».

6. **Вербицький Михайло Михайлович**  
 1815, с. Улuch, Польща  
 – 7.XII.1870  
 с. Млини (тепер Мельники) Яворівського району Львівської області
7. **Ніщинський Петро Іванович**  
 9(21).IX.1832  
 с. Неменка (тепер Вінницька область)  
 – 4(16).III.1896  
 с. Ворошилівка (тепер Вінницька область)
8. **Калачевський Михайло Михайлович**  
 14(26).IX.1851  
 с. Попівка (тепер Кіровоградська область)  
 – 1910-1912  
 м. Кременчук (тепер Полтавська область)
9. **Воробкевич Ісидор (Сидір) Іванович**  
 5.V.1836 м. Чернівці  
 – 19.IX.1903  
 там же
- Оперети «Гриць Мазниця», «Школяр на мандрівці» (1849), мелодрама «Подгоряни» (1864), музика до п'єс «Чорноморський побит» Я. Кухаренка; 12 симфоній-увертюр (1855–1865); хори «Заповіт», «Поклін», «Думка», «Ще не вмерла Україна»; солоспіви, інструментальна музика.
- 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», «Ноктюрн», «Баркарола», «Вальс-каприс»), романси («Вона співає», «Зови надію сновидінням»).
- 26 музичних драм (літературна основа В.) у т. ч. оперета «Козак і бандурист» (1864), мелодрама «Гнат Приблуда» (1875); опера «Убога Марта» (1878), історичні драми з музикою «Петро Конашевич Сагайдачний» (1882), «Кочубей і Мазепа» (1891); симфонічні, камерно-інструментальні твори; понад 400 хорів (близько 250 на власні вірші), серед них «На красній Україні» (1875), «Мово рідна» (1890) на вірші Т. Шевченка; понад 40 солоспівів на власні тексти; обробки народних пісень.

10. **Вахнянин  
Анатоль  
(Наталь)  
Клементович**

19.IX.1841 с.  
Синяна (тепер  
м. Жешув, Польща)  
– 11.II.1908  
м. Львів

Перша в Галичині українська опера «Купало» (1882); вокальні та хорові мініатюри на вірші І. Гушалевича, М. Шашкевича, О. Левицького, Т. Шевченка; музика до драм (зокрема «Назар Стодоля» Шевченка) тощо.

11. **Лисенко  
Микола  
Віталійович**

10(22).III.1842  
с. Гриньки (тепер  
Полтавська  
область) –  
24.X(6.XI).1912  
м. Київ

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.

12. **Леонтович  
Микола  
Дмитрович**

1(13)XII.1877  
с. Селевиці (тепер  
Монастирок  
Вінницької області)  
– 23.I.1921  
с. Марківка  
(Вінницької області)

Автор обробок українських народних пісень (понад 150, у тому числі «Пряля», «Козака несуть», «Щедрик» та інші); хорові поеми: «Легенда», «Моя пісня», «Літні тони», «Льодолом»; опера «На русалчин Великдень» (не завершена, закінчив, відредагував, виконав оркестровку М. Скорик).

13. **Людкевич  
Станіслав  
Пилипович** 24.I.1879 м. Ярослав  
(тепер Польща) –  
10.IX.1979 м. Львів

Український композитор, музикознавець, фольклорист, педагог, доктор музикознавства з 1908. Створив: кантата-симфонія «Кавказ» (1902–1913), кантата «Заповіт» (1934, друга ред. 1955). Симфонічна творчість: «Прикарпатська симфонія» (1952), «Галицька рапсодія» (1928), симфонічна поема «Каменярі» (1926, 2-га ред. 1956); опера «Довбуш» (1955); фортепіанний і скрипковий концерти; хорові композиції на слова Т. Шевченка, І. Франка, М. Шашкевича, М. Рильського; обробки народних пісень, солоспіву.

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 щедрівок; 3 літургії, «Панахида», «Всеношна».

14. **Стеценко  
Кирило  
Григорович** 12(24).V.1882  
с. Квітки (тепер  
Черкаська область)  
– 29.IV.1922  
с. Венрик (тепер  
Київська область)

15. **Ревуцький  
Лев  
Миколайович** 8(20).II.1889  
с. Іржавець –  
30.III.1977 м. Київ

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».

16. **Косенко  
Віктор  
Степанович** 11(23).XI.1896  
м. Петербург –  
3.X.1938 м. Київ

Симфонія «Героїчна увертюра» (1932), «Молдавська поема» (1937); Концерт для фортепіано з оркестром (1937); камерно-інструментальна музика: «Класичне тріо» (1927); фортепіанні п'єси (понад 100); романси, пісні, музика до фільмів.

17. **Лятошинський  
Борис  
Миколайович** 22.XII.1894  
(3.I.1895)  
м. Житомир –  
15.V.1968 м. Київ.

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; романси; музика до драматичних вистав і кінофільмів; редакція опери М. Лисенка «Тарас Бульба» (разом з Л. Ревуцьким).

18. **Штогаренко Андрій Якович** 2(15).X.1902  
с. *Нові Кайдаки*  
(тепер *Дніпропетровська область*)  
– 1992 м. *Київ*
19. **Кирейко Віталій Дмитрович** 23.XII.1926  
с. *Широке*  
(*Дніпропетровська область*)
20. **Муха Антон Іванович** 6.I.1928  
с. *Шебаліно* (тепер *Алтайський край*).  
– 2008 м. *Київ*
21. **Фільц Богдана Михайлівна** 14.X.1932 м. *Яворів*  
(*Львівська область*)
- Вокально-симфонічний твір «Росія» (1968); шість симфоній: «Україно моя» (1943), «Пам'яті товариша» (1966) та інші; сюїти: «Пам'яті Лесі 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), «Оргія» (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.
- 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).

22. **Скорик  
Мирослав  
Михайлович**

*13.XII.1938 м. Львів*

Народний артист УРСР (1988), доктор мистецтвознавства (1983), Лауреат державної премії ім. Т. Г. Шевченка.

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, естрадні пісні; завершив оперу «На русалчин Великдень» М. Леонтовича; опера «Мойсей».

23. **Дичко Леся  
(Людмила)  
Василівна**

*24.X.1938 м. Київ*

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).



24. **Станкович Євген Федорович** *19.IX.1942 м. Свалява (Закарпатська область)*
- Народний артист УРСР (1986), Лауреат державної премії ім. Т. Г. Шевченка (1977). Фольклорна опера «Цвіт папороті» (1980); балети: «Ольга» (1982), «Прометей» (1985), «Ніч перед Різдом» (1990); 5 симфоній; концерт для віолончелі з оркестром (1970); «Diction» для малого оркестру (1988); «Реквієм» («Бабин яр») для солістів, хору та симфонічного оркестру (1991); «Літургія» (2000); романси, музика до кінофільмів. Симфонія (1971); Кантата «Концертне Алегро» (1977); для фортепіано: «Ескізи» (1962), «Соната-Балада» (1965), «Образи» (1967); хори без супроводу: «Как из сумрачной гавани» на вірші О. Блока; романси; музика до театральних вистав.
25. **Степаненко Михайло Борисович** *06.VI.1942 м. Семіпалатинськ*
- Професор (1994). Народний артист України (1997). Відзнака Президента України Орден «За заслуги» III ступеня (2002). Заслужений діяч мистецтв Російської федерації (2003). Дві симфонії для великого симфонічного оркестру (1986, 1991), М. Равель – О. Нежигай «Болеро. Експеримент» для симфонічного оркестру на біт-групи (2010); хори, понад 50 романсів та солоспівів. Голова Дніпропетровської регіональної організації Національної спілки композиторів України (ДнПРОНСКУ) (2008). Лауреат ряду республіканських конкурсів.
26. **Нежигай Олександр Миколайович** *30.XI.1955 м. Кривий Ріг*

## Перелік нотних прикладів, що подаються у тексті

Нотний приклад 1. У.н.п. «Молод Олександр».....	24
Нотний приклад 2. У.н.п. «Веснянка» .....	25
Нотний приклад 3. У.н.п. «Тума танчок водила» .....	26
Нотний приклад 4. У.н.п. «Долечко моя».....	28
Нотний приклад 5. У.н.п. «Летять галочки» .....	29
Нотний приклад 6. У.н.п. «Колискова» .....	30
Нотний приклад 7. У.н.п. «Дума» .....	32
Нотний приклад 8. У.н.п. «Пісня про Байду» .....	33
Нотний приклад 9. У.н.п. «Засвистали козаченьки» .....	34
Нотний приклад 10. У.н.п. «Жінко моя дорога, що будем робити?» .....	40
Нотний приклад 11. М. Ділецький «Грамати́ка» (терціальне багатоголосся) .....	68
Нотний приклад 12. М. Ділецький «Имя мое есть дышкант».....	70
Нотний приклад 13. «Дудочка» («козачок» з Вертепу) .....	86
Нотний приклад 14. М. Березовський «Не отвержи мене во время старости» (уривок з хорového концерту).....	93
Нотний приклад 15. М. Вербицький «Ще не вмерла Україна».....	112
Нотний приклад 16. І. Воробкевич «Рідна мова» Аранжування А. Кушніренка.....	119
Нотний приклад 17. А. Вахнянин «Наша жизнь» (уривок з опери «Купало») .....	135
Нотний приклад 18. С. Гулак-Артемовський. Дует Карася і Одарки з опери «Запорожець за Дунаєм» .....	141
Нотний приклад 19. П. Ніщинський «Вечорниці», хор «Закувала та сива зозуля» .....	144
Нотний приклад 20. М. Калачевський «Українська симфонія». Вступ до I частини (у.н.п. «Віють вітри») .....	149
Нотний приклад 21. М. Калачевський. ГП I частини «Української симфонії» .....	150
Нотний приклад 22. М. Калачевський «Українська симфонія». ГП IV частини (у.н.п. «Ой гай, гай») .....	151
Нотний приклад 23. М. Калачевський «Українська симфонія». ГП IV частини (у.н.п. «Ой джигуне, джигуне») .....	151
Нотний приклад 24. М. Лисенко. Друга рапсодія для фортепіано «Думка- шумка» (уривок) .....	163
Нотний приклад 25. М. Лисенко. Опера «Наталка Полтавка». Пісня Терпелихи (уривок) .....	175
Нотний приклад 26. М. Лисенко. Опера «Наталка Полтавка». Пісня Петра	

	(уривок).....	175
Нотний приклад 27.	Л. Ревуцький. Друга симфонія. ГП I частини (у.н.п. «Ой весна, весна, весниця»)	240
Нотний приклад 28.	Л. Ревуцький. Друга симфонія. ПП I частини (у.н.п. «Да не жалуюсь я ни на кого, только пожалуюсь на отца своего»)	240
Нотний приклад 29.	Л. Ревуцький. Друга симфонія. ГП III частини (у.н.п. «А ми просо сіяли»)	241
Нотний приклад 30.	Л. Ревуцький. Друга симфонія. ПП III частини (у.н.п. «На долині мак»)	242
Нотний приклад 31.	Л. Ревуцький. Кантата-поема «Хустина». Хор «У неділю не гуляла». Тема народу	243
Нотний приклад 32.	Л. Ревуцький. Кантата-поема «Хустина». Пісня дівчини «Хустиночка мережана, вишиваная» (уривок)	244
Нотний приклад 33.	Л. Ревуцький. Кантата-поема «Хустина». Пісня хлопця «Доле моя, доле!» (уривок)	244
Нотний приклад 34.	Б. Лятошинський «Слов'янський концерт», тема вступу	266
Нотний приклад 35.	Б. Лятошинський «Слов'янський концерт», ПП I частини	267
Нотний приклад 36.	А. Штогаренко «Партизанські картини». I частина «Спогад»	290
Нотний приклад 37.	А. Штогаренко «Партизанські картини». II частина «Раптовий удар»	291
Нотний приклад 38.	В. Кирейко. Опера «Лісова пісня». Тема вступу (голос Лукашевої сопілки: композитор використовує мелодії з волинського зошита Лесі Українки № 1 та № 7)	301
Нотний приклад 39.	В. Кирейко. Опера «Лісова пісня». Тема образу Лукаша	302
Нотний приклад 40.	В. Кирейко. Опера «Лісова пісня». Лейттема Мавки	303
Нотний приклад 41.	В. Кирейко. Опера «Лісова пісня». Лейттема Мавки	305
Нотний приклад 42.	М. Степаненко. Дитячий альбом для фортепіано. «Скривдили»	338
Нотний приклад 43.	М. Степаненко. Дитячий альбом для фортепіано. «Дражнилка»	338
Нотний приклад 44.	М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Бегемот»	349
Нотний приклад 45.	М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Дельфін»	350
Нотний приклад 46.	М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». Мелодична лінія п'єси «Дельфін»	350

Нотний приклад 47. М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Черепаха» .....	354
Нотний приклад 48. М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Черепаха» .....	354
Нотний приклад 49. М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Білочка» .....	355
Нотний приклад 50. М. Степаненко. Фортепіанний цикл «Про звірів». «Лисиця» .....	358
Нотний приклад 51. Нотний приклад 52. ....	369
Нотний приклад 53. Л. Дичко. Казкова сюїта № 1. Частина № 5 «Киця» ..	411
Нотний приклад 54. Л. Дичко. Варіації для симфонічного оркестру «Веснянки». Головна тема .....	418
Нотний приклад 55. Л. Дичко. Кантата «Червона калина». I частина (у.н.п. «Побратався сокіл з сизокрилим орлом») .....	419
Нотний приклад 56. Л. Дичко. Кантата «Червона калина». II частина (у.н.п. «Козак од'їжджає, дівчинонька плаче») .....	420
Нотний приклад 57. Л. Дичко. Кантата «Червона калина». III частина (у.н.п. «Пісня про Байду») .....	421
Нотний приклад 58. Л. Дичко. Кантата «Червона калина». IV частина (соло сопрано та жіночого хору, особливості плачів поєднані з думним епосом) .....	421
Нотний приклад 59. Л. Дичко. Камерна кантата «Чотири пори року». I частина «Весна» .....	425

ISBN 978-966-177-153-5



*Навчальне видання*

## **ІСТОРІЯ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ**

Автор-укладач – Белікова В. В.

Підписано до друку 31.10.2011.

Формат 60x84/16. Гарнітура Agial, Times.

Папір офсетний. Друк офсетний.

Ум. др. арк. – 21,7. Обл.-вид. арк. – 23,9.

Тираж 300 пр.

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

(0564) 92-20-77



**Бєлікова  
Валентина  
Венедиктівна**

- кандидат мистецтвознавства
- доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «КНУ»
- 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 факультеті мистецтв Криворізького педагогічного інституту ДВНЗ «КНУ»
- захистила кандидатську дисертацію “Музичне виконавство як вид художньо-творчої діяльності”
- з 1993 року - доцент кафедри музикознавства, інструментальної та хореографічної підготовки
- 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 і методичних публікацій