

Сенченко Л. І.

# АВТОРСЬКИЙ ЗБІРНИК СТАТЕЙ З ПРОБЛЕМ ХОРОЗНАВСТВА



Міністерство освіти і науки України  
Мукачівський державний університет

**Людмила Сенченко**

# **АВТОРСЬКИЙ ЗБІРНИК СТАТЕЙ З ПРОБЛЕМ ХОРОЗНАВСТВА**

**МДУ 2018**



**УДК 78.087.68(081)**

*Рекомендовано до друку вченою радою Мукачівського державного університету (протокол № 8 від 22.02.2018 р.)*

***Рецензенти:***

**Тетяна Щербан** – доктор психологічних наук, професор, ректор Мукачівського державного університету

**Надія Супрун-Яремко** – доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка

**Сенченко Л.І.**

**С31** Авторський збірник статей з проблем хорознавства / Л.І. Сенченко. – Мукачєво: МДУ, 2018. – 310 с.

***ISBN 978-617-7495-14-6***

Даний збірник містить вибрані статті, які друкувались в наукових збірниках, журналах, періодичних виданнях України і Росії. Він відповідає колу науково-методичних уподобань, пов'язаних з Київською хоровою школою професора Павла Муравського, власним педагогічним та виконавським досвідом.

Збірник охоплює п'ять розділів:

1. Історія диригування в Україні
2. Хорова література
3. Хорове виконавство
4. Творчі портрети митців Закарпаття
5. Композиторська творчість Михайла Довганича.

Авторський збірник статей має навчально-методичну направленість, сприяє розширенню знань студентів мистецьких вузів в галузі хорового виконавства і рекомендується до друку.

**ISBN 978-617-7495-14-6**

© Людмила Сенченко, 2018  
© МДУ, 2018

## ПЕРЕДМОВА

Мій шлях в музичне мистецтво розпочався в рідному Закарпатті, де я народилась. Дитинство і юність пройшли в районних центрах Перечин, Свалява, Міжгір'я, Великий Березний. Згадую перші несміливі кроки в грі на фортепіано в щойно відкритій міжгірській музичній школі, які я робила під керівництвом талановитого піаніста з Прибалтики Георгія Оskarовича Фішера. Ми юні музиканти – початківці були зачаровані виконанням музики Фредеріка Шопена, Сергія Рахманінова, Петра Чайковського. Будучи сформованим піаністом, наш викладач закладав основи фортепіанної гри своїм юним вихованцям. Він виявив у мене швидку технічну вправність. Починати опановувати інструмент в 12-річному віці було запізно. Тому коли стало питання вступу в Ужгородське музичне училище мені запропонували навчатися на диригентсько-хоровому відділі. Перше знайомство з моїм викладачем з фаху розсіяли мою невпевненість в правильності вибору. Цілеспрямований, строгий, невисокого зросту чоловік справив на мене сильне враження. Я відчула силу волі, педагогічний такт, бажання викладача розкрити мені таємниці співочої професії. Іван Михайлович Сопко допоміг мені полюбити хормейстерську роботу на все життя.

Вступ до Київської консерваторії не був складним. Один успішний іспит з хорового диригування і я була зарахована на 2 курс учбового закладу (диплом з відзнакою) в клас професора Тимошенка Олега Семеновича. Вдумливий, зважливий педагог, він вважав основним педагогічним завданням виявлення і розвиток артистичних і диригентських даних своїх вихованців. Він тісно поєднував технічні і художні завдання, намагався наблизити процес оволодіння диригентською технікою до художнього досягнення хорового твору. Він як батько опікувався своїми студентами, допомагав знайти їм місце в житті і професії.

Хоровий клас – це та дисципліна, де закладаються підвалини майбутнього хормейстера. Великий майстер хорової справи Павло Іванович Муравський виховував велику любов до хорового співу, відданість і одержимість, розкривав красоти звукові, тембральні, інтонаційні. Він зарядив нас творчою енергією чарівного колективного звучання, яку ми студенти пронесли по життю, залишаючи свою долю таланту в хоровому мистецтві.

З 1971 року викладала на Рівненському культурно-освітньому факультеті Київського державного інституту культури ім. І.Котляревського. Контингент студентів на початковому етапі моєї трудової діяльності був сприятливий для хормейстерських спроб. Керувала хором заочного факультету, жіночим хором стаціонарної форми навчання. Маючи прекрасний голосовий склад особливо баритональний, я мала можливість співати складні партитури Б.Лятошинського, Г.Свірідова, С.Людкевича, М.Колесси. Програми були представлені на державних іспитах з хорового диригування.

З 1980 по 1990 роки працювала в м.Чернівці. На базі Палацу культури бавовняного об'єднання «Схід» створила дитячу хорову студію «Радість», при якій функціонували 3 хори: підготовчий, хор хлопчиків та основний концертний. Студійців навчали хоровому сольфеджію, постановці голосу, додатковому інструменту. Завдяки професійній роботі була створена міцна технічна основа співу, чистота інтонування, тембральна барва дитячих голосів, яка б забезпечувала легкість і прозорість звучання, виразність, емоційність виконання. З 1983 року дитячий хор став Лауреатом Всесоюзних, Республіканських, обласних оглядів художньої творчості. Студійці проводили активну концертну діяльність в м.Чернівці, області та за її межами. У 1984 році солісти хору виступили у Києві на святкуванні 25-річчя Центрального палацу дітей та юнацтва. Виступ колективу у Львівській філармонії ім. С.Людкевича на XIV Всесоюзному тижні музики для дітей та юнацтва у 1985 році перетворився у справжнє хорове свято. Діти продемонстрували високий рівень вокально – хорової техніки в тісному поєднанні з художністю виконання. Яскрава образність юних співаків, які виконували музику Д.Бортнянського, В.А.Моцарта, А.Кос-Анатольського полонили львів'ян. Дитячий хор «Радість» був постійним гостем обласних та республіканських телевізійних передач «Пісня скликає друзів». Колектив отримав звання зразкового дитячого хорового колективу в 1984 році.

В 1990 році продовжую працювати у Рівненському інституті культури. Викладаю дисципліни диригентсько-хорового циклу: хоровий клас, вокальний ансамбль, диригування, хорову літературу. З метою вдосконалення методики навчання і професійної підготовки розробляю методичні рекомендації для студентів спеціалізації пісенно-хорове мистецтво.

В 1998 році був надрукований навчальний посібник «Формування хорового мислення диригента». В основу посібника покладений розгляд художньо-інтонаційного методу роботи з хором Павла Муравського.

В навчальному посібнику 2002 року «Українська сучасна хорова література» розглядаю стилістичні тенденції сучасної хорової музики, систему виразових засобів і композиторських технік, різновидностей жанрів хорової музики, які потребують вдосконалення виконавської культури співаків.

Саме теоретичні і практичні питання хорового виконавства, поглиблення інтерпретаційних можливостей та підвищення виконавського рівня хорових колективів стали кругом моїх науково-методологічних уподобань. З'явилися статті з історії диригування, хорового виконавства, хорової літератури в Україні. Вони сприяють художньому розвитку майбутнього хормейстера, збагачують знання студентів у галузі сучасного хорового стилю, жанрів, репертуару.

У 2002 році ВАК Міністерства освіти і науки України присвоїла мені Вчене звання доцента.

У 2009 році я повернулася до Закарпаття.

Пропонований «Авторський збірник з проблем хорознавства» містить вибрані статті, друковані впродовж останніх років у наукових збірниках, журналах, періодичних виданнях України і Росії.

В рубриці історія становлення диригентського мистецтва автор зупиняється на новій системі музичної освіти, яка послугувала основою для розвитку і вдосконалення процесу диригування в Україні. Теоретичні положення підкріплюються практичним досвідом Миколи Малька в Києві, Михайла Вербицького на Галичині, Олександром Кошицем, простежується християнська традиція в хоровому мистецтві, духовна освіта, дається аналіз духовної музики сучасних українських композиторів, їх вплив на виконавське мистецтво в Україні. Акцент робиться на підвищення виконавського рівня хорових колективів. В збірнику прослідковується шлях сучасного стану хорової культури в Україні, який формується на основі композиторської думки наших сучасників, високих художніх критеріїв у хоровому виконавстві за рахунок вокально-технічної бази, зразком якої є національна капела «Думка» під орудою Євгена Савчука.

Повернувшись до рідного Закарпаття, я не могла залишатися осторонь тих творчих процесів, які відбуваються на Срібній землі. Починаючи з 2009 року я уважно сліdkую і намагаюсь аналізувати роботу творчих колективів, відомих виконавців, які зробили значний внесок в музичну культуру Закарпаття. Так з'являються публікації про камерний хор «Cantus», учасників фестивалю «Музичне сузір'я Закарпаття», «Закарпатський едельвейс», навчальних колективів, окремих виконавців вокального та інструментального мистецтва.

В рубриці «Композиторська творчість Михайла Довганича» дається аналіз його доробку в жанрі обробки української народної пісні, оригінальних хорових творів на тексти українських поетів Тараса Шевченка, Івана Франка, Олександра Олеся, Олександра Багачука, Ліни Костенко.

Особливе вагоме слово зроблене композитором в озвученні Лесі Українки. В своїй творчості композитор базується на українському народному мелосі, на тонкому відчутті поетичного слова Лесі Українки і втіленні його в хоровому звучанні.

Статті друкувалися в наукових записках Острозької академії, Рівненського державного гуманітарного університету, «Новій педагогічній думці» Інституту після дипломного освіти, Українській музиці ЛНМА, РЕГІ, в журналі «Культурологічні джерела». В авторському збірнику будуть представлені статті надруковані в зарубіжних виданнях: науково-періодичне видання CETERIS PARIBUS, Москва, агенство перспективних наукових досліджень (АПНИ), Белгород, ИНТЕРНАУКА Москва.

# І. ІСТОРІЯ ДИРИГУВАННЯ В УКРАЇНІ

## МИКОЛА МАЛЬКО – ФУНДАТОР ДИРИГЕНТСЬКОЇ ОСВІТИ В УКРАЇНІ

*У даній статті розглядається педагогічна та диригентська діяльність Миколи Малько, розроблені ним спеціальні навчальні програми з диригування та організація диригентських класів у Києві.*

**Ключові слова:** диригування, оркестровий клас, навчальні програми, диригентська освіта.

Диригування – одна з найскладніших і наймолодших музично-виконавських спеціальностей. Як самостійний вид виконавської діяльності, воно сформувалось остаточно лише у другій половині XIX століття. Створення теоретичних основ диригування є гострою проблемою сучасного мистецтвознавства.

Серед музикантів існувала думка, що немає необхідності вчитись диригентському мистецтву – достатньо лише здібностей, поєднаних з музично-теоретичною освітою, а техніці можна навчитись, практикуючи з колективом [4].

Не випадково Леопольд Стоковський кваліфікує диригування як одну «з самих туманних і невірно зрозумілих областей музичного мистецтва» [4, 188]. Практика диригування значно випереджала теорію. Однак потреба в теорії зросла, і особливо – в сфері навчання диригентському мистецтву.

В Росії в кінці XIX початку XX століть активну диригентську діяльність проводили видатні композитори Петро Чайковський, Микола Римський-Корсаков, Сергій Танєєв, Антон Рубінштейн, Сергій Рахманінов та інші.

Професійних диригентів діючі тоді консерваторії не готували на що неодноразово вказували передові російські музиканти. Нестача професійних диригентів Росії призвела до запрошень фахівців-іноземців. Деякі з них, подібно чеху Е.Направнику, італійцю Дріго здобули в Росії другу батьківщину. Творчість цих майстрів стала невід'ємною частиною російської музичної культури. Будучи видатним диригентом і композитором Е.Ф.Направник виховував професійну майстерність російських диригентів Е.Крушевицького, Ф.Блюменфельда, М.Черепніна.

З 1905 року клас диригування існував лише в Петербургській консерваторії під керуванням Миколи Черепніна видатного музиканта, композитора, диригента.

В Україні з 1918 року у класах Музично-драматичного інституту ім. М.В.Лисенка викладали симфонічне диригування професори В.Блюменфельд і В.Бердяєв, а пізніше Микола Малько. «Саме професор М.Малько одним з перших у 20-ті роки порушив питання про необхідність спеціальної диригентської освіти на рівні вищої школи» [4; 6].

Виховання і навчання диригентів створювало певні труднощі, зумовлені значною мірою тим, що серед видів музичного виконавства диригентське мистецтво у сучасному розумінні є наймолодшим.

З 70-х років ХХ століття опубліковано чимало праць, присвячених питанням теорії та методики диригування (монографії, підручники, посібники, статті, тощо).

Але педагогічна діяльність всесвітньо відомого диригента Миколи Малька, яку він проводив в Києві з 1923-1925 рр. не отримала належного висвітлення.

**Мета** нашої статті: розкрити сутність спеціальної диригентської освіти, розробленої Миколою Малько, відомого усьому світу, як блискучий інтерпретатор класичної та сучасної симфонічної музики, творець власної мистецької школи, серед вихованців якої були визначні майстри – Л.Гінсбург, А.Мелік-Пашаєв, Є.Мравінський, Н.Рабінович, Б.Хайкін, М.Канерштейн, М.Покровський.

Певний період за диригентський пульти в оперних театрах ставали композитори, оркестранти, суфлери, які отримували диригентські навички в музично-теоретичних та композиторських класах.

Микола Малько першим запропонував переглянути орієнтири диригентської освіти. Він розкрив сутність диригентського мистецтва, вбачаючи в диригуванні, перш за все, виконавську функцію. Працюючи викладачем Київської консерваторії, Микола Андрійович вимагав переведення диригентського класу з теоретичного на виконавський факультет.

Виходець з України (народився в селі Браїлові на Вінничині) Малько навчався в Одеській гімназії, на філологічному факультеті Петербургського університету та диригентському, композиторському факультетах Петербургської консерваторії. Його фундаментальні

знання здобувалися в класах диригування у М.Черепніна, композиції у М.Римського-Корсакова, А.Лядова, О.Глазунова. У 1909 році дебютував в Маріїнському театрі в якості асистента диригента балету. З 1916 року став головним диригентом театру. Талановитий виконавець вдосконалював свою диригентську майстерність в Мюнхені у Фелікса Мотля, учня Ріхарда Вагнера.

В Ленінградській консерваторії він керував різними оркестрами, здійснив низку прем'єр, серед яких 5 симфонія Мясковського, перша симфонія Д.Шостаковича.

Викладаючи в Ленінградській консерваторії, ним були затверджені вступні, перехідні іспити, вимоги і програми усіх років навчання на диригентському факультеті. Відомий педагог видав цілий ряд статей з питань диригентської освіти. Він у постійних пошуках наукового обґрунтування виховання, освіти і диригентської естетики. Малько пише про непідготовленість широкої аудиторії до сприйняття диригента, його ролі і значення в процесі виконання, про неспроможність слухача відрізнити враження зорові і слухові. За його глибокими переконаннями диригент повинен бути не тільки виконавцем, але й музичним керівником, перед який ставляться завдання, вимоги, умови сучасності. Ці обставини дають можливість говорити про суспільне значення диригента.

На початку радянської епохи Малько позитивно ставився до нового режиму. Він став однією з провідних фігур музичного мистецтва. Диригент відгукується на вимоги часу, очолює Вітебську народну консерваторію. Він називає роботу з вітебським оркестром педагогічною. Митець піднімає в колективі виконавську культуру, вдосконалює його як педагог-вихователь.

Відкриття народних консерваторій відповідало тенденціям всесвітньої демократизації системи музичної освіти. Музика повинна існувати для всіх (оркестри в армії, школах, музично-драматичних театрах, цирках, кіно). Головним завданням у справі диригування Микола Андрійович вважав освіту нових працівників – інструкторів, організаторів, педагогів, диригентів.

З 1923 по 1925 роки Малько працював у Києві. Музичною традицією на той період у місті були літні і зимові симфонічні концерти в залі Купецького зібрання під орудою талановитого музиканта Лева Петровича Штейнберга.



Одразу ж після приїзду до Києва, Малько став займатися концертно-виконавською діяльністю. Влітку 1923 року Микола Андрійович вперше виступив з симфонічним оркестром оперного театру, виконавши 4 симфонію П.Чайковського, фрагменти з опер М.Римського-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже», «Золотой петушок».

Поява нового диригента викликала велику зацікавленість у студентів диригентського класу консерваторії. Він відрізнявся від попереднього диригента своєрідним підходом до оркестрової роботи. Говорив лаконічно і ясно. Результат був вражаючим. «Гра оркестру була на межі своїх можливостей» [3].

В Києві Малько диригував симфонічним оркестром і викладав в музично-драматичному інституті ім. Лисенка, в який була реорганізована Київська консерваторія. Вперше в Україні талановитий диригент високо підняв оркестрову майстерність як в практичній роботі з оркестром так і педагогічній – в класі диригування. Його учень Микола Покровський писав: «нас захопила його стримана диригентська техніка. Особливе враження справила невластива дотепер київському оркестру злагожденість, організованість, м'якість звучання» [2].

Систематичні симфонічні зібрання за участю оперного оркестру під орудою маестро були подією у Києві. Виступали з оркестром молодий піаніст В.Горовець, скрипаль И.Мільштейн, професори Г.Беклемішев, С.Тарновський, академічна капела «Думка».

Відвідавши репетицію капели, диригент був вражений її могутнім звучанням. Серед хористів були майбутні зірки оперних театрів З.Гайдай, В.Гужова, І.Тоцький, С.Данченко, М.Платонов. Разом з «Думкою» оркестр виконав 9 симфонію Л.Бетховена, хори з опери «Майстерзінгери» Р.Вагнера, поему «Екстаза» О.Скрябіна, нові композиції С.Прокоф'єва та І.Стравінського. Співпраця двох колективів благотворно вплинула на творче зростання капели. Нестор Феофанович Городовенко, засновник капели, мав рідкісний слух, був відмінним сольфеджистом, темпераментним диригентом, швидко вивчав твори «на слух». «Думка» у співпраці з оркестром Малька почала виконувати великі хорові твори. Керівник хорової капели мав індивідуальний почерк, який суттєво відрізнявся від оркестрового, побудованого на метро-ритмічній основі.

Своєрідна манера диригування Городовенка була не бездоганною. При чіткому тактуванні диригента-симфоніста хор швидко перетворювався на ритмічно злагоджений, ансамблево слухняний організм. Гастролюючи в Берліні, капела одержала в подарунок збірник хорових творів М.Равеля К.Дебюссі та «Скупий рицар» Ф.Ліста, які пізніше увійшли до гастрольної програми в Парижі. Розширення класичного репертуару капели збагатило її художній потенціал. Малько переконав Городовенка виконати народні пісні Порфирія Демущького, які мали тріумфальний успіх в Україні і за кордоном.

Микола Андрійович налагоджує і педагогічний процес в Київській консерваторії. Його постійним і вірним союзником був ректор Костянтин Михайлов, котрий крім відмінних якостей виконавця-піаніста та педагога відзначався винятковим талантом досвідченого й далекоглядного організатора. Він сприяв втіленню в життя учбового закладу навчальних програм для диригентів, розроблених професором Малько.

Якими методичними вказівками користувався видатний педагог в класі симфонічного диригування?

У кожного диригента як мінімум має бути два піаніста для виконання симфонічних творів. Кожний студент повинен з піаністом опрацювати твір для показу в класі. Він мусить підготуватися до відповідей, щодо виконуваних творів. Це своєрідний колоквіум, без якого не можна починати диригувати. Педагог після виступу студента звертався до присутніх з пропозицією висловити свої думки, щодо виконаного твору. Він підсумовував сказане, аналізуючи критиків і диригента. Це сприяло отриманню позитивних результатів в роботі студента, примушуючи його самостійно думати і працювати.

На заняттях у професора були присутні Гліб Таранов, Ігор Белза, Віктор Цукерман, Арнольд Альшванг в майбутньому відомі діячі музичного мистецтва.

Микола Андрійович почав втілювати свої навчальні програми спочатку в Київській консерваторії, а потім у музично-драматичному інституті ім. М.Лисенка.

Консерваторія у 20-ті роки ХХ століття мала три ступені освіти: музична профшкола, музичний технікум, музичний інститут. Учні Малько з Київської профшколи Микола Рабинович і Ісай Шерман передали до Ленінградської консерваторії навчальні програми з

симфонічного диригування, чим продовжили традиції виховання диригента, закладені видатним педагогом ще в Києві у 1924-1925 роках.

Ісай Шерман, послідовник Малько, пише: «Микола Андрійович постійно боровся з формальним тактуванням. Якщо учень читав у партитурі лише те, що було на поверхні професор розлючувався. Він називав таке виконання «складанням протоколу». Та для нього було святом коли хто-небудь з учнів відкривав щось нове в музиці».

Доцільно зупинитись на деяких аспектах навчальних програм відомого педагога. Надаючи великого значення внутрішньому слуху, доброму сольфеджуванню і читанню нот у ключах, Микола Андрійович один з перших увів в учбові програми предмет «слухові навички», куди входило усе, що пов'язане з читанням з листа, а також умінням швидко і точно записувати найскладніші диктанти. Першим викладачем з цього предмету був В.Цукерман, тоді студент науково-теоретичного факультету консерваторії і постійний гість класу диригування.

У листі до М.Штейнберга Малько пише: тут у Києві диригентський відділ перейшов в інститут ім. М.Лисенка до Буцького, і справа розвивається за моїм планом: у мене – диригування (теорія і практика), читання партитур, транспонування, транспозиція, історія партитури (поки у вигляді розвитку окремих теоретичних проблем), гра на оркестрових інструментах, виховання голосу (Енгелькрон), теоретичні предмети (ладовий ритм, поліфонічний стиль). Влітку буде фехтування, зараз є диригентська фізкультура (як це потрібно) [5].

З перерахованих дисциплін практично вивчали ладовий ритм, поліфонію у Малька. Здійснити весь навчальний план професору не вдалося. Після його від'їзду з Києва його роботу продовжив Михайло Канерштейн.

У 1929 році Малько емігрував за кордон, працюючи в якості запрошеного диригента у Відні, Празі, Копенгагені, Лондоні. В 30-ті роки Малько створює високопрофесійний оркестр в Данії – Копенгагені. У 1940 році митець оселився в Чикаго, де керував різними колективами і викладав у коледжі в Каліфорнії.

З 1957 року керував симфонічним оркестром Сіднея. В 1959 році гастролював з ним в СРСР. Малько є основоположником симфонічної культури Австралії. Диригент зробив ряд записів з Копенгагенським

королівським і Лондонським філармонічним оркестрами, написав книгу про мистецтво диригування «Диригент і його паличка», видана в Копенгагені.

Відомий німецький диригент Бруно Вальтер, який багато років читав основи диригентської майстерності на Вищих курсах в Зальцбургському Моцарттеумі, запропонував кандидатуру Малька в якості свого продовжувача. Написано багато рецензій на симфонічні концерти маестро, на прийоми мануальної техніки, стиль керування, художньо-виконавські засоби. А.В.Осовський характеризує стиль диригування Малько: «стриманий, але виразний і власний замах, благородство і скромність загальної осанки – це зовнішність Малька-диригента. Темперамент, почуття міри і інтелігентність – його художні якості. І при всьому цьому – найбільш цінне для артиста: безсумнівні задатки особистості» [8].

В.Музалевський підкреслює прийоми мануальної техніки Миколи Андрійовича: «скупий жест, економність рухів, абсолютне володіння оркестром, чутливість до розподілу звучання, м'якість виконання і рідкісна рухливість правої руки, поряд з економною виразністю лівої» [9].

Гру оркестра під управлінням Малько відрізняли жвавість інтерпретації та бездоганна технічна точність.

Ще працюючи на батьківщині диригент очолював оркестрові класи в Ленінградській, Московській, Київській консерваторіях. Він, як зауважують студенти, відрізнявся від попередніх диригентів своєрідним підходом до оркестрової роботи. Митець повністю переорієнтував оркестр, звертаючи увагу на розвиток ритму, штрихів, фразування, звучність і гнучкість оркестру, чим запровадив новаторський підхід до звукового балансу, розширяючи і вдосконалюючи його.

Микола Малько опікувався музикознавчою літературою з питань диригентського виконавства.

Німеччина, засновник диригування, як одного з виду виконавського мистецтва, опублікувала велику кількість літератури з даного питання. Перший підручник, в якому викладені елементарні основи диригування написав сучасник Артуро Тосканіні Герман Шерхен. Ця книга сприяла подальшому розвитку теорії диригування.

В Радянському Союзі з'явилися праці Г.Берліоза «Диригент оркестру» і Р.Вагнера «Про диригування», а також монографії про відомого російського диригента А.Направника.

В 1896 році в Російській музичній газеті опублікований переклад праці диригента Ф. Вейнгартнера «Про диригування». Автор праці належав до тієї великої п'ятірки, яка створила світову славу німецького диригентського мистецтва. Це – Ганс Ріхтер, Фелікс Мотль, Густав Малер, Артур Нікіш.

Близько чотирьох десятиліть прізвище видатного українського диригента, педагога, науковця замовчували в нашій пресі. Тільки в період незалежної України ми маємо можливість відкривати нові імена наших видатних співвітчизників, одним з яких був Микола Андрійович Малько.

#### **Список використаних джерел**

1. Малько М.А. Воспоминания, статьи, письма. – Л.: Музыка, 1972.
2. Малько М.А. Основы техники дирижирования. – М.-Л., 1965.
3. Покровський М. Невідоме про відомих / Музыка (1-3), 2000.
4. Лащенко А.П., Мальзьомова О.І, Гусарчук Т.В. Академія музичної еліти України. – К.: Музична Україна, 2004.
5. Ержемский Г.Л. Психология дирижирования. – М.: Музыка, 1988.
6. Оссовський А.В. В консерваторії. – «Слово». – 1907. – №319.
7. Музалевский. Н. Малько. – Жизнь искусства. – 20 октября 1925.
8. Рахманинов – дирижер (Воспоминания о Рахманинове). – М., 1957 (2-е изд. 1961).

This article examines the activity of Mykola Malko, developing of special education programs for conducting and organization of conductors' class in Kyev.

*Key words:* conducting, orchestral class, education programs, conductor education

*Опубл.: Мистецька освіта та розвиток творчої особистості  
Інституту мистецтв Рівненського державного гуманітарного  
університету. – Рівне, . – №1 . С.316-322.  
та Сборник научных трудов по материалам  
VII Международной практической конференции  
31 октября 2015. – Белгород, 2015. – №7, часть IV. – С. 127 –  
131.*

## ХРИСТІЯНСЬКА ТРАДИЦІЯ В ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ

Українське мистецтво бере свій початок у церкві. Храм Божий стає центральною спорудою міст і сіл України, в якому відбувалися християнські обряди. Церковне богослужіння пов'язане з усіма видами мистецтв: іконописом, різьбярством, малярством, музикою, співом. З приходом християнства церковний спів став необхідним атрибутом служби Божої, засобом молитви і хвали Богові.

Ще задовго до прийняття християнства існували хвалебні пісні з Ветхого завіту – псалми. Автором їх був давньоєврейський цар Давид.

З Візантії прийшли нові форми церковної пісні – канони і кондаки, які знайшли відображення в церковних богослужбових книгах Ірмологіонах та Октоїхах-осьмигласниках. Візантійська церква запровадила «псалмодію» – псалом і пісню, що являє собою спів у вигляді мелодичної декламації.

Існують два види церковного співу – кондакарний і стихирарний. Кондакарний (від слова «кондак») – короткий вірш на честь святого. За літописними свідченнями цей спів походить від грецької богослужбової системи і різниться мелізматичними нашаруваннями.

Стихирарний спів виник в епоху Київської Русі. Цей вид церковного співу подібний ветхозавітному псалму, але він більш оповідного характеру, строфічної будови з приспівом і за своїми виконавськими можливостями набагато простіший від «кондака», з перевагою речнтацій.

Україна перейняла від Візантії та Болгарії одноголосний церковний спів і створила свій варіант подібного співу, який базується, на національній основі. Українські церковні наспіви мелодично виразні, кантиленні, сповнені утихомирення і величності. Вони отримали назву «знаменних» (від церковнослов'янського слова «знамя», що означає «знак»). Безлінійна знаменна нотація XI – XV століть поки що залишається не розшифрованою. Вона існує в рукописах.

Києво-Печерська Лавра, унікальна пам'ятка християнства Київської Русі, зберегла співочу книгу канонізованих піснеспівів, яка створювалась на основі старогрецьких наспівів і послужила доброю даниною прийдешнім поколінням.

Під впливом української народної поліфонії монодійний спів перетворився в багатоголосний, так званий «строчний».

В епоху українського бароко набув поширення «партесний» спів, для якого характерне багатоголосся / 8-48 голосів /. Яскравим представником цього стилю є Микола Дилецький. В його Партесних концертах використані народнопісенні та танцювальні мелодії.

Напочатку XVII століття широкого розповсюдження отримали канти, назва яких походить від латинського слова – «кантус» – спів, пісня. Тематика кантів пов'язана з народженням Христа, Богородицею, оспівуванням усіх святих.

На основі хорового партесного багатоголосся та Церковних пісень-кантів і псалмів сформувався у XVIII столітті жанр 4-голосного хорового концерту, творцями якого стали українські композитори Д.Бортнянський, М.Березовський, А.Ведель. Їх композиції сповнені надзвичайної краси, глибини, багатства почуттів. Вони писались переважно на тексти псалмів.

Чималий внесок у духовну скарбницю зробили композитори М.Лисенко, М.Леонтович, Я.Яциневич, М.Вербицький. Вони майстерно використовували в своїх творах особливості народного багатоголосся. Фресковість духовних композицій К.Стеценка сповнена величі і спокою. Його композиторський доробок охоплює майже всі жанри церковної музики: Літургії, Всенічну, Панахиду, щедрівки, колядки, канти.

Втрата традицій виконання церковної музики в радянський період негативно вплинула на духовне виховання українського народу і загальмувало шлях до їх витоків.

Національне духовне відродження самостійної України йде шляхом збагачення традицій української духовної музики. Сучасна українські композитори Л.Дичко, В.Степурко, І.Карабиць, Є.Станкович, Ю.Алжнєв створюють зразки церковної музики, використовуючи сучасні засоби хорового письма.

«Сад божественних пісень» Г.Сковороди озвучений І.Карабицем 1971 року. Його концерт для хору, солістів та оркестру-струнка 6-частинна композиція, в якій багатогранно розкривається тема людського щастя. Відомо, що український філософ-просвітитель пов'язував ідею щастя з поняттями «сродної праці», совісті, духовної свободи, любові до природи. Пошук Бога в навколишньому світі і в собі, непохитна віра в Спасителя – провідна думка «Саду божественних пісень».

Поет користується, різноманітними прийомами висловлення: полемічним, монологічним, проповідницьким. У музиці вони виявляються в діалогах окремих груп хору з туттійними епізодами, солістів з хором, хору з оркестром. Провідна виражальна роль у творі належить хорові як головному носієві думки, висловленої в поетичному тексті. На інтонаційний склад хорової музики І.Карабиця вплинули Бортнянський, Березовський, Ведель, різноманітні жанри народної пісні: лірична, епічна, міська. Хорова фактура твору відзначається особливою рухливістю, їй притаманні врівноваженість тембрових шарів, ясність голосоведення. Суворість колориту досягається специфічною терпкістю гармоній, що створює атмосферу сивої давнини.

Поштовхом до озвучення «Саду божественних пісень» послужили духовні цінності Г.Сковороди, його соціальні, етичні й естетичні засади, світорозуміння, своєрідна мелодика староукраїнської лексики. Хоровий концерт І.Карабиця – визначний здобуток українського хорового мистецтва.

Проблемі духовності сучасної людини, формуванню її християнського світогляду присвячені хорові твори Віктора Степура. Його творчий доробок сягає від пісенних жанрів та музики для дітей до симфонічних та оперних партитур. Улюбленим жанром композитора є хоровий. Цикл «П'ять духовних хорів», «Київські розспіви», концерт «Пам'яті Леонтовича», «Дякуйте Господу» написані на тексти псалмів. Своєрідність стилю композиторів виявляється в сучасних художніх засобах: вільному поєднанню функцій, розмаїтті тембральних і фонічних барв.

Уперше до жанру літургії звернулася сучасна українська композиторка Леся Дичко, її причетність до канонічного жанру церковної музики свідчить про духовне самовдосконалення митця. Своєрідним зразком для опанування нової образної системи стала літургія Іоанна Златоуста К.Стеценка. Три Літургії Л.Дичко написані для різних складів виконавців у кількох варіантах – для концертного виконання та церковної відправи. Складна драматургічна побудова літургій композиторки відрізняються від традиційних новаторськими знахідками у сфері вокально-хорової виразності. Політональність, поліладовість, секундові і квартові звукові комплекси, кластерні співзвуччя – далеко не повний перелік сучасних прийомів хорового письма. Інтонаційні витоки музики Л.Дичко сягають від



давньоруських пластів монодії до імпровізаційності, характерної для українських дум, плачів, історичних пісень.

Ідея Пробудження для творення Прийдешнього втілена в творчості відомого українського композитора Юрія Алжнева. Він автор Молитви за долю українського народу «Слава тобі, Господи» в сучасному варіанті і продовжувач традицій М.Лисенка.

За період самостійності України духовна музика посідає належне місце в концертних програмах, видавничих центрах, діючих церквах. У 1991 році відбувся Перший Міжнародний фестиваль української духовної музики. Вийшла у світ «Антологія української духовної музики». Перший випуск «Антології» присвячений духовним творам К.Стеценка. Другий випуск містить літургію, цикл причастних віршів, три хорових концерти, а також екзаменаційний антифон на звання академіка Максима Березовського. Дослідником і видавцем творів композитора став Мстислав Юрченко, керівник Київського камерного хору духовної музики «Відродження».

Останнім часом в Україні входить у добру традицію виконання сучасної духовної музики в храмах Божих. Так, на відзначенні 100-річчя від дня народження Патріарха Мстислава у Кафедральному соборі святого Володимира була виконана Друга літургія Л.Дичко. З дозволу Патріарха Київського і всієї України у Володимирському соборі прозвучала Перша літургія Л.Дичко. Під час урочистостей з нагоди 75-річчя Української Автокефалії відбулися хорові концерти у Володимирському соборі. Атмосфера Храму надихає виконавців на досягнення глибини і духовного багатства церковної музики. Як елемент релігійного культу духовна музика формує основи християнської моралі, релігійний світогляд людини.

Українські композитори всіх епох віддавали свій талант духовній музиці, яка допомагає українській православній церкві здійснювати свою священну місію.

*Опубл Роль християнства в утвердженні освіти, науки та мистецтва: історія, уроки, перспективи: Наук.збірник-Рівне:»Волинські обереги», 2000..*  
*Серія: Культура. Мистецтво. Література. – С.111 – 114.*

## ТРАДИЦІЇ ПАРТЕСНОГО КОНЦЕРТУ У ПРАВОСЛАВНОМУ СПІВОЧОМУ МИСТЕЦТВІ

Музичне мистецтво православної церкви – це величезний самобутній пласт в історії світової культури.

Невід'ємною частиною православного богослужіння, поряд з дзвоном, є хоровий спів. Серед різноманітних жанрів церковного співочого мистецтва особливе місце належить партесному концерту, який позначив собою зміну строгої середньовічної монодії гармонійно насиченим багатоголоссям.

Термін «концерт» пов'язують з виникненням у другій половині XVI століття особливого типу багатохорної монументальної композиції, творцями якої були венеціанські майстри Андреа і Джованні Габрієли. В перекладі з латинської концерто означає «змагаюсь», музику у вигляді «суперництва», протиставлення різних виконавських груп – солістів і хору, хору і органу. В XVII столітті концертний стиль поширився в Австрії, Південній Німеччині і Польщі.

Партесний концерт виник в епоху «бароко» (з середини XVII – до середини XVIII ст.), ідеологічним стрижнем його були просвітницькі тенденції, пов'язані з окремими елементами середньовічного християнського богослов'я.

Початок утвердження партесного стилю пов'язаний з діяльністю українських і польських композиторів, які в середині XVII століття працювали в Росії зокрема Миколи Дилецького – теоретика, педагога, автора відомого трактату «Мусікійська граматика». Вкінці XVII століття з'являються російські майстри партесного жанру – В.Титов, М.Калашников.

На монументальній манері письма хорових концертів позначається вплив західноєвропейської традиції, але, на відміну від жанрів католицької церковної музики, де використовується інструментарій (головним чином орган), партесний стиль був зорієнтований виключно на спів без супроводу.

Власне принцип «концертності» передбачає різноманітне поєднання вокальних та інструментальних основ у композиціях європейських авторів, був перетворений в партесному концерті в антифонне чергування могутнього хорового тутті і прозорого сольного триголосся.

Характерні риси концертного стилю можна порівняти з багатими спорудами архітектури «бароко» кінця XVII століття. Про це свідчить і

монументальність фактури партесного концерту (від 8 до 48 голосів), і використання тембро-динамічних контрастів, і яскравий орнаментальний малюнок мелодійних ліній, що переплітаються.

Перша чверть XVIII століття стала переломним періодом в історії музичного мистецтва, пов'язаного, перш за все, з суспільними реформами Петра I. Естетика нового часу була зорієнтована на кардинальні зміни в художній творчості, про що свідчить поява нових жанрів у літературі (церковна проповідь, шкільна драма, книжна поезія) і музиці (канти).

Суттєві зміни відбуваються і в церковному співочому мистецтві, і в жанрі партесного концерту зокрема.

По-перше, музична мова концерту стає все більш еклектичною, поєднуючи елементи знаменного розспіву, риси народної пісенності, панегіричних кантів, інтонації військових маршів, окремі ознаки танцювальної музики і т. ін.

По-друге, за літературну основу концертів брались вільні комбінації строф з псалмів Давида в поетичному перекладі авторів даного періоду (Тредіakovський, Ломоносов), що значно розширило рамки культовості, оновило зміст церковної служби рисами ліричної образності.

По-третє, розвиток церковного виконавства, діяльність багаточисельних колективів (особливо Придворної співочої капели) сприяли популяризації партесного концерту. Він став поліфункціональним жанром: у церковній музиці він був кульмінацією літургійного дійства. У світському музикуванні партесний концерт використовувався в державних церемоніях.

В певному відношенні концерт відобразив загальну тенденцію зближення церковного і світського мистецтва, стирання межі між ними.

Значний вплив партесний стиль робив на духовний хоровий концерт кінця XVIII – початку XIX століть – в період переходу музичного мистецтва від бароко до класицизму, представленого іменами Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артема Веделя. Концерти цього часу близькі традиціям західноєвропейської музики, про що свідчить їх зв'язок з сонатно-симфонічним циклом стосовно форми, опори на імітаційну поліфонію як на основний спосіб викладу матеріалу, використання мажоро-мінорної системи в якості ведучого ладо-гармонійного принципу. Серед композиційних ознак, запозичених від партесного стилю, необхідно виділити: характер

мелодики пісенно-декламаційного типу, широке використання акордово-гармонійної фактури (особливо в середніх частинах), тембровий розвиток як основний формоутворюючий принцип (чергування тутті і сольних ансамблів).

В другій половині XIX століття, в період формування національної композиторської школи, хоровий концерт як самостійний жанр практично припинив своє існування, хоча його окремі композиційні і стилістичні риси зберігаються в жанрах Літургії і Всенічній, представлених у творчості російських та українських композиторів: П.Чайковського, П.Чеснокова, А.Кастальського, К.Стеценка, Я.Яциненича, М.Леонтовича, В.Вербицького.

Можливо, в той період набирає темпу процес професіоналізації музичного мистецтва, і композитори основну увагу приділяють перш за все опері, симфонії, увертюрі, тобто світським жанрам.

Відродження духовного хорового концерту почалося в 70-ті, 80-ті роки XX століття. В Україні воно пов'язане з іменами Івана Карабиця, Лесі Дичко, Віктора Степура, Євгена Станковича, в Росії – Георгія Свиридова, Родіона Щедрина. Певна річ, твори названих авторів неможливо віднести до зразків партесного концертного стилю. Мова йде скоріше про своєрідний синтез традиційної і радикально нової музичної мови, про поєднання елементів культової православної музики попередніх епох і сучасних композиційних методів (алеаторика, сонористика, ускладнені звуковисотні системи). Відмінними ознаками сучасного хорового концерту, привнесеними з музики попередніх епох, є: циклічність у побудові форми, що передбачає контраст (темповий, ритмічний, ладо-тональний, динамічний) декількох частин, зв'язаних одна з одною загальною філософською ідеєю; розвинена хорова фактура з поділом партій, соло; часті зміни типів викладу (гомофонно-гармонійного, поліфонічного, мішаного). Нерідко в концертах використовується багатохорність і полістереофонія.

Інтерес композиторів до жанру духовного концерту не випадковий, оскільки у сфері хорової музики а капела він є найбільш масштабним за формою. Перспективність концертного жанру особливо зростає завдяки його яскраво національному характеру, що зберігся з XVII століття.

Власне в хоровому концерті втілена істинна духовність, моральна чистота музичної культури, що допомагає слухачу зосередитись на

найбільш сокровенних аспектах людського буття, які в динамічних колізіях нашого часу іноді зовсім випадають з уваги.

#### **Список використаних джерел**

1. Герасимова-Персидська Н.О. Партесний концерт в історії музичної культури. – М., 1983.
2. Григор'єва І.В. Російська хорова музика 70-80-тих років. – М., 1991.
3. Ливанова Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII в. – М., 1952.
4. Паисов Ю. Новый жанр: заметки о хоровом концерте 70-80-х годов. – Сб. «Муз. Современник». – вып.6. – М., 1987.

*Опубл.: Науково-методичний журнал «Нова педагогічна думка»:  
Витоки історії. – С. 117 – 119.*

### **МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ – ВИДАТНИЙ ХОРОВИЙ ДІЯЧ В ЗАХІДНІЙ УКРАЇНІ (ДО 200-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Передумови розвитку хорової музики в Галичині склалися в часи формування так званої перемишльської школи. При хорі кафедральної церкви в Перемишлі в 1829 році було організовано музичну школу. Там співали хорові твори українських композиторів (зокрема, Д.Бортнянського), а також ансамблі, терцети, квартети, секстети для чоловічих голосів. Вивчали й теорію музики та основи диригування. Окремі учні брали уроки гри на інструментах. Навчатись мали 24 учні. Термін навчання з одного року до двох. Кращі учні, закінчивши школу, були здатні навчати співу в звичайних та парафіяльних школах.

Основним завданням стала підготовка співаків для церковного хору. Спочатку в перемишльській школі практикувалося навчання на слух «під скрипку». За спогадами Анатолія Вахнянина, у перемишльській школі, наприклад, на так званих Singstundsaх, що відбувалися двічі на тиждень, уроки сольфеджіо проводились без нот. Вправи сприймалися на слух: вчителі грали один голос на інструменті (як правило, скрипці), інший – співали. Пізніше намітилось прагнення оволодіти нотним співом. Поглиблення музичних знань відбувалось через самоосвіту або приватні уроки. Вчителями були В.Курянський, Я.Неронович, чехи Алоїз Канке – керівник школи до 1834 року і талановитий диригент хору церкви Вікентій Серсавій.

Для еволюції культурного процесу істотну роль відіграло те, що Вербицький виховувався в перемишльському хорі, який здійснив по

суті, реформаторську лінію в справі реорганізації хорового виконавства на Галичині. Він брав участь в історичній відправі 1829 р., коли виконувались твори Дмитра Бортнянського і справили велике враження на слухачів.

Одна з визначних заслуг покоління Вербицького полягала в закладанні традицій хорового концертування. В суспільно-історичних умовах Галичини середини ХІХ ст. вони використали єдину реальну можливість організації хорового концертного життя – виступи з концертними імпрезами семінарських та кращих церковних хорів. В цих концертах опробовувались, дістали визнання й увійшли в життя перші оригінальні композиції, автором яких був корифей галицької музики Михайло Вербицький. Принциповим моментом в їх творчих позиціях треба вважати прагнення поєднати українське поетичне слово з елементами фольклорно-пісенної стилістики, класичним хоровим викладом й формотворенням – синтез, що виявився плідним для розбудови національної музики. Пісні, гімни, балади, коломийки, оповідки, елегії та інші типи хорових творів Вербицького засвоювалися найширшим співочим загалом Галичини. Протягом часу деякі композиції Вербицького втратили свій первісний блиск і аромат. Вони мають тепер лише історичне значення. Проте більшість його творів – це справжні перлини української музики, які заслуговують на те, щоб посісти належне місце в програмах сучасних концертів.

Творчість Вербицького – важлива сторінка в історії розвитку вітчизняного музичного мистецтва. Західноукраїнські композитори, які служили священиками, писали церковну музику. Вона дійшла до нас переважно в рукописному вигляді. Значні досягнення в цьому жанрі має М.Вербицький.

У доробку композитора – майже повна Літургія й окремі твори на літургійні тексти. У Перемишлі в 1847 році Вербицький написав Літургію для мішаного хору, а в 1865 р. переробив її для чоловічого. Літургія М.Вербицького починається з другого антифону («Єдинородний сину»). У ній немає першого («Благослови, душе моя»), третього («У царстві твоїм»), антифонів, більшості ектеній (наявна лише потрійна), але при цьому є дві «Херувимські», два варіанти твору «Тебе поем», а також піснеспіви, що виконуються на кожній службі: «Дух святий сніде на тя», ірмоси з канону на воскресіння Христа – «Ангел вопіяше», «Святися новий Єрусалиме», «Христос воскрес із мертвих». Як відомо, в греко-католицьких церквах встановилася

традиція, що прихожани співають разом з хором. Це, очевидно, врахував Вербицький і тому його Літургія відзначається камерним звучанням і нескладна для виконання. У Літургії Вербицького простежуються ще яскраві ознаки класичного стилю, що проявляються в квадратності структури музичного матеріалу, особливостях тональної гармонії, хоровій фактурі з переважанням акордового складу з елементами поліфонії. З класичним стилем пов'язане й використання репризної тричастинної форми. Вплив Бортнянського на церковну музику Вербицького простежуються у створенні урочистих, а також ліричних музичних образів. У Бортнянського Вербицький запозичив особливості фактури: перемінний тип фактури, в якій поєднуються звучання хорового тутті з ансамблями та соло хорових груп. Композитор використав деякі прийоми поліфонічного письма: імітації, контрастної поліфонії, тощо. Вербицький зумів створити свій власний стиль, в якому простежуються ранні романтичні риси. Особливо це відчутно в ліричних розділах Літургії, а саме: «Тебе поєм», «Отче наш», в ірмосі «Ангел вопіяше». Лірична мелодика, яка найчастіше звучить у тенорів, відзначається наспівністю і досить часто пов'язана з пісенно-романсовими джерелами. Перший етап розвитку світської музики представлений творчістю М.Вербицького та І.Лаврівського. В цьому жанрі формувалися характерні для композиторів «перемишльської школи» стильові особливості, в яких простежуються класичні та романтичні риси.

У професійній хоровій музиці виникли такі жанри, як хорова пісня й мініатюра, хорова поема, хоровий цикл. Значний вплив на розвиток хорової музики в Західній Україні справив високий рівень хорового виконавства в Німеччині та Австро-Угорській імперії. У середовищі німецьких товариств витворився спеціальний стиль пісень – так званих Liedertafel. Це були пісні призначені для 4-голосних чоловічих ансамблів, переважно патріотичного та застольного змісту.

З революційними подіями 1848 року у Галичині пов'язане виникнення хорової музики зі суспільно-значущою тематикою. Вона втілювалася в жанрах, які виникали в цей перший період – в урочисто піднесених, гімнічній хоровій пісні та хоровій поемі. У гімнічних піснях відбувається становлення нового професійного жанру – героїчної хорової пісні й виникає героїчна музична образність. Патріотична ідея найбільш яскраво втілена в хорових піснях М.Вербицького: «Де Дніпро наш котить хвилі», «Ще не вмерла Україна», «Тост до Русі». В

гімнічно-урочистому хорі на слова П.Чубинського простежуються класичні риси в гомофонно-гармонічній фактурі, чіткій структурі й гармонійній мові твору. Тут наявні інтонаційні елементи народної пісенності, зокрема, мелодичний зворот III-II-U-I, що простежується в козацьких піснях, а також дуже типовий для українських пісень каданс У – УІ підв. – І. Озвучивши в цьому хорі три строфи вірша Чубинського, композитор створив куплетно-варіаційну форму з елементами ритмічної повторності й ознаками 3-частинної форми в тональному плані (С-а-С).

Хоровий цикл «Жовнір» складається з трьох окремих хорів:

- 1) «На отході»;
- 2) «Битва»;
- 3) «По битві».

Композитор не називає ці хори циклом, але є підстави так їх визначити, завдяки єдиній сюжетній лінії. У першому хорі передано прощання Жовніра з країною, коханою дівчиною, ріднею і його переживанням перед боєм. Другий хор – це картина битви, а третій відтворює картину світанку після бою. У творчості Вербицького почала розвиватися хорова лірика і жанр хорової мініатюри. Хорова лірика митця має певні зв'язки з поширеною в європейському романтизмі елегійно-салонною тенденцією. Композитор звертається до поетичних текстів, у яких розкриваються світлі почуття любові («Цвітка молить» на слова В.Шашкевича), любовні переживання («Жаль» на слова В.Шашкевича), поетичні мотиви сердечної туги («До зорі» на слова І.Гушалевича), розлуки з коханим («Поклін» на слова Ю.Федьковича.)

Михайло Вербицький та Іван Лаврівський створили базові засади розвитку західноукраїнської хорової музики та визначили подальший розвиток хорового мистецтва. У перемишльських митців професіоналізм поєднувався з прагненням творчо використати особливості українського музичного фольклору. Вплив народної музики найвиразніше проявився в мелодиці і ритміці їх композицій, в яких часто можна зустріти яскраві народно-пісенні мотиви, переосмислені інтонації, запозичені з народних танцювальних мелодій.

Тенденції до збагачення гармонії, жанрового оновлення та визначення стильових особливостей творчості Вербицького та Лаврівського були підтримані композиторами В.Матюком, А.Вахнянином, О.Нижанківським, Д.Січинським, Г.Топольницьким.



### Список використаних джерел

1. Архімович Л., Шеффер Т. «Живі сторінки української музики». – К.: Наукова думка, 1965.
2. Загайкевич М. Музичне життя західної України другої половини XIX ст. – Київ, 1960.
3. Загайкевич М. М.Вербийський: нариси про життя і творчість. – К., 1961.
4. Луговенко В., Ніколаєва Н. Українська хорова література. – Київ: Музична Україна, 1985.

*Опубл.: «Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі XXI століття»: зб. матеріалів IV Всеукр. наук.-практ. конференції 19 – 20 березня 2015 р. – Мукачєво, МДУ. – С. 173 – 175.*

## ГЕРОЮ УКРАЇНИ МИКОЛІ КОЛЕССІ НЕЩОДАВНО ВИПОВНИЛОСЯ 100 РОКІВ

### *Вшанування ювіляра*

*В інституті мистецтв Рівненського державного гуманітарного університету відбулася науково-практична студентська конференція кафедри хорового диригування, присвячена 100-річчю з дня народження видатного українського композитора, виконавця, педагога, науковця Миколи Колесси.*



Його ім'я увійшло в золоту скарбницю українського музичного мистецтва. Життя видатного маестро – це ціла епоха XX століття, наповнена творчою працею. Микола Філаретович виявив свій талант у багатьох сферах діяльності: композиторській, виконавській, науковій, педагогічній.

Це митець широкої ерудиції, великих творчих здобутків. Навчаючись у Празькій консерваторії по класу композиції й диригування, в Школі вищої майстерності у В.Новака, О.Шіна, О.Острчила, П.Дедечика, знайомлячись з блискучим диригентським

мистецтвом Артуро Тосканіні, В.Фуртвенглера, О.Клемперера, Б.Вальтера, М.Малько, молодий митець формує своє життєве кредо: працювати і творити – це жити для свого народу.

Першою великою композиторською спробою цього періоду була «Українська сюїта для оркестру», побудована на українських пісенних мотивах Бойківщини і Гуцульщини. Роки навчання в Празі композитор закінчує значним творчим доробком: «Варіаціями» для симфонічного оркестру, квартетом і двома сюїтами для фортепіано, вокальними творами. Уже в ранніх творах накреслилися стильові ознаки музики композитора – поєднання гуцульського фольклору та професійного мистецтва.

З 1935 року Колесса почав писати в хоровому жанрі. Найголовнішим надбанням цього періоду є праця над обробками цих пісень. «Народні пісні та інструментальна музика лемків, бойків, гуцулів постійно збуджувала мою фантазію і давала творче натхнення». Автор працює над музичним фольклором різних етнографічних територій Західних областей України. Створені композитором обробки народних пісень «Волинські», «Лемківські», «Поліські», «Гуцульські» – це зразок глибокого проникнення у суть творчості народу. Якщо в піснях лемківських і гуцульських композитор вживає гострі «дещо терпкі співзвуччя», то в обробках волинського фольклору виявлений підголосків стиль народного багатоголосся.

Микола Колесса створив цикл українського весілля з Лемківщини. Написаний для мішаного хору в супроводі смичкового квартету або фортепіано, він іскриться справжнім гумором, задушевним ліризмом. «Лемківське весілля» – єдиний у своєму роді жанровий різновид хорових обробок. До сюїти увійшло 15 обробок лемківських народних весільних пісень і 5 інструментальних номерів, які розкривають широку картину оригінального весільного обряду.

Протягом усього життя Микола Колесса працює над хоровою музикою. Жанрова амплітуда митця-пісенника надзвичайно широка: від масово-патріотичної, через ліричні пісні-сповіді, пісні-пейзажі до розгорнутих хорових п'єс і драматичних дум. Хоровий жанр Миколи Філаретовича накладає відбиток на всю творчість зокрема інструментальну. У композиторському доробку є романси та пісні для малих ансамблів. Вокальні мініатюри «Дитячі сни» для високого голосу – справжні перлини української вокальної лірики.

Великою кількістю творчих здобутків вимірюється шлях Миколи Колесси як диригента. Активна діяльність його як керівника мистецьких професіональних колективів триває понад чотири десятиріччя. Як один із засновників симфонічного оркестру Львівської філармонії, художній керівник хорової капели «Трембіта», диригент Львівського театру опери та балету впродовж всього життя митець зробив надзвичайно багато для сценічного втілення творів вітчизняної та зарубіжної класики.

Значної уваги надає Микола Колесса педагогічній роботі. Плеяду чудових диригентів виховав митець у класі диригентської майстерності. Більшість з них стали на чолі оперних та симфонічних колективів країни, хорових капел.

Школа Миколи Колесси або «Львівська диригентська школа» – загальновизнаний напрям у вихованні фахівців цієї справи. Видатний диригент-практик є творцем теорії диригування. Підручник «Основи техніки диригування», який витримав кілька видань, – це теоретичне обґрунтування педагогічних принципів видатного майстра-диригента.

Творчі здобутки, які подарував Микола Колесса сучасним і прийдешнім поколінням, примножують загальну скарбницю національної музичної культури України.

*Опубл.: Рівненський тижневик «Сім днів». – №52 (52). – 26 грудня 2003 року. – С. 17.*

## **ДУХОВНА ОСВІТА ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ**

Олександр Кошиць – відомий хоровий диригент, композитор, фольклорист. В автобіографічній праці «Спогади» він оприлюднив багатий історичний матеріал з питань духовної освіти України кінця XIX – початку XX століть. Кошиць називав себе поповичем з прадіда. Його родина – дід, батько, брати, дядьки були священиками протягом століття. Духовність, що панувала в родині Кошиців, позитивно впливала на малого Сашка. «Чиста, свята релігійність, закладена батьком, зосталася у мене на все життя й дала напрямок усій моїй духовній істоті» [1, 92].

Рідна хата в старому українському стилі, крита соломою, з двома ганками і одним димарем була збудована з такого ж матеріалу, як і церква. Все: хліб з церкви, кухлики меду, столик з церковними книгами мали, підкреслюється в «Спогадах», глибокий зміст і вплив на

кожного члена родини.

Сім'я Кошиця підтримувала найтісніші стосунки з простими селянами. «Не було тої відірваності від національного ґрунту, як у міської інтелігенції. Балакали все по-українськи» [1, 18].

Дитячі враження від навколишніх місць, домашнього побуту, народних обрядів, дитячих ігор закарбувалися в пам'яті О.Кошиця назавжди. Церква формувала його світогляд, виховувала благочестивість, поглиблювала знання її постулатів. Отець Антоній, батько Сашка, об'єднував навколо себе людей «усердних до Храму Божого» [1, 94]. Доброзичлива атмосфера у взаєминах між людьми, глибока релігійність панувала в Тарасівцях. Дитяче серце Сашка вражала «зворушуюча страшна трагедія страстей Христових, рідкісна вокальна майстерність дяка Пилипа Оверковича Олександрівського». Хлопчик любив Великодні свята: «Веснянки на майдані – дівчата заплітають шума. Хлопці стають навкруги, жартують з дівчатами... А оглянеш назад, - стара, висока, біла церква дивиться своїми трьома банями і мережаними хрестами на радісний світ Божий, така рідна, як оце село, як оці люди...» [1, 53]. Звукові враження zostалися від дзвінниці, що складалася з трьох дзвонів: великого доброго звуку баритона, постового – дивовижної краси звуку та старого, що висів на коромислі. В того дзвонили тільки на «гвалт» під час пожежі. Голос він мав хриплий і «тривожний».

Художня натура хлопчика увібрала поезію церковних обрядів, які він змальовує з майстерністю справжнього художника. Поряд з щоденним пізнанням християнського віровчення він черпав від односельців багатство і красу української пісні, «на якій будувався узор мого духовного життя». Від рідних були зроблені його перші записи українських народних пісень. Кожна життєва подія в сім'ї супроводжувалась піснею і викликала у хлопчика відповідний емоційний стан. В домі у Кошиців звучав «невгаваючий спів, коли мати з сестрою Домцею сідали за шитво, або сестри ходили по садочку і співали Баламута. Пісня ллється неголосно, лагідно, надає такої утульності хаті, що й сказати не можна. Я лежу на лежанці та раюю» [1, 76]. Родинне музикування сприяло розквіту таланту майбутнього митця. «Все кудись зникало – залишались лише пісня і Бог», - писав Олександр Кошиць.

Своє навчання Сашко розпочав у церковній школі. Поряд з богословськими науками, слов'янською мовою учні вивчали російську

мову та арифметику. Напружена атмосфера, що панувала в школі, викликала у хлопчика внутрішній протест. За найменші провини дітей карали. Знаряддям покарання були довга лінійка або дерев'яна паличка, якими вчитель лупцював дітей. Школа розташовувалась у двох маленьких кімнатах. З метою економії паперу учні стирали написане, гусяче перо, самотійно загострюючи, використовували замість ручки. За навчання батьки платили грішми чи натурою. Вразлива душа Сашка не витримала знущань, і він покинув школу.

Наступним щаблем у духовній освіті Кошиця була Богуславська бурса. У двоповерховому будинку, де навчалися бурсаки, були підготовчий і чотири основні класи. Вступний іспит складався з читання, молитви, декламування віршів. У підготовчому класі, до якого був зарахований Сашко, викладав тільки один вчитель Крижановський, маленький на зріст і дуже сердитий. Різновікові категорії дітей – від 9 до 20 років – ускладнювали навчальний і виховний процес. Відстаючі учні сиділи в одному класі по два роки. Методи покарання були ще досконалішими, ніж у церковній школі. Це й удар нігтем зігнутого пальця по голові («цопашки»), підтягування усією долонею обличчя, вух, удар лопаткою для вугілля, шматком гуми. У відповідь бурсаки робили капості вихователям, які «мучили їх за всіма правилами бурсацького мистецтва». В каторжну атмосферу старого бурсацького життя інколи зазірав промінь ввічливості й інтелігентності в особі вчителів нового покоління. Їх діти любили і ставились до них з повагою. До таких належали вчителі російської мови, співів. Крім нотної грамоти, Петро Гдішинський навчав церковних співів: канонів, догматиків, стихир, кондаків, які в майбутньому знадобились митцю при «студіюванні народної пісні, її ролі в українській церковній музиці». В церковному хорі, яким керував Гдішинський, виконували Бортнянського, Турчанінова, Львова, Веделя. З Богуславської бурси вийшло немало відомих оперних співаків: Павло Кошиць, Орест Левицький, Трезвинський, Сікачинський. Поглиблення знань церковної музики, виконання її в церковних службах дало поштовх молодому Кошицю до подальшого професійного вдосконалення в цій галузі знань. Закон Божий, особливо страждання і смерть Христа викликали у слухачів особливі почуття, на відміну від катехізису, церковного уставу – дисциплін, що викликали огиду заучуванням напам'ять. Непрофесійно викладали в бурсі арифметику, географію, грецька і латинська мови зубрилися без пояснень, переклади цілих

розділів з латинської хрестоматії робилися з великими зусиллями. Тільки здібні учні могли «вгризти» цю науку. Кошиць згадував: «... що торкається синтаксису, то це була мудрість поверх моєї голови й здібностей». Через грецьку мову брата Федора вигнали з бурси, а Сашка залишили на другий рік, незважаючи на те, що з інших предметів у нього були високі бали.

У вільний час бурсаки займались співом. Кожний з них мав співаник, куди записував нові пісні. Кошиць наголошує: «Наш світогляд складався під чарами народної пісні, яка надавала, так би мовити, тонус усьому тому періоду нашого дитинства у бурсі».

У червні 1890 року закінчилась доба дитинства Кошиця в Богуславській бурсі і почалося серйозне доросле життя в Київській семінарії. У великому місті 16-річний парубок потрапив у новий музичний світ. Семінарія в ті часи була носієм української музичної культури; «цілком просякнута українським духом і українською піснею». Хоровий спів, до якого так тягнувся молодий Кошиць, був представлений у Києві багато і різноманітно. В кожному з 13 класів семінарії був величезний «оперний» хор. Майже всі семінарії володіли прекрасними хоровими або сольними голосами. Більшість з випускників семінарії у майбутньому стала хоровими диригентами. «Пісня бушувала, неслась то з одних, то з других дверей». Лисенкові пісенні аранжировки створили для Кошиця «музичний національний світ, дали непереможний, вже свідомий потяг до рідної пісні» [1, 146].

У Києві Кошиць мав змогу ознайомитись з кращими церковними хорами України, зокрема хором Духовної академії. Михайлівського монастиря, почути геніального Якова Степановича Калішевського; отримати перші враження від опери Глінки «Руслан і Людмила».

Хворіючи катаром горла, Кошиць не міг брати участь у співах. Він захопився скрипкою і почав писати композиції для двох скрипок, виконуючи їх з другом – сирійцем Каназі. Керуючи вокальним квартетом, Кошиць відчув у собі диригентський хист. Велика, напружена робота принесла творчі плоди. «То були дні мого музикального пробудження», - пише митець. Музикування тривало не тільки вокальне, а й інструментальне. Струнний квартет переріс у невеликий оркестр. Репертуар базувався в основному на танцювальній музиці. Незвичний склад не давав можливостей виконувати класичну музику.

Мрією Олександра завжди була музична освіта, але батьки не

розділяли її, тому перспектива вбачалась у поглибленні духовної освіти в Києво-Могилянській академії, яка приваблювана хлопця своїм хором. Вчителювання чи попівство «закривало мені двері до музичного світу, куди стриміла вся моя душа» [1, 171]. Навчаючись успішно в семінарії, Сашко мріяв про атестат по першому розряду, який давав право вступу до академії. Але трійка з догматики перекреслила всі його плани і зумовила майбутні випробовування, які почалися в церковній школі. Безпорадність Кошиця у вчителюванні, керуванні сільським церковним хором, який він порівнював з «вовчим виттям», спілкування з зарозумілим самодуром попом Стельмашенком завдавали майбутньому музиканту великих душевних мук. Атмосфера, в якій опинився Кошиць, була далека від мистецтва, до якого тягнулася уся його істота, якому молилась його душа. Думка про академію не покидала Кошиця ні на мить, і він з 1897 року починає готуватися до іспитів з усієї семінарської програми. Складати іспити з 24 предметів через три місяці – завдання складне і виснажливе. Але добровільна екзакуція дала позитивні результати – Кошиць одержав атестат по першому розряду з правом тримати конкурсний іспит у Духовну академію.

Вступ в академію «відкривало життя нове, цікаве, що давало насагу в роботі. На той період академія була учбовим закладом інтернаціональним. В ній готували фахівців з різних куточків Росії, Югославії, Греції, Румунії. Українців було дуже мало, їх причисляли до росіян».

Українська інтелігенція розмовляла російською мовою, хоча і не літературною. Українці родичалися з росіянами – «настоящими людьми», як вони їх називали.

Київські попи здебільшого були теж: росіянами за походженням. Наслідування чисторосійській вимові була еталоном вищої інтелігентності. Випускник академії міг залишитись у Києві, лише одружившись з дочкою київського попа.

Росіяни, яких в академії було найбільше, мали великий вплив на усі сфери її життя. Вони осідали в Києві і задавали тон молоді. Кімнати, де мешкали студенти академії, були просторі, гарно мебльовані. Атмосфера пізнання панувала в помешканні Кошиця, де працювали серб, грек, болгарин, українець. «Душа тоне в якихось надземних просторах, де знання і істина вилучають з себе спокійне, незриме проміння, абстрактні закони мислення набирають життя,

радість пізнання й перемоги трудного й незрозумілого набирає оргіастичного характеру».

Велика сила волі і наполегливість привели до жаданої мети, але дуже знесли молодий організм Сашка. Він на 5 місяців ліг у ліжку з важкою хворобою – тифом.

Навчання в музичній школі Станіслава Блюменфельда, ознайомлення з музикою Бородіна, Арєнського, Мендельсона, Чайковського, освоєння композиції у Г.Л. Любомирського поглиблювали музичні знання майбутнього музиканта, виконавця і композитора.

До іспитів в академії готувалися з старих рукописів, друкованих підручників з дисциплін не було. Це особливо ускладнювало процес підготовки до іспитів. «Увесь «писаний хлам» розподілявся між студентами, розроблявся короткий писаний курс з різних предметів, який слід було перечитати за дві доби до іспиту. Ця робота вимагала напруження пам'яті, нервової витримки та фізичної загартованості» [1, 195].

За часів Петра Могили, Сагайдачного, Мазепи в академії панував український дух. Студенти в довгих жупанах розмовляли тільки українською мовою. А тепер лунає «чістейший русский язык» з московською, тверською, костромською або ярославською вимовою... «Усі вони разом зі мною співають українських пісень, яких я і навчив їх».

З Олексієм Золотарьовим, сином попа з міста Рибінськ, Кошиць приятелював. Він був дуже обдарованим, кохався в народній пісні, цікавився Україною. В майбутньому став російським письменником. Золотарьов любив Україну з позиції російського інтелігента. Він дивився на неї очима Гоголя, О.Толстого. Велике враження на нього справила поїздка на Київщину до Сашка. Природа українського села, гостинність, щирість народної душі зачарували його, хоча і здивували, чому український селянин не розуміє російської мови і вважає росіянина чужим, іноземцем.

В 1898 році здійснилася давня мрія Кошиця – він отримав запрошення керувати хором академії. В хорі співали учні Київської, Подільської духовної школи та студенти академії. Кошиць провів велику роботу із залучення в хор кращих дискантів: Павла Вергаліна, Сашка Ганюка, альта Єрмолая Плоцького, Івана Шумова-Павлюченка.

Хор був укомплектований дитячими і чоловічими голосами дуже



ретельно, враховуючи їх тембральні якості. Перший виступ з концертом Веделя «Услиши, Господи, глас мой» на Івана Богослова був вдалим, особливо вразив публіку соліст Вергалін. За три роки керівництва академічним хором Кошиць виконав, вірніше, воскресив усього Веделя, крім двохорних концертів, а також Бортнянського, Турчанінова, Архангельського. Роботі з хором сприяли ректор академії єпископ Дмитро Ковальницький, українець з Волині. «Його любов до церковного співу, глибоке розуміння його стилю надавали церковній службі неповторимого українського характеру, якого так вимагало історичне минуле Братства та Могилянська академія» [1, 210]. Відомий європейський вчений-психіатр Іван Сікорський був вражений виконанням Веделя і написав доповідь «Спосіб виразу душевних переживань в релігійній музиці і вплив її на душу особи», яка була зачитана на зібранні товариства ім. Нестора Літописця в академії. Вчений «простежив способи музичного вислову релігійної, екстазованої думки й почуття» [1, 210]. Диригентська діяльність Кошиця почалася успішно. В його руках опинилася слухняна хорова маса, яка повірила у високий професіоналізм свого керівника. Репетиційна робота досягала «такої свідомості, такої щирості у виконанні та такої художньої завершеності, що, бувало, моментами самого проймає холод» [1, 213]. Прекрасна музично-хорова підготовка хору дала можливість виконувати складну хорову музику. «Хор став моїм дійсним життям – усе решта ілюзією» [1, 212].

Диплома наукового ступеня кандидата богослов'я Олександр Кошиць «удостоєн» Академічною радою 7 липня 1901 року.

Пройшовши усі щаблі духовної освіти – від церковної школи до академії, Олександр Кошиць здобув глибокі знання церковних наук, українського фольклору, аранжувальника, композитора, диригента академічного хору. Фундаментальна освіта дала можливість розкрити могутній талант Кошиця як вченого-дослідника, диригента-виконавця із світовим ім'ям, письменника, композитора, знавця української народної пісні, великого патріота України.

#### **Список використаних джерел**

1. Кошиць Олександр. Спогад. – К.: Рада, 1995.
2. Уманець В. Життя і доля О. Кошиця // Київ. – 1991. – №9.
3. Половащенко М. Геній хорового співу // Культура і життя. – 1994. – №36.
4. Греганюк С. Осмутна слава О.Кошиця // Всесвіт. – 1989. – №11.

*Опубл.: Науково-методичний журнал «Нова педагогічна думка» / під ред. І.Д. Пасічника. – Рівне, 2001. – №3-4. – С. 45 – 51 та Сборник научных статей Нижневартовского педагогического института. – Ханты-Мансийск, 2002.*

## **ФОРМУВАННЯ ТЕМБРОВОЇ ДРАМАТУРГІЇ ХОРОВИХ ТВОРІВ**

Темброва структура завжди тісно пов'язана з формою, фактурою (tutti, однорідні голоси, злиття 2-3-х різнорідних), мелодикою і теситурними особливостями кожного голосу, динамікою, ритмом і темпом, фонетичними особливостями даного поетичного тексту, драматургією хорового твору в цілому. «Мелос, гармонія, тембр, вокальний чи інструментальний вид звукового втілення – всі вони визначають форму як становлення у взаємній їх обумовленості. В різні епохи той або інший з них висувався на перший план, пізніше знову ставав підпорядкованим».

Якщо підходити з позицій виконавства, то можна сказати, що тембри лише намічаються композитором і в партитурі зафіксовані у вигляді, так би мовити, схеми. Тому в процесі розучування хорового твору від диригента і співаків вимагається цілеспрямована вокальна робота. Іншими словами, виконавський колектив кожен раз стоїть перед необхідністю формування відповідної до змісту хорового твору тембрової палітри, перед необхідністю вияву його тембрової драматургії.

Як відомо, кожен голос в хорі, кожна хорова партія, відрізняється певним тембром. Це так званий постійний тембр. Але в залежності від змісту, від емоційного стану співака (співаків) голос виявляє нові і нові відтінки (ніби перефарбовується).

Здатність змінювати тембр голосу (точніше володіти тембрами) – це один з найважливіших показників виконавської майстерності. Серед видатних співаків, які майстерно володіли тембрами, переважно називають Ф.Шаляпіна, Б.Гмирю, а посеред хорових диригентів виділяють В.Клімова, О.Свешнікова, О.Сороку та інших. В наш час цією майстерністю володіли такі хорові диригенти, як П.Муравський, В.Мінін, Л.Венедіков, М.Кречко.

Спеціалісти стверджують, що темброва образність є однією з найхарактерніших рис вітчизняної виконавської школи.

В даній роботі ми розглянемо в основному ті питання тембрової характеристики, котрі вирішуються диригентом і співаками в процесі розучування хорових творів. Мова йтиме про темброві характеристики, які в значній мірі стають наслідком виконавських зусиль, сприймаються як результат цілеспрямованої вокальної роботи. Ця проблема в літературі недостатньо висвітлена, а разом з тим це одна з найважливіших проблем хорового виконавства на сучасному етапі.

В залежності від образної структури хорові твори можна класифікувати як однотемброві та багато темброві або контрастні. Однотембровості забарвлення голосів вимагається, наприклад, при виконанні таких хорових обробок М.Леонтовича, як «Ой вербо, вербо», «Налетіли журавлі», «Щедрик», хорів С.Танєєва «Ноктюрн», «Посмотри, какая мгла». Але, скажімо, при виконанні хорових обробок М.Леонтовича «Ой лугами-берегами», «Пряля», хору С.Танєєва «Вечер» вимагається диференціація музично-поетичних образів засобами тембрової характеристики. В обробці М.Леонтовича «Ой лугами-берегами» у перших двох строфах необхідно домогтися світлого, обумовленого безхмарним світосприйняттям, тембру.

### ОЙ ЛУГАМИ-БЕРЕГАМИ

Moderato

1. Ой лу - га - ми бе - ре - га ми би - стра рі - чень - ка те - че.

С. А.

Ой би - стра рі - чень - ка те - че.

Ой рі - чень - ка те -

Т. Б.

рі - чень - ка те -

У третій і четвертій строфах, де на зміну «прозорому» соль мажору приходить «затемнений» одноіменний мінор, вимагається

3. Бо-дай ті - ї би-стрі рі - ки о - че - ре - том за - рос - ли,  
4. На чу - жий край, на чу - жий край, на чу - жу - ю сто - ро - ну,

Бо - дай за рос - ли, гей,  
На чу - жий край, роз - плив-ли -

Бо - дай во - ни за рос - ли, гей,  
На чу - жий край, сто - ро - ну, гей,

во - ни мо - го ми-лень-ко - го  
роз-плив-ли - ся чор - ні куд - рі

во роз - ни плив - ми-лень-ко - го  
ли - ся куд - рі за - нес - ли.  
по ши - ро - кім Ду - на - ю.

за - нес - ли  
Ду - на - ю.

така темброва характеристика, котра б сама по собі давала уявлення про драматичні події, про переживання героїні пісні, викликані неповерненням коханого з чужого далекого раю.

Звичайно, темброва структура тут у значній мірі обумовлена ладовою побудовою твору (мажор-мінор), але без розуміння виконавцями виразно-сміислової ролі тембру і механізму його формування навряд чи буде знайдене переконливе вирішення драматургії твору в цілому.

Якщо схематично уявити темброву структуру цього твору М.Леонтовича, то перші дві строфи можна позначити голосною а (тембр, що нагадує спів на звуці а), а третю-четверту – голосною у (спів на голосну у).

Але звукова палітра цього твору може бути ще більш різноманітною, та більш тонкою (позначення а – пом'якшене звучання голосної а):

Строфи:

1ч	
а	а
I	II

1ч	
у	t
III	IV

Виконання хору С.Танєєва «Вечер» так само вимагає відтворення багатьох тембрів. Відповідні звукосмислові характеристики мають бути знайдені фактично до кожного епізоду. Якщо, наприклад, епізод «Качается белая пена у серого камня»



вимагає м'якого і дещо затемненого звуку (цього можна домогтися в результаті співу на склад го, або голосну о). то епізод «Как перлы росы освежительной капли...» теж вимагає м'якого, але світлого звуку (цього можна досягнути в результаті опрацювання хорових партій на і, або склад лі).

Отже, кожний твір має свою темброву звукову палітру, яка у відповідний спосіб пов'язана з його образною структурою. В одних випадках тембр має підсилити зображальність мелодії або гармонії, в інших – сприяти вираженню відповідного настрою, тощо.

Про тембр як засіб виразності говориться в книзі П.Левандо «Хорова фактура» в зв'язку з оглядом фактурних особливостей творів О.Давиденка. З позицій диригента-практика цього питання торкається О.Юрлов у своєму нарисі «О значении вокализации в хоровом пении». Автор вказаного нарису говорить про вокалізацію як про засіб покращення якості звука в хорі і як про засіб виразності, що пов'язується з фонацією певних голосних.

На питанні тембрової драматургії зупиняється і Е.Білявський у роботі «Засвоєння сучасної музичної мови в хорі», де вказує на найбільш характерні фактурні особливості хорів сучасних композиторів, які, крім усього, як один з найважливіших компонентів виразності включають темброві показники, що пов'язуються з зображальністю та емоційною драматургією творів в цілому. Так, у Є.Станковича в фольк-опері «Цвіт папороті» виділено тембральні знахідки, що виявляються в результаті регістрових зіставлень, мелодичного звукопису, своєрідних гармонічних комплексів.

### Є. Станкович "Заключне купало"

*mf*

*f*

Ой по-линь бі-ноч - ку прудко за во-до - ю

А....

На щас-тя на до-лю ми по-му ді-мо - ю

А....



Відповідні темброві характеристики у вокально-хорових творах Ю.Буцко запрограмовані, на думку Е.Білявського, завдяки впровадженню прийомів сонористики, ущільнення і, навпаки, розрідження звукових мас.

Подібні роз'яснення можна знайти і у багатьох інших авторів. Проте все це питання теоретичного характеру.

Більш ґрунтовно питань тембрової драматургії торкаються теоретики, аналізуючи оркестрові твори. Так, у підручнику Л.Мазеля і В.Цукермана «Аналіз музикальних призведень» п'ятий розділ присвячений формотворчій ролі динаміки, тембру і фактури.

Р.Тертерян у статті «Драматургическая роль тембра» питання тембру теж розглядає на матеріалі оркестрових творів, дає визначення самого поняття «темброва драматургія»: Темброва драматургія – це система взаємодії тембрів у процесі музичного розвитку в їх органічному зв'язку з загальним художнім задумом...»

В.Мінін, керівник Московського камерного хору, неодноразово підкреслював, що він прагнув створити такий ансамбль співаків, у якому б учасники могли демонструвати вокальні можливості своїх голосів, знаходити тембри відповідно до виконуваних творів.

У співі, як і в мові, інтонація виконує такі основні функції: логічно-сміслову, характеристичну, життєво ситуаційну.

Логічно-смістова функція пов'язана з донесенням змісту твору в цілому, кожного окремого речення, фрази, тощо. Вони бувають питальними, окличними, розповідними.

Функція життєвої ситуації це вираження тієї життєвої ситуації, про яку йдеться у творі або яка виражена в ньому опосередковано.

У відповідності з обраним колом питань, нас найперше цікавить характеристична функція інтонації. Вона дає уявлення про образ виконуваного твору, про його характер, темперамент, зацікавленість

до того або іншого предмету. Характеристична функція інтонації має дві сторони: процесуальну і статистичну. Процесуальна, як відзначає С.Назайкінський, пов'язана з виконавським темпоритмом, а статистична – з тембром, з виявом і накопиченням певних звукових барв.

Таким чином, тембр – це, найперше, засіб музичної інтерпретації. Влучні зауваження щодо тембрової характеристики образів виклав К.Птиця в нарисі «Три русские песни С.Рахманінова». Так, слова «сера утка испугалась» диригент рекомендує співати «тихим звуком, глухим тембром на видиху, підкреслюючи перші чвертки так, як артист-оповідач передає якісь страшні події.

The image displays a musical score for three Russian songs by S. Rachmaninoff. The score is written for voice and piano. The first system shows the vocal line with the lyrics "Се - ра ут - ка ис - пу - га - лась," and the piano accompaniment. The second system continues the vocal line with "ис - пу - га - лась, ка - ли - на," and the piano accompaniment. The third system shows the vocal line with the lyrics "у - ло - то - ля, ма - ли - на!" and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *[P]*, and *cresc.*.



Ще одна, дуже цікава портретна характеристика дана К.Птицею в «Трьох піснях: «Людина охоплена відчаєм, беззвучно нашіптує про себе «Белилицы-румяницы, вы мои! Сокатитесь со лица бела долой...» З вищесказаного можна зробити висновок, що тембр як компонент інтонації не є якоюсь раз і назавжди даною стабільною властивістю, яка залежить від якісного складу голосів хору (звичайно, якісний склад теж має значення). У відповідності до змісту, жанру і характеру виконуваного твору тембр рекомендується формувати в процесі репетиційних занять хорового колективу. У відповідності з тим, про що йдеться, що виражається або що зображається у виконуваному творі, ми приймаємо такі позначення тембрової характеристики звуку: тембр світлого, відкритого, твердого а; тембр світлого, твердого але прикритого а;

Відповідно а – м'яке відкрите, а – м'яке прикрите, а – тверде закрите, а – м'яке закрите.

Такі самі позначення рекомендуємо застосовувати і відносно інших голосних – о, у, е, і. Ці позначення виявляють темброві характеристики співу і відповідають практичній стороні справи. Відповідне затемнення (прикривання), чи, навпаки, висвітлення голосного – це одна сторона забарвлення звука, а твердість (інтенсивність) – інша. Тільки поєднання цих різних сторін включаючи, звичайно, емоціональне переживання змісту забезпечує певну темброво – смислову характеристику кожної окремої деталі і форми хорового твору в цілому. Цілеспрямована робота хорового колективу над досягненням виправданих змістом твору тембрів і називається процесом вияву тембрової драматургії.

Вокалізація – це спів на голосний певний склад, чи закритим ротом. Вокалізація, проте, досить часто виступає як форма втілення змісту / коли хор у відповідності з авторським задумом співає на а, або якусь іншу голосну – о, і, о, у, чи закритим ротом /. У таких випадках прийнято говорити про вокалізований зміст, оскільки він стає результатом співу без поетичного тексту.

Але вокалізація змісту має місце і тоді, коли хор співає з текстом. Це проявляється в тій мірі, в якій мелодія / певна мелодична лінія / виступає як фактор інтерпретації поетичного змісту і набуває індивідуалізованого значення. Індивідуалізація мелодичної лінії завжди підсилюється в результаті тембрової типізації.

Цього хоріві диригенти, як правило, домагаються в результаті певної роботи і найчастіше – вокалізації, тобто, завдяки приспівуванню хорових партій на певну голосну, склад слова чи закритим ротом.

Якщо продовж багатьох занять проспівувати мелодію на склад лю, то в результаті вона набуде відповідної до даного складу тембрової характеристики. Причому знайдений в такий спосіб тембровий ефект може зберігатися і тоді, коли дану мелодію хористи почнуть співати з поетичним текстом. Це свідчить про те, що в процесі проробки мелодичних ліній на той або інший склад можна сформувати певну темброву структуру окремої хорової партії або твору в цілому.

Диригентсько-хоровою практикою вироблені певні прийоми. Співаючи з текстом, думайте про звук у/ а, о, і /.

Отже, найбільш ефективним прийомом вироблення певної тембрової характеристики є вокалізація, тобто попередня проробка хорового твору на відповідний голосний склад слова, тощо. Вокалізацію слід віднести до засобів тембрової драматургії хорових творів. Відповідно знайдений прийом вокалізації фактично забезпечує темброву характеристику музичного образу, сприяє певній емоціональній структуризації музично-поетичного змісту, допомагає виявити вокалізований зміст хорового твору.

О.Юрлов писав, що вокалізація є одним з основних джерел емоційного збагачення пісні, засобом вираження прихованого за скупим словесним змістом справжнього глибокого змісту.

Зрозуміло, що вданому випадку, видатний хормейстер мав на увазі пісенний принцип втілення, коли носієм змісту стає не тільки поетичний текст, а й сама мелодія завдяки виразу в ній емоційно-вольових зусиль, вокальної вагомості підйомів і спадів, розспівів, тощо, коли особливою виявляється роль музичного підтексту, роль музичної узагальненої образності.

Стає зрозумілим, що роль вокалізації особливо зростає, коли в роботу з хором беруться твори з розвиненою мелодикою, яка відзначається зображальністю. Так само це стосується творів, де текст або відсутній, або виконує роль конкретизуючого елемента.

### ***ВОКАЛІЗАЦІЯ ЗАКРИТИМ РОТОМ***

Цей вид вокалізації в багатьох творах передбачений композиторським задумом. Найчастіше спів закритим ротом дається

хоровим партіям, які створюють акомпануючий фон для соліста або сольної хорової партії.

Є чимало хорових творів, які повністю виконуються закритим ротом. Спів закритим ротом часто відносять до засобів суто музичного втілення змісту. Безумовно, це справедливо, оскільки в такому випадку відсутній словесний компонент і формування звуку не пов'язується з мовною артикуляцією. При цьому спів хору уподібнюється до звучання своєрідного музичного інструменту.

У відповідності з постановкою питання в даній роботі слід відзначити, що спів закритим ротом забезпечує польотність і темброву стабільність звуку. Тому він, як правило, застосовується в процесі репетиційної проробки до творів, що вимагають малої звучності, відрізняються так званим інструментальним голосоведенням.

Така проробка має сенс при розучуванні початкового і заключного епізодів в хорі М.Лисенка на сл. О.Маковея «Сон».

## Сон

Мішаний хор без супроводу

юва О. Маковея

Andantino moderato

Soprani

Altі

Tenori

Bassi

Тя - хий сон по - го - рах хо - дить, за ру - чень - ку щас - тя во - дить;

і шум - лять лі - си вже тих - ше, сон ма - лі квіт - ки ко - ли - ше.

і шум - лять лі - си вже тих - ше, сон ма - лі квіт - ки ко - ли - ше.

В процесі такого відпрацювання рекомендується проспівати хорові партії близьким звуком, використовуючи в основному

Робота над цим твором М.Лисенка вказала на те, що в заключний період доцільно поєднувати спів закритим ротом зі співом з текстом. У першому епізоді донесення тексту рекомендується доручати в основному першим голосам / С. А. / , в той час як другі С і А повинні співати напівзакритим ротом, не дбаючи про виразну подачу тексту, або взагалі закритим ротом.

Іншого вирішення вимагає, наприклад, хорова обробка К.Стеценка «Чуєш, брате мій». В період формування тембру цей твір теж доцільно опрацювати закритим ротом. Проте, спів закритим ротом тут у відповідності до змісту потребує використання грудного регістру.

Andante

С. А. Чу - еш, бра - те мій, то - ва - ри - шу  
Ме - рех - тить в о - чах без - кі - неч - ний

Т. Чу - еш, бра - те мій,  
Ме - рех - тить в о - чах

Б. Чу - еш, бра - те мій,  
Ме - рех - тить в о - чах

45



З метою досягнення більшої плавності при зміні тембру і поступовості наростання динаміки диригенти іноді застосовують поступовий перехід від співу закритим ротом до співу на ті чи інші голосні. / дивіться наведений приклад /.

Як видно з наведеного прикладу перехід до співу на голосні здійснюється поступово. Спочатку формуються більш прикриті голосні. Це водночас сприяє поступовому висвітленню звука, що в даному випадку стає ефективним засобом тембрової драматургії.

### **ВОКАЛІЗАЦІЯ НА ГОЛОСНИЙ АБО СКЛАД СЛОВА**

Цей вид вокалізації так само часто зустрічається в хоровій літературі і, крім того, широко використовується диригентами для покращення якості звуку та формування тембру. Спів на голосну, як правило, погоджується з завданням певної емоційно-сміислової виразності. У багатьох творах на голосну а виконуються найбільш драматичні епізоди.

Так, в «Аріозо матері» А.Новікова після того, як засобами слова була досить виразно розкрита характеристика матері, що багато років чекає і оплакує загибель сина, середній епізод співається на голосну А. Завдяки цьому ще з більшою силою передається страждання і відчай героїні твору.

Таких прикладів у хоровій літературі чимало.

Дуже часто спів на голосну доручається хоровим партіям, які виконують роль супроводу. Вокалізацією є й такий спів з текстом, коли мають місце значні розспіви голосних. Так написані численні KYRIE в месях композиторів XVI – XIX століть та інші твори на ритуальні тексти.

При такому співвідношенні музики і поетичного тексту на перший план виноситься не слово з його конкретним змістом, а так званий вокалізований зміст, що є результатом визвучування

голосних. Слово, можна сказати, розчиняється в широких мелодійних розспівах і для сприйняття важливого значення набуває, власне, вокалізація. Тому при опрацюванні таких творів особлива увага надається вокалізації як на засіб формування відповідної тембрової характеристики музичного образу.

Іноді вокалізація на голосний використовується як звучання своєрідного оркестрового тембру. В якості прикладу можна назвати вокаліз у «Вальсі сніжинок» з балету П.Чайковського «Лускунчик».

З вищесказаного можна зробити висновок, що вокалізація – це, найперше, вияв емоційного змісту твору, що в значній мірі зумовлює темброву характерність.

Можна розглядати голосні як матеріал для вияву вокалізованого змісту по їх відкритості. У цьому випадку вийде така схема:  
\_\_\_\_\_ поступове висвітлення / відкривання / звуку.

Спів закритим ротом, у - і – е - о ----- а

### ***ПРИКЛАДИ АНАЛІЗУ ТЕМБРОВОЇ СТРУКТУРИ ХОРОВИХ ТВОРІВ***

Українська народна пісня в обробці М.Леонтовича «Пряля».

Талант М.Леонтовича як драматурга-психолога, майстра використання тембрів з метою розкриття змісту виявився фактично в кожній з його численних обробок. У даному творі йдеться про долю молодої жінки, яка вийшла заміж і опинилася в чужій непривітній родині.

У першому варіанті музичної строфи композитор малює життєву ситуацію і образ молодої жінки-прялі. А, Т, Б утворюють похмурий, сповнений насторожуючої тиші фон з шерхотом веретена. На цьому похмурому фоні, ніби на темному екрані, проходить ніжна, сповнена тихого суму мелодія сопрано. Це розповідь-скарга плялі.

У відповідності з таким драматургічним смислом для опрацювання даної строфи обирається переважно голосна у для А, Т, Б і склад лі для сопрано.

Наступна музично-поетична строфа – образ недоброзичливої сварливої свекрухи / при співі третьої строфи – свекра /.

Цікаво, що баси тут проводять ту саму мелодію – тему, що і сопрано у першому варіанті. Але, власне, тому, що вона доручена басам і подається на форте при акцентуванні майже кожної тривалості. Тут вона спричиняється до вираження іншого музично-поетичного змісту / того, який несе з собою поетичний текст /.

Щоб сформувати найбільш відповідний тембр, рекомендується опрацювати дану строфу на склад де. Воно забезпечить формування напруженого «бездушного» тембру і сприятиме становленню твердої атаки звука.

Іншої тембрової палітри вимагає третій варіант музики, де на фоні спокійного ніжного звучання С та А тенори стверджують найбільш значні слова пісні «а мій милий йде, як голуб гуде...»

Прикритий, але в цілому світлий тембр звука тут вимагається від жіночих голосів. З цією метою рекомендується опрацювати партії С і А на склад ді.

М'яко і, образно кажучи, тепло повинні звучати Т. Формуванню цього тембру сприяє склад льо.

Зрозуміло, що опрацювання хорових партій на ту чи іншу голосну /склад слова/ не може само по собі забезпечити формування відповідних тембрів і переконливий вияв драматургії твору в цілому. Для цього необхідно, щоб співаки добре розуміли і переживали «емоційний сюжет» пісні.

В «Прялі» цей сюжет можна викласти так: переживання похмурої гнітючої ситуації, в якій знаходиться молода жінка /перший варіант/, бездушна буденність дорікань і несправедливих звинувачень, що сиплять на неї, накінець, ніжність і душевність /третій варіант/, які приходять до молодої з появою коханого чоловіка.

Особливий драматургічний сенс у цій обробці має те, що темброва характеристика трьох життєвих ситуацій ніби вкладена у форму рондо /а – в – а – в – а1/. Власне виразна емоційно-темброва характеристика образів пісні підкреслює форму, робить її більш драматургічно виразною.

# ПРЯЛЯ

**Moderato** 1.(3.5.) Ой пря - ду, пря - ду,

С. А. *p* Ой, *p* ой

Т. Б. *p* Ой, *p* ой

спа - тонь - ки хо - чу. *cresc.* *sf* *pp* Ой скло - ню я го - лі - вонь - ку

на бі - лу - ю по - сті - лонь - ку *pp* мо - же я й за - сну.

мо - на бі - лу - ю же, по - сті - лонь - ку, *pp* мо - же я й за - сну.

мо - же я й за - сну.

як змі - я гу - де, гу - де, як змі - я гу - де, як ві - тер гу - де, як ві - тер гу - де.

2. Аж све - кру - ха йде, 4. Аж све - кор - ко йде, як змі - я гу - де, як ві - тер гу - де.



- де: до ро - бо - ти лі - ни -  
 - де: дрім - ли - ва - я, до ро - бо - ти лі - ни - ва - я  
 - де: «Сон - ли - ва - я,  
 - де:»

не - віст - ка мо - я!»  
 не - віст - ка мо - я!»  
 6. А мій ми - лий йде,  
 Ми - лий йде,  
*pp*

«Ой спи, ми - ла, хо - ро - ша - я,  
 як го - луб гу - де:  
 як го - луб гу - де,  
 гу -  
*pp*

піш - ла за - між мо - ло - да - я, не ви - спа - ла - ся». *pp rit.*  
 - де. *pp rit.*

## **«СОН». МУЗИКА К.СТЕЦЕНКА, СЛ. П.ГРАБОВСЬКОГО**

Автобіографічний вірш П.Грабовського ґрунтується на драматургії зіставлення контрастних образів. Композитор відповідно дає відчутти психологічну складність ситуації і переживань ув'язненого. «Загалом все музичне розкриття психологічної колізії базується на підкресленні внутрішньої суперечності між мрією і дійсністю, прагненнями й неспроможністю їх здійснити».

Форма твору тричастинна, але в ній динамічні процеси переважають над конструктивними, що дає підстави віднести даний твір до таких, які називають хоровими поемами, або творами, що написані в наскрізній формі. До цього спричиняються такі особливості формотворення, як неповторність структур, ладо-тональна нестабільність і розімкнутість усіх побудов /кожна побудова завершується на домінантовій гармонії /, імпровізаційність викладу та розгортання.

Кожний епізод – це нова грань складного психологічного образу, в розкритті якого дуже важливу роль повинні відіграти темброві характеристики.

М'якого, дещо прикритого звуку вимагає проведення теми спочатку у сопрано більш прикритого / драматичний контрапункт/ в альтовому голосі, а після в теноровому та басовому. Таке темброве зіставлення дає можливість підкреслити конфліктний характер музично-поетичного образу у всьому першому ре-мінорному епізоді / такти 1-6 /.

З даного епізоду тембр повинен щонайтісніше пов'язуватися з емоційною програмою поетичного тексту. Наприклад, в процесі досягнення мелодичної вершини на слові «в тюрмі» звук повинен бути достатньо експресивним, напруженим, але після її досягнення дещо «розслабленим», а тим більше повторне інтонування слова «приснилось» має виявити таку барву, котра б дала можливість проінтонувати його з жалем, розчаруванням.

Цікаво, що після другого проведення слова «приснилось» композитор переносить розповідь у дещо інший емоційний стан. Душевні переживання, викликані недосяжністю мрії героя, композитор підкреслює стрімким емоційним сплеском, у якому поліфонічно поєднуються хорові голоси / кілька секвенцій них уступів /, що спричиняється до утворення враження хвилюючого ліричного висловлювання.

Зібраний, але емоційно насичений звук у цьому епізоді / «І луг широкий, наче море...» / повинен бути підпорядкований вираженню почуття, мета якого втримати в уяві образи сестри і матері та рідної сторони.

Завершення даного епізоду – змалювання суму, стриманого розпачу. З цією метою композитор вдається до імітації, повторного проведення слів «І тихий сум по кружині...»

Контрастною до першої ре мінорної частини є середня ідилічна частина, що написана в ре мажорі / «Садок приснився коло хати»... /

Темброва палітра цієї частини не має бути однорідною. Висвітленого / по фонемі дещо відкритого м'якого о / звука вимагає виконання першого речення, але контрастного, підкреслено прикритого і максимально зібраного звука / по фонемі закритого а / - речення, побудоване на словах «а в хаті! Там знудилась мати і знудьгувалась сестра».

Наведене друге речення за своїм змістом в тексті скорботне.

Але музична інтерпретація підказує вираз протесту. Цього можна домогтися, якщо, крім відповідного емоційного переживання, вдається до твердого формування голосних.

Третя мінорна частина з 20 такту починається епізодом, у якому дана інтонаційна модифікація початкової теми. Достатньо світле, м'яке звучання, якого вимагає цей епізод, сповнений ніжності поета до передчасно постарілої сестри: «Поблідло личко, згасли очі, надія вмерла, стан зігнувся».

Далі звучить кульмінація усього твору, де виражений гнівний протест поета проти несправедливості. Його виконання потребує прикритого тембру по фонемі а. Після яскравого емоційного сплеску мелодія поступово спадає і спадає до чотиритактового каденційного завершення, де композитор використав початок першої строфи тексту. У вірші такого рефрену немає.

Стеценко вводить його з метою ще глибше підкреслити основний конфлікт твору.

Інтонування слів у цьому закінченні «Зелений гай, пахуче поле в тюрмі приснилося мені» вимагає такого тембру, котрий би підкреслив думку про те, що рідна сторона залишається у свідомості поета як болючий спогад. Якщо досить сухого без тембрового звучання вимагає виконання тут фону / С, Т, Б / і ніби без емоційного, але досить світлого виконання альтової партії.

Як видно з аналізу, темброва драматургія даного хору цілком підпорядкована наскрізному розвитку форми і поетапному розгортанню музично-поетичному змісту. Кожний епізод вимагає нового тембрового забарвлення, що повинно сприяти психологічному виразу ситуації, глибоких переживань героя твору, від імені якого висловлюються хор переживань героя твору, від імені якого висловлюються хор.

## СОН

Слова П. Грабовського

*Moderato*

Зе - ле - ний гай, па - ху - че по - ле в тюр -

Зе - ле - ний гай, па - ху - че

Зе - ле - ний

мі при - сні - ло - ся ме - ні, при - сні - ло - ся

*sempre piano*

по - ле в тюр - мі при - сні - ло - ся ме - ні

гай в тюр - мі при - сні - ло - ся

луг ши - ро - кий, на - че мо - ре, і

луг ши - ро - кий, на - че мо - ре

луг ши - ро - кий, на - че мо - ре, і

луг ши - ро - кий, на - че мо - ре, і

ти - хий сум на кру - жи - ні, *pp*

ти - хий сум на кру - жи - ні, *pp*

ти - хий сум на кру - жи - ні, *pp*

ти - хий сум на кру - жи - ні, *pp*

ти\_хній сум на кру\_жн\_ні, на кру\_жн\_ні...  
 ти\_хній сум на кру\_жн\_ні, на кру\_жн\_ні...  
 \_ні...

*ppp* *dim.* *mf*

Гаю  
 \_док при\_снів\_ся ко\_ло ха\_ти, ве\_  
 Са\_док при\_снів\_ся ко\_ло ха\_ти ве\_  
 Са\_док при\_снів\_ся ко\_ло ха\_ти, ве\_  
 8-оо *ad libitum* Са\_док при\_снів\_ся ко\_ло ха\_ти, ве\_  
*cresc.*

\_се\_ла літ\_ня\_я по\_ра,  
 \_се\_ла літ\_ня\_я по\_ра,  
 \_се\_ла літ\_ня\_я по\_ра,  
 \_се\_ла літ\_ня\_я по\_ра,  
 а в ха\_ті...

*f* *p*

Там зну\_ди\_лась ма\_ти і зну\_ди\_лась ма\_ти і  
 зну\_ди\_лась ма\_ти і зну\_ди\_лась ма\_ти і  
 зну\_ди\_лась ма\_ти і зну\_ди\_лась ма\_ти і  
 зну\_ди\_лась ма\_ти і зну\_ди\_лась ма\_ти і  
 ся сест\_ра.

*cresc.* *f* *rit.* *p*

Темпо I  
 По\_блід\_ло лич\_ко, згас\_ли о\_чі, на\_лі\_я вмер\_ла.  
 По\_блід\_ло лич\_ко, згас\_ли о\_чі на\_лі\_я  
 По\_блід\_ло лич\_ко, згас\_ли о\_чі на\_лі\_я

*p*

### Список використаних джерел

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971. – С.186.
2. Левандо П. Хоровая фактура. – Л.: Музыка, 1984.
3. Юрлов А. Статьи и воспоминания. Материалы. – М.: Советский композитор, 1983.
4. Білявський Е. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. – Київ: Музична Україна, 1984.
5. Назанкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – С.192.
6. Птица К. «Три русские песни» С.Рахманинова. – В кн.: Искусство хорового пения». – М.: Профиздат, 1963. – С.132.
7. Юрлов О. – М.: Советский композитор, 1983. – С.136.
8. Тилес Б. Дирижер в оперном театре. – М.: Музыка, 1971.
9. Юрлов О. – М.: Советский композитор, 1984. – С.136.
10. Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. – Київ: Музична Україна, 1973. – С.74.
11. Сенченко Л. Українська сучасна хорова література. Навчальний посібник. – Рівне, 2002.

*Опубл.: Збірник матеріалів науково-практичної конференції  
«Мистецька освіта в європейському соціокультурному просторі ХХІ  
століття». – Мукачево, 22-23 березня 2012 р. – С. 109 – 112*

*Методичні рекомендації для студентів музично-педагогічних  
факультетів та керівників навчальних та шкільних хорів.-  
Мукачево, 2011.*

## II. ХОРОВА ЛІТЕРАТУРА

### ДУХОВНА МУЗИКА СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Національне духовне відродження в Україні розпочалося в кінці 80-х років XX століття.

У 60-70-ті роки в репертуарі колективів України звучали західно-європейські зразки музики Баха, Моцарта, Верді, Керубіні, Шютца. Київський камерний хор під орудою Віктора Іконника став народним колективом — пропагандистом саме цих простих і складних за вокально-хоровою технологією аспектів духовної музики Західної Європи.

Традиції ж виконання національної церковної музики за диктаторських часів радянської ідеології були втрачені.

Забуті шедеври церковного доробку українських класиків Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Михайла Вербицького, Олександра Кошиця, Миколи Леонтовича почали виконуватись у церковній практиці та концертних майданчиках за часів незалежної України.

В останні роки життя Лисенко написав «Молитву за Україну», хоровий концерт «Камо поїду от лица твоего, Господи».

Жанр літургії або «Служби Божої» почав звучати у всіх церквах України. Повернулись до слухача жанри народної обрядовості, пов'язані з церковним обрядом.

Завдяки поєднанню традицій української духовної музики з сучасними прийомами хорового письма, утворився новий пласт хорової музики – український авангард, яскравими представниками якого є Леся Дичко, Євген Станкович, Валентин Сільвестров, Володимир Зубицький, Іван Карабиць, Віктор Степурко, Юрій Алжнев та ін.

Опановуючи складний напрямок української нової традиції, кожний з цих знавців хорової музики обрав свій шлях до її усвідомлення.

Леся Дичко звернулась до канонічного жанру духовної музики маючи за плечима великий хоровий доробок. Це – кантати, ораторії, музика до драми, «Українські писанки», обряд «Народини», хорові прелюдії на слова японських поетів середньовіччя, вокальні цикли на вірші Павла Тичини. Окрім музики Леся Дичко цікавилась живописом, архітектурою, народно-ужитковим мистецтвом, писанкарством,



різбленням, орнаментикою. Це визначає в її музиці багатство асоціативності, звукопису, мальовничості, барвистості, графічності. Діапазон творчості композиторки сягав від прадавньої музики і середньовічної монодії через епоху бароко, класицизму, романтизму до сучасного модерну і полістилістики.

Своєрідним зразком для усвідомлення нової виразної системи митця стала «Літургія святого Іоанна Златоустого» Кирила Стеценка. Звернення Дичко до канонічного жанру церковної музики стало етапом її інтенсивного самовдосконалення: як духовного, так і професійного. Леся Дичко почала свій творчий шлях на початку 60-х років. Наполегливе осмислення тогочасних модерних течій, засвоєння нових композиційних технік збагатили її ерудицію і стилістику.

Протягом 90-х років Леся Дичко написала дві концертні Літургії на слова Іоанна Златоустого для різних складів виконавців у кількох варіантах – для концертного виконання та церковної відправи. Літургії композиторки позначені новизною підходів, новаторською силою музичного слова й гармонічною красою цілого.

За висловом Софії Грици «в духовних літургіях вона зарекомендувала себе сильним, масштабним композитором-новатором. Талант від Бога веде її своєю дорогою без особливих оглядок на авторитети і на моду, дорогою істинної музики, що набирає сенсу ритуалу».

Грандіозну художню ідею Другої Літургії авторка втілила з оперною рельєфністю, симфонічним розмахом та фантастичним багатством колористики. Складається Літургія з 11 частин. Музика багата темброфонічними прийомами, масштабними сольними епізодами на фоні педально-кластерної фактури, сонорними прийомами декламації, глісандування, поліфонічних нашарувань, яскравих кульмінаційних підйомів, чіткої структурної послідовності, які створюють яскраву канонічну композицію. Складна драматургічна побудова Літургії різниться від традиційних новаторськими знахідками у сфері вокально-хорової виразності. Вона має дзвонове обрамлення. У першій частині чергуються партія диякона і хору. Жіночі голоси в кластерних співзвуччях перегукуються з чоловічими і в поєднанні створюють багату темброфонічну барву.

Друга частина — світла, прозора «Благослови», звучить в антифонному викладі. Їй контрастують грізні унісонні возгласами чоловічих голосів.

Четверта частина одягнена в 3-частинну композицію прославною характеру «Слава отцю і сину». На фоні Ostenatного руху хорового 3-голосся звучить підголосок сопрано.

П'ята частина «Що створив» – шумовий фон хору малює Всесвіт та голос творця. Музика зображає силу Господню завдяки використанню різноманітних колористичних прийомів: декламації, мелодичних підйомів і спадів, грізних унісонів, органіки чоловічих голосів тощо.

На відзначенні 100-річчя від дня народження патріарха Мстислава у кафедральному соборі святого Володимира була виконана Друга Літургія Лесі Дичко.

На фестивалі у 2000 році «Музичні прем'єри сезону» прозвучала «Урочиста літургія» – новий канонічний варіант. Нова версія більш компактніша, збагачена унікальними рельєфами декламаційних розспівів екстеній, партій диякона і читця. Вона має певні композиційні зміни, складнішу колористику. У ній домінують принципи антифонних протиставлень партій та щедро мелізматика в розспівах.

За багатовимірністю змісту, динамічною контрастністю складної драматургічної побудови, новаторськими знахідками у сфері вокальної й хорової виразності Друга Літургія не має аналогів.

Духовна музика Лесі Дичко є неоціненним скарбом хорової культури України.

Проблемі духовності сучасної людини, формуванню її християнського світогляду присвячені хорові твори Віктора Степурка. Цикли «П'ять духовних хорів», «Київські розспіви», «Концерт пам'яті Леонтовича», «Дякуйте Господу» написані на тексти псалмів.

Своєрідність стилю композитора виявляється в сучасних художніх засобах: вільному поєднанню функцій, розмаїтті тембральних і фонічних барв. Образна та жанрово-стилістична палітра музики є об'ємною та багатогранною. Діапазон музичних образів сягає від стилізації атмосфери колишніх епох до пошуків власної оригінальної музичної мови. Визначальною рисою автора є бажання віднайти найпотаємніші структурні та інтонаційні можливості жанру без заперечення традиційних його основ.

Своєрідністю інтонаційної мови відзначається головна християнська молитва «Отче наш». Могутні унісони чергуються з імітаціями різних регістрових груп голосів. Кластерні співзвуччя надають музиці гостроти і напруги. Вона змінюється проханнями жіночих груп з м'яким теплим колоритом. Фактурні та регістрові

контрасти створюють незвичні хорові барви. Мелодична «зрізаність», лаконічність з підйомами і спадами сприяють відтворенню різних емоційних станів людини: прохання, бентеження, покора.

Обробка суворого архаїчного київського розспіву «Адам на землі» зроблена в класичних традиціях: від монодії до гармонічного багатоголосся (чергування 2, 3, 4-голосся).

На тексти псалмів Давидових написаний хоровий концерт пам'яті Леонтовича, огорнутий у 3-частинну композицію. Експресивна мелодія передає душевний біль предчасної смерті композитора. Спираючись на класичні традиції, Степурко виявляє в творі деякі ознаки Панахиди (спів диякона).

У багатогранній творчості Євгена Станковича належне місце відведено духовному жанру. Відгуками на трагічні події України в ХХ столітті стали його твори «Каддиш-реквієм», «Бабин яр» на слова Д.Павличка, «Чорна елегія» на вірші П.Мовчана, присвячена Чорнобильській трагедії, «Панахида» та «Ектенія заупокійна», присвячені жертвам Голодомору 1933 року.

«Каддиш» (плач) написаний для солістів, хору, декламатора та симфонічного оркестру. Віршована основа реквієму — вільний поетичний переказ єврейського каддиша, здійснений поетом Дмитром Павличком. Масштабна композиція Станковича складається з оркестрового вступу і семи частин (загальна тривалість звучання близько півтори години): «Владико світла», «Ми тут лежимо», «Буде суд», «Похилений вітром осіннім», «Мойсею сивий», «Возрадуйтеся», «Великий Боже».

У багатоплановому художньому просторі «Каддиша» присутні сюжетні пунктири (хода тисяч приречених назустріч своїй загибелі — у вступі, «розстріляні» епізоди в оркестрових розділах 2 і 5 частин і пейзажні натяки (зловісні картини мертвої тиші над братською могилою в 4 частині), слова «від автора» (1 і 4 ч.) і голос загиблих (2). В емоційно-психологічному спектрі поєднується трагічна скорбота та гнів, жах від скоєного і жага помсти, світла туга та протестуючий пафос. Автор музики не використовує тут жанрово-композиційні форми класичного реквієму.

У 1991 році до п'ятиріччя страшної Чорнобильської катастрофи була написана «Чорна елегія» для мішаного хору і симфонічного оркестру. На відміну від молитовного тексту Павла Мовчана, Станкович перетворює музику в драматично-яскраву декламацію, сповнену

гнівного протесту. Дзвонова лейтінтонація пронизує усі пласти художньої структури «Чорної елегії»: змістовні (набат, зла стихія нічної пожежі, розгубленість і жах людських мас, смерть, відспівування).

Починається твір звучанням дзвонів панахидної служби. Дзвовні удари звучать на вищій динамічній шкалі. Вони створюють враження набатного удару. Набатна тема передається хором кантиленному за своєю сутністю. В експозиції хор охоплює широкий емоційний спектр звучання, від скорботи до озлобленого відчаю. Розмаїття емоційних почуттів виразно втілені в інтонаційній сфері: голосіння змінюється на тему – остинато в тритонових звучаннях. Кантилена переростає у скандування. Озлобленість переповнює середній розділ, де гнівні інтонації звернені до Бога. Яскрава декламація 4-голосного фугатто не відповідає інтонації прохання поетичного тексту. Реприза базується на суворій панахидній молитовній інтонації. Самотньо звучать останні фрази, завмираючи на остинатному звуці теми-остинато, створюючи враження недовомовленості.

Тема голодомору 1933 року найшла втілення в «Панахиді» та «Ектенії заупокійній». «Панахида» написана у 1992 році для двох хорів, симфонічного оркестру, двох солістів, читця на вірші Дмитра Павличка. У творі поєднуються заупокійна служба й історичні події страшної трагедії. Голос читця посилює ці події, розширює рамки сюжетної лінії. Незважаючи на поєднання в одному творі двох сюжетів, деякі композиційні і драматургічні особливості першого, тобто обрядового, збережені. Це використання канонічних текстів, двохорність з антифонним зіставленням хорових масивів. Багатий та різноплановий образно-емоційний зміст обрядових молебнів: від траурного «Упокой, Господи» до світлого «Алілуя» та гімнічного «Вічної пам'яті». Перший «Упокой, Боже» базується на рівномірно-ритмічній речитації хорових унісонів у антифонному викладі у поєднанні з хоральним діалогом другого хору. Багатство звукових планів притаманне і фінальним номерам «Алілуя», де на антифонні перегукування хорів накладаються святкові передзвони. Речитація басових унісонів надає драматизму одухотвореній «Вічній пам'яті» №15.

Станкович будує в Панахиді свій «молитовний склад». Тут відчутне поєднання різних інтонаційних пластів, а саме: українського мелосу, церковних традицій, авторського голосу. Сценарій подій драматизований, різко контрастний. Це картини мирної праці №3 «Благословенний труд для щастя і добра», думи №4 «Котилася

Україною скривавлена зоря». Зловісну токату №6 «Ідуть, ідуть людомори у червоних прапорах» змінює сольна пісня №7 і хоровий план №8.

Сюжетна драматургія Панахида (15 частин) має логічну 3-частинну побудову з вступом та заключенням (1, 15), експозицією (2-5), репризою (11-14). Кульмінацією твору є середній розділ (6-10). У середній частині концентрується трагічна енергія – тема хорового відспівування. У дзеркальній репризі повторюються частини «Упокой, Боже» №11, «Святий Боже» №13 в поєднанні зі словами читця «Тихо, як свіча, догорів народ». Хорове «Амінь» як символ епічності завершує твір.

На відміну від «Панахида», «Ектенія заупокійна» для великого симфонічного оркестру не є відтворенням «ситуації» заупокійного молебню чи його стилізацією. За другою авторською назвою – це «Поміч на скорботи». Вона має коріння в народно-поетичній традиції. Відгук на історичні події ХХ століття свідчить про тонке й чутливе сприйняття композитором людського болю у важкі випробування українського народу. Олена Зінкевич, автор монографії «Симфонічні гіперболи», називає ці твори Євгена Станковича українськими пассіонами.

До 250-річчя від дня народження відомого українського філософа-просвітителя Григорія Сковороди був написаний концерт «Сад божественних пісень». Поштовхом до написання музики відомим українським композитором Іваном Карабицем послуговували духовні, соціальні, етичні цінності Сковороди, естетичні засади його світорозуміння, своєрідна мелодика староукраїнської лексики. Хоровий концерт Карабиця – 6-частинна композиція, в якій багатогранно розкривається тема людського щастя, філософ пов'язує ідею щастя з поняттям «сродної праці», совісті, духовної свободи, любові до природи.

Пошук Бога в навколишньому світі і в собі, непохитна віра в Спасителя – провідна думка «Саду божественних пісень». Поет користується різноманітними прийомами висловлювання: полемічним, монологічним, проповідницьким. У музиці вони виявляються в діалогах окремих груп хору з туттійними епізодами – солістів з хором, хору з оркестром. Провідна виражальна роль у творі належить хору, як головному носієві думки, висловленої в поетичному тексті. На інтонаційний склад хорової музики Карабиця вплинули Бортнянський,

Березовський, Ведель, різноманітні жанри народної пісні: лірична, епічна, міська. Хорова фактура концерту відзначається особливою рухливістю. Їй властиві врівноваженість тембральних шарів, ясність голосоведення. Суворість колориту досягається специфічністю гармоній, що створює атмосферу сивої давнини.

Хоровий концерт «Сад божественних пісень» – визначне явище в українському хоровому мистецтві.

Ідея пробудження для творення Прийдешнього пронизує творчість відомого українського композитора Юрія Алжнева. Він є автором молитви за долю українського народу «Слава тобі, Господи» в сучасному варіанті і продовжувачем традицій Миколи Лисенка. Духовна композиція має чітку канонічну форму. Багата колористика досягається могутніми каскадами акордів, які змінюють декламаційні розспіви диякона. Молитва «Алілуя» поліфонічно розцвічена в усіх хорових партіях. У кінці твору «Многая літа» звучить яскрава висхідна акордова тема.

Поєднання традицій української духовної музики з сучасними прийомами хорового письма є характерним для композиторів, представників українського авангарду Лесі Дичко, Євгена Станковича, Івана Карабиця, Віктора Степурка, Юрія Алжнева та ін.

Сучасна духовна музика збагатилася новими композиційними моделями, новими тембро-інтонаційними барвами, які значно ускладнили і розширили виконавські прийоми в сучасному хорі. Вона примножила вітчизняні традиції музичної культури України.

#### **Список використаних джерел**

1. Зинкевич Е.С. Симфонические гиперболы. Е.Станкович. – О музыке... // Ужгород, 2002.
2. Сенченко Л. Українська сучасна хорова музика. – Рівне, 2002.
3. Монументальний цикл Є. Станковича «Страсті по Україні» // Нова педагогічна думка. – 2006.
4. Кантус: Від ансамблю старовинної музики до сучасного камерного хору. – Ужгород, 2006.

*Опубл.: Науково-методичний журнал «Нова педагогічна думка». – Рівне, 2008. – №2. – С. 131 – 133.*

## ІНТОНАЦІЙНА ПРИРОДА СЛОВА В ХОРОВІЙ МУЗИЦІ

У даному розділі розглядається складна взаємодія тексту з музикою, яка полягає у виявленні емоційного підтексту слова і залежного від нього інтонаційного змісту музики. «Музика, - писав О.Серов, - у своєму злитті з поезією, з одного боку, підсилює виразність поезії, надаючи при цьому словам бажаного поетом акценту; з другого боку, встигає виразити те, що є у поезії туманним, неясним; договориює те, що можна інколи прочитати поміж рядків поезії; домальовує весь той внутрішній душевний світ, для якого слово тільки зовнішня і досить груба оболонка» [2, 75].

І справді, писане слово закріплюється у своєму живому звучанні (наприклад, у виконанні вірша чи в театральній п'єсі) краще, ніж у романі, - тут воно існує тільки в німому вигляді. Б.Шоу зауважував, що є багато способів вимовити слово і лише один спосіб його написати.

Слово у вокально-хоровій музиці перебуває у винятковому стані порівняно зі словом, що фіксується у романі чи драмі, оскільки вимовляється на відповідній висоті, стримує, або не стримує акцент – наголос тієї чи іншої сили, вимова слова відбувається у визначеному темпі і ритмі, входить до складу конкретної мелодичної побудови, звучить при цьому по-особливому вокально і красиво. На ньому може бути закріплена виразна інтонація, сутність якої глибоко продумана автором музики.

Якщо композитор підійде до словесного тексту як драматург, то відчує необхідні пониження і підвищення голосу (у зв'язку з емоційним станом і характером героя), перервану або суцільну течію мови, визначить загальну манеру висловлювання відповідно до прискорень чи заповільнень, активність чи пасивність окремих і цілих словосполучень.

Між словом і звуком у вокально-хоровій музиці і драматичному слові існує корінна різниця, але і є загальні риси, що зближують їх природу. Обидва види мистецтва виростили з одного кореня – живої людської мови, яка таїть у своїх відтінках і інтонаціях невичерпні емоційно-сміслові і емоційно-образні багатства. І в драмі, і в музиці найважливішим щодо слова є пошуки тих інтонацій, які б найбільш правдиво відтворювали його зміст.

Мелодія, що розглядається як носій і виразник підтексту слова, має безкінечні можливості в розумінні багатства і різноманітності інтонацій, тембрів, темпо-ритмів, діапазонів звучання, регістрових контрастів, динаміки тощо.

Отже, вокальне слово має особливу, можна сказати, подвійну виразність. Вона полягає, по-перше, у його власному змісті, по-друге, в інтонаційному змісті самої музики. Слово в хорі ми чуємо в звуковій оправі, тому поняття про природність і красу вокального звуку тісно пов'язане з поняттям про природність краси і вимови слова. У співі не можна підмінити слово вокалізацією і, навпаки, вокалізацію – словом. Тоді вимова слів розриває музичну лінію і порушує її безперервність. Вимова слів у пісні повинна здійснюватися з такою ж легкістю як при розмові. Від слів, як і від музики, вимагається такої ж плавності і ритмічності, як і від самих звуків. Отже, увага при виконанні повинна бути спрямована на те, щоб мислити протяжними і нерозривними фразами. Співак, що не вміє грамотно і виразно «розмовляти по нотах», не може виразно співати.

Інколи співак допускає іншої вади, намагаючись зробити так, щоб ні одна літера в його співі не пройшла непомітною. Він виштовхує з підкресленою виразністю кожен голосну, кожен склад, подвоює і потроює приголосні (mmm, nnn, llll), деформуючи слово, позбавляючи його своєї природної вимови, стираючи різницю між наголошеними і ненаголошеними складами, між найбільш важливими за змістом і другорядними. При такому співі зникають пластичність і ритм мови, мовна логіка підмінюється механічною, нарочито підкресленою вимовою літер та складів, не зв'язаних між собою змістом. Втрата співаком ритму слова і пластики мови в свою чергу вбиває ритм музики і красу мелодичної лінії. Музична фраза замінюється звучанням окремих нот, які розділені недоречними цезурами, ферматами. Кінцевий результат – перетворення виразної музичної мови у важкий говір по потах.

«У співі не повинно бути бездушного, хоча й вірно висловленого слова. Воно цінне тим внутрішнім змістом або підтекстом, який у нього вкладений, тим психологічним забарвленням, яке б доносило до слухача живу його сутність. Як би гарно не декламував співак, його виконання ніколи не досягне



художньої виразності, якщо він не розкриває своїм співом всі відтінки вокально-музичного образу» [1, 436].

Велика художня сила твору «Думи мої» на слова Т.Шевченка полягає не тільки в чудовій її музиці, в правдивій мелодії, а й у бездоганному злитті музики і слова як і стосовно внутрішнього змісту, так і в розумінні архітекτονіки, акцентуації, побудови фраз тощо.

*Думи мої, думи мої,  
лихо мені з вами.*

*Нащо стали на папері  
сумними рядами?*

Як ідеально зливається характер темпоритму, поєднання слова і музики! Поет грає музикою слова, знаходить реальне втілення в розмірі, акцентах, сильних і слабких долях змісту музичного вірша. Думка за думкою, неначе хвилі, накочуються одна на одну. Цьому сприяє тридольний розмір, ритмічний малюнок, помірний темп. Половинна тривалість забезпечує продовження звучання слова, надає вагомості, сприяє суцільній кантилені. Четверть служить зв'язкою в безперервності співу. Дана форма членування музичної мови не повинна бути статичною. Необхідна модифікація темпоритмічної сторони музики, яка завжди пов'язана з логікою мовної декламації вірша. Останнє досягається способом ділення тексту на так звані «мовні такти».

*/Думи мої/ думи мої/  
/лихо мені з вами/*

*/Нащо стали на папері  
сумними рядами/.*

На даному прикладі переконуємося, як групуються слова, як створюється логічно смисловий центр фрази. Керуючись цим, ми відповідно визначаємо кульмінацію (хід, піднесення, спад). Усе це сприяє виконавській виразності, осмисленому сполученню кожної літери. Літера «м» у слові «думи» вимовляється у співі як потрійна «mmm», що веде до заглиблення змісту. «Л» у слові «лихо» коротко підкреслює внутрішній неспокій і тривожний стан. Розгорнутий, широкий склад «ва» у слові «вами» виконує особливу функцію, куди і спрямовується думка і почуття цілого речення. Необхідно чуйно вслухатися у кожне слово, тонко інтонувати весь поетичний текст. Не може голос співака-хориста скласти враження художньої правди і краси, якщо слово буде звучати зневажливо, невиразно. Якщо співак справжній майстер, то кожне слово у нього має своє музично-акустичне оформлення. Він чує звучання кожного слова і їх гармонійне злиття з музичними фразами.

Він «інструментує» слово тембрами, музично розквітчує його тембральними і інтонаційними фарбами свого голосу. Мовна палітра у нього подібна до оркестрової. Він сприймає слово не тільки як поняттєвий знак, а і як музичний звук з емоційним і психологічним забарвленням. На відміну від розмовної мови, слово в музиці звучить широко, протяжно. Мелодична наспівність складає умови, завдяки яким слово побутує в сфері хорового мистецтва. Вона відкриває шлях до виразності слова в співі, а сама мелодія є тим матеріалом, з якого можна створити пластику слів. У поєднанні наспівного вокального звуку з виразністю і красою слова заключається цільність художнього образу. Завдання виконавця полягає в тому, щоб перетворити свій спів у живу музичну мову, використати можливості синтезу музичної і мовної інтонації, як найтонших втілювачів людських думок і почуттів.

Для співочого мистецтва однаково неправомірно як надмірне захоплення виразністю слова на шкоду красі і виразності вокального звуку, так і надмірне «піклування» про постановку звуку, без врахування осмисленого поетичного слова. В першому випадку замість органічного злиття виникне штучне накладання слова на вокальний звук, внаслідок чого виконання буде позбавлене художньої природності, свободи й привабливості. При вдосконаленому співі виконавець не вимовляє ні одного слова, не відчувши відображаючої сили музики, і не виконує ні однієї фрази, не відчувши думки тих слів, які надихнули композитора на створення даного образу.

Відомий італійський співак і педагог У.Мазетті говорив, що спів повинен відбуватися з такою ж легкістю як при розмові. Ця вимога передбачає не тільки плавне протягнення звуку, а й вільне, природне його лиття незалежно від фізичної сили.

Вирішити таке складне і дуже важливе у виконавському мистецтві завдання допомагає розуміння того, що в розмовній мові, як і в співі, існує органічний взаємозв'язок між звукоутворенням і вимовою слів. Але в розмовній мові звук і слово опираються на відносно коротке і менш плавне дихання, в той час як співоча мова вимагає дихання широкого й пружного. Виразно і природно вимовлене слово, яке відповідає змісту музики, пробуджує творчу думку, почуття і фантазію співака, в значній мірі збагачує його звукову палітру. Тому кожному хористу необхідно бути одночасно і музикантом-вокалістом, і майстром слова.

Механічна подача слова, тобто «гола» дикція, і природна художня декламація – не одне і те ж. «Виговорювати» і чітко підкреслювати слово – це ще не означає ясно і художньо відображати думку в співі. Механічне «виговорювання» завжди наносить шкоди і кантилені співу, і ясності думки. Вокальне слово у хорі заперечує спрощеність і звукову бідність вимови. Співакам треба прагнути використати природну музикальність мови і зробити її інтонаційно багатого і емоційно наповненою. З живої людської мови виділяється її музично-інтонаційна природа. Звуки мови, як вияв думки і почуття, стають, за словами М.П.Мусоргського, «музикою правдивою, точною, високохудожньою». Це означає, що емоційно вимовлене слово перетворюється в мелодію і зливається з нею. Музикальність і краса співочого слова, очищеного від побутового спрощення, строкатості та дрібності, позбавленого фальшивого пафосу, механічного скандування важливі не самі по собі. Потрібно, щоб процес співу був пронизаний конкретною думкою слова, що одночасно передає емоційний зміст і його образну силу.

Але тільки музика є тим могутнім засобом, який безкінечно і з найбільшою виразною силою розкриває внутрішній зміст слів, розгортає підтекст, поглиблює закладену в них думку.

Мелодичний образ узагальнює зміст поетичного тексту, втілюючи його ідею специфічними засобами музики. Зокрема так буває в пісні, коли мелодія не реагує на всю мінливість тексту в окремих строфах і куплетах, а є загальною для всього словесного матеріалу.

Зовсім інший вид співвідношення тексту і музики, коли музика реагує на нові слова, йде за розвитком почуттів і емоцій, змінюючи засоби музичної виразності: мелодію, гармонію, ритм.

У першому випадку йде мова про акт попереднього осмислення тексту. Мелодичний образ, створений на основі глибокого проникнення в його зміст, відповідає загально-емоційному стану пісні. Він – сталий для всіх куплетів. Візьмемо для прикладу пісню «Стоїть гора високая» на слова Л.Глібова. В народі ця пісня має й іншу назву – «Журба».

Поетична ідея тексту чітко спрямована на виявлення внутрішнього стану людини, яка на фоні природи іплинності часу в глибокій задумі розмірковує над людським буттям. Тут мелодичний образ ідеально зливається з поетичним, і це тому, що стримані,

тужливі інтонації журби і смутку обіймають усе, про що йдеться в тексті. У віршах ми не знаходимо великих відхилень і контрастів. Така зосередженість концентрує коло почуттів і переживань, легко утворює загальний стрій і тон музичного висловлювання, що повністю охоплює і характеризує художній задум поета.

Часом узагальнююча мелодія пісні може вступати в контраст з текстом. Вона одна не може відтворити розгорнутий сюжет, особливо коли в ньому є значні характеристичні відхилення. Важко, наприклад, достовірно передати одним і тим же мотивом два протилежні стани героя – веселий у першій строфі: «*Ой по під гай зелененький гуляв Довбуш молоденький*»; і трагічний в останній: «*Візьміть мене на топори та й понесіть в чорні гори*».

Ще більш яскравий приклад – пісня «Ой ти Галю, Галю молодая». Тут танцювальна, весела мелодія незмінна навіть тоді, коли йдеться про знущення ворогів над дівчиною.

Для того, щоб привести у більшу відповідність мелодії до тексту, композитори пишуть супровід до пісень, обробляють, аранжують їх.

Прослідкуємо як розвивається і динамізується мелодичний образ української народної пісні «Ой з-за гори, з-за гори», в обробці М.Довганича.

В пісні всі зміни настрою і переживання зразу накладають свій відбиток на фактуру, ритм, гармонію, лад тощо.

Так, на щирі і світлі запитальні інтонації матері до доньки, що звучать на одній мелодичній темі, маємо таку ж щиру відповідь доньки, але в цій відповіді більш згущений тембр і важкий тон.

### ОЙ З-ЗА ГОРИ, З-ЗА ГОРИ

Обр. М.Довганича

пи та еть ся ма ти у сво і ди ти ни чом су му еш до неч - ко. Як же ме ні не ту Мм..

жить, як на серці ту-га - е.

не ту жить, не ту жить, як ту-га - е.

не ту жить, як ту-га - е.

ту-га - е.

У другому куплеті гармонійними засобами, «невеселими інтонаціями» передається думка «на серці туга є». Далі мати весело сповіщає доньку: «А в воротах свати йдуть – доню, свати мед несуть». З жалем зі зміною мажорного ладу на мінорний донька відповідає: «Хай несуть, я го пити не буду. Молодця не знаю, сватів не приймаю і за нього не піду».

### ОЙ 3-ЗА ГОРИ, 3-ЗА ГОРИ

Обр. М.Довганича

А в во-ро-тях сва-ти йдуть. к ха - ті по-вер - та-юсь до до - нівсмі-ха-юсь

А в во-ро-тях сва-ти йдуть. к ха - ті по-вер - та-юсь до до - нівсмі-ха-юсь.

до-нюсва-ти мед не - суть! Хайне-суть, не-суть, не-

О гей мед не-суть! Мм...

con tristezza

*legato*

суть, Я го пи-ти не бу-ду! Мо-лод-ця не зна-ю, сва-тів не прий-ма-ю

хай не-суть,

не бу-ду! сва-тів не прий-ма-ю

і за ньо-го не пі-ду.

і за ньо-го не пі-ду.

і за ньо-го не пі-ду.

і за ньо-го не пі-ду.

В більш складних і розвинених хорових творах мелодичний образ, узагальнюючи ідею твору, розвивається в процесі викладу паралельно до тексту і чутливо реагує на слова-образи, що вимагають інших музично-інтонаційних зворотів.

Справжні досягнення хорового мистецтва були здійснені завдяки взаємозв'язку мовної інтонації з музичною. Якщо в куплетній формі композитор прагне до мелодичного узагальнення поетичного тексту, у творах масштабних його увага спрямовується на окремі слова і деталі тексту, інтонацію, фразеологію, що, власне, й передбачає створення мелодичного образу не статичного, а наскрізного, відповідно до розвитку поетичного тексту. Цей процес сприяє появі нового синтетичного утворення, де ні музика, ні поетичний текст не можуть розглядатися без органічного взаємозв'язку, внаслідок чого виникає нова вокально-хорова мова, нова музика.

Виходячи з проаналізованого вище, можна визначити два підходи до «омузикалення» тексту.

Нас більше цікавитиме не перший, в якому на чільному місці стоїть загальна виразність мелодії, а другий, що пов'язаний з намірами йти від слова до мелодії, слідувати перш за все за інтонацією, за драматичною правдою вираження тексту, за відповідністю мелодії всім зворотам словесного тексту. Ось і маємо два принципи розвитку вокальної музики.

З одного боку, куплетність з безкінечними повтореннями однієї і тієї ж мелодії на різний текст з відсутністю драматизму, з другого – гостро-драматичні полотна з різноманітною художньо-інтонаційною мовою.

Яскравим прикладом останнього може служити високохудожній хоровий твір Бориса Лятошинського на слова Тараса Шевченка «За байраком – байрак».

### **ХУДОЖНЬО-ІНТОНАЦІЙНИЙ ЗВ'ЯЗОК СЛОВА І МУЗИКИ В ХОРОВОМУ ТВОРІ Б.ЛЯТОШИНСЬКОГО НА СЛОВА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА «ЗА БАЙРАКОМ БАЙРАК»**

Перед нами стоїть завдання виявити як музика втілює слово, виражає його характер і емоцію, який зміст отримує слово, пройшовши через музично-інтонаційну природу музики.

*За байраком байрак,  
Там степ та могила.  
Із могили козах встає сивий, похилий.  
Встає сам уночі, іде в степ,  
А йдучи сумно співає.  
Наносили землі та й додому пішли,  
І ніхто не згадає.  
Нас тут триста, як скло!  
Товариства лягло!  
І земля не приймає.  
Як запродав гетьман у ярмо християн,  
Нас послав поганяти.  
По своїй по землі свою кров розлили  
І зарізали брата.  
Крові брата впились і отут полягли  
У могилі заклятій.  
Та й замовк зажурився,*

*І на спис похиливсь.  
Став на самій могилі.  
На Дніпро позирав, тяжко плакав, ридав,  
Сині хвилі голосили  
З-за Дніпра із села луна гаєм гула  
Треті півні співали.  
Провалився козак, стрепенувся байрак,  
А могила застогнала.*

Аналізуючи шевченківський текст, ми можемо зробити висновок, що його інформативні і характеристичні якості витікають з вагомості кожної фрази і кожного слова, щільності думки і пристрасної емоції, гостроти драматизму і глибокого психологізму.

Поет змальовує неймовірно страхітливу картину особистого і народного горя. Національна катастрофа пов'язана з продажем гетьманом свого власного народу панській шляхті. Битва, яка забрала життя сотень людей, усвідомлюється і переживається загиблим козаком, що встає з могили і бачить скоєне лихо. Сам факт нереальності і фантастичності такого дійства застосований поетом не випадково. Цей художній прийом до останньої межі доводить надлюдське почуття горя і душевної муки, трагізм події.

Борис Лятошинський виразно озвучує кожну поетичну фразу, кожне слово. Музика хору має і яскраво виражальний, і зображальний характер. Але навіть у тих випадках, коли композитор прагне передати внутрішній стан героя, його думки і почуття, йому разом з тим вдається змалювати загальну картину, тло, на якому розгортається людська драма. Отже, зображальні й виражальні сторони музики і тексту тут однаково сильні. Вони доповнюють одне одного. Зовнішня атмосфера і психологічний стан людини перебувають у постійному взаємозв'язку і взаємовпливі.

Хор починається лаконічною чотиритактовою фразою – основним інтонаційно-мелодичним зерном твору. Хвилеподібна мелодична лінія у низькому басовому регістрі нагадує нічні контури байраків, їх темні долини та випуклі вершини (такти 1-7). Цією виразною фразою композитор вводить нас в атмосферу глибокого суму, важкого, наповненого розпачем роздуму. Тріольний ритм у поєднанні з синкопованим, тривалі зупинки на опорних звуках, короткі паузи створюють відчуття неспокою, особливої стурбованості людини, яка важко ступає, зупиняється і знову йде. Зменшений



септакорд, у межах якого міститься мелодія, підкреслює внутрішню напругу, що розпирає груди і бажає розрядитися.

Характеристику внутрішнього стану персонажа, того, що діється в його душі, передає музика на словах:

*«Встає сам уночі, іде в степ,  
а йдучи співає».*

Тут «співає» має значення «голосить», як вища форма виразу психічного стану людини.

Подаємо гармонічний аналіз цього епізоду, адже кожний акорд тут має надмірну експресивну виразність, а кожне слово – це слово-образ, містке і значиме:

Тональність соль мінор (такти 8-10).

Збільшений септакорд

Зменшений септакорд

Домінантовий квінтсектакорд

Тонічний тризвук

Шостий ступінь (тоніка мі бемоль мінору)

Домінантовий квінтсектакорд

Шостий септакорд

Домінантовий септакорд.

Музика навантажена нерозв'язаними септакордами, модуляційними зрушеннями, які сприяють драматичному розвитку сюжету. Щільна акордова фактура і близькість голосів справляють враження безпросвітної темряви. Інтервал зменшеної квінти *ре-ля бемоль* гальмує розвиток теми, обмежує її в просторі. Тому наступна тема — соло альтів (такти 11-12) широким стрибком на чисту квінту з подальшим розв'язанням в октаву виривається, наче з темряви склепу на поверхню, летить у простір. Мелодія, наповнена характерними народними інтонаціями, звучить на суцільній кантилені і нагадує протяжний зойк. Після паузи октава розщеплюється на дві пари субдомінантових терцій (*ля бемоль, до бемоль*) і на доміантовому басу *сі бемоль* утворює дуже гострий, різкий на слух інтервал малої ноти. По суті, це «голі рамки» нонакорду без терції і квінти (*сі бемоль-ля, бемоль-до бемоль*). Тут композитор використовує двопланову хорову фактуру: жіночі голоси протяжними тривалостями створюють звуко-фон, на якому чоловічі голоси проводять тему народно-пісенного складу, близьку до кобзарських дум, з яскраво вираженими мело-декламаційними

ознаками. Музика чутливо реагує на тонкі звороти тексту (такти 13-20). *«Наносили землі тай додому пішли, і ніхто не згадає»*.

Вслухаємось у звуки мелодії, в її стриманий темпо-ритмом, з важкими опорами на сильні і відносно сильні долі, тріольну нестійкість метричних побудов, густий тембр басів і ми відчуємо глибокий підтекст слів, що виражає сердечний біль, душевний розпач безутішної в своєму горі людини. Вона не може збагнути, що його друзі поховані у могилі, а Україна продана.

Тема проводиться двічі: у басів – в *мі бемоль мінорі*, у тенорів – в *фа дієз мінорі*. Зміщення її на збільшену секунду вгору надає звучанню чоловічого хору на словах *«Нас тут триста, як скло, товариства лягло, і земля не приймає»* ще більш експресивної виразності, насичує тон музичного висловлювання психологічними ознаками. Модуюча секвенція, використана композитором як новий виражальний засіб, співзвучна з ускладненням співом емоційного стану героя. Мелодія набуває ознак драматичної декламації. Переживається кожна деталь, кожний смисловий нюанс тексту.

Важкі діатонічні ходи вниз по ступенях натурального ладу (*соль, фа, мі бемоль*), (*мі бемоль, ре бемоль, до бемоль*), (*фа дієз, мі бекар, ре*) підкреслюють декламаційність мови і відповідають гостроті ситуації, поглибленню емоції. На домінанті композитор закінчує тему, але не розв'язує функцію, зберігаючи при цьому нестійкість, напруженість.

Далі, йдучи за текстом *«Як запродав гетьман у ярмо християн»* у музиці з'являються нові інтонації, змінюються засоби музичної виразності (такти 21-26). У партії сопран знаходимо ряд хроматичних ходів, короткі фрази-вигуки. Між чоловічими голосами з'являються «порожні» квінти, що свідчать про спустошеність душі, про марні намагання щось виправити в ситуації, коли знищені кращі сили народу і запроданий сам народ.

Високим голосам доручено гостру, суто українську тему, в якій пекельний біль і крик відчаю помножується на лютий гнів і протест. У коротких, як заклик, мотивах проглядають ворожий настрій, інтонації сили і буйної слави козацького духу, де присутні елементи народного мелосу, національне зерно, з якого проростає прагнення до волі, до визвольних змагань. Чотири уривчасті короткі фрази (такти 21-26) розвиваються стрімко і динамічно і призводять до кульмінації

на третій фразі (такт 25). Вони з обох сторін відмежовані паузами. Треба відмітити, що жива мова під впливом почуттів стає уривчастою. Виникають емоційні цезури – паузи, що переривають зовнішній стрій мови. Вони сигналізують про психологічний стан персонажа. Саме таким способом Борис Лятошинський втілює емоційні пристрасті, надаючи їм трагічного відтінку. Драматична манера висловлювання, надірваний голос живої мови, перенесеної у музичну, здатні відтворити драматичність ситуації.

У наступній фразі: *«Крові брата впились у могили залятій»* чути інтонації погрози і благання, ненависті і жалоби, жаху і відчаю. Композитор передає нервово-збуджений стан людини, доведеної до божевілля, її хворобливий плач і крик, що виривається з глибини вистражданого серця.

Відображення надлюдських колізій у даній вокально-драматичній музиці досягається ладо-тональним співставленням *сі мінору* – *мі бемоль мінору*, постійними переплетіннями елементів народних ладів: фрігійського, міксолідійського, натурального та гармонічного мінору, гострими гармонічними співзвуччями, ритмічно-декламаційною підкресленістю, динамічними перепадами, двоплановістю хорової фактури.

Далі звучить уже знайома нам лейттема хору. З неї починається другий куплет (такти 31-36). Тема дещо видозмінена. Тут вона не зупиняється на стійкій тоніці *ля мінору*, а якби «зависає» на пониженому другому ступені *сі бемолі*. Рух мелодії по замкненому колу зменшеного септакорду надає їй психологічної виразності і нестійкості. Композитор художньо переконливо змальовує страждання людини.

Художній образ на протязі твору зазнає значних змін, трансформується. Якщо напочатку композитор вводить нас у звукову сферу образу: густими барвами малює нічний ландшафт, появу козака, то в другій частині твору – це змордована, вбита горем людина. Атмосфера стає ще більш гнітючою. В нічній тиші, самотності козак неначе шукає розради, стороннього співчуття. Емоційність сягає крайніх меж.

*«Тай замовк, зажурився і на спис похилився.*

*Став на самій могили*

*На Дніпро позирав,*

*тяжко плакав, ридав, сині хвилі голосили».*

Кожне слово є слово-образ. Вражаюча картина підсилюється самою природою. Страшною дисонуючою луною і відгукнувся сам Дніпро, застогнали і заголосили його хвилі. Яку колосальну емоційну виразність має гіпербола! Якщо ріки ревуть, гори розходяться, а земля гуде, то яка людська сила на них вилинула, примусила їх відгукнутись? Який могутній засіб драматизації подій!

Звернення до природи розширює масштаби трагедії. Горе однієї людини стає горем усього народу.

Не менш вражаюча заключна картина твору (такти 45-50). Жах і потрясіння не залишають нас до останньої ноти. Ми мимоволі стаємо співучасниками подій. Порівняння: *«Провалився козак – стрепенувся байрак»* містить само по собі надмірну ступінь виразності. Звуковий колорит максимально відповідає трагічності ситуації. Дві лаконічні інтонації з п'яти і шести звуків *«переживають»* усі деталі образу. Чорний, густий тембр чоловічих голосів, важкий тон, *«стомлений»* темп, нерівний ритм, декламація фрази, спадаючі донизу півтонові і цілотнонові ходи характеризують дію і призводять до жахливої, вічної як могильна тиша, паузи-цезури з ферматою. І ще на кінець поет додає: *«А могила застогнала»*. Експресивна гіперболізація тексту не знімається. Покоряє сила музичної виразності. Вона досягається простими засобами: вмілим використанням ладу як по горизонталі, так і по вертикалі, півтоновими, в октаву, мелодичними ходами з сьомого ступеня в перший / сопрани, тенори / та подвоєними басами і альтами шостого ступеня, утворюючих важку, як граніт, октавну терцію *мі бемоль-до бемоль*. І, нарешті, верхній тетрахорд приводить до гостро напруженого акорду на п'ятому ступені – *нонакорду, / сі-бемоль, ре-фа-бемоль, ля-бемоль, до-бемоль /*. Кожен з цих звуків тяжіє до тоніки *мі-бемоль мінору*, маючи внутрішню динамічну силу. *Фа-бемоль*, найбільш похмурий, в ладу звучить зловісно. Другий понижений ступінь в поєднанні з шостим утворюють похмурі тембро-сполуки.

Використання ладових елементів / альтерованих 2,4,6,7 ступенів, а їх завжди можна виявити в моменти гострих драматичних почуттів і конфліктів /, треба розуміти не тільки як пряме протиставлення контрастуючих сил в ладу, а і як психологічно-емоційні зіткнення, що супроводжуються глибокими переживаннями.

Диригенту слід досягнути всю глибину узагальненої думки поета і вживання композитора в образ, який прагне втілити і зрозуміти майстерність обох авторів.

Істинну сутність музики, її інтонаційну мову можна відчувати тільки тоді, коли хормейстер знайде художнє рішення не лише теоретично, але й філософсько-естетично.

Вражає заключний акорд-стогін, який виявляє глибокий смисловий підтекст слова, драматичність музичного висловлювання.

Твір «За байраком байрак» Бориса Лятошинського може служити класичним прикладом чутливого сприйняття шевченківського тексту, невичерпним зразком у якому з винятковою конкретністю у правдивій вокально-хоровій драматичній формі композитор втілює мовні інтонації.

## За байраком байрак

Слова П. Шевченка

Музика Б. Лятошинського

*Molto lento*

Сопрано

Альт

Тенор

Бас

*p* а там степ та мо - ги - ла.

За бай - ра - ком бай - рак, там степ та мо - ги - ла.

*p* Мо - ги - ла.

*p* Мо - ги - ла.

вста - є си - вий, по - хи - лий.

Із мо - ги - ли ко - зак вста - є си - вий, по - хи - лий.

3 *p* Мо - ги - ла. *p* Мо - ги - ла.

вста - є си - вий, по - хи - лий.

Із мо - ги - ли ко - зак вста - є си - вий, по - хи - лий.

9 *p* - чи, спі - ва - є, спі - *p*

- чи, *p* спі - ва, сум - но спі - ва - є, спі -

- чи,

- чи,

12 Poco più lento

- ва - є, спі - ва - є, спі - ва -

- ва - є, спі - ва - є, спі - ва -

*p* "На - но - си - ли зем - лі, та й до - до - му піш - ли, і ні - хто не зга -

15

є, спі - ва - є, спі - ва - є, спі -

є, *mf* спі - ва - є, спі - ва - є, спі -

Нас тут трис - та, як скло! То - ва - рист - ва ляг - ло! І зем -

- да - є. Нас тут трис - та, як скло! То - ва - рист - ва ляг - ло! І зем -

18

- ва - є. А!

- ва - є. Як за - про - дав геть-ман у яр -

- ля не прий - ма - є.

- ля не прий - ма - є.

21

А! А!

-мо хри-сти-ян, А! А!

Нас пос - лав по - га - ня - ти. По сво - їй по зем -

Нас пос - лав по - га - ня - ти. По сво - їй по зем -

24

- лі сво - ю кров роз - ли - ли і за - рі - за - ли

- лі сво - ю кров роз - ли - ли і за - рі - за - ли

26

Кро - ві бра - та впи - лись у мо -

Кро - ві бра - та впи - лись у мо -

бра - та. Впи - лись у мо -

бра - та. Кро - ві бра - та впи - лись і о - тут по - ляг - ли у мо -

29

- ги - лі за - кля - тій."

- ги - лі за - кля - тій."

- ги - лі за - кля - тій."

- ги - лі за - кля - тій."

Та й за - мовк, за - жу-ривсь і на



32

*p*

Став на са-мій мо-ги-лі,

*p*

Став на са-мій мо-ги-лі,

спис по-хи-ливсь.

спис по-хи-ливсь.

на Дніп - ро по-зирав,

тяж-ко

тяж-ко

35

*mf*

си - ні хви - лі го - ло - си - ли, го - ло - си -

*mf*

си - ні хви - лі го - ло - си - ли, го - ло - си -

пла-кав, ри - дав,

пла-кав, ри - дав,

хви - лі го - ло - си -

хви - лі го - ло - си -

37

*p*

ли. 3-за Дніп - ра із се - ла лу - на

*p*

ли. 3-за Дніп - ра із се - ла лу - на

ли.

ли.

Tranquillo

40

га - ем гу - ла, тре - ті пів - ні спі -

га - ем гу - ла, тре - ті пів - ні спі -

43

*pp* Poco più mosso

- ва - ли.

- ва - ли.

*f* Про - ва - лив - ся ко - зак, стре - пе - нув

*f* стре - пе - нув - ся бай -

46

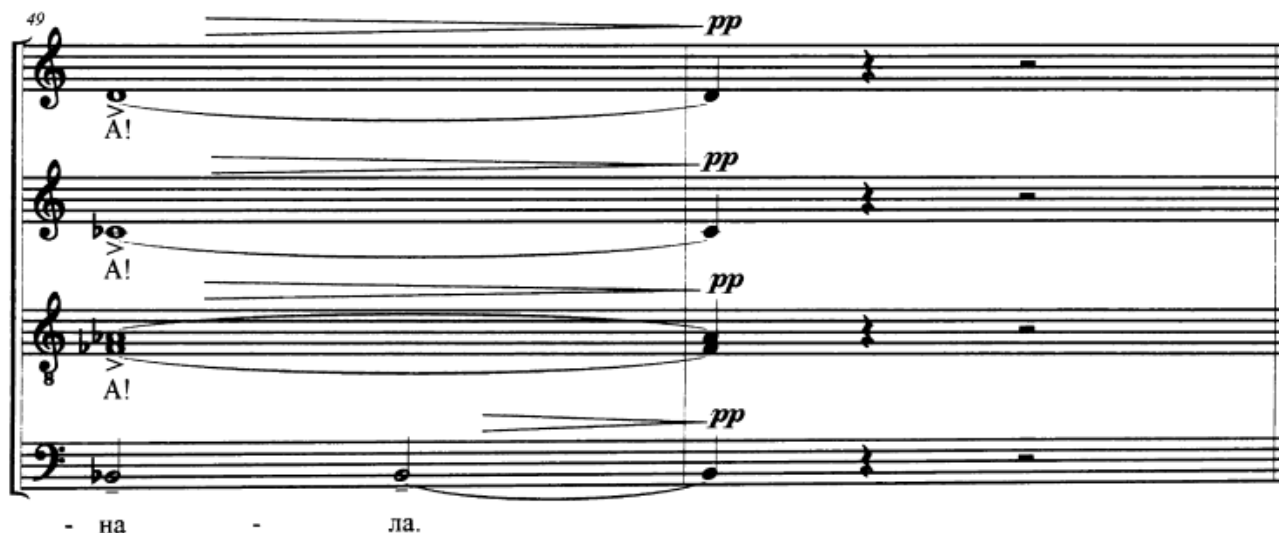
*p* Lento

а мо - ги - ла.

а мо - ги - ла.

*rit.* *p* - ся бай - рак, а мо - ги - ла.

*rit.* *p* - рак, а мо - ги - ла за - стог -



### Список використаних джерел

1. Пазовский А. Записки дирижера. – Москва, 1968. – С.436.
2. Серов А. Избранные статьи. – Т.1. – Москва-Ленинград. – С.75.

*Опубл.: Формування хорового мислення диригента: навчальний посібник. – Рівне: РДІК «Ліста», 1998. – С. 44 – 63.*

## ШЕВЧЕНКІАНА В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Геній художнього слова Тарас Григорович Шевченко є невичерпним джерелом натхнення для українських композиторів різних поколінь. В кантатах, симфонічних творах, операх, хорових мініатюрах, романсах, піснях знайшли відображення теми Шевченківської поезії.

Микола Віталійович Лисенко, основоположник української класичної музики, писав «Музику до Кобзаря» Шевченка впродовж усього свого життя. Вона охоплює твори різних жанрів. Лисенко першим озвучив найважливішу тему в творчості Тараса Шевченка – тему патріотизму. Музика до поеми «Гамалія» базується на народнопісенних джерелах. Народні думи відтворюють чорноморські походи запорожців і поневіряння невольників у турецькій неволі. Композитор використовує переможну пісню козаків, яка оспівує перемогу над ворогом, прославляє отамана Гамалію, під керівництвом якого козаки повертаються додому героями.

Образи боротьби за соціальне і національне визволення стверджуються в хорових поемах «Іван Гус та «Іван Підкова». Вони

наближені до кантати. В одночастинній кантаті – поемі композитор використовує наскрізну форму, яка поєднує елементи розповідності, образності і картинну зображальність. Прототипом цієї форми є думи.

Зразком кантати є «Б'ють пороги», де втілюється народна героїка: образи історії, боротьба народу за своє соціальне і національне визволення. Написана кантата на текст вірша «До Основ'яненка» Т.Шевченка. Одночастинний твір з вільною побудовою, де чергуються різні контрастні епізоди, які втілюють єдину лінію драматургічного розвитку від епічної картини природи до прославленого гімну.

Циклічна кантата «Радуйся ниво неполитая» – вершина творчості композитора. Написана на революційний текст Шевченка «Ісая» глава 35 подражаніє. Наймонументальніша 5-частинна композиція Лисенка, в якій протест проти сучасної дійсності змінюється на мрії про щасливе майбутнє. Основоположник української класичної музики утворює національний вокально – симфонічний монументальний стиль, в якому органічно вплетені класична європейська техніка і народний мелос.

Сторінка з історії героїчного минулого України змальована Кирилом Стеценком, послідовником Миколи Лисенка у кантатах «У неділеньку святую», «Рано-вранці новобранці», кантаті – поемі «Хустина». Показовим зразком розкриття соціально – драматичного сюжету засобами пісенного узагальнення є хорова поема К.Стеценка «Рано-вранці новобранці». Маршова пісенна тема є джерелом лейтмотивних побудов. Інтонаційна модифікація поспівок – засіб розкриття драматичних ситуацій життя ректута, його психологічного підтексту. Незважаючи на наскрізний розвиток поеми, в ній проступають ознаки великої хорової форми.

Трагічна доля молодих людей за часів кріпацтва втілена в кантаті «У неділеньку святую» К.Стеценка.

Левко Ревуцький озвучив поезію Шевченка в хорових творах «Псалми Давидові», «Ой чого ти почорніло», «У перетику ходила», «Гімн черничий», «Ой одна я, одна».

Свята Біблія супроводжувала Тараса Шевченка все його життя. В дитинстві батько читав сину частини з Святого письма. Сиротою Тарас служив у різних дяків, де вивчав на пам'ять Псалтир. В своїй творчості Шевченко постійно звертається до Біблії, наслідує Псалми,

поетичні Молитви. «Шевченко подолгу просиживал над псалмами, любясь их поэзией, декламируя их вслух». У псалмі 136, який озвучив Левко Ревуцький змальована трагічна доля єврейського народу у Вавілонському полоні. Шевченко в формі біблійного твору висловлює хвилювання за долю української нації. «Псалми Давидові» написані Левком Ревуцьким в 1922-1923 рр. для мішаного складу хору в супроводі фортепіано.

Поразка українських козаків під Берестечком відтворена в поетичному творі «Ой чого ти почорніло» Трагічна картина залитого кров'ю поля базується у композитора на епічних інтонаціях українських народних пісень. Голос поля трагічної битви, змальнованої Шевченком, ніби ідентифікується з голосом полеглих, нагадуючи нащадкам, що воля здобувалася для них: «Почорніло я зелене та за вашу волю»... Поле, скроплене жертвовною кров'ю, промовляє голосом носіїв духа волі – «славних запорожців», до тих, хто втратив той дух волі. У словах, звернених до нащадків, звучить сумна нота: «Я знов буду зеленіти. А ви вже ніколи не вернетесь на волю»... Написаний твір у 3-частинній репризній формі. Образне наповнення теми стає зрозумілим у фортепіанній партії, а потім тема аналогічно представлена в звучанні хорового tutti.

Хор «У перетику ходила» має зовсім інше образне наповнення. Жартівливий, легкий характер літературного тексту втілюється в музиці за допомогою жвавого, запального народного танцю. Фортепіанна партія імітує інструментальний супровід народних щипкових інструментів. Тривалі педалі, зойки, підголоски, нашарування фраз створюють ефект голосу, що зчиняється радісно збудженим натовпом. Так Ревуцький виписує в музиці картину народного свята.

«Гімн черничий» пронизаний відчаєм, який охоплює молодих черниць. Відтворення дзвону в фортепіанному вступі, канонічні імітації між хоровими голосами створюють атмосферу монастирського життя. Кульмінаційна реприза змальовує тяжкий стогін знівечених душ.

Невеликий за розміром вірш Т.Шевченка «У неділю не гуляла» покладений в основу кантати-поєми «Хустина», де змальоване трагічне кохання двох молодих людей, знедолених у часи кріпацтва. Мелодика кантати базується на українському фольклорі. Композитор використовує народнопісенні прийоми розвитку: варіаційну

повторність мотивів, секвенційність мелодичного розгортання, ладову перемінність. Значне місце посідають прийоми класичної поліфонії: 2-голосний канон, 4-голосна стретта, контрапунктичне нашарування мелодичних ліній, вільна імітація. За формою «Хустина» наближається до складної 3-частинної, хоча її неможливо втиснути в традиційну структурну схему. Кантата розгортається вільно, невимушено. Народність поєднується з професійним симфонічним мисленням.

Кожен з творів композитора на тексти Т.Шевченка є своєрідною перлиною хорового жанру, зразком високого професіоналізму.

В кантаті – симфонії «Кавказ» і «Заповіт» Станіслав Людкевич втілює революційний пафос поезії великого Кобзаря. Це перший в українській музиці вокально – симфонічний твір такої грандіозної і цілісної художньої концепції. В 4-частинній композиції композитор використовує багату інтонаційну сферу: думи, голосіння, епічні, козацькі, ліричні пісні. На конфліктному протиставленні образів народу і самодержавства заснована драматургія «Кавказу».

Кантата «Заповіт» побудована на народній мелодії Гладкого. Вона набула нового масштабного і філософського звучання. Залучення широкого спектру виражальних засобів дала змогу досягти повної узгодженості музики з образно-психологічним нюансуванням вірша.

Хори Бориса Лятошинського на вірші Тараса Шевченка увійшли в українську класику. Спираючись на життєдайні фольклорні джерела, композитор водночас насичує свої твори сучасним інтонаційним звучанням. Високий професіоналізм, яскрава індивідуальність, художня довершеність хорової музики Б.Лятошинського, в якій вчувається філософська глибина і лірична замрійливість, драматизм конфліктних зіткнень і наспівність епічної розповіді. Образно-художнє мислення Кобзаря виявилось співзвучним тим творчим принципам, на основі яких Лятошинський створив свій власний інтонаційний словник. Хори «Тече вода в синє море», «За байраком байрак», «Із-за гаєм сонце сходить», «Над Дніпровою сагою», «У перетику ходила» відзначаються спільністю рис музичного висловлювання і сприймаються як єдиний своєрідний цикл. Особливості музичного вислову в хорі «Тече вода в синє море», архітектоніка твору, жанр короткого ліричного вірша, елегійного чи баладного змісту поширений в романтичній поезії першої половини

XIX століття – думці. В них поет широко використовує образи бурлацьких, сирітських народних пісень. Багато шевченкових думок» стали народними піснями («Вітер буйний», «Нащо мені чорні брови», «За байраком байрак», «Із-за гаю сонце сходить»).

Інтонаційно-образна сфера твору «Тече вода», розгортання образів на багатоплановому симфонічному розвитку провідної теми та на контрастних побудовах нового інтонаційного матеріалу.

Композитори Західної України мають значний доробок Шевченкіани. Відомими стали хори Анатолія Вахнянина «Садок вишневий коло хати», Ісидора Воробкевича «Огні горять», «Думи мої», Генріха Топольницького «Перебендя», «Ой три шляхи», Віктора Матюка музика до поеми «Гамалія». Велика хорова форма в творчості західно-українських композиторів пов'язана з творчістю Т.Шевченка. Кантата «Лічу в неволі» Дениса Січинського відтворює глибокий драматизм і силу внутрішнього протесту поета, засланного до оренбурзьких степів. Ці настрої отримали гарячий відгук в душі композитора. Твір написаний у вільній формі. Музика відтворює розвиток поетичних образів послідовною зміною трьох різних за тематизмом епізодів, поєднаних лише тональністю крайніх частин.

Особливе місце посідають «Вечорниці» Петра Ніщинського до драми Т.Шевченка «Назар Стодоля», опера М.Аркаса «Катерина».

Хоровий цикл «Шевченкіана» Андрія Штогаренка, який складається з 7 творів, відтворив яскравий світ поетичної образності Кобзаря. Композитор озвучив і героїко-патріотичні, і лірико-філософські образи. Перший – героїчний: «І будуть люди на землі», «Наш отаман Гамалія», другий – романтичний, лірико-філософський. Активний, вольовий, рішучий образ відкриває хоровий цикл Штогаренка, який втілений в інтонаціях українських народних пісень в насиченій акордовій фактурі з гострим пунктирним ритмом. Тональна розімкненість хору «І будуть люди на землі» відкриває шлях до звучання. В хорі «Наш отаман Гамалія», композитор використовує музично-поетичну стилізацію козацької пісні. Одноголосний заспів і багатоголосний приспів – типові фольклорні прикмети хорової фактури.

Тема знедоленої жінки отримала значне місце в творчості Шевченка. Штогаренко пройнявся душевним теплом до молодої дівчини, яка страждає від самотності в жіночому хорі «Ой одна я, одна». Вірш написаний до циклу «В казематі». Тарас Шевченко

передає крик душі молодої дівчини, яка виросла на чужині і страждає від самотності. Проста діатонічна тема звучить у сопрано соло, яке супроводжується мереживом хроматизованих контрапунктів. Журливі настрій надають підвищені 4, 6, 7 шаблі, які драматизують художній образ.

Тема нероздільного кохання дівчини, де хлопець глузує з безнадійно закоханої дівчини в творі «На вгороді коло броду». Розповідний характер музики хору відповідає поетичному першоджерелу. Музика передає почуття глибокої пригніченості. Вона не містить образних контрастів. Драматичного напруження композитор досягає в кінці на словах: («А над нею поганець сміється»). Тяжким зітханням завершується твір. Фольклорні тексти поета в музичному втіленні здобули елементи народної пісні, як куплетною будовою, так і мелодичною виразністю, і фактурною підголосковістю.

Хоровий твір Андрія Штогаренка «Караюсь, мучусь, але не каюсь» – класичний зразок втілення мовної інтонації у вокально-хоровій драматичній формі. Саме поезії митця періоду заслання стали набутком української літератури. На чужині в казематі поет починає сприймати цілісний образ України, скалічений, спотворений суспільством, важкою дійсністю простого люду. Глибокий зміст його рядків підтверджує впевненість в своїй правоті щодо поетичної творчості. «Я сочинял стихи, которые лишили меня свободы, и которые несмотря на запрещение, я все-таки втихомолку кропаю». Поет чітко розрізняє долю добру і долю злу. Добра доля – це розквіт таланту. Доля зла – роль мученика, переслідуваного й немилосердно караного царською владою. Шевченко хоче бачити Україну вільною, незалежною.

Слідуючи за поетичним текстом Штогаренко створив хорову композицію сповнену драматизму, великого емоційного запалу. В експозиції складної 3-частинної форми звучить широка тема в унісонному, 3-голосному, 7-голосному викладах. Саме в ній експонується головна думка поета «зла слава», що призвела поета до неволі. В середній частині звучать 3 епізоди. Поліфонічне багатоголосся створює картину людської драми. Фуга з яскравим національним колоритом інтонаційно близька до плачу. Шевченкове слово проникає в мелодичну, гармонічну, поліфонічну мову, створюючи енергію звукового потоку, націленого до розгорнутого



кульмінаційного потоку, що призводить до найвищої точки людської драми.

Останній хор циклу «Я не нездужаю» втілює рішучий заклик до боротьби проти поневолювачів.

Поезія Тараса Шевченка пронизана скорботними почуттями, турботою за українську націю, яка перебувала під поміщицько-кріпацьким гнітом.

Вірш «Чого мені тяжко» – глибоко філософський. Він уособлює важкі роздуми Шевченка про реальну дійсність. Душевний стан людини виражений в запитанні: «Чого мені тяжко, чого мені нудно, чого серце плаче, ридає, кричить». Драматизм слів «а люд навісний нехай скаженіє» доведений до відчаю є кульмінацією твору.

Композитор Михайло Довганич глибоко відчув емоційний тонус вірша. Він сучасними засобами хорового письма такт за тактом будує виразну драматургію хору. У вступному монолозі баса – головна думка твору. Інші партії на словах «серце плаче, ридає, кричить» ніби схлипують, зітхають завдяки коротким мелодичним мотивам. Далі звучить фугато в різних голосах. Композитор використовує вокалізовані зв'язки, які виражають хвилюючі роздуми, відтіняючи драматургічну колізію твору. Антифонне звучання жіночих і чоловічих голосів вперше озвучують останні рядки вірша «засни моє серце, навіки засни». Кульмінація твору побудована на речитації нерозв'язаних зменшених септакордів – еліпсисі, зі змінами темпу, ритму, теситурних умов, які призводять до найвищого драматичного нагнітання і трактується як протест проти несправедливості.

Якщо розглядати мелодичну основу твору, слід наголосити на багатстві і розмаїтті окремих тематичних утворень, які органічно поєднані між собою і створюють логічну наскрізьну форму. Стрибкоподібна тема змінюється на хроматизовану (фугато) і речитативну в кульмінації. Аналізуючи гармонічну мову даного твору, слід згадати сучасний інтонаційний словник, а саме «зростання ролі тембрових барв, регістрових співставлень. В ладовому відношенні – це посилення хроматизації, поліладовості, в гармонічному – ускладнення вертикалі за рахунок неакордових звуків кварто-квінтової, терцово – секундової побудови акордів, дисонуючої вертикалі. Саме ці ознаки виявили крик душі поета, пов'язаному з поневоленням станом українського народу. Монолог баса d-moll

змінюється на висхідну хроматизовану мелодію (схлипування) у висхідному та низхідному рухах. Композитор використовує дисонуючі співзвуччя в тональності g-moll (секундакорд сьомого ступеня, септакорд шостого, секундакорд домінантовий, септакорд подвійної домінанти, ре мінор (3 такти). Далі звучать вокалізовані повзучі низхідні хроматизми в тональності d-moll, які зупиняються на квартсекстакорді d-moll. Фугато проходить почергово у баса, альту, тенора, сопрано в тональній послідовності: d-moll, a-moll, g-moll. Кожна запитальна фраза закінчується низхідними зменшеними септакордами (11 тактів) і знову повторюється хроматизована низхідна хроматична гама на морморандо, яка концентрує загальну думку поетичного слова Шевченка «що в тебе болить? » Короткі мотиви – запитання «чи їсти, чи пити, чи спатоньки хочеш?» композитор будує на речитативній темі. Антифонне звучання жіночого і чоловічого хору викладено в строгій акордовій вертикалі. Ця гармонічна послідовність підводить до загальної драматичної кульмінації, побудованій на хроматичному каскаді зменшених септакордів зі стрімкою ходою восьмих тривалостей, які створюють безперервне нагнітання розпачу і гніву розбурханого натовпу «а люд навісний нехай скаженіє!» і примушує замовкнути невгамоване серце поета.

Хорова творчість сучасних українських композиторів на тексти Тараса Шевченка представлена багатьма самобутніми композиціями, значна частина яких належить до золотого фонду української музики. Серед найбільших досягнень української творчості а cappella є симфонія – диптих» для мішаного хору Євгена Станковича (1985), в якому композитор звернувся до «Слова про похід Ігорів», Шевченкових переспівів «З передсвіта до вечора» й «Плач Ярославни». Поєднуючи симфонічні і хорові компоненти, композитор досягнув високого рівня процесуальності в розгортанні вольових і кордоцентричних імпульсів; серійна основа інтонаційності виявляється спорідненою архаїчним три, пента- і гексахордам, підголосковість і стрічковість голосоведення – секундово-квартовим гармонічним утворенням. Цей твір синтезує образно –драматургічні пошуки українських композиторів у сфері поезики Шевченкової поезії. Його можна визначити як «художній аналог» українського національного ментального поля.

Значний вклад у музичну шевченкіану вніс Валентин Сильвестров. В хоровій сфері на вірші Кобзаря написані такі твори, як кантата для мішаного хору а cappella (1977), кантата «диптих» на канонічний текст та вірші Т.Шевченка «Отче наш» та «Заповіт» (1996), 1ч., «Рече та стогне Дніпр широкий», «Думи мої» (2008). Мініатюра «Елегія» виявляє особливі жанрові уподобання митця.

Сучасним прочитанням поезії Тараса Шевченка є кантата для хору а cappella Валентина Сильвестрова. Образ поета здобуває в творі і ліричний і драматичний відтінок.

1 частина – «Думи мої»;

2 – «За горами, гори»;

3 – «А поки ще мої думи, моє люте горе» з поеми «Кавказ».

Композитор опирається на одну тему-думку, на варіювання одного інтонаційного звороту – інтервалу квінти, який становить не тільки основу мелодичних послідовностей і гармоній, а й тональної структури твору, зв'язку між частинами. Сильвестров користується прийомом тотальної педальності, що створює враження огортання звуку. Вплив української пісенності прослідковується вже в теноровому розспіві, який здобуває риси імпровізаційності. Фактура думи базується на ладових зсувах квінт. Інтонаційне варіювання думного мотиву на протязі твору створює характер нескінченного імпровізаційного розливу. Сучасні прийоми хорового письма використовуються, в першу чергу, в гармонічній мові кантати. Це поєднання хроматики з діатонікою, ладова перемінність, атональність, поліладовість. Авторське визначення твору – глибока народна драма.

Монументальна поема-кантата для сопрано, тенора, мішаного хору та симфонічного оркестру «Гамалія» Мирослава Скорика (2003) продовжила традицію музичної інтерпретації текстів однойменної поеми Т.Шевченка (М.Конко, М.Лисенко, Я.Степовий, Г.Хоткевич, Ю.Мейтус.) Тексти поеми використані в повному обсязі. Драматургічні засоби ґрунтуються на динаміці зіставлень епізодів і розділів, музична мова яких зорієнтована на різні музичні жанри. Так епізоди з жанровими ознаками пісні «У туркені по тім боці», «Наш отаман, Гамалія» мають куплетну форму, дума-голосіння «Ой нена, нема» - хор з наскрізним розвитком, молитва «О милий Боже» – хорал.

Значна частина композицій сучасних українських композиторів належить до золотому фонду української музики. Шевченківський напрямок складає вагомий складову сучасного музичного процесу, в якому розвиваються нові грані творчих модусів сучасної музичної культури.

#### **Список використаних джерел**

1. Андрос Н. Музична інтерпретація поезії Шевченка. – К.: Муз.Україна, 1965. – 72 с.
2. Драганчук В. Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету ім. Л.Українки та Національної музичної академії України ім. П.І.Чайковського, 2009. – Випуск 3-12, 2013.
3. Бардашевська Я. Образно-стилістичні і жанрові концепції в українській вокально-хоровій музиці на основі поезії Т.Г.Шевченка. – Інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В.Стефаника.

*Публікується вперше*

### **ХОРОВЕ ІНСТРУМЕНТУВАННЯ ОБРОБОК УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ М.Д. ЛЕОНТОВИЧА**

Серед славних діячів української музичної культури минулого вирізняється Микола Дмитрович Леонтович. Нікому не відомий народний вчитель з Поділля, він осягнув вершини світового музичного мистецтва, сказав у ньому своє дзвінке і вагоме слово, глибоко розкрив співучу душу свого народу.

На народній пісні зріс Леонтович – художник, він пройнявся нею до найглибших куточків свого серця і повернув цю пісню творцеві ще кращою, художньо оновленою і збагаченою.

Природне поєднання яскравої національної визначеності та своєрідних засобів народного гуртового співу з найкращими досягненнями професійної загальноєвропейської хорової культури, витонченість і досконалість художньої форми – ось те, що характеризує композитора як одного з найталановитіших синів народу, що віддав йому своє палке серце, мудрий розум і прекрасну душу митця.

Своєрідність творчого обдарування композитора, його індивідуальний мистецький почерк відчув М.Лисенко в одній з найперших самостійних спроб Леонтовича – у збірці пісень з Поділля. Ознайомившись з піснями початкуючого автора, Лисенко

розгледів у них ледь помітні тоді, але такі життєдайні на майбутнє ембріони художнього стилю, якому судилося скласти епоху в розвитку української хорової культури. «Пригадуючи Вашу збірку пісень, - писав Лисенко до Леонтовича, - я був дуже зрадуваний, знайшовши і ній самотійні ходи, рух голосів, а не підкладання інтервалів задля гармонійної площі». Кирило Стеценко, послідовник Лисенка, видатний майстер обробки народної пісні дає влучне визначення творчого методу Леонтовича: він –ніби різб'яр у музиці, що творить найтонші музичні вартості, неначе «кружева» із шовку. Його техніка, обробка найменшої речі настільки «ажурна», ніби тонка різьба з золота, прикрашена самоцвітним камінням».

Цей самотійний рух голосів, який розвинувся потім у геніально сплетену музичну мережу, став одним з основних елементів індивідуального стилю Леонтовича. Його яскравий колорит звучання досягається завдяки гармонічній барвистості, поліфонічній майстерності, надзвичайно багатій хоровій палітрі, блискучому володінню мистецтвом «вокального інструментування», творцем якої був сам композитор.

В своїй творчості М.Леонтович базувався на виражальних можливостях людського голосу, на трактуванні голосів як окремих інструментів. Великий арсенал тембрових барв композитор використовує для розкриття пісенної образності або звукозображальних ефектів (імітації гри на народних інструментах). Так, в однокуплетній обробці «Ой устану я в понеділок» автор в момент яскравого жанрового сюжетного розвитку пісні «ой там вони випивають» додає в звучання хору інструментальної барвистості. Акцентуючи образно-сміслові зрушення в поетичному тексті Леонтович перемінним розміром підкреслює інтонацію скарги жінки: «І клоччя курить, і головка болить...»

Усе своє життя Микола Дмитрович шукав засобів для якнайглибшого і найправдивішого відтворення слова в музиці. Він розумів слово як конкретний за змістом поетичний образ, що приховує в собі багато можливостей щодо його музичного тлумачення.

Леонтович свідомо шукав зв'язків між звуком і кольором. Ведучи розмову з одним із своїх приятелів, композитор зауважив: «Мене цікавить, які фарби ви брали для високих тонів і які для

низьких. Мене цікавить ваша спроба через те, що я сам часто думаю про те, щоб з'єднати звуки з фарбами...»

Творчий метод Леонтовича передбачає граничне розкриття музично-поетичного потенціалу самої пісні, яка, за словами композитора, «дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі всі музичні можливості (гармонію, контрапункт і ін.)». Прагнучи зберегти красу фольклорного першоджерела, М.Леонтович розгортав його глибинний зміст, перш за все, засобами, що притаманні народному багатоголосю. Проте, як музикант із ґрунтовною професійною освітою, Леонтович не міг оминати багатого арсеналу прийомів класичної та сучасної йому техніки композиції. Звідси – органічне поєднання в його творах народнопісенного й професійного начал.

Як митець, котрий протягом усього життя багато і плідно працював з хором, композитор чудово володів специфікою тембрової драматургії, хорового «інструментування» та колористики.

В «Другій збірці пісень з Поділля» були високопрофесійні обробки, як «Ой час, пора до куреня», «Гаю, гаю, зелен розмаю». В них намітились ті риси, які були розвинені в наступних композиціях митця – куплетна варіаційність, синтез елементів імітаційної поліфонії з особливостями фольклору.

Характерними рисами українського народного багатоголосся є паралелізм унісонів, квінт, октав, нестабільність хорової фактури, поєднання голосів у кадансах в унісон, октави або тризвуку без терції, широке використання підголоскової поліфонії.

В українському народному хоровому співі вихідний наспів звичайно проходить у середніх і нижніх голосах, а верхній голос бере на себе роль підголоску.

Підголоскова поліфонія притаманна переважно протяжним українським народним пісням, а танцювальні і жартівливі мають гомофонно-гармонічну фактуру, в якій головну мелодію завжди виконує верхній голос, а всі інші голоси є лише гармонічним супроводом мелодії.

Усі ці особливості були відомі Леонтовичу з дитинства, і вже в своїх ранніх обробках він прагнув з'єднати закономірності народної і професійної музики. Особливо це помітно в пісні «Ой час, пора до куреня», де початкові два куплети витримані в традиціях народного гуртового співу, а третій динамізовано стретним вступом хорових

голосів, завдячи чому провідний образ пісні набуває рис драматизму. В «Другій збірці пісень з Поділля» виявилось тонке відчуття композитором художньо-виражальних можливостей кожної групи хору, вміле користування тембрів для характеристик поетичних образів. Виконання деяких куплетів пісні «Ой від саду та й до моря» доручено жіночим голосам, оскільки розповідь у них йде від імені дівчини, а інших, в залежності від змісту, - чоловічому та мішаному хорам.

В даній збірці яскраво відбився потяг М.Леонтовича до хорової колористики, звукозображальності (наприклад у піснях «Ой послала мене мати калину ламати», «Сивий голубочку, сидиш на дубочку»). Саме в цих піснях митець вперше вдається й до застосування у формотворенні елементів варіаційності, прообразом якої є імпровізаційна стихія народного хорового співу.

Справжніми шедеврами М.Леонтовича в жанрі хорової обробки справедливо вважаються «Щедрик» та «Дударик». Це невеликі за масштабами хорові поеми є взірцями досконалості форми, і саме в них сфокусувались найважливіші індивідуально стильові риси творчості митця, симфонізм його мислення.

В «Дударику» сполучаються ознаки кількох форм: куплетно-варіаційної, простої двочастинної з кодою, простої тричастинної, що наближається до експозиції старовинної сонатної форми з характерною її прикметою – паралельним ладо тональним контрастом, структури наскрізного розвитку. Мелодія пісні виступає в ролі остинато, що в процесі розвитку хорового багатоголосся оплітається різноманітними мелодизованими підголосками, декотрі з яких набувають значення відносно самостійних мотивів, при цьому митець майстерно користується засобами вертикально-рухомого контрапункту.

Величезне виражальне значення в «Дударику» має гармонія, яка сприяє глибоко реалістичному відтворенню психологічних нюансів поетичного змісту. В обробці композитор широко застосовує педалі, органні пункти. Так, органний квінтовий пункт імітує гудіння волинки і викликає в уяві образ народного музиканта, який грає на дуді. В музичну тканину вводяться інтонаційні звороти, характерні для мелодичного мінору, збільшені тризвуки, дисонуючі співзвуччя нерідко полі функціональні нашарування.

Мелодія пісні «Щедрика» являє собою коротенький мотив з чотирьох звуків, який стає основою остинато – інтонаційним стрижнем, на якому розгортається хорове багатоголосне полотно.

Композиційна структура твору, зумовлена наскрізним розвитком теми, спирається водночас на народнопоетичну строфічність.

Слід зазначити про виразну темброву драматургію твору: мотив пісні передається послідовно від сопрано, альтів – до тенорів, басів, тенорів і, ніби описуючи своєрідне коло, знову повертається до сопрано. Висока мелодична розвиненість вокальних партій у «Щедрику» підпорядкована чіткій логіці гармонічного руху. Так, протяжні звуки у альтів і тенорів на початку твору, у альтів і басів – наприкінці сприяють зміцненню гармонічної основи. При взаємодії названих виражальних засобів з цілим комплексом інших – співом без слів, педалями, органними пунктами, залученням до хорової тканини принципів розвитку музичного матеріалу, притаманних інструментальній музиці – народжується яскраве колористичне, пройняте єдиним пориванням звучання обробки.

Привабливість обробок Леонтовича у вільному індивідуально-стильовому опрацюванні народної мелодії, в прагненні написати конструктивно-ладовий неперервний виклад, в якому лише кінець словесного тексту, збігається з заключною каденцією пісні.

Композитор майстерно вносить у виклад різноманітні голоси і підголоски, викладені з великою поліфонічною майстерністю, вміло розташовує тематичний матеріал по різних голосах, застосовуючи тембральну барву закритого рота.

Новаторськими досягненнями позначена структурно-композиційна сфера обробок від двох типів періодів (неподільних та розширених до одно куплетних, двочастинних, три частинних, куплетно-варіаційних творів. В його обробках поєднуються народно підголосковий склад з іншими видами багатоголосся (імітаційне, акордово-гармонічне, мішане).

В своїй творчості М.Леонтович відштовхувався від виражальних можливостей людського голосу, дійшовши в процесі власної композиторської стильової еволюції до принципу трактування голосів як окремих інструментів.

Великий арсенал тембрових барв композитор ставить на службу психологізації та індивідуалізації пісенної образності або ж



досягненню звукозображальних ефектів (імітування гри на народних інструментах).

За методами образно-інтонаційного розвитку фольклорного матеріалу М.Леонтович сягає рівня симфонічного мислення. Вищезгадані засоби й прийоми професійної і народної поліфонії, інтонаційно-мелодичне варіювання, темброва драматургія в комплексі сприяють безперервному динамічному розгортанню музичної думки. З усього вище сказаного можна зробити висновки, що жанр обробки народної пісні М.Леонтовича вийшов далеко за межі звичайної хорової обробки, досягнувши рівня хорового інструментування.

Хорові твори Леонтовича є неперевершеними зразками в жанрі обробки народної пісні. Вони заклали фундамент для всебічного розквіту цього важливого для музичної культури жанру в діяльності композиторів наступних поколінь.

#### **Список використаних джерел**

1. Дяченко В. М.Д. Леонтович. Малюнки з життя. – К., 1941.
2. Леонтович М.Д. Зб. статей і матеріалів, упор. В.Довженко. – К., 1947.
3. Гордійчук М. М.Д.Леонтович. Нарис про життя і творчість. – К., 1956.
4. Творчість М.Д.Леонтовича. Зб. статей, упор.В.Залочевський. – К., 1977.
5. Завальнюк А. М.Д.Леонтович. Невідомі сторінки творчості. – Вінниця, 1996.
6. Жадько В. Микола Аркас. Твори у 2-х томах. – Т.1. – К. – С.207-478.
7. Луканюк Б. Про творчий метод М.Леонтовича // Укр. музикознавство. – вип.24, К., 1989.

*Публікується вперше*

### **МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИЙ ЦИКЛ ЄВГЕНА СТАНКОВИЧА «СТРАСТІ ПО УКРАЇНІ»**

В багатогранній творчості сучасного українського композитора Євгена Станковича – митця масштабного композиторського мислення вагоме місце відведено духовному жанру. Користуючись багатим арсеналом сучасної техніки митець звертається до рідкісних мистецьких тем.

«Каддиш-реквієм», «Чорна елегія», «Музика рудого лісу», «Панахида», «Ектенія заупокійна» – хорові твори трагічної сили, які

здобули статус документальних свідочств хресного шляху України через XX століття. Вони стали голосами десятків мільйонів загиблих.

Серію сумних ювілеїв початку 1990-х років відкрив Бабин яр. Він став могилою сотень тисяч розстріляних фашистами євреїв, військовополонених, підпільників.

В 1991 році до 50-річчя трагедії був написаний «Каддиш» (тобто плач) для солістів, хору, декламатора та симфонічного оркестру. Віршована основа реквієма – вільний поетичний переказ єврейського каддиша, здійснений поетом Дмитром Павличком.

Серед музичних пам'яток жертвам Бабиного яру найбільший резонанс отримала 13 симфонія Дмитра Шостаковича, перша частина якого Бабин Яр, написана для солістів, хору і оркестру на слова Євгена Євтушенка (1962). В українській музиці втіленням цієї теми була симфонія №1 Д.Клебанова «Пам'яті мучеників Бабиного Яру» (1945).

Масштабна композиція Євгена Станковича «Каддиш-реквієм» складається з оркестрового вступу і 7 частин: «Владико світла», «Ми тут лежимо», «Буде суд», «Похилений вітром осіннім», «Мойсею сивий», «Возрадуйтеся», «Великий Боже». Загальна тривалість звучання біля півтори години.

В багатоплановому художньому просторі «Каддиша» присутні сюжетні пунктири: хода тисяч приречених назустріч своїй погибелі у вступі, розстріляні епізоди в оркестрових розділах 2 і 5 частин і пейзажні натяки: зловісні картини мертвої тиші над братською могилою у 4 частині, слова від автора (1 і 4) і голос загиблих у 2 частині. В емоційно-психологічному спектрі твору зіштовхуються трагічна скорбота та гнів, жах від скоєного і жага помсти, світла туга та протестуючий пафос. Станкович не використовує жанрово-композиційні форми класичного реквієма. Але деякі аналогії виникають. Так, в 3 частині «Dies Irae» – день гніву музика переповнена трагічної ярості. Четверта частина «Requiem» – скорботне прощання, плач. У світлій 6 частині «Lux Aeterna» композитор намагається втілити елементи народної єврейської музики. Він вивчав будову єврейських ладів, слухав «Колнідре» - релігійну музику, яку виконують кантори, наділені особливим даром імпровізації. В «Єврейському реквіємі» переважають інтонації плачу, але не менш важливими є ораторські, які надають твору особливого гнівно – експресивного відтінку. Монументальну композицію

закріплюють віршовані та музичні арки: «Даруй святому праху вічний спокій». / «Благословенні непробудні сні» (1, 2, 7). / »Втіши плачі і зойки в тьмі глибокій» / «Серця розбиті ласкою вгорни» (1 і 7). Тема ходи на страту (1, 4, 5, 7), в якій гама долі постає в яскравому національно-єврейському варіанті (послідовність малих і збільшених секунд).

Реквієм композиційно замкнутий: в 7 частині знову виникає образ вступу – стримана хода. Звучать, напластовуючись, звуки – кроки – віддаляючись, розчиняючись у просторі, йдучи в небуття, в нашу пам'ять, У вічну пам'ять.

В тому ж році до п'ятиріччя страшної Чорнобильської катастрофи була написана «Чорна елегія» для мішаного хору і симфонічного оркестру на слова Павла Мовчана. Жанр елегія народився в древній Греції як плач над померлим і в подальшому вона зберегла цю одну з своїх жанрових функцій: твір на смерть. В «Чорній елегії» Станкович не тільки оплакує, але й звинувачує, протестує. Поряд зі скорботними інтонаціями – ораторський пафос, гнівні інвективи.

Композицію відкривають дзвони дуже простою фразою (низхідна гама від 5 до 2 щабля). Тут і помірна хода ранніх пассакалій і сльози і дзвін панахидної служби. Але удари дзвону створюють набатний образ – удар в один дзвін в два краї не змінює звуковисотність. До дзвонів приєднуються оркестрові групи: мідь, струнні, дерев'яні з органом і фортепіано. Набатна тема передається хору кантиленному за своєю сутністю. Хоровий виклад дещо заспокоює звучання, надає рівноваги, теплоти. Остинатний повтор теми хору асоціюється з колисковою. Застиглі звуки мелодії, які поступово переростають в акордові грона створюють враження заціпленості, оклякlostі. В експозиції хор охоплює широкий емоційний спектр звучання: від скорботи і трагічного почуття до втрати до озлобленого відчаю. Розмаїття емоційних почуттів виразно втілені в інтонаційній сфері, а саме: голосіння в хроматизованому сопрановому контрапункті змінюється на тему остигато в тритонових звучаннях. Озлобленість, протест переповнює середній розділ, де гнівні інтонації звернені до Бога. Текст поетичний молитовний у композитора не відповідає смиренності, покорі. В хоровому акордовому скандуванні, з поступовим теситурним підйомом, музика здобуває характер гнівного протесту. Інтонація прохання поетичного

тексту Павла Мовчана перетворюється в музиці в драматично – яскраву декламацію голосного фугато з поступовим затуханням хорових партій. Реприза в хоральному звучанні без поетичного тексту виразна в своїй безвихідності. Вона базується на строгій панахидній молитовній інтонації.

Хоровий виклад твору економний в засобах і прийомах хорового письма з переважанням діатоніки. Оркестр доповнює хорову фактуру багатим арсеналом композиторської техніки Євгена Станковича.

Ознаки елегії вимальовуються в пейзажних епізодах твору то акварельно-прозорих в репризі, то таємно-нічних виконані в сонорній техніці в першому розділі, то у злосному клетоті, який передбачає трагедію. Оркестр разом з хором приймає участь в інтонаційно-образних перетвореннях тематизму. Він перехоплює у хора «гаму долі» або об'єднується з нпм, надаючи більшої яскравості інтонації відчаю. В хоралі дерев'яні і мідні духові доповнюють молитовну інтонацію панахиди, діатонічні кластери клавішних інструментів підкреслюють тему – остинато. Струнні доповнюють вокалізацію хору. Усі ці поєднання хору та оркестру створюють поліпластову багатобарвність.

Самотньо звучать останні фрази, завмираючи на остинатному звуці теми – остинато, створюючи враження недовомовленості. Багаті колористично поєднання хору й оркестру. Вони посилюють художні висловлювання автора, додаючи йому додаткові смислові обертони трагічних подій кінця ХХ століття.

Відлунням Чорнобиля є ще один твір Станковича «Музика рудого лісу», написаного для тріо скрипки, віолончелі й контрабасу. Маючи великий досвід у змалюванні пейзажного звукопису, автор симфонії – пасторалей, балету «Ольга», струнного квартету створив виразну картину мовчання мертвого «рудого лісу»

«Панахида» присвячена жертвам Голодомору. Вона написана у 1992 році для двох хорів, симфонічного оркестру, двох солістів, читця на вірші Дмитра Павличка. В творі поєднуються заупокійна служба і історичні події страшної трагедії Голодомору. Голос читця посилює дані події, розширює рамки сюжетної лінії додаючи їй емоційно – психологічного тону. Не зважаючи на поєднання в одному творі двох сюжетів, деякі композиційні й драматургічні особливості першого, тобто обрядового збережені. Це використання

канонічних текстів та двохорність з антифонним зіставленням хорових масивів.

Багатий та різноплановий образно-емоційний зміст обрядових молебень: від траурної «Упокой, Господи» до світлої «Алілуя» та гімнічної «Вічної пам'яті». Перша «Упокой, Боже» базується на рівномірно-ритмічній речитації хорових унісонів в антифонному викладі у поєднанні з хоральним діалогом другого хору. Багатство звукових планів притаманне і фінальним номерам «Алілуя», де на антифонні перегукування хорів накладаються святкові передзвони. Речитація басових унісонів надає драматизму одухотвореній «Вічній пам'яті» №15.

Станкович будує в «Панахиді» свій молитовний склад. Тут відчутне поєднання різних інтонаційних пластів, а саме: українського мелосу, церковних традицій, авторського голосу. Сценарій подій драматичний, різко контрастний. Це картини мирної праці №3 «Благословенний труд для щастя і добра», думи №4 «Котилася Україною скривавлена зоря». Зловісну токату №6 «Ідуть, ідуть людомори у червоних прапорах» змінює сольна пісня №7 і хоровий план №8.

Сюжетна драматургія «Панахиди» (15 частин), експозицією (2–5), репризою (11–14). Кульмінацією твору є середній розділ (6 – 10). В середній частині концентрується трагічна енергія – тема хорового відспівування. В дзеркальній репризі повторюються частини «Упокой, Боже» №11, «Святий, Боже» №13 в поєднанні зі словами читця «Тихо як свіча догорів народ». Хорове «Амінь», як символ вічності завершує твір.

Відгук на історичні події ХХ століття свідчать про тонке і чутливе сприйняття композитором людського болю у важкі часи української історії. Відомий музикознавець Олена Зінкевич, автор монографії «Симфонічні гіперболи» називає ці твори українськими пасіонами.

Євгена Станковича по праву вважають українським класиком ХХ століття. За оцінкою Мирослава Скорика «Євген Станкович – композитор дуже високого світового рівня. Його твори відзначаються поєднанням професіоналізму, таланту, сучасності. Його музика природна, пов'язана з традиціями, не зважаючи на новаторські риси. Вона має власний стиль».

### Список використаних джерел

1. Лісецький С. Євген Станкович [текст] / С.Лісецький. – К.: Муз. Україна, 1987. – 64 с.
2. Зинкевич Е. Симфонические гиперболы: о музыке Евгения Станковича. [текст] / Е.Зинкевич. – Ужгород: Лира, 2002. – 208 с.
3. Станішевський Ю. Високий світ Є.Станковича [текст]; [композитор] / Ю.Станішевський // Урядовий кур'єр. – 2007. – 12 жовт. – С.8.

*Опубл.: Науково-методичний журнал «Нова педагогічна думка», Рівне. 2006.*

## НАРОДНІ ВИТОКИ В ТВОРЧОСТІ ЙОГАНЕСА БРАМСА

*Народна пісня – мій ідеал...*

*Й.Брамс (з листа до К.Шуман. 1860 р.)*

Культура ніколи не була і не буде чимось далеким від реальності, абстрактним, вона завжди конкретна своєю національною приналежністю. Звідси природна потреба в усвідомленні національної специфіки, національної індивідуальності.

На вершинах національної творчості розкривається вселюдське і «творчий національний шлях і є шляхом до вселюдського, є розкриття все людства в моїй національності, як вона розкривається в своїй нації» [2, с.88].

Ця концепція розвитку національної творчості в сучасних умовах примушує знову повертатись до осмислення ролі і місця народних традицій в розвитку споконвічних коренів національної культури.

Для мистецтва ХХ століття традиція – це пам'ять, зв'язок часу, спадковість культури. «Сприйняття традицій – це не тільки вчорашній день, але й наше майбутнє, бо з їх допомогою можна перейти в завтра, не загубивши ні своєї сутності, ні самобутності» [7, с.18]. Минуле завжди було, є і буде великою цінністю, оплотом духовності.

Говорячи про видатного німецького композитора Йоганнеса Брамса (1833-1897) хочеться особливо відмітити глибоко національні витоки його творчості. Так, І.Соллертинський, розглядаючи взаємовідносини творчості Брамса з музичним фольклором, підкреслює: «Й.Брамс, мабуть, останній з великих західних майстрів минулого, органічно пов'язаний з фольклором» [4, с.19]. Витоками

музичної мови Й.Брамса є не тільки Р.Шуман, Л.Бетховен, Й.Бах і старовинні контрапунктисти XVII століття, але й, перш за все, венгерська, німецька, слов'янська народна пісня.

Про вплив національних традицій говорить вже сама картина жанрів в творчості композитора, а також звернення до різномовного фольклору, до народної пісні і опора на весь художній досвід минулого, починаючи з хорової музики епохи Відродження.

Становленню художніх ідеалів Й.Брамса визначили, з одного боку, його гамбургські педагоги О.Коссель і Е.Марксен, з іншого – епоха, в якій він жив. Близький до «мендельсонівської школи» Марксен привив учневі любов до класичної і, не в меншій мірі, народної музики. «Суть – по-перше, народна пісня, яку він взяв за основу (Grundlage); програмно стає зрозуміло, що поряд з великими класичними зразками (Бетховен і Шуберт) любов до народної пісні стала важливим елементом брамсовської творчості» [3, с.14].

Можна припустити, що національна тема у зв'язку з подіями 1848 року запалила музикальність тоді ще юного художника. Після придушення угорського повстання, яке справило сильне враження на Брамса, Гамбург (батьківщина композитора) став тимчасовим осередком багато численних політичних вигнанців – діячів революції, емігруючих в Америку. Серед них біло немало музикантів. На вулицях, в будинках, в портових кабачках звучали їх пісні. Так Й.Брамс познайомився з самотнім угорським фольклором, який без перебільшення, мав рішуче значення в формуванні його творчої особистості. Не останню роль зіграло знайомство з угорським скрипалем Еде Ременьї, яке відноситься до «часів мандрів» майбутнього композитора. В шістнадцять років Й.Брамс разом з Ременьї приймав участь в турне по містах Німеччини. Двоє музикантів склали прекрасний ансамбль. Мистецтво угорського скрипаля давало Брамсу приклад повної свободи, відчуття імпровізації, особливо в народних наспівах, які не були записані. Зрозуміло, що інтерес Брамса до народної пісенної творчості не обмежувався угорським фольклором. Крім німецьких пісень, в його спадщині ми зустрінемо чеські, сербські, молдавські, іспанські... Їх поетичні витoki – і знаменита, зроблена з великим художнім смаком антологія Гердера «Пісні народів» (1778-1779), і опублікований романтиками Арнимом і Brentано не менш відомий збірник «Чудесный рог мальчика» (пізніше використаний в симфонічних

піснях Густава Малера), і поезія К.Грота і С.Даумера, і багато інших творів.

В зібраннях Даумера і Гердера – вільна транскрипція поетичних мотивів народів багатьох країн. Сама ця ідея про поєднання шедеврів різномовного фольклору виявилась близькою Й.Брамсу і вплинула на його відношення до народної пісні як до сучасного художнього твору, що є всесвітнім надбанням.

Особливо слід згадати виданий Й.Брамсом у 1894 році збірник зразкових в багатьох відношеннях обробок 49 народних німецьких пісень. Й.Брамс оцінював їх набагато вище своєї оригінальної вокальної лірики. На рідкість строгий і вимогливий до власних творів, композитор в цей раз писав своєму другу Дейтерсу: «Мабуть вперше в житті я з любовною ніжністю дивлюсь на те, що вийшло з-під мого пера» [3, с.194].

Велика творча чуйність була Й.Брамса до міського фольклору. У 1863 році композитор переселився до Відня, який стає для нього другою батьківщиною. Саме тут виникає міцний зв'язок творчості Й.Брамса з традиціями віденської побутової музики: лендлера, менуету, віденського вальсу, серенади, дивертисменту, вуличної пісні і факельної ходи, садової пісеньки в Пражері і чергового балу підмайстрів в «редуте» (фойє театру у Каринтійських воріт) і т.п., - словом, з музичними традиціями, колись висвітленими іменами Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Ланмера, Штрауса... На цьому етапі творчого шляху Й.Брамса виникають його серенади, цикли вальсів, поступово завойовуючи все більш широкую популярність, заповнені винятковою мелодичною фантазією, багатим ритмічним життям і рідкісною ліричною теплотою. Хочеться відмітити вальси ор.39 – данина шубертівській традиції віденської «Hausmusik», своєрідність якої заключається в поєднанні танцювальності з пісенністю. Також чудові «Пісні кохання» – вальси для вокального квартету *ad libitum* в супроводі фортепіано в чотири руки.

Брамс ніколи не цурався «легких жанрів», не ставив «китайської стіни» між побутовою і концертно-симфонічною музикою, менш всього був прихильним розглядати свої легко жанрові твори як трьохступеневе завдання. Навпаки, побутову музику він шліфував до ступеня художнього досконалення. Більш того, міський фольклор



служив йому підґрунтям і в великих симфонічних задумах. Згадаємо хоча б могутнє вулично-карнавальне скерцо з Четвертої симфонії.

Народному пісенному мелосу композитор зобов'язаний багато в чому. Саме народна пісня оберігала Брамса – навіть у найскладніших його поліфонічних побудовах (типу фіналу Четвертої симфонії, геніальної чакони з 32 варіаціями) – від небезпеки відірваного академізму і вченого компонування, подарувала рельєфну, реалістично виразну, задушевну мелодику, допомогла перебороти розрив між високою і побутовою музикою.

У великій музичній спадщині Брамса хорова музика займає значне місце. Основою хорових композицій Брамса є народна пісня і старовинна музика.

У другій половині 50-тих років композитор робив обробки німецьких народних пісень і виконував в Детмольді, а пізніше в концертах Віденської співочої капели і Товариства друзів музики. Він захоплювався цією роботою. Його цікавили народні пісні різних часів – старі й нові. Брамса вабила не історична достовірність наспіву, а виразність і цілісність музично-поетичного образу. Зазвичай композитор обробляв народні пісні для хору у строфічній формі гамофонно-гармонічного складу. Так, наприклад, аранжирована чудова пісня «В нічній тиші». Старовинна пісня «Крадеться між хмарами місяць» побудована в куплетній формі за принципом заспів-хор. У поліфонічному складі оброблена «Ранкова пісня».

Брамс почав свою творчу діяльність в період розквіту музичного романтизму. Він швидко усвідомив, що пошуки все більшої витонченості досягли своєї межі, переступити яку не можливо. Він зміг уникнути того загостреного психологічного індивідуалізму, який характеризує романтизм в цілому, і знайшов особистий напрямок, далекий від блиску Вагнера і зовнішньої новизни «музики майбутнього».

До своєї відточеної композиторської майстерності Й.Брамс прийшов через заглиблене, дбайливе засвоєння народної пісенності.

«Можливо в музиці ХІХ століття саме Й.Брамсу випало на долю так ясно втілити цю тенденцію звернення до минулого в пошуках ідеалу мудрості і краси» [6, с.13]. Багато музикантів, починаючи з Л.Бетховена, шукали подібної опори в кінці творчого шляху, а Й.Брамс прагнув до цього споконвічно і знайшов її зразу.

### Список використаних джерел

1. Асафьев Б. О симфонической и камерной музыке. – М., 1981.
2. Зигмунд-Шультце Б. Иоганнес Брамс. – Лейпциг, 1966.
3. Соллертинский И. Исторические этюды. – Л., 1963.
4. Стасов В. Статьи о музыке. – М., 1980. – Вып.55.
5. Царева В. Иоганнес Брамс. – М., 1986.
6. Шамина П. Взаимосвязь методологической и методической подготовки учителя музыки. – М., 1994.

*Опубл.: Науковий вісник Мукачівського державного університету*

## МЕСА В ТВОРЧОСТІ ВОЛЬФГАНГА АМАДЕЯ МОЦАРТА

В історії католицької церковної музики ХУІІІ століття меса займає провідну позицію. Меса – католицька обідня (ранкове богослужіння), яка складається з музичних переважно хорових номерів в супроводі органу, а іноді й оркестру.

Меси Моцарта є юнацькими творами, в яких не вистачало життєвого досвіду. Саме в цій сфері Моцарт випробовував себе в різних художніх напрямках. Вивчення його мес дають наглядну картину різноманітних тенденцій, існуючих в той період в жанрі меси.

Перші меси композитора соль мажор і ре мінор належать до старого строгого типу, до якого у Зальцбурзі тяготіли Еберлін та Леопольд Моцарт. Музика в цих месах домінує над поетичним текстом. Відсутні повтори тексту. Намагання втиснути думки, закладені у тексті в звичайну музичну форму. Структура мес лаконічна, спресована. Композитор задовільняється одноразовим, переконливим проведенням окремих думок. Другою ознакою старого стилю є значна стриманість оркестру.

В першій месі соль мажор самотійність оркестру в порівнянні з співочими голосами ледь відчувається, в той час як друга меса ре мінор є більш сучасною. Використання контрапункту також не обмежується, як в більш пізній період певними моментами, але пронизує весь виклад, нагадуючи старий стиль. До таких самих ознак відносяться і розподіл хору на дві концертуючі групи, ефекти луни і ходи оркестрових басів.

Приналежність Моцарта до старої школи і його недосвідченість виявляється і в тому, що він працює з матеріалом давно відомим.

Наприклад, тема старого складу зі стрибками на зменшену септіму в месі ре мінор. У Моцарта він з'являється в «Куріє» з Реквієма. В темі fugи тієї ж меси звучить відома тема з «Добре темперованого клавіра» гексахордова тема з квартовими ходами.

Меса ре мінор будується на двох основних мелодичних типах. Перший з них можна звести до простішої форми, яка уособлює в собі зерно хроматизму. Друга являє собою поступеневу низхідну гаму в межах кварта, квінти, сексти. В середніх частинах також використовується гамоподібна тема в її різних варіантах. В загальному, друга меса значно сучасніша за першу. Це виявляється в більш самостійній участі оркестру. В окремих місцях меси геній Моцарта сяє надзвичайно яскраво, наприклад, у «Credo» – в чудовому мажорному звороті, який відтворює перевтілення Христа в людині надзвичайно простими засобами. Ще однією сучасною рисою є наближення до тричастинності і в свідомому використанні контрастного тематичного матеріалу. В цілому, перед нами виникає особа художника, яка намагається наслідувати особливості нового стилю, який став йому відомим, але Моцарт ще не готовий до виконання поставлених нових завдань.

«Меса патера Домініка» виникла, коли товариш Вольфганга Хагенауер вступив у монастир. Зі сльозами на очах хлопчик відслужив свою першу месу в церкві святого Петра. Літургійно і за інструментовкою це урочиста меса, яка стилістично знаменує перехід від старого до нового стилю. Головною ознакою нового стилю є насичення музики меси виразними засобами і формами, запозиченими у сучасної опери, інструментальної музики. Музика домінує над поетичним словом.

Юнацькі меси започаткували значний стилістичний перелом, який виявився в здібності композитора швидко сприймати і засвоювати нові художні погляди.

В одній з подорожей до Італії Моцарт відвідав Болонью, де познайомився з падре Мартіні і був прийнятий у члени відомої Філармонічної академії. Рукописні незакінчені меси Моцарта були написані під впливом падре Мартіні у 1770 – 1772 роках.

Урочиста меса до мажор виникла у 1772 році. В ній композитор не тільки повертається до найбільш сучасного стилю, але й посилює його оперні риси ще більше до і після неї. Від ліризму він переходить до драматизму і доводить страждання людської душі до муки вічного

прокляття. В цій месі Вольфганг зміг виявити контраст в небагатьох словах тексту, який сам по собі цього не вимагає, і загострив його усіма можливими засобами, особливо гармонічними та фактурними. Меса до мажор написана в 1773 році – перша в творчості В.А.Моцарта, з якої вилучений хор. В струнному оркестрі, як і в месі ре мінор вилучені альти, натомість включені гобої, труби, літаври. В месі яскраво вимальовується композиційна та мотивна завершеність окремих частин. Повне зближення до форми послідовністю тем і модуляційним планом сонатного алегро відбувається в Kyrie і Gloria. В Credo навпаки вперше виникає форма, яку Моцарт в майбутньому буде розвивати з особливою любов'ю – вільна різновидність рондо. В цій месі виявляється особлива схильність до фугато з темами, поступенево піднімаючи до квінти.

Меса фа мажор – вершина серед юнацьких мес Моцарта. В ній продовжується об'єднання частин твору та посилення контрапунктичного елементу. Оркестр складається з двох скрипок, басу і органу. Моцарт не розрізняє вокальний та інструментальний тематизм, він скоріше пристосовує інструментальні теми до співу. В месі фа мажор Моцарт досягнув досконалості в області форми. Створюючи у вільній формі рондо великі і цілісні картини побудов, він суттєво сприяв структурному розвитку меси.

Меса фа мажор залишається чудовою пам'яткою моцартівського духу.

Увібравши кращі досягнення європейської музики юний Моцарт створив власний сучасний стиль в жанрі меси, досягнувши досконалості форми, розширення емоційної сфери від лиризму до драматизму, засобами тематизму, гармонії, фактури, контрапункту.

#### **Список використаних джерел**

1. Аберт Г. Моцарт. – Т.1-2. – М., 1987 – 1990.
2. Эйштейн А. Моцарт. – М., 1974.
3. Каринцев М. Моцарт В.: картины з життя. – К.: Музична Україна, 1968. – 56 с. – (Бібліотека «Бесіди про музику»).

Публікується вперше.

## ВТІЛЕННЯ НАРОДНИХ ТРАДИЦІЙ В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ РАХМАНІНОВА

*Національне мистецтво дзвону знайшло відображення в неповторному музичному стилі композитора. Звернення до музики дзвонів викликане, перш за все, художніми задумами автора. Для створення активних могутніх, патетично-схвильованих або радісно-тріумфальних тем-образів композитор користується «великими дзвонами».*

Сама природа мистецтва Рахманінова глибоко національна. «Російське в музиці Рахманінова... увібране ним зі свого любого російського оточення, з російської дійсності» [1, 295]. «Цікава прив'язаність Рахманінова до інтонацій, що мимоволі асоціюються зі дзвоном», - писав В.Асаф'єв. Передзвін, вплетений у тканину музики, стає в найрізноманітніших барвах, поштовхах, ритмо-візерунках, ритмо-гармоніях... розкриттям психологічних станів стривоженого людства [1, 300].

Національне мистецтво дзвону знайшло відображення в неповторному музичному стилі композитора. Звернення до музики дзвонів викликане, перш за все, художніми задумами автора. Для створення активних могутніх, патетично-схвильованих або радісно-тріумфальних тем-образів композитор користується «великими дзвонами».

Важливе виразове значення в музиці Рахманінова має ритм набатного дзвону, завдяки якому композитор досягає сильного трагедійного звучання.

Вплив святкових передзвонів виявляється на особливостях мелодики рахманівських фіналів.

Другий характер мелодизму виникає у Рахманінова під впливом похоронного передзвону. Вплив мистецтва дзвонів яскравіше всього виявився на особливостях ритму і фактури музики композитора.

Гармонічні засоби виразності музики Рахманінова також мають дзвонівий вплив. Дзвоновість, яка є невід'ємною рисою рахманівського стилю, його внутрішнім складовим елементом, стала одним з головних засобів розкриття ідейно-філософської концепції.

Сама природа мистецтва С. Рахманінова глибоко національна. Це музика російських віддалин, неосяжної глибини небес, музика людського серця, підслухана чутливою душею музиканта. «Російське в музиці Рахманінова... увібране ним зі свого любого ним російського

оточення, з російської дійсності» [1, 295]. Б.Асаф'єв у своїх чудових нарисах про С.Рахманінова вловив це відчуття національного, дав ескізи і думки до розробки цієї теми, показав глибинні витoki музики композитора. «Цікава... прив'язаність Рахманінова до інтонацій, що мимоволі асоціюється з дзвоном», - писав В.Асаф'єв. «Їх рух – поступове розкачування і, накінець, дзвінкий, ясний перебор. В дзвонових переливах, переборах і в дзвінких відзвуках, може бути ямщицьких бубенців і дзвіночків, взагалі у ліриці «дзвінкості», в розлитті у повітрі «хвиль дзвону» композитора приваблювала краса розміреного розгортання, розцвітання, нарешті, розбіг музичних інтонацій... Три... властивості («оспівування» нерухомої мелодичної точки, примхливі образи дзвонів і передзвонів і, нарешті, орнаментальний наспівний звукопис) зустрічаються майже завжди в типових для композитора творах» [1, 303].

Музика дзвонів увійшла у свідомість композитора просто і природно, як невід'ємна частина народного музичного побуту, так само, як природно увійшла в його мистецтво народна пісня, знаменний розспів. «Один з найдорожчих для мене спогадів дитинства, - розповідав пізніше С.Рахманінов, - пов'язаний з чотирма звуками (нотами), які перекликалися великими дзвонами Новгородського Софійського собору, котрі я часто чув... Дзвонарі були артистами. Чотири ноти склалися в постійно повторюючу тему, чотири срібні плачучі ноти, охоплені невпинно змінюючим акомпанементом» [2, 156-157]. Але причина звернення композитора до мистецтва дзвону, безумовно, не тільки в його дитячих враженнях. «У Рахманінова, - пише Б.Асаф'єв, - передзвін вплетений у тканину музики, стає в найрізноманітніших барвах, поштовхах, ритмо-візерунках, ритмо-гармоніях... розкриттям психологічних станів стривоженого людства» [1, 300].

В той же час рахманівські дзвони – це вираження кореневої національної основи. Композитор до «глибокого дна» відкриває національне, російське в музиці дзвонів і бере їх за основу особистого художнього стилю. Три основні витoki живлять самобутність рахманівської музики: російська протяжна лірична пісня, знаменний розспів і дзвін. Ці три області національного мистецтва органічно вплелися в його музичний стиль і визначили неповторність рахманівського мистецтва.

В фундаментальних дослідженнях творчості композитора (монографії Ю.Келдиша «Рахманінов і його час» [3], В.Брянцевої «С.В. Рахманінов» [2]) аналізується драматургічне значення виразових засобів музичної мови творів. Немале місце в роботах відводиться і аналізу дзвонів. І все ж є питання, які залишаються за межами цих досліджень і які слід розглянути для більш глибокого пізнання національної природи його мистецтва.

Показовим є те, що вже перші творчі пошуки С.Рахманінова у сфері музично-виразових засобів були пов'язані з музикою дзвонів. Потяг молодого композитора до самостійності в музичному мисленні, до широкомасштабних художніх образів привело його до музичних елементів мистецтва дзвонів, які в дитинстві вразили майбутнього художника. Тому не випадково пробіски індивідуального стилю можна помітити вже у фортепіанних п'єсах 1889 року, в яких особливу зацікавленість викликає «Гавот». Дана п'єса наповнена дзвоною фактурою, особливим розмахом, притаманним ритму дзвонової музики, дисонуючими співзвуччями.

Вплив мистецтва дзвонів яскравіше всього виявився на особливостях ритму і фактури музики Рахманінова.

Звернення до музики дзвонів викликане перш за все художніми задумами автора. Для створення активних, могутніх, патетично схвильованих або радісно тріумфальних тем-образів композитор користується ритмо-формулою «великого» дзвону, який являє собою динамічне співставлення ударів найнижчих дзвонів з іншими, при рівномірному остинатному ритмі. Цей вид дзвону знайшов своє втілення у фортепіанній музиці композитора. Так, характерною рисою фортепіанної фактури Рахманінова є співставлення глибоких басів з акордами і фігураціями середнього і верхнього регістрів. При цьому специфічна «ударність» фортепіано сприяє виникненню асоціативної аналогії з ударами дзвонів.

В той же час дзвонова фактура в залежності від характеру ритмічної організації верхнього звукового шару може нести різне образно-виражальне значення. Наприклад, у прелюдії до-дієз мінор (ор.3) «всплески-передзвони» у виді акордової фігурації у верхньому і середньому регістрі в поєднанні з важким мелодико-ритмічним остинато, імітуючи удари найбільших дзвонів, створює могутній музичний образ.

Інша звукова палітра у фіналі першої фортепіанної сюїти «Світло свято». Це образ «великого» святкового дзвону, виражений рівномірною пульсацією урочистих широкоохоплюючих акордів-дзвонів і ударів баса, на фоні яких весело передзвонюються дзвони (приклад №1).

В основі ритму передзвону лежить фігурація, яку можна зустріти в багатьох народних піснях, награваннях, але, що найбільш важливо, - вона типова для аутентичних дзвонів.

Звукові образи, створені ритмо-формулою «великого» дзвону, які знайшли своє втілення в ранньому періоді творчості, є характерними і для наступних творів С.Рахманінова. Фактура «великого» дзвону дала основу для кристалізації специфічного для автора стилю викладу. Ю.Келдиш характеризує його як «рахманівську повнозвучність», густа насиченість звукової тканини, і разом з тим, невимущена широта і свобода фактури, створюють іноді враження деякої імпровізаційності» [3, 177]. Усі ці властивості мають місце в даній різновидності дзвонів музики. Створенню враження «деякої імпровізаційності», про яку пише Ю.Келдиш, сприяє певна суперечність між остинатною басовою ритмо-формулою, яка імітує удари великих дзвонів і підкреслює, як правило, сильні долі (у вигляді великих тривалостей і фігурацій) – «передзвонами» верхнього звукового шару, який створює дроблення мелодико-ритмічного малюнку, руйнує строгість і розміреність басового остинато.

Важливе виразове значення в музиці Рахманінова має ритм набатного дзвону. І специфіка його образного застосування досить широка. В одних випадках він несе схвилюваний настрій, досягаючи іноді сильного трагедійного звучання. Таке застосування ритму набатності в 1 частині першої симфонії, в якій на «хоровий» наспів духових накладається тривожна пульсація восьмими (приклад №2).

В інших ладогармонічних і тематичних умовах, наприклад, в «Симфонічних танцях», цей ритм набатного дзвону застосовується композитором як вираз активного, вольового начала (приклад №3).

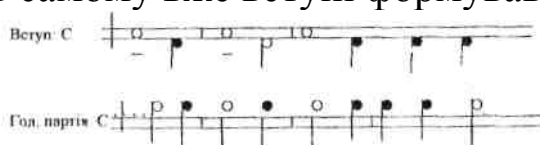
В ритмо-фактурних особливостях вказаних вище тем спостерігається поступовий розвиток від хорея до ямбу і подолання «акомпонуєчих» тенденцій хорея в сторону ямбічної активності. В прелюдії до-дієз мінор хореїчний початок (перший звук на відносно сильній долі береться з акцентом як сильна доля) огортається в загальну структуру ямбічності (3-за такту), яка від слабого закінчення



на початку (імітуючого вступ до дзвону) приходить до сильних закінчень в кінці фраз (приклад №4).

Звідси йде процес постійного динамічного накопичення енергії, який приводить до восьмидольної фрази (приклад №5), а в репризі дозволяє збільшити вдвічі (фактурно і динамічно) загальне звучання.

Показовим прикладом цього процесу є знаменитий вступ дзвону до Другого фортепіанного концерту. «Акомпануюча» тенденція хореїчного початку (акорд-бас) на початку активізується басовим остинато, імітуючим удари низького дзвону, а потім долається затактним мотивом, виростаючим із дзвонових ударів і створюючим в майбутньому ямбічний принцип метро-ритмічного розвитку. При цьому в самому вже вступі формувався ритм головної партії:




Подібний процес спостерігається і в наступних творах композитора. Такий принцип розвитку головної партії фіналу третього фортепіанного концерту, де переростання хореїчності в ямбічність створює незвично активний, напористий і разом з тим скерцозний дзвоново-фанфарний характер (приклад №6).

Вплив стилю дзвонової музики на інтонаційно-мелодичне утворення Рахманіова виявляється в менших розмірах. Пріоритет тут, звичайно, належить російській народній пісні і знаменному розспіву. Однак можна відзначити значний генезис тем-мелодій, яких в дзвонових передзвонах різного виду.

Вплив святкових передзвонів виявляється частіше всього на особливостях мелодики рахманівських фіналів або епізодів розробкового розвитку. Мелодична лінія в них являє собою сплав багаторазового повторювання інтонаційних утворень поспівочного типу. Їх діапазон обмежений двома-трьома звуками, а ритмічна основа-імітація передзвону високих дзвонів. Яскравий приклад цього – фінальний передзвін в Першій сюїті для двох фортепіано (приклад №1)... Натхненна екстатична кульмінація Прелюдії Соль-мінор (приклад №7).

Своєрідно втілюється дзвоновий характер мелодики у вокальній і фортепіанній партіях романсу «Весенние воды». Передкульмінаційна фраза тексту першої частини «Они гласят...» вимагала «сигнального» мелодизму. Тому композитор з'єднує

особливості двох типів дзвінності: набатність і вокальність партії (акцентовані рівнотривалі удари на одному звуці) і передзвін задзвонних дзвонів на фоні ударів великих у партії фортепіано (пр.№8).

Дзвоніві виток має мелодика початкових розділів фіналів Другого і третього фортепіанних концертів. Характерним є вступний двотакт головної партії Третього концерту, який являє собою типову дзвонуву пульсацію вступного розділу дзвону, після якого звучить  імітація дзвонів передзвону на такій самій остинатній ритмічній фігурі (приклад №6).

Під впливом стилю дзвонів композитор інколи створював мелодику примхливого малюнку, який викликав яскраві образні асоціації. Така, наприклад, кульмінація 1-ї частини Першої симфонії, де «здається, що разом з набатним перезвоном починає займатися полум'я» [2, 231] (№2).

Другий характер мелодизму виникає у С.Рахманінова під впливом похоронного передзвону. Вперше композитор застосував його в передостанній частині першої фортепіанної сюїти «Слезы». Автор використав оригінальну інтонацію похоронного передзвону, почуту ним в дитинстві в Новгороді. «Для третьої частини, у якій поданий вірш Тютчева «Слезы», - згадував композитор, - я зразу знайшов ідеальну тему, мені знову заспівав дзвін Новгородського собору» [2, 157].

В додаток аналізу цього твору Ю.Келдиша і В.Брянцевої слід відмітити ще два моменти. Привертає до себе увагу своєрідне переміщення сильної долі в темі похоронного передзвону. Дана тема звучить незалежно від зазначеної метричної організації, «перекреслюючи своїм малюнком тактове ділення. Можливо основною метою композитора було виявлення, перш за все, ліричного начала, бажання «проспівати» мелодію російських дзвонів вільно, протяжно, сумно. Саме цей принцип «позаметричного» звучання буде застосований в головній партії Третьою концерту, а також в ряді ліричних тем інших творів.

Друга особливість даної мелодії – низхідний рух від 6-го ступеня до 1-го в мінорі і наступний спад вниз на терцію. Тут привертає до себе увагу мінорна трихордова поспівка квінти, якій судилося стати своєрідною лейт-інтонацією в музиці Рахманінова. Якщо поглянути ретроспективно на твори композитора, то побачимо, що

драматургічна роль даної поспівки вагома. Так в першій симфонії вона є лейтмотивом твору, в першому фортепіанному концерті – важливою складовою частиною головної партії і мелодичних утворень інших тем, в Другому концерті ця трихордова поспівка виростає зі вступних ударів дзвонів, в Третьому концерті – це початкова інтонація головної партії – образу Батьківщини, у «Вокалізі» вона є основним мелодико-інтонаційним комплексом і т.п.

Велика роль цієї інтонації в «Симфонічних танцях». Майстерність драматургічного розвитку композитора досягає в цьому творі значної вершини. Цей інтонаційний комплекс в дещо трансформованому вигляді (мажорний трихорд в квінті) є основою російського протяжного наспіву першої частини, який має для Рахманінова важливий художній зміст: він символ Батьківщини (приклад №9).

В процесі розвитку ця інтонація знову набуває свого первісного вигляду, стає виразником різноманітного характеру: грізного маршового, жалібно стогнучого, тривожного, гротескного.

Так композитор перекидає своєрідну арку від свого раннього юнацького твору, навіяного музичними враженнями від новгородських дзвонів, до останнього – підсумку своїх філософських роздумів.

Безумовно, до цього лейтмотивного комплексу не зводиться усе виразове багатство рахманівської мелодії, але його драматургічна роль очевидна. Художнє узагальнення даної поспівки дає можливість застосовувати її в самих різних виразових аспектах в залежності від загального контексту.

Гармонічні засоби виразності музики С.Рахманінова, як роблять висновок дослідники, в цілому не виходить за межі пізньоромантичного стилю [4], однак вони також мають дзвоновий вплив. Своєрідність гармонічного стилю композитора дозволяють говорити «якщо не про цілком оригінальну «гармонію С.Рахманінова»... то про особливу, індивідуальну манеру його гармонічного письма» [3, 176]. Деякі риси цієї «індивідуальної манери», яка виникає під впливом мистецтва дзвонів, визначаються такими аспектами: ускладненням гармонічної вертикалі, «затушовуванням» звичайних функціональних зв'язків і виявленням фонічної сторони гармонії.

1. Ця сторона гармонічної мови особливо яскраво виявляється в першому періоді творчості композитора. Так, в юнацькому творі «Гавот» епізод передзвонів являє собою послідовність нерозв'язаних барвистих нонакордів і септакордів, серед яких виділяється «рахманіновська лейтгармонія» (зменшений септакорд з квартою до дієз-соль-сі бемоль). Подібна колористична послідовність є в останній частині Першої сюїти для двох фортепіано, де чергування двох септакордів виявляє, перш за все, їх фонічний акцент (альтероване «перифарбування» септакорду 2-ї ступені в послідовності ДД<sub>75</sub> – СП<sub>7</sub>). В дзвоновому вступі Другого концерту для фортепіано всі акорди являють собою різну модифікацію субдомінантової гармонії, «внутрішній» рух якої здійснюється непомітним напівтоновим зсувом, який створює барвисті обертонові звучання. Вже ці приклади, які можна примножити, свідчать про важливу роль дзвонистості в процесі ускладнення акордики.

2. Ускладнення гармонічної мови в музиці С.Рахманінова часто відбувається за рахунок застосування ввіднотонових співзвуч. «Більшість з них трактовано як прилеглі допоміжні або виникаючі при хроматичному русі, або навіть узяті «з наскоку», «на сильній долі» [4, 217-218]. Тут слід вказати на жанрові витоки таких гармонічних утворень. Як відомо, дзвони при ударі видають звуковий «сплеск». Такий сплеск звуку характерний і для Рахманінова. Ось типовий приклад такого прийому в «етюд-картині» №6 (ор.33), який привертає увагу своєю барвисто-фонічною стороною (приклад №10).

3. Багатозвучні поліфункціональні акорди займають немале місце в творчості С.Рахманінова. Один з шляхів їх утворення – втілення гармонічного триярусного дзвонового комплексу. Таке нагромадження акордів можна прослідкувати на прикладі епізоду дзвонових ударів у вступі до Другої частини «Дзвонів» (приклад №11).

4. І останнє, дзвонистий стиль виявився на деяких інших конструктивно-гармонічних прийомах С.Рахманінова: нахилу композитора до довгого перебування в одній тональності і в той же час ритмо-фактурна розробка її, доведена до значного ступеня розвитку, довгі «дзвонисті» органні пункти, які охоплюють великі за обсягом музичні побудови, функціональна основа яких не змінюється (наприклад, вступ до 1-ї частини Другого фортепіанного концерту), перенесення устою з тоніки на терцію або квінту ладу – як вияв

акустичних закономірностей звуку дзвонів (мова йде про закінчення п'єси на терції або квінті після імітації удару великого дзвону) і деяких інших прийомів.

Таким чином, дзвонова музика мала вплив на формування деяких специфічних властивостей гармонії С.Рахманінова, зробивши гармонічний стиль композитора своєрідним і яскраво національним явищем.

Дзвоновість, яка є невід'ємною рисою рахманівського стилю, його внутрішнім складовим елементом, природно стала важливим засобом музично-психологічної виразності, одним з головних засобів розкриття ідейно-філософської концепції. Тому створення С.Рахманіновим Величної хорової симфонії «Дзвони» є однією з творчих вершин композитора і в той же час своєрідним підсумком втілення дзвіності в мистецтві російських композиторів.

Цей твір у відповідній мірі підсумовує весь шлях пошуків і знахідок російських музичних геніїв минулого століття в царині дзвонного мистецтва. Воно стало своєрідною концепцією в творчості С.Рахманінова. Не випадково «Дзвони» були улюбленим твором автора. Особисте «визнання» свого твору художником, чия вимогливість до себе загальновідома, досить красномовний факт, який дає основи для особливої уваги до даного опусу.

Аналізу «Дзвонів» присвячені розділи в декількох дослідницьких роботах. Не повторюючи сказаного в них, зупинимось на принципово важливому питанні про традиції і новаторство С.Рахманінова у використанні дзвонів та їх драматургічної ролі.

С.Рахманінов назвав «Дзвони» «хоровою симфонією» [3, 390]. Це визначення жанру твору видається досить точним, оскільки його відрізняє, перш, за все, симфонізм як форма і метод втілення головної ідеї. В той же час цей твір можна назвати дзвонною симфонією. Доказом цього є жанрова різноманітність використання в ньому дзвонів, а також метод їх розвитку, в основі якого лежить принцип симфонізму.

Надзвичайно широкий жанровий діапазон мистецтва в цьому творі. Композитор не обмежує себе «програмованим» ракурсом поетичного тексту, що передбачає чотири види дзвону – дзвін бубенців російської тройки, дзвін до весільного обряду, дзвони набатний і похоронний. В залежності від ідейної образності в кожній частині С.Рахманінов доповнює основний вид дзвону іншими

різновидностями і елементами дзвонової музики. В результаті утворюється тісно взаємодіючий багатожанровий формотворчий дзвоний комплекс з інтенсивно динамізованими принципами симфонічного розвитку.

Драматургія першої частини будується на послідовному чергуванні різних типів і компонентів дзвонів за принципом динамічного наростання до кульмінації і наступного спаду (повернення до елементів вступу, що утворює структурне обрамлення). Частина починається типовим вступом до святкового дзвону. Структура вступу – звучання малих дзвонів і швидкий перебор інших від високого до найнижчого. При цьому повністю зникає функціональне співвідношення акордів і на перший план висувається фонізм акордових комплексів (приклад №12).

Подальший розвиток початкових музичних елементів чітко нагадує Святкові «червоні» дзвони, звідки йде барвистість, живописність їх гармонічного колориту. В той же час цей легкий, «прозорий» за тембром дзвін асоціюється з швидкою «трійкою», передзвоном бубенців і безкінечною, зникаючою в далині горизонту дорогою.

Середня частина (*meno mosso*) являє собою відголоски, відзвуки дзвону, обертонові хвилі, з'єднані органом пунктом – гудіння рівних ударів великого дзвону. І накінець, на початку коди, в момент хорової кульмінації, звучить епізод «великого» святкового дзвону з ударами великих дзвонів (у виді тріольної фігурації), ритмічної пульсації середніх і передзвоном високих.

Отже, основний дзвін частини – святковий «червоний», який динамізуючись, органічно переростає у «великий». Роль обрамлення виконує передзвон вступу, який розташовується симетрично (низхідні передзвони на початку і висхідні – в кінці).

Про п'яту частину «Дзвонів» і художнє достоїнство її музики, про образну інтонацію, про відношення до оригінальних зразків дзвонів існують діаметрально протилежні думки. Особливо композитора звинувачували в недостатній відповідності музики характеру поетичного тексту. Наприклад, Г.Тимофєєв («Речь», 913, 3 дек.) писав: «Весільний дзвін у С.Рахманінова зовсім не говорить про радість і щастя...»

Спробуємо в цьому розібратися.

Розглядаючи співвідношення авторського і фольклорного в цій частині, дослідники, на жаль, допускають неточність. Насправді тут немає весільного дзвону, про нього також не згадується у Е.По-Бальмонта. Текст говорить не про святковий дзвін, а про дзвін – «клич» до весілля («Слышиш, к свадьбе зов святой, золотой...»). Мова йде про благо-звістку до весілля – урочистих, рівнотривалих ударів великого, звучного, красивого за тембром дзвону. У Рахманінова, безумовно, знайомого з ритуальними дзвонами, цей дзвін має точну фольклорну структуру: спочатку два рідких удари, а потім частіша пульсація рівних за тривалістю ударів. Композитор, імітуючи тембр дзвону, не обмежується звучанням одних валторн, а нанизує на октаву вище «хор» засурдинених труб. Це надає звучанню більш яскравий, срібний тембральний колорит.

Музика цієї частини тісно пов'язана з поетичним змістом, зі структурою вірша, який відрізняється м'якістю, наспівністю. Цьому сприяє закінчення строф («святой», «золотой», «молодой») – на відміну від твердих закінчень першої і третьої частини частин («ряд», «звенят», «набат», «ад»).

В образному змісті тексту панує настрій блаженства, світлої безтурботності, «що сповіщають згодою золотих дзвонів», «хвилями співочих звуків».

С.Рахманінову чудово вдалося передати вплив звукових хвиль, довго тягнучі відголоски дзвону, звукової «згоди». Таку музику можна назвати звоном-благозвісткою. Звуки «благозвістки» є своєрідним фоном, який пронизує усю частину то у виді м'яких «співзвуч-ходів», то у вигляді басового органного пункту (ре), поєднуючого з «обертоновими» квінтовими тонами. Перший розділ після вступу наповнений хвилями дзвонових відгуків, виражених в м'яко сковзаючому нисхідному русі в партії скрипок на фоні тремлюючих септакордів. Усе це створює враження музичного «аромату», м'якої, світлої знемоги, розлитої в нові гри. З цього дзвону вільно ллється прекрасна мелодія. У ці звукові хвилі вриваються таємничі та насторожено звучні удари благовіста. В них відбиті я таїнства обрядового дійства, зв'язаного з весіллям, тремтіння почуттів перед великим і невпізнаним, відчуття глибини і буяння ніби над звичайними і життєвими почуттями. Цей обрядовий «благовіст-«клич» з його холоднуватою зосередженістю, суворою

урочистістю, на яку інколи накладається ще один дзвоновий елемент – таємничий, містично-істовий передзвін (приклад №13).

Різноманітна за жанровим складом третя частина «Дзвонів». Основним образно-драматургічним компонентом є набатний дзвін. Однак С.Рахманінов по-своєму підходить до його імітації. В стихію передзвону, розростаючись, включаються усе нові дзвові елементи. З цього передзвону, все більш ритмічно оформляючись, виростає набатний дзвін, поданий передзвоном двох «дзвонів» інтервалу малої терції. Протягом усієї частини він зазнає інтенсивного симфонічного розвитку, при цьому не змінюючи своєї ритмо-інтонаційної структури. Тут, по суті, виявляється новий тип варіаційного розвитку, який можна назвати варіаціями на «дзвові» остинато. Їх відмінність від варіацій на *basso ostinato*. У тому, що дзвонова тема розміщується частіше усього в середніх голосах і переміщується по діапазону, переходячи з «голосу в голос». Вона лапідарна в своїй основі і несе в собі заряд семантичної виразовості (наприклад, набатності). Ця набатна тема в процесі багаторазового повторення обростає іншими дзвоно-фактурними нашаруваннями (ударами великих «дзвонів», «різними передзвонами», відголосками дзвонів), звучить в ритмічному зменшенні, іноді зменшуючи свою інтервальну основу. Але вона не змінює своєї семантичної виразності, тобто, вона кругом, в усіх подобах – набат.

В хоровому фугато (т.64) разом з дзвовим остинато контрапунктом звучить спотворено-гротескний варіант ритму святковго дзвону з першої частини (приклад №14). Але він являє собою виразник демоничного плясу, розгулу «злих сил». Подібну образну виразність несуть і елементи передзвону бубенців з першої частини. Особливо сердито звучить трансформована тема «бубенців» (т.77), де відбувається її збіг з набатним дзвоном (труба в низькому регістрі), що в корені змінює її семантичний напрямок.

Вельми вільно трактує композитор похоронний дзвін у фінальній частині. На відміну від «кучкистів», які зберігали фактуру похоронного дзвону досить точно, С.Рахманінов залишає тільки ритм погребального передзвону рівних ударів басів і заключного удару. В той же час, у перекличці скрипок і віолончелі є низхідна інтонація, аналогічна похоронному передзвону. Але головна роль в створенні скорботного образу належить басовому дзвовому остинато, який створює враження траурної процесії, перерваної «всхлипуванням» –



ударом в усі «дзвони». Тут застосовуються ремінісценції дзвону попередньої частини: низхідні відзвуки дзвонів з її частини, пульсації набату, відголоски дзвону «бубенців», накінець, «великий дзвін». Але усі вони «з'єднані» розміреним ритмом похоронного дзвону і, підкоряючись йому, гублять свою попередню образно-тематичну виразність, перетворюючись в тему траурної ходи.

Друга важлива сторона даного твору – особливості темоутворення.

В основі мелодизму «Дзвонів» лежить музично-тематичне утворення, яке вперше з'явилося у вступі першої частини (приклад №16).

Основу даної теми складає трихорд квінти, витоки якого були ще в третій частині «Сльози» Першої сюїти. Тепер, після багатьох років, С.Рахманінову знову заспівали дзвони Новгородського Софіївського собору, це темоутворення здобуло значення лейтмотиву усього твору. Якщо в першій частині тема лише викристалізовувалася (квінтова основа партії соліста, трихордові поспівки, які змінюються в процесі розвитку, трихордова основа теми хору середини), поступово виростаючи і формуючись у «великий» святковий дзвін, то в другій частині він створює основу усього тематичного утворення і в оркестрі, і в партії соліста. Ця своєрідна «зрілість» даного лейтмотиву, високий ступінь його емоційно-виразового узагальнення, дає можливість, в залежності від змісту, створювати даному інтонаційному утворенню різний емоційно-виразний характер: ліричність, елегантність, схвильованість, радість і т.д. На основі цього лейтмотиву побудовані і всі передзвони. З нього виливається вільно дихаюча мелодія, яка звучить у скрипок, у соліста, створюючи лірично-піднесений настрій.

В шостій частині головним мелодичним утворенням є трихордова поспівка, яка багаторазово повторюючись, звучить в партії хору у виді малої терції. Так відбувається її внутрішнє стискання до інтервалу, який лежить в основі набатного дзвону. В кульмінаційному розділі ця дзвонова поспівка отримує новий варіант у виді півтонового мелодичного заповідника, яке створює характер стогону.

Основний наспів четвертої частини являє собою найбільш вільний розвиток цього лейтмотиву, контури якого проглядаються

досить чітко. Його сумний, скорботний характер несе відчуття особистого, глибокого людського почуття (приклад №17).

Варіант даної поспівки в новому інтонаційному викладі з півтоновим заповненням (варіант з попередньої частини) складає контрапункт до теми «похоронного дзвону» і звучить в партії соліста у виді монотонії на одному звуці, після цього вже в повному виді він стає лейтмотивом «скорботи». Відбувається своєрідне поєднання основного варіанту і похідного в одночасному звучанні. Отже, принцип одночасного поєднання різних типів дзвону у фіналі твору знаходить своє вираження в особливостях розвитку і формотворення інтонаційно-мелодичного начала. В коді звучить мажорний варіант початкової теми четвертої частини, яка набуває світлого, умиротвореного характеру.

Отже, протягом всього твору відбувається трансформація і розвиток основного лейтмотиву, який в залежності від змісту частин, здобуває ту або іншу тематичну направленість, стає виразником головного музичного образу у творі. А його витoki, як було вказано вище – в музиці дзвонів.

«Дзвони» С.Рахманінова – твір істинно симфонічного розмаху, своєрідна дзвонова симфонія за масштабами втілення дзвоновості і методу її розвитку. Використовуючи фольклорні різновидності дзвонової музики, вироблені поколіннями російських дзвонарів, композитор створив на їх основі високохудожній твір. Його лейтмотивом є мелодична фраза, яка інтонаційно виникла на ґрунті істинного дзвону, і стала основним мелодико-інтонаційним зерном усього твору.

«Дзвони» С.Рахманінова – твір, в якому найбільше концентровано широкі виразові можливості мистецтва дзвонів. Він став своєрідним підсумком втілення дзвоновості в російській класичній музиці.

#### **Список використаних джерел**

1. Асаф'єв Б. Вибрані твори. – М., 1954. – Т.2.
2. Брянцева В. Рахманінов С.В. – М., 1976.
3. Келдиш Ю. Рахманінов та його час. – М., 1973.
4. Мирошнікова Л. Деякі особливості гармонії Рахманінова // Теоретичні проблеми музики ХХ століття. – М., 1987. – Вип.1.

*The national frt of church bell fond the refltction in music style of the Sergiy Rahmaninov. The composer art using "the great ring, tocsin, festive, jingling, fingling, funeral.*

*The influnce of art of the corch bells is coloyred at all in peculiarities of melody, rhythm, fakture, harmony of the Rakhmaninov's compositions.*

*Rakhmaninov's bellness became the great peculiarity of the music-psychological expression.*

*Опубл.: Наукові записки. Серія «Психологія і педагогіка». –  
Острів, 2001. – Вип.2. – С. 270 – 281.*

## **СТИЛІСТИКА СУЧАСНОГО ХОРОВОГО КОНЦЕРТУ НА ПРИКЛАДІ АНАЛІЗУ «ПУШКІНСЬКОГО ВІНКА» ГЕОРГІЯ СВІРІДОВА**

Серед розмаїття музичних жанрів хоровий концерт – один з найбільш цікавих і мабуть менш «вивчених». Історія його створення занурюється в XVII століття, але передумови становлення жанру мали місце набагато раніше. На початковому етапі концерт склався як вид інструментальної музики в кінці XVI століття. Його батьківщиною рахується Італія, де виник сам принцип «концертування», в основу якого покладене музикування у виді змагань різних інструментів, партій, виконавських груп (лат. *concerto* – змагаюся). Цей принцип був втілений у великих оркестрових концертах, зразками яких були *concerto grosso* Й.С. Баха та Г.Ф. Генделя. Цей принцип також був закладений в композиціях партесного хорового концерту XVII – XVIII століття, характерною ознакою якого є періодичні фактурно-темброві протиставлення, змагання голосів соло і тутті, зміни контрастних типів викладу.

Необхідно підкреслити, що розвиваючись в руслі західноєвропейської традиції, партесний концерт належить до жанрів російських і українських. Про це свідчить цілий ряд фактів.

По-перше, на початку партесний стиль був тісно пов'язаний з православною церковною музикою, на противагу європейському концерту, який виник як світський жанр.

По-друге, сама мелодична мова партесних творів стала якісно новою і індивідуалізованою – вона мала безпосередній зв'язок з традицією монодійного знаменного співу, хоча і припускала розділення хору на велику кількість голосів (8, 12, 16 і більше).

По-третє, партесний концерт був зорієнтований на спів без супроводу, інструментарій повністю відсутній, що не було властиво західноєвропейській музиці.

Всі ці риси характерні для партесного хорового концерту XVIII століття, пов'язаного з іменами М.Дилецького, В.Тітова, М.Калашникова.

У XVIII столітті хоровий концерт вступає в нову епоху, яка висуває таких великих майстрів, як М.Березовського, Д.Бортнянського, А.Веделя. В творчості цих композиторів концерт виходить за рамки православної музики: літературний текст наповнюється світським змістом, в нього проникають риси ліричної образності. За словами Б.Асаф'єва хорові концерти епохи класицизму служили в храмах та церквах «естетичною принадою для залучення любителів прекрасного співу»...

В XIX столітті, в період формування національної композиторської школи, жанр хорового концерту приходить в занепад, тоді як інші жанри православної музики, зокрема, Літургії і Всеношні продовжують розвиватись в творчості П.Чайковського, С.Рахманінова, О.Кастальського.

Можливо, що в той момент, все набираючий темпи процес професіоналізації музичної культури звернув увагу композиторів, перш за все, на оперу, балет, симфонію, програмну увертюру ніж до традиційних форм національної музичної творчості.

Не слід виключати той факт, що хоровий концерт, виходячи за рамки релігійної служби, виявив, непозбавлену протиріч, тенденцію стирання кордонів між церковним і світським мистецтвом. Після тривалого забуття хоровий концерт знайшов своє втілення в творчості композиторів другої половини XX століття.

Розквіт жанру хорового концерту відбувається в 70-80 роках XX століття. Звичайно, відроджуючи традиції майстрів минулого, хоровий концерт увібрав характерні особливості сучасної музики. Це виражається, перш за все, в корінному оновленні образного строю, ідейно-естетичній і композиційній перебудові жанру, в збагаченні новими стильовими шарами (сучасна і класична поезія, фольклор та ін.).

В сучасних умовах хоровий концерт стає самим життєздатним завдяки великій формі, де композитор має можливість будувати розгорнуті циклічні композиції. В 70-80 роки з'являються твори

написані в циклічній формі – кантати, поеми, симфонії для хору без супроводу. Серед них: кантата «Сокровенные разговоры» Н.Сидельникова, поема «Россия» Б.Снеткова, симфонія-дієство «Перезвоны» В.Гавриліна.

Що стосується безпосередньо хорового концерту, то це самостійний, найбільш помітний і вагомий жанр, багатий яскравими художніми виявленнями. Нові хорові концерти неоднорідні за образним строем, стилем, виконавським складом, структурою циклу. Вже в 70-ті роки визначилися три види хорового концерту, які продовжують інтенсивно розвиватись і сьогодні:

1) В.Салманов «Лебедушка», В.Калістратов «Русский концерт», С.Слонимський «Тихий Дон» – фольклорний або фольклоризований;

2) програмний концерт нефольклорного напрямку: Г.Свірідов «Пушкинский венок», Ю.Фалик «Поэзии Игоря Северянина»;

3) без текстовий концерт-вокаліз: Г.Свірідов «Концерт памяти А.А. Юрлова», Р.Щедрін «Концертино для смешанного хора акапелла».

До яскравих зразків сучасного програмного концерту належить «Пушкинский венок» Г.Свірідова, написаний для солістів, хору, фортепіано та ударних інструментів. Цикл з десяти хорів складає таке розмаїття картин, настроїв, раптових образних співставлень, якого не було ні в одному з попередніх творів композитора. Незвичність «Пушкинского венка» – не тільки в масштабності. Вперше в російській хоровій музиці зроблена смілива спроба озвучити своєрідну поетичну антологію, яка наполовину складається з оригінальних віршів О.Пушкіна, а інша – з перекладів, наслідувань, стилізацій поета.

Необхідно відмітити, що до досягнення вершин пушкінської творчості Г.Свірідов наближався усе життя. Композитор вперше звернувся до Пушкіна в 1935 році, написавши цикл романсів. В 30-ті роки творіння генія російської поезії приваблювали увагу багатьох композиторів, а саме: М.М'яковського, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича.

Що стосується Г.Свірідова, то вже тоді, на ранньому етапі творчості пушкінська основа визначила класично виразний стиль композитора, перш за все, його мелодичну мову – свіжу сучасну за

інтонацією, оригінальну за звуковим складом, відповідну змісту слова.

Наступне звернення Свірідова до Пушкіна припадає на 50-ті роки. В незакінченій ораторії «Декабристы» композитор використав послання «Во глубине сибирских руд», переклад Пушкіна з англійської поезії озвучений в творі «Ворон к ворону летит» в дусі балади.

60-ті роки Г.Свірідов стикнувся ще з однією гранню творчістю Пушкіна, з «Повестями Белкина», яскравим підтвердженням якої служать музичні ілюстрації до «Метели».

70-ті роки, період духовної та художньої зрілості композитора, позначені появою монументального хорового концерту «Пушкинский венок».

В цьому творі, надзвичайно багатобарвному і за жанрами, і за темами, і за своєю образністю, Свірідов ніби пропонує нове прочитання Пушкіна. Вибираючи тексти для «Пушкинского венка», він уникає ризикованого змагання з композиторами-класиками. Велика частина вибраних ним віршів порівняно мало відома, а іноді і взагалі не удостоювалася музичного втілення. Проте, є виключення: три тексти, які увійшли в цикл відомі по минулим класичним інтерпретаціям – «Мэри» у М.Глінки, «Эхо» у М.Римського-Корсакова, «Стрекотунья-белобока» у М.Мусоргського.

Яка ж основна фабула цього твору? Перш за все, тут знаходить відбиття принцип, закладений в основі пушкінської гармонічної концепції світу – захопленість поета красою всесвіту, усвідомлення себе невід'ємною його частиною.

Концерт відкриває патетичний урочистий хор «Зимнее утро». Тут вже задається піднесений тон, високий орієнтир усього твору. В ньому втілений російський ідеал, пов'язаний саме з зимовою бадьорістю, енергією, неосяжними просторами, швидкою їздою. В цьому пролозі «Пушкинского венка» воскрес дух «золотого віку російської культури», класична благородна гармонія, діатонічний мажорний лад, класична наскрізна строфічна форма, йдуть за розвитком вірша. Слід підкреслити, що композитор зовсім не намагається копіювати музичну мову пушкінської пори. Крім того, він далекий від постановки стилізаторських завдань. Його музика за смисловою та художньою ємністю – сучасна. В ній, скоріше, створюється узагальнений образ стилю «садибо-дворянської

культури», на що вказує ряд деталей. Так, наприклад, мелодика «Зимнего утра» близька в інтонаційному плані старовинному канту, ритм нагадує полонез. «Зимнее утро» асоціюється з урочистими виходами пушкінської епохи, з пишністю і величністю петербурзького ампіра, з парадними фасадами палаців і тріумфальними арками. Такий високий початок концерту уособлює єднання природи і людини. В середній частині, коли думка затуманюється спомином вчорашньої негоди, музика здобуває енергійного характеру. Мінорний лад, розрідження хорової фактури, ослаблення динаміки – в цих елементах закладений контраст світу, краси, виразної свідомості. Таким чином, в середній частині створюється внутрішня напруга, необхідна для логічного переходу до запального фіналу, в якому звучання хору досягає незвичної могутності.

Зовсім протилежний «Зимньому утру» наступний хор – «Колечушко-сердечушко» витриманий в традиціях народної пісні він нагадує про тривоги і болі людського життя. Ця частина концерту цілком побудована на перегукуваннях чоловічих і жіночих голосів, на фоні яких звучить соло сопрано. Вже в самому діалогічному протиставленні хорових партій, виділення окремих тембрів чується незгода, підкреслена напруженою дисонантністю гармонії. Розлад, розлука, покинута самотня жінка – це стійка тема селянської пісні актуальна по сьогоднішній день. Нагнітання драматизму збільшується, завдяки використанню таких музично-виражальних засобів, як регістрові співставлення, глісандуючі «зриви» хорового тутті. В момент кульмінації здається, що душевне бентеження готове вихлиснути в ридання, в крик, але цього не відбувається. Навпаки, після колосальних внутрішніх потрясінь, хаосу почуттів, наче наступає своєрідний катарсис – і знову звучить самотній жіночий голос, спрямований в далечінь і якимось непевно замираючи.

Не летай мой соловей, Поздно вечером один...

Таке закінчення хору «Колечушко-сердечушко» підготувало настрій наступної частини – «Мэри». Лірична героїня тут зовсім інша. В легкому граціозному ритмі, в прозорості і стрункості класичної чотириголосної фактури вимальовується жіночий образ, який відрізняється артистичною витонченістю і граціозністю. Звідси – динамічна стриманість, ніжна інтимність мелодичних інтонацій. Не випадково, Г.Свірідов використовує тут камерний склад виконавців.

В цьому хорі виявляється змістовно важливим портрет героїні, який підносить прекрасну людську істоту до ступеня ідеалу.

Наступний хор «Эхо» – це ключова частина концерту. В ній зав'язується вузол філософських узагальнень, важливих як для розкриття змісту попередніх частин «Пушкинского венка», так і для подальшого розвитку його художніх ідей. Тема долі та вищого призначення художника вже розроблялась композитором в таких програмних творах, як «Поэма памяти Сергея Есенина», «Патетическая оратория», кантата «Снег идет».

З новою глибиною вирішується в свірідовському образі «Эхо». Мелодизований басовий речитатив, застигнутий ритм, колоритні перегукування голосів, ефекти «стереофонії» – все це справляє сильне враження на слухача, тримає його в напрузі. Подібного «Эхо» ще не було в багатій традиції інтерпретування цього тексту, пов'язаного з іменами М.Римського-Корсакова, С.Танеєва, О.Гречанінова. У Свірідова найбільш яскраво підкреслюється думка про творче перевтілення ролі поета про «зцілення болі миру красою».

Наступна частина «Греческий банкет» – композиційний і смисловий центр концерту. В ній втілена істина про вищий ідеал краси, радості, здоров'я, без якого не може існувати людина.

Вперше в «Пушкинском венке» Г.Свірідов вводить інструментальний супровід, який імітує передзвони. Цим композитор підкреслює ідейно значимий зв'язок, російської і греко-візантійської культур. В «Греческом банкете» акцентована також одна з важливих сторін пушкінського естетичного ідеалу – мудрість міри, яка оберігала російське мистецтво від крайностей, від утрати тверезого погляду на життя людини.

Своєрідна жартівлива ілюстрація такого відхилення від міри дана в наступній частині концерту, яка отримала назву «Камфара и мускус». Сюжет її простий: з невмолимыми законами природи не хотів рахуватися старець, якій чіплявся до молодої красуні (тема вірша запозичена О.С. Пушкіним з старовинної арабської притчі). В цій частині Свірідов наслідує традиції орієнталізму в російській музиці. Зовнішність старця передана в ліниво-томних «співаючих» інтонаціях характерного чоловічого хору, середня частина написана в дусі східного танцю, дотепний портрет «красуні нескромної» миттєво з'являється в акордах інструментального супроводу.



«Камфора и мускус» – це зрима жанрова сценка, комізм якої, щоправда, не позбавлений відтінку суму. Тут є і своя мудрість, яка вчить тієї міри самокритизму, самоіронії, з якою людині слід відноситись до самого себе. З цієї частини починається перелом в емоційному і сюжетному плані концерту.

«Зарю бьют» – так зветься 7-й номер, драматична кульмінація циклу. Тут прослідковуються три звукові пласти кожний з яких несе відповідне смислове навантаження. Перш за все, це повільна речитація соліста-баса, скорботний роздум про долю поета, про трагедію його останніх днів.

Зарю бьют... из рук моих Ветхий Данте выпадает

Тематичним стрижнем цієї частини є православний хорал, виконуваний співаками без тексту, закритим ротом. Поступово повертається замкнена послідовність акордів, яка створює образ величного небесного куполу. І як знак долі, як гостре нагадування про тимчасовість життя звучить соло сопрано, яке імітує тривожний наполегливий заклик труби.

Після величезного напруження цієї частини настає психологічна розрядка – пастораль, ліричне інтермецо «Наташа». Тут використані ранні альбомні вірші Пушкіна-ліцеїста. Барка рольний ритм, мелодика класичного ритму вказують на зв'язок цієї частини з російським сентиментальним романсом.

Після короткого перепочинку починається сходження до духовної вершини концерту. «Восстань, боязливый» – таку назву має 9-та частина. Важливо зазначити, що цей вірш написаний Пушкіним в наслідуванні Корану. Однак, Свірідов свідомо зневажив спокуси східної екзотики і переключив свою розповідь в інший емоційний план. В архаїчно строгій мелодиці початкової басової теми угадується, скоріше, зв'язок з інтонаціями знаменного розспіву. Можливо, саме тут композитор взяв за основу вислів самого Пушкіна про те, що «європеєць в захопленні від східної розкоші повинен зберігати смак і погляд європейця».

Музична мова цього твору сувора і піднесена. I частина – 4-голосне фугато з активним і динамічним розвитком. II частина – кода контрастного характеру, яка втілює стан молитовної зосередженості. Таким чином, людина досягає найглибшого духовного очищення, яке несе за собою оновлення і внутрішній спокій.

Однією з найбільших відомих частин «Пушкинского венка» є фінал «Стрекотунья-белобока», написаний в дусі палкої пляски. Г.Свірідов пропонує тут справді оркестрову трактову хора, використовуючи такі прийоми хорового письма, які створюють ілюзії інструментальної звучності – це браві глісандуючі злети, акордові кластери, вигуки, возгласи, сміх.

В барвистості звуків вгадуються традиції, в які йдуть від пустотливого, балаганного «Петрушки» І.Стравінського.

Таким чином, Г.Свірідов підводить підсумок концерту, який є за своєю композиційною цінністю і єдністю частин масштабною музичною картиною, спорідненою з програмною симфонією. Самий настрій частин має відповідний зв'язок з сонатно-симфонічними циклами: тут є урочистий вступ і епізоди барвисто-екзотичного характеру, і епічна кульмінація, і святково-плясовий фінал.

Аналізуючи «Пушкинский венок» можна в узагальненому смислі вивести стилістичні риси, характерні для сучасного хорового концерту.

По-перше, хоровий концерт другої половини ХХ століття являє собою складний синтетичний жанр, який увібрав в себе найважливіші традиції минулого – окремі ознаки партесного, класичного хорового, а також інструментального концерту. В «Пушкинском венке» Г.Свірідова використана багатохорність, успадкована від партесного стилю. Почергове музикування окремих виконавців привнесене від інструментального концерту (прикладом може бути «Греческий банкет», де гра роялю та ударних інструментів поступово змінюється хоровими епізодами), багатством тембрових, тематичних співставлень, барвистих вокально-динамічних ефектів засвідчує про визначену імпровізаційність – ще однієї важливої риси концертності (яскравий зразок «Стрекотунья-белобока»).

По-друге, сучасний хоровий концерт менш регламентований у відношенні форми. Тут головним, основоположним виступає принцип єдності, наскрізного розвитку ідеї в рамках загальної концепції. Так, в концерті Г.Свірідова об'єднуюче навантаження несе поезія О.Пушкіна і при всій мозаїчності тем і образів «Пушкинского венка», композиційна єдність не порушується.

По-третє, в сучасній моделі хорового концерту прослідковуються пошуки нових виразових можливостей хору, який трактується як своєрідний оркестр. Звідси походить інструментальний тип мелодико-

інтонаційного мислення, темброво-гармонічних особливостей, іншими словами, має місце симфонізація хорової партитури.

І, на кінець, необхідно відмітити ще одну парадоксальну особливість сучасного хорового концерту: як жанр він має давні історичні коріння, продовжуючи життя багатовікової традиції в музиці, але як своєрідний художній пласт повністю належить нашій епосі, являючись новим стильовим утворенням.

#### Список використаних джерел

1.Г. Свиридов в воспоминаниях современников / Сост. И коммент.А.Б.Вульфова: Авторское предисловие В.Г.Распутин - М.: Молодая гвардия. - 2006.

2.Пушнинский венок» - Музыкальная и изобразительная Пушкиниана: библиографический список литературы.- Псков: ОУНБ 2009.-50с.

*Опубл.: Економічні та гуманітарні проблеми розвитку суспільства у третьому тисячолітті. – Рівне: Міжнародний університет РЕГІ, 2002.*

### ІІІ. ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО

#### ОСОБЛИВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ДИРИГЕНТА-ХОРЕМЕЙСТЕРА

Диригентській техніці властиві дві функції: трактування й власне диригування, що саме складає експресивну сутність виразності. В той час, як при трактуванні рука, рухаючись за схемою, діє механічно, жест у експресивному диригуванні є виразником психічного стану диригента, живою мовою його почуттів і думок.

Експресія жесту – найбільш суттєва якість техніки диригування – може виникати, розвиватися і вдосконалюватися лише на основі емоційного сприйняття музичного образу як чутлива реакція на високі естетичні почуття, які в свою чергу стимулюють специфічну рухому настройку диригентського апарату.

Головним у роботі над технікою диригування є вироблення навичок «ведення» звуку за допомогою характерних жестів. Рука диригента «веде звук у відповідності до його характеру». «Жести мають величезний діапазон емоційно-образної виразності» [8, 24], — пише К.Ольхов. Але в музичному виконавстві вони не подаються механічно й натуралістично, не існують поза музичними асоціаціями, а виступають як носії інформативного і образного змісту твору. Диригентські жести являють собою особливу «мову» рухів», вони необхідні керівнику для регулювання процесу виконання і для керування колективом.

Наукове визначення жесту характеризується як наслідок відображення зовнішньою моторикою диригента наперед визначеного ним певного художнього результату. За словами Т.Шебутані «жест означає будь-який рух, що служить показником внутрішнього переживання людини». Він наголошує, що «експресивні рухи в більшості мимовільні і завжди правдиво здійснюють дію» [10, 45].

Велику роль жестів у передачі душевного стану людини відзначав видатний італійський художник доби Відродження Леонардо да Вінчі: «Роби фігури з такими жестами, які в достатній мірі показували б те, що твориться в душі фігури», «інакше твоє мистецтво не буде гідне похвали» [5].

Відображення музичних уявлень зовнішньою рухомою сферою диригента здійснюється тільки при виконавському охопленні всієї різноманітності деталей і факторів, які складають авторську партитуру. Тоді диригент не обходиться загальною схематичністю жестів, він прагне безпосередньо «увійти в потік звуків»; відбувається деталізація жесту, його поділ на менші складові частини для того, щоб самого себе і виконавців не виключати з творчого стану, бути в постійному зв'язку з музичними переживаннями і уявленнями. Переживання трансформується в емоційний заряд, викликаючи рефлекторно відповідні цим уявленням мімічні, пантомімічні і жестикуляційні реакції. Останні сприймаються хором в якості природних еквівалентів творчої потреби керівника виконання» [4, 65].

Поглиблене розуміння жесту нерозривне з усвідомленням самого звуковедення, що здійснюється руками диригента. «Точність його рухів повинна виражатися ясністю малюнку кожного розміру з різницею рухів на сильних і слабких долях такту. Сильні долі мусять бути більш енергійними, ніж слабкі» [4, 65].

Даний вислів наводиться для того, щоб показати, як, наприклад, у трактуванні дводольної схеми організовується принцип розподілу фізичних зусиль. Сильна доля відзначається напруженням м'язового стану. Вона завжди сприяє активності рухів. Слабка доля, навпаки, визначається зняттям м'язових зусиль і сприймається самим диригентом як звільнення від них.

Таким чином, у тактовому циклі постійно чергуються відчуття енергії та інерції.

Зрозуміло, що в живому художньому виконанні зміна фізичних зусиль менше всього регулюється метром (чергуванням слабких і сильних долей), а цілком підкоряється і диктується художньою доцільністю рухів, їх напруженням і розслабленням. Періодична зміна в часі інтенсивності жесту є по суті основою звуковедення. Головним завданням звуковедення є власне вміння виразити внутрішнє насичення звуку, його експресію і зняття цієї експресії, що регулюється зміною м'язового напруження. Саме це ілюстративне відображення напруги передається виконавцям, примушуючи їх змінювати силу і характер звуку.

Важливе значення має проблема, пов'язана з опорністю руху. Жести диригента, передаючи музичну інформацію, несуть в собі те

чи інше смислове навантаження. Велика гама людських почуттів, що містить у собі музичний твір, знаходить своє еквівалентне диригентське відображення лише тоді, коли їм відповідає різноманітність диригентських рухів.

В русі руки беруть участь дві групи м'язів, що взаємодіють між собою. Тому виникає внутрішній опір, який утворює напруження м'язів. Результатом такого опору стає той чи інший жест, насиченість якого залежить від величини зустрічних сил. Про наявність таких протилежних сил в руці свідчить простий приклад. Коли витягнута рука м'яко опускається від рівня голови до рівня грудей, у м'язах відбувається протидіючий процес: згори тисне сила, що вимірюється вагою руки, а їй протистоїть сила, що стримує цей тиск. Якщо відключити м'язи, які чинять опір, рука негайно безвольно впаде униз. За таким принципом базується диригентський прийом «натиск», пов'язаний з діями, під час яких енергія тиску стримується гальмуванням. У залежності від величини внутрішнього опору утворюється жест певної насиченості й виразності. В музиці зустрічається багато штрихів, які вимагають використання диригентського прийому «натиску».

Найбільш яскраво демонструється опір, але іншого характеру, в прийомі удар – *sforzando*, коли протилежні сили збігаються в одній точці. Величина гальмуючої сили настільки потужна, що створює тверду уявну площину. Зустрівши такий опір, рука миттєво відбивається в протилежний напрямок. Прийом «удар» характеризується раптовим акцентом і гострим відскоком руки вгору. Якщо рука після удару не відбивається, а нібито застрягає, не виходячи з нього, то це свідчить про те, що дві протилежні сили однакові за своєю потужністю, тому рух не може продовжуватися: відскоку немає, рука зупиняється.

Відчуття опору в штриху *legato* утворює звуковедення, що визначається щільністю і плавністю жесту. Елементи кантилени не можуть бути вироблені без уміння розподіляти сили, які забезпечують рівномірність руху і його внутрішню протидію, тобто опорність. Енергія творчої потреби диригента розподіляється у визначення рівноваги між його фізичними діями, необхідними для переміщення в просторі рук, і внутрішніми творчими (емоційними) імпульсами, що несуть в собі заряд переконливого впливу на виконавський колектив. Існує пряма залежність між цими двома

сторонами дій диригента: чим більше творчої енергії даремно витрачається на фізичні (силові) рухи, тим менше її залишається на здійснення художніх завдань та виконання експресивних функцій і навпаки.

Диригент здійснює свої художні наміри шляхом періодичного напруження і розслаблення м'язової системи на фоні постійно присутнього творчого стану. В цій безперервній енергії в руках і емоціях закладена основа виразності диригування. Мелодичні, динамічні, гармонічні, фактурні та інші зміни в музиці викликають зміни не тільки зовнішнього малюнку рухів, але й збудження внутрішнього стану самого диригента, роблять його руки більш міцними, важкими чи легкими, наповненими або порожніми. К.Ольхов вказує: «Цей перемінний струм фізичного напруження ефективний тільки на фоні іншого постійного струму – психічного, нервового напруження. Сукупність двох видів напруження (перемінного фізичного і постійного (психічного) – одне із найбільш важких завдань у процесі керування виконанням і разом з тим є одним із законів диригентського мистецтва» [8, 28].

Будучи виразником особливостей музики, самі рухи стають збудником почуття.

Студента необхідно навчити детально розбиратися в схемах чергування опорних і безопорних рухів, відрізняти вольові, змістовні рухи від поверхових і формальних. Цієї мети можна досягти шляхом тактування дводольної схеми: в першому такті рука плавно, з відчуттям долаття опору рухається за схемою, у другому жест набуває ознак порожнього руху. При цьому рухи утворюються щільним жестом так, щоб опір уже відчувався з самого початку долі. Таке відчуття треба довести до кінця другої долі, а другий такт виконати на повному звільненні.

Взагалі внутрішні й зовнішні фактори техніки диригування можна розглядати з двох сторін: зовнішньої – як формування «чистої» техніки, а також внутрішньої – як утворення умовних рефлексів. У відповідності з цим виникають два різних підходи, щоб привернути увагу студента до своїх почуттів. В основі першого лежить аналіз рухів, які визначають психофізичний стан диригента, і це свідчить про професійний рівень роботи.

У другому – домінує принцип, при якому відчуття і робота м'язів фактично здійснюються стихійно. У даному випадку викладач

ставити навчання на любительську основу і спрямовує його у вузькопрофесійне русло.

Отже, руки диригента повинні бути підготовлені для реалізації рухомо-слухових імпульсів. Ця мета частково досягається такими вправами. Диригуючи прості схеми, студент повинен вкладати в них конкретний зміст з відповідною динамікою і характером. Для прикладу можна запропонувати ритмічні зразки з текстом, в якому є певний образ і емоційний заряд. На поданий текст, визначений розміром і ритмом, необхідно придумати свою мелодію, яка могла б, на наш погляд, виразити художню думку. Ставиться творче завдання створити мелодичну імпровізацію за власним відчуттям тексту, проспівати її і, одночасно диригуючи, виразити її суть.

Такого роду вправи будуть кроком на шляху до удосконалення образно-слухового диригування. Будь-яке відхилення від образності знижує ефективність і розвиток техніки.

У пошуках виразності музичного виконавства сучасна наука знає два напрямки: анатомо-фізіологічний і психотехнічний. Прихильники першого з них пропонують шлях від удосконалення рухів до художньої мети. Психотехнічна школа тлумачить виконання зовсім протилежно – від художнього задуму до рухомих засобів його втілення. Підтвердженням цього є висловлення А.Мартінсена: «На місце технічного навчання, що йде від зовнішнього до внутрішнього, повинно стати навчання, що йде від внутрішнього до зовнішнього» [7, 14].

І.Гофман радив: «При розучуванні нового твору необхідно, щоб у голові склалася абсолютно ясна звукова картина перш, ніж почнеться технічна робота» [3, 81].

Що стосується найновішої науково-методичної думки, то тут можна відзначити, що в теорії виконавства відбувається зближення і поєднання обох напрямків за рахунок синтезу сильних сторін обох шкіл. Від психотехніків прихильники теорії єдності взяли ідеї динаміки розвитку художнього образу і провідної ролі музично-слухових уявлень, від анатомо-фізіологів – свідоме удосконалення рухового апарату. Внаслідок цього синтез позитивних ідей двох різних напрямків приводить до думки, що художній задум і виконавські наміри диригента створюються як психічними, так і руховими засобами. Думка і ідея є невід'ємними складовими художньо-виконавського процесу. Б.Асаф'єв поділяв диригентів на



тих, що вміють і не вміють інтонувати руками музику. У перших музика розвивається плавно і зв'язно, ведеться єдиною волею владно і суворо. У них спостерігається дивовижне поєднання емоційної щирості з нервовим піднесенням. Інші, не інтонуючи музику в своїй свідомості та ставлячись до неї поверхово, тільки відтворюють нотний запис. Вони можуть довести тренування оркестру до бездушно-механічної віртуозності... І не помічають того, що не інтонують музику, а метрономізують її [1, 198].

Отже, першим завданням педагога є налагодження внутрішнього і зовнішнього апарату студента-диригента. Зовнішня й внутрішня напруги повинні при цьому збігатися. Тільки тоді виникає природне й органічне виконання музики.

Г.Шерхен відмічає: «Існує закон: посилена психічна енергія виливається із середини у вигляді підсиленої фізичної напруги. Але фізична енергія сама по собі антимузикальна: музика є мистецтвом духу і духовних зусиль. Вона не витримує фізичну напругу в якості самоцілі» [11].

Першою умовою для диригента, який бажає бути справжнім виконавцем і оригінальним інтерпретатором музики, є детальне вивчення тексту партитури. Він повинен всебічно і грамотно проаналізувати хоровий твір, правильно зорієнтуватися в стилістичних, інтонаційних та формотворчих його особливостях, визначити художню цінність, уміло скласти конкретний план своєї виконавської інтерпретації.

Нагадаємо структуру цілісного аналізу хорового твору.

1. Літературно-художній та стилістичний.
2. Музично-теоретичний.
3. Інтонаційно-смісловий.
4. Вокально-хоровий.
5. Виконавський.

Цілісний аналіз краще проводити від загального до часткового, розглядаючи інтонаційно-смісловий зміст твору в обов'язковому зв'язку з тематикою, мелодикою, гармонією, хоровим викладом, темпоритмом, нюансами тощо. Поетапний розбір хорової партитури за вищевказаною схемою є менш ефективним, якщо засоби музичної виразності розглядаються окремо, у відриві від художнього образу. Необхідно глибоко усвідомити роль і виражальну суть усіх музичних прийомів: хорову органіку, темброву палітру звукосполучень, різні

види голосоведення, використання регістрів, гармонійні та ладотональні контрасти, словесні вказівки композитора, форму і т. д., які слід підпорядковувати єдиній меті – ідейно-художньому відображенню змісту твору. Відмітивши в процесі аналізу найважливіші місця в партитурі щодо хорового строю, ансамблю, тематичного розвитку, визначивши методи подолання цих труднощів, важливо скласти план розучування й виконання твору.

До першого належить репетиційний процес: робота над текстом, інтонацією, ритмом, звуком, динамікою, фразами, строєм, ансамблем і т. д.

Виконавський план пов'язаний із становленням художнього образу, інтерпретацією твору. Тут практично втілюються його стилістичні особливості та мистецька цінність. Чим більш глибокий і багатий твір, тим складніше розкрити й донести до слухача його образи. Найперше завдання техніки виконавця полягає в тому, щоб надати звучанню особливої характерності й індивідуальності і таким чином зробити виконання цікавим, яскравим, надати йому впливової сили власної художньої натури. Не до кінця продумана і відчута виконавцем інтерпретація, якою б індивідуальною вона не була, ніколи не замінить авторську ідею виконавською. Але дотримуючись авторського тексту і задуму, не треба себе позбавляти можливості йти шляхом своїх власних пошуків, обмежувати творчу фантазію. В активних пошуках внутрішнього змісту, в намаганнях проникнути в суть кожної фрази поступово накреслюється виконавське бачення й тлумачення музики. Це дає виконавцеві право на своє конкретне відчуття і вирішення художніх образів. На диригента покладається обов'язок вірно розшифрувати приховані в нотах думки і почуття композитора, разом із своїм виконавським колективом надати мертвим знакам натхнення і трепетної схвильованості життям, зображеним у хоровому творі. Пізнання змісту музики стає вирішальною умовою виконавської майстерності.

А щоб збагнути все, що автор вклав у дану музику, потрібно багато вслуховуватися в неї. Почути і відчутти музику є тим, що ми називаємо диригентською інтерпретацією твору. Постійний процес вслуховування в музику сприяє відточенню виконавської майстерності. Часто буває так, що план, який, здається, на дану пору досконалим, згодом не задовільняє диригента. Доводиться змінювати свої наміри щодо виконання окремих фрагментів або й цілого твору.

Отже, тільки в результаті напружених пошуків керівник повинен прийти на першу репетицію до колективу з ясною ідейно-художньою програмою, яка б дозволила йому добиватися від виконавців того, що було завчасно ним продумано, відчуте і запрограмовано. Необхідно так вивчити партитуру, щоб будь-яка виконавська деталь була поміченою диригентом і досконало відпрацьована хором колективом. Адже пропущена «дрібниця» може збіднити зміст, залишити його без суттєвих образних відтінків. Щоб знати, якими виконавськими засобами відтворити думку автора, диригент (наголошуємо ще раз) повинен добре розібратися, якими музичними засобами втілена дана думка у творі. Музичний твір допускає різну – в певних, звичайно, межах – виконавську свободу і тлумачення нотного тексту, що й дозволяє виконавцю індивідуально і творчо трактувати його без будь-якого спотворення закладених композитором змісту та ідеї.

Як пише А.Пазовський «свобода у виконавській творчості тільки тоді доцільна, коли, виявляючи підтекст нот, виконавець здатний аналізувати музику» [9, 436].

Отже, розбір твору забезпечує максимальний емоційний вплив на диригента, свідоме проникнення в образи твору. «В процесі аналізу виникають позамузичні асоціації, при цьому повторна емоційна реакція на художні достоїнства твору стає більш усвідомленою. Диригент підмічає вже не тільки «зовнішнє, але й внутрішнє, тобто те, що приховано за текстом, - душу, правдивий зміст, внутрішнє життя образу» [6].

Аналітична стадія розбору є необхідною складовою частиною роботи над партитурою. Твір тоді постає у новому звучанні «якщо сприйняття дозволяє сказати: «Я так чую», - пише Л.Мазель, - то справжній аналіз мусить обґрунтувати, «чому я так чую» [6].

При аналізі партитури вирішальне значення має свідомо діяльність виконавця. Це не означає, що логічне мислення при цьому перетворюється в самодостатній фактор, а почуття, уява, взагалі відсутні або знижуються.

За свідченням Л.Баренбойма «гаряча емоційна чутливість на музичний або драматичний твір не тільки перебуває у протиріччі з інтелектуальним його осмисленням, але й навпаки, дістає ґрунт завдяки розумному, логічному аналізу, здатному викликати потрібну гаму відчуттів.

«Надуманість – творчість від розуму, гасить творче полум'я; обдуманість – творчість з розумом, збуджує емоційні творчі сили» [2, 37].

Лише на основі досконалого аналізу викристалізовується власний виконавський задум. Визначивши ідейно-художній зміст, установивши темпи, агогіку, динаміку, фразування, штрихи відбираються для їх втілення необхідні диригентські виражальні засоби. Іншими словами, йде пошук диригентського здійснення композиторського задуму.

Саме диригування стоїть у центрі уваги на завершальному етапі вивчення твору, його підготовки до концертного виконання.

В класі диригування, де заняття проходять під фортепіано, підготовка твору пов'язана зі значними складностями як для студента, так і для педагога, а саме – з відсутністю хору. Основне завдання в даних умовах – спрямувати психічні зусилля студента на створення у своїй уяві справжнього хорового звучання, тобто в інструментальному тембрі фортепіано відчувати тембри голосів хору. Завдання студента – не втрачати контакту з цим уявленим хором. Внаслідок такого «бачення» і відчуття хору з'являються не формальні жести, що відображають музику взагалі, а «фахові», ті, що тісно пов'язані з вокально-хоровою специфікою. Тоді-то диригент, його руки, кисть, міміка, крім функції керування виконанням, будуть зайняті по суті й технологією співу. Формою кисті, наприклад, можна виразити тембр (світлий, темний), округлість, компактність, відкритість, м'якість, опертість звуку, підвищення і зниження інтонації, наспівне й ударне звуковедення тощо. Внутрішнє переконання диригента, впевненість у правильності своїх дій впливає з уміння уявляти реальне звучання, образну картину твору, що й повинно служити базою для підбору і моделювання в уяві необхідних жестів. Такі жести відрізняються правдивістю, вони послідовні і безперервні, як безперервна і послідовна звучність уявленого хору.

#### **Список використаних джерел**

1. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс. – Москва, 1971. – С.198.
2. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. – Ленинград: Музыка, 1969. – С.37.
3. Гофман І. Фортепіанна гра. – Москва, 1961. – С.81.
4. Ержемский Г. Психология дирижирования. – Москва, 1988. – С.65.

5. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. Репринт с изд. – Москва-Ленинград, 1995. – Том 2. – С.112, 189.
6. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. – Москва: Советский композитор, 1978.
7. Мартінсен А. Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі. – Москва, 1966. – С.14.
8. Ольхов К. Теоретические основы дирижерской техники. – Ленинград, 1984.
9. Пазовський А. Записки дирижера. – Москва, 1968. – С.436.
10. Шебутани Т. Социальная психология. – Москва, 1965. – С.45.
11. Шерхен Г. Підручник диригування. – Москва, 1975. – С.2, 23.

*Опубл.: Формування хорового мислення диригента: навчальний посібник. – Рівне: РДІК – «Ліста», 1998. – С. 22 – 31.*

## **ХУДОЖНЬО-ІНТОНАЦІЙНИЙ МЕТОД РОБОТИ З ХОРОМ ПАВЛА МУРАВСЬКОГО**

Павло Іванович Муравський – видатний хоровий диригент, художній керівник державних професійних капел України «Трембіта» (1948 – 1964), «Думка» (1964 – 1968), студентського хору Київської консерваторії. Павло Муравський – вихованець столичного закладу, учень відомого українського композитора Гліба Павловича Таранова. Вчитель передбачив творче майбутнє свого учня: «Я верю в то, что Ваше выдающееся дарование разовьется в полную силу. За все время консерваторской работы я не встречал такого яркого и всестороннего таланта, такого последовательного и органичного роста».

Як справжній знавець хорової справи, Муравський наполегливо дотримується свого творчого кредо – пріоритету співу асаpella. «Якщо хочете вдосконалювати себе і свій хор – Працюйте а саpella». Його настанови щодо інтонування є актуальними завжди: «Зараз дуже мало співаків, які інтонують чисто, бо вони навчені чути лише півтон. А у співі як на скрипці: палець не пересуваєш, а лише пригинаєш туди-сюди, і вже міняється інтонація, чверть тону чи вісімка. Тож під скрипку колись і в церквах учили співу. І диригент мусить абсолютно чисто інтонувати, бо інакше не знатиме чи співаки його правильно інтонують, і тоді диригент не зможе підправити такий спів. Хор покликаний звучати так, щоб враховувати в інтонуванні чверть тону й вісімку тону.» Павло Іванович стверджує: «Коли інструмент грає, то співак на репетиції підспівує, а не співає. А от спів

а *carrella* має свою природу. Він потребує не механічного повторення «за роялем», а глибокого самостійного думання. Тут щохвилини потрібно думати і контролювати себе й свою інтонацію». При вивченні хорової партії шкідливо засвоювати мелодію, а слід свідомо враховувати вокальну інтонацію кожної ноти.

Муравський – унікальний за своєю суттю митець. Великий вплив на формування цього видатного майстра хорової справи були Нестор Городовенко та Петро Гончаров. Саме в цих хормейстерах він вбачав еталонний взірець, до якого слід крокувати. Павло Іванович ще на початку входження в мистецтво засвоїв звуковий ідеал капели Городовенка і інтонаційну різницю у Петра Гончарова. Кумиром його художнього уявлення про звук був Борис Гмиря. Обоє митців поєднувало надзвичайно чутливе ставлення до вокально-художньої інтонації співу. Гмиря володів кристально-чистим інтонуванням, унікальним ансамблевим чуттям і рідкісним даром інтонаційного тембрового мовлення. Людський голос завжди емоційно забарвлений, йому властиві той чи інший напружений чи розслаблений, байдужий чи почуттєвий тон. Художня інтонація – найважливіший виразник музики. Вона тонко реагує на кожне слово, урізноманітнюючи музичну фразу, речення, загалом музичний образ. Пошук забарвлення тону, уміння надавати звучанню розмаїття барв і відтінків – це шлях до тембрового розцвічування звуку, яким досконало володів Борис Гмиря. Володіти мовою тембрів – найдосконаліше мистецтво співу. З вражаючою драматичною силою звучала у нього фраза «В Україну ідіть, діти..., а я тут загину». В ласкаве і широке «А» у слові «Україну» співак вкладав усю свою національну свідомість і любов. Буква «и» в слові «загину» вимовлялась густим тембром, глибоко трагічним. Його виконання є зразком інтонаційного сполучення слова і тону, внутрішньої думки і її звукового виявлення.

Борис Гмиря співпрацював з капелою «Думка». Їх спільне виконання з Павлом Муравським – це єдине розуміння музичних образів. Найдовершенішою вокальною інтерпретацією відрізнялись твори: «Стоїть гора високая», «Взяв би я бандуру», «Чуєш, брате мій», «Думи мої». Виконання Бориса Гмирі з капелою «Думка» – сторінка нового прочитання народних пісень, яка ставить виконавців на високий ступінь художньої виразності.

Зразковим представником художньо-інтонаційного методу можна назвати Павла Івановича Муравського. Виняткова художня

інтуїція притаманна цьому тонкому майстру хорового співу. Він розвиває у виконавців дві якості:

1) природність звучання, що передбачає відсутність крикливості і напруженості;

2) благородність співочої манери, в якій поєднуються тембровість і наспівність тону (наспівність не слід плутати з наспівуванням) як споконвічних чинників українського академічного співу.

Головним творчим принципом Муравського є злагодженість, кантиленність, усвідомленість у співі, що пояснюється глибоким проникненням в природу української народної пісні. На думку маестро, сила останньої корениться в красі української мови з її мелодійною плавністю і наспівністю, в поєднанні інтонацій мови з інтонаціями співочого голосу. Традиції народно-пісенного виконавства, вважає митець, є національною основою українського співу.

Щоб оволодіти художньо-інтонаційним методом, необхідно вивчати ці традиції і їх закономірності, сутність яких полягає в органічному злитті слова і тону в процесі вокального висловлювання. Мета видатного хормейстера досягнути такого рівня співу, який набуде виразного вокально-мистецького інтонування. Методичні принципи Павла Муравського полягають в засвоєнні найважливіших компонентів хорової звучності. Вони сприяють виробленню фундаментальної співочої основи. Спів а *carrella* дає змогу навчити хор чисто інтонувати та виробити єдиний академічний тембр. Кожну заспівану ноту слід вважати вокально інтонуючою. Частина ноти інтонується гостро, а інша – тупо. Диригент неодноразово підкреслював про вокальність звуку. Голос розвивається тільки в середній динаміці, на основі кантиленного звуковедення. Співак, який не володіє кантиленним співом не може вважатися професіоналом. Не можна співати скороченими нотами, тобто розмовним звуком. Важливим елементом звучання є перехід з ноти на ноту. Нота під кінець звучання звужується і між нотами з'являється дірка. Для кантиленного співу необхідна ритмічна наповненість кожного звуку з дуже швидким переходом на інший. Одна нота впливає з другої органічно, наче краплі у річці, вони взаємопов'язані суцільною течією, плинністю, і ми як слухачі називаємо це хоровою кантиленою Муравського. В хормейстерській роботі дуже важливо

полюбити один звук, одну чисту ноту, сам процес співу. Тоді ти полюбиш усе. Його висловлювання щодо роботи глибоко запали в душу: «Коли я працюю, для мене не існує нічого і нікого..., тільки сама музика».

Розспівки Муравського мають чітку методичну направленість на опанування звуковисотного та тембрального інтонування. Інтонування діатонічних і хроматичних півтонів, великих секунд, малих і великих терцій, кварт, квінт, хроматичних, цілотонних гам, нанизування різних голосних на один звук. Для вироблення тембральності у хорі Муравський зосереджує увагу хористів на темброшкалі, на різновидності: світліший, темніший звук в залежності від образної драматургії твору. Він використовує голосні е, и, і для вироблення єдиного тембру. О і у сприяють виробленню академічного звуку. Тембральні різновидності, в залежності від образної драматургії твору мають бути підпорядковані єдиному академічному тембру. Так, тембральну особливість капели «Думка» аналізує С.Попов, відомий російський хормейстер: «тенорова партія відзначається найбільшим багатством тембрових барв, їй властиві: м'якість і ніжність, яскравість і мужність, блиск і металевість. Співаки майстерно володіють мікстом і фальцетом, доцільно застосовуючи їх з художньою метою. В.Живов зазначає «філігранність та відточеність кожного штриха, кожної виконавської барви, досконале володіння капелою *pianissimo*». Елеонора Виноградова згадує про першу зустріч з хоровою майстерністю Павла Муравського: «Я пережила надзвичайно сильне враження – звук хору, інтонація, тембри – все було нове, сповнене дивовижної краси та природності».

Слід згадати титанічну працю Муравського над обробками українських пісень Миколи Леонтовича. Його художня концепція завжди переконлива.

Глибоко запала в душу шліфовка художнього образу обробки «Над річкою-бережком». Рухлива динамічна шкала якнайкраще відтворює розмірену ходу чумака, її наближення і віддалення. Починається твір з ледь чутної динаміки. В кожному наступному куплеті динамічний рух наростає, створюючи суцільну лінію, яка веде до кульмінації. Після яскравої вершини, твір закінчується коротким спадом в межах одного куплету. Яскравий динамічний план



твору хормейстер органічно поєднав з єдиною вокальною лінією *non legato*, залишаючи неабияке художнє враження у слухачів.

В життєрадісній, енергійній обробці «За городом качки пливуть» Муравський досягає весільного «вихору», завдяки живій метричній пульсації та поступового пошвавлення темпу, чим підкреслює український гумор, вказуючи на перевагу бідних дівчат над багатими.

Різноманітна й образна драматургія обробки М.Леонтовича «Пряля» Маестро по різному озвучує куплети: одноманітне гудіння прялки змінюється на грізні вигуки свекрухи. Єдиною втіхою молодої жінки є чоловік лагідний, турботливий, образ якого вимальовується завдяки звуку легкому, світлому, кантиленному. «Не маючи складної архітектоніки, обробки Леонтовича вимагають високої майстерності в дотриманні природного голосоведення і в розумінні глибини образного змісту його доробку. Вони сприяють формуванню хормейстерських навиків: основі для акапельного співу, гостроті слухового сприйняття, відчутті тембральних барв хорового звучання. Муравський – справжня українська душа з міцним козацьким і тонким духом й гумором. Це бездонна криниця краси й радощів у роботі над кожною народною піснею. Митець знає їх досконало й безмежно любить. «Муравський володіє «феноменальним творчим настроєм, і це все поєднується з високою професійною вимогливістю», - наголошує його колишній учень Мирослав Стефанишин. Українські народні пісні в інтерпретації Павла Івановича – «це звукопис, насичений усіма барвами рідної природи».

Народна пісня є благодатною шкалою співочої майстерності. Вона виховує і шліфує художній смак, благородність манери співу, привчає слух до образної чуйності, розвиває інтелект і культуру співака.

Диригує Муравський завжди пристрасно і темпераментно, з натхненням перевтіленням в образи, з проникливо гострим і тонким розумінням музичної думки та людської душі. «Міміка, - говорить Павло Іванович, - це один з найважливіших художньо-виражальних засобів хорової звучності». Поглядом і мімікою Муравський володіє досконало, чим гіпнотизує хор і цілковито підпорядковує собі. Однаково виразно йому вдається відтворити і драматичні й масштабні почуття і найбільш потаємні, інтимні. Непримиренно ставиться Павло Іванович до фальші – як до чистоти і злагодженості

співу, так і до інтонаційно-сміслової образності. Він переконаний противник штучності, химерності співу, усякого роду награвання голосом заради удаваних ефектів, що знижують правдивість і смислову сутність музики і слова. Не задовільняє його і так зване інструментальне звучання, позбавлене живої мови тембрів. Натомість у нього переважає повноцінний вокал у виконанні класичної музики і обробки народної пісні. Він вимагає від співаків характерного співу, заснованого на тонкому образно-смісловому інтонуванні. Ми, його учні, дивувалися невичерпній енергії, дивовижному емоційному потенціалу музиканта, який з одного погляду і диригентського замаху підкоряв колектив і надихав нас на складні художні завдання.

Метод показу голосом у маестро був неперевершений. Фальцетним співом він демонстрував різні інтонаційні градації, тембральні барви, виконавські штрихи в залежності від образного змісту. Він всіляко сприяв процесу творення. Ми, студенти, неодноразово проводили диспути на тему: Що це за феномен – Павло Муравський! Хормейстер ніколи не вдається до інтелектуальних обґрунтувань своєї роботи. Не маючи наукового мислення, а володіючи природньою художньою інтуїцією, він з кожною репетицією розкриває нам таємниці музикотворення, все ширшого осягнення звукового та емоційного простору. Його прийоми роботи з хором базуються на підґрунті інтуїтивно вибраного і індивідуально втіленого методу видатного майстра хорової справи. Художньо-інтонаційний метод Павла Муравського зосереджений на тембрально-кolorистичних барвах, інтонаційній гостроті, емоційній піднесеності та високій натхненності виконавського процесу.

Неодноразово в періодичних виданнях зазначався унікальний талант Павла Івановича: «Це художник з багатою творчою уявою та художньою інтуїцією. Йому притаманні дивовижна працьовитість, невгамовне прагнення до вдосконалення, творчий неспокій, постійна боротьба за бездоганну якість звучання, безкомпромісність у мистецтві, зосереджена внутрішня робота над все глибшим проникненнями в образний зміст твору».

Підсумовуючи сказане, необхідно ще раз підкреслити, що першоосною і найважливішим виразником музично-поетичної думки є виконавська художня інтонація. Головною функцією її в хоровому виконавстві є та якість звуку, яка через тембр і тон відображає образ і характер музики, а також виявляє міру таланту

виконавця-інтерпретатора, його бачення конкретного музичного твору.

Павло Муравський – людина чистих думок і вчинків. Його моральні принципи виражені в особистих афоризмах: «Чистота, краса – це наше кредо. З чистою душею треба чисто співати. Чистота в інтонуванні повинна стати бажанням чистоти в житті взагалі. Потрібно всім нам до неї прагнути. Чисте повітря – хочеш надихатися, чиста вода – хочеш напиться, чиста людина – хочеш наговоритися, чистий спів – хочеш наслухатися».

Заслужений діяч мистецтв Олег Цигилик називає Муравського хоровою совістю України, людиною високого духу. «Людина мусить залишити після себе тільки добро і нічого злого. А для цього треба бути цілком чесною, працьовитою людиною й дуже любити свій народ». Вражає його щира натура, відвертість, доброзичливість, а добра і чиста душа – немов кришталева сльоза. Він уміє радіти успіхам молодших побратимів, перейматися їхніми проблемами. І все це адекватне його високому таланту. Його побажання молодим виконавцям «Ніколи не розмінюйте себе на дрібниці з боку недоброзичливців і недругів. Усі складні питання вирішуйте своєю наполегливою і сумлінною працею». Розмірковуючи про розвиток культури та її підняття Муравський зауважує: «Потрібно у першу чергу мудро розподіляти молоді кадри, які закінчують вищі навчальні заклади. А на керівні посади ставити найталановитіших. Бо в житті виходить так, що талановиті люди залишаються за межами, а посередні й навіть бездарні керують процесами в нашому житті. Якщо так буде й далі, то ми ніколи не зможемо рухатися вперед». Народний артист України Павло Муравський очолив студентський хор Київської консерваторії у 1965 році. За 35 років роботи він вивів цей колектив у число найвідоміших в Україні. Було підготовлено велику кількість програм з творів українських композиторів, записано у фонд радіо і телебачення, на платівках і компакт-дисках. Хор записав всю хорову спадщину М.Леонтовича, за що був удостоєний звання лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка. Муравський здійснив гастрольні закордонні поїздки до Швейцарії, Австрії, брав участь у конкурсі провідних хорових колективів світу в Канаді. Хор студентів консерваторії виступив в Бахівському залі в Мюнхені. Багаторічна високопрофесійна робота митця відзначена

почесними нагородами – орденом «Знак пошани» Президента України.

Павло Муравський сприяв розквіту Київської хорової школи. Робота Муравського була еталоною. Школа повернулася обличчям до своїх джерел. Завдяки цьому вона зміцніла, отримала впевненість і перспективу. В руслі відродження київської співацької школи студентським хором було здійснено записи унікальних зразків української духовної музики – Лаврський розспів, твори Григорія Сковороди, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя. За дуже короткий термін активна діяльність випускників Київської консерваторії набирає значення художньо визначеної традиції. Павло Іванович переконаний, що найкращий диригент може вийти з найкращого хору. Хорова технологія – складна наука. Її можна засвоїти не на уроках з техніки диригування, а лише в хоровому класі. Що він має засвоїти в хорі? Насамперед вокальну інтонацію й тембр.

Хормейстери Євген Савчук, Віктор Скоромний, Інна Шилова, Микола Гобдич, Валентина Захарченко, Борис Лаба, Олександр Бондаренко, Тетяна Малецька, Лариса Бухонська вдосконалюють київську хорову школу. Хорове виконавство взяло курс на повноцінне і масштабне засвоєння досвіду вітчизняної та світової хорової культури.

#### **Список використаних джерел**

1. Сенченко Л. Формування хорового мислення диригента. – Рівне: Ліста, 1998.
2. Бенч О. Павло Муравський – феномен одного життя. – К.: Дніпро, 2002.

*Опубл.: Науково-методичний журнал «Нова педагогічна думка».*

### **ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ВЫДАЮЩЕГОСЯ ХОРОВОГО ДИРИЖЕРА СОВРЕМЕННОСТИ ЕВГЕНИЯ ГЕРАСИМОВИЧА САВЧУКА (К 70-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)**

*В данной статье прослеживается творческий путь художественного руководителя Национальной заслуженной академической капеллы Украины «Думка» Е.Савчука, его неоценимый вклад в национальное достояние хорового искусства и влияние на мировую музыкальную культуру.*

*The present article traces the creative career of the artistie of the Honowred Academie Chapel «Dumka», People's Artist of Ukraine Evgeny Herasymovych Savchuk, his invaluable contribution to the national heritage of the choral art and the in influence of the world musical culture*

**Ключевые слова:** хоровой дирижер, выразительные средства, репертуар, новые критерии хоровой культуры.

Воспитанник Киевской хоровой школы Павла Муравского Евгений Савчук прошел школу практической работы, которая сформировала в нём выдающегося мастера хорового дела. Автор данной статьи сокурсница по Киевской консерватории, которая обучалась в одном классе хорового дирижирования с Евгением у профессора Тимошенко О.С.

Яркость исполнительского высказывания, контрастная смена эмоциональных состояний уже в студенческие годы были присущи молодому дирижеру Евгению Савчуку.

Вспоминается сцена безумия Мельника с одноименной оперы Александра Даргомыжского «Русалка», которую репетировал Женя перед экзаменом. Психологическая насыщенность музыки, динамизм и выразительность её речитативов и арии зафиксировался в моей памяти благодаря яркому перевоплощению дирижера. Мельник – страшен в своем безумии. Танцевальные ритмы приобретают характер трагического гротеска. Грозные выкрики медных инструментов сопровождают его появление. Речитативные реплики передают возбужденное состояние героя. Мельник поёт прекрасную, чувственную мелодию, в которой на минуту возвращается к нему рассудок. Дирижер с большим настроением и подъемом дирижировал сцену, глубоко проникая в содержание музыки, точно выполняя все детали, указанные автором.

Хоровой класс под руководством Павла Муравского дарил нам, студентам, особое вдохновение. Припоминаю репетицию кантаты «Косынка» Льва Ревуцкого по поэме Тараса Шевченко.

Чумацтво принадлежало к наиболее действенным занятиям украинцев. Чумацкий путь был связан с большим риском. Трагическая судьба чумака мастерски описана и озвучена в поэме «В воскресенье не гуляла».

Композитор мужественно озвучил обращение чумаков к атаману с просьбой: «Благослови, атаман, возле села остановить!» Именно

этот эпизод запомнился мне благодаря яркости пения высокого тенора Жени. Постоянно при пении этого фрагмента я устремляла взгляд к теноровой партии, чтобы услышать и увидеть мужественное 4-голосие с ярким тембром и вдохновенным лицом Жени.

Надо подчеркнуть, что чумаки у Шевченко не обходились без песни. «Никто так красиво не умел петь, как они. То ж бывало, как запоют, так все леса, горы и поля заговорят. Они и любили петь и везде пели». Этот феномен хорошо объяснил большой знаток украинского мелоса Александр Кошиц в своих лекциях, прочитанных в Колумбийском университете. Именно певческий дух чумацтва был ощутим у нас в хоровом классе Киевской консерватории в 70-е годы.

Хормейстерскую деятельность Евгений Савчук начал в Киевском театре оперетты в 1971 году. С 1973 по 1978 работал хормейстером в украинском народном хоре имени Григория Веревки под руководством выдающегося дирижера Анатолия Тимофеевича Авдиевского. Попав в настоящую «хоровую мастерскую», молодой музыкант приобретал организаторские, художественно-исполнительские навыки работы в коллективе. Непревзойденный дирижер – интерпретатор, истинный художник Анатолий Авдиевский, безусловно имел большое влияние на становление собственного исполнительского стиля талантливого хормейстера Савчука. Его композиторские пробы в жанре обработки народной песни, («На огороде имбирь цветет»), приобрели широкое признание в учебных хорах Украины, также как следствие композиторского дарования художественного руководителя народного хора.

С 1978 по 1984 годы Савчук возглавил Киевскую мужскую хоровую капеллу им. Льва Ревуцкого. Молодой дирижер совершенствует исполнительское мастерство коллектива, в репертуаре которого сложные произведения современных композиторов: кантата Леси Дычко «В Киеве звезды», оратория Игоря Стравинского «Царь Эдип». Мужская капелла гастролирует во многих республиках Советского Союза. Она – первая исполнительница произведений советских композиторов. Рапсодию «Думка», кантату «Красная калина» Леси Дычко, кантату-балладу «Строительный» О.Костина, «Эллегический концерт» Ю.Ищенко, «Реквием» Л.Керубини хор исполнял в сопровождении симфонических оркестров Украины и Российской Федерации под

руководством известных дирижеров С.Турчака, М.Эрмлера, Б.Пелехатого, В.Кожухаря, Ф.Глущенко.

Созданный при коллективе камерный ансамбль пел произведения мастеров эпохи Возрождения, старинные композиции отечественных авторов, современную хоровую музыку. Исполнять функции художественного руководителя целого коллектива – задача не простая. Право на руководство должно подкрепляться убеждением певцов в том, что их руководитель владеет специальными знаниями навыками волевого влияния на них, тонким художественным вкусом, чувством стиля.

Дирижер Савчук смог достичь в коллективе настоящего ансамбля, который базировался на единстве восприятия, понимания и эмоционального переживания. Этому подтверждению есть многочисленные концертные программы к юбилеям Н.Лысенка, К.Стеценка, И.Стравинского, знаменательным датам – 60-летию образования СССР, 1500-летию основания города Киева.

С 1984 года Евгений Савчук – художественный руководитель и главный дирижер Национальной государственной академической капеллы «Думка». Доверить известный коллектив с большими традициями 37-летнему дирижеру есть испытанием, в первую очередь, для него самого. Капелла «Думка» создана в 1919 году, объединив два хора: «Днепросоюза» и Киевского народного образования. Нестор Городовенко стал первым руководителем Государственной украинской капеллы, сокращенно «Думка». Коллектив возглавляли выдающиеся хоровые дирижеры: Александр Сорока, Петр Гончаров, Павел Муравский, Михаил Кречко, Виктор Иконник.

Идеологические препятствия, тяжелое состояние кадровое и творческое требовали от руководителя выдержки и терпения. Он постепенно смог наладить творческий процесс, омолодить капеллу, сделать коллектив монолитным, трудоспособным.

В статье «Призвание – хоровое пение» Анатолий Лашенко говорит о трех основных стратегических направлений работы «Думки», которые были поставлены художественным руководителем и вскоре воплощены в жизнь. Первый – приоритетность исполнительского мастерства коллектива.

Второй – введение в концертный обиход произведений украинского хорового наследия (особенно духовной музыки). Третий

– стремление к мировому признанию украинского хорового искусства. Повышение художественного мастерства «Думки» происходило рядом с профессиональными требованиями хормейстера. Именно они стали своеобразным катализатором обновления коллектива. Деятельность художественного руководителя капеллы стало эталоном, который реально влияет на состояние современного хорового искусства Украины.

В связи с 75-летием со дня образования капеллы «Думка» Анатолий Авдиевский отметил ее вклад в мировую музыкальную культуру. Владея наиболее совершенными выразительными средствами исполнительства и значительным творческим потенциалом, «Думка» является одним из творцов национального и мирового хорового искусства.

Независимость Украины открыла широкие возможности коллективу. Национальное наследие духовной музыки Николая Дилецкого, Максима Березовского, Артемия Веделя, Николая Лысенка, Кирилла Стеценка ранее запрещенное, зазвучало в полный голос, впечатляя слушателя своей красотой и душевной проникновенностью.

Исполнение «Думкой» программ монодии ХУ столетия Киево-Печерской Лавры, литургий Н.Леонтовича, К.Стеценка, А.Кошица, композиторов начала XX столетия способствовали возобновлению отечественной певческой хоровой школы.

Духовная музыка украинских классиков стимулировала новое поколение современных украинских композиторов к творчеству в этом жанре. Происходит переоснащение хорового исполнительства приемами современной стилистики. Техники кластерных звучаний, сонористики, алеаторики.

Евгений Савчук исполнил целый пласт современной хоровой музыки, который отличается усложнением хорового письма, новой системой музыкально – выразительных средств, композиционных техник. Сотрудничество с композиторами мирового масштаба Евгением Станковичем, Валентином Сильвестровым, Лесей Дычко, Иваном Карабицем, Владимиром Зубицким – один с направлений творческой деятельности капеллы. Коллектив презентовал украинскому и мировому слушателю симфонию-диптих на слова Т.Шевченка, «Бабин яр», «Панахиду», «Слово о походе Игоря» – масштабные вокально-симфонические полотна Е.Станковича,



«Диптих» на слова Т.Шевченка, «Отче наш», «Реквием для Ларисы» В.Сильвестрова, «Испанские фрески», фрагменты с Литургии, оратория «И нарекоша имя Киев», «Красная калина» Леси Дычко, «Киевские фрески», «Сад божественных песен» на тексты Г.Сковороды, И.Карабица, «Горы, мои» В.Зубицкого.

Уровень репертуарной направленности современной «Думки» говорит о мобильности коллектива, о возможности решать сложные, масштабные художественные задачи, отличающиеся новыми критериями хоровой культуры Украины.

Заметная тенденция в репертуаре капеллы к произведениям большой формы не случайна. Масштабность интерпретаторских замыслов, большой заряд художественной воли присущие художественной натуре руководителя Евгения Герасимовича. Он признается: «в нашем репертуаре почти все мировые шедевры для хора с оркестром. Это большая часть репертуарной политики «Думки». Сейчас капелла за один год делает больше чем когда-то за пять».

Крупные формы украинских классиков: кантаты «Ян Гус», Н.Лысенка, «Объединяемся» К.Стеценка, «Завещание» Б.Лятошинского, «Кавказ» С.Людкевича», «Дума о девке – пленнице» М.Верикивского, вокально-симфоническая поэма «Времена года» Л.Ревуцкого, «Вишневый ветер» А.Билаша.

Западно-европейские образцы вокально-симфонической музыки: «Страсти по Матфею», «Магнификат» Й.С.Баха, «Времена года», «Семь слов апостола на кресте» Й.Гайдна, «Gloria» А.Вивальди, «Реквием», «Коронационная месса» В.А.Моцарта, «Реквием» Дж.Верди, «Stabat mater» Дж.Россини, симфонии №2, 8 Г.Малера, «Месса святой Сецилии» Ш.Гуно, месса G-dur Ф.Шуберта, 9 симфония Л.Бетховена.

«Думка» исполнила духовные образцы русской музыки П.Чеснокова, С.Рахманинова, П.Чайковского, А.Архангельского, масштабные вокально-симфонические произведения «Иоанн Дамаскин» С.Танеева, «Колокола» С.Рахманинова, «Симфонию псалмов», «Царь Эдип» И.Стравинского.

За годы независимости Национальная академическая капелла Украины достигла наивысшего художественного уровня. Новая традиция деятельности капеллы – широкое пространство европейской публики «в которой мы открыли не известное для нее украинское

духовное наследие» и которая требует от нас совершенствовать наше мастерство, расширять репертуар».

Владея высоким профессионализмом «Думка» по праву находится в центре мирового хорового движения. Исполнительский аспект капеллы многогранный как в звуковом так и художественно-выразительном отношении. Его вокальный ансамбль монолитен. Он в состоянии восхищать слушателя как силой, мощностью звучания так и прозрачностью, нежностью хоровой палитры. Богатый арсенал звуковых красок – это следствие филигранной работы художественного руководителя, крупного хорового мастера.

Евгений Савчук создал автобиографический образ Леси Украинки – добрый, нежный в концертной студии звукозаписи Национальной радиокompании Украины, на вечере, посвященном 100-ю со дня смерти великой украинской поэтессы. Авторская музыка Михаила Довганича – друга и сокурсника, заискрилась радужными тембровыми красками солистки и хора, которые дивно соответствовали образу женщины с тонким мировосприятием и глубокими переживаниями собственной тяжелой судьбы.

Хоровая школа Павла Муравского, представителем которой является Евгений Савчук, базируется на разнообразии тембральных красок голоса, которые способствуют раскрытию образного содержания произведения. Хормейстер достиг в звучании глубокой художественно – выразительной основы, которая дала возможность объединить авторскую мысль и чувства исполнителей в не превзойденную интерпретацию хоровой миниатюры.

Атмосфера мечтательности царила в женском хоре «Стояла я и слушала весну» Исходя с образной ассоциации, рожденной поэтическим текстом, коллектив мастерски, художественно убедительно изобразил искренность чувства поэтессы. Яркий исполнительский стиль мастера нашел глубину и эмоциональность певческого тона, филигранность нюансировки, ансамблевую подвижность, декламационную выразительность, живой пульсирующий метроритм, которые дали возможность создать красоту песенно-хоровой лирики.

Могущественный фантастический образ «Хотела б я песней стать» превратился в настоящий песенный гимн, который подносит поэтессу на безграничную высоту. Эмоциональный тон композиции воплощает Лесину мечту «подняться над ясными звездами над

морем». Выплывая с глубины морской, песня будто вырывается на широкий простор, придавая апофеозность хоровому звучанию, масштабность во времени Лесиного полета.

Евгений Герасимович Савчук за рулем «Думки» более 30 лет. С уверенностью можно утверждать, что за время его руководства коллектив достиг высоких творческих вершин в академическом хоровом пении. Богатая украинская певческая школа в особе «Думки» с наиболее совершенными выразительными средствами приобрела известность в Европе, стала соавтором мирового хорового искусства. В одном из интервью дирижер акцентирует: «наша национальная культура успешно творит имидж государства на Западе». «Думка», ее исключительно богатый репертуар свидетельствует о качественно новых исполнительских критериях. Глубина и фундаментальность художественного видения капеллы, стремление к крупным формам украинской, европейской, русской музыки говорит о мобильности, сбалансированности, настойчивости, трудолюбии в достижении высоких творческих результатов. Коллектив виртуозно интерпретирует мировые шедевры для хора с оркестром.

Осовремененная репертуарная политика художественного руководителя говорит о его просветительской одаренности.

Традиции украинского хорового академизма, заложенные Нестером Городовенко, Петром Гончаровым, увлеченность и стихия истинно народного таланта Павла Муравского впитал Евгений Савчук и преобразовал «Думку» в коллектив творцов национального и мирового хорового искусства. Системный, целеустремленный труд руководителя, его видение перспективы в интеллектуальном уровне каждого артиста, который в состоянии преодолевать сложнейшие технические задачи помогли достичь высоких художественных критериев. Савчук сформировал богатый творческий потенциал – исключительные в тембровом отношении голоса, которые владеют совершенными исполнительскими средствами и возможностями.

Великий наш современник Павел Иванович Муравский воспитывал в нас студентов Киевской консерватории большую любовь к хоровому искусству, народной песне, зарядив нас на всю жизнь художественной силой чарующего звучания. Евгений Савчук продолжил его художественную поступь в прославленном

национальном хоровом коллективе «Думка», достигнув наивысшего мирового признания.

#### **Список использованной литературы**

1. Яремчук Андрей. Вершина по имени «Думка» [текст] / Андрей Яремчук // Украинская культура. – 2004. – №4. – С.1-2.
2. Лащенко, Анатолий. Призвание – хоровое пение [текст] // Анатолий Лащенко // Музыка. – К., 2007. – №1. – С. 24 -27.
3. Мельник Р. Государственной заслуженной академической капелле «Думка» - 75 [текст] // Р.Мельник // Украинская музыкальная газета. – К.1994. – №4. – С.2.
4. Лащенко А. Именно, украинская капелла или несколько фрагментов с истории «Думки» [текст] А.Лащенко // Украинская музыкальная газета. – К., 1994. – №4. – С.2,6.
5. Киевская мужская хоровая капелла им. Л.М.Ревуцкого [текст]: [буклет] / ответств. за выпуск Е.С.Бичек; оформ. худ. И.Л.Щур; ред. К.С.Плесконос] / - К.: Реклама, 1982.

*Опубл.: Культурология, искусствоведение и филология:  
современные взгляды и научные исследования: сб. ст. по  
материалам*

*VI междунар. науч.-практ. конф. – №6(5). – декабрь. –  
Москва, Изд. «Интернаука». – Москва, 2017. – С. 21 – 27.*

### **О ПСИХОЛОГИИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ДИРИЖЕРА С ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ**

В период учебы на музыкально-педагогическом факультете студенты занимаются как хоровым пением, так и дирижерской практикой. Они проявляют себя и как участники творческого коллектива, и как его руководители. Исполнительская подготовка будущих учителей музыки направлена на один из важнейших аспектов их профессиональной деятельности – вокально-хоровую работу в процессе музыкального воспитания и обучения учащихся.

Работа с хором является одним из наиболее сложных видов музыкальной деятельности. Трудность ее заключается в том, что дирижеру кроме разучивания произведения, репетиций и концертного исполнения на эстраде, постоянно приходится обучать и воспитывать своих партнеров. Эта работа требует большого физического и психического напряжения, глубоких теоретических и методических знаний.

Дирижерско-хоровая специальность имеет свои специфические особенности. Они возникают вследствие того, что работа хормейстера протекает с очень тонким исполнительским инструментом, состоящим из «живых» музыкантов. Каждый из участников хорового коллектива обладает только ему присущими индивидуальными особенностями характера, интеллекта, психики, образования и т.п.

В связи с этим огромная роль принадлежит умению управлять людьми. Эта способность дирижера базируется на активном взаимодействии с хоровым коллективом, на правильной и органичной координации своих внешних и внутренних действий. Чтобы создать условия для осознанного исполнения музыки, перед дирижером прежде всего возникает практическая необходимость установления контакта с управляемым коллективом. Его профессиональная работа строится в основном на психическом воздействии на творческих партнеров с целью реализации своего мастерства, направленного на достижение высокохудожественного результата. Воля и творческая целеустремленность – два качества, без которых дирижеру не стоит браться за дирижерскую работу. Если дирижер лишен влияния на хористов, не может овладеть хором и не владеет самим собой, то он не в состоянии передавать свои переживания и руководить исполнением.

В процессе формирования психологического контакта важное значение принадлежит коммуникационным принципам общения, личному обаянию дирижера, его артистическому мастерству. Суть общения заключается в постоянном обмене информацией: дирижерскими требованиями – с одной стороны и реакцией исполнителей – с другой стороны; в том особом возникновении духовного взаимовлияния, которое объединяет всех участников вокруг художественной идеи произведения. Дирижер всегда должен способствовать развитию творческой инициативы музыкантов, эффективному использованию их физического и духовного потенциала. Именно поэтому он должен стремиться всемерно пробуждать, поощрять и укреплять творческое сознание и чувство, артистическую свободу и целеустремленность певцов. Только тогда он завоеует высокий авторитет и полное доверие к себе, создаст ту атмосферу идеального взаимопонимания, при которой хор с полслова чувствует намерения своего руководителя, готов свободно принять

его требования. Идея музыки есть всегда образ, а почувствовать, найти и выразить его как раз и помогут развитое образное мышление, воображение, фантазия музыканта.

Дирижер устанавливает и поддерживает контакт с исполнителями психическими воздействиями на их эмоции. Заражая коллектив своим артистическим вдохновением, он передает характер музыки, лепит художественный образ.

Слух исполнителей, их интеллект, воображение, темперамент – вот первооснова воздействия на хоровых певцов, ибо только то, что предопределено представлением, чувством, мыслью, внутренним слухом, может дать качественное исполнение. И здесь важно верно определить коммуникационные приемы и воздействия и с их помощью превратить представления в реальное звучание.

Пути создания творческой рабочей атмосферы бесконечно многообразны и разными дирижерами осуществляются по-разному. Но во всех случаях во взаимоотношениях дирижера с хором не должны иметь место высокомерие и пренебрежение, оскорбляющие личное достоинство исполнителя. Доброжелательность, взаимное уважение создают наилучшую обстановку для совместного творчества.

Есть дирижеры, которые не вступают ни в какие «обсуждения» с хористами, не допускают никакого влияния с их стороны на свою исполнительскую концепцию. Многие же видные музыканты считают, что подавление встречной инициативы творческих сотрудников вряд ли приведет к значительному художественному результату. Они утверждают, что профессионализм руководителя хора проявляется в его умении находить общий язык с хористами, достичь подлинного взаимоуважения, увидеть в каждом из них равного себе артиста. Кроме музыкально-профессионального образования дирижеру необходимы знания в области этики, эстетики, философии, психологии, педагогики... Коммуникативный процесс требует большого напряжения, усилия воли, затраты физической энергии. Для налаживания сложного творческого взаимодействия недостаточно решить внешние организационные задачи, которые строятся лишь на контроле за исполнением и его корректировкой. Нужно установить внутренний контакт, то есть найти способ постижения духовного мира музыканта, стать его душевным собеседником.

Очень важную роль играют умения во время дирижирования поддерживать слуховой контакт со всеми исполнителями. Концентрация своего внимания исключительно на слуховой сфере вызывает у хористов большую сосредоточенность, чувство ответственности за качество воспроизведения звука и за звучание хора в целом. Каждый исполнитель при этом осознает, что дирижер пристально слушает и слышит все происходящее в хоре, что каждый из них находится под постоянным контролем своего руководителя. У исполнителей возникает особая психическая активность, выраженная в повышенном внимании и интересе к разучиваемому произведению. Внимание как самостоятельная организация и внутренняя собранность исполнителя, является необходимым условием, объединяющим в единую систему деятельность дирижера и хористов.

Немаловажную роль для осуществления своих управленческих функций дирижеры придают зрительной форме психологических контактов. Глазами, не хуже чем словами, можно и одобрить, и отвергнуть, мобилизовать певцов, поднять творческое настроение как отдельного исполнителя, так и всего коллектива. Для того, чтобы между дирижером и хором возникло полное взаимопонимание и атмосфера товарищеской коллективной работы, он обязательно должен видеть глаза исполнителя.

Неуверенность дирижера в знании партитуры зачастую приводят к тому, что он не может оторвать свой взгляд от нот и творчески и психологически изолирует его от исполнителей. Не видя глаз дирижера, хористам всегда кажется, что он о них забыл, не ищет с ними контакта. В таких случаях влияние художественной воли дирижера ослабевает. Его жест теряет выразительность и силу воздействия на исполнителей.

С целью воплощения творческих задач в процессе общения дирижера с коллективом возникает необходимость психологической преднастройки музыкантов на определенный музыкальный образ и соответствующий ему характер исполнительских приемов и средств выразительности. Поэтому перед каждым смысловым разделом произведения, сконцентрировав на себе внимание хора, дирижер «заражает» исполнителей переживанием образа, стремясь вызвать у них чувства и эмоции, аналогичные собственным.

Без чувства нет заразительности, а где нет заразительности, там нет вдохновенного искусства. Истинное вдохновение – это горячая

увлеченность, предельная эмоциональная искренность, непосредственность и самообладание, артистический темперамент и отточенное мастерство.

Создание рабочей атмосферы охватывает собой все тончайшие нюансы творческого процесса, говорит о дирижере как о художественной личности. Нельзя забыть, как П.И. Муравский, руководя хором студентов Киевской консерватории, осматривал своих воспитанников непосредственно перед началом пения и во время концертного выступления. Как он умел «настраивать» певцов на нужную интонацию, на эмоциональный тон музыкального высказывания. Каждому произведению предшествовал проникновенный «интонирующий» взгляд, точно вводящий и передающий образный микромир нового произведения. Его глаза «излучали» духовный ток, идущий из глубины души, который вдохновлял, покорял сознание и сердце каждого хориста и те платили ему любовью, увлеченностью и большой исполнительской отдачей.

В системе взаимодействия дирижера с хоровым коллективом основным средством, безусловно, является дирижирование. Это особый вид художественно-исполнительской деятельности, в котором визуально-иллюстративным способом, базирующимся на особом комплексе выразительных движений и действий дирижера, отражается образное содержание произведения и одновременно осуществляется неразрывный контакт с исполнителями. По определению известного хорового дирижера и педагога К.Ольхова, дирижирование – своеобразный перевод музыки на язык жестов и мимики, перевод звукового образа в зрительный с целью управления коллективным исполнением. Поведение дирижера, естественность или неестественность жеста, позы, мимики лица, выражение глаз – все это с необыкновенной чуткостью и поразительной точностью воспринимается исполнителями.

Главный инструмент управления исполнителем и выражением музыки – это руки дирижера. Ведь для того, чтобы добиться наибольшего взаимопонимания с творческим коллективом, мало высказать свои исполнительские намерения словами. При наличии таланта и техники гибкие, пластичные руки в органическом сочетании с выразительностью лица и особенно глаз являются чудеснейшим, беспредельно выразительным языком. Движения рук обуславливаются характером исполняемой музыки; они должны ясно



выражать творческие намерения дирижера, побуждая коллектив к выполнению этих намерений. Действия рук и всего дирижерского аппарата во время исполнения произведения на эстраде всегда являются результатом большой предварительной работы, длительного общения дирижера с хором. Понимание певцами дирижерской руки, умение коллектива точно и четко следовать жестам являются показателем степени исполнительской культуры хора.

Главной воздействующей силой на концерте и главным инструментом воплощения творческих замыслов является дирижерский жест, подкрепляемый выразительным взглядом, общей приподнятостью дирижера. С его помощью руководитель управляет всеми исполнительскими действиями музыкального коллектива. Поскольку при исполнении хорового произведения жесты дирижера являются единственным средством управления, они, не теряя эмоционального начала, должны быть при этом предельно отчетливыми.

Приемы, способы и формы репетиционной работы, а также манера дирижирования на концерте во многом определяются художественным вкусом, уровнем музыкальной и общей культуры дирижера, его опытностью и поэтому они в значительной мере индивидуальны. Но существует общепринятая система движения рук, владение основами которой для каждого дирижера обязательно. Совокупность приемов, основанных на выработанных правилах дирижирования, называется техникой дирижирования. Хорошая техника делает все движения дирижера непринужденными и выразительными, понятными для певцов и облегчает ему работу с хором. Она имеет и выразительное, и управленческое значение. Известный хоровой деятель и дирижер К. Птица говорил, что владение системой жестов обеспечивает понятное исполнителям выявление художественных замыслов руководителя и умение управлять ими.

Таким образом, дирижированием осуществляется и художественная, и коммуникативная функция. Если творческий контакт с дирижером разрушается, исчезает основной принцип коллективного исполнения – творческое, эмоциональное и психологическое единство участников хора.

Из всего выше сказанного можно сделать вывод, что, чем органичнее слияние, взаимодействие дирижера с хоровым коллективом, тем успешнее решаются исполнительские и регулятивные задачи, определяющие цель и характер совместной творческой деятельности.

### **Список использованной литературы**

1. Г.Л.Ержемский. Психология дирижирования: - Москва, 1988.
2. К.А.Ольхов. Вопросы теории дирижерской техники и обучения хоровых дирижеров.- Музыка, Ленинградское отделение, 1979.
3. Л.Н.Маталаев. Основы дирижерской техники: - М. 1986.

*Опубл.: Межвузовский сборник научных статей ЮПИ, 1996.*

### **ХУДОЖЕСТВЕННО-СМЫСЛОВОЙ АНАЛИЗ ПЕСНИ Ф.ШУБЕРТА «К МУЗЫКЕ»**

Вокально-песенные сочинения Ф.Шуберта относятся к ценнейшему разделу его творчества. Богат в них и разнообразен круг тем, главное место среди которых уделяется воспеванию природы и человеческим переживаниям. Композитору принадлежит более пяти сотен песен разных по типу и жанру, в которых отражается реальная действительность и отношение к ней человека. Композитор запечатлел чувства и настроения своей тонкой художественной натуры.

«Многие песни раскрывают романтический идеал композитора, который связывался в его сознании с понятиями красоты, прекрасного с естественными светлыми и добрыми чувствами вполне земного полнокровного человека, с тем истинно человеческим, что неспособны заглушить даже самые тягостные общественные условия. ... Художник объективного плана в песнях передавал не столько собственные чувства и помыслы, сколько чувства и помыслы, характерные для широкого круга людей своего времени» / Ю.Хохлов /.

Ф.Шуберт показывает своих героев в различных обстоятельствах, во всевозможных психологических состояниях души. Показывает героев благородных и сильных по характеру, наивно-простодушных, глубоко переживающих, романтически увлеченных, счастливых и одиноких. В своем песенном творчестве Ф.Шуберт –

тончайший психолог, проникающий в глубокие тайники человеческого духа.

Стремясь к идеальному воплощению образного строя и смыслового содержания произведения, музыканту-исполнителю предстоит глубоко проанализировать музыкально-выразительные и художественные средства, отражающие данное содержание. В процессе предварительной работы над авторской партитурой в сознании исполнителя происходит поиск своего отношения и литературно-музыкальному тексту, выявление наиболее важных, значимых сторон материала, нахождения содержательных ассоциаций и образных сравнений. Ему нужно понять и почувствовать, что говорит данная музыкальная фраза, почему композитор выделил отдельные слова, в чем эмоциональное значение ритмических структур, в чем смысл возникающей мелодической кульминации, интонационно-гармонического и тонального сдвига. Такое активное эмоционально-психологическое восприятие и анализ музыки укажет певцу самый верный путь к постижению образа и его правдивому воплощению.

Творческое осмысление авторской партитуры, становления целостного исполнительского образа можно условно разделить на три этапа:

Первый этап – это создание общего представления о музыке, об основных художественных образах;

Второй этап – постепенное углубление в сущность изучаемого произведения:

Третий этап знаменует окончательное формирование исполнительского замысла и плана его практической реализации.

Познавая характерные свойства и качества музыки, начиная от изучения внешней формы сочинения / нотный текст, слова /, в ходе дальнейшего углубленного анализа исполнитель приходит к познанию ее внутренней сущности. На завершающем этапе творческого освоения партитуры сложившаяся в сознании исполнительская модель превращается во внутреннее звучание. Вступает в свои права конкретная, действенная мысль исполнителя, которая находит и создает подтекст для каждой ноты и фразы, рождает правильное ощущение образа.

Творческую работу над превращением нотных знаков партитуры в выразительное осмысленное пение можно представить как непрерывную цепь переживательных, психологических действий

музыканта. Воссоздание последовательного, развивающегося во времени авторского музыкального образа зависит от творческого воображения певца, от его музыкально-слуховых представлений. Чем больше воображение исполнителя отметит в нотном тексте подробностей, тем легче будет певцу найти верные интонации своего голоса, тем плодотворнее будет протекать вся последующая работа.

С целью раскрытия содержания изучаемого произведения, его художественно-смысловой анализ целесообразнее начинать с литературного текста, выявляя степень взаимопроникновения музыки и слова, влияния текста на конструирование формы музыкального произведения, определяя структуру / временные единицы стихотворения стопа, строка, строфа, их соответствие размеру и метру музыки /, выделяя главные слова и ударные слоги, определяя «певучесть» текста и т.д. После изучения всех деталей стихотворения, его художественных достоинств можно переходить к анализу выразительных средств музыкального языка.

Указанные особенности исполнительского анализа рассмотрим на примере вокальной миниатюры «К музыке» / слова Ф.Шопера /. Это одна из самых искренних, душевных песен Ф.Шуберта. Романтически восторженно и, в то же время, классически сдержано, просто и естественно выражает композитор чувство подлинной благодарности искусству.

Бесценный дар, ты исцеляешь  
боль сердечных мук!  
Уносишь мысль в заоблачные дали...  
За этот дар бесценный, о музыка,  
тебя благодарю!

Эти пылкие и вдохновенные слова преподносятся как восторженный дифирамб искусству музыки. В песне ощутима личность – самого композитора, его собственное отношение к музыке. Как откровенная исповедь человеческой души воспринимается эта песня. Вместе с тем, это размышление о роли и назначении художника-творца, философское толкование жизни, страстное желание проникнуть в тайны человеческого духа. Особую правдивость этой исповеди придает то, что она выражается без надрыва, не выливается через край, а высказывается тихо и проникновенно, как всякое истинно большое чувство. При всем

лаконизме песня, однако, буквально завораживает своей естественностью, чистотой и добротой чувств.

Четыре последовательно развивающиеся музыкальные фразы составляют строфическую форму этой песни. Соразмерности музыкальных предложений, их стройности и уравновешенности способствует квадратное четырехтактное изложение, а также неизменная четырехдольность размера. Внимание к тексту, к его поэтической форме, образно-смысловому членению выявляется в построении музыкальных фраз, четко обрамленных паузами и короткими интерлюдиями между ними. Это характерно для первых двух построений. Два последующие построения более слитные, лишь четвертая пауза разделяет их в мелодии. Свободно и пластично развивается звуковой поток. Обращает на себя внимание отсутствие ярких контрастов между частями, внутреннее единство мелодических настроений. Начальные две фразы однотипны. Здесь основным мелодическим материалом являются не совсем точные имитации, которые служат «зачином» обеих музыкальных фраз.

Выразительный смысл имитаций в том, что они способствуют прочности определенного эмоционального состояния. Так, начальный квартовый ход с доминанты в тонику воспринимается как утверждение. Восклицательная интонация слышится даже в условиях *pp*. Здесь все решает эмоциональный настрой, проявляющийся в светлом тоне голоса певца, в его приподнятости и благородстве звучания. Наиболее значимое слово «дар» укрупнено трехчетвертной длительностью, оно становится опорным центром фразы. Волнением обозначены слова «Как часто». Неустойчивость состоянию придают широкие зигзагообразные скачки (кварта вверх, секста вниз). Возникают элементы скрытого двухголосия, появляются два плана ведения мелодии – верхний и нижний.

Сопоставление регистров внутри единого построения, скрытое двухголосие придают мелодии особую «объемность», сочность, эмоциональную наполненность, динамизируют ее / Ю. Хохлов /.

Широкая амплитуда скачков не нарушает, однако, впечатления певучести и плавности мелодии.

Не столько с украшающей, сколько с характеристической целью употребил композитор форшлаг к ноте *d*. Здесь он становится неотъемлемым элементом самой мелодии, исполняется, как восьмая

длительность, очень легко и плавно «срывается» с вершины интервала и «падает» на его основу, сохраняя кантиленность пения.

Особой теплотой окрашивает музыку, внезапно сменившая мажор, минорная гармония – отклонение в h-moll. Заканчивается эта фраза на звуках мажорной терции прозрачной по колориту полной каденцией. Следует отметить, что четырехтактовое изложение придаст данному построению четкую симметричность и закругленность, ясность выражаемой мысли.

Вторая фраза образует трехтакт, но она не воспринимается как незавершенная структура, потому что дополняется однотоковой фортепианной интерлюдией. Мелодический рисунок очень похож на предыдущий. Нисхождение на септиму в имитационном звене используется для передачи состояния глубокого погружения в смысл слов: «ты исцеляя боль». Отклонение в h-moll – VI ступень дает возможность выразить герою чувство благодарности, искреннего признания чарующей силе музыки. В сопровождении следует отметить «поющий» бас.

Логичная смена гармоний, ясная и простая аккордика связываются с чистотой и прозрачностью образа.

Следующая предкульминационная также хорошо согласуется с поэтическим текстом. Здесь происходит постепенная активизация развития музыкального материала. Местная кульминация фразы, предвосхищающая главную кульминационную точку всего произведения, приходится на слова «заоблачные дали». На вершине мелодической волны композитор короткой длительностью выносит на передний план мажорную тоническую терцию, которая в следующей фразе, повторяясь на более крупной длительности, становится центральной кульминационной точкой песни. Выделение терцового тона осуществляется поступенным разбегом и скачком к нему, затем плавным возвращением через II ступень к опорному тону. Здесь им является нота си, но не в качестве тоники, а терции h-moll. Кульминация заканчивается прерванным оборотом V<sub>2</sub> – VI.

Важным выразительным элементом снова выступает форшлаг, с которым берется звук d. Здесь он еще более изящный и мягкий. Таким образом главные слова «милый звук» в первом куплете и «благодарю тебя» во втором получают «индивидуальную характеристику». Живые речевые интонации слова претворяются в песне в исключительно гибкую эмоциональную музыкальную речь.

Композитор чутко слышит декламационную природу слова и целой литературной фразы. В полном гармоническом слиянии находится текст и музыка – можно сказать, что текст создан для музыки не меньше, чем музыка для текста. Но не следует забывать при этом, что песенный образ у Шуберта есть прежде всего вокально звучащий образ. Внутренняя его сущность заключена в музыке композитора, в ней нужно искать и находить характерные его черты.

Характернейшее свойство песенного творчества Шуберта – это вокальность, понимаемая не только как умение писать для голоса, но и как вокальное удобство и певучесть мелодий.

Удивительно правдиво по смыслу, но человечески тепло и сердечно высказывает свое чувство автор песни. Он расцвечивает музыкой художественное слово. Оно становится интонационно богатым и полнозвучным. Обаяние, содержательность, впечатляющая сила мелодий Шуберта определяются тем, что они представляют собой «музыкальную запись» высокохудожественной, отвечающей замыслу поэта декламации стихотворения, его «речевой мелодии» / Ю.Хохлов /.

Чтобы передать правдивость и выразительность ключевых слов песни «За этот дар благодарю», композитор находит и точно фиксирует в нотном тексте речевую декламацию. Таким образом он воспроизводит верный благородный тон и индивидуальный строй фразы, возвышая и углубляя слово. Подобные случаи можно определить как музыкальное изображение речи.

Формирование целостного художественного образа данного произведения не прекращается с окончанием вокальной партии. Оно находит свое развитие в «эмоционально открытом», полном глубокого смысла фортепианном заключении.

Здесь предоставляется «слово» самой музыке. Она как бы «говорит» сама за себя своим чарующим, благозвучным языком.

Дополняющий образ тематически самостоятельный, но по характеру похож с основным. Его интонационная природа несомненно произрастает из предыдущего музыкального материала.

Постлюдия является связующим звеном между первым и вторым куплетами, ею же и заканчивается песня.

Единство постлюдии и остальной части сочинения, их связность проявляется и в оформлении самого перехода от основного вокального раздела песни к фортепианному заключению.

Четырехголосная фактура изложения фортепианной партии вызывает ассоциации с хоровым пением.

Важнейшим качеством этого лаконичного эпизода, как и всего произведения, является его особая напевность и гармоничность, нежнейший лиризм, удивительная красота и открытая непосредственность. В переливах этих простейших гармоний, в изумительных диссонантных созвучиях, в нежном трепете непрерывно льющихся ровных длительностей, в гибких динамических волнах можно расслышать живое дыхание и поющий голос восторженного человека, покоренного красотой музыки. Ф.Шуберт стремится к музыкальной «расшифровке» эмоционального смысла и психологического состояния героя. В этих целях он применяет колористические тональные движения (D-dur – G-dur – h-moll – e-moll – чередование света и тени /, «беспокойство ритма», задержания на сильной доле. Возникающее противоборство разнонаправленных сил придает мелодии внутреннюю напряженность, увеличивает ее эмоциональную нагрузку.

#### **Список использованной литературы**

1. Хохлов Ю. Песни Шуберта Черты стиля. – М.: Музыка, 1987.

*Опубл.: Сборник статей «Ф.Шуберт в музыкальной педагогике». – Ханты-Мансийск, 1998. – С. 45-52.*



## IV. ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ МИТЦІВ ЗАКАРПАТТЯ

### «CANTUS» – ВІД АНСАМБЛЮ СТАРОВИННОЇ МУЗИКИ ДО СУЧАСНОГО КАМЕРНОГО ХОРУ

*Під склепінням багато оздобленого інтер'єру старовинної церкви, нині великого залу обласної філармонії, звучать складні мережива хорових голосів із незвичними для слуху тембро-гармонічними та ритмо-фактурними особливостями. Це один із кращих камерних хорів України «Cantus» розпочав концертний філармонічний сезон виконанням духовної музики сучасних українських композиторів.*

Створений талановитим диригентом Емілом Сокачем у 1986 році творчий колектив пройшов декілька щаблів професійного зростання від ансамблю старовинної музики до сучасного камерного хору, який легко долає різні типи композиторської техніки, нові системи музично-виразових засобів, модерну стилістику тощо.

Саме цей жанр був широко представлений у концерті «Кантуса».

Тематизм духовної кантати «Світ во откровеніє» харківського композитора авангардного напрямку Олександра Щетинського базується на церковній православній традиції.

Безперервність звукового потоку, поєднання монодійності з хроматичною «повзучістю», яскраві гострі кульмінації надають музиці експресії та драматизму. Введення в фактурну тканину дзвону підкреслює духовність твору. Лагідний ансамблевий спів молитви «Отче наш» доведений до душевного бентеження в гострих кульмінаційних підйомах, тембрально багата святкова інтонація чи не найкраще відтворює образ Пресвятої Богородиці. Гармонія вічності і безмежної благодаті панує в хоровому співі, змальовуючи Світ, створений Богом.

Духовна музика нашого земляка, видатного композитора сучасності Євгена Станковича послугувала окрасою концерту. Масштабне музичне мислення митця яскраво і самобутньо виявилось у його українських пассіонах: Кадиш-реквіємі «Бабин яр» на сл. Д.Павличка, «Чорній елегії» на вірші П.Мовчана, «Музиці рудого лісу», «Панахиді» та «Ектенії заупокійній».

Слухачі мали насолоду почути фрагменти Літургії, написані на замовлення друзів із Канади. Незважаючи на текст святого Іоанна Златоустого, твір за визначенням самого автора, скоріше світський,

для концертного виконання, «в якому кожний повтор зумовлений суто музичним розвитком і експресивністю викладу».

Еміл Сокач володіє творчою свободою керування, ненав'язливістю, точністю та експресивністю диригентського жесту. Його художня концепція глибоко продумана, відчута хористами, вокально-хорова технологія з'ясована і подолана співаками.

Диптихом Валентина Сильвестрова «Отче наш» та «Заповіт» завершується побудова концерту. Композитор привертає увагу новаторським музичним висловлюванням. Звернення митця до поезії Тараса Шевченка в кантаті та зокрема до Заповіту, який прозвучав у концерті, не випадкове. Композитор поставив собі за мету створити епічний портрет поета — як ніжний ліричний, так і гнівний, закличний. Мелодична основа — національна українська, пісенна. Виразна вокалізація твору, на початку, концентрує основну думку заповіту. На ній розгортається мелодія — поривчаста, польотна. Кожний куплет драматизується, приводячи до кульмінації — «поховайте та вставайте, кайдани порвіте!»

Нова версія «Заповіту» Сильвестрова — своєрідна, сучасна, вона вдало вписується у «драматургію» концерту.

Побажаємо ж колективу «Кантус» та його керівнику Емілу Сокачу нових творчих злетів, нових концертних програм та всесвітніх перемог.

*Опубл.: Газета «Ужгород». – №4 (364). – 21 січня 2006 року. – С.12.*

## **НОВИЙ ТВОРЧИЙ ПРОЕКТ «CANTUSA» – РОСІЙСЬКА ХОРОВА КЛАСИКА**

Уже майже чверть століття шанувальників хорового мистецтва чарує знаний в Україні і за його межами муніципальний камерний хор «Cantus», створений талановитим митцем Закарпаття – народним артистом України Емілом Сокачем.

Маючи в своєму творчому арсеналі широкі горизонти музичного бачення, диригент впевнено веде свій колектив складними дорогами художнього та творчого зростання, будуючи концертні програми в різних напрямках і стилях.

Систематично відвідуючи концерти колективу, я слухала твори композиторів українського бароко: Дмитра Бортнянського, Максима

Березовського, сучасних українських композиторів авангардного напрямку (стаття в газеті «Ужгород» від 21 січня 2006 року №4), західноєвропейських композиторів у жанрі кантатно-ораторіальному тощо. Напочатку травня ми стали свідками визначної події в музичному житті нашого краю – виконання російської класичної духовної і світської музики Сергія Танєєва, Петра Чайковського, Павла Чеснокова, Олександра Архангельського, Сергія Рахманінова, масштабного поліфонічного творіння С.Танєєва кантати «Іоанн Дамаскін» у трьох частинах. Концерт розпочав зведений хор «Cantusa» і співаків із Швейцарії, які співпрацюють з камерним хором уже впродовж десяти років. Нині вони проходили майстер-курси, результатом яких став сумісний проект – виконання кантати С.Танєєва. Урочисто прозвучав духовний піснеспів «Христос воскрес». Хорова мініатюра П.Чайковського «Ночевала тучка золотая» надала звучанню імпульсу витонченості, виразності і натхненності. Кожний акорд вирізнявся ансамблевою рівноваженістю, мелодичною рельєфністю і тембральною відповідністю образному строю музики. Незважаючи на своєрідну трактовку «Тучки» (темп дещо прискорений порівняно з традиційним виконанням), вона все ж переконала слухача завдяки випуклості фразування, логіці цезур, виразному підпорядкуванню образному змісту твору. Окрасою концерту стали хорові акварелі С.Танєєва на слова Я.Полонського, які по праву є шедеврами російського хорового мистецтва. Саме танєєвський класичний стиль мав значний вплив на плеяду московських хорових композиторів. «Вечер», «Посмотри какая мгла», «Звезды» – твори, які ніколи не втратять своєї актуальності і чарівності. Співаки вдало змалювали барви «Вечора» і тембром, і кантиленністю, і легкістю, прозорістю фактури, і віртуозністю поліфонічних засобів, і виразністю сольних епізодів хорових партій. Трохи бракувало філігранності й артикуляційної відточеності в звукописі «Посмотри какая мгла». Незважаючи на полярність теситурних умов у творі «Звезды», колектив виявив інтонаційну і тембральну ансамблевість. У руках керівника хор – слухняний інструмент, який відгукується на усі його виконавські наміри. У концерті були озвучені духовні твори П.Чеснокова «К Богородице прилежно» й О.Архангельського «Помышляю день страшный». Народжений у сім'ї регента, П.Чесноков глибоко відчував природу церковного співу. Його хорова інструментовка

розкриває багатство російських співаків (басів і октавістів), які за висловом самого композитора «злилися і врівноважилися, щоб утворити прекрасну звучність акорду». Стихію вокальності в світлому образі Богородиці намагалися створити хорові голоси «Cantusa» (особливо жіночі), але при цьому не вистачало регістрової і тембральної повнозвучності акордів. У хоровому концерті Архангельського виконавська драматургія твору відповідала задуму автора, глибині думки. Тембральні барви хорових партій у різноманітних їх поєднаннях створювали страждальні інтонації, які призвели до могутнього драматичного нагнітання. Гімн діві Марії «Богородице, діво, радуйся» Сергія Рахманінова (6 номер з «Всенощної») якнайкраще доповнює образ матері Ісуса. Написаний номер на авторську мелодію пісенного складу, якій притаманні ясність колориту, легкість і прозорість викладу (рух чотирьох голосів підголосково-поліфонічної фактури), з рівним і плавним голосоведенням. Цей твір мав чітку і переконливу концепцію виконання.

Другий відділ концерту є кульмінаційним у розкритті виразних можливостей вокальної поліфонії Сергія Танєєва. Кантата «Іоанн Дамаскін» віддзеркалює повну картину хорового стилю композитора, в якому поєднуються гармонічні і поліфонічні прийоми письма. Композитор визначає багатство поліфонічного мислення: «Контрапункт дає можливість кожному голосу заспівати ту мелодію, яка виражає даний настрій, і таким чином добути з хору найбільшу виразність, на яку він здатний». Ці слова автора можна віднести до виконавського процесу артистів «Cantusa» і співаків зі Швейцарії, які змогли своєю вокальною майстерністю на великому емоційному підйомі проникнути в глибину Танєєвського задуму про життя і смерть людини. Озвучені рядки траурного тропаря з поеми О.Толстого наближає кантату Танєєва до жанру реквієму, яку він присвятив своєму вчителю Миколі Рубінштейну. Тема з православного траурного обряду «Со святыми упокой» обрамлює кантату і здобуває наскрізного розвитку. Лірична, щира, сповідальна основна елегійна тема розвивається у формі фуги, створюючи стереофонічне звучання, насичуючи хорову фактуру наростаючою драматичною напругою. Людські страждання виражені в скорботних, благальних мотивах побічної теми. Проникливо, умиротворено прозвучала друга частина кантати. Благозвучне чотириголосся внесло

рівновагу і смирення. Третя частина повертає нас до драмантичних подій. Фанфарна, динамічна інструментальна тема віртуозно виспівується хоровими голосами. Художня думка виражається і словом і звуком, ніби змальовуючи силу людського духу. Хор продемонстрував високий рівень артикуляційної досконалості. Кульмінаційною вершиною кантати стало поєднання трьох тем, які прозвучали рельєфно, художньо переконливо. І знову звучить лейттема спокійно і врівноважено. Хорал вносить умиротвореність, душевний спокій.

Зрілість художнього керівника і його хору дали можливість сконцентрувати свої творчі зусилля на відтворення найтонших людських думок і почуттів, поліфонічної майстерності автора, інтонаційних і тембральних барв кантати. Відсутність симфонічного оркестру ускладнювала виконавський процес колективу, але жодним чином не зіпсувала загальної концепції. Маріанна Сокач – завідувачка фортепіанного відділу Ужгородського державного музичного училища імені Д.Є. Задора змогла органічно увійти в творчий стиль композитора, досягнути емоційний тонус полотна і виявити ансамблеву узгодженість між диригентом і співаками. Творча реалізація Еміла Сокача як диригента можливо і не відбулася б, якби він не зустрівся в юності з Іваном Михайловичем Сопком, який розкрив йому таємниці професії і націлив його на подальше навчання в Київській консерваторії. Як представник київської хорової школи, Еміль Петрович продовжує художні критерії Павла Муравського: досягати унісону кожної хорової партії, інтонаційної, тембральної, динамічної і стильової довершеності хорового твору. Концерт російської хорової музики – це ще один крок на шляху творчого пізнання. Зрілий музикант, за плечима якого багато творчих перемог, сподіваємось, з невгамовним творчим запалом буде відкривати для нас все нові і нові пласти хорової музики.

*Опубл.: Щоквартальний вісник «Культурологічні джерела». – Ужгород. – №2(14). – 2011. – С. 68 – 72.*

## «CANTUS» ВІДЗНАЧИВ 20-РІЧНИЙ ЮВІЛЕЙ!



Ювілейний концерт камерного хору «Cantus» вийшов за межі традиційного і здобув ознаки образно-тематичної та жанрової розмаїтості. Особливою окрасою дійства було поєднання хорового й інструментального жанрів, що сприяло багатству колориту, атмосфері одухотвореності, витонченості, емоційної піднесеності.

Багаторічна творча діяльність колективу сформувала його виконавців у монолітний, злагоджений, динамічно й тембрально багатий інструмент, якому по силі виконання складної авангардної музики, гармонічно врівноваженої, мелодично витонченої, ясної за формою, класичної, багатой хоровою органікою духовної музики. Ми мали нагоду почути Д.Бортнянського, К.Стеценка, П.Чеснокова, С.Дегтярьова, католицьку месу Дж.Россіні, сплетіння колядок і щедрівок М.Леонтовича, С.Людкевича в обробці Є.Станковича, О.Яковчука з мереживом сучасних співзвуч, які прозвучали в переддень Різдвяних свят.

Випускник Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського Еміл Сокач у далекому 1986 році створив ансамбль старовинної музики, який згодом переріс у сучасний камерний хор, один із кращих колективів України.

Автор статті протягом багатьох років, навідуючись до Ужгорода, була свідком професійного зростання колективу. Цьому сприяла, в першу чергу, репертуарна політика художнього керівника, яка

базувалася на всесвітніх зразках хорової музики. Він не боїться технічних складностей, а наполегливо їх долає.

Обласний центр не має можливостей формувати колектив із досвідчених, високопрофесійних співаків, які б легко долали інтонаційні і технічні складності. Еміл Петрович наполегливо працює в більшості з випускниками середніх навчальних закладів, досягаючи філігранності в співі, артистичності, виконавської свободи.

Слухаючи в 2006 році виконання хором «Cantus» духовної музики сучасних українських композиторів, я переконалася, що колектив зміг подолати модерну стилістику, нову систему музично-виражальних засобів, композиторських технік. У концерті звучала музика Осетинського, Є.Станковича, В.Сильвестрова. Духовна кантата «Світ во откровеніє» Осетинського, фрагменти літургії Є.Станковича, диптих «Отче наш» і «Заповіт» В.Сильвестрова прозвучали художньо переконливо, де звуковий потік із хроматичної повзучості поєднувався з яскравими гострими кульмінаціями, надаючи музиці експресії та драматизму.

Заслуговує на увагу новий творчий проект колективу – російська хорова класика. Керівник сфокусував свою роботу на найвизначніші здобутки світової музики. Кантати, хори без супроводу С.Танєєва є справжніми шедеврами. Невичерпні виражальні засоби поліфонії, яскравий мелодизм, дивовижний дар музичної зображальності ставлять хорову творчість композитора на вищий щабель художньої досконалості. Саме завдяки С.Танєєву цей жанр зайняв провідне місце в хоровій творчості російських композиторів.

«Cantus» звернувся до великих форм, таких як «Иоанн Дамаскин» С.Танєєва, «Всенощна» С.Рахманінова, «Запечатленный ангел» Р.Щедріна, хорові акварелі С.Танєєва на слова Я.Полонського «Посмотри какая мгла», «Вечер», «Звезды», духовні твори П.Чеснокова, О.Архангельського. Високі художні критерії, які ставить перед хористами керівник, шліфують їх вокальну майстерність та формують стильову досконалість.

У репертуарі «Cantus» великий відсоток зразків західноєвропейської музики: П.Хіндемита, Дж.Верді, А.Вівальді, Л. ван Бетховена, А.Шенберга, Ф.Пуленка, Дж.Россіні.

Згадую 2000 рік... У Закарпатському обласному художньому музеї ім. Й.Бокшая я почула у виконанні камерного хору «Cantus» твори українського бароко М.Березовського, Д.Бортнянського. Мене

вразила рельєфність хорового звучання, філігранна техніка, яскрава мелодійність у поєднанні з тембральним розмаїттям, які створили багату звукову колористику в творах видатних майстрів XVIII століття. Напередодні цього концерту я читала в центральній пресі статтю, яка мала назву «Самозванці з Ужгорода», в якій нарікали, що колектив, гастролуючи за кордоном, отримуючи нагороди на престижних хорових конкурсах, оминає при цьому столицю України – місто Київ. Але ми не будемо засуджувати Е.Сокача за те, що він надає перевагу європейському визнанню, адже ми, українці, бажаємо бути з Європою.

А тепер, знову повернемося до ювілейного концерту «Cantus». Сценарій концерту глибоко продуманий і націлений на дві важливі події – Різдво Христове і 20-річчя від дня заснування колективу. У репертуарі переважають твори українських композиторів Д.Бортнянського, К.Стеценка, С.Людкевича, Є.Станковича, М.Леонтовича, О.Яковчука, Б.Фроляк, які вдало поєднуються з майстрами російського духовного письма С.Дегтярьова, П.Чеснокова і Західної Європи – меси Дж. Россіні, фантазії C-dur для фортепіано, оркестру і хору Л. ван Бетховена.

Урочисто-панегіричний концерт Д.Бортнянського №6 «Слава в вишних Богу» з текстом різдвяної стихії, який прославляє народження Ісуса Христа, відкриває це святкове дійство.

Пасхальний концерт С.Дегтярьова «Днесь всяка тварь» – мажорний у характері гімну. Хор втілює атмосферу величної простоти, чуттєвості, великої уваги до тексту піснеспівів. Не випадково цього композитора музикознавці ставили в один ряд із Д.Бортнянським. Його класичний стиль, перейнятий у майстрів італійського музичного письма вирізняється врівноваженістю форм, продуманістю, тембральним багатством, що вимагає від колективу майстерності виконання.

Частина з літургії «Іоанна Златоустого» К.Стеценка «Милість спокою» підкорила слухачів глибиною інтерпретації, рельєфністю звукових пластів, насиченою хоровою органікою, величністю і врівноваженістю виконання. Не випадково, що поряд з українською духовною перлиною К.Стеценка прозвучав шедевр «Ангел вопієше» з літургії видатного російського духовного композитора П.Чеснокова. Солістка Світлана Глеба філігранно, тембрально досконало втілила образ Богородиці в поєднанні з легким хоровим «ажуром».



Народне українське мереживо колядок і щедрівок «урізноманітнило» і звеселило сценарій концерту.

Дві частини урочистої меси Дж. Россіні «Kyrie», «Cum sancto spiritum», яку композитор скромно назвав «маленькою», вирізнялися натхненністю виконання, де могутня сила й епічна величність змінювалися на ніжні зворушливо-витончені образи, які зближують цей духовний твір з оперою.

Народжений для опери-буффа, як Россіні сам про себе говорив, завдяки замовленню і наполяганню абата Варели з Мадрида, створив два шедеври духовної музики «Stabat mater», Messa. Спочатку Messa була написана для невеликого камерного складу виконавців: вісім учасників хору, чотири солісти, два фортепіано і гармоніум. Пізніше Россіні переробив партитуру для великого оркестру. Творчий подарунок підготувала львівська композиторка Б.Фроляк, яка співпрацює з академічним камерним хором «Cantus». Урочистий піснеспів «Благослови, душа моя, Господа» прозвучав у концерті у виконанні симфонічного оркестру оперної студії Львівської консерваторії і камерного хору.

Ідею виконання в Закарпатті «Фантазії» Л. ван Бетховена художній керівник колективу виношував довгий час. І саме в ювілейний рік йому вдалося реалізувати її завдяки старанням піаніста-земляка заслуженого артиста України Й.Ерміня і гостей зі Львова – симфонічного оркестру.

Хорова фантазія C-dur створювалась Бетховеном для академії 1808 року як завершальний номер програми. Авторські концерти Бетховена називалися у Відні «музичними академіями». З середини XVIII століття академії постійно функціонували в музичному житті Відня. Ці авторські концерти проходили з різноманітною програмою, в якій композитор знайомив слухачів зі своїми новими творами. Отже задум твору: прелюдія соліста (Adagio) змінюється поступовим включенням оркестру (Finale) і заключним хором (три строфи), де звучить прообраз мелодії гімну радості фіналу дев'ятої симфонії. Джерело цієї мелодії закладене в бетховенській пісні на текст Бюргера «Gegenliebe» 1795 року. «Слова, як і музика, - говорив Бетховен, - були створені за такий короткий строк, що не вистачило часу навіть для запису партитури». Поет Кухнер підставив текст під уже готову мелодію за декілька днів до Прем'єри.

Закарпатський слухач гордий від того, що твір, який відкриває сторінку в жанрі фортепіанних концертів геніального німецького композитора Л. ван Бетховена, професійно прозвучав на сцені Закарпатської обласної філармонії, від виконання якого ми усі отримали велику естетичну насолоду.

Шанувальники академічного камерного хору «Cantus» мали нагоду переконатися, що саме цей колектив Закарпаття сфокусував свою творчу роботу на найвизначніші здобутки світової та української музики, що Емілу Сокачу притаманні широта образно-емоційного бачення музики, велика наполегливість і диригентська воля. Побажаємо колективу на майбутнє великих творчих звершень!

*Опубл.: Щоквартальний вісник «Культурологічні джерела». – Ужгород. – №1(21). – 2013. – С.17 – 18.*

## **ЛЮБОВ ЛУКІНА: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ПЕДАГОГА, МУЗИКАНТА, ВИКОНАВИЦІ**



Скромна посада викладача Ракошинської дитячої школи мистецтв Мукачівського району, яку обіймає випускниця теоретичного відділу Ужгородського державного музичного училища імені Д.Є. Задора, Мукачівського державного університету та магістратури цього вузу Любов Петрівна Лукіна, розкриває її педагогічне дарування, виконавський та композиторський талант. Показове заняття на тему «Творчі форми роботи в ладу на уроках сольфеджіо» з експериментальною групою учнів 5-го класу (фортепіано), проведене 27 лютого 2013 року для вчителів музичних шкіл області, є тому яскравим підтвердженням. Унаслідок методично послідовної, глибоко продуманої побудови навчального курсу з сольфеджіо (творчі завдання були впроваджені з першого класу), завданням якого є розвиток слуху, урок перетворився в радість творчості, щастя доторкнутися до високого мистецтва композиції.

Попередньо, в методичній доповіді «Творчі форми роботи в ладу на уроках сольфеджіо» Любов Петрівна дала обґрунтування творчих завдань учнів, їх переваги над звичайними слуховими та інтонаційними вправами. Вивчаючи методичні праці з цього питання

Г.Алчишевського, О.Давидова, М.Калугіна, С.Мальцева, Г.Шатковського, педагог дійшла висновку, що саме творчі форми роботи викладання сольфеджіо сприяють розвитку активності учнів, пробуджують потребу постійного спілкування з музикою

Структура уроку була підпорядкована розвитку слухових навиків, вихованню бездоганного смаку учнів. Педагогічна чуйність Любові Лукіної проявлялася не тільки в можливості визначити професійні дані учня, але й у здатності побачити його внутрішній світ, налагодити контакт взаємної довіри і впливати на розвиток дитини в цьому напрямку. Саме тому, усі форми роботи знайшли відгук в учнів, виконувалися продуктивно і художньо переконливо.

Вступна частина уроку-розспів, опитування домашнього завдання, де мелодія диктанту супроводжувалась написаним у домашніх умовах акомпанементом. Учні визначили функціональність акордів супроводу, дописали другий голос до народної пісні «Ой у полі деревце», проаналізували інтервали. На три основні жанри в музиці: пісня, танець, марш написали свої мелодії і супровід.

Основна частина уроку також побудована на творчих завданнях: запропонований ритмічний малюнок слід перетворити в мелодію, дописати третій голос до послідовності інтервалів, визначити функції і проспівати їх, імпровізувати ритмічний малюнок, написати мелодію, акомпанемент. Усі учні завзято виконували творчі завдання, співали створену мелодію, простукували ритмічний малюнок.

Викладач звернула увагу на розвиток творчої уваги за допомогою слухання музики. Який художній образ змалював композитор К. Сен-Санс в «Акваріумі»? Активні, емоційні відповіді учнів виявили багаті асоціативні враження, що свідчать про велику попередню виховну роботу викладача.

Кульмінацією уроку стало написання варіацій на подані теми та створення мелодії на поетичний текст діти виявили неабияку творчу фантазію. Демонстрація на фортепіано витвору кожного учня говорить про індивідуальний підхід до поставленого завдання, про перші спроби композиторського мислення вихованців школи.

Відкритий урок перетворився у справжнє свято дитячої музичної творчості. Учні художньо переконливо творили мелодію, ритм, акомпанемент.

Любов Петрівна – автор великої кількості фортепіанних творів, один із яких був виконаний на уроці. Навіть розспів дітей

супроводжувався складним гармонічним супроводом, який сприймався як самостійний художній твір.

Любов Петрівна має значний виконавський досвід. Вона займається просвітницькою діяльністю. Так, в Мукачівському державному університеті вона провела лекцію-концерт з фортепіанних творів Левка Ревуцького; в якості концертмейстера допомагає магістрантам-скрипалям, хоровим диригентам виявити виконавську майстерність на сцені; брала участь у проведенні ювілейного концерту з нагоди 200-річчя Ф.Шопена.

У музичній школі провела тематичні заходи – лекції-концерти, присвячені творчості Ф.Ліста, В.Косенка. У її виконанні прозвучали фрагмент із сонати h-moll та транскрипція на одну з тем Ф.Шуберта (Ф.Ліст); «Поема-легенда», поема «Бажання» h-moll, ноктюрн-фантазія, етюд b-moll, h-moll, es-moll (В.Косенка) та інші.

На обласній музично-теоретичній олімпіаді, де брали участь 49 учнів з різних музичних шкіл області, учениця восьмого класу Ракошинської музичної школи Герц Іванна зайняла третє місце.

Винятковий на Закарпатті музикант, педагог, концертмейстер з універсальною підготовкою, виконавським і педагогічним покликом, аналітичним мисленням і великою закоханістю до музики, дітей. Любов Петрівна Лукіна знаходиться в постійному творчому пошуку, навчаючи молоде покоління прекрасному мистецтву – музиці.



---

*Опубл.: Щоквартальний вісник «Культурологічні джерела». –  
Ужгород. – №1(21). – 2013. – С.24.*

## ПЕДАГОГІЧНА МАЙСТЕРНІСТЬ ПРОФЕСОРА ВОКАЛУ НАДІЇ САФРОНОВОЇ

*З нагоди 75-річчя від дня народження*



Надзвичайно цікавою є думка відомого філософа-гуманіста Мішеля Монтеня про співвідношення знань, розуму і душі. Ні в психологічній, ні в педагогічній літературі немає ясного розуміння природи і витоків такого важливого і значущого взаємозв'язку. У ході суджень з цього питання автор констатує: «Проте тому, хто не осягнув науку добра, всяка інша наука приносить лише шкоду».

Поєднання знань, розуму і душі притаманне нашій гості з Москви, викладачеві вокалу інституту сучасного мистецтва, професору Надії Петрівні Сафроновій. Її вихованці-лауреати республіканських, міжнародних конкурсів вокалістів в Італії, Україні, Фінляндії, солісти обласних філармоній, оперних театрів України і Польщі. Готуючи професійних співаків, Надія Петрівна має неоціненний дар вихователя. Він простягається на моральні якості людини: доброзичливість, турботу, співпереживання, милосердя, готовність прийти на допомогу. Не випадково, що її вихованці

підтримують з нею зв'язки вже протягом 40 років, діляться з нею своїми творчими здобутками, запрошують на свої концерти. Так, солістка Варшавської опери Ольга Пасічник у листі до Надії Петрівни пише: «Ви навчили мене бути відповідальною, людяною, відданою своїй справі, за що вам низький уклін». Н.Сафронова наголошує, що завдання педагога – виховувати людину, для якої музика є її душею.

Нікого з її однолітків не здивувало те, що Н.Сафронова відвідала Закарпаття в поважному віці (народилася у грудні 1938 року). Адже саме в Ужгороді почалося її співоче життя. У 1956 році вона вступила на вокальне відділення Ужгородського державного музичного училища, де пройшла курс навчання за три роки.

На майстер-класі вокального відділу Надія Петрівна згадала свої студентські роки в Ужгороді. Не маючи музичної підготовки, вона наполегливо вивчала теорію музики, сольфеджію, музичну літературу. Андрій Євгенович Задор закладав основи співочої майстерності, тренувальними вправами розкривав секрети дихання, артикуляції, дикції, знайомив з вокальною літературою. До закінчення училища у студентки-випускниці був накопичений репертуар для вступу до консерваторії. З 1959 по 1964 роки – навчання у Львівській консерваторії, куди вона потрапила без складностей, незважаючи на великий конкурс (100 чоловік на п'ять місць). Маючи диплом з відзнакою, Надія блискуче пройшла випробовування у два тури і була зарахована студенткою до класу доцента Одарки Карлівни Бандрівської. Племінниця Соломії Крушельницької, Бандрівська, у своєї тітки в Італії опановувала італійську школу співу. Велика жага до вокального мистецтва Сафронової зблизила ученицю і педагога. Материнське піклування Одарки Карлівни про Надійку мало продовження в учнях Сафронової, яких вона виховує впродовж багатого творчого життя. Після закінчення консерваторії Надія Петрівна отримала кваліфікацію оперної, концертно-камерної співачки, викладача вокалу. З 1959 року – солістка Львівської філармонії і оперної студії при Львівській консерваторії. Сценічне життя співачки проходило в різних куточках Радянського Союзу. Молода, тендітна Надія випробовувала себе в камерному репертуарі. У супроводі органістки Надії Бакєєвої вона співає на сцені Ленінградського театру. Виконавський доробок Сафронової становить понад 350 сольних концертів у супроводі симфонічних, народних, духових, естрадних оркестрів містами України, Росії,

Угорщини, Чехії, Польщі, оперних партій у виставах, записів на телебаченні, радіо. Вона – Лауреат ІІІ фестивалю вокалістів у Москві. Нагороджена почесною грамотою Міністерства культури УРСР за високу професійну підготовку й успішні виступи в конкурсах.



*Викладачі з фаху Андрій Задор та Одарка Бандрівська*



*Надія – студентка Львівської консерваторії*

У Рівненському інституті культури та педагогічному інституті, де почалася її викладацька робота, Н.Сафронова закладала підвалини своєї педагогічної майстерності. Безмежна відданість співочому

мистецтву виражалася у строго продуманій системі навчання студентів постановки голосу, можливості розгледіти внутрішній світ людини, налагодити контакт взаємної довіри і впливати на розвиток особистості. Приятелюючи з Надією Петрівною, автор статті пригадує, що її заняття з студентами не припинялися навіть у вихідні дні. Прийдеш до неї додому, а там, замість відпочинку, розспівуються її вихованці. Запитаєш чому так, а вона відповідає: голос вимагає постійного тренування.

Значною музичною подією в місті Рівне стала постановка опери М.Лисенка «Ноктюрн» силами студентів, ініціатором, режисером, виконавцем якої була Сафронова (1972 рік). До 100-річчя від дня народження Соломії Крушельницької в 1973 році в Рівному був проведений урочистий ювілейний вечір, на якому виступила Одарка Бандрівська – доцент Львівської державної консерваторії ім. М.Лисенка зі спогадами про свою тітку Соломію Крушельницьку. Надія Сафронова виконала українські народні пісні з репертуару всесвітньо відомої української співачки. У 1975 році на музично-педагогічному факультеті Рівненського педагогічного інституту, організатором якого була Сафронова, був проведений конкурс вокалістів ім. М.Лисенка. Головою журі була запрошена солістка Національної опери, народна артистка України Євдокія Колесник.

Віддаючи себе педагогічній праці, Надія Петрівна здобула перші творчі перемоги. Її вихованці Василь Чепелюк, Микола Фенглер, а пізніше Лариса Ковальова, Ольга Пасічник, Наталія Свобода, Валерій Кириченко, Микола Швидків, Галина Попович, Оксана Ільницька, Роман Марчак, Олег Дзюба, Сергій Панасюк, Микола Головатюк стали професійними співаками, викладачами мистецьких вузів. Наполеглива і копітка праця видатного педагога, її настирність і терпеливість у досягненні технічних та тембральних барв голосу привели до значних професійних результатів. Так, Наталія Свобода – народна артистка України та Валерій Кириченко – солісти Львівського оперного театру, Ольга Пасічник – солістка Варшавської камерної опери, Василь Чепелюк – народний артист України, соліст Волинської філармонії. Доцент Рівненського гуманітарного університету Галина Попович у навчальному посібнику «Формування вокально-технічних навичок у співаків-початківців» аналізує основні принципи роботи відомого в Україні викладача з постановки голосу Надії Сафронової. Педагог зосереджував свою увагу на техніці і



якості звуку. Давались арпеджіо, гами, вправи з вокалізацією. Співочий звук формувався в середній частині діапазону. Значна робота велася над розподілом дихання, над вихованням інтонації, вмінням яскраво вимовляти текст. Вокалізи – необхідний матеріал для розвитку вокально-технічних навиків. Надія Петрівна використовувала вокалізи власного komponування для високих і низьких голосів. Вони невеликі за обсягом, але завжди підпорядковані індивідуальним можливостям кожного голосу. На початковому етапі роботи зі студентами репертуар базувався на творах старовинних майстрів та класиків. Велика увага надавалася камерній та ансамблевій музиці. У концертах студенти виконували твори Дж.Пуччіні, Ш.Гуно, С.Монюшко. М.Лисенка, С.Гулака-Артемовського, П.Чайковського. Надія Петрівна завжди робила аналіз виконання, давала поради, допомагала в роботі над музично-вокальною стороною і художнім образом. Як камерна співачка вона виступала з сольними концертами в стінах інституту та концертній залі органної та камерної музики.



*А. Гнуча, Л. Ільницька, В. Штихалюк, Т. Чернець, Н. Сафронова.  
Сцена із опери М. Лисенка «Ноктюрн», 1972 рік*

У 1993 році професор Н.Сафронова прийняла запрошення на роботу в Московський інститут сучасного мистецтва, в якому працює донині. За двадцять років роботи випускники цього вузу Ольга Пищуліна-Знаменська, Юлія Ільїна, Марина Кримська стали лауреатами міжнародних конкурсів вокалістів в Італії – Дипиньяно, Барі, Тауріzano, Musikale Di Cosenza, Україні, Фінляндії. Вони ведуть активну концертну діяльність в Росії і за кордоном.

Ольга Толкачева – лауреат фестивалю старовинної музики, солістка театру оперети, Ірина Дегтерева – лауреат IV Всеросійського

фестивалю-конкурсу ім. О.Кошиця, аспірантка Московського інституту сучасного мистецтва, Абасян Аджи – лауреат Міжнародних конкурсів народної музики, соліст курдського ансамблю, Тетяна Лоскутова – солістка хору під орудою Судакова, аспірантка Російської академії мистецтв ім. Гнесіних, Анастасія Бондарєва – дипломант вокального конкурсу «Серебряный голос» (2009).

У національному культурному центрі України в Москві та літературно-музичній вітальні «Звучание добрых муз» центральної бібліотеки імені К.М. Симонова вихованці професора Сафронової Ольга Пищуліна-Знаменська, Марина Кримська, Алла Кучерук виконували твори з репертуару Соломії Крушельницької. Концерт був присвячений 140-річчю від дня народження видатної української співачки.

Надія Сафронова не пориває зв'язків з Україною. Випускники Рівненського державного гуманітарного університету продовжують навчання співу в Московському інституті сучасного мистецтва в її класі. Уже декілька з них залишилися на роботі в Московських творчих колективах. Так, Григорій Медвідь – лауреат Фестивалю старовинної музики, соліст театру «Амадей» та хору В.Мініна, Алла Кучерук – лауреат Міжнародного конкурсу вокалістів (Україна, 2005), веде активну концертну діяльність.

Студенти перших, четвертих курсів вокального відділу Ужгородського музичного училища, де Сафронова проводила майстер-клас, Ференчик Олександр, Свида Іванна, Курична Наталія, Крочак Каріна, Матей Олеся, вихованці викладачів фаху Н.Куклішиної, Н.Підгородської, Г.Данканич проспівали складний і різноманітний репертуар О.Даргомижського, М.Лисенка, Дж.Верді, Люцці, Дж.Перголезі. Аналізуючи їх виконання, професор вказала на недоліки в підборі репертуару, в озвученні співочого тону як у верхньому, так і нижньому регістрах, залежності звукоутворення від дихання, артикуляції, усвідомлення поетичного тексту тощо.



*Студентка  
Ужгородського  
музичного  
училища.  
1959 рік*



*Співає Надія Сафронова, концертмейстер  
Надія Бакєєва. Ленінград, 1965 рік*



*На концерті. 60-ті роки XX століття*



*Надія Сафронова, Ольга Марчук, 1973 рік*



*Євдокія Колесник, Надія Сафронова,  
Василь Аврусевич. Рівне,  
кінець 80-х років XX століття*



*Париж. 2005 рік*



*Вихованці Надії Сафронової Ольга Пасічник та Ольга Пищуліна-Знаменська*

Педагог згадала неоціненні поради Соломії Крушельницької: «Немає на цілому світі двох ідентичних голосів. Кожен голос має свої істотні прикмети і свої недоліки. Головне в моїй методі співу є діафрагма, свобода горла, опора звуку в масці, чиста інтонація і точне атакування кожної ноти так, щоб «не під'їжджати» до неї. Далі правильна дикція, увага на знаки композитора, на зміст поезії, котра має дати вираз почуттям через спів. Дихання виражає душевний настрій: весела людина дихає легко, жваво, сумна – тяжко. Оволодіти диханням при співі – значить відчувати наперед якість голосу, його забарвлення, естетичну роботу м'язів, діафрагми, обличчя, маски, головного відчуття струмування повітря, яке йде від діафрагми до «голосників». Свобідним рухом м'язів можна прискорити або сповільнити це струмування, свідомий контроль над видихом».

У цих словах видатної української співачки сконцентована уся складна робота людського організму, вдосконалення якого залежить від вірної постановки дихання, організації роботи гортані, резонаторів, дикції, розвиненого слуху, м'язового розкріпачення співака.

Зі своїми методичними досягненнями професор Н.П. Сафронова поділилася з викладачами і студентами Мукачівського педагогічного коледжу та педагогічного факультету Мукачівського державного університету. Викладачі, магістранти-студенти, які співали на майстер-класі, засвідчили про наполегливу працю педагогів над розвитком голосового апарату. Так, Марина Лавра, яка закінчує

магістратуру у заслуженої артистки України Оксани Ільницької і вже має деякий сценічний досвід, намагалася створити власний стиль співу, виконуючи речитатив та арію Леонори з опери «Фаворитка» Г.Доніцетті, Володимир Фогель – викладач постановки голосу Мукачівського державного університету виконав романс А.Римського-Корсакова «Не пой, красавица, при мне». Він займається концертною діяльністю як соліст-вокаліст. Студент третього курсу педагогічного коледжу Василь Голодник виконав арію Остапа з опери «Тарас Бульба» М.Лисенка. Його закоханість у спів, велике бажання працювати принесли перші позитивні результати. Голос звучав вільно на всьому діапазоні, кантиленно, художньо переконливо (викладач Оксана Габель). Виконавці уважно реагували на вказані професором недоліки і намагалися їх подолати.

Спілкування закарпатців з музикантом, мудрою і надзвичайно простою, душевною людиною завжди є радісною подією. Ці хвилини спілкування були в той же час черговим уроком професійної майстерності в найрізноманітніших формах його прояву.

*Опубл.: Щоквартальний вісник «Культурологічні джерела». – Ужгород. – №1(21). – 2013. – С.33 – 36.*

### **В АТМОСФЕРІ СИЛЬНИХ ПОЧУТТІВ**



*Під час концерту. Солоїст Остап Шутко*

Концерт, який відбувся 19 березня 2014 року в Закарпатській обласній філармонії, вразив слухачів як репертуаром, так і манерою виконання солістів, лауреатів міжнародних конкурсів Ольги й Остапа

Шутко зі Львова та Мукачівського струнного оркестру під орудою Сергія Добоша. Співпраця подружжя – скрипаля і віолончелістки – з оркестром у дивовижних поетичних образах героїчного пафосу, глибокого драматизму, ніжних ліричних виявів людської душі зачарувала і заворожила слухачів. У важкий для України час музиканти своїм мистецтвом вселили у слухачів упевненість у перемозі добра. «Музичне мистецтво володіє великою силою емоційного заряду, різноманітною гамою почуттів, які спроможні підняти патріотичний дух української нації», - сказав у вступному слові художній керівник Сергій Добош. Молодий колектив з випускників-скрипалів класу старшого викладача кафедри інструментального виконавства Мукачівського державного університету Сергія Добоша завдяки співпраці з Остапом і Ольгою Шутко отримав нове дихання та наснагу, побачив нові горизонти та перспективи музикування з виконавцями найвищого рівня. Плодами цієї співпраці стали п'ять цікавих і різноманітних програм, які захоплено сприймалися шанувальниками сучасної музики, та запис компакт-диска «Різдво для скрипки, віолончелі та оркестру». Зі слів художнього керівника розвиток колективу відбувався поступово. З перших кроків творчі зусилля були зосереджені на формуванні навичок гри у малих формах (тріо, квартет). Був досвід поєднання струнної групи і духових інструментів-флейта, кларнет, тромбон. Сергій Добош виношує трепетну мрію про створення симфонічного оркестру в місті Мукачево.

Атмосфера сильних почуттів, яка панувала в залі під час виконання сучасних і класичних творів, не залишила жодну людину байдужою, а виривалась шквалом оплесків і вдячних захоплень. Остап Шутко, маючи за плечима великий досвід гастрольних подорожей, з перших хвилин звучання скрипки передав драматизм геніального Нікколо Паганіні, співзвучний з важким станом України і його героїчного народу. Гете і Берліоз порівнювали Паганіні з блискучим метеором. Вражали в ньому і зовнішність, і манери, і приклади гри. Іронічна і жартівлива, чудернацька і фантастична, меланхолійна і мрійлива, дика і палюча, солодкісна і ніжна. Не випадково, що молоді виконавці мають велике бажання пізнати феномен геніального скрипаля. Арія з фільму про Паганіні з Девідом Гарретомом у головній ролі надихнула Остапа Шутка на контрастні почуття – від світлої лірики до яскравого драматизму. Оркестр, доповнюючи соліста,

створював глибинний фон одухотвореній скрипці з технічною довершеністю звучання. Свої враження від Венеції, де, пропливаючи каналом, гондольєр співав пісню, Остап Шутко відтворив у скрипці, застосовуючи різноманітні технічні трюки, зображальні прийоми гри, які б нагадували сучасному поколінню про дива Паганіні. Остап Шутко володіє багатим арсеналом музичних виразових засобів, скрипкових виконавських прийомів: бурхливих пасажів, карколомних стрибків, нестримного сотійє, рикошету у поєднанні з піццікато лівою рукою, жартівливої гри флажолетами, й особливими барвами скрипкового бельканто. Скрипка у його руках здатна передати всю гаму хвилювань, почуттів сучасної людини у цей непростий, неоднозначний період історії України.

Львівська композиторка Богдана Фроляк зробила переклад прелюдії Й.С. Баха для віолончелі соло і струнного оркестру. Віолончель, граючи підпорядковану, акомпануючу роль щодо скрипки, в руках у Ольги Шутко здобувала значення сольного інструмента з віртуозністю і звуковою насиченістю. Неперевершено звучав «Ноктюрн» Петра Чайковського (оригінал написаний для фортепіано), де віолончель імітує людський голос, заворює своєю тембральною красою. Оркестровка досконало поєднує і доповнює головну тему твору.

Віртуозний твір, написаний для родинного дуету і струнного оркестру, Миколи Леонтовича «Щедрик» у перекладі Богдани Фроляк якнайкраще підкреслює духовне надбання української нації. Хорову фактуру композитор залишила без змін. Тільки в середній частині розвиток багатоголосся передається оркестровій групі, яка максимально драматизує твір, надаючи славнозвісному «Щедрику» нове прочитання. Близька закарпатцям «Угорська рапсодія» у виконанні Ольги Шутко й оркестру органічно, емоційно, наповнено відтворили національний колорит за допомогою технічної довершеності танцювального вихору композиції. Виконавці нагадали про короля поп-музики Майкла Джексона, пісня якого прозвучала на єдиному виконавському нерві скрипки й оркестру, де поєдналися обидві якості Остапа Шутка: скрипаля і диригента.

Творча ейфорія панувала і у відомих композиціях українського рок-гурту «Океан Ельзи», ADELE «Skyfall», Карла Дженланса «Палладіо». Остання композиція була замовлена як музика до реклами. Перша частина, яка була виконана в концерті, малює

сучасний ритм життя, його оптимізм. Вона прозвучала в концерті на єдиному пориві, з штриховою і гармонійною довершеністю, ніби вселяючи в кожного з присутніх упевненість у щасливому майбутньому України.

Концерт сприймався особливо через напругу, яка охопила кожного українця під час протестів на Майдані, агресії Росії проти українського Криму. Завдяки високому мистецтву музики ми змогли відчувати в кожному серці слухача непереможну броню, яку неможливо подолати ніяким злим силам.



*Мукачівський струнний оркестр*



*Сергій Добош, Остап Шутко, Ольга Шутко (у центрі) на сцені  
Закарпатської обласної філармонії. Ужгород, 2014 рік*



## **«ЗАКАРПАТСЬКИЙ ЕДЕЛЬВЕЙС-2014» НАБИРАЄ ОБЕРТІВ**

IX Міжнародний конкурс-фестиваль дитячого, юнацького та молодіжного мистецтва, який проходив в Ужгороді з 27 по 30 квітня, перетворився у справжнє свято вокального, інструментального, хореографічного мистецтва та розмовного жанру. Це дійство було присвячене 200-річчю від дня народження видатного українського поета і художника Тараса Шевченка. Воно зібрало представників п'яти європейських держав: Словаччини, Румунії, Угорщини, Англії, Білорусі. Вихованці багатьох міст України – Києва, Херсона, Львова, Тернополя, Івано-Франківська, Сум, Хмельницького, Миргорода, Дрогобича, Ужгорода, Мукачева, Виноградова, Берегова, Рахова – виявили високу виконавську майстерність і розмаїття репертуару від класичних до сучасних творів. З вітальним листом до учасників конкурсу-фестивалю звернувся голова Національної всеукраїнської музичної спілки, генеральний директор-художній керівник Національного заслуженого академічного українського народного хору імені Г.Г. Верьовки Анатолій Авдієвський, який зазначив, які б труднощі не переживала на шляху свого становлення наша незалежна держава, священний її обов'язок-дбати про підростаюче покоління, про розвиток майбутніх талантів, створення умов для їх належного розвитку і виховання. Цей конкурс-фестиваль є однією з важливих і необхідних передумов збереження багатовікових національних традицій, зв'язку поколінь майстрів національної культури зі своїми послідовниками, відкриває нові імена яскравих виконавців, дарує цікаві прем'єри різних мистецтв, стає істинним натхненням для всіх його учасників і гостей.

Засновником «Закарпатського едельвейсу» є заслужений артист України Сергій Барвік-Карпатський – голова Закарпатського обласного відділення творчої Спілки «Асоціація діячів естрадного мистецтва України», який упродовж дев'яти років проводить велику організаційну роботу по залученню до конкурсу талановитої молоді.



*Сергій Барвік-Карпатський та викладачки  
Віра Калабська і Тетяна Радзівіл*

Уперше на Закарпатті конкурс-фестиваль було проведено у лютому 2006 року в місті Ужгород. Журі конкурсу – це видатні діячі музичного мистецтва України та музиканти із різних країн. Головою журі першого та другого конкурсу був Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Т.Г. Шевченка, академік, професор Анатолій Авдієвський. Починаючи з третього конкурсу і донині журі очолює Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Т.Г. Шевченка, академік, професор Дмитро Гнатюк.

Так, у IX конкурс-фестивалі гран-прі отримали:

В інструментальному жанрі – інструментальний ансамбль «Слов'яни» (керівник Володимир Басов) міста Миргород Полтавської області, який продемонстрував високий технічний рівень виконання творів «Сільська кадрили» А.Шалого, «Карусель» Ю.Шахнова;

Володимир Сіміонеску (акордеон) – переможець міжнародних конкурсів в Італії, Білорусі, Латвії, студент Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (педагог Юрій Чумак). Найяскравіше його виконавська майстерність виявилася у творі «Токата» сучасного львівського композитора Я.Олексіва;

Євген Цанько (акордеон) – викладач Свалявської дитячої музичної школи (творчий керівник – заслужений артист України Сергій Барвік-Карпатський); Загородський Микола (саксофон) – учень дитячої музичної школи №3 міста Херсон (викладач – лауреат міжнародних джазових фестивалів Володимир Мещеряков).

У номінації «вокально-хоровий жанр» гран-прі отримала хорова студія при Національному заслуженому академічному українському народному хорі імені Г.Г. Верьовки (керівник Володимир Федас), яка виконала українські народні пісні «Думи мої», «Як була я маленька» в обробці Анатолія Авдієвського. Хормейстер вдало працює над розвитком виконавської культури співаків. Солісти виявили неповторний тембр, а хор – яскраву національну самобутність. Доцільно згадати, що Володимир Федас 10 років був співаком і солістом камерного хору «Cantus», а також диригентом хору народної пісні в Товаристві «Просвіта» міста Ужгород.

У рамках конкурсу у концертному залі товариства «Просвіта» відбувся сольний концерт хорової студії при Національному заслуженому академічному українському народному хорі імені Г.Г. Верьовки. Розмаїття українських народних пісень, виконані колективом та диригентом на одному емоційному пориві в поєднанні з чутливим і досвідченим концертмейстером Сергієм Барвіком-Карпатським, сприяли неабиякому успіху колективу.

Гран-прі у номінації «естрадний вокал» виборола Бобаль Вікторія (клас заслуженого діяча естрадного мистецтва України, закарпатського композитора, співака, автора пісень для дітей Ігоря Білика).

У номінації «академічна музика» першу премію отримали студенти-інструменталісти Київської національної музичної академії ім. П.І. Чайковського Андрій Огороков (клас професора Миколи Давидова) та Олександр Турбан (клас професора Юрія Федорова).

Академічний вокал був представлений студентами Ужгородського державного музичного училища імені Д.Є. Задора, хором та вокальним ансамблем Ужгородського коледжу культури і мистецтв, Чортківським гуманітарно-педагогічним коледжем імені Олександра Барвінського, бандуристками Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського, Мукачівським гуманітарно-педагогічним коледжем. Призові місця, які отримали переможці вокального жанру, є наслідком велетенської роботи педагогів над розвитком вокально-технічних навиків конкурсантів: звуку, дихання, музичної пам'яті, інтонації, дикції тощо.

Лауреатами першої премії у номінації «академічний вокал» стали Оксана Белько – студентка Івано-Франківського музичного училища імені Дениса Січинського, Наталія Іванків-викладач

Чортківського гуманітарно-педагогічного коледжу імені Олександра Барвінського, Христина Дмитрович, Ніколетта Герцак, Інгрід Моравська – студентки Ужгородського державного музичного училища імені Д.С. Задора.

Широко і різноманітно на конкурсі-фестивалі заявили про себе хореографічні колективи (усього вісім), які представляли народний, класичний та сучасний танці. Призові місця отримали: ансамблі народного танцю «Барвінок» та «Сузір'я» Ужгородської дитячої школи мистецтв, ансамбль «Зорепад» міста Заводське Тернопільської області, ансамбль класичного танцю Мукачівської дитячої школи мистецтв №2, зразковий ансамбль народного танцю «Ранок» (м.Львів), зразкова хореографічна студія «Мрія» Ужгородського районного центру дитячої творчості, танцювальний колектив Ужгородського коледжу культури і мистецтв.

У номінації «інструментальний жанр» перші премії завоювали студенти кафедри педагогіки музичної освіти і виконавського мистецтва Мукачівського державного університету Ангеліна Глушко та Іванна Зозулич (фортепіано) клас старшого викладача Вікторії Фізер, а також Юліанна Кіш (акордеон) клас – заслуженого артиста України Сергія Барвіка-Карпатського; Павло Гільченко (м. Львів), Роман Пунейко (м. Львів), Іван Сумарук (м. Львів), тріо баяністів у складі Павло Гільченко, Роман Пунейко, Іван Сумарук – студенти Львівської спеціалізованої музичної школи імені С.Крушельницької (клас доцента, кандидата мистецтвознавства, заслуженого діяча естрадного мистецтва України Ярослава Олексіва), Богдан Кожушко, Галина Олексів – студенти Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка (клас викладача Ярослава Олексіва), інструментальний дует у складі Віри Калабської (домра) та Тетяни Радзівіл (баян) – викладачів кафедри музичного мистецтва мистецько-педагогічного факультету Уманського державного педагогічного університету.

Володарем першої премії у номінації «розмовний жанр» став Володимир Шікало – студент Ужгородського коледжу культури і мистецтв (клас викладача Оксани Шип).

У номінації «естрадний вокал» першу премію отримали Андріана Душна (м. Дрогобич), Соломія Жекало (м. Калуш), Ірина Немченко, вокальний ансамбль «Слов'яни» (керівник Володимир Басов) (м. Миргород Полтавської області).

Лауреатами ІХ конкурсу-фестивалю також стали Мартон Варга – гітара (середня вікова категорія), Гергю Скібо – гітара (старша вікова категорія), Бенямін Арон Мікулець – гітара (юнацька вікова категорія) (клас викладача Миколи Вігули), які представляли Угорську Республіку, дует баяністів у складі Сергія та Владислава Меліченко (Білорусь), які виступили із цікавою творчою програмою.

Гала-концерт переможців ІХ Міжнародного конкурсу-фестивалю дитячого, юнацького та молодіжного мистецтва «Закарпатський едельвейс» відбувся у концертному залі кінокомплексу «Доміон», де були вручені кубки та дипломи. Гала-концерт пройшов на високому професійному рівні, підтвердив, що наша талановита молодь продовжує славні традиції виконавського мистецтва України, а наш Закарпатський край успішно примножує його завдяки подвижницькій праці талановитого виконавця і педагога, композитора, заслуженого артиста України Сергія Григоровича Барвіка-Карпатського.



*Юліанна Кіш*

Оргкомітет конкурсу-фестивалю висловлює подяку директорам Ужгородського державного музичного училища імені Д.Є. Задора Світлані Стегней, Ужгородського коледжу культури і мистецтв Наталії Шетелі, Мукачівського гуманітарно-педагогічного коледжу

Іванові Кушніру, Закарпатського академічного обласного театру ляльок «Бавка» Мирославу Петію, ректору Мукачівського державного університету, професору Тетяні Щербан та начальнику відділу культури Ужгородської районної державної адміністрації Леонтію Ленарту за сприяння у проведенні конкурсу-фестивалю.

*Опубл.: Щоквартальний вісник «Культурологічні джерела». – Ужгород. – №2(26). – 2014. – С.16 – 18.*

### **ТВОРЧИЙ ПОРТРЕТ ПЕДАГОГА, ХОРМЕЙСТЕРА ІВАНА СОПКА**



Тримаючи в руках збірку статей «Музична культура Закарпаття», з жадобою вчитуючись у кожную сторінку тексту в моїй свідомості, як в калейдоскопі подій, портретів, образів з'являються картини сорокарічної давнини мого дитинства і юності, пов'язаних із Закарпаттям, моїм рідним краєм, музичними школами селищ Міжгір'я, Великого Березного, Ужгородського музичного училища.

Згадуючи перші несміливі кроки гри на фортепіано в щойно відкритій Міжгірській музичній школі, які я робила під керівництвом

талановитого піаніста з Прибалтики Георга Оскаровича Фішера, ми, юні музиканти-початківці, були зачаровані виконанням творів Ф.Шопена, С.Рахманінова, П.Чайковського. Тимчасово перебуваючи в гірському селищі Закарпаття за рекомендацією лікарів для покращення стану здоров'я Георг Оскарович, будучи сформованим виконавцем, закладав основи фортепіанної гри своїм юним вихованцям, вселяв впевненість у технічному та художньому їх вдосконаленні. Він виявив у мені швидкий технічний ріст, переводячи мене з першого в третій, з третього в п'ятий класи, вбачаючи в моїй особі об'єкт для подальшого музичного навчання.

Але починати опановувати фортепіано в 12-річному віці було запізно. Тому при вступі до музичного училища я не витримала екзаменаційних випробовувань (програма була залегкою) і мені запропонували навчатися на диригентсько-хоровому відділі. Моя невдала спроба стати піаністкою вселила невпевненість у правильності рішення змінити спеціальність.

На щастя, перше знайомство з моїм викладачем з фаху Іваном Михайловичем Сопком розсіяли ці сумніви. Цілеспрямований, строгий, кароокий, невисокого зросту чоловік справив на мене магічне враження. Інтуїтивно я відчула неабияку силу волі, педагогічний такт і бажання викладача розкрити в мені таємниці співочої професії.

Минуло не одне десятиліття, а я пам'ятаю перші уроки з техніки диригування і труднощі слухового осягнення хорової партитури. Це був твір В.А. Моцарта «Вечерня песня». Складна чотириголосна партитура не зразу підкорилася мені. Гармонічна вертикаль ніяк не вкладалася в мої «слухові рамки», незважаючи на ясний ладотональний план, визначені модуляції. Причиною була слабка орієнтація в ступенях ладу, інтервалах.

Іван Михайлович давав можливість повільно опановувати мелодичну будову кожної хорової партії, гармонічне їх поєднання, завдяки чому з'являлись слухова і творча уява художнього твору, а звідси і відповідність диригентського жесту. Для відпрацювання кантилени в рамках тридольної схеми педагог використовував цілий комплекс вправ для розвитку кисті, плеча, передпліччя, виразно фіксуючи кожну долю.

Для диференціації рук Іван Михайлович цілеспрямовано підбирав музичний матеріал. На початковому етапі ним слугував

двоголосний хоровий твір А.Рубінштейна на вірші М.Лермонтова «Горные вершины». Подальший розвиток слухових уявлень із засвоєнням технічних прийомів досягався в класі поступовим ускладненням хорового матеріалу від простої будови строфічної до розгорнутих кантатно-ораторіальних жанрів і хорових сцен із опер українських та російських композиторів.

Робота викладача мала чітку методичну направленість, вона глибоко аналізувалась, виходячи з індивідуальних особливостей студента.

У статті я маю намір розкрити, як формувалася особистість Івана Сопка, як відбувалось становлення його як хормейстера-практика.

Народився він 23 лютого 1929 року в селянській родині у селі Доманинці Ужгородського району. Батько, Михайло Юрійович, та мати, Варвара Петрівна, виховували хлопчика з раннього дитинства в духовних традиціях. З чотирьох років він відвідував греко-католицьку церкву, яка розташована неподалік будинку, в якому мешкала родина. Маленький Іванко не тільки спостерігав за ритуалом церковної служби, але й брав у ньому безпосередню участь, читав молитву «Вірую» на старослов'янській мові з закарпатським діалектом. У його обов'язки входило: подати кадило, зливати воду на руки священнослужителів. Сильне враження на дитину справив дяк – Микола Малець, який очолював церковну школу. Він спрямував дитину на побожне ставлення до церкви, служби, співочої традиції в ній.

У 1945 році Миколу Малеця заарештували і вислали на північ Росії. Іван Михайлович продовжив служити за дяка, проводив утрєню, вечірню. Саме ці перші змістовні кроки духовного формування сприяли подальшій його освіті. У 14-річному віці Іван Михайлович вступає до Ужгородської півчо-учительської семінарії, яка на той час була потужним навчальним закладом Закарпаття. Вона була заснована в 1793 році за правління єпископа мукачівського Андрія Бачинського. У 1943 році, коли почав навчатися Сопко, керував семінарією Ернест Дунда. Викладацький склад навчального закладу був висококваліфікованим: професори філософії, педагогіки, математики, фізики, угорської, французької мов, природничих наук, хімії тощо. У семінарії навчалися не тільки греко-католики, але й



римо-католики, реформатори. Церковний спів у семінарії мали право опановувати тільки учні греко-католицького віросповідання.

Іван Михайлович з вдячністю згадує про викладачів співів і музики Никифора Петрашевича, Юрія Костя. Останній закінчив Празьку консерваторію як скрипаль, віолончеліст, захистив дисертацію на тему «Хорова культура Закарпаття». Викладали дисципліни: Закон Божий, церковний спів і типикон, гра на скрипці.

Іван Сопко пройшов декілька щаблів педагогічної освіти від народної та горожанської школи до учительської семінарії. Трудова діяльність Івана Михайловича розпочалася ще під час навчання в учительській семінарії. З 1945 року він працює артистом у новоствореному ансамблі пісні і танцю, засновником якого був М.Добродєєв.

З 1947 року починається його педагогічна діяльність у початковій школі села Оноківці Ужгородського округу. Паралельно співає в Закарпатському народному хорі. Петро Милославський – художній керівник хору, поряд з відомими музичними діячами Закарпаття Д.Задором, Ю.Костьо започаткували традиції збору і запису народних пісень Закарпаття.

У збірник «Народные песни подкарпатских Русинов» (Унгвар, 1944) увійшли фольклорні зразки різних сіл Закарпаття, зібрані і записані вищезгаданими музикантами.

Укладач збірника Іван Гарайда наголошує, що при виданні фольклорних зразків, взятих з рукописних архівів, точної, науково зафіксованої системи розділення народних пісень на той час у Закарпатті ще не було. До збірника увійшли пісні обрядові, любовної лірики, коломийки, записані П.Милославським. Це були перші кроки на шляху збору і запису закарпатських народних пісень, які уособлювали найцінніший скарб народної культури. Пізніше Володимир Гошовський «зумів знайти відповідну методологію і поставити фольклор на наукову основу».

Не будучи уродженцем Закарпаття, але «маючи гостре відчуття місцевого колориту», Петро Милославський залишив високохудожні зразки обробок закарпатських народних пісень, які і понині входять до репертуару Закарпатського народного хору. Молодий співак І.Сопко мав нагоду опановувати композиторські надбання диригента, прийоми вокально-хорової технології, акапельного співу, особливості інтерпретації закарпатської народної пісні.

Формуючи художній рівень колективу, Петро Милославський відкривав перспективи його співакам. Співочий досвід у художньому колективі дав поштовх до подальшої музичної освіти Сопка. Володіючи голосом потужної сили і широти діапазону, юнак вступає до Ужгородського музичного училища. Андрій Задор пропонує йому навчатись на вокальному відділі, але він надає перевагу диригентсько-хоровому. Саме з 1949 року починається відлік його хормейстерської роботи з сільським хором села Доманинці. Пройшовши неповний курс (три роки) навчання в музичному училищі, І.Сопко вступає до Київської консерваторії в клас видатного диригента, засновника українського народного хору, професора Г.Верьовки. Вихований на традиціях церковного співу Григорій Гурійович поєднував у своїй практичній роботі «художні засади хорового мистецтва, зокрема, спадковості пісенних традицій, вокальної майстерності, рис народного і академічного виконання».



*Хор Ужгородського державного музичного училища. Одеса, 1965 рік*

Пригадуючи роботу Г.Верьовки з учбовим хором консерваторії, Іван Михайлович робить акцент на свободу виконання української

народної пісні, не «зажимаючи» її в тісні рамки хормейстерського «насилля».

Саме такий підхід до інтерпретації є найближчим до народного виконання. Хоровий майстер, композитор, фольклорист Григорій Гурійович виховав цілу плеяду хорових диригентів, які продовжують справу свого видатного педагога.

Одним із них є Іван Михайлович Сопко, який вже півстоліття готує талановиту співочу молодь Закарпаття до хормейстерської роботи. Повернувшись після навчання у столичній консерваторії, І.Сопко був озброєний знаннями, які повинен був запровадити в практичній роботі. Місія педагога в його розумінні мала високу виховну мету: безмежну відданість хоровому мистецтву. Він володіє якостями, які дозволяють йому керувати, направляти, досягати позитивних результатів як у класі хорового диригування, так і в хормейстерській роботі. Важливу роль у цій справі відіграють його сила волі, мистецтво впливу на кожного з нас і на колектив у цілому. І.Сопко методично, послідовно будував навчальний курс дисципліни, кожний його урок давав учневі ясність відчуття наповнення знаннями. Як тонкий психолог, він розкривав творчі здібності учня, допомагав знайти свою дорогу в мистецтві. На моє запитання «Яка роль І.Сопка у вашій творчій долі?» народний артист України Еміл Сокач відповів: «Він відкрив мені дорогу в творче життя, навчив працювати, серйозно і послідовно йти до поставленої мети».

Твори, які планувались в індивідуальному плані студента, відповідали його технічним і емоційним даним. Доцільно зупинитись на моральних якостях педагога. Принциповість, правдивість, скромність, педагогічна чутливість, яка виявлялась в умінні бачити внутрішній світ людини, довіряти і впливати на розвиток особистості.

Іван Сопко – людина вимоглива, сувора, дисциплінована, стримана у вияві своїх почуттів, строга і безкомпромісна в питаннях принципів, мав велику силу впливу на учня. Він віддавав себе педагогічній праці самовіддано, з усією пристрастю своєї натури. Іван Михайлович мав чутливу, чуйну душу. Він розпливався в усмішці, коли його учень робив успіхи, супроводжував достойних своїх вихованців для вступу до Київської консерваторії.



*Народний хор учителів загальноосвітніх шкіл Ужгородського району.  
Ужгород, 1975 рік*

Творчий урок педагога завжди поєднував розум, свідомість, почуття та емоції. Слід згадати його роботу з хором над твором Бориса Лятошинського «Весна». Чотири поетичні малюнки природи О.Пушкіна мрійливі, зворушливі, яскраві, емоційно забарвлені, де композитор виявив себе майстром музичного пейзажу.

Диригент досягав у роботі світлобарвних, прозорих, весняних мелодичних ліній. Два фактурні пласти твору не зразу лягали в свідомість виконавців. З кожною репетицією плетива гнучких контрапунктів, підголосків здобували виразність і ліричну наспівність. Ми, співаки, все краще усвідомлювали весняне пробудження природи, емоційну єдність, весняне буяння.

Саме ця образність формує в молодій людині художній смак, високі творчі орієнтири. Адже високе мистецтво – це результат вищої концентрації духовних сил композитора.

З 1959 року він починає працювати викладачем і керівником хору Ужгородського музичного училища. Очолюваний ним хор у 60-

70-ті роки виховувався на кращих зразках української, російської, західноєвропейської музики. Широкий діапазон репертуару в поєднанні з глибокими знаннями вокально-хорової техніки формували в нас, майбутніх диригентів, особливу потребу в самовираженні, в подальшому вдосконаленні хормейстерських знань.

Київська хорова школа славилась своїми видатними музикантами Нестором Городовенком, Петром Гончаровим, Олександром Сорокою. Іван Михайлович мав можливість опанувати роботу над інтонацією Петра Гончарова. Саме цей хоровий майстер-регент заклав основи «інтонаційної різниці» в хорі.

Іван Сопко мав на меті виховати в кожному співакові хору високу музичну культуру виконання. У першу чергу цієї мети можливо досягти вірно спланованим репертуаром, а саме: творами різних стилів і жанрів, тематики, характеру, різними ступенями складності, художньо-технічних завдань.

Саме такий підхід до навчального матеріалу сприяє формуванню у студентів художнього смаку, розширенню музичної ерудиції, розвиває пізнавальний інтерес до професії, до хорової музики. У 60-ті роки Іван Михайлович у провінційному училищі виконував твори Б.Лятошинського, С.Танєєва, О.Лассо, О.Давиденка, Г.Свиридова, О.Гречанінова, М.Леонтовича.

Будучи вихованцем київської хорової школи, І.Сопко з негамовною енергією та внутрішнім горінням вдосконалював хорове звучання, працюючи над інтонаційною та технічною філігранністю музичних полотен.

Доречно згадати напружену підготовку колективу до виступу в Одеській консерваторії у 1965 році.

Звернення керівника до Танєєвського шедевр на слова Я.Полонського було не випадковим. Саме цей хоровий цикл став вершиною всієї російської хорової музики ХХ століття. І саме Одеса мала глибокі професійні корені, закладені К.Пігровим, а потім Д.Загребським у жанрі виконання російської хорової музики.

У хорах С.Танєєва присутні елементи музичного звукопису. Б.Яворський дає визначення хоровій творчості С.Танєєва: «прагнення до чіткої психологічної музикальності (а не предметно звукової) образності характеризує всю його творчість і виконавство».

У творі «Развалины башни», яку хормейстер готував для виконання в Одеській консерваторії, образ природи несе в собі

особливе психологічне навантаження. Твір потребує філігранної техніки і могутньої сили звучання. На той період хоровий колектив Ужгородського музичного училища був добре укомплектований. Вокально сформовані чоловічі голоси склалися зі студентів дорослих (після армії), дівчат, в основному, після 8 класу, голосовий апарат яких знаходився в стадії розвитку. Підсилювали звучання студенти вокального та фортепіанного відділів. Тембральну основу хору збагачували студенти, які в майбутньому стали хоровими діячами: Мокрецький Михайло, Даньо Віктор, Рак Петро, Шилова Інна та інші.



*Чоловічий хор мікрорайону Доманинці. Ужгород, 1996 рік*

Складна партитура вимагала широти дихання, кантилени сили і могутності головній партії «седає скала високо поднялась» і легкості, пружності побічній темі «веселое ржанье и топот коней». Звичайно, досягти виразності образу і чіткості форми, мінливих метрономічних вказівок автора було непросто.

Кожна хорова партія шліфувала крок за кроком свою техніку, демонструючи її на загальних репетиціях. Контроль за ансамблем, строем, ритмічною пульсацією, штриховою відповідністю художнього образу був незаперечним.

Іван Михайлович багато в чому допомагав своїм голосом, який для кожного студента був зразком для наслідування. Його хорова «кузня» з кожним разом здобувала більш зриму образність і виразність. Ми всі вrostали в образи сильної і гордої вежі, могутньої скелі, які трансформувались в різні тембральні барви (c-moll; Es-dur; his-moll) головної теми і граціозної, легкої, пружної побічної теми, яка вимагала швидкості, мобільності вимови, артикуляційної віртуозності (F-dur; C-dur).

Гастрольне турне хору Ужгородського музичного училища в міста Одеса, Кишинів, Івано-Франківськ було успішним, багате творчими враженнями, супроводжувалося теплим прийомом. Особливо хвилюючим для усіх нас був виступ в Одеській консерваторії, хор якої славився на той час високим професіоналізмом. У відповідь на наш виступ одесити заспівали цілий відділ концерту під керівництвом професора В.Шипа. Займаючи посаду проректора, він запропонував Івану Михайловичу посаду викладача Одеської консерваторії.

З 1965 року І.Сопко організовує камерний хор – викладачів музичного училища та музичної школи. Ретельний відбір співаків-вокалістів, диригентів, піаністів з вокальними голосами, напружена праця хормейстера над творами майстрів епохи Відродження, українських, російських композиторів не забарилися з результатом. 14 співаків – учасників колективу продемонстрували таку повнозвучність і віртуозну техніку виконання, що ми, студенти, ревниво віднесли до наших конкурентів. Іван Михайлович з сумом згадує про відмову міської влади Ужгорода фінансувати колектив на хоровий конкурс імені Бели Бартока, який проходив в Угорщині в місті Дебрецен.

Хормейстерська діяльність Сопка на цьому не закінчилась. Він інтенсивно працює з самодіяльними хоровими колективами: учительською хоровою капелою Ужгородського району, міста Ужгород. Ми, студенти його класу, проходячи практику в капелі вчителів, дивувались його майстерності, вмінню навчити людей без музичної підготовки елементарної нотної грамоти, якісному співу, складному репертуару. Обробки Д.Задора, І.Мартона, хорова сюїта Г.Давидовського «Бандура», твори М.Леонтовича, М.Вериківського, Г.Верьовки тощо. Велика концертна діяльність цього колективу простяглась від Закарпаття до багатьох республік Радянського Союзу.

Іван Михайлович з усмішкою згадує виступ колективу вчителів у Словаччині в місті Кошице. Коли на концерті оголосили керівника зал весело зааплодував. Виявляється прізвище Сопко дуже розповсюджене в Кошице (батько Івана Михайловича – словак за національністю). Капела вчителів – лауреат фестивалів художньої самодіяльності. У 1964 році вона отримала почесне звання «народна».

Поважний вік педагога не зупиняє його в роботі. Він продовжує готувати молодь Ужгородського музичного училища. При зустрічі в Києві Інна Шилова – хормейстер Національної опери України, згадувала про унікальний педагогічний дар і подвижницьку творчовиконавську і педагогічну працю Івана Михайловича Сопка. У кожному з нас, його учнів, є частинка його бачення нашої професії, її теперішнього і майбутнього. Ми з вдячністю будемо згадувати юний період нашого становлення, коли нашим вчителем, наставником, другом був Іван Михайлович, який давав нам перші уроки професійної майстерності в різних його виявах. Його широкий спектр діяльності не отримав належної оцінки держави. Надзвичайна скромність педагога, відсутність навіть натяку на саморекламу не дозволила йому боротися за почесне звання «Заслужений працівник культури України». Його звання в його учнях, які продовжують справу свого педагога в творчих, навчальних колективах України.

*Опубл.: Щоквартальний вісник «Культурологічні джерела». – Ужгород. – №2(14). – 2011. – С.68 – 72.*

### **«МУЗИЧНЕ СУЗІР'Я ЗАКАРПАТТЯ»**

XI фестиваль класичної та сучасної музики ще раз підтвердив про високі творчі здобутки композиторів, виконавців Закарпаття. У концертах фестивалю були широко представлені композиторські надбання Віктора Теличка, Володимира Волонтира, Віктора Янца, Василя Гайдука, львівського композитора Віктора Камінського, молодих композиторів Катерини Шапран, Катерини Оленич, Ренати Сокачек, Романа Меденція, які виявили широкі обрії інтонаційного словника зразків неповторного автентичного фольклору, зворушливої лірики, світлих юнацьких поривань мужньої волі й оптимізму, складних сучасних композиторських технік.

У рамках фестивалю відбувся ювілейний концерт знаного в Україні диригента-хормейстера, композитора Володимира



Волонтира. Це людина – багатогранна в своїй творчості. Його паростки хорового виконавського мистецтва неможливо переоцінити. Мукачівська хорова школа з глибокими традиціями проростає як пшенична нива. Його вихованці навчаються у виконавських вузах України, стають хоровими діячами, майстрами вокального мистецтва.

Хоровим колективам хормейстера Володимира Волонтира (підготовчий і основний) притаманне змістовне, свідоме виконання авторських творів, що є наслідком продуманої системи навчання хоровому співу. Ця якість здобувається завдяки послідовній методичній роботі, чіткій побудові навчального курсу, в яких фундаментом є хорове сольфеджіо. Саме цілеспрямована робота хормейстера над розвитком слухових навиків дає змогу долати репертуар сучасних авангардних прийомів хорового письма юних вихованців. Доречно наголосити, що цією виховною роботою переймається уся родина: дружина, донька, у виконанні яких ми послушали авторські твори в інструментальному та хоровому жанрах. Володимир Ілліч виступив як диригент спільно з камерним оркестром філармонії. Обробки закарпатських народних пісень композитора художньо переконливо виконав Державний заслужений академічний Закарпатський народний хор. Багаторічна творча праця заслуженого діяча мистецтв України Володимира Волонтира увібрала розмаїття композиторської думки.

Симфонічний концерт під орудою художнього керівника Вікторії Свалявчик-Цанько перетворився на справжнє виконавське свято творів композиторів, продовжувачів традицій фундаторів Дезидерія Задора, Іштвана Мартона. Композиції Віктора Теличка та Віктора Янца – це ще один щабель сходження на мистецький олімп. «Карпатське капричіо» Віктора Теличка – яскрава, урочиста композиція, в якій поєднуються карпатський інтонаційний мелос, колоритні темброві барви двох фортепіано і симфонічного оркестру, які додають блиску музиці, створюючи неповторність святкового дійства. Це картина ментальної самотності культури карпатського регіону. Колоритності звучання автор досягає завдяки використанню карпатського інструментарію, композиторським знахідкам з поступовим фактурним насиченням голосів, тональною плинністю та виразністю виконання солістів Тетяни і Віктора Теличко.



*Ференц Томич, Вікторія Свальячик-Цанько, Юліус Кляйн  
з учасниками симфонічного оркестру  
Закарпатської обласної філармонії*

Самобутній закарпатський композитор В.Янцо, випускник Мирослава Скорика і Євгена Станковича, в доробку якого чотири симфонії, камерні (твори для струнного оркестру) хорові (закарпатська сюїта «Білий день» для чоловічого хору), поєднує в своїй творчості сучасні авангардні прийоми письма з фольклорними мотивами Закарпаття. У 2008 році він заснував у Мукачеві рок-групу «Рокаш», у репертуарі якої за визначенням самого композитора звучить «опоетизована музика». Велика увага надається класичним зразкам у сучасному аранжуванні. Фрагменти Симфонії №2 «Повінь» В.Янца прозвучали в лютому 2011 року у фільмі-нарисі «Карпатська книга буття Володимира Микити» у виконанні Національного симфонічного оркестру України.

На прем'єрі Симфонії №2 «Повінь» В.Янца спостерігався процес творчої взаємодії з фольклором. Майстерно композитор використовує чотири карпатські теми, які в процесі інтенсивної розробки здобувають тембральне багатство оркестрових барв, сонористичних прийомів письма.

Емоційного тону концерту додав Франц Кроммер – австрійський композитор чеського походження (справжнє ім'я Франтішек Крамарж). Продовжувач традицій віденських класиків, Кроммер працював органістом у Турані, скрипалем, а пізніше диригентом в оркестрі герцога Штірії, керівником капели собору міста Печ в Угорщині. До Відня повертається уже як відомий композитор, викладаючи композицію та працюючи придворним композитором австрійського імператорського двору.

Його Концерт для двох кларнетів і симфонічного оркестру, який прозвучав у рамках фестивалю, - яскрава композиція, якій притаманні мелодичне багатство, граціозність і драматизм. Три частини вирізнялися злагодженістю та художньою довершеністю. Солісти Юліус Кляйн (Словаччина) і Ференц Томич виявили технічну і художню досконалість, артистизм і ансамблевість виконання.

Фестиваль класичної та сучасної музики «Музичне сузір'я Закарпаття» засвідчує про вагомі здобутки в композиторській творчості В.Теличка, В.Янца, В.Волонтира, В.Гайдука, про їх наполегливу працю в утвердженні нової системи музично-виразових засобів письма, сучасних композиційних технік.

Слід зазначити про високий рівень виконавської культури симфонічного оркестру Закарпатської філармонії (керівник Вікторія Свальявчик-Цанько), ансамблю солістів (керівник Олена Короленко), камерного оркестру (керівник – заслужений артист України Владислав Юрош), Державного заслуженого академічного Закарпатського народного хору (керівник – заслужений працівник культури України Наталія Петій-Потапчук).

Голова Закарпатського осередку Національної спілки композиторів України В.Теличко проводить велику організаційну роботу із залучення всесвітньо відомих виконавців України і Західної Європи в наш фестивальний процес популяризації в Україні музики композиторів Закарпаття.

*Опубл.: Щоквартальний вісник «Культурологічні джерела». – Ужгород. – №1(17). – 2012. – С. 6 – 7.*

## АТМОСФЕРА ГЛИБОКИХ ПОЧУТТІВ

У рамках XIV фестивалю класичної та сучасної музики «Музичне сузір'я Закарпаття» в затишному «Мистецькому центрі «Галерея Ілько» в місті Ужгород 16 листопада 2014 року відбувся концерт під назвою «Музичні подорожі. Німеччина». Слухач мав змогу поринути в ХІХ століття, в епоху романтизму з його ліричною направленістю, піднесеністю почуттів, характерними пошуками картинності, зображальності. Широко були представлені нові жанри романтиків – пісня, балада, танець, скрипковий концерт. Саме Франц Шуберт, Фелікс Мендельсон-Бартольдї, Йоганнес Брамс сприяли оновленню синтетичних жанрів, їх вагомості, глибини змісту. Так, скромна пісня Шуберта, Шумана, Брамса отримала найпочесніше місце серед інших жанрів. Різноманітностями пісні стали балади, пісенні цикли.

Натхненно, художньо переконливо відтворила шедеври вокальної музики Франца Шуберта і Йоганнеса Брамса солістка Закарпатської обласної філармонії, заслужена артистка України Оксана Ільницька-Хархаліс. Вона звернулася до однієї з найщиріших, задушевних пісень Ф.Шуберта на слова Ф.Шобера «До музики», в якій автори передають почуття вдячності мистецтву. Особливу правдивість цієї сповіді надає тихий, проникливий спів. При всьому лаконізмі пісні, вона відрізняється широким діапазоном мелодії, використанням різних регістрів голосу. Саме ці особливості надають мелодії об'ємності, насиченості, емоційної наповненості звучання. Співачка повною мірою пододала технічні складності: згладила і пом'якшила регістрові відстані, а стрибкоподібні мелодичні рухи підкорила загальній наспівності.

Балада «Лісовий цар» Ф.Шуберта на слова Й.Гете привертала увагу багатьох композиторів, але тільки сімнадцятилітньому Ф.Шуберту вдалося створити твір, у якому музика і слово єдині, чим досягнутий синтез двох видів мистецтва.



*Оксана Ільницька-Хархаліс*

Виконавиця в кожній фразі змальовує характер, ситуацію трьох персон: батька, хлопчика, лісового царя. Кожний образ вона наділяє відповідним характером: мова батька спокійна, розсудлива, хлопчика – схвильована, експресивна, лісового царя – улеслива, лагідна. Розповідач, від імені якого ведеться розмова, надає виконанню музики особливої виразності. У першу чергу, це стосується його останніх слів – зловіщого речитативу, який звучить як смертельний вирок, адже в руках його мертво немовля. Психологізм образної канви Оксана Петрівна відтворила як тембральними барвами голосу, так і досконалим володінням артикуляційного апарату. Співаючи в оригіналі, німецькою мовою, вона досягла максимальної чіткості вимови тексту. Маючи добру вокальну школу (випускниця Московського інституту ім. Гнесіних) солістка О.Ільницька-Хархаліс захопила слухачів артистичною майстерністю, музикальністю, творчою уявою, глибиною інтерпретації.

Ансамбль солістів під орудою Олени Короленко веде інтенсивну виконавську діяльність, незважаючи на важкі умови праці. Випускниця Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка, вона не пориває творчих зв'язків зі своїм професором класу скрипки Володимиром Заранським, який виховує у своїх студентів майстерність володіння звуком, технічну досконалість, художню виразність. Колектив виконав концерти для скрипки і

струнних Ф.Мендельсона-Бартольдї ре мінор, Й.-С.Баха ля мінор, п'ять менуетів і німецьких танців Ф.Шуберта.



*Олена Короленко та ансамбль солістів*

Концерт для скрипки і струнних Ф.Мендельсона – ранній твір композитора, де виявився особливий мелодичний дар митця, світлий, гармонійно ясний. Солістка, студентка другого курсу Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка Марина Мишак відчула романтичне почуття музики, повне замріяності, весняної свіжості та багатих життєвих сил. Її гра була інтонаційно переконливою, звук легкий, співучий. Не вистачало експресії, драматичної насиченості.

Незважаючи на скромну акомпануючу роль струнного оркестру, диригенту вдалося досягти повного і досконалого ансамблю, втілити загальний задум композитора.

У концерті камерний оркестр представив побутові жанри Франца Шуберта: п'ять менуетів і п'ять німецьких танців. Слід зазначити, що композитор створив цілий том побутової, як її називають «домашньої музики» (Hausmusik). Сучасники композитора веселилися під його танці. Вони не задумувалися про їхню художню цінність, новизну, оригінальність. У танцях Ф.Шуберта органічно поєднуються елементи, запозичені митцем від народного музикування і творчої фантазії композитора. Це невеликі та різноманітні за характером п'єси, які передають найтонші відтінки настрою, нагадують народно-жанрові сценки. Прості, на перший погляд, п'єси потребують від виконавців копіткої роботи, глибини проникнення в авторський стиль. Наспівна

манера гри виконавців, вміння втілити романтичний порив і мрійливість, створити відповідний настрій притаманні камерному оркестру під орудою диригента.

Окрасою мистецького заходу стало виконання концерту №1 для скрипки і струнних ля мінор Й.-С.Баха у виконанні студента четвертого курсу Ігоря Муравйова Львівської національної музичної академії імені М.Лисенка та камерного оркестру. Доречно згадати, що в ранній юності композитор почав свою концертну діяльність у якості скрипаля. Скрипкові концерти мі мажор, соль мажор, подвійний ре мінор засвідчують про глибокі знання інструмента, традиції його в професійній та народній німецькій культурі. А.М. Римський-Корсаков в «Основах оркестровки» зауважує: «Виняткова здатність до зв'язної послідовності звуків і вібрації зажатих струн робить смичкову групу представницею співучості і виразності».

Молодий виконавець Ігор Муравйов повною мірою розкрив скрипковий стиль Й.-С.Баха, своєрідну сферу виразності, де поряд з теплотою, м'якістю і благородством тембру, експресією людського голосу проривається могутній тон органу. Тричастинний цикл концерту ля мінор побудований на тематичному і тональному контрасті. Кожній частині концерту притаманні своєрідний тематизм і виклад. Перша частина – Allegro – вирізняється особливим багатством гармонії в модуляційних секвенціях середньої частини форми. Для другої частини – Andante – Бах вибрав форму старовинних варіацій на бас ostinato, що було традиційною композиційною структурою в епоху бароко. Третя частина – Allegro assai – енергійний, блискучий у своєму розвитку, фінал. Соліст володіє багатою гамою почуттів і настроїв, що дає можливість розкрити технічні і художні можливості музики Баха. Змагання учасників, узгодженість сольної й акомпануючих партій камерного ансамблю (за часів Баха виконавський склад налічував п'ять чоловік: скрипка соло, дві скрипки, альт, basso continuo (віолончель)) сприяли втіленню задуму композитора.

Змога поринути в епоху романтизму, зануритися в образний світ вокальної та інструментальної музики, у своєрідну сферу виразності залишила незабутнє враження кожного слухача у цьому чарівному мистецькому центрі.

*Опубл.: Щоквартальний вісник «Культурологічні джерела». –  
Ужгород. – №1(29). – 2015. – С.13 – 14.*

## РОЗДУМИ ПІСЛЯ КОНЦЕРТУ

*Деякі штрихи до творчого портрету піаністки Етелли Чуприк*



Упродовж трьох років на сцені Закарпатської обласної філармонії була представлена серія концертів фортепіанної музики різних стилів і напрямків. Виконання «Das Wohltemperirte Clavier» Й.-С. Баха, 32 сонат Л. ван Бетховена, угорської музики Ф.Ліста, З.Кодая, Б.Бартока, сонат В.-А.Моцарта засвідчують про титанічну працю митця, його одержимість, велике бажання охопити якомога більше світових фортепіанних шедеврів. Слухаючи суперечні судження піаністів Ужгорода, можна зробити висновок, що виконавиця не залишає нікого байдужими до своєї творчості. Отже, її мистецтво відгукується в людських серцях. Незважаючи на нечисленність слухацької аудиторії філармонії, відчуваєш творчу насагу, позитивну ауру, яка панує на концертах Етелли Чуприк. Не випадково дирекція Закарпатської обласної філармонії подала її кандидатуру на присвоєння високого звання «народний артист України», яке вона отримала в 2016 році.

Перше враження від почутого автором цих рядків було захоплюючим і самодостатнім. Її піаністична техніка вразила енергією, пристрасністю і напруженням. Природа щедро наділила Етеллу первозданною творчою силою, блискучою пам'яттю, багатством почуттів, невичерпною творчою енергією, яку слід постійно випліскувати. Піаністка тяжіє до повнозвучності, широти і масштабності звукової палітри. Це її виконавський стиль, який найкраще нею втілюється у творчості угорських композиторів Ф.Ліста, Б.Бартока, З.Кодая.



Звернення Етелли Чуприк до визначного фортепіанного твору – сонати сі мінор Ференца Ліста – є сміливим кроком у подоланні віртуозної техніки цього грандіозного шедевр. Соната називається «фаустовською». Її зміст розкривається в одночастинно-циклічній формі. Це одна з різновидностей романтичних вільних форм: окремі сонатні розділи тут ніби «стискуються» в одну частину. Складність форми обумовлена філософською насиченістю змісту.

Виконання піаністки захопило мене дивовижним проникненням у музику. Декламаційний пафос вступної частини відтворює тему долі. Головна тема видозмінюється, утворюючи декілька її елементів. Конфліктне зіставлення двох тем – вольової і зловісної – отримали у піаністки риси протестного пафосу. Романтична патетика першої побічної партії яскраво контрастує з тремтливою ліричною темою. Динамічна палітра Ліста різноманітна за своїм емоційним станом. Вона дивовижно точно відтворена яскравим темпераментом піаністки.

Розробковий матеріал – різнобарвний інструментарій: ніжні скрипки змінюються на грізні духові, оркестрова повнозвучність – на інтимну казковість. Етеллі Чуприк особливо вдається передати силу широко розташованих акордів, охоплюючих величезний діапазон, подібний оркестровому tutti. Третій – центральний розділ розробки – *Andante sostenuto* – це ніби самостійна форма – мініатюрна соната, яка складається з нової головної і побічної теми. Заклучний розділ розробки – фугато. Від *Andante* воно відокремлюється темою вступу. Останні такти фугато на гучній динаміці впливаються в репризу, усі теми якої звучать у зміненому виді. З заключної партії починається гігантський підйом, підготовка до генеральної кульмінації твору. Піаністка в пориві натхнення надає музиці патетичної сили. Звучання здобуває оркестрову могутність, притаманну новаторській трактовці фортепіано визначного світового виконавця Ференца Ліста. Кульмінація – кода – будується на декількох темах. Акордовий лістовський пафос передає удари молота. Їм контрастує мрійлива лірична тема. У головній партії вже відсутня сила прагнень і поривань. У вступі тема долі символізує почуття безпорадності, безвихідності.

Артистка досконало володіє технічними прийомами концертно-віртуозного піанізму Ліста: повнозвучними акордами величезного діапазону, октавними пасажами, акордовими трелями почерговими руками, тремоло, репетиції, розвиненою педальною технікою. Вона віртуозно розкриває світ поетичних образів, багату гаму почуттів і

настроїв: від героїчного пафосу, пристрасного драматизму, їдкого сарказму до найніжніших ліричних виливань людської душі.

Відірваність від відомого класицизму, намагання втілити нові форми наштовхнули Ференца Ліста при виконанні сонати сі мінор на нерозуміння сучасників. Антон Рубінштейн критично відгукнувся на перше виконання сонати Ференца Ліста Гансом фон Бюловим: «Твір потребує визнання форми, нічого подібного класицизму у сонаті немає. У сонаті відчувається нове віяння, стремління до нових форм. Тема – видозмінюється. Вона подається в різних емоційних станах: то грандіозно, то серйозно, то жартівливо, то драматично, то лірично, то сильно, то м'яко; але від цього загальний настрій і цілісність враження губляться і творіння перетворюється в більш або менш цікаву імпровізацію». Незважаючи на критичні зауваження сучасників, соната міцно увійшла в репертуар відомих піаністів світу.

Уродженка Закарпаття, мисткиня глибоко відчула багатство колориту свого краю, родинні зв'язки угорського фольклору (Б.Барток у дитинстві мешкав у місті Виноградів), які так щедро зберегли улюблені угорські композитори в національному народному мелосі.

Бела Барток – яскравий виконавець – піаніст ХХ століття. Його гра захоплювала слухачів енергією, пристрасстю і напруженістю. З особливим блиском Барток виконував твори Ліста. Мистецтво піаніста вражало поєднанням різких контрастів: динамізму, гострої експресивності й зосередженої відчуженості, конфліктного драматизму і витонченої споглядальності. Контрастний виконавський стиль митця завжди був підпорядкований волі й інтелекту. Його фортепіанні твори: соната, сюїта «На вільному повітрі», Варварське алегро, Румунські танці, Маленька сюїта, транскрипції творів композиторів італійського бароко були написані під впливом улюблених композиторів Й.Брамса, Р.Вагнера, Ф.Ліста, Р.Штрауса. Багаторічні пошуки в галузі фортепіанного стилю призвели Б.Бартока до оновлення ладо-інтонаційного, ритмічного, тембрового ладу музики. Основою особистого композиторського стилю Б.Бартока став синтез елементів різнонаціонального фольклору і сучасних новацій в межах ладу, гармонії, мелодії, ритму, барвистих засобів музики. Композитор прийшов до найвищої творчої зрілості, стильового синтезу в його циклі інструктивних фортепіанних п'єс «Мікрокосмос», що перекладаються як «Маленький світ». Твір складається із шести зошитів, у які увійшли 153 п'єси. Розташовані вони по мірі наростання складності. Послідовне

засвоєння цих п'єс дає змогу ознайомитися піаністам з фундаментальними особливостями композиторської техніки ХХ століття, а також із багатьма своєрідними прийомами фортепіанної гри, розповсюджені в сучасній музиці.

Блискуче виконання Етеллою Чуприк Allegro Barbaro Бели Бартока увібрало в себе гротескно-конструктивну основу угорського народного мелосу. Її зрілий піанізм, досконала техніка дали змогу вільно долати складності механізованих ритмів, політональних співзвуч, ударних тембрів, які охопили полярну регістрову широту клавіатури. Гостра експресія, розкутість почуттів наблизила піаністку до високих виконавських критеріїв Бели Бартока.

Одухотворене мистецтво Етелли Чуприк завжди приносить естетичну насолоду слухачеві, кличе піаністку до нових творчих проектів, до усвідомлення, що її улюблений інструмент заіскриться райдужними барвами, даруючи краям неповторний романтичний аромат рояля.

*Опубл.: Щоквартальний вісник «Культурологічні джерела». – Ужгород. – №1(37). – 2017. – С.36 – 37.*

## **ПРАГНЕННЯ ДО ДОСКОНАЛОСТІ**

*Звіт музикантів Мукачівського державного університету*



*Після завершення концерту. Виступає ректор Тетяна Щербан*

Уперше музиканти педагогічного факультету Мукачівського державного університету цьогоріч заявили про свої творчі здобутки на сцені Закарпатської обласної філармонії.

У структурі факультету функціонують дві творчі кафедри: перша – педагогіки музичної освіти і виконавського мистецтва; друга – співу, диригування, музично-теоретичних дисциплін. Підготовка бакалаврів, спеціалістів і магістрів здійснюється вже упродовж 15 років. Спочатку на Мукачівському музично-педагогічному факультеті, філії Івано-Франківського педагогічного інституту ім. В.Стефаника. Пізніше, в 2005 році, він здобув статус самостійного – Мукачівський державний університет. Перші кроки науково-методичного та творчого зростання музичних кафедр були непростими. Велику допомогу надавали фахівці Київського національного педагогічного університету ім. М.Драгоманова, науковці з різних учбових закладів України, йшла інтенсивна підготовка своїх науково-педагогічних кадрів. Нині кафедри мають доктора педагогічних наук Наталію Попович, кандидатів мистецтвознавства – Ігоря Задорожного, Лесю Микуланинець, кандидатів педагогічних наук – Мирославу Качур, Вероніку Гаснюк. Ініціатором проведення цього мистецького заходу в Ужгороді стала Н.Попович, завідувач кафедри педагогіки музичної освіти та виконавського мистецтва, яка доклала багато зусиль, організаторських здібностей, щоб підняти престиж творчих кафедр, а в майбутньому відкрити музично-педагогічний факультет університету.

Виступи на концерті свідчили про неабиякі виконавські можливості викладачів, студентів, магістрантів музичних кафедр. Струнні інструменти грали домінуючу роль у святковому дійстві. Сольні, ансамблеві номери прикрашали, збагачували вокал, робили музику привабливішою, повнозвучною.

Масштабну виконавську діяльність здійснює талановитий педагог Сергій Добош. Він – активний учасник усіх творчих заходів університету. Його виконавське висловлювання завжди збагачене широким діапазоном виразових засобів, контрастністю виконавських станів, стереоскопічністю створених ним музичних картин.

Про виконавську зрілість Сергія Юлійовича, що проявилася у скрипковому концерті Фелікса Мендельсона-Бартольдї, зазначалося ще у статті «Звітують студенти Мукачівського державного

університету» (2011). Це й багатий мелодизм, ліричність тону технічна досконалість, емоційна насиченість, світлий колорит з багатством тонких відтінків.

Струнний ансамбль, сформований з випускників-скрипалів класу Сергія Добоша, співпрацював у 2014 році з виконавцями Остапом і Оксаною Шутко, які дали змогу колективу відчутти нові горизонти музикування з виконавцями світового рівня. Спільний концерт в обласній філармонії (публікація під назвою «Атмосфера глибоких почуттів») зачарував слухачів репертуаром, манерою виконання, ансамблевою довершеністю. У єдиному емоційному пориві прозвучали «Арія з фільму про Паганіні з Девідом Гадретомом, прелюдії Й.-С.Баха, «Щедрик» М.Леонтовича.

Окрасою концерту 2017 року став інструментальний дует Сергія Добоша і Євгена Мусійця, які виконали неперевершений шедевр «Пори року» Антоніо Вівальді – вічну музику вічного циклу природи. Їх виконання було наповнене радістю творчості. Великий Антоніо Вівальді змалював настрій і почуття серпневого літа. Стихія природи, яка виражала гуркіт грому, наближення грози, відтворені в музиці динамічним контрастом мелодій. Буря розряджається, відкриваються небеса, які проливають потоки води. Виконавці рельєфно закарбували звуками баяну і скрипки усю палітру схвильованих природніх барв. Сучасна оригінальна обробка в стилі А.П'яццолли додала музиці гостроти завдяки коротким ритмічним групам, що значно розширили метричну сітку творіння А. Вівальді.

Перлина скрипкового репертуару «Циганські наспіви» Пабло Сарасате прозвучала у виконанні студентки другого курсу Мирослави Швець (клас старшого викладача Сергія Добоша) у супроводі інструментального ансамблю. Твір побудований на угорських мелодіях чардашу і мотивах циганської музики. Незважаючи на надзвичайну складність з технічної точки зору партії скрипки, Мирослава виявила технічну вправність, артистизм, виконавську витривалість. Жалібна мелодія скрипки в частині *un poco bi lento*, на мою думку, вдало досягнула емоційний тонус твору виконавицею. Художнє полотно, яке виконують всесвітні віртуози Дж. Енеску, Софі Мутер, Н.Кенеді, потребує особливої відваги і майстерності, чого побажаємо Мирославі в майбутньому.

Арія Альмірени з опери «Рінальдо» Г.Генделя, яку виконав студент першого курсу Олександр Ференцик, зачарувала слухачів незвичною для нашого часу звуковою палітрою. Співак володіє унікальним голосом – контртенором рухливого, чарівного, м'якого, світлого тембру. Оксана Хархаліс, викладач Олександра, обережно виробляє навик правильного звукоутворення, кантилени звуковедення. Арія написана в зручному діапазоні, в ясній строгій формі, потребує чіткої благородної вимови тексту. Арія була виконана в спокійній, натхненній манері, притаманній творам старих майстрів. Імпровізаційні прикраси виконувались з бездоганною чистотою і емоційною проникливістю. Глибоке входження в неперевершений образ композитора епохи бароко Томазо Альбіні подарувало слухачам хвилини душевної насолоди. Ніжне сопрано Олени Боднар (клас доцента Вероніки Гаснюк) у супроводі скрипки, фортепіано і баяна перенесли нас у світ далекої епохи, сповненої чарівності і таємничості. *Bel canto* та безмежність діапазону голосу є необхідною умовою цього дивовижного творіння.



*Мирослава Швець та інструментальний ансамбль*



*Соліст Олександр Ференцик та інструментальний ансамбль*



*Сергій Добощ, Євген Мусієць, Олеся Боднар, Любов Лукіна*

Виконання рапсодії №1 сі мінор Йоганеса Брамса засвідчило про творчу перспективу студента другого курсу, піаніста Іштвана Кентеша (клас старшого викладача Степана Буркала). Студент технічно вільно володіє піаністичними ресурсами, що дають йому можливість звернутися до чудового зразка концертного піанізму Й.Брамса. Саме романтичний жанр близький цьому молодому музиканту. Типовими рисами Іштвана-виконавця є драматизм, емоційна поривчастість. Він майстерно змалював контраст двох образів: експресивного і ліричного. Зв'язок зі стилем вербункош у рапсодії Й.Брамса особливо близький закарпатцям угорської національності.

У концерті представлена закарпатська народна пісня в обробці Дезидерія Задора «Ой я знаю, що гріх маю» у виконанні магістрантки Мирослави Мішкулинець (клас викладача Магдалини Біличко). Співачка внесла в ліричну розповідь дівчини різноманітні виконавські нюанси: грайливі, іронічні, пристрасні, які оживили художній образ, надали йому динамічності та артистизму.

Вокальний жанр був збагачений ще й голосами викладачів кафедри співу, диригування, музично-теоретичних дисциплін – доцента Вероніки Гаснюк і асистента Марини Гальовчик. Сріблясте лірико-колоратурне та драматичне сопрано створили сценічні образи як класичного, так і фольклорного напрямку.

Хоровий колектив Мукачівського державного університету «Цімборики» під орудою молодого талановитого диригента Ярослава Біличка виконав твори М.Лисенка, Г.Гаврилець, А.Гнатишина. У розпорядженні керівника голосовий матеріал, який спроможний в майбутньому перетворитися в ідеальний

виконавський інструмент. Це підтверджує вдале виконання фольклорного твору Ганни Гаврилець «Засвічу свічу». За висловом відомого українського музикознавця Галини Степанченко, «твори композиторки будують Собор духовної краси». Фольклорний світ мисткині яскраво вимальовувався в музично-сценічному дійстві «Золотий камінь посіємо», одна з частин якого виконана для голосу в супроводі хору.

Диригент Ярослав Біличко натхненно занурився в особливу звукову ауру композиторки, віднайшов її мелодико-інтонаційне наповнення, підкорив своєю творчою привабливістю і виконавців, і слухачів. Це своєрідна музична фреска, в якій через пісню відтворена історія України. Солістка Евеліна Романко своєю тембральною звуковою красою, виразністю виконання змогла передати національний дух нашого народу. Адже це грандіозне полотно зібране в різних регіонах України і присвячене відомій українській співачці Ніні Матвієнко.

На велику увагу і пошану заслуговує концертмейстер кафедри співу, диригування і музично-теоретичних дисциплін, випускниця магістратури Мукачівського державного університету Любов Лукіна. Її фортепіанний твір «Сумнів» захопив слухачів широтою композиторського мислення. За словами авторки, «цей художній образ змальований від стану пасивного томлення до активного, натхненного». Вільний потік імпровізаційності (про що наголошував голова журі Міжнародного фестивалю-конкурсу дитячого, юнацького та молодіжного мистецтва «Закарпатський едельвейс» у 2015 році Анатолій Авдієвський, який присудив Л.Лукіній гран-прі), дисонуючі акордово-гармонічні комплекси, каскад пасажів, кварто-квінтових ходів із накладанням тріольних фігурацій надають музиці хвилюючого драматизму.





*Хоровий колектив університету. Диригент Ярослав Біличко*

Інструментальний ансамбль викладачів і студентів під батutoю знаного в нашому краї симфонічного диригента Олени Короленко додав експресії виконанням танцю «Сирби», який отримав широке поширення в Молдові та Румунії. Особливої уваги надавалось подоланню складності ритмічного малюнка – поліритмії (поєднання тріольності з дуольністю). Іскрометна мелодія скрипок в поєднанні з супроводом цимбалів (виконавець Володимир Короленко), труби (Дмитро Човрій), створили народну основу, особливу тембральну барву молдавського фольклору.



### *Інструментальний ансамбль викладачів і студентів*

Розмаїттям концертного наповнення послугував танцювальний колектив педагогічно-гуманітарного коледжу (керівник Надія Шляхта).

Закарпатські танці з рухливим завзяттям в яскравих костюмах оживили святкове дійство, надали йому грайливості та неповторності закарпатського колориту.

Звітний концерт митців Мукачівського державного університету охопив різні стильові епохи: Бароко, Класицизм, Романтизм, полістилістичне ХХ століття – Антоніо Вівальді, Пабло Сарасате, Георг Фрідріх Гендель, Томазо Альбіноні, Йоганес Брамс, Ганна Гаврилець. Фольклорний напрямок був втілений засновником композиторської школи Закарпаття Дезидерієм Задором. Уважний слухач з перших звуків зміг уловити стилістику певної доби, національної школи, творчої особистості. Концерт позначений багатством тембрової палітри – інструментальної і вокальної, культом соковитих і щедрих голосів, прагненням творити «тут і зараз» у тісній взаємодії зі слухачем.

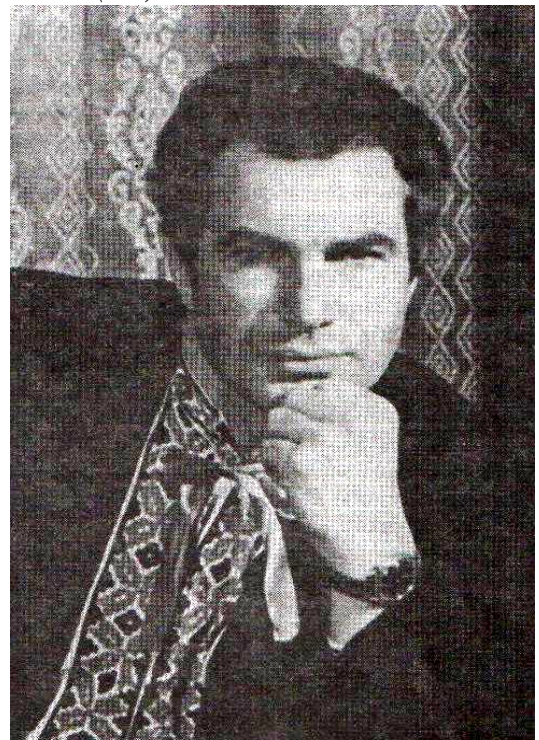
Побажаємо ж студентам, магістрантам, викладачам музичних кафедр вдосконалювати музичне мистецтво, досягати крок за кроком високих творчих результатів.

*Опубл.: Щоквартальний вісник «Культурологічні джерела». – Ужгород. – №3(39). – 2017. – С.33 – 36.*

## **V. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА ДОВГАНИЧА**

### **СЛОВО ПРО АВТОРА**

Михайло Микитович Довганич, випускник Київської державної консерваторії ім. П.І. Чайковського, хормейстер за фахом, здобув професійну освіту у відомого хорового



диригента Павла Муравського і у талановитого педагога Володимира Чуби.

Його творчий шлях розпочався в рідному селі Велика Тур'я на Івано-Франківщині, де він народився у 1944 році і здобув середню освіту. З дитинства він захоплювався співом. Закоханість у народну пісню, поетичне сприйняття навколишнього світу, багата творча фантазія сприяли вибору професії музиканта.

На Буковині де він навчався в Чернівецькому музичному училищі, панувала пісенна стихія, яка захопила Михайла. Не маючи початкової музичної освіти, він наполегливо вивчав теоретичні та хорові дисципліни, опановував гру на фортепіано.

В столичній консерваторії поглиблювались творчі уподобання молодого музиканта, формувались його естетичні критерії.

Керування учбовими хорами Рівненського музичного училища, педагогічного інституту, інституту культури сприяло формуванню виконавського досвіду диригента.

Потреба в самодосконаленні привела Михайла Довганича на професійну сцену в Заслужений Буковинський ансамбль пісні і танцю. Протягом 9 років він приймав участь в підготовці хорових програм до фестивалів музичного мистецтва «Київська весна», «Золота осінь», «Білі ночі», «Російська зима». В якості диригента-хормейстера він виступав з гастрольними концертами в усіх республіках колишнього Радянського Союзу і за його межами.

Сприятливі умови до творчості, робота з майстрами сцени дали поштовх Михайлу Довганичу до перших композиторських спроб в жанрі обробки народної пісні. Вибір композицій саме на народні слова свідчить про розуміння ним багатих творчих можливостей цього жанру.

Тематика його творів охоплює широкий круг життєвих явищ. Сюди відносяться історичні пісні, побутові, любовно-ліричні, весільні, жартівливі. Жанрове розмаїття образів вимагало застосування особливих виражальних засобів. Тому кожна обробка ставала справжньою сценою з народного життя зі своїм драматургічним розвитком. «Одягнена» в куплетно-варіаційну форму, вона вирізняється фактурною насиченістю і наскрізною формою розвитку музичної думки. В його творчому доробку є десятки обробок народних пісень. Серед них відомі «Думи мої», «Чуєш брате мій», «Ой, співаночки мої», «Ой, чий то кінь стоїть».

До менш відомих народних пісень відносяться «Туман, туман долинами», «Ой, ти, зіронька вечірня», «Ой, поленько, поле», «Краєм, Дунаєм», «Коло броду, броду», «Ой, що ж воно та й за ворон». Його твори вирізняються заглибленою розробкою мелодико-поетичного змісту і багатою образно-інтонаційною мовою.

Технічні засоби художньої обробки народних пісень стали добрим підґрунтям для створення оригінальних хорових композицій на тексти Т.Шевченка, І.Франка, О.Олеся, О.Богачука, Л.Костенко. В цих творах Михайло Довганич розширює діапазон виражальних засобів, використовуючи традиційні та сучасні форми композиторського мислення. Зразком є хорові твори на вірші Т.Шевченка «Чого мені тяжко» і О.Олеся «Тануть сніги», в яких композитору вдалося досягти повного злиття тексту і музики. Чутливо реагуючи на всі зміни тексту, композитор використовує хроматизацію, клястерні секундові співзвуччя, чим створює гостродраматичний образ, сповнений внутрішнього неспокою і протесту проти злої дійсності.

Фактура хорових творів на вірші українських поетів – різноманітна за звучанням: прозора у зображенні весняних образів, насичена у більш глибоких по змісту драматичних творах. Композитор користується різними прийомами, додавання або вилучення звучності, педальними пластами, вільним поєднанням гармонічних функцій, ускладненою вертикаллю. Поряд з ладовою діатонікою звучить мінлива хроматика, кварто-секундові співзвуччя, неакордові звуки.

Оригінальним творам Михайла Довганича характерний, в основному, традиційний український хоровий стиль. Дотримування художніх принципів української хорової школи є цінною якістю музичної мови композитора. Його мелодиці властиві народні інтонації, які визначають їх національне начало. Народність завжди пов'язувалась з благородним смаком, достовірністю передачі художнього задуму, виразністю мелосу і щирістю почуття. Ці якості виявляються в специфіці його інтонаційного словника, в особистій манері створення мелодико-гармонічних комплексів. Головним є здатність автора музики чути природу і інтонаційну сутність українського мелосу, зробити його найважливішим елементом у визначенні національних ознак своєї музичної мови.

Довганич говорить, що українську природу, дух народу несе сама високо художня поезія великих, істинних народних поетів Т.Шевченка, І.Франка. Їх чиста і жива українська мова підказує композитору і неминуче вимагає від нього відповідного музичного втілення. До таких творів належать: «Дивлюся, аж світає», «Тече вода», «Червона калина», «Ніч на підгір'ї». Твори Л.Українки «Горить моє серце», «Літа молодії», «Сумна пісня», «Ой піду я в бір темненький», «Калина», «На зеленому горбочку», «Гей, піду я в ті зелені гори» та багато інших.

Невипадковим є звернення Михайла Довганича до поетичного слова Лесі Українки, яку автор вважає своєю духовною «сестрою». Ось як він сам говорить про неї: «Мене захоплювало її чутливе і різноманітне сприйняття краси і звуків природи, єдність зорових і слухових уявлень, використання у своїх віршах широкого спектру кольорів, тихих і голосних тонів. Її емоційна мова з порівняннями, метафорами, алегоричними уподобаннями, музикальністю слова так і проситься до звукового втілення. У віршах збережений народний дух, тому і мова співуча. Жива образність, багатство рифм, висока натхненність, неначе вирости із українських пісень».

Автора музики приваблює внутрішній драматизм і психологізм поезії Лесі Українки. Він майстерно втілений в творах «Без надії сподіваюсь», «Тиха ніч», «Сосна», «Давня весна», «Горить моє серце». В останньому композитор користується насиченою гомофонно-гармонічною фактурою зі змінами хорових реєстрів. Фактурним контрастом виступає наспівне жіноче двоголосся, після якого гримить семиголосне tutti з октавою в басах. Воно цементує гармонічну вертикаль, створюючи темброво-акустичний ефект і досягає граничного драматичного напруження.

Михайло Довганич намагається досягти в творах на тексти Лесі Українки яскравої хорової колористики. Це, в першу чергу, стосується творів-акварелей «Зоряна ніч», «То була тиха ніч», «Дивлюсь я на яснії зорі», «Воспоминание», «Брошенный костёр», «Сонечко встало», «Плине білий човник». В них вдало поєднуються зображальність з емоційною виразністю.

Мелодична мова хорових творів композитора здебільшого базується на принципах пісенності в поєднанні з мовною декламаційністю. Тому в його мелодіях природно зливаються два інтонаційних начала – пісенне і мовне. Їх глибока спорідненість є

важливою основою, на якій виявляється художньо-образна достовірність творів, простота і дохідливість музичної мови Довганича.

Національний колорит виявляється у вільному розгортанні теми-думи «Ой, не зникли золотії терни», швидкоплинній мелодії «Веснянки», гуцульських наспівах «Гей, піду я в ті зелені гори» і «Літа молодії», буковинській «Ой, піду я в бір темнений».

Прем'єрні виконання творів композитора Михайла Довганича на слова Лесі Українки відбулися у Києві, Львові, Рівному, Чернівцях. Хорові опуси озвучили відомі творчі колективи України «Думка», «Трембіта», академічна хорова капела ім. П.Майбороди, великий дитячий хор українського радіо, Галицький камерний хор, «Гомін», «Дударик». До інтерпретації партитур композитора долучилися діти і молодь, учні музичних шкіл, студенти середніх та вищих музичних закладів Рівного, Львова, Чернівців. Це засвідчує інтерес фахівців до творчості Михайла Довганича.

Вищезгадані твори сприймаються як народні пісні завдяки не тільки мелодичній основі, але й гармонії, побудованій на паралельних рухах секстакордів, квартсекстакордів, типових для народного багатоголосся.

Хорові твори Михайла Довганича на вірші Лесі Українки були вперше надруковані у 1999 році і перевидані в новій редакції в 2014 році в м. Рівному. «Обробки українських народних пісень», «Хорові твори на слова українських поетів Т.Шевченка, О.Олеся, І.Франка, А.Богачука, Л.Костенко, Лесі Українки вийшли з друку у 2010 році, «Хоровые произведения на стихи поэтов Югры», «Избранные хоры на стихи поэтов Югры и Украины» надруковані в Росії в м. Хант-Мансійську у 2012 році. Вони є добрим матеріалом для професійних, учбових та аматорських колективів. Ми сподіваємося, що ця праця збагатить скарбницю «озвучення» високохудожньої поезії Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Олеся і стане благодатним фондом для молодого покоління виконавців-хормейстерів.

*Опубл.: М. Довганич «Грай, моя пісне». Хорові твори на вірші Лесі Українки. – Рівне. – РДГУ – «Ліста», 1999. – С. 3 – 5.*

## **КОНЦЕРТ ПАМ'ЯТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ «ХОТІЛА Б Я ПІСНЕЮ СТАТИ!»**

Хорова музика завжди відігравала першорядну роль в розвитку музичної культури Західної України. В часи формування перемишльської школи, фундаторами якої були Михайло Вербицький і Іван Лаврівський, закладались основи вітчизняного акапельного хорового співу, традиції виконання класичних творів у відправах, підготовки кваліфікованих регентів і хористів, що володіли технікою багатоголосного співу. Товариство Боян, диригентами якого були А.Вахнянин, Д.Січинський, О.Нижанківський, С.Людкевич, маючи розгорнуту систему відділень у всіх містах, сконцентрувало в собі майже усе музичне життя Галичини і відіграло роль сучасної філармонії. Воно сприяло відродженню і розвитку професійного музичного мистецтва.

В сучасних умовах хорове мистецтво Львова примножило багаті традиції, закладені композиторами минулих поколінь. Підтвердженням цього є концерт пам'яті (100-річчя від дня смерті) визначної української поетеси Лесі Українки, який відбувся 14 листопада 2013 року у Львівській філармонії ім. С.Людкевича. Концерт хорової музики перетворився у справжнє свято, де український національний колорит поетеси був відтворений у композиторському доробку Михайла Довганича у виконанні навчальних та професійних хорових колективів міста. З насолодою вслуховуючись в співочий світ Лесі Українки, її ритмів, образів, переживань, особливої стилістики української народної творчості і композиторським прочитанням мимоволі відчуваєш гордість за нашу націю, її неповторність і самобутність.

Поетичне слово Лесі Українки завжди несе сильну думку і багатство почуттів. Дослідники відзначають, що її стиль був точним відображенням її світобачення. Іван Франко писав: «З часів Шевченка Поховайте та вставайте ! Україна не чула такого сильного, гарячого і поетичного слова. У віршах Лесі Українки відточеним клинком іскриться думка глибоко людська, яка б'ється в тисках несправедливого суспільного порядку».

Ведучий концерту – Роман Береза – яскрава особистість. Артистичні здібності науковця, культуролога, читця з перших слів захопили аудиторію своєю щирістю висловлювання, чарували



образним проникненням у світле слово поетеси. Виняткова музикальність її поезії торкнулася струн душі багатьох українських композиторів: К.Стеценка, М.Лисенка, Г.Майбороди, І.Шамо, Л.Дичко. Більше трьох десятків віршів улюбленої поетеси інкрустував вишуканим звуковим мереживом, Михайло Довганич.

Хоровий твір «Без надії таки сподіваюсь!», в якому палке слово поетеси сповнене глибокого психологізму яскраво висловив хор Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка (художній керівник доцент Христина Флейчук), змальовуючи силу людського духу. Тембральні барви хорових партій у різноманітних їх поєднаннях створювали і світлі весняні, і тужливі, і стверджувальні, оптимістичні інтонації. Твір отримав чітку і переконливу концепцію виконання.

«Тиха ніч» прозвучав як реквієм по загиблій студентці ЛНМА. Композитор в спокійних пастельних тонах малює нічний пейзаж, основним носієм якого є зображальність. Контрастом служить інший стан-образ «серце кидалось розпачем билось». Низхідні хроматичні інтонації альтів змінюються на ущільнену хорову фактуру з яскравою кульмінацією. Основне зерно твору проростає в схвильованому трагічному монолозі альтів «і мені заспівати хотілось лебединую пісню собі». Настрій суму і жалоби виявився у студентів музичної академії у злитті голосів, інтонаційній і ритмічній бездоганності, теплоті вокального висловлювання.

Поетичний, мрійливий образ весни «Стояла я і слухала весну» яскраво відображений хором «Дівочі мрії» Львівського державного музичного училища, виявляючи в звукових перлах філігранне нюансування, тембральну барвистість, молодечий творчий порив. Звичайно, ці якості здобуваються внаслідок методично послідовної, глибоко продуманої вокальної роботи диригента хору Надії Поворотник. В цьому творі композитор оперує септакордовими співзвуччями, які надають музиці мрійливого, лагідного колориту.

Згадаємо історію створення поезії «Калини». У коханні до С.Мержинського Леся зазнала висоти прекрасного почуття і глибину зраненого горем серця при його втраті. Алегоричний образ калини відтворює гіркоту смутку дівчини над могилою коханого. Показуючи дівочу вірність загиблому другу, поетеса звертається до образу деревця, в яке перетворюється дівчина. Злиття мелодії і слова



простежується в хоровій композиції, де народна стихія зосереджена в кантиленній пісні і гуцульській коломийці.

Дівочий хор ЛДМУ розкрив емоційний підтекст твору. Глибокий сум змінився на танцювальний коломийковий вихор. Відповідні засоби музичної виразності хору темброві, артикуляційні, агогічні, динамічні були вміло виявлені у виконанні.

Львівський муніципальний чоловічий хор «Гомін» під орудою Руслана Ляшенко продовжує славетні традиції чоловічих хорів з їх могутньою хоровою органікою. Фольклорні мотиви органічно вплелися в поезію Лесі Українки. Отож не випадково, Михайло Довганич апелює в своїх хорових композиціях до народно-пісенних джерел. Яскравим прикладом є хор «Ой піду я в ті зелені гори», виконаний чоловічими голосами. Дві контрастні народні теми органічно об'єднують хорову композицію. Створюючи квінтово-октавний фон чоловічих голосів, композитор дає можливість солістці вирватись на гірські простори і створити сумний образ дівчини, її гіркої долі. Яскравий голос сопрано і хору ніби розливаються луною у горах. Солостка виявила високу технічну і тембральну майстерність у розкритті художнього образу.

Жартівлива українська народна пісня в обробці М.Довганича «Мав я раз дівчиноньку» у виконанні хору вирізнялась ансамблевою рівноваженістю, логікою цезур, виразним підпорядкуванням образному змісту твору.

Не одне десятиріччя шанувальників хорового співу чарує знана в Україні і за її межами академічна хорова капела «Дударик», створена талановитим митцем Народним артистом України Миколою Кацалом. Маючи в своєму творчому арсеналі широкі горизонти музичного бачення, диригент впевнено веде свій колектив складними дорогами художнього зростання. Чарівний спів хлопчиків і юнаків вразив своєрідною трактовкою твору «Баркарола», яку запропонував син маестро Дмитро Кацал. Образ «маленького човенця», змальованого поетесою, у європейській літературі є символом людської душі. Мрії Лесі Українки виражені в рядках «Якби я хотіла у мале човенце сісти і далеко на схід сонця золотим шляхом поплисти». Важливою особливістю виконавської інтерпретації баркароли є пружна метроритмічна пульсація, гармонічна секвенційна хода, чітке визначення меж фразування, динаміки

розвитку, які створюють відчуття наскрізного руху і націленість до кульмінації.

«Колисковій» притаманна ніжність, простота, глибина і сердечність виконання. Дударик виявив абсолютну невимушеність музично-мовного інтонування. Цей колектив – справжня академічна хорова школа, яку вирізняє своєрідна манера звуковидобування, тембр, різні способи використання голосу в залежності від регістру, теситури, артикуляції, цезури, дихання, виразної подачі тексту. Мелодія настільки зростається з віршем, що здається вони народилися разом. Розмірений, спокійний темп асоціюється з цільністю почуттів. І навіть в рамках колискової поетеса знаходить риси конфліктності «сором хилитися, долі коритися. Час твій прийде, з долею битися сон пропаде». Контраст настроїв виявляється в 2-х розділах, що надають розповіді рис безпосереднього висловлювання.

Львівський галицький камерний хор і його керівник Народний артист України Василь Яциняк виконують в місті роль фарватера музичного життя. Реалізуючи різноманітні творчі проекти Василь Ількович перетворив свій колектив у високопрофесійний, злагоджений і слухняний, «живий, відкритий на новації хоровий організм», якому підкоряється хорова музика різних стилів і напрямків. Він виконує найскладнішу авангардну музику українських і зарубіжних композиторів.

З ініціативи цього працездатного маестро відбувся і концерт, присвячений Лесі Українці.

«Зоряне небо» є справжньою життєвою книгою поетеси, її своєрідною філософією. Леся найчастіше «блукає небом» і ділиться з ним своїми найінтимнішими почуттями. «Ти прекрасна вечірня зоре! Ти на людське не дивишся горе. Тепло хороших тембрів камерного хору в своєрідних гармонічних сполуках, регістрових зіставленнях голосів, ущільнених і розріджених звукових масах, які ми почули в монолітному звучанні колективу, створюють неповторний образ нічного пейзажу.

Багатоплановість фактурних рішень є носієм психологічних станів. Взірцем цього є хоровий твір «В холодну ніч». Зміст поетичного слова дещо відрізняється своєю прозаїчністю. Несподіваний нічний мандрівець натрапив на згасле багаття, яке намагався роздмухати, але марно. Тільки на ранок іскра запалала вогнем.

Композитор вміло користується ресурсами хорової звучності. Техніка хорового письма виявляється в тонкій виразності тембрової палітри, фактурних прийомів. Низхідні лінії чоловічих голосів змінюються на повнозвучне багатоголосся, тональнуплинність (es-moll, D-dur, E-dur). Рухливість галицького хору виявили широка шкала нюансів, ансамблевість звучання, краса голосової палітри, запальна пристрасність виконання, точна інтонація, тощо.

Класичний образ сосни, змальований російським поетом Михайлом Лермонтовим, озвучений композиторами О.Даргомижським, С.Танєєвим, Іполітовим-Івановим, С.Рахманіновим, М.Римським-Корсаковим, знайшов своє поетичне відображення і у Л.Українки. В музиці М.Довганича на тлі чіткої гармонічної вертикалі звучить розлога, хвилеподібна, сповнена величі тема сосни. Трансформується образ завдяки різним тональним змінам, гострим біфункціональним сполукам, повзучій хроматизації. Хорова органіка твору яскраво вимальовувалась в звучанні, створюючи картину могутнього дерева, скованого зимовою думою. Цікавими є колористичні знахідки композитора (гармонічні, тональні, фактурні), що малюють заціпеніння природи. Камерний хор звучав масивно і глибинно. Важкі модуляційні зсуви, дисонантні гармонічні співзвуччя хор виконав з бездоганною чистотою інтонування. Трохи не вистачало басової могутності.

Хоровий твір «Еолова арфа» з імітацією остенатного звучання арфи в усіх голосах ніби підтверджують слова дослідника поетеси Миколи Зерова: «В неї справді була еолова арфа, що підхоплювала своїми струнами всі повіи ідейних вітрів та бурі» Виконання завжди залежить від художніх критеріїв диригента. В даному творі це стосується експресії фразування, теплоти, поетичності хорових тембрів, краси динамічних відтінків, об'ємності звуку і чуйної реакції хору на найменші позиви диригента.

Трагічність почуттів Лесі Українки, пов'язаних з фізичним недугом, яскраво відображена в хоровому творі «Горить моє серце». Василю Яциняку вдалося звуковими пластами, регістро-тембральними барвами «виточити» художній образ. Композитор користується насиченою гомофонно-гармонічною фактурою зі змінами хорових регістрів. Унісон чоловічих голосів змінюється на щільне 3-голосся жіночих, яке звучить на тлі кварто-квінтових інтервалів чоловічого хору. Перша кульмінація з'являється в

напруженому реєстрі хорового тріо без низьких голосів. Басова партія «виринає» драматично на словах «душа моя плаче», доводячи акордову вертикаль всього хорового пласту до другої драматичної хвилі. Після незначного затишшя гримить 7-голосне тутті з октавою, яке цементує гармонічну вертикаль, створюючи темброво-акустичний ефект драматичного нагнітання. Твір завершується жалібним монологом альти на органному пункті чоловічого хору. Диригент створює власну музично-образну концепцію, спрямовуючи розвиток тематичного матеріалу до значної драматичної напруги-кульмінації в найвищій точці свого звучання. Краса і величність музики стає символом краси життя.

Автор музики щиро ділиться своїми думками: «спілкування і праця з поезією Лесі Українки викликала в мене неоднозначні почуття. Це і благоговіння перед її генієм, і муки особистих пошуків, і мистецька насолода, розчинена на гіркому настої власних почуттів – великого жалю і високого подиву. Перебуваючи в такому стані, я отримав безцінний духовний, життєвий і творчий досвід. З кожним новим твором, пропущеним через власні емоції, я поступово підіймався на шляху її неосяжної духовної висоти.

Народжений Михайло Довганич в селі Велика Тур'я, що на Івано-Франківщині. Природні задатки він зумів розвинути і відшліфувати, отримавши професійну освіту в Чернівецькому музичному училищі, а згодом Київській консерваторії ім. П.Чайковського. Його творча діяльність розпочалась у Рівному. Керування навчальними хорами музичного училища, педагогічного інституту і інституту культури сприяло збагаченню виконавського досвіду викладача – хормейстера. А далі – творча робота із Заслуженим Буковинським ансамблем пісні і танцю та 15-річний період педагогічної діяльності за межами України – в навчальних закладах Ханти-Мансійська. Його творча і викладацька праця отримали високу оцінку як в Україні так і за її межами. Державні відзнаки – Заслужений діяч культури Югри, Почесний працівник вищої професійної освіти Російської Федерації, Заслужений працівник культури України, вчене звання доцента, творчі Гранти Губернатора – свідчення успішної самореалізації митця. Де б не перебував музикант, завжди із собою мав збірку Лесиних віршів. Її відчуття мелодії і гармонії звуків, яке проникало у поетичне слово

вабило композитора і поступово трансформувалося в хорові композиції.

Фінальний номер концерту увібрав пісенний образ поетеси, могутній і незламний. Леся любила тихі години праці, коли ніч снувала свій чарівний серпанок. У такі хвилини поетеса писала: Хотіла б я піснею стати у сюю хвилину ясну, щоб вільно по світу літати, щоб вітер розносив луну!

Широка мелодична хода сердечних і ніжних жіночих і дитячих голосів з чоловічою суворістю і строгістю звучання, сплітаючись в єдине ціле, суголосно Лесі підіймаються під «яснії зорі» і звучать «гучніше ніж море гучне». Автор музики, керуючи зведеним хором (Дударик, Гомін, Галицький камерний хор) в єдиному пориві захоплююче з різними відтінками настрою: сумного і величного, незламного і палкого, шаленого і недосяжного своїм співом викликали глибоке хвилювання у слухача.

Святкова зала Львівської філармонії була осяяна зіркою таланту Лесі Українки. Кожний, хто був присутнім на цьому поетичному і музичному дійстві вийшов з вірою письменниці, що в майбутньому будуть лунати в Україні пісні «вільні, гучні, одважні та горді».

*Опубл.: Українська музика: науковий часопис. – №1(11). –  
Львів, 2014. –  
С. 152 – 156.*

## **ПРЕЗЕНТАЦІЯ ХОРОВОЇ МУЗИКИ МИХАЙЛА ДОВГАНІЧА НА ВІРШІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ НАЦІОНАЛЬНИМИ КОЛЕКТИВАМИ УКРАЇНИ**

Концерт в студії звукозапису Національної радіомовної компанії України перетворився у справжнє свято, окрилене творчістю великої поетеси Лесі Українки з її зоряними, весняними, романтично піднесеними сумними образами, які надихатимуть композиторів на безмежне звукове відкриття.

Михайло Довганич, хорова творчість якого була представлена в концерті, винайшов ті барви хорового звучання, які змогли розкрити різні грані її душі: світлі, прозорі, епічні, трагічні, в яких проривалися нотки зневіри, але поетеса знову і знову переборюючи їх підіймалася на неосяжну висоту свого поетичного таланту.

Національні колективи України «Думка», хорова капела ім. Платона Майбороди, Великий дитячий хор Національного радіо відтворили художній світ поезії Лесі Українки в багатогранному мереживі досконалої вокально-хорової техніки, яскравої тембральності від простих до складних прийомів хорового письма.

Еолова арфа, яка романтично прозвучала у виконанні капели імені Платона Майбороди, уособлює зародження музики і її безкінечного плину. Композитор використав дві строфи поетичного тексту і створив масштабну хорову поему. Колектив під орудою Заслуженої артистки Юлії Ткач винайшов власну образну концепцію, якій притаманні точне прочитання авторського тексту, виразність тембрової палітри, фактурних прийомів, яскравої зображальності й мінливості звучання еолової арфи. Вона виявляється в класичних прийомах гармонічного письма, сучасних кластерних співзвуччях, коротких модуляційних зсувах, модифікаційних мотивних зернах, що складають вічно існуючу музику природи. Даний твір визначив головний тон концерту, рівень його культурно-мистецького заходу і налаштував слухача на сприйняття високого мистецтва хорової музики.

Щиро, емоційно переконливо прозвучав твір, написаний поетесою під враженням буковинських подорожей «На зеленому горбочку». Жіночий хор тихо і лагідно виконав цю музичну картину, повну чарівності і краси. Поетеса благословляє природу, підносить до святості любов і чистоту відношення людини до неї. Дві пари образів, показаних в сюжеті: мати – дитина, сонце – хатина символічно відзеркалюють споконвічне існування і гармонічне поєднання небесного і земного. Чуттєве виконання жіночого складу хору радіо довів, що цей Лесин шедевр відноситься до категорії прекрасного. Мелодика цієї хорової мініатюри створена композитором за народними мотивами. Тихий і лагідний музиці притаманні теплі і світлі тони, в яких відображається затишок в душі людини і божественний спокій в небесах. Життя на землі знаходиться під життєдайним промінням сонця, сила якого піднята в кульмінації твору. Образ дитини, яка стоїть біля хатинки, заповненої сонячним світлом, композитор відтворив в ніжній колисковій – пісня немовби вигойдуює її. Сповнена лагідності тема передає тиху радість і щиру материнську любов до дитини. Спів жіночого хору кантиленний,

виразний у своїй простоті, багатий динамічними градаціями, передав неповторний образ материнської ніжності.

Хоровий твір «Без надії сподіваюсь» прозвучав як рішучий внутрішній протест поетеси проти злого вироку долі, сповненого відчаю та великого жалю. Ці слова засвідчують про надзвичайну силу волі поетеси, її мужність і любов до життя. Під орудою Юлії Ткач музика здобула риси стверджувальні, оптимістичні і, разом з тим глибоко співчутливі. Протестний динамізм виявлений в ритмічному єдиноборстві, виразній мовній декламації, підкресленій динамічній атрибутиці. Він яскраво вимальовувався у вступній частині в гнівному протиставленні темних, осінніх дум, які несуть відчай, зі світлими, весняними почуттями, які дають надію і віру в життя. Цей твір розкриває життєве кредо поетеси – боротися за здійснення найзаповітніших мрій, як своїх власних так і сподівань свого народу. Академічна хорова капела ім.Платона Майбороди відзначила своє 70-річчя від дня створення. Вона здобула широке визнання концертного колективу з високим рівнем професіоналізму, який виражений в красі голосового матеріалу, у вмілому користуванні ресурсами хорового звучання, в тонкій виразності тембрової палітри, широкій виконавській шкалі.

Великий дитячий хор Національної радіомовної компанії України незабаром відзначить 40-річчя творчої діяльності. Багаті традиції виконання нової музики українських композиторів засвідчують про наполегливу працю і значні творчі досягнення.

«Плине білий човник» відповідає виконавським можливостям дитячих голосів. Легко, не вимушено, з дитячим завзяттям, синхронно пульсуючим ритмічним малюнком, тембральною рівновагою хорових голосів, прозвучала чарівна баркарола «плине білий човник хвилечки гойдає». Непроста інтонаційно і ритмічно хорова фактура поступово ще більш ускладнюється до кульмінації, надаючи звучанню зображальності на словах «і ряхтить і сяє світло тєє дрібне». Композитор використовує кластерні співзвуччя, які надають мерехтливості, виразності хоровій палітрі твору. Світлі, іскристі тембри дитячого хору відтворили поетичну картину вірша Лесі Українки.

Глибокий драматизм, пов'язаний з втратою коханого поетеси Сергія Мержинського виражений в творі «Калина». Композитор застосовує мелодичну основу, близьку українській народній пісні.

Михайло Довганич органічно вплітає коломийковий мотив, який урізноманітив 3-частинну композицію. Виразне соло альту, підхоплене дитячим багатоголоссям йде від традицій українського багатоголосного співу, яскраво розкриваючи алегоричний образ калини. Тема надалі здобуває трагічних рис, звучить як плач над загиблим другом Мелодика твору постійно змінюється, йдучи за розвитком поетичного сюжету. Вона ритмічно модифікується, підіймається теситурно й динамічно. Композитор використовує двічі гармонічний мінор, синкопований ритмічний малюнок. Органічно вплітаючись в коломийкову тему фа мінор змінюється на сі бемоль мажор. І знову повернення до сумної народної пісні з експозиції, як відгук на трагічні події. Виконання дитячого хору – глибоке переконливе. Йому притаманний багатий арсенал виразових засобів. Диригент, Галина Трофимова, знайшла відповідно змісту твору тембральну палітру, звукову кантилену, випукле фразування, виразні агогічні зміни. Усі компоненти вокально-хорової техніки засвідчують про глибоке проникнення виконавців у виразний, повний драматизму образний зміст цієї акапельної мініатюри.

Національна академічна капела «Думка» збагатила поетичні шедеври Лесі Українки розмаїттям художньо виконавських, рідних для поетеси образів. Тут і акварель «Дивлюсь я на яснії зорі», весняна тема «Стояла я і слухала весну», пісенний лейтмотив «Хотіла б я піснею стати». Яскраве артистичне втілення отримав і твір Михайла Довганича на слова Олександра Олеся «Тануть сніги». Визнаний колектив України своїм багатим виконавським арсеналом виразових засобів створив автобіографічний образ поетеси лагідний і одночасно сумний в творі «Дивлюсь я на яснії зорі» у виконанні солістки колективу, тембральна барва якої відповідала образу цієї особливої жінки з її тонким світосприйняттям і глибокими переживаннями власної скривдженої долі. Зорі, які спостерігала поетеса в безсонні ночі наводять її на сумні думи. Сольний спів на фоні акомпануючого хору змінюється на 6-голосся. Від плавних гармонічних змін композитор вдається до тональних зіставлень мі мінор, ре мінор, сі мінор, мі мінор, рельєфної пульсації на словах «солодку отруту лили». Тривалі хорові педаль асоціюються з нічним спокоєм, роздумами про нездійснені мрії. Вони виражені в поетичних рядках «сміються байдужії зорі холодним промінням мені». Попередній образ поетеси був більш оптимістичним «ви зорі



байдужії зорі колись ви інакші були». Це згадка Лесі про ранішній поетичний цикл «Зоряне небо». В музичній реалізації задуму композитор відштовхується від специфіки змісту літературної основи, її структури, виразності звучання слова. Незмінний 6-дольний розмір, гамофонно-гармонічний склад, спокійний, розмірений темп, мелодична наспівність асоціюються з таємністю почуттів. Хор майстерно відтворив настрій, який панує в даній композиції. Враховуючи усі нюанси чутливої мови «Думка» віднайшла яскраве сценічне втілення, використовуючи соло сопрано, якого не було в авторській музиці і збагатив драматургію твору, підкреслюючи рельєфність кульмінації на словах «солодку отруту лили». Важливою виконавською особливістю «Думки» виявились темброво-динамічний баланс хорових партій, єднання авторської думки і почуття виконавців під вагомим впливом диригента. Темброва якість хорового звуку залежить від художніх критеріїв його керівника. Голос диригента є своєрідним еталоном, завдяки якому співаки настроюють свій тембр. Євген Савчук володіє багатим арсеналом тембральних барв, які сприяють розкриттю образного змісту твору. Підсумовуючи усі виразові засоби виконання, а саме: мелодичну мову, художнє інтонування, артикуляцію, тембр, фразування, динамічну шкалу, цезури слід зауважити, що вони підпорядковані продуманій інтерпретації музичного і поетичного тексту даної мініатюри. Вона безперечно своєю художньою довершеністю справила на слухача глибоке враження і закарбувалася надовго в її слуховій пам'яті.

Атмосфера заміряності хорової перлини «Стояла я і слухала весну» панувала у жіночого хору капели «Думка». Вірш написаний у 1895 році. Це восьмий вірш із циклу «Мелодії». Вміння ліричної героїні «слухати весну» дало змогу поетесі почути дзвінку й голосну пісню, закличну мову і таємний шепіт. Голоси оспівують весну, юну красу, радощі – все те про що мріялось. Автор музики створив яскравий зразок пісенно-хорової лірики. Слідуючи за поетичним текстом, композитор використовує народні пісенні інтонації. Рельєфна динамічна мелодія йде від української пісні. Елегійна мінорність сі бемоль мінор спокійний, хвилеподібний пісенний рух надає особливого колориту мелодії. М'які гармонічні поєднання тризвуків, сектакордів, кварт сектакордів непомітно переходять на секундові кластерні звучання. Виходячи з образної асоціації,

народженої поетичним текстом, колектив майстерно, художньо переконливо відтворив щирість почуттів поетеси. Володіючи яскравим індивідуальним виконавським стилем Євген Савчук – художній керівник капели, знайшов глибину і емоційність виконавського тону, філігранне нюансування, ансамблеву рухливість, декламаційну майстерність, живий пульсуючий темпоритм, які дали можливість створити неповторну інтерпретацію геніальної поезії Лесі Українки і музичного її втілення капелою «Думка».

Фінальний номер концерту схвилював слухача могутнім пісенним образом поетеси «Хотіла б я піснею стати». Народна пісня, з якої виросло її поетичне слово, годувало її творчість, сприяло виробленню її поетичної філософії. Ця крилата фраза – романтична за своєю сутністю, підкреслює, магічну силу пісні, яка підносить людство на неосяжну висоту. Саме цим піднесеним твором «Думка» завершила свій виступ. Могутнє звучання колективу вступу «лети моя пісне» базується на закличних інтонаціях кварт, квінт, секст, які підводять до широкої гармонічної вертикалі. Ця преамбула вводить в атмосферу моторної, хвилеподібної теми, могутньої, нездоланної. В першому куплеті поетеса намагається стати піснею для свободи польоту. Композитор створив вільну від ритмічних рамок пісню, необмежену в просторі. Додатком до пісні є вокаліз як продовження звучання у виді відлуння. Композитор намагається розширити акустичні рамки, чим досягає об'ємності звучання. Другий куплет збагачений тембрально імітацією тенорової партії і додаванням глибинного баса як відголоску луни. Пісня звучить «під яснії зорі над морем хибким». Вона втілює і Лесині мрії «щастя моє таємне». Михайло Довганич віднайшов емоційний тон композиції, повнозвучність, застосовуючи 6-голосне гармонічне сполучення (дівізі). В третьому куплеті композитор вдається до зображальних прийомів, надаючи звучанню польотності та гучності. Він користується багатством вокально-хорової фактури, гармонічними барвами, звуковими підголосками, раптовими гармонічними змінами, яскравими злетами, спадами, лунним відбиттям. В 3 куплеті уособлюється щастя поетеси, де образ моря змальовується в басовому низхідному хроматичному сковзанні. Виринаючи з глибини морської, пісня ніби виринається на широкий простір, надаючи апофеозності хоровому звучанню, масштабності безперервного в часі Лесиного злету.

## СЛОВО ОБ АВТОРЕ ФОРМИРОВАНИЕ КОМПОЗИТОРСКОГО МЫШЛЕНИЯ МИХАИЛА ДОВГАНИЧА

*В данной статье рассматриваются биография, этапы становления и развития хорового творчества Заслуженного деятеля культуры Ханты-Мансийского округа, Заслуженного работника культуры Украины М.Н. Довганича, украинского и русского периодов творчества, обработок украинских народных песен, хоровых произведений на поэтические тексты Тараса Шевченка, Леси Украинки, Андрея Тарханова, Дмитрия Мизгулина.*

*Ключевые слова:* профессиональное образование, исполнительский опыт, композиторские пробы, поэт, композитор, приемы хорового письма, песенность, декламационность, тембральные краски, хоровой цикл.

*The present article discusses the stages of formation and development of choral works of the Honoured worker in culture of the Khanty-Mansi Area, Honored Worker of Culture of Ukraine M.N. Dovganich, Ukrainian and Russian periods of creativity activity, choral works based on poetic texts of Taras Shevchenko, L.Ukrainka, A.Tarhanova, D.Mizgulina.*

*Key words:* professional education, performing experience, composition sample techniques, choral writing techniques, melodiousness, declamation, timbral colors, choral cycle.

Михаил Никитович Довганич, выпускник Киевской государственной консерватории им. П.И.Чайковского, по специальности хормейстер, получил профессиональное образование у известного хорового дирижера Павла Муравского и у талантливого педагога Владимира Чубы.

Его творческий путь берет свое начало в родном селе Великая Турья Ивано-Франковской области, которое расположено в западной части Украины. Звонкий дискант мальчика завораживал односельчан, а, в дальнейшем, и жителей областного центра. Влюбленность в народную песню, поэтическое восприятие окружающего мира, богатая творческая фантазия повлияли на выбор профессии музыканта.

В городе Черновцы, где он учился в музыкальном училище, преобладала песенная стихия, которая захватила Михаила. Не имея начального музыкального образования, он усиленно изучал теоретические и хоровые дисциплины, осваивал игру на фортепиано.

В столичной консерватории углублялись творческие задатки молодого музыканта, формировались его эстетические критерии.

Руководство учебными хорами Ровенского музыкального училища, педагогического института, института культуры способствовали формированию исполнительского опыта дирижера.

Потребность в самовыражении привела Михаила Довганича на профессиональную сцену в Заслуженный Буковинский ансамбль песни и танца. На протяжении десяти лет он принимает участие в подготовке хоровых программ к фестивалям музыкального искусства «Киевская весна», «Золотая осень», «Белые ночи», «Русская зима». В качестве дирижера – хормейстера Михаил Никитович выступал с гастрольными концертами во всех республиках бывшего Советского Союза.

Буковинский ансамбль стал для него своеобразной лабораторией исполнения народных песен в обработке местных композиторов. Андрей Кушниренко, художественный руководитель ансамбля, в своем композиторском арсенале имел большое количество произведений, которые с успехом исполнялись в концертах хора. Популярными также были произведения буковинских композиторов Григория Шевчука, Ильи Миського, Михаила Мафтуляка, Василия Фокшука, Андрея Плишки. Благоприятные условия к творчеству, совместная работа с мастерами сцены натолкнули Михаила к первым композиторским пробам в жанре обработки народной песни. Выбор композиций на народные тексты свидетельствуют о понимании хормейстера больших творческих возможностей именно этого жанра. Михаил Довганич обращается к разнообразным песенным жанрам: историческим, балладам, бытовым, любовно-лирическим, свадебным, шуточным песням. Жанровое разнообразие образов требовало применения особых выразительных средств, вследствие которых каждая обработка становилась сценой из народной жизни со своим драматургическим развитием. «Одетая» в куплетно-вариационную форму, она отличается фактурной насыщенностью, как например, в драматических кульминациях хоров «Туман, туман долинами», «Ой полечко, поле». Изящная, филигранная подголосочность присущая хору «Иванчик-белоданчик», могущество унисонов «Возле брода, брода». Иногда народная тема обрамлена богатым узором голосов, который придает звучанию плавность, как в хоровых обработках «Стоит гора высокая», «Ой в вишневом саду». В этих произведениях

гармоническое мышление преобладает над полифоническим. Иногда колоритные гармонические сопоставления чередуются с полифоническими приемами письма (канон, имитация).

С 1995 года Михаил Довганич получил приглашение на работу в Россию в Ханты-Мансийск, филиал Нижневарттовского педагогического института. Придя в ВУЗ с профессиональной сцены, он преподает учебные дисциплины и руководит студенческими хорами ЮГУ. «Приехав в Ханты-Мансийск я удивился отсутствию хоров академического направления. В округе не было нотной литературы, произведений с Югорской тематикой» - вспоминает Михаил Никитович. Вопросы о подъеме музыкальной культуры в целом и академического хорового жанра давно назрели. Будучи заинтересованным, как дирижер и композитор в развитии этого жанра Михаил Довганич пытается решить эту проблему.

Так в 2002 году появился первый сборник «Хоровые обработки украинских и русских народных песен». Композитор справедливо убежден, что искусство сближает народы. Оно способно выразить его истинные чувства и взгляды на события и жизненные явления. 2002 год был Годом России в Украине. Именно этому знаменательному событию посвящен труд композитора. В 2004 году вышел в свет сборник хоровых произведений на стихи мансийского поэта, Лауреата премии им. А.Т.Твардовского Андрея Тарханова. Тарханов – яркий национальный талант. Манси по своей морали, по своему взгляду на жизнь. Поэзия Тарханова неотъемлема от северной природы, от священных боров, озер, рек, от языческих обрядов. Русская классика помогла родиться музыке его художественного слова – неповторимого по своему национальному содержанию и своеобразной поэтической интонации. Тарханов – автор книг стихов «Поющие молнии», «Плач неба», «День боренья», Колокол грянет», «Исповедь язычника».

Основной мотивацией совместной работы поэта и композитора являлось желание создать музыкальный портрет г. Ханты-Мансийска, воспеть достоинство и богатство Югорского края». Так появились «Моя Югра», «Ханты-Мансийск», «Музыка снега», «Священная река» - произведения, которые звучат в хоровом исполнении. Михаил Довганич обращается как к массовым песням так и к произведениям с современными приемами хорового письма, с сонористической звукописью в темброфактуре.

В 2010 году был издан сборник «Хоровые произведения на стихи поэтов Югры». Композитор озвучивает стихи Дмитрия Мизгулина и Андрея Тарханова. Являясь известным поэтом, членом Союза писателей России и, одновременно, финансистом Дмитрий Мизгулин успешно сочетает эти непростые профессии. Его творческий потенциал велик и разнообразен. Он является автором поэтических сборников «Петербургская выюга», «Зимняя дорога», «Скорбный слух», «Звезд васильковое поле», «Две реки». Евгений Шморгун – писатель и поэт, член Национального союза писателей Украины, сделал перевод с русского языка поэтического сборника Д.Мизгулина «Будто жизнь еще и не начиналась». Он ощутил близость чувств, мыслей, взглядов двух народов. «Поэзии Дмитрия Мизгулина присущи чарующие в своей добродушно – иронической простоте и библейно-глубокой мудрости, которые искрятся общечеловеческой совестливой просветленностью». Поэтому произведения полностью нанизываются на канву и украинской действительности, пробуждая добрые общечеловеческие чувства и мысли».

Композитор озвучил стихи духовного направления «Афон», «В ночь перед Рождеством», воспел суровую красоту природы Западной Сибири «От Волхова до Иртыша», «Закончилось лето», философского «Дни нашей жизни коротки», «Учись довольствоваться малым», «Благодарю». Композитор расширяет арсенал выразительных средств. Ему присущий особый характер тематизма, лирическое обаяние, эпическое повествование, инструментальная подвижность хоровых партий, ритмо-фактурные комплексы, синтез песенности и речевой декламационности. Формирование собственной хоровой школы Югры – заслуга композитора Михаила Довганича. Его авторский концерт приуроченный к 80-летию юбилею Ханты-Мансийского автономного округа был выстроен из сочинений местных авторов. Хоровая капелла «Светилен» из Сургута под руководством Заслуженного деятеля культуры ХМАО – Югры Елены Пахнюк сотрудничает с композитором длительное время. Исполненные в концерте произведения отличались ясностью и законченностью интерпретации, широким спектром человеческих переживаний. Художественный руководитель капеллы подчеркнула, что работал коллектив над этим проектом с особым вдохновением. «Все что

исполнялось в тот день, близко коллективу. Высокохудожественная музыка, которая пытается противостоять массовой псевдокультуре всегда просветляет и облагораживает человека».

Итогом многолетней работы Композитора Михаила Довганича в России явилась книга «Избранные хоры на стихи поэтов Югры и Украины». Особая примечательность этих композиций состоит в том, что своим духовным содержанием она утверждает миротворческую природу искусства, несущую объединительную миссию между народами.

Михаил Довганич создал оригинальные хоровые композиции на тексты украинских поэтов Т.Шевченка, И.Франка, О.Олеся, О.Богачука, где расширяет диапазон выразительных средств, используя современные формы композиторского мышления. Образцом является хоровая композиция на стихи Т.Шевченка «Почему мне тяжело», в котором композитор достигает полного соединения текста и музыки. Чутко реагируя на смену настроения шевченковского текста, композитор в сквозной форме использует хроматизацию, клястерные секундовые соединения, благодаря чему создает остродраматический образ, полный протеста против действительности.

Совсем не случайно Михаил Довганич обращается к поэтическому слову Леси Украинки, которую автор музыки считает своей «духовной» сестрой.

Композитору близок образный мир Леси, богатый душевным теплом, светом, не смотря на постоянную борьбу поэтессы с тяжелой болезнью, что вызывает нотки отчаяния, неуверенности в будущее. Широкий диапазон чувств и настроений поэтессы открывает простор для музыкального воплощения ее поэзии.

Умело сочетаются поэтическое слова «Ночка тихая и темная была» с музыкальным интонированием, теплым и элегийным.

Колористическими находками композитора являются хоровое произведение «Пролетал буйный ветер» с имитацией оstinатного звучания арфы.

Значительное место в композициях на слова Леси Украинки отведено весенним образам, которые проходят лейтмотивом в ее поэзии. Солнечным светом, сердечной теплотой пронизаны произведения «Давняя весна», «Веснянка», «Солнышко встало». Романтично звучит женский хор «Стояла я и слушала весну». В нем

композитор оперирует септаккордовыми созвучиями, которые придают музыке мечтательный, нежный колорит. Интонации украинских дум, с акцентом на импровизационность, использованные Михаилом Довганичем в произведении «Ой не исчезли золотые терны». Разнообразные ритмические соединения, триольность, распевание нисходящих шестнадцатых подчеркивают национальный колорит произведения, рисуют образ полон грусти и жалости. На народных интонациях построена «Калина», в аллегорическом образе которой поэтесса рисует молодую девушку. Композитор использует куплетно-вариационную форму с ярким динамическим развитием как тесситурным, так и тональным (до минор, соль минор, си бемоль мажор). Образ «Звездной ночи» нашел композиторское воплощение в колоритных гармонических красках. Тональная неустойчивость дополняется целым каскадом мерцающих септаккордов. В хоровом произведении «Тихая ночь» автор музыки пользуется секундовыми созвучиями, органными пунктами, на основании которых разворачиваются пошатывающие мелодические обороты, насыщенные хроматизмами. Атмосферу душевного волнения поэтических слов «и мне спеть захотелось лебединую песню себе» создают вертикальные гармонические сдвиги. Колорит ночного пейзажа данных произведений отличаются импрессионистической изысканностью. Классический образ сосны, изображенный русским поэтом Михаилом Лермонтовым, озвучен композиторами А.Даргомыжский, С.Танеевым, Ипполитовым-Ивановым, С.Рахманиновым, Н.Римским-Корсаковым, нашел свое поэтическое воплощение и у Леси Украинки. В музыке Михаила Довганича на основе четкой гармонической вертикали звучит широкая, волнообразная, полна величества тема «сосны». Трансформируется образ благодаря резким тональным изменениям, острым бифункциональным соединениям, ползучей хроматизации. Изучая в процессе практической работы с хором возможности человеческих голосов, его тембральные краски, автор в своем композиторском творчестве стремится найти соответствующие образному содержанию стиха колористические решения. Фактура хоровых произведений разнообразна по звучанию: прозрачная в изображении весенних образов, насыщенная в подходе к кульминациям. Композитор пользуется принципами добавления и убавления звучности, педальными пластами, кластерным, антифонным



звучанием, тутти. Многоплановость фактурных решений является носителем психологических состояний. Музыка Михаила Довганича насыщена особым ладо-гармоническим колоритом. Холодные тона меняются на теплые, яркие. Разнообразие тональных планов свидетельствуют о желании автора придать художественному образу соответствующей психологической окраски («Веснянка» - фа мажор, фа минор, си бемоль минор, фа мажор, фа минор, ре минор, фа мажор), «Ой не исчезли золотые терны» (фа минор, ля бемоль мажор), «Играй, моя песня» - ре мажор, соль мажор, ми минор, до диез мажор, ля мажор, ре мажор. Каскад нисходящих септаккордов приобретает значение лейтакордов. Композитор включает в свой гармонический язык современные приемы развития: усложненную вертикаль, свободное соединение функций, звуковые комплексы на секундовой основе, кластерную звукопись. Рядом с ладовой диатоникой звучит изменчивая хроматизация, кварто-секундовые созвучия, неаккордовые звуки.

Михаил Довганич пытается достичь в произведениях на слова Леси Украинки яркой хоровой колористики. Это, в первую очередь, касается произведений – акварелей «Звездное небо», «Тихая ночь», «Смотрю я на ясные звезды». В них композитор умело соединяет изобразительность с эмоциональной выразительностью. При этом он использует регистровые сопоставления голосов, своеобразные гармонические соединения, уплотнения или наоборот, уменьшение звуковых масс. Мелодический язык хоровых произведений композитора в большинстве базируется на принципах песенности в соединении с декламационностью. Национальный колорит языка проявляется в свободном развитии темы – думы «Не исчезли золотые терны», быструметной мелодии «Веснянки», гуцульском напеве «Ой пойду я в те зеленые горы», кантиленой «Калине». Перечисленные произведения воспринимаются как народные песни благодаря не только мелодической основе, но и гармонии, построенной на параллельных движениях сектаккордов, квартсектаккордов, типичных для народного многоголосия. Связь с народным голосоведением ощущается в использовании созвучий секундовых, квартовых, полифонической подголосочности, вариантов строфического построения песни. Особенностью хорового письма Михаила Довганича является умение звуковыми пластами, регистро-тембральными красками «вытачивать» художественный образ.

Автора музыки привлекает психологизм поэзии Леси Украинки. Трагичность ее чувств, связанной с физическим недугом, нашло отражение в хорах «Без надежды, надеюсь», «Горит мое сердце». В последнем композитор пользуется насыщенной гомофонно – гармонической фактурой со сменами хоровых регистров. Унисон мужских голосов меняется на тесное трехголосие женских голосов, которые звучат на основе кварто-квинтовых интервалов мужского хора. Первая кульминация появляется в напряженном регистре хорового трио без низких голосов. Басовая партия «выныривает» драматически на словах «душа моя плачет», доводя аккордовую вертикаль всего хорового пласта до второй драматической волны. Фактурным контрастом выступает напевное двухголосие женских голосов на оstinatной основе альтов, которые сменяются мужским хоралом, что придает равновесие звучанию, сгущает хоровые краски. И снова после незначительного затишья гремит 7-голосное тутти с октавой, которое цементирует гармоническую вертикаль, создавая темброво-акустический эффект драматического нагнетания. Произведение завершает жалобный монолог альты на органном пункте мужского хора.

Автор хоровых произведений на стихи Леси Украинки расширяет сферу музыкально-выразительных средств, образуя новые формы фактурного и колористического воплощения поэзии.

В творческой копилке композитора Михаила Довганича около 70 оригинальных произведений а cappella и с сопровождением на стихи украинских и русских поэтов и обработок украинских и русских народных песен. Творческое наследие композитора является хорошим материалом для профессиональных, учебных и любительских коллективов. Безусловно, оно обогатит сокровищницу «озвучивания» выдающихся поэтов Украины и России и станет благодатным фондом для молодого поколения исполнителей – хормейстеров.

#### **Список использованной литературы**

1. Михаил Довганич. Играй моя песня! Хоровые произведения на стихи Леси Украинки. Ровно: 1999.
2. Любовь Миляева. Земля слышала. Биографический очерк о М. Н. Довганиче – издательство «Lulu», 2015.
3. Дмитрий Мизгулин. Будто бы жизнь еще и не начиналась. Ровно: 2010.
4. Михаил Довганич. Хоровые произведения на стихи поэтов Югры, Ханты-Мансийск: 2009.

5. Михаил Довганич. «Хоровые произведения на стихи Андрея Тарханова». Ханты – Мансийск, 2005.
6. Михаил Довганич. Хоровые обработки народных песен. Ханты – Мансийск: 2010.
7. Михаил Довганич. Избранные хоры на стихи поэтов Югры и Украины. Ханты – Мансийск: 2012.
8. Михаил Довганич. Хоровые произведения на слова Леси Украинки. – Ровно, 2014.
9. Андрей Тарханов. Колокол грянет. Стихотворения. Екатеринбург, Средне-Уральское книжное издательство: 2003.

*Опубл.: Научная дискуссия: вопросы филологии,  
искусствоведения  
и культурологии. сб. ст. по материалам LVII междунар. науч.-  
практ. конф. – № 2(53). –  
Москва: «Интернаука», 2017. – С.7 – 14.*

## **НА КРЫЛЬЯХ ЛЕСИНЫХ ПЕСЕН**

*В данной статье рассматривается композиторское творчество Михаила Довганича, автора сборника хоровых произведений на слова украинской поэтессы Леси Украинки, дается анализ ее наследия во взаимодействии с хоровым письмом, музыкально-выразительными средствами автора музыки.*

**Ключевые слова:** *музыкальность поэзии Леси Украинки, детализация работы со словом композитора, народно-песенные истоки, колористика, психологизм, простота изображения, оригинальность средств выразительности музыки.*

Каждый художник стремится оставить неповторимый след в многоликой палитре современной культуры. Одни тяготеют к авангардным поискам, удивляя публику сенсационными проектами, другие углубляются в мир искусства, не нарушая академических традиций. К категории последних относится Михаил Довганич – дирижер, композитор, Заслуженный деятель культуры Ханты-Мансийского округа, Почетный работник высшего профессионального образования РФ, Заслуженный работник культуры Украины, автор обработок русских и украинских народных песен, оригинальных хоровых произведений на тексты Д.Мизгулина, А.Тарханова, Т.Шевченка, И.Франка, Л.Украинки.

Творческая биография Михаила Никитовича Довганича является примером того, как юношеская увлеченность песней переросла в неукротимое желание и большие творческие усилия к ее популяризации, обогащению, развитию и увенчалось талантливыми композиторскими достижениями. Одним из лучших музыкальных опусов М.Довганича является сборник хоровых произведений на слова Леси Украинки, опубликованный в 2014 году в Украине и презентован публике в ряде концертов в интерпретации камерного хора «Светилен» (г.Сургут), государственных заслуженных академических капелл Украины «Думка», «Трембита», мужских хоровых капелл «Дударик», «Гомин», Галицкого камерного хора, студенческого хора Национальной музыкальной академии им. Н.Лисенко.

Показательным является факт обращения композитора к поэзии Леси Украинки, который нацеливает его на самопознание, содействует обогащению духовного опыта, помогает понять метаморфозы вечности и гармонии. Исключительная музыкальность ее поэзии тронула струны души многих украинских композиторов: К.Стеценко, Н.Лысенко, Г.Майборода, И.Шамо, Л.Дычко. Без сомнения, музыкальность – существенная особенность художественного языка Леси Украинки о чем свидетельствуют и названия поэтических циклов («На крыльях песен», «Ритмы», «Семь струн», «Отзвуки», «Liedohnoklang») и музыкальные образы присутствующие во многих поэтических произведениях мастера слова.

Сборник композиций Михаила Довганича содержит 32 миниатюры для смешанного, женского, детского и мужского хоров. Наиболее ярко тут представлены две лирические темы – весны и любви. Они чаще всего подчеркнуты метафорами «звезды», «надежда», «искра», которые концентрируют жизненную силу, осознание красоты мира и возможности достижения счастья. Композитор делится своими впечатлениями: «Моя духовная близость с поэтессой началась еще в детстве. Любимые стихи манили неповторимой световой и звуковой гаммой».

Хоровая композиция «Воспоминание» инспирирована первой строфой стиха «Вече» из цикла «Подневольные песни». Здесь М.Довганич выступает как композитор – лирик. Романтическое тяготение к реминисценции и рефлексии является близкой, а,

возможно и необходимой композитору в суетном и нестабильном современном мире. Детские воспоминания, являясь в памяти лирического героя, вдохновляют его, дают жизненную энергию. Разнообразие нюансов и полутонов поэзии Л.Украинки вынуждают композитора к детализации работы со словом. Находясь под влиянием фонетики и ритмики стиха, композитор «точно» озвучивает его. Мелодика хорового произведения «Воспоминание» «прорастает» с интонации языка, что влияет на ее интервальный состав и на метро – ритмические особенности (силлабическая система), а также на тембровое воплощение.

В своих композициях автор музыки обращается к народно-песенным истокам. Две контрастные гуцульские темы органично вплетаются в произведения «Калина», «Ой пойду я в те зеленые горы». Интонации украинских дум, с акцентом на импровизацию озвучивают поэзию «Ой не пропали золотые терны». «Веснянка» – одна из любимых образов поэтессы. Песенность композитор использует не только в мелодической основе хоровых композиций, но и гармонии, построенной на параллельных движениях сектаккордов, квартсектаккордов, типичных для народного многоголосия. Связь с народным голосоведением выражается в и применении секунд, кварт, квинт, созвучий подголосочности, вариантах строфического строения песен. Стараясь расширить сферу музыкально-выразительных средств, М.Довганич использует новые формы фактурного и колористического воплощения поэзии Леси Украинки. Это, в первую очередь, касается произведений – акварелей «Звездное небо», «Тихая ночь». Образ ночного пейзажа достигается своеобразными гармоническими соединениями, регистровыми сопоставлениями голосов, уплотнением и разряжением звуковых масс. Композитор умело использует ресурсы хоровой звучности в произведении «В холодную ночь». Нисходящие линии мужских голосов чередуются с полнозвучным многоголосием, тональной переменностью (es – moll, D – dur, E –dur).

Классический образ сосны изображен русским поэтом Михаилом Лермонтовым и озвученный композиторами А.Даргомыжским, С.Танеевым, С.Рахманиновым, Н.Римским-Корсаковым, нашел свое поэтическое воплощение и у Леси Украинки. В музыке Довганича на основе четкой гармонической вертикали звучит широкая, волнообразная тема сосны.

Трансформируется образ благодаря острым бифункциональным соединениям, ползучей хроматизации, тональной неустойчивости. Колоритные гармонические, тональные, фактурные изменения рисуют оцепенение природы.

Своеобразным прологом сборника является поэма «Эоловая арфа», созданная на основе стиха «Отзвуки» из цикла «Дума и мечта». Эоловая арфа олицетворяет трансцендентальность искусства, гармонию духовной сферы и природных явлений. Именно эту идею стремится подчеркнуть М.Довганич, избрав последнюю строфу стихотворения Леси Украинки, которая повествует о мистерии зарождения музыки. Каждое поэтическое слово не является для композитора второстепенным, наоборот, некоторое из них он акцентирует, повторяя несколько раз в ходе развития музыкальной мысли. Таким образом, с одной поэтической строфы вырастает поэзная композиция с четырех контрастных разделов. «Эоловая арфа» с имитацией остенатного звучания во всех голосах подтверждает слова исследователя поэтессы Николая Зерова: «У нее действительно, была Эоловая арфа, которая подхватывала своими струнами все веяния идейных ветров и бурь».

Автора музыки увлекает психологизм Леси Украинки. Трагичность чувств поэтессы, вызванная болезнью, озвучена в ярких произведениях «Горит мое сердце», «Без надежды, надеюсь».

Особенностью хорового письма композитора есть умение звуковыми пластами, регистро-тембральными красками «вытачивать» музыкальный образ. В хоровой композиции «Горит мое сердце» автор музыки пользуется насыщенной гомофонно-гармонической фактурой со сменой хоровых регистров. Следуя за текстом, Довганич строит драматургию хора волнообразно. Первая кульминация появляется в напряженном регистре хорового трио без низких голосов. Во второй кульминации гремит 7-голосное tutti, цементирующее гармоническую вертикаль, создавая акустический эффект драматического нагнетания.

Динамика слов мастера «Без надежды все-таки надеюсь» озвучена композитором разнообразными сочетаниями хоровых партий, создающих то светлые весенние, то молящие, страждущие, то утверждающие, оптимистические интонации. Хор приобрел четкую и выразительную концепцию исполнения.

Проанализировав сборник хоровых произведений Михаила Довганича на стихи Леси Украинки, можно сделать вывод о том, что композитор владеет широкой эрудицией и отличным литературным вкусом. Он ищет в литературных источниках темы, чувства и проблемы, созвучные собственному мироощущению и то, что на данный момент есть актуальным для исполнителей и слушателей. Музыкант стремится к простоте изображения и вместе с тем мастерски применяет оригинальные средства выразительности, подчиняя их драматургической логике целого. Он ищет и находит резервы в традиционных жанрах и формах хорового письма. Ответственное отношение к своей профессии, отличное знание природы человеческого голоса, его возможностей способствовало М.Довганичу создать произведения, которые стали украшением репертуара ведущих хоровых коллективов, а также прочно вошли в учебную практику.

#### **Список использованной литературы**

1. Довганич М. Хоровые произведения на слова Леси Украинки. – Ровно, 2014.
2. Зеров М. Произведения: в 2 томах. – К.: Днепр, 1990.
3. Лотман Ю.М. Семиосфера /Юрий Лотман. – С.Петербург: «Искусство – СПб», 2000.
4. Украинка Леся. Произведения в четырех томах: т.1.Поэтические произведения / Леся Украинка – К.: Издательство художественной литературы «Днепр», 1981.

*Опубл.: Научное периодическое издание «Ceteris Paribus». – №5.  
– Москва, 2015. – С. 110 – 113.*

**ДОДАТКИ**  
**МИТТЄВОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**  
**ХОРМЕЙСТЕРА ЛЮДМИЛИ СЕНЧЕНКО**



*Виступ хору в палаці текстильників, 1985 р.*



*Людмила Сенченко – член журі конкурсу хорових колективів,  
м. Чернівці, 1985 р.*





*Екскурсія колективу м. Брест, 1982 р.*



*Виступ дуету в день перемоги*



*Виступ хору «Радість» на 40-річчі від дня Перемоги  
у Великій Вітчизняній війні*



*Українська телевізійна програма «Пісня скликає друзів», 1983 р.*



*Українська телевізійна передача «Пісня скликає друзів», 1984 р.*

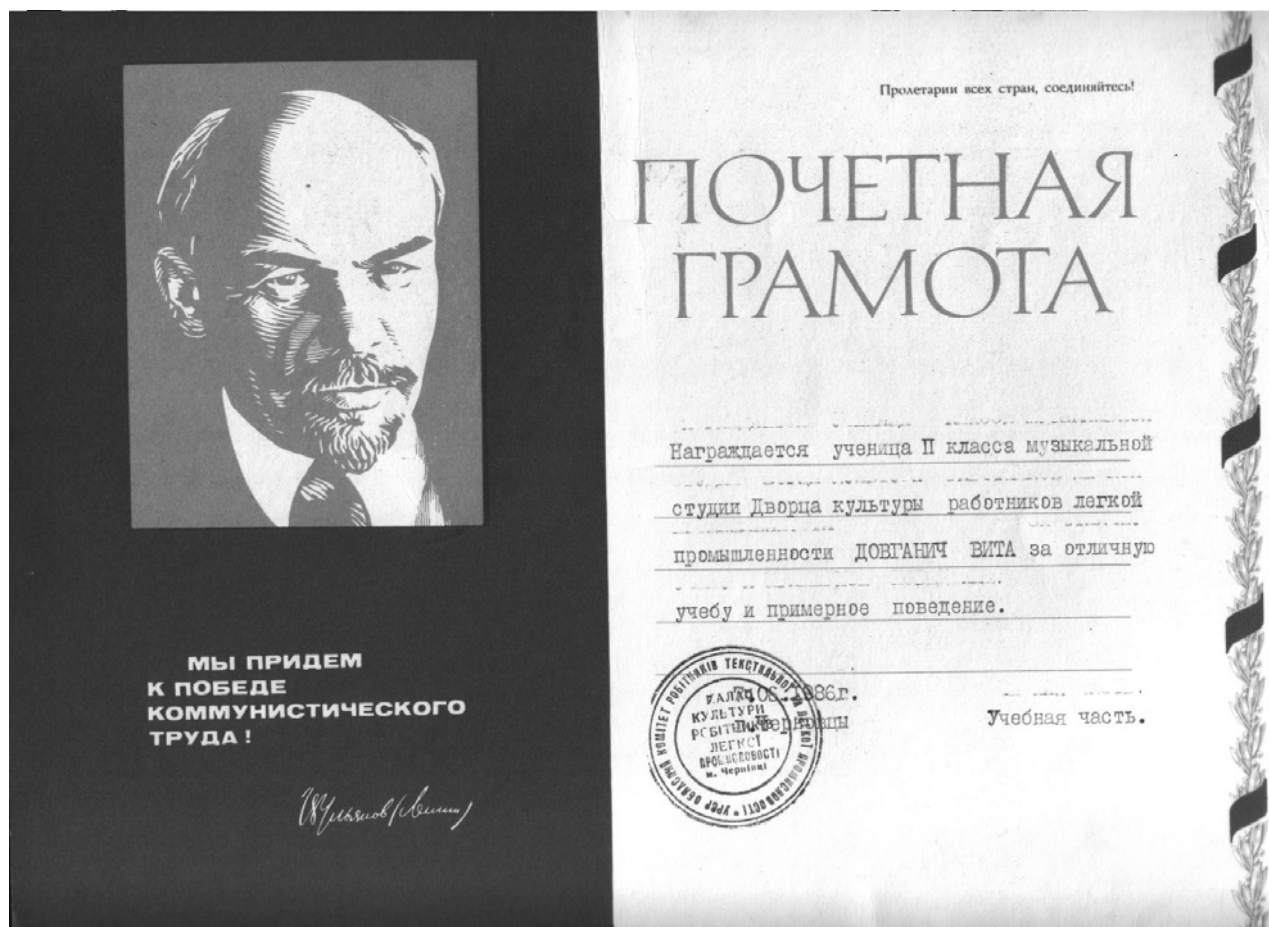
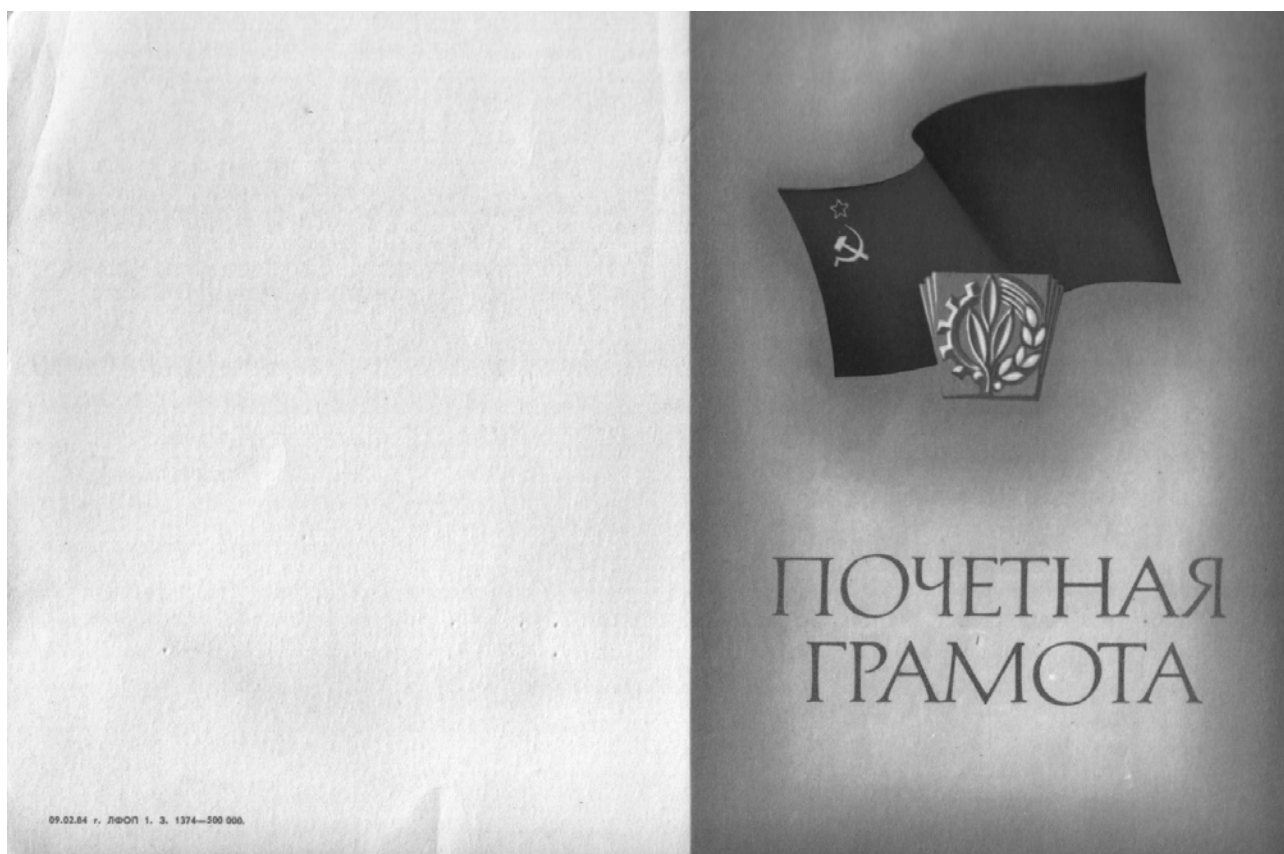


*Українська телевізійна передача «Пісня скликає друзів»*





*Студенти класу Людмили Сенченко, які отримали почесні звання*





# ГРАМОТА

З нагоди Дня працівника освіти  
за сумлінну працю нагороджується  
*доцент кафедри співу, диригування та  
музично-теоретичних дисциплін*

*Довганич  
Людмила Іванівна*

Ректор МДУ

Мигалина Ю.В.

Декан

Хома О.М.

2011



*Видатні хормейстери України*



*Студенти-випускники класу доцента Сенченко Людмили Іванівни, концертмейстер  
Лукіна Любов Петрівна, м. Мукачево, 2018 рік*





Ентузіасты — ветерани народного оперного театру. Зліва направо: костюмер Валентина Кезко, директор палацу культури Остап Савчук, керівник хору Людмила Сенченко, художній керівник палацу Матвій Сергеев, соліст Іван Шербул, художній керівник опери Василь Маковійчук.



зміцнення російської частини, виконанням програм, зокрема, міжнародних, та інших, що сприяють соціалістичній громадській дисципліні — всі негативні явища, що гальмують наші кроки вперед.

В. ЗАСЛАВСЬКИЙ.

зміцнення міжнародного соціалістичного уніфізму

Є. АЛЕКСАНДРОВИЧ (фото).

Урок з вокалу веде педагог Юлія Апалькова-Шевчук. Солісти (зліва направо): Юрій Журавльов і Віталій Дейбук.

*Журнал «Соціалістична культура», 1985 р.*



# МЕЛОДІЇ ДИТЯЧИХ СЕРДЕЦЬ

В той день біля Чернівецького Палацу культури ордена Леніна Забавляно-виробничого об'єднання «Восход» панувало особливе пожвавлення. Святково одягнені хлопчики і дівчатка, їхні батьки поспішали на концерт дитячої хорової студії, що ось уже не один рік активно діє тут.

І ось лунає довгожданий дзвоник. Починається відбірковий виступ хорових шкільних колективів та солістів чернівецьких шкіл на міський фестиваль «Веселі нотки».

Вдивляючись у зосереджені обличчя дітей, слухаючи, як натхненно вони співають, мимоволі думаєш: за кожною пісню — копітка й напружена праця, велика любов до хорового мистецтва. Тому так природно і щиро звучать дитячі голоси, так тепло зустрічають їх виступи глядачі.

І хоч дитяча хорова студія розпочала свою роботу не так давно, вона вже має невелику біографію. Чотири дитячі хори, з них — один концертний, до якого входять вихованці середньої школи № 1, під-

готовча група, хор хлопчиків і хор дошкільнят об'єднують палких шанувальників музики. Керує студією Людмила Іванівна Сенченко. Вона закохана у свою професію, залюбки працює з дітьми, віддає їм усі свої знання та вміння, прищеплює вихованням любов до пісні, до народного мелосу. Після закінчення Київської консерваторії імені П. І. Чайковського по класу хорового диригування у професора О. С. Тимошенка вона приїхала працювати до Чернівців. І ось уже два роки очолює хоровий колектив.

Охоче відвідують школярі й уроки сольфеджіо та заняття по класу фортепіано, які веде вчителька Юлія Михайлівна Крилова.

Цікава, різноманітна програма та репертуар в хоровій студії. Тут є відомі твори класичної музики, зокрема Д. Бортнянського, В. Моцарта, сучасних композиторів — О. Пахмутової, С. Тулікова, В. Шаїнського, Ю. Чікова, пісні про рідний край, щасливе дитинство.

Пишається дитячий колектив і своїми солістами — Славиком

Миклишем, Сергієм Сироїжкіним, Сашком Патерухіним, Лізою Козак, Златою Мінтянською.

Відрадно, що і в сім'ях, де виховуються діти, теж дуже люблять пісню. У розмові з робітницею Чернівецького машинобудівного заводу Вірою Іванівною Сироїжкіною ми дізнались, що маленький Сергійко з дитячого садка захоплюється співом. Дуже шанують пісню і в родині Лізи Козак. І хоч минуло лише шість років, вона вже виступає в хорі як солістка. А найменшою учасницею хорової студії є Мар'яна Стахмич — 5 років.

...І знову зі сцени лунають дзвінки дитячі голоси.

Після кожного виступу зринають оплески. То найдорожчий дарунок для дитворні. За пісні — нагорода.

На огляді хорового мистецтва серед шкіл Чернівців перше місце поділили школи № 1 та № 23. Побажаємо ж всім учасникам фестивалю «Веселі нотки» подальших успіхів, щоб їх життєрадісна весела пісня звеселяла серця.

**В. ШУМАХЕР-  
МАКАРЕНКО.**

## «РАЗ СЛОВЕЧКО, ДВА СЛОВЕЧКО — БУДЕ ПІСЕНЬКА»

Дитячий хоровий колектив «Радість» Палацу культури бавовняного об'єднання «Восход» взяв участь у відкритті XIV Всесоюзного тижня дитячої музики у місті Львові. Виступ у Львівській філармонії ім. С. П. Людкевича був для юних співаків особливо хвилюючим. Адже вони співали разом з такими відомими дитячими колективами Львова, як капела бандуристів, самодіяльний народний хор хлопчиків та юнаків «Дударик» Львівського обласного будинку вчителя.

Господарі свята прийняли нас дуже тепло, високо оцінили наш спів, особливо ж виконання концерту Моцарта (солістка — Ванда Дроздович).

Ми подружилися з учасниками піонерського хору «Іскорка» Львівського палацу піонерів та школярів, провели кілька спільних репетицій, відтак концертів, які перетворилися на справжнє свято хорової музики.

Запам'яталися нам також навідини у Львівський театр опери і балету, де слухали «Наталку-Полтавку» Миколи Лисенка.

Нині живемо враженнями від цікавої поїздки, плануємо нові творчі зустрічі.

**Л. СЕЧЕНКО,**  
художній керівник дитячої хорової студії «Радість» палацу культури бавовняного об'єднання «Восход».

## **ЗРАЗКОВА ДИТЯЧА ХОРОВА СТУДІЯ «РАДІСТЬ» (М. ЧЕРНІВЦІ). ФОТО**

У 1980 році в м. Чернівці на базі Палацу культури бавовняного об'єднання «Схід» я створила дитячу хорову студію «Радість», при якій функціонували три хори: підготовчий, хор хлопчиків та концертний.

Проводячи велику організаційну роботу по залученню дітей в студію, колектив викладачів студії змогли їх згуртувати і створити монолітний творчий колектив. Створений на базі однієї школи, хор поповнювався учасниками з інших шкіл міста. Виховний процес студійців охоплював не тільки заняття музикою, співом, але й відпочинок в літніх таборах, святкування днів народження, поїздки та екскурсії. Комплексний підхід до виховання юних співаків приніс творчі плоди. За 10 років діяльності колектив досягнув високого професійного рівня. Велика увага надавалась постановці голосу співаків, хоровому сольфеджіо, чистоті інтонування, дзвінкості тембральної барви дитячих голосів, яка б забезпечувала легкість і прозорість звучання. Була створена міцна технічна основа співу, виразність і емоційність виконання.

У 1983 році хор став Лауреатом Всесоюзних, Республіканських та обласних оглядів художньої творчості.

Студійці проводили активну концертну діяльність в місті, області та за її межами. Виступ колективу у Львівській філаормонії ім. С.Людкевича на XIV Всесоюзному тижні музики для дітей та юнацтва перетворився у справжнє хорове свято. Діти продемонстрували високий рівень вокально-хорової техніки в тісному поєднанні з художністю виконання. Яскрава образність музики В.А.Моцарта, Д.Бортнянського, О.Пахмутової, І.Шаїнського, Ю.Чічкова полонила львівян. Дитячий хор «Радість» був постійним гостем обласних та республіканських телевізійних телевізійних передач «Пісня скликає друзів». Він був провідним мистецьким колективом в м. Чернівці. Хор мав нагороди:

Диплом першого ступеня за досягнуті успіхи у Всесоюзному огляді самодіяльної художньої творчості та активну участь у пропаганді самодіяльного мистецтва

Почесна Грамота Чернівецької обласної ради профспілок, 1985.

Почесна Грамота правління Лівівського обласного відділення музичного товариства УРСР, 1985.

Подяка правління Львівського відділення музичного товариства Української РСР за успішні виступи дитячої хорової студії «Радість» на XIV Всесоюзному тижню музики для дітей та юнацтва в м.Львові на честь 40-річчя Перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні.

Грамота Чернівецького Будинку самодіяльної творчості облпрофради за творчі успіхи і активну участь в розвитку художньої самодіяльності.

Концертні програми (4)

Друковані афіши (6)

Публікації про творчу діяльність (5)

Записи на обласному та Республіканському телебаченні у телепередачі «Пісня скликає друзів».



*Перший виступ хору «Радість», 1980 р.*





*Підготовча група хору*



*Молодша група хору*



*Виступ хору «Радість» на присвоєння звання «зразковий», 1984 р.*



*На піонерських зборах, 1989 р.*



*Виступ сімейних ансамблів у музично-драматичному театрі  
ім. О.Кобилянської*



*Солістка Злата Мінтянська*



*Соліст Сергій Сироєжкін*





*Виступ Ванди Дроздович та Сергія Сироєжкіна*



*Виступ дуету в піонерському таборі*

*Студійці на відпочинку в піонерському таборі «Глибочок»*



*Студійці на відпочинку, 1987 р.*



*Емблема хорової студії «Радість», м. Чернівці, 1980 р.*



ПРОЛЕТАРИИ  
ВСЕХ СТРАН,  
СОЕДИНЯЙТЕСЬ!

# ПОЧЕТНАЯ ГРАМОТА

Черновицкий областной совет профсоюзов

НАГРАЖДАЕТ

СЕНЧЕНКО Людмилу Ивановну

руководителя детского хора Дворца культуры производ-  
ственного объединения "Восход" за достигнутые успехи  
в развитии художественного творчества.

Секретарь облсовпрофа

М.Л. Партыка

г. Черновцы  
2 марта 1985 года



ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!



# ПОЧЕТНАЯ ГРАМОТА

ПРАВЛІННЯ  
ЛЬВІВСЬКОГО ОБЛАСНОГО ВІДДІЛЕННЯ  
МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА УРСР

НАГОРОДЖУЄ  
ХОРОВУ СТУДІЮ  
"РАДІСТЬ"

ПАЛАЦУ КУЛЬТУРИ ОРДЕНА ЛЕНІНА ЧЕРНІВЕЦЬКОГО БАВОВНЯНОГО  
КОМБІНАТУ "ВОСХОД"

/ХУДОЖНІЙ КЕРІВНИК - Л. СЕНЧЕНКО/

ЗА УСПІШНИЙ ВИСТУП В КОНЦЕРТНОМУ ЗАЛІ ІМ.С.ЛЮДКЕВИЧА НА  
ВІДКРИТТІ ХІУ ВСЕСОЮЗНОГО ТИЖНЯ МУЗИКИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ЮНАЦТВА,  
ПРИСВЯЧЕНОГО 40-РІЧЧЮ ПЕРЕМОГИ РАДЯНСЬКОГО НАРОДУ У ВЕЛИКІЙ  
ВІТЧИЗНЯНІЙ ВІЙНІ.

ГОЛОВА ПРАВЛІННЯ  
ЗАСЛУЖЕНИЙ ДІЯЧ МИСТЕЦТВ УРСР



*А. Онуфрієнко*  
А. ОНУФРІЄНКО

М.ЛЬВІВ - 24.03.1985 р.

# ПОДЯКА

ПРАВЛІННЯ

ЛЬВІВСЬКОГО

ОБЛАСНОГО

відділення

*Музичного товариства Української РСР  
оголошує подяку*

СЕНЧЕНКО ЛЮДМИЛІ ТІВАНІВНІ

художньому керівнику хорової студії "Радість"  
за успішні виступи, присвячені ХІУ Всесоюзному  
тижню музики для дітей та юнацтва в м. Львові  
на честь 40-річчя Перемоги радянського народу  
у Великій Вітчизняній війні.



# ПОДЯКА

ПРАВЛІННЯ

ЛЬВІВСЬКОГО

ОБЛАСНОГО

відділення

Музичного товариства Української РСР  
оголошує подяку

СВІТЛАНІ ВАСИЛІВНІ МАТВЕЄВІЙ

методисту Палацу культури ордена Леніна  
Чернівецького бавовняного комбінату  
"ВОСХОД"

за організацію творчої участі в ХІУ Всесоюзному  
тижні музики для дітей та юнацтва у м. Львові

присвяченого 40-річчю Перемоги радянського народу  
у Великій Вітчизняній війні.





# ДИПЛОМ

першого ступеня

зразково-показовому дитячому хоровому колективу  
"РАДІСТЬ" Палацу культури об'єднання "Восход"  
/керівник Л.Сенченко/ за досягнуті успіхи у Все-  
союзному огляді самодіяльної художньої творчості,  
присвяченого 40-річчю Перемоги радянського народу  
у Великій Вітчизняній війні та активну участь у  
пропаганді самодіяльного мистецтва.





<p>ьтуры ордена зводственного бумажного ия „Восход“ ой зал</p>	<p>Музыкально-поэтическая композиция Исполнитель — Засл. работник культуры УССР <b>Ю. М. Краснобаев</b> Начало в 15.00</p>	<p><b>„ЗАПОР“</b> Комическая с</p>
<p><b>12</b> 1984 года гница  ьтуры ордена зводственного бумажного ия „Восход“ ой зал</p>	<p><b>КОНЦЕРТ</b> детской хоровой студии <b>„РАДОСТЬ“</b> Представляется на присвоение звания <b>„Образцовый художественный коллектив“</b> Начало в 16.00</p>	<p>хореогр  Предст <b>„Образцовый“</b></p>
<p><b>12</b> 1984 года гница  ьтуры ордена зводственного бумажного ия „Восход“ ой зал</p>	<p><b>КОНЦЕРТ</b> оркестра народных инструментов <b>„ПОЛОНИНА“</b> Представляется на присвоение звания <b>„Народный самодеятельный коллектив“</b> Начало в 18.00</p>	<p>ансамбля  Предст <b>„Народный“</b></p>
<p><b>13</b></p>	<p>Народный самодеятельный театр</p>	<p>Народный сам</p>
<p>дворец культуры Большой зал</p>	<p>Эстрадно-сатирическое обозрение Начало в 19.30</p>	<p><b>„КАРНАВАЛ“</b></p>
<p><b>23</b> ебря 1986 года дворец культуры Большой зал</p>	<p><b>КОНЦЕРТ</b> Образцовых детских коллективов <b>„РАДОСТЬ“ и „ВЕСНА“</b> Начало в 12.00</p>	
<p><b>24</b> ебря 1986 года блмуздрамтеатр О. Кобылянской</p>	<p><b>ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ</b> художественных коллективов Дворца культуры объединения „Восход“ Начало в 20.00</p>	

**ДОСТУПИВШИЕ СРЕДСТВА—СОВ**



На фото: співає показовий дитячий художній хоровий колектив «Радість»; хореографічна картинка «Іхав я із Берліна» у виконанні самодіяльного народного ансамблю «Юність» будинку культури бавовняного об'єднання «Восход».

Фото П. ШВЕЦЯ.

них і визволителів. Як їм раділи українець і башкир, росіянин і грузин, татарин і білорус, — радіє весь радянський народ. Цей настрій блискуче передали у хореографічній картинці «Іхав я із Берліна» учасники народного самодіяльного ансамблю танцю «Юність» будинку культури бавовняного об'єднання «Восход». А скільки солдатської дотепності та гумору, віртуозності було у рухах В. Дударського, А. Полова, В. Боднарчука! Глядачі нагородили виконавців щедрими, бурхливими оплесками. Гаряче аплодували присутні та» / викли / лише / рову / уніс / нувал / пред / було / ність / торн / жис / Ч / акап / чен / ног / лек / д /

## МИХАЙЛО ДОВГАНИЧ «СПОГАДИ ПРО ДРУГА» – АВТОБІОГРАФІЧНИЙ НАРИС ПРО ЄВГЕНА ГЕРАСИМОВИЧА САВЧУКА

З Євгеном ми зустрілися в Чернівецькому музичному училищі в жовтні 1962 року. Вже йшов другий місяць навчання як нас з Петром Казимірчуком зарахували студентами цього навчального закладу. Це сталося після прослуховування директором Румянцевим Леонідом Михайловичем і Ворошиловим Миколою Миколайовичем. На заняттях хорового класу під керівництвом Сабата Леоніда Сидоровича ми вперше заспівали разом з Євгеном в теноровій партії енергійний твір К.Вебера «Хор мисливців» з опери «Чарівний стрілець». Пригадую як з великим захопленням і натхненням ми вивчали і виконували це творіння класика німецької музики. Чоловічий хор музичного училища був добре укомплектований і звучав досить переконливо завдяки високій професійній роботі хормейстера і вокальним можливостям співаків. Женя сидів поряд зі мною і його ведучий голос допомагав мені швидко засвоїти матеріал. Викладачем диригування у нього був Литвин В.М., а моїм -Сабат



Л.С. Нашими спільними вчителями з постановки голосу були Сорокоумова В.О., загального фортепіано Медведева О.П., сольфеджіо і теорії музики Островська С.О. На уроках по вокалу мені було цікаво спостерігати за співочим процесом Євгена, а він моїм. Ми охоче обмінювалися своїми враженнями а також дискутували про відомих співаків, особливо про тенорів – українських, російських, італійських, про їх манеру співу, тембр голосу, випробовували свої вокальні можливості, розширяли діапазон голосу, верхній регістр. Женья досягав ноти «ля», а я – напружено «соль», тому мене згодом перевели в баритонову партію. Пригадую, як ми любили і співали неаполітанські пісні: він співав «Санта Лючія», а я – «Вернись в Соренто». Здається на третьому курсі Женья в класі по вокалу вже співав арію Ленського з опери Євгеній Онегин», а я, намагаючись не відставати від друга, самотужки вивчав партію Онегіна.

Нас всюди бачили разом і в училищі і в місті. На групових заняттях часто сиділи поруч. Цікавим підтвердженням цього служить один кумедний випадок. На уроці сольфеджіо Савчук і Довганич сиділи за одним столом. Світлана Олександрівна Островська на фортепіано грала акорди, які ми мали визначити. Як тільки акорд прозвучить, кожний з нас намагався першим відгадати. Ця гра надавала нам особливого задоволення. І Євгена і мене слух ніколи не підводив. Прості акорди без особливих зусиль міг назвати кожен в групі, інколи вигукували усі разом. А ось настав момент, коли прозвучав домінантовий септакорд з пониженою квінтою. В класі настало мовчання. і не пам'ятаю, хтось з нас двох вірно назвав акорд, але не впевнено. Викладач, сидячи до нас спиною, запитала, глянувши на нас, хто назвав акорд Савканич чи Давчук. І тут весь курс вибухнув сміхом і довго не міг заспокоїтись. Ось так виникли із цього смішного каламбура наші нові, можна сказати гібридні прізвища. Викладач насправді з симпатією відносилась до нас, тому так дотепно споріднила. Цей момент пригадав мені через роки наш однокурсник, Степан Гривнак після виступу Буковинського ансамблю в м. Снятині, де я проводив концерт...

Після групових занять ми з Євгеном залюбки відпочивали в невеличкому скверику, територія якого межувала з музучилищем. З однієї сторони нашого міні парку прилягала площа, на якій ми прогулювались, а з іншої неподалік, була ще одна площа, в центрі якої у всій своїй величній красі стояв високий храм. Голоси його

дзвонів розносились по всьому місту. Це – визначна мистецька споруда Чернівців. В цьому храмі прекрасна акустика. Там функціонував свій церковний хор. Бувало, що хор музучилища запрошували брати участь у різдвяних та великодніх співах.

Поряд з площею пролягла славнозвісна вулиця міста – Кобилянська. По цій вулиці у свій час мандрувала не тільки Ольга – буковинська горлиця, але й великий Каменяр Іван Франко, будучи студентом університету, Сидор Воробкевич, Денис Січинський, Марко Черемшина, Юрій Федькович, Дмитро Гнатюк, Іван Миколайчук, Володимир Івасюк, Софія Ротару, Назарій Яремчук, Василь Зінкевич, усіх не перелічити. Для нас з Євгеном ця вулиця теж була знаковою. Ландшафт центру міста не був би вичерпаним, якби я не назвав в цьому ряду ще одну, не таку вже й примітну архітектурну споруду, яка як магніт притягувала увагу Жені. Це був будинок, в п'яти хвилинах ходу від храму. Там мешкала родина Казачинських, дочка яких Галина була нашою однокурсницею.

На другому курсі в нашій групі з'явилась Галя, акуратно одягнена, гарненька. Женя в цій новенькій дівчині одразу розгледів свою дорогу кошовність. Щоб придати словам поетичності, висловлюсь рифмовано. Він глянув на Галю, як на скарб з кришталю. Своїм захопленням Женя спочатку поділився зі мною. З ким, як не з другом розділити радість – вона ж збільшується вдвічі. А щоб їй сказати про це – потрібний час. Йому з нетерпінням хотілось приблизитись до неї. Незабаром вийшло усе дуже просто. Ми з ним домовились провести її з занять додому, адже Женя ще не відважувався віч на віч залишитись з нею. Не вірив, що справиться зі своїм почуттям – хвилювався. Йому теж не хотілось, щоб його з нею бачили на одинці. А зі мною нас буде троє, а це вже зовсім інша, - невимушена атмосфера. Так і вийшло, все в нашому спілкуванні було забарвлено взаємною симпатією, непідробною щирістю. А згодом тиха, скромна Галя все більше звикала до нас, ставала відкритою і безпосередньою. Її раніше стримана усмішка переходила у дзвінкий відкритий сміх. Здається у кожного з нас тоді відкривався акторський хист, коли ми видумували якісь пародії, чи перевтілювалися у смішних, або зверх серйозних персонажів. Галя не стримувалась, без зупинки сміялась з наших жестів, додаючи нам азарту а особливо кумедною вдавалась нам хода, тобто знята копія з того, хто не ходить а кульгає. Та й зараз я приводжу її в тодішній

стан, викликаю сміх коли зображаю своєю диригенською рукою образ кобри, яка готується до стрибка.

Згодом Галя так звикла до нас, що одного разу осмілилася запросити додому. Сказала що мама буде одна і хоче бачити, які у мене друзі. І ми погодились. Мама привітно нас зустріла і почастувала чаєм і млинцями з варенням. Звідси почався інший рівень їх відносин. Йшов час, навчання проходило у звичному руслі. Закінчувались останні дні осені, на дворі сніг, холодно; скоро сесія, семестрові екзамени, канікули.

Якось Женя сповіщає мене, що Галина нас запрошує до себе додому зустріти Новий 1966 рік. Знаючи нашу сором'язливість, додала: батьків дома не буде. Вона знала, що ні я, ні Женя не прийдуть в її офіцерську родину, святкувати разом за столом з батьками, виголошувати бравурні тости і запивати їх вином. Звичайно, відмовитись я не міг. Я був переконаний, що це чудова пропозиція для нашого дружнього трикутника. І справді все було по новорічному дуже романтично. Ми одні у великій затишній кімнаті, яскраво світиться ялинка, на столі шампанське, вишукана їжа, тихо звучить музика. Ми святково одягнені, - у випрасованих сорочках, Галина – в новорічній елегантній сукні. Такою нарядною ми її побачили вперше. Обличчя світиться, очі випромінюють радість. Та й ми молоді, красиві. І тости і мрії були націлені на майбутнє. Було багато побажань, загадок і куди без головного – щирого кохання. Тут я їм побажав зберегти свою любов на все життя. І так вийшло, - життя підтвердило. Їх зірка щастя в ту незабутню ніч зійшла в небі і засвітила світлом рівним і чистим.

В нашій групі навчалось приблизно 15 чоловік. Для кожного із нас це був перший в житті колектив, Alma – Mater, яким стало Чернівецьке музичне училище. Сюди нас покликала царівна муза. Дороге це місце, бо саме тут, в Чернівцях, кожен із нас зробив свій перший крок назустріч долі. Різні то були люди, різного віку, характеру, виховання, таланту, але за чотири роки навчання здружилися назавжди. По різному склалися наші дороги в житті. З душевним теплом згадую круг наших друзів: Василь Якубович, Клим Ончул, Василь Сорба, Остап Савчук, Анатолій Андрійчук, Михайло Пилипчук, Дмитро Козьмак, Іван Черней... Всіх не перелічити.

Окремо хочу виділити, Петра Казимірчука. Це – непересічна людина. Він провчився з нами тільки один рік, а прожив у дружбі з

нами все своє життя. З перших спільних занять в училищі ми троє якось зразу визначились. Тоді ж заклались наші дружні взаємини на довгі роки. Петро і я родом з Івано-Франківщини. У Чернівцях ми жили в гуртожитку разом в одній кімнаті. Ми все знали один про одного. Його і моє дитинство пройшло без батьків. Його батька вбили каральні загони, які виловлювали українських патріотів після війни, а мій по цій же причині був репресований, і на довгих 8 років висланий у Сибір. Ми з ним зовні виглядали скромно, за те здібностями не поступалися іншим. У Петра був відмінний слух, хороший голос. Слід зазначити його прекрасні душевні якості, відкрите серце, сильний дух, кмітливий розум, - справжній чоловічий характер. Він був по своїй природі дуже щедрим і дружелюбним, серйозним і, разом з тим, жартівливим і життєрадісним. Любив веселі забави, музику, дівчат. Я переконаний, що якби він не спіткнувся об армійський поріг, то ми разом отримували б дипломи і училища і консерваторії. Але так не вийшло, - він втратив темп і відстав від нас. Пізніше заочно закінчив Київський інститут культури. Але по диригентському фаху працював мало. Переключився на адміністративну роботу. Спочатку був директором Заслуженого Буковинського ансамблю пісні і танцю. В цьому колективі ми 10 років працювали разом. Я в якості диригента-хормейстера. Потім він був директором ансамблю «Смерічка». Запрошення отримав від самого Назарія Яремчука, кращого свого друга і працював з ним до його смерті. А потім став замісником директора Чернівецької філармонії, а згодом її Генеральним директором. На жаль, на цій посаді його життя скінчилося. Слід зазначити, що незабаром філармонію очолив його побратим, близький мені і Жені товариш, наш однокурсник, Остап Савчук.

До Євгена, Петро відносився з великою повагою, більше скажу, навіть з гордістю – це я добре знаю. Будучи в Києві він не залишав себе можливості, якщо позволяли обставини, зустрітися з ним, як в діловій розмові, так і в дружньому колі, де він після чарки, як правило, любив демонструвати свій голос.

Ну а для мене особисто, його передчасна смерть – велика втрата. Ми були братами.

Півстоліття пройшло і тільки троє з нашої групи на виду: Женя, Галя і я. Де ті далекі і близькі наші однокурсники? Доречі в Чернівцях живуть наші вчителі, їм уже під 90. Це – подружжя

Ворошилових, син яких, Андрій, працює в «Думці», і Медведева О. викладач з фортепіано. Вони були на моєму авторському концерті в Чернівецькій державній філармонії, присвяченому 100 – річчю від дня смерті Лесі Українки. Вчителі з дивуванням, щиро мене вітали, адже знали раніше, як хормейстера. Тут же згадували про Женю, маючи віру в те, що кожен з нас свого творчого злету досягне. Нікого з наших однокурсників я тоді не побачив. В цьому концерті брав участь, один з найближчих друзів Євгена Савчука і мій товариш – Тарас Стінковий. Важко з цим змиритися, але в цьому ж році він відійшов у інший світ.

З Женею ми завжди говорили відверто, як кажуть по душам. Одного разу я запитав, як у нього зародилась любов до пісні. Від кого він перейняв музичний талант. «Від матері» - відразу відповів Женя і продовжив: «Немає вищого мистецтва, краси і впливу на почуття, ніж мамина колискова. Все тут ідеально, тому що це материнська пісня, а в ній почуття є первинним. Саме це сприймається дитиною, яка ще й слів не розуміє». Так, всьому ми завдячені нашим матерям, згодився я.

Любов його до хорового співу пояснюється ще тим, що в селі Брусниця, як і в інших селах Буковини традиційно поширений гуртовий спів. В цій місцевості споконвіків виявлялась любов до народних пісень, календарних веснянок, особливо до старовинних колядок, які мають не тільки унікальний етнос, а й велику художню цінність. Вони доносять до нас з глибини віків сакральну інформацію, в якій зберігається поклоніння добрим силам природи, віра в християнські істини, животворний небесний дух, який дає життя на землі. Саме із цього глибокого колодязю він пив чисту воду мудрості, яка має буковинський смак. На цей локальний феномен старовинного мелосу, виняткову його архітекtonіку Євген Савчук привертає увагу сучасних композиторів. Так, Ганна Гаврилець обробила цикл колядок, розкрила їх зміст і разом з тим розвинула інтонаційне багатство. Слухачі мали змогу почути їх в живому виконанні капели «Думка» по національному радіо.

З училища Євгена пам'ятаю, як юнака красивої зовнішності, високого на зріст, спортивної статури. У нього було багато захоплень крім музики. Любов до природи, рибальства. Адже виріс він на річці Черемош. Ще змолоду купив собі простеньку відеокамеру а потім суперскладну. Це ж у його світлинах і відеосюжетах відбивалося

наше навчання і дозволя, та майже все життя. Мав Женья не аби який талант до малювання, займався спортом. Тут він мав з кого брати приклад. Брат його Емануїл (Маньо) був і хорошим спортсменом і кваліфікованим майстром художньої різби по дереву й металу. Женья, в якійсь мірі, від нього перейняв і художнє, і спортивне захоплення. Він познайомив мене з братом, який певний час займався класичною боротьбою і мав вже високий розряд. І у мене виник порив займатися боротьбою, тренувався, але недовго. Харчування було слабким, і це впливало на спортивні показники.

Женья в Чернівцях себе почував як вдома, тримався завжди впевнено і незалежно, мало чим нагадував сільського хлопця. Але все те цінне, що увібрала його душа від рідної домівки, буковинських гір, рік і рідного села свято зберігає усе життя, як найдорожче намисто. Тому він завжди в думках зі своїм рідним краєм і охоче, коли є нагода відвідує свою вітцівщину. Тепер дача під Києвом є тим природним оазисом, тим клаптиком, котрому любов до землі, садів і квітів вони з Галиною віддають і з радістю, і з втомою. Це видно по тому, в якому порядку стоїть будинок і нивки навкруг нього. У травні 2016 року, в цю прекрасну, квітучу пору, після традиційної зустрічі наших однокурсників, мені і Ларисі Синиці із Запоріжжя, пощастило провести один сонячний день на їхній дачі. Світла радість залишилась в пам'яті і на тих світлинах, що подарували нам Женья і Галя.

Але повернемося у Чернівці. Я, як однокурсник, постараюсь описати його, таким, яким знаю. Женья рано в училищі визначив свої життєві і професійні орієнтири. І тут віддамо належне його Галі. Вона справді благотворно вплинула на його ставлення до життя і до самого себе. А йому теж не було байдуже, як він виглядає в її очах. Неоднобічна, гармонічна натура його проявлялася в бажанні бути ефективним не тільки у вибраній професії, а й в чисто людському плані.

В будь-яких обставинах він умів володіти собою. Без цієї якості керівнику творчого колективу не обійтись. Він самостійно приймав рішення, був ініціативним, все за що брався доводив до кінця. Завищеною самооцінкою ніколи не страждав, навпаки, вона у нього перетворювалась у самовимогливість і спонукала до активних дій, до самовдосконалення. Він не боявся труднощів. У навчанні сміливо й впевнено брався за складні програми з диригування, вокалу,



фортепіано. Мало кому із однокурсників було під силу, заспівати арію Ленського, або продиригувати складну вокально-хорову сюїту А.Кос-Анатольського «Нова Верховина». Не маючи музичної підготовки, він досягнув значних успіхів у грі на фортепіано, а потім в консерваторії наполегливо працюючи, уже міг досить вправно читати з листа складні акапельні твори. Якщо задати питання, що було його мотивацією, то це – постійна націленість на ріст. Йому мало бути успішним, - планка росту постійно підіймалась вище і вище – хотілось бути більш значимим. Це не просто амбіції, Це серйозна аргументована мета, гідна поваги, - бути справжнім професіоналом.

Будучи зосередженим на навчанні, він бачив світ не тільки через музику, а сприймав його натуральну красу життєрадісним спілкуванням з природою. Живі яскраві спогади залишилися в моїй пам'яті від організованого Євгеном походу по бездоріжжю на полонину з ночівкою в палатках, вином, м'ячем. Фотографії на фоні верхогір'я Карпат, туман долиною, усміхнена Галя біля палатки, я годую травною корівку, що заблукала – усе це бентежить душу. Хочу відмітити, що Женя з Галею не любили довго гуляти по місту. Цікавіше було на річці Прут або на озері «Валя Кузьмін», а інколи на живописних околицях Чернівців.

На четвертому курсі Женя став солістом відомого естрадного ансамблю «Марічка», організованого композитором Степаном Сабадашем. Популярність і гучна слава цього ансамблю починалася не без участі саме Євгена Савчука. А пізніше була розвинена найяскравішими іменами в естрадному мистецтві України: Софії Ротару, Назарія Яремчука, Василя Зінкевича. Галя завжди була поруч - вона співала в цьому ансамблі. У мене немає сумніву, що і Євген міг бути естрадною зіркою першої величини. Вже перші пісні, виконані ним, транслювалися з Києва по Республіканському радіо. «Пісня з Полонини», «Ромашки» мали схвальні відгуки. Та й голос, академічно поставлений, оксамитового тембру, широкого діапазону, рівний в усіх регістрах, і природна артистичність давали на це підстави. Але бачити себе естрадною зіркою він не хотів. Тому в легкому жанрі затримався ненадовго. На фоні його серйозного навчання і серйозних планів, це – всього навсього, окремий епізод. Це було його юнацьким захопленням, так би мовити, пробою крила. Отже не бажав Женя, щоб виходячи на сцену, навіть з такою чудовою

піснею, як «Ромашки», йому підспівувала вокальна група дівчат. Він вірив, що колись вийде на ту сцену, де перед ним буде стояти академічна хорова капела з класичним вокалом і репертуаром. Але це буде потім, а поки що він в Чернівцях а Київ тільки – мрія.

Женя, я далі трошечки домислив, тому що не пам'ятаю, як ти нас організував з Чернівців поїхати в Київ на прослуховування в «Думку». А може це не так важливо, як ми потрапили до Києва? - адже у мене вийшло достовірно – це твій виклик долі – ось, що мені потрібно було конче підкреслити.

Тут я хочу виділити ще одну суттєву якість його натури. Це якесь підсвідоме відчуття майбутнього, здатність прислухатися до свого внутрішнього голосу, а головне, вірити й підкорятися йому; і це підтверджується ось таким загадковим фактом. У 1965 р. Буковинські митці звітували в Києві і ми, з Євгеном, як учасники концерту, приїхали до столиці. Розмістили всіх буковинців у Голосіївському готелі. У вільний час Женя запропонував мені погуляти, я й подумати не міг, що не в Голосіївський парк, який близьенько, а поїхати хто-зна куди, щоб довідатися де знаходиться Державна академічна хорова капела «Думка». З нами тоді був наш однокурсник Михайло Подкас. Ми переглянулись, немов хотіли спитати, чому це так зненацька прийшла в голову Жені така несподівана, далека нам і така близька йому думка – в прямому і переносному розумінні цього слова. Я загорівся зразу, Міша теж підтримав. «Думка» і художній керівник П.І. Муравський був для нас еталоном. І ось ми вже в тролейбусі їдемо, дорога далека, роглядаємо у вікні місто, адже тут ми перший раз. Сходимо на центральному майдані, розпитуємо, і дізнаємося, що капела «Думка» знаходиться на вулиці Велика підвальна. Від центру не так далеко, знайти неважко. Ось ми вже на цій вулиці. Старовинної архітектури будинок, на стіні мармурова дошка, на ній напис «Думка». Якусь мить ми постояли, мрійливо помовчали. Женя несміливо робить (Увага!?) перший крок. Ми за ним йдемо по коридору, всюди тиша. Ми захвилювались, подумали, нікого немає. Але тут відкриваються двері і виходить дуже елегантний чоловік середніх літ. Він глянув на нас привітно, трохи посміхнувшись, спитав хто ми і звідки, і запросив пройти за ним. Йдемо, ось він, ХОРОВИЙ КЛАС – місце сакрального значення – тут панує дух творчості. По середині великий, майстерно виточений, стоїть дерев'яний ПУЛЬТ – це теж свого роду символ – пристол його

величності диригента, П.І. Муравського. Проходимо далі в аудиторію з інструментом. Тут нам відрекомендувався – Мальцев Валентин Олександрович і спитав, хто ми і звідки. Ми теж назвали кожний своє ім'я і сказали йому, що закінчуємо Чернівецьке музичне училище а в майбутньому хочемо працювати саме в «Думці» і зауважили, що першочерговим нашим бажанням є вступ до Київської консерваторії. Він кожного з нас прослухав. Перевінив слух і діапазон голосу. Мене, як тенора довів до ноти «соль», на якій я зірвався і він припинив прослуховування. А до Михайла мав претензії відносно слуху і тембру голосу, хоча по діапазону довів його до ноти «сі» першої октави. Нам він нічого не сказав. А от Женя пройшов по всіх показниках. І стало очевидним, що йому місце у «Думці» гарантоване. Чи міг знати Мальцев, яке місце Євгену Савчуку він гарантує, і чи знав сам Женя, що гарантія йому уже дана від самого Бога?

(Давай залишим так Женя, не охота справляти ні мені, ні тобі)

Тільки Київ – столиця України була заповітною мрією Євгена. Реальна надія з'явилася після успішного закінчення музичного училища, коли він отримав рекомендацію для вступу у Київську консерваторію. Я теж мав направлення в столичну консерваторію, але на відміну від нього, моїм бажанням було навчатися в Галичині, у Львові. Туди й відвіз я документи і готувався до вступу. Та за один день до закінчення прийому документів, мені відмовили зі словами: їдьте туди, куди вас рекомендували. Добре, що зі мною був мій викладач із Чернівців, Сабат Л.С. Він бачив в якому я відчаї, вагаюся, не знаю, що робити і тут же рекомендує негайно їхати в Київ, щоб встигнути здати документи. Я кажу йому, що у мене мало грошей. Він дає мені кілька десятків рублів і наступного дня мої документи вже лежали на столі у секретаря приймальної комісії Київської консерваторії, і тут же мені сказав, що через день починаються вступні іспити. Вбивча ситуація змінилася на екстремальну. З вогню та в полум'я. Я тут повинен відверто зізнатися, що в той критичний момент, коли я у Львові вагався їхати чи не їхати в Київ, чи просто зійти зі шляху, саме те, що Женя тут, схилилася чаша в цю сторону, яка й визначила мою долю. Женя зустрів мене привітно, але здивовано і, пам'ятаю, на стриманих емоціях сказав досить серйозним тоном, «Міша, тут нам буде дуже нелегко, конкурс великий і абітурієнти зі всієї України дуже сильні, особливо з Києва,

Донецька та й самих Чернівців. На наступний день почалися наші справжні змагання – друзів немає тут, - всі суперники, всі претенденти на перемогу. Видно, що Женя краще пройшов по дистанції від усіх, тому що проректор Тимошенко О.С, майбутній ректор консерваторії забрав його у свій клас. Я не був розчарований коли побачив себе у списках по класу диригування у Чуби В.Т. - завуча консерваторії.

Того ж року Галя теж успішно здала екзамени в Одеську консерваторію. А в наступному році, будучи уже повінчаною з Євгеном, продовжила навчання в Києві. Подружжя Савчуків знову, як і в Чернівцях, продовжили навчання разом в одній групі. Хочеться зауважити, мабуть так було нам суджено, що так гарно і справедливо сталося. Я зі Львова, Галя з Одеси по волі долі опинились у Києві, - наша трійка знову разом!

А потім навчання, навчання, навчання, і успішне закінчення консерваторії.

А далі наші дороги розійшлись.

Я в кінці навчання вже був одружений, і нас з Людмилою Сенченко запросили на викладацьку роботу в Рівненський інститут культури. Люда була з нами в одній групі. У неї, як і у Євгена, викладачем по фаховій дисципліні – диригування був професор, Ректор консерваторії, Тимошенко Олег Семенович.

Женя і Галя залишилися в Києві. Будучи на п'ятому курсі консерваторії, Женя уже працював у театрі оперети хормейстером. Звідси, власне, й починався його професіональний шлях і нестримне бажання самореалізуватись, утвердитись у своєму покликанні.

Ось його стрімкі сходинки, якими він круто підіймався вгору з підніжжя до заповідної сяючої вершини.

А це цілий красномовний ряд серйозних етапів: самодіяльні, учбові хори в Чернівцях і в Києві, театр оперети, Український народний хор імені Г.Верьовки, Чоловіча хорова капела імені Л.Ревуцького і, на кінець, «Думка». Скільки рішучості, сили волі і впевненості в собі треба було мати, щоб успішно пройти цей, випробовуючий шлях, щоб набратись професійного досвіду.

Робота з різними колективами, постійне вдосконалення і досвід зробили свою справу.

З професійно-виконавським стилем і своїми методами роботи з хором нас ознайомив і практично навчав сам Павло Іванович Муравський – великий майстер і знавець хорового співу.

Коли ми були на другому курсі, він уже не працював у «Думці» а був керівником студенського хору консерваторії. По суті він перший показав, як знайти відповідність вокального тону до смислового значення поетичного слова, як злити інтонацію власного голосу з мелодією композитора. і т. д. Йдеться про інтонування, як виконавський спосіб розкриття образного змісту твору. Цілком зрозуміло, що тут не ставиться вузькопрактичне завдання чистого співу інтервалів, а осмисленого інтонування, здатного забезпечити високохудожній кінцевий результат.

На високих творчих вимогах ґрунтується хорова школа П.І. Муравського, його художньо-інтонаційний метод у виконавстві. Особливо це стосується акапельного жанру, його натурального строю; у співі з супроводом основний – темперований стрій. Як відомо, натуральний стрій допускає найтонші звуковисотні відхилення в межах ноти, дає відносну свободу співаку у виборі низької або високої зони звучання будь якого ступеня звукоряду.

Таке інтонування відбувається за принципом ладового тяжіння і залежить від характеру і експресії музичного змісту, від конкретно поставленої художньої задачі. Виконавець може загострити або зм'якшити звук, розширити або звузити інтервал, висвітлити або затемнити тембр і т. п. Таким чином вплинути, підсилити або послабити напругу тону, тобто експресію звучання голосу, що, власне і веде до виразно-смислового художнього інтонування. Вся суть в різновидності і неповторності тембро-психологічних відтінків, виникаючих внаслідок того чи іншого відхилення від темперації. Останнє неможливе без переживання інтонаційної структури музики, кожної деталі образу (окремого звуку, інтервалу, мотиву, фрази), тоді в тембро-психологічних інтонаціях голосу співака буде чути відгук його власної душі. Відчутий у свідомості почуттєво-емоційний образ, ніби забарвлює собою всі творчі дії виконавця, надаючи їм конкретної думки і змістовної направленості. Беззмістовний, хоч і чистий спів інтервалів, мелодії, неусвідомлений взаємозв'язок

акордів, модуляцій тощо, це – всього лише механічна послідовність структурних елементів музики, формальна репродукція нот. Вона позбавлена найбільш суттєвого засобу – художньої інтонації, без якої думка автора не може бути до кінця розкрита і зрозуміла, як диригентом так і виконавцями, а відповідно і слухачами.

Муравський П.І. розвивав у виконавців головні якості: природність звучання, що передбачає відсутність крикливості, академічність вокалу, тембральність і благородність тону, кантиленне звучання, як споконвічні чинники української вокальної і хорової школи. Незадовільняло його так зване «інструментальне» звучання, позбавлене живої мови тембрів. В зв'язку з тим, що такі хори співають не на опертому диханні, «знятим» звуком, однотонною фарбою, нейтральною по відношенню до образу, таке виконання повноцінним признати важко. Він вимагав від співаків – хористів характерного співу, заснованого на тонкому образно-смысловому інтонуванні.

Отже у Муравського П.І. ми отримали базові знання і практичну основу хормейстерської професії.

Досягнути художньо-правдивого співу, як прояву живої вібрації душі і уміння передавати образну думку народної пісні, є найважливішою умовою і завданням хормейстера, його основою і методом роботи з хором. Так вважав і так працював, Авдієвський Анатолій Тимофійович.

Українська пісня – велике духовне творіння народного генія – надзвичайно правдиво і чуттєво закарбувала душевний стрій, інтелект, риси характеру народу, всі скарги духовного життя людини.

Великий майстер хорового співу переконував, що сучасні традиції і принципи пісенного і хорового виконавства, його національні особливості беруть свій початок саме з народного гуртового і сольного виконання. Народна пісня, стверджував він, є неперевершеною школою співочої майстерності, національною основою співу, сила якого корениться в красі української мови в її мелодичній природі, в поєднанні інтонації мови з інтонацією голосу. В самій мелодиці української мови, у співвідношенні природних якостей голосу і слова скривається таємничість природженого красивого співу, властивого, як народній, так і академічній вітчизняній вокально-хоровій школі. Її характерні риси: барвистість

тону і природність манери співу, задушевність, яскрава виразність, заснована на образному інтонуванні.

Пісенна народна класика дає нам багато високохудожніх зразків ідеального злиття музики і слова. Цих принципів притримуються виконавці народних пісень, як літературного так і фольклорного походження. Вони прагнуть використати природну музикальність мови і зробити її інтонаційно багатою і емоційно наповненою; не висловлюють ні одного слова, органічно не відчувши його голосом, і не проспівують ні однієї мелодичної фрази, не відчуючи смислу тих слів, котрі послужили імпульсом для створення пісенної мелодії.

Українська пісня – найбагатіший матеріал для вироблення культури і інтонаційної майстерності співаків

Вона виховує і шліфує художній смак, благородність манери, привчає слух до образної чуйності, розвиває інтелект і культуру. Всі ці принципи виробили у виконавців співочого жанру високі технічні і художні критерії. На цій основі базувалося неперевершене мистецтво хору імені Г.Верьовки. Будемо сподіватись, що його високі принципи живі і в наші дні, зберігаються і розвиваються талановитими майстрами хорового жанру.

В це свято вірив великий митець Анатолій Тимофійович Авдієвський Все своє творче життя він по-лицарськи служив, любив й віддав свій талант українській народній пісні.

Безцінний досвід отримав Є.Савчук в хорі ім. Г.Верьовки. А саме, від творчого і дружнього спілкування з неповторною особистістю, А.Авдієвським і безпосередньої роботи з народною піснею, як літературного так і автентичного походження. Робоче приміщення всесвітньо відомого хору – це та територія, де панує культ українського духу і нашого пісенного мистецтва.

Вище я наголошував, що якість вокально-художнього інтонування виявляється в тембро-психологічних відтінках голосу співака.

Музична інтонація досягає своєї змістовності, коли до кінця розкривається виразна сила всіх засобів музики, щоб будь-який виконавський прийом органічно витікав з характеру і образного строю твору. Це означає, що образне інтонування належить до найбільш важливих засобів вокальної виразності, сутність якого забезпечує технічну і художню досконалість співу.

Для того, щоб «проінтувати» твір необхідне художньо-інтонаційне відчуття його образного змісту.

А щоб художньо розкрити ідею музичного твору, необхідно, щоб будь-який виконавський засіб, органічно витікав з характеру, стилю і духу музики і був досконало виконаний...

Отже, підсумуємо:

Реальне життя твору – його виконання.

Виконання – це інтонування музики.

Інтонування є розкриття смислу музики.

Донесення до слухача ідейно-художнього змісту – головна мета виконавця.

Його суттєві ознаки:

- Усвідомлене, виразне інтонування хорової музики, багате темброво-інтонаційними відтінками.

- Повнозвучність й образно багата палітра вокального тону.

- Творча захопленість й емоційно-художнє мислення.

- Деталізована передача авторського задуму; вміння тонко трактувати музику, вникати в стиль і ідейний зміст твору.

- Розуміння смислового підтексту слова, вокальна інтонація – це синтез слова і звуку.

Виконавець повинен чути, що слово «підказує» і що мелодія «досказує»; уміти своїм голосом виразити сутність, правдиво озвучити думку.

В педагогічні завдання керівника хору входить виховання співаків думаючих, творців – виконавців.

Ось на яких засадах і у яких майстрів виховувався і набирався, досвіду Євген Савчук. Їх спадкоємність він перейняв, ввібрав і засвоїв, - тепер це його справа честі продовжити і розвивати їх традиції.

Пам'ятаю з училища, як Женя хотів бути справжнім хоровим диригентом. Він пильно слідкував, я би сказав ревностно вдивлявся і вбирав, усе що формувало його, як музиканта, майбутнього керівника хору. Це і клас диригування, викладач, В.Литвин, хоровий клас, викладачі Л.Сабат, М.Ворошилов, В.Котіков, філармонічні концерти і репетиції провідних хорових колективів, ансамблів, тощо. Він добре



розумів, особливо в консерваторії, на яких засадах будується хорова справа і яким шляхом йти до поставленої перед собою мети. Він завжди наголошував на пріоритетності фахової майстерності і сам цього добився. Все, що відібране, накопичене найшло своє найвище самовираження в його індивідуальності, в його творчій натурі, музичній культурі. Переосмислення, збагачення надбання стало його особистим стилем, його школою, його художньо-інтонаційним способом роботи над вокалом, ансамблем, строєм, інтерпретаційним підходом і т.п.

Анатолій Лащенко – доктор мистецтвознавства писав:

«Євгена Савчука завжди турбувало, яким чином твір, його стильові особливості, засоби виразності сприйматимуться слухачами: формальним задоволенням від ознайомлення з новою музикою, чи вона захопить їх, стане генетично спорідненим кодом морально-етичної поведінки людей». Такого правильного по суті висновку достатньо, щоб підтвердити те, що мені хотілось висвітлити.

Справедливо визнаємо, що традиції великих попередників живуть і діють в його теорії і практиці. Інакше, чи стала б «Думка» авторитетним і улюбленим хором України, знаним і шанованим у всьому світі; чи відзначали б критики і слухачі вражаюче вокальне багатство і темброву красу голосів, ментальність і слов'янську душу народної пісні і класичної української музики? А для того потрібно не тільки всім серцем любити і відчувати музику, але й уміти глибоко усвідомлювати весь виконавський процес, бачити перспективу і шляхи розвитку хорового мистецтва.

Тепер він вже маститий фахівець, я з гордістю за свого друга можу сказати. Так, він став великим майстром хорової справи і всі свої знання, зусилля, талант направляє на втілення і вдосконалення великих традицій в ім'я розквіту хорового мистецтва України.

Для цього він зумів створити концертний колектив, виконавські можливості якого відповідали б сучасним світовим стандартам і його власним професійним критеріям. Це колектив одностайців з яким він розмовляє на сучасній виконавській мові про найбільш суттєве – Людину: про глибинні емоції душі, про сенс людського життя, про вічне і прохідне, добро і зло.

Сьогодні «Думка» - хор його мрії. Тут Євген Савчук визначив свою місію, знайшов загальне визнання. Необхідно відмітити його чудові якості: могутній творчий потенціал, виняткову музикальність, ансамблеву злагодженість і виразність звучання, вібрацію, виникаючу з биття живого серця, емоційально-образне художнє інтонування... Створити такий потужний колектив і утримувати його уже тридцять два роки – це подвиг підвласний такому фахівцеві, як Євген Савчук.

Це немалий період натхненної творчості, якому відповідають грандіозні плани, праця і, як наслідок, видатний результат. На фоні славних сторінок вписаних визначними диригентами в історію «Думки», епоха Євгена Савчука – велична. Тривалий час керування капелою дозволив йому втілити в репертуар феноменальний масштаб хорової музики. Це наша акапельна духовна спадщина, хорові концерти минулих і сучасних авторів, світові шедеври для хору з оркестром, новітня музика українських і зарубіжних авторів з складними засобами і кластерними прийомами хорового письма...

Треба зазначити, що «думчани» не тільки сміливо бралися за роботу над творами з принципово новими рисами хорового мислення. Сам Савчук був ініціатором і пропагандистом нового напрямку в сучасній музиці. Він не одному із своїх колег композиторів навіть подавав цікаві ідеї: В.Зубицькому, М.Скорику, Є.Станковичу, Г.Гаврилець... І, заради справедливості, треба сказати; його ідеї отримували високохудожнє, достойне вище вказаних імен композиторське рішення. Внаслідок таких взаємних інтересів з'являлася прекрасна нова музика.

З самого початку, з перших програм він поставив перед собою і колективом завдання – відродити давні традиції української хорової культури і гідно представити їх своєму народові і народам світу. А для цього потрібні були кардинальні зміни в консервативному, застоїному радянському колективі. Його реформи, в першу чергу, стосувались професіоналізму, зміни артистичного складу, робочого режиму, виконавської дисципліни, репертуарної політики. Реконструйованою, новою, молодію «Думка» стала не зразу. В 1991 році відродилась наша Україна і відродилась Савчукова «Думка» - відбулася історична, суспільна і культурна перемога; Ренесанс хорового мистецтва почався саме з настанням незалежності України. Завдяки професійній спроможності, мобільності й ефективності «Думка» стала кардинально зміненою.

Сьогодні це самий титулований хор України, класний колектив, співочому мистецтву якого гаряче аплодують слухачі на різних сценах України, Європи, Америки.

Якось в розмові зі мною, Євген мені відверто сказав, не приховуючи свого щастя: «Тепер я задоволений і складом, і вокальним звучанням, і музикальною культурою свого хору». І це справедлива оцінка і артистів хору, і своїх хормейстерів-одномудців. Але заслуга ця, перш за все його, тому, що він проявив себе у всіх іпостасях: не тільки, як художній керівник, але й організатор, педагог і далекоглядний стратег. Він накреслив перспективу діяльності «Думки» на десятки років наперед. Позволю собі констатувати важливий і очевидний факт: як прийде час, йому є кому віддати свою диригентську паличку. З батьківської руки її готовий прийняти син, Андрій Савчук: диригент-хормейстер «Думки», симфонічний диригент, доцент НМАУ.

Але зараз в свої сімдесят, Євген Герасимович справжній володар хорового олімпу, його погляд зосереджений на майбутньому. Плани, пошуки і праця – сьогодні, завтра, скільки вистачить сил на чесне і щасливе служіння музиці. І хай продовжується його творча біографія ще довгі роки.

А все це закономірні наслідки його особистого розуміння свого обрання, бачення головної стратегії розвитку вітчизняного хорового мистецтва, секретів фахової технології.

З цього погляду поділюся своїми думками про те, яку я нещодавно практично побачив і почув «Думку» і, власне, її художнього керівника в двох концертних міроприємствах. Перше знакове для мене, друге – для нього.

Після багаторічного заняття хоровою композицією у мене поряд з кількома десятками обробок українських народних пісень уже було біля сорока творів на вірші Лесі Українки.

У 2013 р. наш народ вшановував дорогу кожному українцеві пам'ятну дату – 100 річчя від дня смерті великої Лесі Українки. До цієї сумної дати мною було підготовлено і проведено цикл хорових концертів: у Рівному, Чернівцях і Львові. Було залучено 15 хорових колективів, майже 500 учасників із музичних шкіл, палаців молоді, музичних училищ, студентів вищих музичних закладів, консерваторії

і професійних хорових колективів. Планував я завершити вшанування пам'яті Лесі Українки у Києві

Саме столична сцена була моєю мрією і, як кажуть сам Бог велів звернутися до Савчука. Женя мені не відмовив. Він згодом рішуче взявся за справу. Я пропонував до участі чотири ведучих хори Києва. Він мені порадив хорову капелу імені П.Майбороди, Великий дитячий хор Національного радіо і «Думку». До кожного з цих колективів його ім'я має відношення. Адже їх художні керівники є його вихованцями в аспірантурі, Юлія Ткач – заслужена артистка України і Галина Трофимова. Він організував мені зустріч з ведучою концерту Гюзель Сабітовою, звернувся до адміністрації радіо, режисера, налагодив зв'язок з керівниками хорів, склали програму разом, продумали режисуру. Складності виникли немалі. Не так то було просто визначитися в часі. Адже всі колективи працюють у своєму режимі. Потрібно було знайти час, щоб відхилитися від планової роботи і зайнятися Лесею Українкою.

Накінець визначилась дата – 18 листопада 2015 р. Все було готово. Концертний зал, слухачі, студія, виконавці. Не уявляю собі чи втілив би я один свій намір з партитурою в руках. Але з його допомогою все вирішилося як найкраще – збулась моя мрія. В Києві, де покоїться прах великої дочки українського народу відбувся наш ідейно-патріотичний і мистецький захід, в якому відбилося Лесине слово – зброя, Лесине слово – пісня, Лесина любов до України. Саме в такому контексті сьогоденних подій у боротьбі за відстоювання незалежності України трактувався образ Лесі Українки – зразок для наших воїнів – борців за свободу. Її могутність таланту, сила духу, нескореність і разом з тим жіноча тендітність, ліричність відзначалися ведучою концерту, в моєму зверненні до слухачів, у слові завідувачки музею Лесі Українки, Ірини Щукіної, Людмили Сенченко – Довганич доцента Мукачівського державного університету, і Євгена Савчука.

До речі, він мене по справжньому потішив. У своєму слові згадав нашу юність і повідав публіці, як нас плутали в музичному училищі, називаючи, Савканич і Давчук.

Жарт став пророчим і через роки наповнився життєвим смислом.

Тут трішки поміркуємо на моральну тему.

Народна мудрість говорить: друг – це другий «Я.» Цей вислів яскраво проявляється в музичному мистецтві, зокрема в хоровому. Для автора – виконавець завжди буде другий «Я», і в свою чергу, для виконавця – автор, не дивлячись на те, що його матеріал первинний, теж завжди буде другим «Я», тому, що і в першому і в другому випадку вони – співавтори, внаслідок якого з'являється на світ твір мистецтва – їх спільний духовний продукт.

Паралельно до цього наведу ще один приклад. Подружжя теж, у відвертій розмові називають одне одного, «ти моя друга половинка» внаслідок чого народжується син чи дочка, а це їх теж скажімо, духовно-біологічний спільний результат. А у висновку підкреслимо. Святе це діло, як в мистецтві так і в житті. Ціна поваги, любові, дружби в усіх випадках велике благо, – земне людське щастя.

Як тут не згадати той далекий і незабутній Новий 1966 рік в Чернівцях. Хто з нас міг уявити, що тоді сиділи поруч за святковим столом: Міша, Галя, Жень, ті, що сьогодні, через півстоліття зустрілися в Києві на Великій сцені звукозапису Національного радіо:

Автор хорової музики на слова Лесі Українки – заслужений працівник культури України, заслужений діяч культури Ханті – Мансійського округу Російської Федерації, доцент, Михайло Довганич. Виконавець, народний артист України, художній керівник капели «Думка», Герой України, професор, Євген Савчук. А професор університету імені М.Драгоманова, Галина Савчук вручає нам квіти. Браво! – хіба ми не молодці?

Признатися, з щирими почуттями радості пишу про це. Видно та новорічна зірка була дороговказом нам трьом, вела й освітлювала життєвий шлях кожному особисто, і пройшли ми його достойно, не зрадивши їй. У Жені орбіта найбільш зоряна – хай щастить! Я йому сердечно вдячний і звичайно ще розраховую на нашу спільну творчість. Я би хотів, щоб у музичному мистецтві України, як і в житті були поруч наші імена.

А нижче я пропоную коротенький художньо-виконавський аналіз трьох моїх творів на слова Лесі Українки у виконанні «Думки» й інтерпретації Євгена Савчука.

Концерт до 100-річчя Лесі Українки у студії звукозапису українського радіо.

«Дивлюсь я на яснії зорі»

Відносно цього твору у мене мало було надії на те, що він викличе особливу зацікавленість у виконавців. Твір написаний просто, але досвідчений диригент-художник міг знайти те сокровенне, яке закладене в його змісті. І я дочекався такого часу. Справжнє сценічне життя дала йому «Думка». Євген Савчук, саме на цей твір звернув увагу, проникся моїм задумом. Його виконання виразило те, про що говорить музика і слово. Він образно і точно передав атмосферу ночі, той почуттєвий діалог письменниці, яка своїми «сумними думами» спілкується з «байдужими зорями». Проспівати мелодію, виразити думку вірним тоном – велике мистецтво. Цей висновок впливає з того, як солістка через вокально-виконавську інтонацію розкрила зміст твору. Її сольний спів був настільки органічним продовженням і втіленням мого задуму, що коли вона, перевтілюючись в образ, співала, мені здавалось, що я бачу і чую голос самої Лесі Українки. Це не просто репродукція нотного тексту, тут було видно роботу і художню зацікавленість диригента, його активну інтерпретацію музичного матеріалу. Попередній аналіз партитури – важливий етап роботи диригента, який викликає не тільки життєві асоціації, а й пробуджує у виконавців почуття, сумісні з переживаннями авторів поезії і музики. Я, як хормейстер-диригент з великим досвідом, позволю собі сказати, що виконавська діяльність є дуже цінним видом художньої творчості поряд з діяльністю композитора, що й довів Євген Савчук. Тут він був не тільки виконавцем, а й моїм співтворцем. Я йому вдячний за це.

Стояла я і слухала весну.

Цю яскраву звукописну мініатюру можна назвати музикальним моментом. В ньому відображена картина, коли поетеса на мить призупинилася, оглянула світ навколо себе і, зачарована весняною красою стояла і слухала музику природи. Кількома поетичними рядками, наче в окремому кадрі, вона закарбувала ту красу, затамувала плинність часу. Поетичні стрічки, зібрані в куплет

зацвіли наче весняні квіти, зібрані в букет, легенький вітерець шарпнув променеві струни сонячної арфи і все навкруг заграло, заспівало, забуяло. Як тут від захоплення не вигукнути. «Зупинись миттєвість. Ти прекрасна!»

Хор з особливою чуйністю віднісся до поетичного слова й музики. У співі відчувався живий голос весни. Струнко відобразився одвічний гармонічний лад Природи. – її Божественна Краса. Ця хорова мініатюра була представлена як звукова акварель. Яскраві жіночі голоси капели сіяли різнобарвними кольорами. Виконавська щирість, теплота і задушевність інтонацій – все дихало любов'ю до життя, до рідної землі, наповнене високими й чистими мріями про щастя.

## ХОТІЛА Б Я ПІСНЕЮ СТАТИ

Виконанням цього твору Савчук продемонстрував як Лесине слово на крилах пісні лунає у просторі. Треба було почути цей стрімкий зліт голосів, щоб переконатися, що поетеса не тільки хотіла піснею стати, - вона стала нею. Ця пісня звучала натхненно і яскраво. Палке бажання Лесі «полинуло співом гучним, аж під яснії зорі». Спів уславленої капели, «Думка» в той вечір був насправді пречудовим. Благородність тону, красива темброва палітра голосів, блискучий високий регістр, глибока басова основа і переконлива – диригентська інтерпретація – все у вищій мірі майстерно і музикально. Саме цей фінальний номер був кульмінаційною вершиною цього незабутнього дійства.

## Ювілей – 70

І ще однією, більш урочистою концертною подією я поділюся своїм враженням, який характеризує Євгена Савчука, як диригента-музиканта. Це ювілейний вечір, що відбувся 10 лютого 2017 року у Київській філармонії на честь його 70-річчя. Виконувалися «Чотири духовні хори» Джузеппе Верді капелою «Думка» і Національним академічним симфонічним оркестром під орудою ювіляра. Я вперше побачив Євгена перед оркестром і, признаюся, був здивований, як вправно він виступав у новій ролі, адже симфонічну партитуру не зрівняти з хоровою. Мені стало очевидним, що й цією професією він

теж оволодів. Уміння підкорити своїй волі колективи і керувати виконавським процесом він продемонстрував з перших аутфактів, у перших музичних фразах вердієвського творіння. Визначив належні функції обох колективів, віддавши перевагу хору а супроводжуючу роль – оркестру. Ця установка зберігалася в тих фрагментах, де оркестр виконував акомпонууючу функцію. Але в окремих епізодах, де потрібно самотійно розвивати драматургію твору, чи виразно досказати музичну думку, оркестр отримував повну свободу і можливість виявити, весь свій барвистий колорит, вишукані гармонії і контрасти: щемливі, молитовно-тихі, благоговійні, або драматичні поривчасті, грізні. Савчук, глибоко відчуваючий духовну музику Верді, зумів витримано і художньо переконливо схопити цілісність різнохарактерного і разом з тим ідейно-тематично спорідненого 4-частинного масштабного музичного полотна. Він прекрасно чує мелодику хорову, а також багатства оркестрового звучання. В його виконавській інтерпретації оркестр, як і хор однаково гнучкі в нюансах, пластиці фразування, агогіці, тощо. Ось як влучно підсилив вище сказане доктор мистецтвознавства, науковий дослідник виконавської діяльності Євгена, Анатолій Лашенко:

«Найбільш вражаючі його інтерпретації пов'язані з духовними творами, де якнайкраще виявляється глибинне, щире і, мабуть, власно релігійне розуміння Євгеном Савчуком цієї теми».

Савчук воістину досяг вердієвської ідейної глибини і художньої сили цього духовного циклу. Видно, що він, як хормейстер і диригент підійшов до кожного номера вдумливо, з великим почуттям відповідальності і пильності до нотного тексту, до драматургії і замислу композитора.

Відомо, що індивідуальність художнього керівника, авторитетного музиканта, артиста неодмінно відіб'ється особистістю диригента і його неповторністю.. Сказане в повній мірі відноситься до Євгена Герасимовича Савчука.

На сцені в той вечір панувала атмосфера спільної творчості. Всіх присутніх об'єднав дух музики. Був налагоджений той необхідний зв'язок, коли хористи і оркестранти слухають один одного і одноставно підкоряються волі диригента задля однієї мети, як найкраще заспівати, як найкараще зіграти, щоб покорити серця слухачів своїм мистецтвом. Це здійснювалося складними



переходами; від тихої молитовної екзальтації душі до глибоких психологічних роздумів, від підсилення драматичної напруженості до крайнього трагізму. В трактовці музики Верді диригент тонкою грою динамічних нюансів намагався виявити всю широку гаму людських переживань: смиренну покірність в *pianissimo*, будь то одинокий голос з хору, чи соло гобоя, чи то рокове, громове *fortissimo*, або вражаюче *tutti*. Слухаючи виконання музики Верді, я відчув, що той емоційний зв'язок, той психологічний струм існував не тільки, між виконавцями на сцені, а й між людьми в залі. Вознесений образ АВЕ МАРІЇ, написаний і виконаний в класичному стилі сприймався, як благородний і чистий ідеал матері – заступниці, яка вбирає і розділяє людське горе.

Це було захоплююче музично-театральне дійство і достойне свято ювіляра, Савчука Євгена Герасимовича і його друзів. Він був справді на висоті свого 70-річчя.

*Опубліковується вперше*

## ЗМІСТ

<b>ПЕРЕДМОВА</b> .....	3
<b>I. ІСТОРІЯ ДИРИГУВАННЯ В УКРАЇНІ</b> .....	7
Микола Малько – фундатор диригентської освіти в Україні.....	7
Християнська традиція в хоровому мистецтві.....	15
Традиції партесного концерту в православному співочому мистецтві.....	19
Михайло Вербицький – видатний хоровий діяч в Західній Україні (до 200-річчя від дня народження).....	22
Герою України миколі колесі нещодавно виповнилося 100 років.....	26
Духовна освіта Олександра Кошиця.....	28
Формування тембрової драматургії хорових творів.....	35
<b>II. ХОРОВА ЛІТЕРАТУРА</b> .....	57
Духовна музика сучасних українських композиторів.....	57
Інтонаційна природа слова в хоровій музиці.....	64
Художньо-інтонаційний зв'язок слова і музики в хоровому творі Б.Лятошинського на слова Тараса Шевченка «За байраком байрак».....	72
Шевченкіана в хоровій творчості українських композиторів.....	84
Хорове інструментування обробок українських народних пісень М.Д. Леонтовича.....	93
Монументальний вокально-хоровий цикл Євгена Станковича «Страсті по Україні».....	98
Народні витоки в творчості Йоганеса Брамса.....	103
Меса в творчості Вольфганга Амадея Моцарта.....	107

Втілення народних традицій в композиторській творчості Сергія Рахманінова.....	110
Стилістика сучасного хорового концерту на прикладі аналізу «Пушкінського вінка» Георгія Свірідова.....	124
<b>ІІІ. ХОРОВЕ ВИКОНАВСТВО.....</b>	<b>133</b>
Особливості виконавської майстерності диригента-хормейстера...133	
Художньо-інтонаційний метод роботи з хором Павла Муравського.....	142
Исполнительская деятельность выдающегося хорового дирижера современности Евгения Герасимовича Савчука (к 70-летию со дня рождения).....	149
О психологии взаимоотношения дирижера с хоровым коллективом.....	157
Художественно-смысловой анализ песни Франца Шуберта «К музыке».....	163
<b>ІV. ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ МИТЦІВ ЗАКАРПАТТЯ.....</b>	<b>170</b>
«Cantus» – від ансамблю старовинної музики до сучасного камерного хору.....	170
Новий творчий проект «Cantusa» – російська хорова класика.....	171
«Cantus» відзначає 20-річний ювілей!.....	175
Любов Лукіна: штрихи до портрета педагога, музиканта, виконавиці.....	179
Педагогічна майстерність професора вокалу Надії Сафронової (з нагоди 75-річчя від дня народження).....	182
В атмосфері сильних почуттів.....	190
«Закарпатський едельвейс – 2014» набирає обертів.....	194

Творчий портрет педагога, хормейстера Івана Сопка.....	199
«Музичне сузір'я Закарпаття».....	209
Атмосфера глибоких почуттів.....	213
Роздуми після концерту (Деякі штрихи до творчого портрету піаністки Етелли Чуприк).....	217
Прагнення до досконалості (звіт музикантів Мукачівського державного університету).....	220
<b>V. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ МИХАЙЛА ДОВГАНИЧА</b> .....	227
Слово про автора.....	227
Концерт пам'яті Лесі Українки «Хотіла б я піснею стати!».....	232
Презентація хорової музики Михайла Довганича на вірші Лесі Українки Національними колективами України.....	238
Слово об авторе. Формирование композиторского мышления Михаила Довганича.....	244
На крыльях Лесиных песен.....	252
<b>ДОДАТКИ</b> .....	257
Миттєвості виконавської діяльності хормейстера Людмили Сенченко.....	257
Зразкова дитяча хорова студія «Радість» (м. Чернівці). Фото.....	269
Михайло Довганич «Спогади про друга» – автобіографічний нарис про Євгена Герасимовича Савчука.....	283

Наукове видання

Сенченко Людмила Іванівна

АВТОРСЬКИЙ ЗБІРНИК СТАТЕЙ  
З ПРОБЛЕМ ХОРОЗНАВСТВА

Підписано до друку 12.03.2018 р. Формат 60\*84/16.  
Папір офсет. Ум.друк.арк. 13,47. Тираж 300 прим. Зам. № 41.

Адреса видавництва:  
Мукачівський державний університет,  
вул. Ужгородська, 26,  
м. Мукачево, Закарпатська обл., 89600,  
тел./факс: (03131) 2-11-09. E-mail: **rvc@mail.msu.edu.ua**

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до  
Державного реєстру видавців, виготовлювачів та  
розповсюджувачів видавничої продукції  
серія ДК № 4916 від 16.06.2015 р.

