

ЗАТВЕРДЖЕНО
Наказ Міністерства освіти і
науки,
України
29 березня 2012 року № 384
Форма № Н - 3.04

Кіровоградський державний педагогічний університет імені Володимира Винниченка

Кафедра музично-теоретичних та інструментальних дисциплін

“ЗАТВЕРДЖУЮ”
Проректор з науково-педагогічної роботи

_____ доц. Козир І.А.
“ _____ ” _____ 2016 року

НАВЧАЛЬНО-МЕТОДИЧНИЙ КОМПЛЕКС З ДИСЦИПЛІНИ

Історія української музики

(шифр і назва навчальної дисципліни)
напрямок підготовки 6.020204. Музичне мистецтво*
(шифр і назва напрямку підготовки)
Спеціальність 6.020204. Музичне мистецтво*
(шифр і назва спеціальності)
додаткова спеціальність/
спеціалізація художня культура
факультет мистецький
форма навчання денна

Навчально-методичний комплекс з «Історії української музики» для студентів IV курсу

за напрямом підготовки, 6.020204. Музичне мистецтво*.

спеціальністю 6.020204. Музичне мистецтво*.

„___” _____, 20__ року – __ с.

Розробник: ст. викладач кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін О.Б.Горбенко

Навчальний комплекс затверджений на засіданні кафедри музично-теоретичних та інструментальних дисциплін Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

Протокол від “ 30 ” серпня 2016 року № 1

“ 30 ” серпня 2016 року Завідувач кафедри
_____ (проф.В.Ф.Черкасов)

(підпис)

__ Схвалено методичною радою Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка

_____ (шифр, назва)

Протокол від “ _ ” _____ 2016 року № 1

“ _ ” _____ 2016 року Голова _____ (доц..Козир І.А.)

© _____, 2016 рік

© _____, 20__ рік

1. Опис навчальної дисципліни

Курс: підготовка бакалаврів	Напрямок, спеціальність, освітньо-кваліфікаційний рівень	Характеристика навчального курсу
Кількість кредитів, відповідних ECTS: 3,5 Модулів за видами роботи: 3 Змістовних модулів: 3 Загальна кількість годин: 126 Тижневих годин: 2	Шифр та назва напрямку: 0202. Мистецтво Шифр та назва спеціальності: 6.020204. Музичне мистецтво Спеціалізація: художня культура Освітньо-кваліфікаційний рівень: бакалавр	Обов'язковий Рік підготовки: IV Семестр: VII-VIII Лекції: 28 годин Практичні заняття: 24 годин Самостійна робота: 74 години; опрацювання теоретичного матеріалу, Підготовка до семінарських занять, слухання музики, вивчення музичних тем, написання рефератів, створення художніх проектів. Вид контролю: екзамен

2. Мета та завдання навчальної дисципліни

2.1. Мета викладання дисципліни: формування мистецького світогляду, художнього сприйняття, професійної компетентності майбутніх учителів музики.

2.2. Завдання вивчення дисципліни:

- ознайомити студентів з найважливішими етапами історичного розвитку української музичної культури;

- ознайомити студентів з творчістю видатних українських композиторів минулого й сучасності;

- надати знання з історії розвитку української музики;

- сформувати вміння аналізувати музичні твори, адекватно їх сприймати й оцінювати.

2.3. Перелік дисциплін, засвоєння яких необхідно студентам для вивчення курсу: «Гармонія», «Сольфеджіо», «Основний музичний інструмент», «Аналіз музичних творів», «Поліфонія», «Постановка голосу», «Хорове диригування», «Історія України», «Художня культура», «Етика та естетика».

3. Програма навчальної дисципліни

Вступ. Курс «Історія української музики» є однією з найважливіших дисциплін, яка відноситься до циклу фундаментальної та професійної підготовки майбутнього вчителя музики.

Курс «Історія української музики» передбачає ознайомлення з важливими етапами розвитку національної музичної культури, яка має тривалу і складну історію становлення. Історія української музики розкриває дивовижний світ гармонії людини і навколишнього середовища, знайомить з історією українського народу, його побутом і національними традиціями, думами і почуттями, котрі розкриваються у неповторній музично-поетичній творчості, її різноманітних жанрах і стилях.

Українська музично-поетична тематика знаходить свої яскраве відображення у творчій спадщині композиторів національної композиторської школи (М.Лисенка, С.Гулака-Артемівського, П.Ніщинського, М.Леонтовича, К.Стеценка та ін.), музичних творах відомих зарубіжних композиторів-класиків (М.Глінки, М.Римського-Корсакова, П.Чайковського, М.Мусоргського та ін.), віддзеркалюються на полотнах художників, розкривається у поетичних рядках

Т.Шевченка, Л.Українки, Л.Костенко та інших відомих представників мистецтва різних епох.

Змістовний модуль I. Українська музична культура «докласичного» періоду

Тема 1. Вступ. Українська музика як складова частина світової музичної культури. Джерела національної художньої культури – 2 год.

Тема 2. Музична культура Київської Русі – 2 год.

Тема 3. Українська музична культура XVI-XVII століть – 2 год.

Тема 4. Українська музична культура XVIII ст. Формування нової композиторської школи – 2 год.

Змістовий модуль II. Українська музика XIX сторіччя

Тема 5. Розвиток української музичної культури першої половини XIX ст. – 2 год.

Тема 6. М.В.Лисенко – основоположник української класичної музики – 2 год.

Тема 7. Творчий портрет К.Стеценка – 2 год.

Тема 8. Характеристика творчості Я.Степового – 2 год.

Тема 9. Характеристика творчості М.Леонтовича – 2 год.

Тема 10. Музична культура Західної України к.ХІХ-поч.ХХ ст.. – 2 год.

Змістовий модуль III. Українська музика XX сторіччя

Тема 11. Розвиток української музичної культури XX ст. Становлення композиторської школи першої половини і середини XX ст. – 2 год.

Тема 12. Творчий портрет Л.М.Ревуцького – 2 год.

Тема 13. Творчий портрет Б.Лятошинського – 2 год.

Тема 14. Композиторська школа останніх десятиліть XX ст. – 2 год.

4. СТРУКТУРА НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ

Тема	Кількість годин, відведених на:			
	Лекції	Практичні заняття	Самостійну роботу	Всього
	28	24	74	126
Змістовий модуль I. Українська музична культура «до класичного періоду»				
Тема 1. Вступ. Українська музика як складова частина світової музичної культури. Джерела національної художньої культури.	2	1	5	8
Тема 2. Музична культура Київської Русі.	2	1	5	8
Тема 3. Українська музична культура XVI-XVII століть	2	1	5	8
Тема 4. Українська музична культура XVIII ст. Формування нової композиторської школи	2	1	5	8
Змістовий модуль II. Українська музика XIX сторіччя				

Тема 5. Розвиток української музичної культури першої половини XIX ст.	2	2	5	9
Темаб. М.В.Лисенко – основоположник української класичної музики	2	2	6	10
Тема 7. Творчий портрет К.Стеценка	2	2	5	9
Тема8. Характеристика творчості Я.Степового	2	2	5	9
Тема 9. Характеристика творчості М.Леонтовича	2	2	6	10
Тема 10. Музична культура Західної України	2	2	5	9
Змістовий модуль III. Українська музика XX сторіччя				

Тема 11. Розвиток української музичної культури ХХст. Становлення композиторської школи першої половини і середини ХХ ст.	2	2	6	10
Тема 12. Творчий портрет Л.М.Ревуцького	2	2	5	9
Тема 13. Творчий портрет Б.Лятошинського	2	2	6	10
Тема 14. Композиторська школа останніх десятиліть ХХ ст.	2	2	5	9
Всього годин	28	24	74	126

5. Теми практичних занять

№	Назва теми	Кількість годин
---	------------	-----------------

Змістовий модуль I. Українська музична культура «до класичного періоду»		6
1.	Джерела національної художньої культури.	1
2.	Український фольклор	1
3.	Д.Бортнянський, М.Березовський, А.Ведель	2
4.	П.І Ніщинський, «Вечорниці».	2
Змістовий модуль II. Українська музика XIX сторіччя		10
5.	М.В.Лисенко, характеристика творчості	2
6.	К.Г.Стеценко, характеристика творчості	2
7.	Я. Степовий, характеристика творчості	2
8.	Характеристика творчості М.Леонтовича	2
9.	Галицька музична культура другої половини XIX століття	2
Змістовий модуль III. Українська музика XX сторіччя		8
10.	Є.Станкович, характеристика творчості	2
11.	Творчий портрет Л.М.Ревуцького	2
12.	Творчий портрет Б.Лятошинського	2
13.	Композиторська школа останніх десятиліть XX ст	2
РАЗОМ:		24 год.

6. Теми семінарських занять

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
1.	Не передбачено	

7. Теми лабораторних занять

№	Назва теми	Кількість
---	------------	-----------

з/п		ГОДИН
1.	Не передбачено	

8. Самостійна робота

№ з/п	Назва теми	Кількість годин
Змістовний модуль 1. Українська музична культура «до класичного періоду»		22
1.	Народний епос	6
2.	Братські школи. М.П.Ділецький “Граматика пеня музикийского” (“Граматика музикальна”, “Воскресенський канон”).	5
3.	Шкільна драма; Вертеп. Г.Сковорода – філософ і музикант.	6
4.	Е.Ванжура. “Укр.симфонія” (муз.естет.аналіз); Симфонія Соль мінор невідомого автора	5
Змістовий модуль 2 Українська музика ХІХ сторіччя		27
5.	Пісня-романс в українській музиці ХІХ століття.	6
6.	Роль художньої спадщини Т.Шевченка в українському мистецтві другої половини 19 ст.	5
7.	Дитячі опери М.В.Лисенка. Образи української поезії в музичній спадщині М.В. Лисенка.	5
8.	В.Косенко. Музика для дітей.	5
9.	Б.Лятошинський. Хори на вірші Т.Шевченка. (“Тече вода в синє море”, “Із-за гаю сонце сходить”).	6
Змістовий модуль 3. Українська музика ХХ сторіччя		25
10.	Творчість для дітей сучасних укр.композиторів	5
11.	І.Соневицький “Солоспіві”	5
12.	О.Кошиць, творчий портрет .	5
13.	Українська опера середини ХХ ст. (К.Данькевич;Г.Майборода;В.Кирейко)	5
14.	Композиторська школа останніх десятиліть ХХ століття (В.Губаренко, балет «Камінний господар»;	5

Л.Грабовський, загальний огляд творчості.)	
РАЗОМ:	74 год.

9. Індивідуальні завдання

Не передбачено

10. Методи навчання

Основні форми навчального процесу при вивченні дисципліни «Історія української музики»:

- навчальні заняття;
- самостійна робота студентів;
- робота в науковій бібліотеці КДПУ імені В. Винниченка та мережі Інтернет;
- контрольні заходи..

Види навчальної роботи студентів:

- лекція;
- семінарське заняття;
- консультація;

У процесі вивчення дисципліни «Історія української музики» застосовуються наступні методи навчання:

За типом пізнавальної діяльності:

- пояснювально-ілюстративний;
- репродуктивний;
- проблемного викладу;
- дослідницький;
- аналітичний;
- індуктивний;
- дедуктивний;

За основними етапами процесу:

- формування знань;
- формування умінь і навичок;
- застосування знань;
- узагальнення;
- закріплення;
- перевірка;

За системним підходом:

- стимулювання та мотивація;
- контроль та самоконтроль.

За джерелами знань:

- словесні – розповідь, пояснення, лекція;
- наочні – демонстрація, ілюстрація.

За рівнем самостійної розумової діяльності:

- проблемний;
- частково-пошуковий;
- дослідницький;
- метод проблемного викладання.

11. Методи контролю

Оцінювання якості знань студентів, в умовах організації навчального процесу за кредитно-модульною системою здійснюється шляхом поточного, модульного, підсумкового (семестрового) контролю за 100-бальною шкалою оцінювання, за шкалою ECTS та національною шкалою оцінювання.

11.1. ПОТОЧНИЙ КОНТРОЛЬ

Поточний контроль – це оцінювання навчальних досягнень студента (рівень теоретичних знань та практичні навички з тем, включених до змістових

модулів) під час проведення аудиторних занять, організації самостійної роботи, на консультаціях (під час відпрацювання пропущених занять чи за бажання підвищити попереднє оцінювання) та активності студента на занятті.

Поточний контроль реалізується у формі опитування, виступів на семінарських заняттях, контролю засвоєння навчального матеріалу, запланованого на самостійне опрацювання студентом тощо.

Форми участі студентів у навчальному процесі, які підлягають поточному контролю:

- виступ з основного питання;
- усна доповідь;
- доповнення, запитання до того, хто відповідає;
- участь у дискусіях, інтерактивних формах організації заняття.
- аналіз джерельної та монографічної літератури;
- письмові завдання (тестові, контрольні, творчі роботи, реферати тощо);
- самостійне опрацювання тем;
- підготовка тез, конспектів навчальних або наукових текстів;
- систематичність роботи на семінарських заняттях, активність під час обговорення питань.

Критеріями оцінки є:

усні відповіді:

- повнота розкриття питання;
- логіка викладання, культура мови;
- емоційність та переконаність;
- використання основної та додаткової літератури;
- аналітичні міркування, уміння робити порівняння, висновки;

виконання письмових завдань:

- повнота розкриття питання;
- цілісність, системність, логічність, уміння формулювати висновки;
- акуратність оформлення письмової роботи.

Максимальний бал за виступ з питань *семінарського заняття* – 3 бали:

- 3 б. ставиться, коли студент повністю засвоїв теоретичний матеріал, логічно викладає його, пов'язуючи з вивченим раніше, бачить міжпредметні зв'язки, наводить аргументи, робить покликання на потрібну літературу. Обов'язковим є ознайомлення з додатковою літературою, її опрацювання і використання під час розкриття питання. Студент робить висновки, висловлює гіпотези, дискутує.
- 2,5 б. ставиться, коли студент засвоїв теоретичний матеріал, вільно викладає його, наводить приклади, однак є незначні проблеми з усвідомленням системних зв'язків, коментарем теоретичного матеріалу. Не завжди дотримується логіки викладу, припускається незначних помилок чи неточностей.
- 2 б. ставиться студентові, який засвоїв матеріал на рівні переказування, відтворює вивчене не завжди логічно, припускається помилок.
- 1,5 б. одержує студент, який невпевнено переказує матеріал, не завжди вправно ілюструючи його. Під час відповіді потребує допомоги, допускається помилок.

1 бал студент може отримати за виконанні завдання *самостійної роботи*.

0,5 б. ставиться студентові, який робить вдале доповнення, виправляє неточності, однак при цьому індивідуально не виступає з окремих питань;

0,5 б. ставиться студентові, який підготував значний за обсягом та змістом конспект до семінару;

0,5 б. одержує студент, який старанно працював упродовж заняття, виконував вправи, залучався до колективних обговорень тощо.

Якщо студент жодного разу не відповідав на семінарських заняттях, матиме за відповідний поточний контроль 0 балів.

За рішенням кафедри студентам, які брали участь у науково-дослідній роботі – роботі конференцій, студентських наукових гуртків та проблемних груп, підготовці

публікацій, були учасниками олімпіад, конкурсів тощо можуть нараховуватися додаткові бали: *до 5 балів*.

Студент, який не з'явився на заняття (з поважних причин, підтверджених документально), а отже, не мав *поточних оцінок*, має право повторно пройти поточний контроль під час консультацій. На консультаціях студент може відпрацювати пропущені семінарські заняття, захистити реферати, а також ліквідувати заборгованості з інших видів навчальної роботи.

11.2 МОДУЛЬНИЙ КОНТРОЛЬ

Модульний контроль проводиться на останньому занятті модуля. Тривалість виконання модульних контрольних завдань не повинна перевищувати двох академічних годин.

Форми проведення модульних контролів під час вивчення дисципліни «Історія української музики»:

- комплексна письмова модульна контрольна робота або комплексне тестування -10б.
- визначення музичних тем -5б.

До модульних контрольних робіт допускаються всі студенти незалежно від результатів поточного контролю.

11.3. ПІДСУМКОВИЙ (СЕМЕСТРОВИЙ) КОНТРОЛЬ

З дисципліни «Історія української музики» передбачена така форма семестрового контролю, як екзамен, який проводиться у кінці семестру.

Першим етапом семестрового контролю є визначення підсумкової семестрової модульної оцінки як суми підсумкових модульних оцінок, отриманих за результатами засвоєння всіх модулів.

Підсумкова кількість балів з дисципліни (максимум 100 балів) визначається як сума балів поточного модульного контролю та балів отриманих студентом на екзамені.

Усім студентам, які повністю виконали навчальний план і позитивно атестовані

з цієї дисципліни за КМСОНП (набрали не менше 60 % від 100 балів), сумарний результат семестрового контролю в балах та дворівневою шкалою «зараховано», «не зараховано», за шкалою ECTS заноситься у Відомість обліку успішності (форма № Н-5.03), Індивідуальний навчальний план студента (форма № Н-2.02), Залікову книжку студента (форма № Н-2.03). Заповнена та оформлена відомість обліку успішності повертається у деканат у визначений термін особисто викладачем.

У випадку отримання менше 60 балів (FX в ECTS) за результатами семестрового контролю, студент обов'язково здійснює перескладання для ліквідації академзаборгованості.

12. Розподіл балів, які отримують студенти

Дисципліна «Історія української музики»

Підсумковий контроль-екзамен, VIII семестр

Поточне тестування та самостійна робота					
Змістовий модуль 1					
T1	T2	T3	T4		
4	4	4	5		
Змістовий модуль 2					
T1	T2	T3	T4	T5	T6
4	4	4	4	4	6
Змістовий модуль 3					
T1	T2	T3	T4	підсумковий тест (екзамен)	СУМА
4	4	4	5	40	100

T1, T2 ... T9 – теми змістових модулів.

Шкала оцінювання: національна та ECTS

Сума балів за всі види навчальної діяльності	Оцінка ECTS	Оцінка за національною шкалою	
		для екзамену, курсового проекту (роботи), практики	для заліку
90 – 100	A	відмінно	
82-89	B	добре	
74-81	C		

64-73	D	задовільно	зараховано
60-63	E		
35-59	FX	незадовільно з можливістю повторного складання	не зараховано з можливістю повторного складання
0-34	F	незадовільно з обов'язковим повторним вивченням дисципліни	не зараховано з обов'язковим повторним вивченням дисципліни

13. Методичне забезпечення

1. Навчально-методичний комплекс з дисципліни «Історія української музики».
2. Тексти лекцій (в електронному варіанті).

14. Рекомендована література

Базова

1. Архимович Л., Гордійчук М. М.Лисенко. Видання третє. – К., 1992.
2. Білинська М. Сидір Воробкевич. – К., 1982.
3. Боровик М. Про вплив народної пісні на мелодику А.Веделя // Українське музикознавство. – Вип.6. – К., 1971. – С.137-152.
1. Брайчевський М. Походження Русі. – К.: Наук.думка, 1968.
2. Булат Т. Микола Лисенко. – К., 1973.
3. Булат Т. Український романс. – К., 1979.
4. Бялик М. Л.М.Ревуцький. Нарис про життя і творчість. – К., 1974.
5. Василенко З. Фольклорна діяльність М.В.Лисенка. – К., 1972.
6. Витвицький В. Максим Березовський: Життя і творчість. – Нью-Йорк, 1961.

7. Вишенський Іван: Твори / Переклад з книжної укр.мови В.Шевчука. – К.: Дніпро, 1986
8. Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство. – Вип.6. – К., 1971. – С.185-200.
9. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні в XVII – XVIII ст. – К.: Муз.Україна, 1978.
- 10.Гойови Детлеф. “Симфонія – зозулине яйце // “Рух музичний”. – 1996. – № 26. (Detlef Gojowy/ “Symfonia-kukutcre jajo” “Ruch Muzyczny”. – 1996. – №26).
- 11.Гольдштейн Михайло. Хто написав симфонію Овсянико-Куликовського? // Музика. – 1994. – № 1.
- 12.Галкина А. О симфонизме Бортнянского // Сов.музыка. – 1973. – № 10. – С.92-96.
- 13.Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики // Українське музикознавство. – Вип.6. – К., 1971. – С.111 – 125.
- 14.Гордійчук М. М.Лисенко про народну пісню і народність у музиці // Фольклор і фольклористика. – К., 1979.
- 15.Гордійчук М. Леся Дичко. – К., 1978.
- 16.Гордійчук М. Микола Леонтович. – К., 1972.
- 17.Гордійчук М. Григорій Іларіонович Майборода. – К., 1963.
- 18.Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. – К., 1969.
- 19.Горюхіна Н. Симфонізм Л.М.Ревуцького. – К., 1965.
- 20.Гриневецький І. А.К.Вахнянин. – К., 1961.
- 21.Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К: Наук.думка, 1979.
- 22.Грушевський М. Історія України. – К.: МП “Либідь”, 1992.
- 23.Ділецький Микола. Граматика музикальна: Фотокопія рукопису 1723 року. – К.: Муз.Україна, 1970.
- 24.Драч І.Ф., Кримський С.Б., Попович М.В. Сковорода: Біографічна повість. – К.: Молодь, 1984.

25. Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. – К.: Наук.думка, 1983.
26. Загайкевич М. С.П.Людкевич. Нарис про життя і творчість. – К., 1957.
27. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. – Львів: Місіонер, 1998.
28. Зінкевич О. Георг Майборода. – К., 1983.
29. Єрмакова Г. Іван Карабиць. – К., 1983.
30. Іванов В.Ф. Співацька освіта в Україні. – К., 1992.
31. Іваницький І. Українська народна музична творчість. – К.: Муз.Україна, 1990.
32. Іванов В. Дмитро Бортнінський. – К.: Муз.Україна, 1980.
33. Історія української дожовтневої музики / Ред.О.Я.Шредер-Ткаченко. – К.: Муз.Україна, 1969.
34. Історія української музики. – Т.1. – К., 1987. – Т.2. – К., 1989, – Т.3. – К., 1990, – Т.4. – К., 1992.
35. Івасейко С. Віктор Матюк. З життя і творчої діяльності, 1992.
36. Кауфман Л. С.С.Гулак-Артемівський. Життя. Личність. Творчість. – М., 1973.
37. Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали // Упор.Є.Федотов. – К., 1981.
38. Кисельов Г. Семен Гулак-Артемівський. – К., 1962.
39. Кияновська Л. Мирослав Скорик. – Львів: 1998.
40. Клиш В. Л.Ревуцький – композитор, піаніст. – К., 1972.
41. Колодій Я. Композитор Євген Козак. – Львів: 1974.
42. Колодій Я. Остап Нижанківський. – Львів: 1994.
43. Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII – першої половини XVIII ст. – К., 1991.
44. Кудрик Б. Огляд історія української церковної музики. – Львів, 1995.
45. Кузик В. Платон Майборода. – К., 1978.

46. Катренко А.М., Денисенко С.Д. М.В.Лисенко і національно-визвольний рух в Україні і другій половині XIX – на початку XX ст. // Український історичний журнал. – К., 1992. – № 7-8.
47. Копиця М. Музика українського вертепу // Музика. – 1976. – ; 4. – С.22-23.
48. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. – К.: Муз.Україна, 1971.
49. Корній Л. Історія української музики. Частина перша (Від найдавніших часів до середини XVIII ст.). – Київ – Харків – Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 1996.
50. Крип'якевич І. Історія України. – Львів: Світ, 1990.
51. Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. – К.: Мистецтво, 1955.
52. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики / Інститут українознавства ім.І.Крип'якевича НАНУ; Упоряд.вст.ст.Ю.Ясиновський. – Л., 1995.
53. Лісецький С. Кирило Стеценко. – К., 1974.
54. Лісецький С. Євген Станкович. – К., 1987.
55. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині / Ред.вст.ст.В.Сивохін, – Л., 1994.
56. Луговенко В., Ніколаєва Н. Українська хорова література. – К., 1985.
57. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Т.1, 2 / Упоряд., ред., перек. і прим.З.Штундер. – Л.: Дивосвіт, 1999, 2000.
58. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури. – К., 1992.
59. Майбурова К. Віталій Кирейко. – К., 1979.
60. Макаров А. Світло українського барокко. – К., 1994.
61. Мінківський О. Українські народні пісні О.Кошиця. – К., 1965.
62. Митці України: Енциклопедичний довідник. – К.: Українська енциклопедія ім.М.П.Бажана, 1992.
63. Михайлов М. Константин Данькевич. – К., 1974.
64. Наливайко Д.С. Искусство направления, течения, стили. – К., 1981.

- 65.Немирович І. Олександр Білаш. – К., 1986.
- 66.Олійник О. Фортепіанна творчість В.Косенка. – К., 1977.
- 67.Павлишин С. Василь Барвінський. – К., 1989.
- 68.Павлишин С. Денис Січинський. – К., 1987.
- 69.Павлишин С. Станіслав Людкевич. – К., 1974.
- 70.Павлишин С.Валентин Сильвестров. – К., 1989.
- 71.Павлишин С. Ігор Соневицький. – Львів, 1993.
- 72.Павлишин С. Композитор Мар'ян Кузан. – Львів, 1993.
- 73.Паламарчук О. Микола Колесса. – К., 1990.
- 74.Пархоменко Л. Кирило Григорович Стеценко. – К., 1973.
- 75.Пархоменко Л. Петро Ніщинський. – К., 1989.
- 76.Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Типологія, тематизм, композиція. – К., 1979.
- 77.Попович М. Нарис історії культури України. – К., 1998.
- 78.Сов'як Р. Остап Нижанківський. Нарис про життя і творчість – Дрогобич, 1994.
- 79.Стецюк Р. Віктор Косенко. – К., 1974.
- 80.Терещенко А. Роман Сімович. – К., 1973.
- 81.Терещенко А. Анатолій Кос-Анатольський. – К., 1986.

Допоміжна

1. Хведась А.О. Острозький державний історико-культурний заповідник. Путівник. – Львів: Каменяр, 1985. – С.3-5.
2. Ісаєв Я. Юрій Дрогобич. Життя славетних. – К.: “Молодь”; 1972. – С.51; 73.
Івченко Л.В. Український кант XII – XVIII ст. – К., 1990. 1.П.Козицький. Спів і музика в Київській академії до 300 років її існування. – К.: Музична Україна, 1971.
3. Субтельний О. Україна: Історія. – К.: “Либідь”, 1991. – С.70-78.

4. Вишенський І. Твори. Переклад з книжної української мови Валерія Шевчука. – Київ: “Дніпро”, 1986. – С.34-35.
5. Український фольклор. Критичні матеріали. Київ: Вища школа, 1978. – С.197-198.
6. Грица С.Й. Мелос української народної епіки. – К., 1979. – С.23.
7. Гольдштейн М. Хто написав симфонію Овсянко-Куликовського? // Музика. – 1994. № 1.
8. Цалай-Якименко О. Шедевр – не мітифікація. // Музика, 1995. – № 2.
9. Історія української дожовтневої музики / Ред. О.Я. Шреєр-Ткаченко. – К.: Музична Україна, 1969. – С.166-172.
10. Кузьмін М. Забуті сторінки музичного життя Києва. – Київ: Музична Україна, 1972. – С.11-13.
11. Хрестоматія української дожовтневої музики. – К., 1974. Т.1. – С.52-53.
12. Матеріали з історії української музики. Партесний концерт. – К.: Музична Україна, 1976. – С.14.
13. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. – К.: “Музична Україна”, 1971.
14. Сковорода Г. Літературні твори. – Київ, 1972.
15. Пляшко А. Подорож до міста XVIII століття. – К.: Наукова думка, 1980.
16. Котляревський І.П. Твори у двох томах. Т.1 “Енеїда”, – К., 1969.
17. Субтельний О. Україна: Історія. – К.: Либідь, 1991.
18. Гордійчук М. Зародження української симфонічної музики. // На музичних дорогах. – К., 1973. – С.8.
19. Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість. Нью-Йорк, 1961.
20. М.Рицарева. Композитор М.С.Березовський. – Л.: “Музыка”, 1983.
21. Соневицький І. Артем Ведель і його музична спадщина. – Нью-Йорк, 1960.
22. Іванов В. Дмитро Бортнянський. – К.: “Музична Україна”, 1980.
23. Людкевич С. Д.С.Бортнянський і сучасна українська музика. // Дослідження, статті, рецензії. – К.: Музична Україна, 1973.

24. Волинський Й. Дмитро Бортнянський і Західна Україна // Українське музикознавство. – вип.6. – К., 1971.
25. Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність // Людкевич С. Дослідження, статті; рецензії, виступи / Упор.З.Штундер. Т.1. – Л., 1999. – С.347.
26. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. – Львів, 1994. – С.37-38.
27. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. – К.: “Наукова Думка”, 1979.
28. Івасейко С. Віктор Матюк. З життя і творчої діяльності. – К., 1992.

15. Інформаційні ресурси

1. www.nbuv.gov.ua Національна бібліотека України ім. В.І. Вернадського
2. www.uk.wikipedia.org Україномовна версія он-лайн енциклопедія «Вікіпедія»
3. <http://libportal.org.ua/> *Бібліотечний інформаційно-освітній портал.*
4. <http://elib.nplu.org/project.html>. Культура України. Електронна бібліотека.

Вимоги до презентацій

- кожен слайд має відображати одну думку;
- текст має складатися з коротких слів та простих речень;
- рядок має містити 6—8 слів;
- всього на слайді має бути 6—8 рядків;
- заголовки мають привертати увагу аудиторії та узагальнювати основні засади слайда;
- у заголовках мають бути і великі, і малі літери (а не тільки великі);
- підпис до ілюстрації розміщується під нею, а не над нею;
- всі слайди презентації мають бути витримані в одному стилі;
- презентація має налічувати не менш ніж 30 слайдів;
- обов'язковим є ілюстрація музичних творів композитора який представлений у презентації.

Тематика презентацій.

- Українська музика як складова частина світової музичної культури.
- Джерела національної художньої культури
- Українська музична культура XVI-XVII століть
- Розвиток української музичної культури першої половини XIX ст.
- М.В.Лисенко – засновник української класичної музики
- Дитячі опери Лисенка
- Творчий портрет К.Стеценка
- Характеристика творчості Я.Степового
- Характеристика творчості М.Леонтовича
- Музична культура Західної України к. XIX-поч. XX ст.
- Розвиток української музичної культури XX ст. Становлення композиторської школи першої половини XX ст.
- Творчий портрет Л.М.Ревуцького
- Творчий портрет Б.Лятошинського
- М.С.Березовський – засновник хорового циклічного концерту. Духовний концерт “Не отвержи мене во время старости” (музично-естетичний аналіз); соната для скрипки і чембало.
- Характеристика творчості Д.С.Бортнянського. Хоровий класичний концерт у творчості Д.Бортнянського.
- Народно-пісенні елементи у творчості А.Л.Веделя. Духовний концерт “Доколе, Господи, забудеш мя”.
- Зародження українського професійного театру. Жанр оперети і народного водевілю у творчості І.Котляревського та І.Квітки-Основ’яненка.
- С.С.Гулак-Артемівський – засновник першої української опери. Життєвий і творчий шлях.

- С.С.Гулак-Артемівський. Опера «Запорожець за Дунаєм»
- Фортепіанна творчість М.Лисенка («Меланхолійний вальс», «Елегія»).
- Хорова творчість М.В.Лисенка. Аналіз хорової поеми «Іван Гус», кантати «Радуйся, ниво неполитая».
- Опера «Тарас Бульба»
- Мирослав Скорик. Життя, особистість, творчість.
- Євген Станкович. Характеристика творчості.
- Л.Дичко. І.Карабиць. Характеристика творчості.
- Композиторська школа останніх десятиліть ХХ ст.
- Валентин Сильвестров. Характеристика творчості.
- В.Косенко. Музика для дітей.
- П.І.Ніщинський. «Вечорниці»
- Г.Майборода. Характеристика творчості.
- С.Людкевич. Життя та творчість.
- М.Калачевський «Українська симфонія».
- А.Штогаренко. Життя та творчість.

Тестові завдання

1. Кого з українських композиторів називають «автором одного твору»:
 - а) Я.Степового; б) К.Стеценко; в) М.Калачевського; г) В.Барвінського.
2. Кому з композиторів належить фортепіанний цикл «Любов»:

а).Калачевський; б).Барвінський; в).Стеценко; г).Людкевич

3.«Українську рапсодію» для великого складу симфонічного оркестру написав:

а) Калачевський; б) Барвінський; в)Стеценко; г)Людкевич

4. Кантату-симфонію «Кавказ» написав:

а).Калачевський; б) Барвінський; в) Стеценко; г) Людкевич

5. В основу якої частини «Української симфонії» М.Калачевського покладена українська пісня «Дівка в сінях стояла»:

а) першої; б) другої; в) третьої; г) четвертої

6.Хор «Прометей» створив:

а) Калачевський; б) Барвінський; в) Стеценко; г) Людкевич

7. «Струнний квартет для молоді» створив:

а) Калачевський; б)Барвінський; в)Стеценко; г)Степовий

8.Хто з композиторів пішов з життя у рік свого 100-річного ювілею:

а) Калачевський; б)Барвінський; в)Стеценко; г)Людкевич

9. Який з музичних жанрів вперше виник в творчості М.В. Лисенка:

а)дитяча опера; б)кантата; в)монодрама; г)симфонія

10. Солоспіви В.Барвінського «Місяцю князю», «Благословенна будь» написані на слова:

а)О.Пушкіна; б)Т.Шевченка; в)П.Тичини; г)І.Франка

11. Д.С. Бортнянський народився в місті:

а) Київ; б) Глухів; в) Полтава; г) Харків

12. Лірико-елегійний концерт № 32 Д.С. Бортнянського носить назву:

а) «Скажи мені, Господи, кончину мою...»; б) «Херувимська»; в) «Придіте, воспоем»; г) «Доколе, Господі, забудішемя...»

13. Оперу «Алкід» створив:

а) А.Ведель; б) А.Штогаренко; в) Д.Бортнянський; г) М.Березовський

14. А.Ведель здобув початкову освіту в:

а) Глухівській школі; б) Києво-Могилянській академії; в) Львівській школі; г) Харківській гімназії

15. Твір «На вічну пам'ять Котляревському» М.В. Лисенка за жанром:
а) симфонія; б) кантата-поема; в) фортепіанна п'єса; г) оперетта
16. Г.І. Майборода народився:
а) 1 грудня 1913 р.; б) 1 грудня 1915 р.; в) 1 грудня 1919 р.; г) 1 грудня 1920 року.
17. Г.І. Майборода по класу композиції навчався у:
а) М.Римського-Корсакова; б) В.Новака; в) Л.Ревуцького; г) Б.Лятошинського
18. Твір «Лілея» Г.І. Майбороди написаний 1939 року за жанром:
а) симфонічна поема; б) фортепіанна сюїта; в) романс; г) кантата-симфонія
19. Твір «Лілея» написаний Г.І. Майбородою на основі поезії:
а) І.Франка; б) Т.Шевченка; в) Лесі Українки; г) Л. Костенко
20. Романс «Гаї шумлять» Г.І. Майбороди написаний на слова:
а) П.Тичини; б) Т.Шевченка; в) Лесі Українки; г) І.Франка
21. Оперу «Мілана» створив:
а) П.Ніщинський; б) В.Косенко; в) А.Штогаренко; г) Г. Майборода
22. С.С. Гулак-Артемівський народився:
а) 1813; б) 1816; в) 1818; г) 1820.
23. С.С. Гулак-Артемівський народився:
а) м. Київ; б) с. Гулаківка; в) м.Київ; г) м. Харків
24. Хто з російських композиторів забрав С.С. Гулак – Артемівського до Петербургської співочої капели: а) А.Аляб'єв; б) М. Римський –Корсаков; в) М. Глінка; г) С. Рахманінов
25. З яким українським поетом товаришував С.С. Гулак –Артемівський:
а) Т.Шевченко; б) І. Франко; в) Павло Тичина; г) О. Квітка-Основ'яненко
26. Твір «Україно моя» А.Штогаренка за жанром: а) симфонічна поема; б) хорова поема; в) кантата-симфонія; г) романс
27. У 1841 році С. Гулак-Артемівський вперше виступає на сцені:
а) Петербургської опери; б) Парижської опери; в) Флорентійської опери; г) Київської опери.
28. Якою була перша роль С. Гулака-Артемівського на сцені Петербургської опери:

а) Онегін (опера П.Чайковського «Євгеній Онегін»); б) Ваня (опера М.Глінки «Іван Сусанін»); в) Мізгирь (опера М. Римського-Корсакова «Снігуронька»); г) Руслан (опера М.Глінки «Руслан та Людмила»).

29. Опера «Запорожець за Дунаєм» С.Гулака-Артемовського поєднує традиції:

а) італійської комічної опери з українською пісенною мелодикою; б) італійської опери *seria* з українською піснею; в) російський фольклор з українською піснею; г) український фольклор з українською пісенною мелодикою.

30. Лібрето до опери « Запорожець за Дунаєм» створив:

а) М.Старицький; б) В. Стасов; в) С.Гулак-Артемовський; г) Т.Шевченко

31. «Картина степового життя циган» С.Гулака-Артемовського за жанром:

а) водевіль; б) кантата; в) ліричні сцени; г) оперета

32.«Українське весілля»С.Гулака-Артемовського за жанром:

а)кантата-симфонія; б) хор; в) танцювально-хорова сюїта; г) опера

33. Головні герої опери С.Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» :

а) Карась, Одарка, Оксана, Андрій; б) Карась, Одарка, Оксана, Петро; в) Карась, Настя, Оксана, Андрій, г) Карась, Одарка, Наталка, Петро.

34. В якому номері з опери «Запорожець за Дунаєм» була використана скоромовка:

а) Дует Карася і Султана; б) Дует Одарки і Карася; в) Пісня Одарки; г) Арія Карася

35. Хор «Блаженний день, блаженний час» звучить в опері:

а) «Запорожець за Дунаєм»; б)«Богдан Хмельницький»; в)«Різдвяна ніч»; «Наталка-Полтавка».

36. Хто з героїв опери «Запорожець за Дунаєм» виконує арію «Ой, щось дуже загулявся»:

а) Султан; б) Андрій; в) Петро; г) Карась

37. Романс «Місяцю ясний, зорі прекрасні...» звучить в опері:

а) «Листи кохання»; б) «Тарас Бульба»; в) «Запорожець за Дунаєм»; «Катерина».

38. Є.Станкович народився:

а) 19 вересня 1942 року; б) 19 вересня 1945 року; в) 19 вересня 1950 року; г) 19 вересня 1955 року

39. Є. Станкович народився у місті:

а) Свалява; б) Львів; в) Київ; г) Полтава

40. Є.Станкович навчаючись у Львівській консерваторії по класу композиції займається у:

а) А. Солтіса; б) Л. Ревуцького; в) А. Штогаренка; г) М. Скорика

41. В Київській консерваторії (після смерті Б.Лятошинського) займається в класі композиції :

а) А. Солтіса; б) Л. Ревуцького; в) А. Штогаренка; г) М. Скорика

42. Після закінчення Київської консерваторії (1970 рік) композитор отримав посаду:

а) Диригента Державного симфонічного оркестру; б) викладача Львівської консерваторії; в) редактора у видавництві «Музична Україна»; г) ректор Київської консерваторії

43. У 70-ті роки в творчості Є.Станковича переважає жанр:

а) симфонічний; б) інструментальний; в) вокальний; г) оперний

44. Твір «На Верховині» Є.Станковича за жанром:

а) фантазія на українські теми; б) триптих для скрипки і фортепіано; в) симфонія; г) симфонічна сюїта

45. Скільки робіт створено Є.Станковичем в галузі музики для кінофільмів:

а) 20 робіт; б) біля 50-ти робіт; в) більше 100 робіт; г) більше 200 робіт

46. Духовний твір «Нехай прийде царство твоє» Є.Станковича написаний на:

а) вірші Д.Павличка; б) тексти з Біблії; в) вірші І.Франка; г) П.Тичини

47. Твір Є.Станковича Симфоніста (1971 р.) наслідує ознаки:

а) мистецтва бароко; б) неокласицизму; в) неофольклоризму г) імпресіонізму

48. Симфонія №1 Є.Станковича носить назву:

а) Симфонія пасторалей; б) «Героїчна»; в) *Larga*; г) «Я стверджуюсь!»

49. Симфонія №2 Є.Станковича носить назву:

а) Симфонія пасторалей; б) «Героїчна»; в) *Larga*; г) «Я стверджуюсь!»

50. Для якого складу інструментів написана Камерна Симфонія №3 Є.Станковича:

а) для кларнету і струнних; б) для флейти і струнних; в) для баритону, фортепіано і 15 струнних;

г) для фортепіано і струнних

51. «Цвіт папороті» Є.Станковича за жанром:

а) балет; б) камерно-інструментальний твір; в) фольк-опера; г) романс

52. Твір «Музика рудого лісу» Є.Станковича написаний для:

а) камерного оркестру; б) для скрипки, віолончелі і фортепіано; в) для віолончелі і фортепіано; г) для скрипки і фортепіано

53. Твір «Сумної дримби звуки» Є.Станковича написаний для:

а) віолончелі і фортепіано; б) камерного оркестру; в) для скрипки, віолончелі і фортепіано; г) для скрипки і фортепіано

54. Л. Дичко народилась:

а) 1939 року; б) 1941 року; в) 1945 року; г) 1950 року

55. В якому місті народилась Л. Дичко:

а) м. Львів; б) м. Київ; в) Одеса; г) Кіровоград

56. Музичну освіту композиторка Л.Дичко здобувала:

а) Львівській консерваторії; б) Харківській консерваторії; в) Київській консерваторії; г) Одеській консерваторії

57. Під час навчання композиторка Л.Дичко займалась в класі:

а) Б. Лятошинського; б) К. Данькевича; в) М. Скорика; г) Д.Бортнянського

58. Після закінчення консерваторії композиторка Л.Дичко займалась:

а) викладацькою діяльністю; б) фольклорно-пошуковою діяльністю в) композиторською г) суспільно-громадською

59. В образно-стильовій системі творчості Л.Дичко провідне місце займають:

а) героїко-патріотичні образи; б) образи рідної природи; в) фантастичні образи; г) ліричні образи

60. Який жанр в творчості композиторки Л.Дичко є провідним:

а) симфонічний; б) інструментальний; в) оперний; г) вокально-хоровий

61. Твір «Сонячне коло» за жанром:

а) кантата; б) фортепіанна соната; в) пісня; г) опера

62. В основу музичного стилю Л. Дичко покладені:

а) класичні канони; б) народні джерела; в) барокові тенденції; г) джазові звороти

63. Твір «Індія-Лакшмі» Л. Дичко за жанром:

а) опера; б) фортепіанний цикл; в) ораторія; г) хор

64. «Замки Лаури» Л. Дичко за жанром:

а) опера; б) фортепіанний цикл; в) ораторія; г) хор

65. Твір «Золотослов» Л. Дичко за жанром:

а) хорова опера; б) пісня; в) кантата; г) хор

66. Твір «Червона калина» Л. Дичко за жанром:

а) опера; б) кантата; в) романс; г) соната

67. Поетичною основою кантати Л. Дичко «Чотири пори року» є:

а) поезія Л. Українки; б) поезія М. Лермонтова; в) поезія Т. Шевченка; г)

українські народні календарно-обрядові пісні

68. Ідейний задум Симфонії №3 Б. Лятошинського складає:

а) Боротьбу добра і зла; б) Єдність слов'янських народів; в) Вираження людських почуттів; г) Боротьба і свобода українського народу

69. Монотемою Симфонії №3, Б. Лятошинського з мотиву якої виростають теми вступу, II, III частини та Фіналу є:

а) Тема людських страждань; б) Тема сили народної; в) Тема зла; г) Тема замку

70. Твір «Щорс» Б. Лятошинського за жанром:

а) Опера; б) Кантата; в) Хорова обробка; г) Пісня

71. Хоровий цикл «Пори року» Б. Лятошинського створений за поезією:

а) О. Пушкіна; б) І. Франка; в) Л. Українки; г) М. Лермонтова

72. Симфонізм Лятошинського:

а) Уособлює пісенну душу Українського народу; 2) Базується на ідеї боротьби і свободи українського народу.; 3) Гостроконфліктний, базується на суперечливих

зіставленнях образів; 4) Ліричний, базується на неофольклористичних тенденціях

73. Симфонія №5 Б.Лятошинського має відношення до образної галузі:
а) Західноукраїнського фольклору; б) Слов'янської тематики; в) Польської

тематики; г) Календарно-обрядових пісень

74. Основною ідеєю «Слов'янського концерту» є:

а) Людські страждання.; б) Боротьба добра і зла; в) Єдність слов'янських

народів; г) Боротьба і свобода українського народу

75. «Гражина» Б.Лятошинського за жанром:

а) Симфонічна балада; б) Симфонічна поема; в) Кантата; г) Опера

76. Однією з основних ідей поеми А.Міцкевича «Гражина» є:

а) Нерозділене кохання; б) Важка жіноча доля; в) Народнo-визвольна боротьба;

г) Героїчний патріотизм

77. Хто з композиторів присвятив Р.Глієру твір для симфонічного оркестру

«Лірична поема»: а) Л.Ревуцький; б) В.Косенко; в) Б.Лятошинський; г) М.Лисенко

78. Фортепіанний цикл «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців»

створив: а) Л.Ревуцький; б) В.Косенко; в) Д.Бортнянський; г) П.Ніщинський

79. Хто створив музику до вистави «Фея гіркого мигдалю» І.Кочерги:

а) Л.Ревуцький; б) В.Косенко; в) Б.Лятошинський; г) В.Сильвестров

80. Музика до вистави «Любов під в'язами» належить:

а) С.Людкевич; б) В.Барвінський; в) Г.Майборода; г) В.Косенко

81. Кому з композиторів належить фортепіанний цикл «24 дитячих п'єси для

фортепіано»:

а) С.Людкевич; б) В.Барвінський; в) Г.Майборода; г) В.Косенко

82. Оркестровий твір «Героїчна увертюра» належить:

а) С.Людкевичу; б) В.Косенко; в) Є.Станковичу; г) М.Скорику

83. Симфонічну поему «Пори року» на сл. О.Олеся створив :

а) Л.Ревуцький; б) В.Косенко; в) Б.Лятошинський; г) М.Лисенко

84. Тема української народної пісні «Ой, весна, весниця» звучить:

а) У першій частині Симфонії №2 Л.Ревуцького; б) У другій частині Симфонії

№2 Л.Ревуцького; в) У третій частині Симфонії №2 Л.Ревуцького; г) У

четвертій частині Симфонії №2 Л.Ревуцького

85. Дитячий цикл «Сонечко» для фортепіано і голосу створив:

а) Л.Ревуцький; б) В.Косенко; в) Б.Лятошинський; г) М.Лисенко

86. М.Леонтович свої хорові обробки народних пісень об'єднав у:

а) збірник «Барвінки»; б) «Першу збірку пісень з Поділля»; в) цикл «Сонечко»; г)

цикл «Червона калина»

87. Яка з хорових обробок, що була виконана разом з хором Київського

університету 25 грудня 1916 року, принесла М.Леонтовичу великий успіх та

- визнання київської публіки, а згодом і закордонних слухачів: а) «Дударик»; б) «Пряля»; в) «Над річкою, бережком»; г) «Щедрик»
88. Твір М.Леонтовича «На русалчин великдень» за жанром: а) хорова обробка; б) опера; в) симфонічна сюїта; г) кантата
89. Яку роботу М.Леонтовича сучасники відзначили одним з найкращих українських церковних творів: а) «Всеношна служба»; б) «Літургія»; в) «Поддячий молебень»; г) «Доколе, Господі, забудішімя...»
90. Поряд з духовними творами, важливе місце в творчій спадщині Леонтовича займають: а) солоспіви; б) фортепіанні мініатюри; в) хорові обробки народних пісень; г) симфонічні твори
91. Хорова обробка «Над річкою бережком» за жанром: а) чумацька пісня; б) весільна; в) колискова; г) веснянка.
92. Хорова обробка «Із-за гори сніжок летить»: а) пісня-гра; б) пісня-реквієм; в) колядка; г) обжинкова
93. М.В.Лисенко є засновником класичної композиторської школи: а) XVII ст.; б) XVIII ст.; в) XIX ст.; г) XX ст.
94. Найбільш грандіозним творінням життя М.В. Лисенка є: а) кантата «Б'ють пороги»; б) опера «Наталка Полтавка»; в) опера «Тарас Бульба»; г) «музика до «Кобзаря».
95. М.В. Лисенко захистив дисертацію з: а) педагогічних наук; б) культурології; в) природничих наук; г) медичних наук
96. У фортепіанній «Сюїті старовинних танців» Лисенко використав мелодію твору: а) «Сонце низенько»; в) «Віють вітри»; в) «Пряля»; г) Щедрик
97. Твір «Чорноморці» М.В.Лисенка за жанром: а) кантата; б) оперета; в) опера; г) симфонічна поема
98. Твір «Маруся Богуславка» М.В. Лисенка за жанром: а) хорова сюїта; б) опера; в) оперета; г) кантата
99. Твір «Думка-Шумка» М.В. Лисенка за жанром: а) танцювально-хорова сюїта; б) рапсодія; в) солоспів; г) соната
100. Кантата «Радуйся ниво неполітая» М.В. Лисенка містить: а) 2 частини; б) 3 частини; в) 4 частини; г) 5 частин

Екзаменаційні питання

1. Історичні передумови розвитку музичного мистецтва Київської Русі.

2. Церковна музика часів Київської Русі (провідні жанри; система нотації).
3. Українська епіка. Кобзарська дума.
4. М.П.Ділецький: “Грамматика пения мусикийского” (“Грамматика музикальна”); “Воскресенський канон”.
5. Інструментальна музика в Україні XVI – першої половини XVIII ст.
6. Музика українського театру XVI – першої половини XVIII ст. Шкілька драма.
7. Вертеп.
8. Григорій Сковорода – філософ і музикант.
9. Е.Ванжура. “Українська симфонія” (музично-естетичний аналіз).
10. М.Березовський. Духовний концерт “Не отвержи мене во время старости” (музично-естетичний аналіз).
11. А.Л.Ведель. Духовний концерт “Доколе, Господи, забудеш мя” (музично-естетичний аналіз).
12. Д.С.Бортнянський. Оперна творчість, хорова та інструментальна музика.
13. Українська музична культура першої половини XIX ст. (історико-політичний та культуротворчий контекст розвитку).
14. С.С.Гулак-Артемівський. Творча спадщина.
15. Михайло Вербицький. Огляд творчості; Особливості музичної стилістики.
16. Іван Лаврівський. Хорова музика.
17. Ісидор Воробкевич, Анатоль Вахнянин. Основні жанри та риси творчості.
18. Віктор Матюк. Творча спадщина.
19. Доба романтизму та її характерні особливості в музичній культурі України.
20. М.В.Лисенко. Естетика та загальна характеристика творчості.
21. М.В.Лисенко – фольклорист.
22. Галицька музична культура другої половини XIX ст. (історична ситуація та загальнокультурний контекст).
23. К.Стеценко. Творча спадщина.
24. Я.Степовий. Характеристика творчості.

25. С. Людкевич. Огляд творчості.
26. В. Барвінський. Особливості музичної стилістики.
27. Л. Ревуцький. Творча спадщина.
28. Б. Лятошинський. Огляд творчості.
29. В. Косенко. Музика для дітей.
30. М. Леонтович. Хорова музика; обробки народних пісень.
31. Українська музична культура другої половини ХХ ст. (історична ситуація та загальнокультурний контекст).
32. Л. Дичко. Творчий портрет.
33. А. Кос-Анатольський. Творча спадщина.
34. Мирослав Скорик. Особливості естетики та музичної стилістики.
35. Музика української діаспори.

Тематичні матеріали

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА КИЇВСЬКОЇ РУСІ. УКРАЇНСЬКА МУЗИКА ДО ХVІІІ СТОРІЧЧЯ

Українська музична культура своїми коренями сягає сивої давнини. Найбільшим її скарбом стала народна пісня, що увібрала традиції язичеських, тобто дохристиянських часів, і пізніше відобразила весь нелегкий тернистий шлях історії нашого народу, його надії і сподівання, здобутки і втрати. Український музичний фольклор обіймає величезну кількість пісень, танців, замовлянь, обрядів, в ньому, мов у краплині води, відбилась душа народу. Проте не лише народна творчість свідчить про визначний мистецький талант нації. Вже перша велика могутня держава на території сьогоденної України - Київська Русь - відзначалась надзвичайно розвиненим і багатим професійним музичним мистецтвом. Воно включало в себе, окрім скарбів народної творчості, і церковну музику, котра передусім розвинулась після прийняття християнства у 988 році Київською Руссю, і музику княжого двору, при якому обов'язково утримувались гусярі та співаки, і інші форми професійного музичного мистецтва.

Християнський церковний спів Київської Русі спирався на традицію візантійської культури. Адже Київ прийняв саме візантійський, тобто східний, православний церковний обряд, об'єднавшись таким чином з "братами по вірі", болгарами, греками, грузинами, сербами. З цих країн приїжджали на Русь не лише священики, але й співаки, музиканти, що передавали сюди знання канонів церковної музики східного обряду. Стародавні літописи постійно згадують про це. "Так, Густинський літопис повідомляє, що Володимир² привіз із собою з Корсуня першого митрополита, єпископа і священика, а також співаків болгарського походження...

Після завершення будівництва Софійського собору (1051) на запрошення Ярослава Мудрого у 1053 р. з Греції до Києва приїхали три знавці церковного співу зі своїми родинами і вчили русичів цього співу на вісім гаасів (тобто голосів - Л.К.). Музика не випадково займала у богослужінні давньої Русі дуже важливе місце, оскільки вважалось, що церковний спів наближає людську душу до Бога, служить очищенню від гріховних думок і спокус.

З часом, на основі візантійських зразків тут сформувався свій власний духовний спів, який згодом стали називати київським розспівом. Крім обов'язкових, запозичених з Візантії частин богослужіння, з'являються і такі, які виникли на основі історичних подій прадавньої київської держави і присвячені руським святым - невинно вбитим князям Борису і Глібу, князю Володимиру та іншим. Основною формою церковного співу, починаючи з XII сторіччя, тобто за найбільшого розквіту Київської Русі був саме старокиївський розспів. Для кожного тижня, починаючи від Великодня, свята Христового Воскресіння, православне богослужіння мало свій глас, тобто свою особливу мелодію, яких разом було вісім. Коли закінчували співати всі вісім по черзі, то починали знову від першого. Тому і вся система церковного співу називалась восьмигласієм.

Вплив християнської релігії не поминув і народної музичної творчості, бо вже в Київській Русі стали виникати спеціальні пісні вони називались псалмами, – написані на сюжети з Біблії, Псалтиря та інших церковних книг.

“Їх творцями були старці, каліки, паломники до святих місць, а також лірники, які пронесли традиції релігійного фольклору аж до ХХ сторіччя”.

Серед світських музикантів особливе місце посідали співці-дружинники на княжих дворах, котрі у своїх піснях, акомпануючи собі на гусях, славили подвиги князів і їх раті, піднімали їх дух, згадували видатні події минулого. Серед них легендарну славу здобув Боян, про якого згадується у "Слові о полку Ігоревім", а в Галицько-Волинській князівстві гриміла слава співця Митуси. Музичний супровід звучав під час прийому київським князем іноземних послів. Військові походи теж супроводжувались грою на трубах, рогах, а також на ударних інструментах - бубнах та дзвонах. Музика та спів належали до обов'язкових елементів освіти у Київській Русі. Знання музики було обов'язковим не лише для бояр, але й самих княжих дітей. Так, про дочку князя Всеволода Ярославовича, Анну Всеволодівну згадується, що вона окрім інших чеснот, "зібрала молодих дівчат і навчала їх письма, ремесла, співу, шиття та інших корисних для них знань".

Дуже охоче приймали (скоморохів)— народних співців та виконавців на гусях, гудках та свирелях не лише в княжих палатах, але й у колі київських міщан та ремісників. Їх називали також "веселими людьми", "веселими мододцями", "гудочниками", "гусярами", і без них не обходилося ні весілля, ні забави, ні свята. Навіть у літописах згадуються гудці, зокрема в Іпатіївському літописі серед інших імен називається гудець Ор, що вмів співати половецьких пісень.

Звичайно, дуже багатою і різноманітною була народна музика, котра творилась безіменними талантами. Серед її жанрів насамперед слід згадати билини, в яких розповідалось про видатних богатирів Русі, про героїчну боротьбу русичів супроти завойовників, нападників - татар, хозарів та інших сусідніх войовничих племен і держав.

Отже, музичне життя в Київській Русі було напрочуд жвавим, розмаїтим, мистецтво звуків високо цінувалось і підносилося нашими предками.

Татаро-монгольське іго на декілька сторіч перервало історичний розвиток нашої держави. Починаючи від другої половини XIII сторіччя, коди були знищені і сплюндровані майже всі більші руські міста, практично завмирає активне життя на цих теренах. Єдине Галицько-волинське князівство залишалось осередком національної духовності впродовж XIV -XV сторіч. Лише з другої половини XV сторіччя, після того, як зруйновані татаро-монголами українські міста і села поступово відроджуються, відновлюється освіта, наука, культура. Хоч і надалі вони не можуть розвиватись вільно і багатогранне, бо і надалі історичні обставини залишаються вкрай несприятливими (значна частина держави – Лівобережна – входила довгий час до Великого князівства Литовського (XIV - XVI сторіччя), потім до Речі Посполитої від XVI сторіччя),інша – Правобережна – потрапила під владу Московської держави, та оживає нескорений дух нації, засновуються школи і академії, видаються книги, творяться музичні шедеври.

Найважливішою галуззю професійного музичного мистецтва залишається церковна творчість. Давньоруський, київський розспів» розвивається надалі, проте його тепер частіше називають знаменним розспівом (назва походить від способу запису - "знамя" по-давньоруськ» означає "знак"). З XVI сторіччя в Києві виникає новий запис нот, так зване "київське знамя", що пишеться на п'яти лінійках, майже, як сучасні нош. Відома система осьмогласія зберігається і надалі, як основний музичний принцип богослужіння. Та з'являється і важливе писемне джерело, завдяки якому нащадки змогли пізнати найдавнішу церковну музику нашої Батьківщини. Всі наспіви, що виконувались в церкві в будні, а також святкові дні, за календарем —від вересня до серпня - в XIV - XVI сторіччя збирались поступово в одну велику, гарно прикрашену рукописну книгу, котра отримала назву Ірмолой. Кожен більший монастир, храм мав свого навченого нотної грамоти монаха - переписувача духовних наспівів, котрий протягом багатьох років старанно збирав до Ірмолая мелодії богослужіння.

Професійна музика того часу, окрім монастирів і храмів, зосереджується найбільше у братських школах та академіях. Перша така академія на східних

слов'янських землях виникає коло 1580 року в Острозі, заснована впливовим і багатим магнатом Костянтином Острозьким. В її стінах зазнає певних змін церковний спів, і згодом у збірниках церковних наспівів з'являються і "острозькі". У братських школах, найбільші з яких знаходились у важливих культурних центрах у Львові, Києві і Луцьку, вивчались "сім вільних наук", до яких входила і музика. Одна з таких найбільших шкіл знаходилась у Львові, заснована 1586 року при Успенському братстві. В бібліотеках братств можна було знайти не лише книжки "друкованої музики", найчастіше з кращими зразками західноєвропейського мистецтва, а також об'ємні, багато прикрашені рукописи церковних наспівів. Крім того, під керівництвом учителя музики, чи як тоді писали "мусики", учні повинні були співати в хорі не лише Службу Божу, але й вивчати світські твори -написані спеціально для привітання іменитих гостей, магнатів та князів, або супроводжуючі театральні декламації на грецькі, латинські та українські тексти, так звані шкільні драми, в яких церковні сюжети розігрувались із цілком "світською" пишністю, вистави супроводжувались музичними номерами, збагачувались розкішними костюмами та декораціями.

Шкільна драма була надзвичайно важливим елементом не лише музичного, але й морально-етичного виховання цілого ряду поколінь студентів та учнів духовних семінарій та академій. Вона, як правило, писалась на біблійні сюжети, такі як "Іосиф Патріарх", "Торжество Єстества Человеческого", "Комедія на Успеніє Богородиці" або "Комедія на день Рождества Христова". Музика в цих шкільних драмах посідала дуже важливе місце, в неї включались канти, коляди і псалми різноманітного змісту, які виникли в середовищі народних, музикантів. Таким чином, відбувалось зближення і взаємовплив народної і церковної професійної музики.

Найвизначнішим духовним, науковим, мистецьким осередком на Україні після Острозької академії, починаючи від 1632 року була Києво-Могилянська академія, заснована архимандритом Києво-Печерської лаври Петром Могилою на основі двох братських шкіл. В історичних документах XVII - XVIII сторіч

знайдемо численні згадки про прекрасний хор вихованців Києво-Могилянської академії, про оркестр, в якому не лише грали, а й яким керували самі "академіки", збереглись навіть окремі вірші, де прославлялось мистецтво співу з інструментальним супроводом. Найбільша увага приділялась, звичайно, церковному співу, проте і світська музика, а особливо ж супровід до театральних вистав, шкільних драм, що розігрувались самими учнями, не залишалась поза увагою.

Навіть така сувора у своїх законах і звичаях спільнота, як Запорізька Січ, не цуралась музики. Для занять музикою серед хлопчиків 10-12 років вибирали найдібніших, наділених гарним голосом і слухом, та залишали їх при запорізькому війську. Вони служили у ньому як сурмачі чи інші музиканти. Адже музику на Січі розуміли і любили, свої бойові перемоги, різноманітні свята козаки відзначали з музикою і танцями, та й в похід виступали теж з трубами і бубнами.

На XVI сторіччя, тобто на час розвитку освіти в братських школах та академіях припадає поширення в Україні багатоголосого співу, котрий тоді називали партесним, тобто складеним з багатьох окремих "партій"-голосів. Він приходить на Україну із Західної Європи, найбільше з Німеччини та Польщі, а згодом звідси - у Росію. Першим значним осередком його розповсюдження була Києво-Печерська лавра, через що поступово і сам спів стали називати лаврським. Основним жанром партесного співу був концерт, тобто багаточастинний (або рідше - одностинний) хоровий твір на релігійні теми, що часто приурочувався до великих свят та писався на тексти Біблії, відповідні до okazji.

Найвидатнішим українським музикантом XVII сторіччя був Микола Дилецький. Роки його життя точно не встановлені, і дуже мало відомо про обставини його життя, про його композиторську спадщину, але народився він, мабуть близько 1630 року у Києві, працював декілька років у Вільні (сьогодні - столиця Литви місто Вільнюс), потім у Москві. Він був вченим-гуманістом', людиною всебічно освіченою. Дилецький залишився в історії не лише відомим

композитором, який написав церковні твори для хору, серед них особливо знайомий "Воскресенський ісанон", але й вченим-теоретиком, філософом. Та особливо його прославила філософсько-естетична і теоретична праця "Грамматика музична", тобто "Музична грамматика", в якій він детально пояснює роль музичного мистецтва у духовному розвитку людини, закони побудови мелодії і багатоголосся, а що найголовніше - характер музики, який створюється різними засобами, належить до вершин філософської думки XVII сторіччя.

Цей час спричинився також до значного розвитку світської музики, в якій особливу популярність здобувають канти і псалми. Назва перших походить від латинського "салю", італійського "сапіаге", тобто "спів". Вони являють собою багатоголосі пісні, що спочатку були позацерковними, тобто, не мали права виконуватись під час богослужіння, проте писались лише на релігійний текст. Пізніше в канти все частіше проникають чисто життєві сюжети, вони можуть бути за характером і змістом філософські, любовні, преславні, і навіть жартівливо-сатиричні. Імена авторів кантів і псалмів часто невідомі, бо вони побутували в дуже широких демократичних колах. Ймовірно, що найчастіше їх створювали вихованці академій і братських шкіл, ідо знали нотну грамоту і вчилися партесному співу. На Україні духовні канти поступово набули такої популярності, що могли співатись і в церкві, проте частіше вони входили до народної різдвяної драми - вертепу, до шкільних драм, а також були неодмінним елементом урочистостей в академіях і школах. З часом вони все більше зближуються з іншими жанрами народних пісень, що також порушують релігійні теми, або, написані на "світську" тему, мають певний "моральний висновок" - з колядками, ліричними, побутово-жартівливими тощо. Як приклад, згадаємо наведений І. Котляревським у "Наталці Полтавці" кант "Ой під вишнею, під черешнею". Канти можуть вважатись лише частково професійною музикою, бо вони творились здебільшого учнями духовних семінарій та академій, університетів, як і шкільними вчителями та дяками, а то й просто обдарованими любителями музики. Проте, канти і псалми не залишились

тільки історичною пам'яткою, їхній художній рівень був настільки високим, а популярність в найширших колах настільки значною, що вони відіграли важливу роль у творчості найвідоміших композиторів XVIII сторіччя, а також залишили слід в наступних сторіччях, а найбільше в духовних композиціях, українському солоспіві та хорах, в оперній творчості, їхнє відлуння помітне в творчості композиторів всіх наступних епох, аж до музики сучасних авторів.

Основи професійної української духовної і світської музики, закладені протягом XV - першої половини XVIII сторіч, спадщина як відомих історії митців, зокрема М-Дилецького, так і безіменних творців псалмів і кантів, підхопили і блискуче розвинули найталановитіші композитори другої половини XVIII сторіччя, який називають "золотим віком української музики", тобто, найбільш багатогранним і видатним часом у мистецтві, М.Березовський, Д.Бортнянський та А.Ведель.

МАКСИМ СОЗОНТОВИЧ БЕРЕЗОВСЬКИЙ

(27 жовтня 1745, Глухів — 2 квітня 1777, Санкт-Петербург, Російська імперія) — український композитор, диригент, співак. Класик європейської музики

Серед найвизначніших музикантів, якими так щедро обдарувало людство XVIII сторіччя, почесне місце належить українцеві Максиму Березовському. Доля його склалась винятково трагічно. Блискучий талант композитора, яскраво спалахнувши на мистецькому небосхилі, на довгі роки поринає у морок забуття після його ранньої і загадкової смерті. Навіть перелік творів, які він написав, не є зовсім достовірним: про одні твори відомо, що вони належать саме

композиторів, проте загублені ноти, інші ж - збереглись, однак не доведено, що їх написав Березовський. Але, хоч і небагато дійшло до нас зразків його натхненного таланту, ці композиції - справжні перлини у скарбниці вітчизняного мистецтва.

Народився М.С.Березовський 16 жовтня 1745 р. у м. Глухові (тепер-райцентр Сумської області). В той час тут знаходилась резиденція останнього українського гетьмана Кирила Розумовського. Він дуже любив музику, тож тримав чудову хорову капелу. Крім того, в Глухові існувала музична школа, де, хоч і тривало навчання всього два роки, проте учні вчилися правильно співати в хорі, грати на декількох інструментах, засвоювали основи нотної грамоти. Березовський навчався спочатку в ній, а пізніше, декілька років - у Києво-Могилянській академії. У нього був надзвичайно гарний голос, отже;

невипадково юний співак привернув увагу самого графа Розумовського, який забрав його у Петербург, у славнозвісну Придворну півчу капелу. Цей хор тоді знаходився на вершині свого розквіту. Як згадував сучасник композитора, німецький дипломат при дворі цариці Катерини в Петербурзі Якоб фон Цтелін, "згаданий хор царської придворної капели складається тепер із сотні прекрасних вибраних голосів, переважно, українців, і включає в себе ясні, Віжні і сильні голоси". Керівником хору був у час навчання Березовського талановитий співак і композитор, також вихідець з України, Марко Полторацький.

Особливою подією в житті композитора стала його праця в оранієнбаумському театрі великого князя Петра Федоровича, пізніше царя Петра III. Єдиним захопленням царя були військові паради і мистецтво, через те в маєтку він вибудував спеціальний "Оперний дім". Березовський виступав в "Оперному домі" як соліст, виконавець чоловічих партій у італійських операх Ф.Арайї та В.Манфредіні.

В 1762 році Петра III за наказом його дружини Катерини було вбито. Березовський повертається в Петербург, у Придворну півчу капелу і тут розпочинає свою композиторську діяльність. Вона була дуже успішною, його

твори - в основному церковні композиції і духовні концерти- отримують високу оцінку не лише вітчизняних, але й іноземних любителів мистецтва, про неї пишуть тогочасні петербурзькі часописи. Звернемось ще раз до свідчення Я.фон Штеліна: "Церковні концерти складаються... італійськими придворними капельмейстерами... і українськими композиторами, колишніми церковними співаками. Серед останніх вирізняється... придворний камерний музикант Максим Березовський, наділений видатним обдаруванням, смаком і майстерністю у композиції церковних творів вишуканого стилю. Він настільки досконалий, що знає, як щасливо поєднувати вогненну італійську мелодію з ніжною грецькою".

Серед інших, почутих в Петербурзі духовних творів композитора, Штелін згадує концерт "Не отвержи мене во время старости" ("Не відкинь мене в час старості"). Не всі дослідники пізнішого часу змогли повірити, що такий шедевр здатний був написати двадцятирічний юнак - стільки сердечного болю, туги і страждання звучить у цій музиці. Тому дехто приписує його останнім рокам життя і творчості Березовського.

Досягнення композитора були помічені - вже в 1766 році він отримує почесну посаду придворного камерного музиканта при російському царському дворі. Наслідком такого прихильного ставлення стало отримання в 1768 (за іншими джерелами - в 1769) році стипендії (або як тоді говорили "пансіон") дія навчання за кордоном, в Італії. Місцем його перебування стали Болонья, один з найзначніших центрів музичної освіти XVIII сторіччя. Гордістю Болонської академії був падре Мартіні, францісканський монах, один з найкращих музичних теоретиків у Європі. В ті ж роки у падре Мартій брали уроки музиканти з багатьох країн, зокрема багато слов'ян, а певний час у нього вчився навіть геніальний Моцарт.

Березовський був настільки добрим учнем, що скупий на похвали падре Мартіні пише про нього в листі до директора російських імператорських театрів І.Слагіна: "Пан Максим володіє всіма даними для вивчення контрапункту і обіцяє стати видатним творцем музики". В Італії композитор пробув близько

п'яти років - до 1774 року, і за цей час написав не лише хорів Літургії (Служби Божі), але й світську музику - першу українську оперу "Демофонт" на античний міфологічний сюжет, та першу Сонату для скрипки і чембало. Сьогодні з опери збереглися лише чотири арії, тобто сольні номери, а Соната декілька століть вважалась безнадійно . загубленою, аж поки в сімдесятих роках нашого сторіччя її рукопис не віднайшовся у паризькій бібліотеці і відтоді постійно знаходиться в репертуарі музикантів.

Італійський період був найщасливішим у житті Березовського - тут оцінили його талант, виконували інструментальні твори, поставили оперу "Демофонт" в дні карнавалу, перед молодим митцем відкривалась блискуча творча перспектива.

Контрастом для нього стали прикрі обставини життя після повернення до Петербурга. Його освіта, талант були тут нікому не погрібні, російські вельможі і царський двір надавали перевагу іноземним музикантам, а Березовський міг розраховувати лише на ту саму скромну посаду хориста у Придворній півчій капелі, яку він мав перед від'їздом в Італію. Певний час він мав надію на те, що князь ГПотьомкін, фаворит Катерини II, відкриє в Катеринославі консерваторію, а Березовського запросить на посаду її директора. Але виявилось, що це лише пусті обіцянки. Однак, композитор і надалі плідно працює, незважаючи на життєві труднощі, пише духовні концерти "Бог ста в сонні богів", "Хваліте Господа". Є відомості, що він прагнув написати твори на українську тематику, зокрема "Хор запорожців", "Хортицю", "Марію", але на жаль навіть чорновики цієї музики не збереглися. Автор книги "Неопалима купина", письменник С.Плачинда, пише навіть, що ці твори знищила після смерті композитора сама імператриця Катерина II» додавши, що "Березовський - бунтівник, гірший за Пугачова". Невідомо, чи це історична правда, чи художній вимисел, але безперечним є те, що творчі плани митця не знаходять підтримки при російському дворі. В розпачі від людської байдужості і зневаги, 24 березня 1777 року Максим Березовський закінчує життя самогубством. Він

помер у таких важких матеріальних вестатках, що не було за що його поховати, і похороном заопікувались друзі-українці, співаки з Придворної півчої капели.

Після його смерті хорові капели виконувались майже зовсім зникли з мистецького обр'ю, і лише в наш час і повертаються до слухачів. Тільки один твір залишився в репертуарі капели, незважаючи на всі зміни в духовному і політичному житті Росії – найвідоміший його духовний концерт "Не отвержи мене во время старости".

Духовний концерт "Не отвержи мене во время старости"

Цей концерт був написаний в другій половині шістдесятих років XVIII сторіччя, орієнтовно, 1765 чи 1766 року. Його літературною основою послужили слова псалму № 70 з псалтиря (Давидових псалмів, однієї з книг Старого Заповіту), однак, автор втілює не весь текст повністю, а лише частково: вибрані п'ять строф, найбільш драматичні з усіх 24-х. Подаємо текст у перекладі І.Огієнка.

Не відкинь мене в час старості, коли зменшиться сила моя, не покинь мене.

Бо вороги мої проти мене змовляються і ті, що чатують на душу мою, нараджуються спільно, кажучи:

"Бог покинув його, доганяйте і хватайте його, бо нема кому рятувати".

Боже мій, не віддаляйся від мене, поспіши, Боже на поміч мені.

Нехай засоромляться і щезнуть ті, що обмовляють душу мою.

Концерт складається з чотирьох частин, що яскраво контрастують між собою і за темпом, і за типом викладу, а головне – за настроями, котрі в них втілюються. Головна думка концерту – "через терни до зірок", через страждання і муки, тяжкі випробування •пла і духу-до боротьби й перемоги, до ствердження непереможності людської волі.

Перша частина висловлює величаву скорботу, в ній декілька разів повторюється благайна зневіреної, доведеної до відчаю людини до всемогутнього і милосердного Бога. Сама мелодія нагадує звучання

багатьох українських тужливих пісень ("За вашою слободою", "Куш калини розвивається", "Ой нас, братці, п'ять" та багато інших). У своєму розвитку вона поступово набуває рис драматичності, ніби втілюючи ті важкі випробування, які довелось зазнати людині, створює настрій неспокою і загрози (Нотний приклад № 1).

Друга частина уособлює "ворожу силу" з її агресивністю і зловісністю, починається одразу після першої без перерви. Тут теж відчутний вплив української пісні, проте композитор використовує його незвично - характерні мотиви українських жартівливих пісень набувають зловісного, жорстокого звучання, ніби грізна насмішка долі.

Третя частина - найменша з усіх, це ніби остання молитва перед вирішальною розв'язкою, що повинна невдовзі наступити. В музиці немає бурхливого розвитку, все раптом ніби завмирає у покорі і смиренні. І тим більшим контрастом вривається у цей молитовний настрій-гема фінальної фуґи, в основу якої покладене початкове благання "Не відкинь...". Але тепер воно перевтілюється до невпізнаності - з невпевненої, несміливої у своїй безнадії і розпачі початкової теми виростає сильний, вольовий мотив, що швидко і переможно досягає вершини, сповнений життєвої сили і незламності (Нотний приклад № 2). Впевнено і урочисто звучать останні рядки "Нехай засоромляться і щезнуть...". І завершення концерту сприймається як перемога людського духу над невблаганністю долі.

Спадщина М.Березовського приходять сьогодні не лише до українських слухачів, але й до всієї Європи, світу, знаходяться все нові і нові твори, відроджуючись з забуття і з величезним успіхом виконуючись на концертних естрадах та в церковних богослужіннях. Справжньою подією стало виконання його Сонати для скрипки і чембало у 80-х роках, арій з опери "Демофонт", віднайдених вже в наш час у архівах бібліотек Англії і Франції. Все нові духовні твори - концерти, причасні пісні, "Херувимські" - поповнюють репертуар сучасних професійних і навіть любительських хорів, видаються їх ноти, з'являються записи.

ДМИТРО СТЕПАНОВИЧ БОРТНЯНСЬКИЙ

(28 жовтня 1751 Глухів, Україна — †10 жовтня 1825, Петербург) —

український співак, композитор і диригент.

Другу половину XVIII сторіччя дослідники недаремно називають "золотим віком" української музики. Адже тут поруч з корифеями— Березовським, Бортнянським, Веделем - працювали десятки талановитих композиторів і співаків, виконавців на різних інструментах і теоретиків. Але ніхто з них не здобув такої гучної, тривалої і заслуженої слави, як Дмитро Бортнянський, ніхто не став таким "улюбленцем долі", чия творчість, різноманітна, численна, звучала і в храмах, і в аристократичних салонах, із нагоди державних свят. До сьогодні Бортнянський справедливо вважається одним з найславетніших українських композиторів, гордістю і славою вітчизняної культури, котрого знають не лише на Батьківщині, але й у всьому світі, виконують навіть у далекій Америці.

Він народився 26 (28) жовтня 1751 року, як і Березовський, у Глухові. Його батько, ймовірно, походив із західних регіонів України, з Прикарпаття, з села Бортного, проте прагнув потрапити до гетьманської столиці. Бортнянський, як і його старший колега, дитиною навчався у знаменитій глухівській школі, та вже в семирічному віці, завдяки своєму чудовому голосу, був прийнятий у Придворну півчу капелу у Петербурзі. Як і більшість хористів Придворної півчої капели, поруч з церковним співом, він виконував також і сольні партії в італійських операх, причому спочатку в 11 -12-річному віці -жіночі (така тоді була традиція, що жіночі ролі у операх співали молоденькі хлопчики), а вже пізніше - і чоловічі. Сімнадцятилітньому Бортнянському, як особливо обдарованому музикантові, теж-призначають стипендію— "пансіон" в Італію. Однак, він вибирає місцем свого постійного проживання вже не Болонью, як Березовський, а інший важливий культурний центр, Венецію. Це багате портове місто славилось своїм оперним театром - першим публічним театром у світі, де вистави могли відвідувати всі бажаючі, а не лише вельможі. У Венеції жив і

його колишній вчитель з Петербургу, італійський композитор Бальтасаре Галюппі, котрого він знав і шанував ще з років навчання у Петербурзі. Галюппі допомагає молодому музикантові здобувати професійні знання, а окрім того, щоби поглибити їх, Бортнянський виїжджає на навчання і до інших великих культурних центрів - до Болоні (до падре Мартіні), і до Риму, і до Неаполю.

Італійський період був тривалим (коло 10 років) та напрочуд плідним творчості Бортнянського - він написав тут три опери на міфологічний сюжет ("Креонт", "Адкід", "Квінт Фабій"), а також сонати, кантати, церковні твори. Ці опуси виявляють як блискучу майстерність автора у оволодінні композиторською технікою провідної європейської школи - італійської, та і близькість до пісенних джерел свого народу: не раз у блискучій мелодії арій відчувається наспівна українська лірика пісень та романсів. У 1779р. з Росії надходить лист з вимогою негайно повернутись Петербург. Не надто охоче скорився Бортнянський цьому наказові - доля Березовського була йому добре відома - проте він вирушає у дорогу. На шляху до Петербургу на короткий час він затримується у іншому музичному центрі Європи, столиці Австрії, Відні, де зав'язує знайомство з відомим на той час італійським композитором А.Сальєрі, знаним в історії як суперник Моцарта.

В Росії його, як і будь-якого митця "неіноземного походження", також не допускають до "великого" царського двору Катерини II, при якому завжди більш прихильно ставились до іноземних співаків та музикантів. Бортнянського відсилають на "малий" двір, тобто двір намісника престолу великого князя Павла, у його маєток Павловськ. Сам Павло мало що розумів у мистецтві, він був захоплений лише військовою муштрою. Зате нова дружина, Марія Федорівна, мала тонкий художній смак, дуже любила музику, а надто оперу та романси, гарно грала на фортепіано. Для неї, на її замовлення Бортнянський написав і три опери у французькому стилі ("Сокіл", "Син-суперник", "Свято синьйора"), і збірку романсів та пісень на французькі вірші, і вісім клавірних сонат, і ансамблі для різного складу інструментів. Серед них варто згадати першу в українській музиці симфонію – Концертну симфонію для семи

інструментів. Проте якими б визначними не були його досягнення у світській музиці, найвидатніші свої твори він написав у жанрі духовного хорового концерту.

В 1795 р., вже після смерті Катерини II, коли на престолі засідає її син Павло I, за клопотанням імператриці Марії Федорівни, Бортнянський стає директором Придворної півчої капели. Хоча духовні концерти Він починає писати раніше, одразу після повернення з Італії, проте найкращі з них. написані саме за час перебування Бортнянського на посаді директора капели. Всього він залишив 35 однохорних концертів і 10 двохорних, тобто написаних для виконання двома хорами нараз. Більшість з них створена на тексти з Псалтиря, і лише два присвячені найбільшим святкам церковного календаря - Різдву та Великодню. На відміну від драматичних, трагічних, напружено-емоційних концертів Березовського, Бортнянський шукає в поезії Давидових псалмів радісні, піднесені настрої, урочисто-прославний стан, або спокійне і зосереджене споглядання. Ці переживання були притаманні пануючому тоді художньому стилю, до якого можна віднести і твори самого композитора, -до класицизму. Лише в останніх творах, наприкінці життя, трапляються мінорні концерти драматичного і трагедійного змісту. Особливо ж відомим серед них є написаний незадовго до смерті лірико-елегійний Концерт № 32 "Скажи мені. Господи, кончину мою" (цей твір дуже любив П.І.Чайковський, називаючи його "Меланхолія").

Музична мова концертів відображає високу майстерність композитора, вона дуже багата, пишна, прикрашена. В ній знайшли втілення і багатовікові традиції західноєвропейської церковної творчості, зокрема так званої венеціанської школи, які Бортнянський засвоїв під час навчання у Галюппі, Саме тут ще в добу Відродження зародились двохорні, а навіть чотирехорні концерти, які виконувались окремими групами церковних співаків, що розміщувались в різних частинах храму, і ніби перегукувались одна з одною, завдяки чому виникав неповторний просторовий ефект звучності. Такий спів називався антифонним. Бортнянський винахідливо використовував багаті

можливості контрастного зіставлення не лише хорових груп, але й окремих голосів солістів та масивного, густого звучання хорової маси. Досконалою є і поліфонічна техніка митця, його хорові фуґи, що найчастіше завершують концерти. Проте не лише європейські професійні джерела надихали Бортнянського на створення його шедеврів. Мелодика концертів дуже часто пов'язана з українським фольклором, з обрядовими, ліричними, побутовими, а навіть жартівливо-танцювальними піснями. Це додає їм особливого душевного тепла, яскравості, а разом з тим завдяки національній характерності мелодій вирізняє композитора посеред західних музикантів, що спирались на ті самі професійні принципи.

Крім концертів композитор пише і інші церковні твори, зокрема, причасні, херувимські, серед яких особливо знаменитою у всьому світі стала "Херувимська №7".

Помер Дмитро Бортнянський у 1825 році в Петербурзі. Після його смерті духовні концерти, як невідповідні до указів царя Павла і нових правил богослужіння в російській православній церкві², повністю вилучаються з церковної практики в Росії, і лише нечисленні виконавці хорової музики включають їх в концертний репертуар, та й то у редакції Петра Чайковського. Натомість величезну популярність здобули вони, починаючи з 30-х років минулого сторіччя, в Західній Україні, де ідо сьогодні постійно виконуються у церквах під час богослужінь.

Духовний концерт № 15 "Придіте, воспоем"

Одним з кращих духовних концертів Д.Бортнянського є концерт № 15 "Придіте, воспоем". Він включає в себе три частини, кожна з яких позначена яскравим самобутнім настроєм. Перша заснована на мотивах улюбленого часто використовуваного композитором у концертах канту-вівату, як називали тоді преславний кант (Нотний приклад № 3). Урочисті, закличні інтонації перших тактів одразу вводять слухача в настрій радісного, піднесеного свята. Невелика за масштабами, проте дуже динамічна за розвитком, ця частина побудована подібно до пісні, чи канту - в ній немає яскраво контрастних епізодів, а навпаки,

весь розвиток підпорядковується провідному емоційному стану. Майстерно прикрашена мелодія викладається у чотирьох голосах подібно, як в українських піснях. Композитор застосовує тут виразні прийоми для досягнення своєї мети, зокрема такі, як перегукування окремих голосів, короткі, енергійні вигуки, завдяки чому створюється враження великого просторого світлого храму, короткі, уривчасті фрази немовби відтворюють радісні, збуджені вигуки свята.

Друга частина, де йдеться про страждання, розп'яття і мученицьку смерть Ісуса Христа, раптово переносить слухачів у цілком інший світ - скорботи і жалоби. М'які, спадаючі закінчення мелодії звучать ніби болісне зітхання, яке виринається з грудей, несподівані вигуки, різкий перехід від однієї групи голосів до іншої, прямолінійне зіставлення чоловічих і жіночих тембрів у хорі - все це справляє враження оплакування, передає стан розпачу і жалю (Нотний приклад № 4). Недаремно, крім зрозумілих для слухачів всієї Європи зворотів оперної арії *Iamento*, композитор використовує типові звороти українського фольклорного заупокійного співу - голосіння, іноді нагадує про зосереджений суворий настрій релігійних кантів, де також йшлося про страждання Христа.

Третя частина урочиста і радісна - адже в ній йдеться про Христове воскресіння і славу Господу. Проте цей настрій з'являється не одразу. Спочатку величні "фанфари і труби" (вдало "зображені" хоровими голосами) відлунюють здалека, несміливо, і лише поступово наближаючись, досягають найбільшої гучності, впевненості. Утворюється своєрідна змістовна арка з першою частиною, повертається те ж відчуття свята, що вражало на початку концерту. Навіть окремі фрази фіналу побудовані на основі тих самих мелодій, наближених до канту-вівату, що й у першій частині. Загальний образ, настрій концерту, незважаючи «й трагічні почуття, висловлені у середній частині, складається як радісний, прославний, урочистий, як і годиться для музики, написаної з приводу найвеличнішого християнського свята - Воскресіння Христа, Великодня.

Спадщина Бортнянського, значна за масштабами, різноманітна за настроями і образами, здобула визнання в Росії за життя композитора, і в

наступні століття не лише на Батьківщині, але й у всьому світі. Французький композитор Гектор Берліоз, знаний зі своєї гострокритичної оцінки навіть найбільших знаменитостей, так відгукувався про музику нашого геніального співвітчизника:

"У цій гармонічній тканині були поєднання, які здаються неможливими: то чулись зітхання, то неясний дрімотний шепіт, часом з'являлись акценти, за силою схожі на крик, який захоплює ваш дух, стискає серце й груди, а потім все розчинялося в безмірному легкому завмиранні; здавалось, хор ангелів залишав землю і поступово зникав у небесній височині".

АРТЕМІЙ ЛУКЯНОВИЧ ВЕДЕЛЬ (ВЕДЕЛЬСЬКИЙ)

(1767, Київ — †14 липня 1808, Київ) — український композитор, диригент, співак, скрипаль.

Серед творців українського духовного концерту найближче національних джерел стоїть творчість Артема Веделя. Він не мав змоги отримати професійну освіту за кордоном, як його старші сучасники Березовський та Бортнянський, все його життя нерозривно пов'язане з Україною. Як життєвий, так і творчий шлях Веделя позначений особою трагізмом. Незаслужено забутий в короткім часі після своєї с» композитор ніколи не відкриється нащадкам у всій повноті свого таланту, лише декілька хороших духовних творів дійшли до нас в оригіналі з бібліотек київських монастирів, інші були втрачені, згорівши під час численних пожеж або попросту загублені. Його творчість нечисленна, єдиний жанр, до він звертався, був хоролий духовний концерт, але в ньому він створив невмирущі шедеври національного мистецтва.

Народився Артем Ведель 1767 року у Києві, в районі Подолу, у родині ремісника. Його батько був знаний зі своїх чудових різьблених дерев'яних виробів. Освіту майбутній композитор здобуває у Києво-Могилянській академії, де навчався від 1776 до 1787 р. Хоча академія ще в першій половині XVIII сторіччя мала славу одного з найгрунтовніших і передових навчальних закладів

Східної Європи, до того часу, коли там перебував Ведель, багато що змінилось: тут послідовно проводилася русифікація, переслідувались старі традиції, запроваджені Петром Могилою, - адже академією керував митрополит, що призначався московським духовним керівництвом. Очевидно, ця обставина була однією з головних, через яку майбутній композитор не захотів навчатись в класі богослів'я. Іншою ж причиною буда особлива музична обдарованість і любов до мистецтва. Як згадує один із сучасників, друг Веделя по академії, "улюбленою його розвагою було співання священних гімнів і кантів, що були поширені серед студентів академії".

Академія завжди славилась своєю прекрасною музичною освітою. Тут діяла хорова школа з класами нотного співу і читання; Хор і оркестр академії протягом декількох століть були окрасою музичного життя Києва. Ведель, як винятково здібний учень, стає першою скрипкою оркестру та диригує хором. Великим успіхом користуються і його виступи як співака-соліста хору. На цей час припадають і його перші творчі спроби - духовні концерти на тексти з Псалтиря.

Завершивши свою освіту в академії, Ведель отримує дуже вигідну пропозицію від багатого московського генерала Єропкина стати диригентом його капели, а крім того зайняти посаду писаря у Сенатській канцелярії. На декілька років композитор покидає Україну, переселяючись до Москви. Про цей період його життя відомо небагато, хоч є припущення, що композитор міг відвідувати "вільним слухачем" лекції у Московському університеті у Ломоносова, а також зустрічатись з московськими та італійськими музикантами, що тоді перебували у Росії, зокрема з відомим оперним композитором Дж. Сарті.

Наприкінці 1792 р. Ведель повертається назад до Києва. Спочатку щастя, здавалось, усміхнулось йому: він потрапив на службу до впливового, розумного і прихильного до українців генерала А.Леванідова. Леванідов був великим аматором хорового співу і заснував у Києві військову капелу, яку й очолив з 1794 р. Ведель. Два роки роботи з капелою належать до найбільш плідних у

творчості композитора. Тут він пише свої найвідоміші концерти, такі як "В молитвах неусьпающую Богородицу", "Спаси мня. Боже", "Доколе, Господи, забудешь мня" та деякі інші. Вони часто виконувались в багатьох київських церквах, зокрема перший з них багато років утримувався у службі Києво-Печерської лаври.

У 1795 р. Леванідова переводять до Харкова на посаду намісника харківського і воронезького. Ведель їде вслід за ним. У Харкові він працює з хором Казенного училища, котрий в короткім часі здобуває собі неабияку славу. Цікаво, що саме завдяки цьому хорові Ведель у 1796 р. познайомився з Бортнянським. Адже, якщо до того часу хористів для Придворної півчої капели набирали зазвичай з Глухова, то тепер, коли слава про прекрасну музичну підготовку учнів Веделя долинула навіть до столиці, вони теж стали поповнювати найкращий церковний хор Російської імперії. Але хоч як багато сил віддавав він роботі з хором, найважливішою ділянкою його діяльності залишається все одно творчість: в Харкові виникає, мабуть, найбільше концертів, серед них особливо відомі "Воскресни, Боже", "На ріках Вавилонських".

Після смерті цариці Катерини II у 1796 р. її син Павло посилає у відставку всіх ставленників матері, серед них і Леванідова. Ведель знову повергається до Києва, проте тепер він потрапляє у дуже скрутні умови - Павло "височайшим наказом" відмінив ті нововведення, котрі вносились поступово у службу під західноєвропейським впливом, насамперед, заборонив виконання духовних концертів у церкві, вбачаючи у цьому небажаний вплив католицизму. Для Веделя це означало кінець його творчої кар'єри. Настрій відчаю і безнадії втілений в одному з останніх концертів композитора "Услиши, Господи, глас мой".

Останнього порятунку композитор шукає у своїй глибокій вірі в Бога, тому в 1799 р. вступає ченцем у Києво-Печерську лавру. Однак, пробні там ледь більше року, він таємно покидає монастир, мабуть, через те, що насмілився написати листа до царя Павла з проханням відмінити указпро

церковний спів. Веделя спіймали, судили, але оскільки він не порушив жодного закону, то його просто замкнули у "Смирительный дом", тобто божевільню, де перебували психічно невиліковні хворі. Славетному митцеві, концерти якого співали найбільші церковні хори Києва - заборонили давати олівець і папір, щоб не писав музики. Лише через вісім років, невиліковна хворого на сухоти, його відпустили додому помирати, де він, прожив ще декілька місяців, пішов з життя у 1808 році. Та навіть його поховання, на яке зібрались численні друзі по Києво-Могоялянській академії, не давало спокою царській владі. Відомо, що жандармам було наказано суворо стежити, щоби похорон відбувся тихо і непомітно. Так трагічно згас один з найвидатніших і найліричніших українських музикантів.

Концерт "Доколе, Господи..."

Концерт "Доколе, Господи" належить до київського періоду творчості і написаний між 1794 і 1796 рр. В його основі лежить Давидовий псалом № 12, котрий співався під час Богоявлення. Про концерт "Доколе, Господи..." в біографічній літературі подається такий цікавий факт: "Після виконаннями капелю Леванідова в Михайлівському монастирі Веделевого концерту "Доколе, Господи..." під диригентурою самого композитора присутній князь Дашков, що в той час перебував у Києві, в захопленні зняв з себе золота шарфу й подарував її Веделеві, додаючи п'ятдесят червінців". Поетичний образ концерту глибоко скорботний, жалібний, а водночас наприкінці не позбавлений просвітлення:

"Доколе, Господи, зовсім будеш мене забувати?

Доки ховатимеш лице своє від мене?

Доки мій ворог буде знущатись надо мною?

Зглянься і вислухай мене, !

Просвіти мої очі, щоб не заснути смертю,

Щоб не сказав ворог: "Я його подужав". "

Я ж надіявся на Твою ласку. ,,,

Нехай радіє моє серце Твоїм порятунком, з

Заспіваю Господові, бо добро мені вдіяв".

Образний зміст псалма повністю відповідає настроям і почуттям, пануючим в творчості Веделя. Композитор знаходить напрочуд точні і переконливі засоби для втілення цих емоційних барв. Концерт має три частини, але між ними немає виразного контрасту, вони всі повільні, стримані, сумовиті. За своєю музичною мовою концерт дуже близький до українських пісенних джерел, які знайомі були композитору з дитинства, - це лірична пісня-романс, дума, а кант.

Перша частина виражає пристрасне благання до Бога, хоча композитор користується у ній не стримано-суворими інтонаціями, що найбільше відповідні для церковної традиції, а ніжними, ліричними "зітханнями", особливо популярними на той час в українських міських піснях-романсах (Нотний приклад № 5). Та й сама багатоголоса тканина цієї частини цілком відповідає манері виконання народної пісні -два верхні жіночі голоси ведуть так звану терцеву "втору" (так зазвичай співали у два голоси в народі), а басовий лише створює для них своєрідну опору.

В другій частині автор звертається теж до українських фольклорних зворотів, проте вони належать до зовсім іншого історичного джерела - ця мелодія виразно нагадує розспів української народної епічної думи, тужливі пісні кобзарів, котрі були справжніми віртуозами-співаками і вміли напрочуд майстерно імпровізувати свої твори, збагачуючи їх щоразу новими мелодичними прикрасами (Нотний приклад № 6). Та й сам поетичний зміст частини ("Доки мій ворог буде знущатись наді мною?") вимагає драматичнішого, більш напруженого виразу, який і зустрічався найчастіше в думках, складених сліпими кобзарями, з їх трагічними сюжетами з історії України

Третя, остання частина відрізняється більш спокійним, урочистим настроєм. Проте Ведель, на відміну від Березовського чи Бортнянського, не передає тут збуджених, радісних почуттів, музика не вражає зовнішнім блиском. Його прославлення Божого милосердя і ласка звучить стриманіше, аніж у поширених в святкових академіях урочистих кантах-вівантах. В "Доколе,

Господи..." страждання і сум пережитого ніби не дозволяють про себе забути. Лише в останніх тактах можна почути відголоски канта-вівата, як неодмінного святкового завершення духовного концерту.

Творчість Артема Веделя гідно завершила "золоту добу" української музики вісімнадцятого сторіччя, і водночас ще більше наблизила професійний духовний хоровий концерт до невичерпної пісенної спадщини нашого народу, збагатила його своєрідними зворотами календарно-обрядових пісень, імпровізаційністю епічного фольклору, побутовою лірикою міського сентиментального солоспіву.

Семен Степанович Гулак-Артемівський

(16 лютого 1813, Городище—†17 квітня 1873, Москва) — український композитор, співак, драматичний артист, драматург.

Семен Степанович Гулак-Артемівський – відомий український композитор, автор першої української лірико-комічної опери, відомий оперний співак, заклав фундамент української національної опери.

Народився 4 лютого 1813 р. в селі Гулановщина біля міста Городище на Київщині в сім'ї священника. З дитинства мав чудовий голос, вчився в Київському духовному училищі, співав у церковному хорі. У 1838 р. Глінка, що перебував на Україні з метою набору хлопчиків-співаків для придворної капели і співака для виконання партії Руслана в опері "Руслан і Людмила", привіз Гулака-Артемівського до Петербурга, сам навчав співу, а в 1839 р. організував на його користь концерт. На кошти від нього послав юнака до Парижу удосконалювати вокальну освіту. Перебуваючи певний час в Парижі, а потім у Франції, Гулак-Артемівський був відомий як прекрасний співак. Після повернення до Росії протягом 22-х років був одним з провідних оперних акторів у групі Імператорських театрів у Петербурзі. Усі його виступи супроводжувались великим успіхом.

У 1846 р. для того, щоб створити сприятливі умови для італійських співаків в Петербурзі, російську оперну трупу на 1,5 року відправили в Москву, де вона злилась з групою Великого театру. З 1846 р. по 1858 р. в Москві ставили “Русла і Людмилу” і після цього вона на 20 років зникла зі сцени московського театру.

Критики неодноразово відзначали не тільки великий діапазон прекрасного голосу (бас-баритон), а й великий діапазон артиста, якому вдавались і трагедії, і билини, і комічні образи.

Творче обдарування Гулака-Артемівського виявилось ще у 50-х роках, коли він починає писати музику до вистав на народні сюжети. “Українське весілля” – танцювально-хорова сюїта з 6 обробок українських народних пісень. Лише перший номер – хор “Нумо жваво, нумо браво, заграйте музики” був оригінальним твором автора. Успіх її дозволив композитору написати власну комедію – водевіль “Ніч напередодні Іванова дня”. На формування художніх і естетичних смаків і поглядів Гулак-Артемівський окрім М.Глінки, великий вплив мала дружба з Т.Шевченком.

В період з 1861 р. по 1862 р. співак починає втрачати голосі у цей час почав працювати над оперою “Запорожець за Дунаєм”. Опера стала вершиною творчості композитора, користуватись великою популярністю завдяки народності образів, художній правдивості.

Великий успіх “Запорожця за Дунаєм” не змінив ставлення адміністрації Петербурських театрів до артиста. У якого прогресувала хвороба горла. Завдяки клопотанню, його переводять до Москви, де він був зарахований до партій низького баса, на другорядні ролі, а в 1865 р. закінчилась його сценічна діяльність. Про останні роки його життя відомо мало, помер в 1873 р., похований на Ваганьківському кладовищі у Москві.

С.С. ГУЛАК-АРТЕМОВСЬКИЙ. ОПЕРА "ЗАПОРОЖЕЦЬ ЗА ДУНАЄМ"

Біля хати запорожця Івана Карася його дочка Оксана мріє про зустріч з коханим Андрієм, про повернення на рідну Україну. Юнаки і дівчата співчують їй, розділяючи прагнення побачити рідну оселю, та рушають разом з нею до роботи.

Повертається додому Карась, який вже давно повинен був прибути, проте загулявся по дорозі у корчмі. Сповнений страху перед своєю грізною половиною Одаркою, він не встигає сховатись від неї, тож доводиться вигадувати різні відмовки, яким не дуже вірить його заздрісна половина, а вже випадкова згадка про небогу, у якої довелось заночувати Карасеві, остаточно виводить її з себе.

Неспокійно на душі у турецького султана. Войовничі запорожці видаються йому не надто покірливими підданими. Тож він вирішує таємно відвідати їхні оселі і подивитись як вони живуть і чи не задумують чогось супроти влади. Першою на дорозі трапляється йому хата Карася. Господар немало здивований появою у себе на подвір'ї розкішно вбраного турка, і припускає, що гість прибув на мусульманське свято — байрам, на якому, кажуть, має бути сам султан. Гість не заперечує і навіть обіцяє познайомити Карася з султаном. Гостинний господар повертається у хату, за пляшкою горілки, щоби як слід прийняти знатного незнайомця, а тим часом султан викликає свого царедворця Селіх-агу і наказує йому привести Карася на свято у палац. Карась вкрай здивований, коли вийшовши з ха застає на подвір'ї іншого турка, не менш розкішна вбраного і пишного, ніж попередній, та ще й у супроводі чорношкірого хлопчика, що несе багато оздоблений турецький одяг. Коли Карась переодягається, Селіх-ага пропонує йому називатись не Іваном, а Урханом і стати мусульманином. Карась вирушає за царедворцем у палац на свято.

Коло ріки зустрічаються Оксана і Андрій після довгої розлуки. Вони мають намір крадькома втекти з чужини і дістатись берегів України. Проте їм не вдається вибратись з Туреччини: варта хапає втікачів і доставляє їх у султанський палац.

Після свята у султана Карась гордовито повертається додому. Свою жінку він глибоко вражає не лише своїм чудернацьким вбранням, але й повідомленням, що він тепер не Іван, а Урхан і заведе собі гарем. Гіркі скарги Одарки перериває раптова поява турецьких вартових із зв'язаними Оксано і Андрієм. Здається, молодим втікачам грозить неминуча розправа. Проте з'являється імам (султанський посланець) і оголошує фірман: султан дозволяє всім, хто бажає, без перешкод покинути Туреччину і повернутись на Україну. Щасливі і здивовані Оксана та Андрій розпитують батька про його гостину у султанському палаці, і тоді розуміють причину вельможної великодушності: уникаючи непотрібних сутичок та заворушень у своїх володіннях, султан сам вирішив позбутись надто вільнолюбивих козаків. Запорожці з-за Дунаю співають подякувальну молитву за врятування молодих і готуються до повернення на Батьківщину.

Михайло Михайлович Вербицький

(4 березня 1815, с. Явірник Руський, Галичина, тепер Підкарпатське воєводство, Польща — † 7 грудня 1870, с. Млини) — український композитор, хоровий диригент, священик, громадський діяч, автор гімну України «Ще не вмерла Україна».

Творчість засновника "перемишльської школи", першого найвидатнішого представника західноукраїнської професійної музики, автора музики до національного гімну "Ще не вмерла Україна" на сл. П.Чубинського і повгі роки замовчувалась. Основною причиною цього був його священичий стан а ще більше - "націоналістичний" гімн, якого не могли йому вибачити і радянські ідеологи. Насправді ж його роль у історії української музики значно більша, він заслуговує на почесне місце у галереї видатних діячів нашої і Вітчизни. Саме Вербицький після смерті Бортнянського підхопив естафету професійної творчості, в той час, коли на Східній Україні, аж до появи і М.Лисенка, музична

культура обмежувалась здебільшого домашнім |музикуванням і аматорськими спробами композиції. Разом з поетами "Руської трійці" М.Шашкевичем, І.Вагилевичем, Я.Головацьким, діячами театру "Руська бесіда" Вербицький найбільше прислужився в ХІХ сторіччі до піднесення української духовності у Галичині.

Михайло Вербицький походить з Перемишльщини, він народився в с. Яворник, 24 березня 1815 р., де його батько в той час мав парохію'. Коли майбутньому композиторові виповнилось лише десять років, батько помер, а мати, вийшовши вдруге заміж, не надто переймалась сиротами - Михайлом і Володиславом, дітьми від першого шлюбу. Ними заопікувався далекий родич матері, у ті роки одна з найшанованіших і найзначніших постатей в Галичині, єпископ Іоанн Снігурський, за чією ініціативою була заснована дяко-учительська школа у Перемишлі (1818р.).

Саме в цій школі і здобували освіту брати Вербицькі. Дбаючи про культурне піднесення свого народу, Снігурський запросив до викладання у школі професійних іноземних викладачів, серед них найздібнішим був чех А.Нанке, котрий так перейнявся духом української музики і греко-католицької літургії, що навіть і сам komponував у цьому стилі. Саме від Нанке отримав М.Вербицький глибокі знання у музичній теорії та композиції, а також опанував мистецтво хорового співу. Крім того, старші учні дяко-учительської школи почули якось один з концертів Бортнянського та так захопились цією чудовою музикою, що аж з далекого Петербурга виписали ноти всіх його виданих духовних творів. Відтоді музика Бортнянського звучала у виконанні хору в будніх та святкових Літургіях, на показових концертах. Впливу хорового стилю Бортнянського зазнали майже всі галицькі композитори ХІХ сторіччя, а найбільше власне Вербицький. На схилі років він так згадував про перші роки свого навчання:"... школа стала консерваторією в мініатюрі, а хор дорівнював добрій опері, і, здавалося, що в Європі крім трьох відомих категорій музики: німецької, італійської та французької існує ще четверта категорія - українська".

Значення дякр-учительської школи для розвитку музичної культури в Галичині було настільки значним, що згодом і Вербицького, і його наступників - І.Лаврівського та В.Матюка музикознавці об'єднали в спільну "перемишльську школу".

З 1834 р. композитор навчався у Львівській духовній семінарії, котра була одним з найвідоміших культурних і освітніх українських центрів. Незадовго до Вербицького в стінах семінарії перебував М.Шашкевич зродився задум "Русалки Дністрової". Вербицький і тут стає в числі найбільш діяльних "прогресистів", отже, неминуче наражається на конфлікти керівництвом семінарії.

Після однієї такої сутички, в 1837 р. його відраховують з семінарії. Ще двічі він повертатиметься до семінарії, аж поки врешті 1850 р. він отримає сан священника. Поміж роками навчання припадають періоди "блукання" композитора, непевні, складні матеріально, коли він вимушений задовольнятися то приватними лекціями, то викладанням співу у різних інституціях Львова. Довше затримується на посаді урядовця Перемишльської консисторії. Час перебування у Перемишлі був для нього важливим, оскільки він, прагнучи поглибити свою музичну освіту, бере приватні лекції ще у одного високопрофесійного чеського музиканта - органіста католицької катедри Франца Лоренца

На ці роки припадають і перші значніші композиторські спроби Вербицького, пов'язані, насамперед, з найважливішими напрямками його художніх інтересів - церковною творчістю, хорами на тексти українських поетів та музикою до театру. Окрім того, ще в роки навчання в семінарії він захопився грою на гітарі, що саме в середині ХІХ сторіччя увійшла в музичний побут галичан. Спочатку, заохочений навчанням у Лоренца, він створює дві католицькі меси (згодом загублені), а потім і греко-католицькі літургійні твори - "Ангел вопіяше", "Єдин Свят", "Алілуйя", "Іже Херувими" та інші. До цього часу відноситься також і повна Літургія для чоловічого хору, яку в 60-х роках сам автор переробив для мішаного хору. Особливою популярністю серед світських

творів користується "Тост до Русі", хор, в і патріотичні почуття висловлені у життєрадісному характері застольної пісні.

Театральні вистави - так звані "співогри" наприкінці 40-х років тільки-япочали входити в моду серед русинів, і здебільшого були переробленими польських чи німецьких п'єс та пристосовані до українських сюжетів. Вербицький створює музику до шести таких п'єс, зокрема до переробленого "Москаля-чарівника" І.Котляревського (у Вербицького - "Жовнір-чарівник"), до "Верховинців" польського драматурга В.Коженювського, де вперше прозвучали пісні "Верховино, світку ти наш", "Гей, браття-опришки", та деякі інші що нині відомі в обробці інших композиторів, а то й просто побутують, як народні, без згадки про їх автора.

Потім настає значна перерва у його заняттях музикою. Від 1850 р., коли його висвячено на священика, аж до 1862 р. він майже не звертався до творчості. Причиною такого тривалого мовчання були не дуже сприятливі для творчості обставини. Спочатку довелось йому переїжджати з однієї сільської парохії у іншу, аж поки в 1856 р. не оселився він в селі Млини на Яворівщині, де й перебував до смерті.

Час творчої кризи минає у 1862 р., а важливим чинником його повернення на музичну ниву стало заснування театру "Руська бесіда"(1861), і можливість постановки своїх п'єс, як тих давніших, так і нових. Вже в 1864 р. "Руська бесіда" оголосила конкурс на кращі українські п'єси, і перше місце займає саме співогра Вербицького до тексту І.Гушалевнча "Підгіряни", в котрій зображувались сцени з життя прикарпатських селян. Згодом ця співогра здобула надзвичайну популярність: її ставили на сценах не лише всіх українських театрів, але навіть у Петербурзі та Празі. І критики, і аматори відзначали особливу красу мелодій Вербицького, котрі становили найбільшу вартість цієї, в літературному відношенні посередньої, п'єси. Визнання вплинуло на творче піднесення композитора, протягом 1865 -1866 рр. він написав аж десять музичних п'єс, серед них особливо схвально відгукувалась критика про

співогри "Не до любові" та "Школяр на мандрівці". Театральна музика стала поштовхом до інтенсивної праці і в інших жанрах.

Саме останні твори Вербицького, в тому числі його світські і релігійні хори, оркестрові увертюри ("симфонії"), стали вершиною його доробку. Особливої уваги заслуговує хор "Ще не вмерла Україна" до слів східноукраїнського поета Павла Чубинського. Спочатку він мав ліричний, камерний характер, і співався як сольна пісня у супроводі гітари². Тоді ж з'являються і дві більші хорові композиції - поема "Жовнір" на вірші І.Гушалевича та кантата "Заповіт" - перше музичне втілення безсмертної поезії Т.Шевченка.

В останні роки життя композитор активно займався також критичною, громадською та педагогічною діяльністю, писав статті про музичну освіту. Серед його учнів варто згадати Віктора Матюка, котрий продовжив традиції, перемишльської школи.

Помер Михайло Вербицький 7 грудня 1870 р. у селі Млини від тяжкої недуги - раку горда, проживши всього 55 років. Його спадщина, різноманітна і яскрава, заклала підвалини професійної музики на Західній Україні. Після здобуття Україною незалежності в 1991 р. його хор "Ще не вмерла Україна" стає державним гімном.

"Заповіт"

Останній твір Вербицького, в якому він вперше серед західноукраїнських композиторів звертається до шедевра Шевченка, написаний з особливою увагою до поетичного тексту. Композитор прагне передати кожен, найдрібніший відтінок шевченкового слова, а водночас вагомість загального образу. Це зумовило розгорнуту, масштабну форму твору, використання багатих і різноманітних виразових засобів.

Цікава історія першого виконання твору. Він прозвучав на святкуванні ювілею поета у Львові в 1868 р., і в той самий вечір поруч із знаменитим зрілим

майстром Вербицьким свій перший твір до тієї самої поезії "Заповіту" - представив тоді ще зовсім молодий митець Микола Лисенко, що перебував у Львові переїздом, повертаючись до Лейпцига на науку. Так символічно зустрілись два видатні митці різних поколінь, і так розпочалась в українській музиці шевченкіана, що сьогодні налічує декілька сот творів у різних жанрах і стилях.

"Заповіт" Вербицького - це кантата-поема для мішаного хору та хору хлопчиків, соліста-баритона та великого симфонічного оркестру. Вона містить три основні "куплети", звертаючись тим самим до типової форми української пісні і докладно зберігаючи структуру вірша Шевченка. Проте жоден з куплетів не повторюється буквально, відповідно до змісту композитор змінює основну мелодію, надає їй нових образних відтінків. Також кожен з "учасників" цього монументального твору отримує свою особливу "роль". Так всі фрази зі словами "я", "мене" доручаються солісту, котрий ніби веде мову від автора. Два хори з різним тембром, барвою звучання доповнюють один одного і створюють той самий "антифонний" ефект, який відомий за духовними концертами Бортнянського. Разом з тим композитор збагачує кантату ефектами театральної музики, в ній можна помітити риси оперної сцени. Деякі фрази хору та, особливо, соліста для того, щоби повніше передати глибину та драматичність змісту шевченкової поезії, привертають увагу не стільки наспівністю, яскравою мелодичністю, скільки, навпаки, драматичним, майже декламаційним виразом (Нотний приклад № 11).

Пануючий в XIX сторіччі стиль романтизму сприяв піднесеності, відвертій драматичності музичної мови, певним зображальним прийомам оркестру (наприклад, на словах "як реве ревучий" в оркестрі майже буквально передається рух бурхливих хвиль, слова "Кайдани порвіте" ілюструються мелодією, котра ніби "розривається" на окремі фрази). На противагу до знаменитої пісні "Заповіт", створеної полтавським вчителем, композитором-аматором Г.Гладким, котра написана в дусі українських ліричних пісень, "Заповіт" Вербицького вражає глибоким драматизмом почуттів, багатого і

складною палітрою використаних виразових засобів, професіоналізмом музичної мови.

Петро Іванович Ніщинський

(літ. псевд. Петро Байда; 9(21).9.1832 — 4(16).3.1896) — відомий український композитор і поет-перекладач.

Творчість Петра Івановича Ніщинського відома широкому загалу любителів мистецтва насамперед завдяки "Вечорницям", вставній обрядовій дії до найбільш популярного сценічного твору Тараса Шевченка "Назар Стодоля", написаній 1875 року. В період, коли український театр під тиском царської цензури постійно перебував під загрозою, коли рядом царських указів (Емським та Валувєвським) була заборонена видавнича, освітня та мистецька діяльність українською мовою, поява "Вечорниць" стала подією не лише мистецького, але й громадського життя.

Доля Петра Ніщинського склалась досить трагічно, це ще один "загублений талант" в нашій багатовіковій мистецькій спадщині. Він, як і Ведель, Шевченко, Стус, через несприятливі обставини не зміг розкритись у повну міру своїх можливостей.

Він народився 21 вересня 1832 р. у селі Неменці Київської губернії (сьогодні - Вінницька область) у родині убогого паламаря, який невц помер (майбутньому композитору було на той час лише сім років, а його братові - п'ять). Тоді мати, щоби вивести хоч якось дітей "в люди", все спрдала та й подалась до Києва, влаштувавшись прачкою та прибиральницею. Та синів своїх все ж віддала навчатись у Києво-Софіївське духовне училище. Петро виявився напрочуд обдарованим і вже після перших років отримав таку характеристику учителів: "Поведінки вельми скромної, здібностей відмінних, старанності зразкової, успіхів прегарних". Крім того, наділений прекрасним голосом, він

майже одразу став співати в училищному, а потім і у великому семінарському хорі.

На розумного хлопчика з чудовим голосом звернув увагу ієромонах Антонін і взяв собі його за служку. Коли ж у 1850 р. він отримав призначення Синоду настоятелем посольської церкви в Афінах, то взяв з собою і вісімнадцятирічного Петра. Так Ніщинський опинився у Греції, а пізніше, в зв'язку з посольськими обов'язками Антоніна, побував і в Італії. У 1852 Ніщинський вступає на богословський факультет Афінського університету, проте не менше, аніж богослів'ям, захоплюється поезією та музикою, навіть вчиться грати на фортепіано. Завершення навчання відзначилось написанням магістерської праці та незворотнім рішенням: Ніщинський вирішив обрати не духовну, а світську педагогічну кар'єру, незважаючи на умовляння Антоніна, на той час вже архімандрита.

У 1857 р. молодий вчений повертається у Петербург та отримує місце викладача грецької мови у духовній семінарії. Саме тут, як не дивно, зростає інтерес Ніщинського до української культури; слідкування з відомими українськими суспільними діячами, вченими, загальне захоплення поезією Шевченка не могли не вплинути на його духовне формування. Незабутнє враження справили на нього лекції професора М.Костомарова, першого українського історика. Проте перебування у Петербурзі виявилось надто складним матеріально; на скромну платню учителя Ніщинський не зміг утримувати цілу родину (ще перебуваючи в Афінах, він одружився), тож мусив повертатись до Афін. Проте і там йому не вдалось затриматись надовго. У 1860 р. родина опиняється в Одесі.

Одеський десятилітній період виявився і плідним, і водночас неймовірно важким для Ніщинського. З одного боку, він не мав змоги знайти постійної роботи впродовж п'яти років, і перебивався випадковими заробітками, його сім'я жила у постійних злиднях. З другого ж, незважаючи на ці скрутні обставини, він надзвичайно активно працює і як вчений-філолог (за спеціальністю грецька лінгвістика), і як український громадський діяч, і

музикант. Особливо важливою у його житті стала зустріч з актором і драматургом М.Кропивницьким, що на початку 70-х рр. XIX сторіччя виступав в Одесі у Народному театрі. Саме для вистави Кропивницького "Невояцьник" (інсценізація Шевченкового "Сліпого") написав композитор спочатку свій славнозвісний хор "Закувала та сива зозуля". Таким чином, ці ж роки стали і часом його перших композиторських спроб. Характерно, що розпочинає він свою творчість з обробок народних пісень, особливо тяжіючи до героїчного фольклору. Один з перших і кращих своїх творів - обробку історичної пісні про Байду, Ніщинський присвятив Лисенку, а надалі деякі свої друковані твори підписуватиме псевдонімом "Петро Байда".

Великі надії покладав Ніщинський на переїзд до Києва у якості викладача грецької та латинської мови, тим більше, що такі можливості раз у раз виникали. Проте нехоть і упередженість чиновників до педагогів -українців за походженням, призвела до того, що Ніщинському остаточно відмовляють в отриманні державної праці не лише в Києві, а навіть в Одесі. У відчаї він вимушений покинути Одесу і переїхати в 1875 р. у маленьке провінційне містечко Ананьєв неподалік від Єлисаветграду (нині -Кіровоград), де йому вдалось отримати місце викладача державної жіночої прогімназії з відносно непоганою платнею. У цій провінції приваблювала його також і перспектива співпраці з акторами театру корифеїв, що розташовувався в Єлисаветграді (адже неподалік знаходився хутір "Надія", де була їх рідна оселя). В Ананьєві були написані кращі твори композитора -солоспіви "Порада", "Нудьга", тут же вперше будуть виставлені "Вечорниці", вставна дія до драми "Назар Стодоля" Т.Шевченка.

В Ананьєві пройшло сім років життя Ніщинського. Вони були надто нелегкими, адже після зловісного Емського указу занепадає українське культурне життя, припиняє існування Єлисаветградський театр, і єдина розрада, яка залишається - творчість та перекладацька діяльність. Ніщинський перший в українській літературі здійснив переклад шедеврів античної літератури - "Іліаду" і "Одісею" Гомера, "Антигону" та "Царя Едіпа" Софокла - українською

мовою, а одночасно переклав грецькою "Слово о полку Ігоревім". Це була титанічна праця.

У 1882 р. він знову повертається до Одеси і отримує врешті посаду викладача Другої одеської гімназії. Це повернення співпало з деяким послабленням переслідувань української культури та мови, то ж Ніщинському вдається опублікувати свою "Антигону". Переклад відіграв важливу роль у духовному житті нації, особливо ж захоплено був сприйнятий в Галичині. У 1884 р. Ніщинський короткий час перебував на Західній Україні і був приємно вражений, коли в одній із зустрічей йому подякував за цей знаменитий

переклад... молодий селянин. Тут же почув він мелодію народної пісні, котру пізніше записав і зробив обробку: "Панщина".

Талановитий педагог і перекладач, активний громадський діяч, Ніщинський часто ставав "сіллю в оці" недалеким і ворожим до всього українського царським чиновникам - керівникам освіти. Так сталось і в черговий раз: після того, як Ніщинський здійснив переклад усієї "Одісеї" (понад 12 тис. строф!), його рукопис забороняють до друку, а його самого переводять на значно гіршу посаду вчителя давніх мов у недалекий Бердянськ. Травмований морально, та вже хворий, він тяжко переживає це приниження.. Лише через два роки зможе він повернутись назад в Одесу і доживати там свої останні роки. Помер Ніщинський 4 березня 1896 р. у с. Ворошилівка на Поділлі, де він гостював у своєї дочки.

"Вечорниці", вставна дія до драми Тараса Шевченка "Назар Стодоля"

"Вечорниці" були створені Ніщинським, аматором у композиції, під безпосереднім впливом від спілкування з "театром корифеїв" та відвідування "субот" - художніх вечорів родини Тобілевичів у Єлисаветграді, де завжди звучала музика і українські народні пісні. Практика вченого, людини виняткової ерудиції і багатогранних знань, перекладача з грецької мови, богослова, археолога, журналіста, педагога, письменника, допомогла йому подолати недоліки, притаманні більшості творчих спроб недосвідчених аматорів. Попри відсутність фахової освіти автора, ця музично-театральна композиція

перевтілила найбільш характерні риси національного музично-драматичного театру, котрий своїми традиціями сягає до давніх народних обрядових дійств, наприклад, до вертепу, до свят Івана Купала тощо., Поставлена в Єлисаветграді у 1875 р. п'єса "Назар Стодоля" Т.Шевченка з вставною музичною дією Ніщинського і під його диригентською паличкою, мала тріумфальний успіх, тим більше, що в головних ролях блискуче; виступили такі знамениті актори, як Іван Карпенко-Карий (Назар) та Марко Кропивницький (Кичатий). Згодом у своїх мемуарах ще один учасник "театру корифеїв", Панас Саксаганський так згадував про цю хвилюючу подію:

"Петро Іванович (Ніщинський - Л.К.) ставив свої "Вечорниці". Участь брали вчителі духовної та учні ремісничої шкіл. Тут були чудові голоси, як от у Рильського, Беззабави, Левітського. "Вечорниці" йшли під керуванням Петра Івановича".

Ніщинський створив не лише музику, але й поетичний текст "Вечорниць". "Наріжним каменем" драматургії і укладення поетичної та музично-виразової системи твору стала поетика Шевченка, прагнення Ніщинського, замилуваного в геніальній спадщині Кобзаря, знайти найбільш відповідні засоби до внутрішньої музикальності його віршів. Власні тексти Ніщинського в значній мірі створені "за моделлю" віршів Шевченка, а тому часто використовують характерні метафори, епітети, літературні прийоми та смислові звороти його стилю. Варто порівняти деякі поетичні рядки Шевченка і Ніщинського, наприклад, "Думу" з поеми "Невольник" Шевченка і окремі куплети хору "Закувала та сива зозуля":

"У неділю вранці-рано
Синє море грало,
Товариство кошового
На раді прохало:
"Благослови, отамане,
Байдаки спускати,
Та за Тендер погуляти,

Турка пошукати".

Чайки і байдаки спускали,

Гарматами риштовали,

З дніпрового гирла широкого впливали,

Серед ночі темної

На морі синьому" ...

(Шевченко)

"По синьому морю байдаки під вітром гуляють, Братів щоб рятувати, запорожці чимдуж поспішають" ... (Ніщинський)

В семи номерах-сценах, включених у загальну композицію циклу, використані різноманітні поетичні і фольклорні джерела. Так, перший номер - пісня Хазяйки "Зоря і місяць над долиною" - написаний на вірші Шевченка.

Хор дівчат "Добрий вечір, паніматко" побудований на характерних зворотах українських пісень, котрі часто траплялись також у вертепному дійстві: початковий зворот хору зокрема нагадує старовинну жартівливу пісню "Од Полтави до Хорола". В жартівливих парубочих піснях "А ми коляди не дамо, не дамо" та "На снідання курку" взагалі знаходимо хорову обробку характерних колядкових інтонацій, а в сумовитому елегійному хорі "Віють вітри ще й буйнесенькі" перевтілені звороти пісні "Тихо, тихо Дунай воду несе". Та й у драматичній кульмінації - хорі "Закувала та сива зозуля", так само, як і в розгорнутій фінальній сцені ворожіння, композитор настільки близький до джерел фольклору, вводить поширені звороти козацьких, історичних, обрядових пісень, що вони природньо сприймаються як народна творчість. Разом з тим "Вечорниці" - це не просто сюїта на теми українських народних пісень, а цілісна драматична композиція.

"Вечорниці" написані для мішаного хору, солістів і симфонічного оркестру.

В цій музично-театральній композиції панують два контрастних кола персонажів: одне, "чоловіче", близьке до героїчних пісень часів козаччини, друге, "жіноче", котре впливає з лірично-жартівливих українських народних

пісень (згадаймо тут для порівняння музичну характеристику Одарки з опер "Запорожець за Дунаєм" С.Гулака-Артемівського).

Хор парубків "Закувала та сива зозуля"

Виняткова популярність цього хору, котрий включався здебільшого у всі концерти української класичної музики, урочисті вечори тощо, зумовлена передусім яскравістю музичного змісту, близькістю до героїчних пісень часів Запорізької Січі.

В хорі п'ять епізодів, котрі разом вибудовуються у своєрідну сюжетну сцену, мінливу за настроями і переживаннями, котрі, проте досконало відповідають духові шевченкової поезії. Перший епізод передає хвацький запал юнаків, готових до боротьби, пам'ятаючих про козацьку славу своїх предків (Нотний приклад № 12). Другий - журлива пісня, котра передає тугу козаків у неволі, їх жаль за Батьківщиною, надію на повернення. Бадьорий поступ змінюється тут епічним думним розспівом.

Третій фрагмент спочатку контрастує до обидвох попередніх епізодів: він радісний, близький навіть до жартівливих пісень, з танцювальним немої би "вальсовим" ритмом, проте цей настрій утримується недовго: поступово він набуває гостріших, войовничих і драматичних відтінків. В четвертому епізоді заспіває соліст-тенор. Його виступ контрастує з загальним настроєм його можна сприйняти, як лірично-жартівливу "перерву" поміж важкими думами козаків про долю Вітчизни, тим більше, що поява цього епізоду дещо несподівана, раптова, ніби журливий спів умисне переривається, приховуючи від когось "ззовні" свої страждання.

Фінал хору стрімко злітає до вершини, схвильовано звучать слова- вигуки "Кайдани!", "Султани!", що закликають до тої ж бунтарської непокори що й Шевченків "Заповіт": "Кайдани порвіте".

"Вечорниці" Ніщинського розпочали дуже цікаву, нерозривно пов'язану з прадавніми традиціями українського народу, лінію вітчизняного музичного театру, котра прагне до перевтілення прадавньої фольклорної обрядової символіки на тлі конкретних, іноді казково-фантастичних, іноді історичних,

сюжетних подій. Цю лінію пізніше, в 20-х рр. ХХ сторіччя з успіхом підхопить М.Леонтович у своїй єдиній опері "На русалчин великдень", а відтак, в 70-і роки нашого сторіччя, - Є.Станкович у своїх музично-танцювальних сценах "Купало". "Аматорський" витвір Ніщинського виявив дивовижно глибоке розуміння художньої вдачі українців, їх звичаїв і вірувань, передав їх просто і водночас оригінальне, і саме це забезпечило йому гідне місце в мистецькій спадщині нашого народу.

Микола Віталійович Лисенко

(22 (10) березня 1842, Гриньки (Полтавщина) — †6 листопада (24 жовтня) 1912, Київ) — український композитор, піаніст, диригент, педагог, збирач пісенного фольклору, громадський діяч.

Видатний український композитор другої половини ХІХ – початку ХХ століття. Він став основоположником української класичної музики, увійшов у історію національного мистецтва як талановитий диригент, педагог, вчений-фольклорист, визначний музично-громадський діяч.

Народився 22 березня 1842 року в с.Гриньках на Полтавщині в сім'ї поміщика. Батько був освіченою людиною; Миколка рано пізнав народну пісню і полюбив її на все життя. Першою вчителькою була його мати – непогана піаністка. Згодом його віддали у приватний пансіон для хлопчиків у Києві (в 10 років), потім – у Харківську гімназію. В Києві він весь час займається музикою – у чехів Нейкевича та Паночіні, в Харкові – у Вольнера, Вільчена, виявляє неабиякий хист виконавця-піаніста, пише перші невеличкі салонні п'єси на теми українських народних мелодій, виступає на вечорах як акомпаніатор.

У 1859 р. закінчив Харківську гімназію та вступає на природничий факультет Харківського університету, а через рік переводиться на той же факультет до Київського університету; в Київ переїжджають на постійне місце

проживання і його батьки. Лисенко поринає у студентське життя: прагне пізнати науки, бере участь у таємних гуртках молоді, влітку активно збирав фольклор. Збір, запис, вивчення, обробка і популяризація народних пісень стають основним з його занять. Він захоплюється поезією Т.Шевченка, палке і гнівне слово якого виховало Лисенка як громадянина і митця.

В університеті М.Лисенко збирає довкола себе однодумців і організовує студентський хор, репертуар якого складався з народних пісень, записаних і опрацьованих Лисенком.

Закінчив університет в 1865 р. із званням магістра, декілька років працював в Таращанському повіті на посаді мирового посередника, але любов до музики сприяє поступленню в Лейпцігську консерваторію (1867 – 1869 р.р.), в один з найвідоміших в Європі навчальних музичних закладів. Його вчителями були відомі педагоги – І.Мошельє, Є.Ріхтер та інші. Яскраве музичне обдарування дало йому можливість пройти повний курс фортепіанної гри, історії музики, всіх теоретичних предметів за 2 роки. Екзаменаційна комісія визнала гру випускника консерваторії гідного відзнаки і надала йому право на гастрольні подорожі по Європі.

За час перебування у Лейпцігу Лисенко створив: збірки народних пісень для голосу з фортепіано; ряд романсів на слова Т.Шевченка; струнні тріо і квартет; увертюру на тему української пісні “Ой запив козак, запив”; “Юнацьку симфонію”, “Українську сюїту у формі старовинних танців”, тощо. В Лейпцігу знайомився з творчістю О.Даргомижського, М.Глянки, відвідував концерти, де виконувались твори Й.Баха, Л.Бетховена, В.Моцарта, К.М.Вебера.

Кілька років по закінченні Лейпцігської консерваторії, Лисенко працює в Києві, здобуває визнання як піаніст-виконавець, педагог. Організовує хор аматорів, дає концерти слов'янської музики записує народні пісні (від селянки Меланії Загорської), знайомляться з відомим кобзарем Остапом Вересаєм, пише наукову працю “Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая; пише ряд творів: оперету “Чорноморці”, “Різдвяна ніч” (перероблена на оперу), романси.

З 1874 по 1876 р. Лисенко перебував у Петербурзі – великому політичному і культурному центрі того часу; навчається в Петербургській консерваторії; відвідує лекції з інструментовки у М.Римського-Корсакова, знайомиться з М.Мусоргським, Бородиним, Стасовим. У цей час пише вокальну і фортепіанну музику, опрацьовує народні пісні для хору, організовує хор (“Слов’янські концерти”).

З 1876 р. проживає у Києві, працює в інституті благородних дівчат, згодом – в організованій ним в 1904 р. музично-драматичній школі.

У 70-х роках Лисенко створив значну кількість романсів, фортепіанних пісень для голосу з фортепіано (в основі – поезії Т.Шевченка). Митця приваблюють героїко-історичні, ліричні, лірико-побутові теми, народно-жанрові замальовки. З фортепіанних творів відзначаються соната, два концерти полонези і дві українські рапсодії.

В цей період поштовбується зацікавленість його хоровою музикою; гастролює з хором по Україні.

В період 70-і – 80-і роки написана значна кількість хорових творів, велика кількість обробок народних пісень для хору, кантати “Б’ють пороги”, “РАдуйся, ниво неполитая”, “Хорова поема “Іван Гус”, хори “Сон”, “Ой, діброво, темний гаю” – усі на слова Т.Шевченка.

У 80-ті роки Лисенко активно працює в оперному жанрі. Він пише лірико-побутову фантастичну оперу “Утоплена”, дитячу оперу “Коза-дереза”, лірично-побутову “Наталка Полтавка”, величну героїко-історичну народну драму “Тарас Бульба” – твір, що є вершиною композиторської діяльності Лисенка і найвищим досягненням в українській оперній музиці того часу.

Десятиліття 1880 – 1890 р. було плідним у творчості Лисенка. В його творах заклик до боротьби з соціальною несправедливістю, світлі мрії про майбутнє, віра в народ, його творчі сили. Музика його, що міцно спирається на фольклорну основу, доступна, близька кожній людині. В останні двадцять років Лисенко проводить невтомну музичну діяльність, з хором широко концертує, каже, що “будить заспаних земляків”. Продовжують виходити у світ обробки

народних пісень для хору, випуски народних пісень для голосу з фортепіано, окремі фольклорні цикли – “Веснянки”, “Купальська справа”, “Колядки та щедрівки” , “Весілля”. Про український фольклор написав кілька наукових розвідок “Дума про Богдана Хмельницького і Барабаша, записана від кобзаря П.Братиці”, “НАродні музичні інструменти на Україні” та інші.

Новою сторінкою у його вокальній музиці є романси на вірші Г.Гейне, І.Франка, Л.Українки, Олександра Олеся та ін. З великих форм пише кантату “На вічну пам’ять Котляревському”, дитячі опери “Пан Коцький”, “Зима і весна”, створює ряд мініатюр для фортепіано. Дружить з Кропивницьким, Садовским, Заньковецькою.

У 1903 р. музична громадськість широко святкувала 35-річчя творчої діяльності М.Лисенка. на забрані гроші (збирали йому на будинок) Лисенко відкрив музично-драматичну школу, які віддав усі свої сили, в ній працював до останнього дня. Школа випустила багатьох музикантів, музичних і драматичних, артистів (К.стецнко, Л.Ревуцький, В.Верховинець та ін.). Після революції школа була перейменована у Державний музично-драматичний інститут ім.М.Лисенка, згодом реформований у Київську консерваторію та Київський театральний інститут.

На події 1905 – 1907 р.р. Лисенко відгукувався хором “Вічний революціонер”, солоспівом “В гурдях вогонь”; згодом пише оперу-сатиру “Енеїда”, музику до драми М.Старицького “Остання ніч”, ряд ліричних мініатюр, декілька хорів, фортепіанні п’єси.

Помер композитор 6 листопада 1912 р. Похорон його перетворився в грандіозну демонстрацію народної любові і поваги до нього. Похований на Байковому кладовищі у Києві.

Лисенко. Фортепіанна творчість.

Чимало Лисенкових, порівняно нескладних за фактурою, фольклорних п’єс збагачували репертуар любителів музики та програми домашніх аматорських концертів, але це вже був значно вищий етап розвитку цього

жанру: фортепіанні твори М.Лисенка відзначалися великою художністю, змістовністю, образністю, справжнім піанізмом. Це здебільшого картинки настрою витончені жанрові мініатюри (“Мрія”, “Баркарола”, “Листок з альбому”, “Вальс”...) які близькі за характером та засобами виразності до дрібних фортепіанних п’єс Е.Гріга., М.Мендельсона, альбому “Пори року” П.Чайковського. як і у великих формах, тут композитор нерідко розробляв мотиви народнопісенного мистецтва.

Типовими рисами його фортепіанної творчості є висока майстерність, справжня піаністичність, трактування фортепіано, як співучого, виразного інструменту.

Заслуга М.Лисенка полягає у тому, що він підняв фортепіанну музику на рівень професіоналізму, виніс її на широку концертну естраду, зробив доступною масовому слухачеві.

Фольклорна робота.

З першою на Україні фольклорною роботою виступив на поч.70-х років М.Лисенко. повна її назва “Характеристика музыкальных особенностей малорусских дум и песен, исполняемых кобзарем Остапом Вересаем” (надрукована вперше в “Записках Юго-Западного отделения русского географического общества”, Т.1, V 1874). У цій розвідці Лисенко узагальнює особливості української народної музики, описує народний інструмент бандуру і, що особливо важливо висловлює передові естетичні погляди на мистецтво та його роль у суспільстві.

Немале значення мали інші праці М.Лисенка

- “Дума про Хмельницького та Барабаша”, (“Киевская старина” 1888 р.)
- “Про торбан і музику пісень Віторд” (“Киевская старина 1892”)
- “Народні музичні інструменти на Україні” (“Зоря” Львів, 1894)

Дитячі опери М.В.Лисенка

Новаторство Лисенка як оперного композитора виявилось і в спрямуванні і на дитячу аудиторію. Його три опери започатковують в українській музиці жанр дитячої опери. Всі вони розраховані на виконання дітьми різного віку.

“Коза-дереза” – (1888 рік) адресована дошкільнятам.

“Пан Коцький” – (1891 рік) – молодшим школярам

“Зима і весна” – (1891 рік) – дітям дошкільного віку.

Автором лібретто цих опер була українська письменниця Дніпрова Чайка (Л.О.Василевська).

Залучення дітей до такого складного жанру як опера була прогресивним явищем. Шлях опанування дітьми специфікою оперного мистецтва мав лежати, на думку Лисенка, через народну музику, знайомі малечі мелодії, образи казок і народних поезій.

Однією з відомих дитячих опер М.Лисенка є одноактна опера “Коза-дереза” – музична інсценізація відомої казки про хитру козу, підступність якої перемогла дружба звірів. За своєю структурою “Коза-дереза” належить до найпростіших казок з рефреною будовою (“Рукавичка”, “Ріпка”), щоразу після епізоду появи нового персонажу в опері звучить рефрен відповідь Кози : “Я коза-дереза”, що надає творові в цілому форми Рондо.

Українська пісенність проймає всю оперу. Для кожного персонажу композитор добирає відповідні народні мелодії. Свої оперки, як називав їх сам Лисенко, він писав для юних виконавців, враховуючи можливості дитячого виконання. Лисенко використовував мелодії, легкі для запам’ятовування.

Музичний портрет Лисички, веселої і чепурної, змальовується мелодією “Я лисичка, я сестричка” (близька до української народної пісні “Казав мені батько”). Музичний портрет “Зайчика-лапанчика” – “Добрий вечір, Лисонько” (“Добрий вечір, дівчино”). Музичний портрет вовка – мелодія “А я сірий вовчок” – “Ой під вишнею”. Музичний портрет ведмедя – пісня “Ходив, походив” – “Ходив, походив місяць”. І музичний портрет – “А я рак неборак” – “І шумить, і гуде”.

ОПЕРА "ТАРАС БУЛЬБА"

Площа в Києві перед Братським монастирем, неподалік - ринок Старий кобзар розповідає присутнім про героїчне минуле українського народу, про подвиги запорізьких козаків. І зараз, у тяжку для України годину закликає захищати Батьківщину. З монастиря виходять Тарас Бульба з синами. Залишаючи їх в бурсі на навчання, він просить монахів виховувати їх у душі любові до рідної країни. Андрій розповідає братові про зустріч прекрасною панночкою, чия врода полонила його назавжди. Наближається католицька процесія. Спереду виступає воєвода з дочкою. В ній Андрій несподівано впізнає свою обраницю. Намарно перестерігає його Остапа: він вирішує добитись зустрічі з Марильцею.

Донька дубненського воєводи Марильця мріє про зустріч з вродливим бурсаком. Несподівано з'являється Андрій, що потайки пробрався у замок. Марильця дражниться з Андрієм, одягає його для забави панянкою. Раптом чуються кроки воєводи. Андрій ховається. Проте чує, як батько суворо картає доньку за те, що вона відмовила знатному і багатому претенденту на її руку. Ображений почутим, Андрій вистрибує через вікно в сад, служниця Марильці допомагає йому втекти. Челяді не вдається піймати юнака, а служниця клянеться, що в кімнаті нікого не було. Марильця радіє тому, що юнакові вдалось врятуватись.

На хуторі Настя чекає сподіваних синів з поверненням. Марно пройшли її молоді літа, щастя вона не зазнала, одна розрада - діти. Нарешті вони з'являються в рідному домі у супроводі батька. Сходяться на хутір гості, розпочинається бенкет. Тарас піднімає першу чарку за те, щоб його сини вміли захищати Батьківщину від ворога. Гості підтримують господаря і славлять молодих лицарів. Розпалений власною мовою, Тарас одразу вирішує вирушати з синами на Січ. не залишаючись вдома на відпочинок. Марно ридає стара мати, благаючи затриматись ще хоч на день, не розлучати синами, — батько невблаганний.

На Січі вони застають непримиренний конфлікт між старшиною та простими козаками: козаки прагнуть виступати в похід проти польської шляхти, а старшина залишається бездіяльною, не хоче втратити статків. Розпочинаються вибори кошового, та вони ніяк не можуть вирішитись так, щоби догодити всім. Прибулий гінець розповідає про страшні бої між поляками та козацькими полками. Військо виступає в похід на Дубно.

У таборі коло обложеного Дубна Андрій не спить уночі, а мріє про кохану Марильцю. Раптом у табір прослизає якась людина, непомітно наче тінь: це служниця Марильці, татарка. Вона прийшла розповісти закоханому козакові, що у Дубно наступив голод, і його обраниці теж загрожує голодна смерть. Андрій, не вагаючись, покидає табір, збирає харчі для поляків і потаємним підземним ходом слідує за служницею у фортецю.

У покоях дубненської фортеці виснажені голодом польські шляхтичі моляться про порятунок. Поява Андрія означає для них життя. Засліплений вродою панночки, своїм першим коханням, Андрій зрікається Батьківщини і стає зрадникам. Спочатку воєвода гнівно відкидає освідчення козака, проте потім погоджується, благословляє молодих та довіряє Андрієві командувати військом.

Тарас, вибраний козаками наказним отаманом, піднімає військо на штурм фортеці. Перед штурмом маркітант Янкель повідомляє йому про зраду сина. Тарас у розпачі клянеться помститись зрадникові і проклинає день, коли народився син-відступник. В розпалі битви Тарас заманює сина у пастку і карає його власною рукою. Андрій вмирає з іменем Марильці на вустах. Остапу відчай схиляється над тілам брата. Запорожці кидаються на штурм Дубненської фортеці.

УКРАЇНСЬКА ОПЕРА В ЛИСЕНКІВСЬКУ ДОБУ

("Осада Дубно" П.Сокальського, "Катерина" М.Аркаса)

В другій половині XIX сторіччя одним з найважливіших музичних жанрів, котрий майже у всіх європейських країнах займав важливе місце у

культурно-просвітницькому процесі, втілював національні ідеали і свідчив про належний духовний рівень нації, залишалась опера. Тож не дивно, що поруч з Лисенком, котрий створив найвидатніші оперні зразки в українській культурі XIX сторіччя, працюють і інші, можливо, менш масштабні автори, проте і їх внесок у вітчизняну музику є достатньо вагомим.

Серед цих композиторів в першу чергу згадаємо Петра Петровича Сокальського (1832 -1887) - плідного композитора, фольклориста, критика, громадського діяча. Він народився у Харкові, в родині професора університету. За освітою він був хіміком, закінчив природознавчий факультет Харківського університету. Проте не надто довго працював за основним фахом, а присвятив себе більше мистецтву та просвітницькій діяльності. Після закінчення університету переїжджає в Петербург, щоб там поповнити освіту, проте в пошуках заробітку йому доводиться працювати вихователем поміщицьких дітей в російській провінції. Декілька років він перебував у США, навчав дітей російського консула. Тоді ж, за океаном виникають задуми написання опер - "Мазепи" на текст Пушкіна, "Майської ночі" за Гоголем та "Осади Дубно" за його ж повістю "Тарас Бульба". В 1858 р. повертається в Одесу, провадить активну фольклористичну та музично-критичну діяльність. На початку 60-х років знову недовгий час перебуває в Петербурзі, відвідує заняття в консерваторії. Від 1864 р. і до смерті живе в Одесі, і в ці роки виявляється одним з найбільш діяльних організаторів культурного життя - утворює хор, читає лекції, засновує Товариство любителів музики, а водночас не покидає композиції та науково-критичної праці. Різносторонність інтересів, виняткова ерудиція, широке коло художніх уподобань позначились і на творчості Сокальського: його перу належать численні хори, солоспіви на вірші українських і російських поетів, фортепіанні п'єси, кантата "Пир Петра Великого", програмні оркестрові твори, зокрема "Відгомони України" ("На лугах") та багато інших. Але основним здобутком митця була опера за знаменитою повістю Миколи Гоголя - "Осада Дубно", котра попередила часом виникнення (1878) оперу "Тарас Бульба" Лисенка на той самий сюжет.

Сокальський спирався в опері на інтонаційні джерела української народної пісні, не уникаючи і цитат: так, в другій дії хор "Есть защита для отчизны" ґрунтується на темі української народної пісні часів козаччини "Гей, не дивуйте, добрії люди". Дуже часто арії та хори з опери наближені до епічних дум, до їх розповідно-героїчної манери, як, наприклад, в монументальній арії-монолозі Тараса "Вы слышали от дедов и отцов" або насичені активними маршовими ритмами, як арія Остапа "Гей, был отаман завзятый". На противагу до них польські персонажі охарактеризовані інтонаціями і ритмами своїх придворних танців - насамперед, полонезу. Вводить композитор і елементи східного, екзотичного колориту, що помітні в партії татарки Аглаї, служниці панночки Марильці. В цілому опера Сокальського написана в доволі традиційному романтичному дусі, її музична мова емоційна, відкрита, насичена декламаційно-драматичними зворотами що сприяє напруженості, динамічності музично-театральної дії.

Цікавою постаттю української культури кінця XIX сторіччя був Микола Миколайович Аркас (1852 - 1909). Він народився в місті Миколаєві, в сім'ї адмірала Чорноморського флоту. Юнак отримав дуже старанну і різнобічну освіту: спочатку навчався в Училищі правознавства в Петербурзі, потім - в одеській гімназії, де серед його учителів був і Ніщинський, врешті на фізико-математичному факультеті Новоросійського (Одеського) університету.

Після завершення навчання, за родинною традицією Аркас працював у морському міністерстві, згодом покинув службу чиновника, проте погодився на посаду мирового судді у сусідньому Херсоні. Всі ці роки, паралельно зі службовими заняттями, Аркас багато часу присвячує улюбленим заняттям - вивченню української історії та композиції, підтримує зв'язки з колишнім педагогом Ніщинським, за його посередництвом знайомиться з видатними українськими акторами, засновниками "театру корифеїв" - Марком Кропивницьким, Панасом Саксаганським, Миколою Садовським, а також з Лисенком. Хоча композитор довгі роки був невиліковно хворим, він все одно не покидає серйозних занять історією та композицією. У 1908 р, за рік до смерті,

Аркас завершив плід своєї багатолітньої праці історика – книгу “Історія України-Руси”, в якій автор відстоює позицію української державності, її відрубності від російської імперії. Значення цього дослідження належним чином оцінили лише наші сучасники. Паралельно з історичними студіями він не покидає і роботи над основним музичним твором - оперою "Катерина" за поемою Шевченка, котру закінчив у 1890 р.

Сюжет славнозвісної поеми Шевченка дещо змінений в опері, порівняно з першоджерелом: композитор вводить постать сільського парубка Андрія Безвершого, закоханого в Катерину, більш детально змальовує батьків Катрі дає і розбудовані народні сцени. За традицією основне місце в музичній мові опери належить народнопісенним джерелам, проте композитор особливу увагу приділяє більш пізньому різновиду - пісні-романсу, проте доповнює її і здобутками новішого оперного стилю: драматичного, дієвого, зосередженого на психології особистості. Отже "Катерину" можемо окреслити, як лірико-драматичну оперу. Великий вплив на її стиль мала сценічна та вокальна творчість Лисенка, зокрема ліричні епізоди "Тараса Бульби", "Утопленої", такі солоспіви, як "Ой, одна я, одна" чи "Полюбилася я" на вірші Шевченка, почасти також оперна лірика Чайковського.

В центрі уваги автора - детальний і різнобічний показ переживань головної героїні, які коливаються від щастя кохати і бути коханою (сцени з Іваном та з Андрієм в I дії), до надії всупереч всім пересторогам (II дія), врешті до глибокого розпачу (III дія). Всі інші персонажі лише відтіняють складний і суперечливий внутрішній світ Катерини, трагічність її долі. Недаремно і самі засади пісні-романсу з його м'якою наспівністю, задушевною ліричністю доповнюються в її партії драматичними, розповідними елементами, часом імітують чисто мовні ефекти - вигуки, ствердні репліки, або замріяну розповідність. Саме тому основною формою опери стає не розгорнута арія, а коротше, зате набагато динамічніше і стисліше за розвитком аріозо, поруч з тим дуже важливу роль відіграють діалогічні сцени персонажів. Як найважливіші для музичної драми сольні номери згадаємо аріозо Катрі "Чи правда, сестриці"

(I дія), аріозо зі сцени з батьками "Ой, згляньтесь, рідні, на моє лихо", а особливо два номери з фінального акту - аріозо "Не вернуса" та трагічна "Колискова", яку Катря співає своєму синові на зимовій дорозі перед тим, як відібрати собі життя.

Близьким в музичному виразі до ліричної чутливої партії Катрі є і образ Андрія, закоханого в неї юнака; його аріозо з першої дії - "Здається, неначе і справді і я колись був щасливий" - теж має народнопісенну основу. В партії батька і матері Катрі переважають драматичні риси (аріозо батька "Сподівався бачить дочку" з II дії) та інтонації плачів-голосінь (аріозо матері "А хто ж мою головоньку" з II дії).

Важливе місце в опері займають і хори. Це пов'язано не лише з традицією української національної опери, котра велику увагу приділяла масовим хоровим епізодам, згідно з календарно-обрядовими засадами фольклору, але й із своєрідним сценічним задумом композитора: в народних сценах немовби "відлунює" драма героїні, вони створюють виразний український колорит. Аркас використовує іноді яскраві цитати з фольклору. Так, в першій дії одразу експонуються дві народні пісні в обробці композитора, пристосовані до сценічної дії: парубочий хор "Гей по синьому морю" та дівочий "У неділю ранечко". У принципах обробки Аркаса орієнтується на досягнення Лисенка.

Опера "Катерина" стала помітним досягненням українського музичного театру кінця XIX - початку XX сторіч. Її першу постановку здійснив друг композитора, М.Кропивницький у 1899р, після чого вона неодноразово відновлювалась на сценах оперних театрів України.

Михайло Миколайович Калачевський

(26 вересня 1851 - 1907)

- український композитор, піаніст, музично-громадський діяч та юрист.

Михайло Калачевський належав до плеяди тих українських митців другої половини XIX сторіччя, котрі, хоч і отримали професійну освіту за кордоном, у визначних європейських центрах, проте продовжували свою діяльність на Батьківщині, були дуже тісно пов'язані з її культурними традиціями і не мислили себе поза Україною. Проте його непересічний талант, котрий помітний вже в його ранньому творі – “Українській симфонії”, написаній у Лейпцигу під час навчання, через несприятливі обставини життя не зміг розкритись у повному масштабі. Так він і залишився у пам'яті поколінь автором одного твору, але масштабного симфонічного твору, важливого для вітчизняної культури.

Біографічні відомості про Калачевського вкрай скупі і неповні, вони ґрунтуються на суперечливих свідченнях сучасників та односельців композитора, а також на деяких енциклопедичних та журнальних статтях, що з'являлись російською та німецькою мовами. Зокрема, знаємо, що він народився 2 жовтня 1850 р. у селі Семи Могили Глобинського району на Полтавщині. Його батько був дрібним поміщиком, отже, якщо пам'ятати про звичаї і традиції заможних родин другої половини XIX сторіччя, можна припустити, що музика, спів, гра на фортепіано займали значне місце в інтересах дворянства. Невідомо, які причини спонукали Михайла Калачевського рішуче обрати музику справою свого життя і податись на навчання до одного з найбільших європейських культурних центрів -Лейпцигу, але він став, поруч з Лисенком (також уродженцем Полтавщини), одним з перших українських музикантів, що отримали спеціальну освіту за кордоном. Навчатись у Німеччині він почав, ймовірно, на початку 70-х років. Його викладачем по спеціальності був професор Ріхтер, один з найбільш досвідчених фахівців, викладачів композиції у Лейпцигській консерваторії. Випускний іспит Калачевський здавав у 1876 р. Його дипломною роботою була "Українська симфонія", якою він сам продиригував. Лише цей твір, та ще декілька романсів і фортепіанних мініатюр, згадки про інші камерні твори, - ось і все, що ми сьогодні маємо з творчої спадщини композитора.

Після завершення навчання у Лейпцигу Калачевський повертається на Україну. Можливо, що він навчався на юридичному факультеті Київського або Харківського університету. Таке припущення можемо зробити через те, що, по-перше, лише на початку вісімдесятих років з'являються перші згадки про його перебування у Кременчуці, а, по-друге, в Кременчуці він працює адвокатом, а потім стає навіть головою земської управи. Його громадська діяльність була доволі активною, він багато зробив для покращення становища своїх краян.

Для розвитку музичного життя він теж зробив достатньо багато. Наприклад, саме йому мешканці Кременчука завдячують організацією камерного тріо (фортепіано, скрипка, віолончель), в якому виступали представники місцевої інтелігенції. Відомо, що Калачевський організував концерти та мистецькі вечори в містечку. Проте, очевидно, численні суспільні обов'язки, з одного боку, а також примітивне, обмежене культурне життя в провінції - з іншого, спричинилось до того, що яскравий талант композитора майже не знаходить підтримки, а відтак і не може повністю розкритись. У 1900 році він важко захворів, отже, в останні роки життя відходить від активної громадської діяльності. Єдиним світлим променем в цей час стало виконання у 1905 р. у рідному місті "Української симфонії" оркестром полтавського відділення Російського Музичного Товариства під керівництвом диригента Д.Ахшарумова. На цей концерт композитор, подолавши свою важку хворобу, все-таки прийшов. А невдовзі він помер у Кременчуці 1910 та 1912 роками, непомічений, забутий всіма.

“Українська симфонія”

Симфонічний жанр був не надто популярним в українській музиці XVIII - XIX сторіч, оркестрів навіть у великих містах майже не існувало тому симфоній, що попереджували б твір Калачевського, не так і багато у вітчизняній культурній спадщині - це передусім, “Концертна симфонія” Д.Бортнянського, декілька симфоній невідомих авторів, серед них найбільш знана - Симфонія на українські народні теми В.Овсянико-Куликовського "Юнацька" симфонія М.Лисенка.

Таким чином, значення "Української симфонії" Калачевського в національній музичній культурі особливе: вона практично започатковує традицію монументальних симфонічних циклів, що виявиться вельми плідною, і є одним з перших зразків цього жанру. В цьому ж руслі, тобто спираючись на українську пісенну, епічну, церковну мелодику, у поєднанні з європейськими класичними принципами побудови, згодом, в ХХ сторіччі, будуть написані і Друга симфонія Ревуцького, і Третя симфонія Лятошинського, і "Прикарпатська симфонія" С.Людкевича, і "Симфонія в стилі українського барокко" Л.Колодуба і багато інших оркестрових композицій.

"Українська симфонія" побудована за класичними канонами, складається з чотирьох частин, котрі контрастують між собою за настроями темпами, масштабами. В основу кожної з частин покладені мелодії українських народних пісень, здебільшого, добре відомі і поширені у музичному побуті. Хтозна, можливо, композитор згадав улюблені пісні, що найчастіше звучали в його домі на Полтавщині. Припущення це тим більше ймовірне, що в основу першої частини покладена тема пісні "Віють вітри", котру земляк Калачевського, знаменитий поет і драматург І.Котляревський використав для своєї п'єси "Наталка Полтавка". Цю пісенну тему композитор проводить у першій частині навіть двічі: спочатку у тривалому повільному вступі, де вона звучить замріяно і зосереджено, а пізніше у швидкому розділі де пісенна мелодія набуває схвильованості, ніби втілює захоплення і радісне піднесення юності (Нотний приклад № 18). На противагу до неї наступна тема старовинної української пісні "Йшли корови із діброви, а овечки з поля" сповнена внутрішнього спокою, врівноваженості. Ці обидві теми протягом частини багатоманітно розвиваються, набувають розмаїтих емоційних барв -то бурхливих, драматичних, то просвітлених. Калачевський застосовує тут багаті можливості оркестру, відтінки звучності різних інструментів: близькі до людського голосу скрипки, печальні наспіви флейти, глибокий, м'який тембр гобою, та інші. Ці зміни настроїв і переживань неначе втілюють різні стани людської душі, а пісня виражає їх, супроводжує і в радості, і в горі. Калачевський тут демонструє

також свою високу професійну майстерність, володіння складними прийомами композиторської техніки: він проводить тему пісні "Віють вітри" у поліфонічному викладі фугато, а після того істотно видозмінює її, стискаючи до коротких мотивів, внаслідок чого вона набуває більшої динамічності, рухливості, "перекидає" ці мотиви у різні інструменти тощо. У завершенні частини тема "Віють вітри" звучить так, як вона викладена була у вступі, таким чином, перекидається арка між початковим і завершуючим епізодом, а сама частина набуває особливої цілісності.

Друга частина - скерцо, що в перекладі з італійської мови означає "жарт". Ще видатний німецький композитор Людвіг ван Бетховен вводить цю частину у симфонічний цикл. Калачевський, для якого творчість Бетховена служила за взірць симфонічної музики, теж її використовує, проте, порівняно з класичною традицією, заміняє місцями жваву, жартівливу і ліричну частину: зазвичай у циклах класиків друга частина була повільна, а третя - швидка, танцювальна, в "Українській симфонії" ж діється навпаки, скерцо попереджує ліричний "Романс".

Грайливо-задерикувата тема української народної пісні "Дівка в сінях стояла, на козака моргала" якнайкраще відповідає сутності скерцо. І хоча, здавалось би, така "жанрова сценка" не вимагає від автора надто складних виразових засобів, Калачевський демонструє неабияку винахідливість: тема перекидається від одної групи інструментів у іншу, створюється ефект жвавого діалогу між козаком і дівчиною. Як і в першій частині, пісенна тема набуває в процесі розвитку різних відтінків переживання: то граціозного, то жалібного ("ти прийди, ти прийди, серце моє"), то насмішкуватого, що відповідає змісту пісні.

Третя повільна частина носить назву "Романс", яку композитор обирає не випадково: адже романси і солоспіви були найпопулярнішими у середовищі українських аматорів музики того часу. В основі частини - тема пісні "Побратався сокіл з сизокрилим орлом", що має риси епічності, розповідності. Автор досить істотно видозмінює її, не цитуючи точно, як у попередніх

частинах. У варіанті, запропонованому Кадачевським, ця тема видається навіть дещо спорідненою з темою першої частини "Віють вітри" Прагнення митця показати внутрішні емоційні видозміни пісенної теми втілюється і в "Романсі". Споглядальна, м'яка лірична пісня поступово набуває рис драматизму, в середньому епізоді - духовної просвітленості, у завершенні повертається до спокійно-зосередженого стану.

Фінал симфонії-запальний, темпераментний, він ґрунтується на двох танцювальних темах: "Ой гай, гай зелененький" та "Ой джигуне, джигуне". Вихор танцю, здається, долає всі перешкоди, захоплює все у своє коло. Композитор використовує тут максимально всі можливості інструментів, потужне, монументальне звучання маси оркестру створює враження урочистого народного дійства, свята.

ГАЛИЦЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОРИЧЧЯ

**(Огляд творчості І.Лаврійського, В.Матюка, А.Вахнянина,
І.Воробкевича, О.Нижанківського, Д.Січинського)**

Окрім діяльності М.Вербицького друга половина ХІХ сторіччя в Галичині позначена творчими пошуками багатьох інших талановитих музикантів. Серед них особлива роль належить митцям-священикам І.Лаврівському, О.Нижанківському, Д.Січинському, а також вченому, політику та громадському діячеві А.Вахнянину. Кожен з них так чи інакше прилучився до того ж кола проблем національної культури, фольклорного впливу, що і Вербицький, проте зробив це кожен по-своєму.

Іван Лаврівський (1822 - 1873) - безпосередній продовжувач Вербицького у діяльності "перемишльської школи". Вражає збіжність їх біографій: як і Вербицький, він народився у священничій родині у провінції, у Лопінці неподалік Станіслава, вчився спочатку у дяко-учительській школі у Перемишлі, потім у Львівській духовній семінарії, користувався

покровительством єпископа І.Снігурського, рано прилучився до захоплення музикою, щоправда вже не під керівництвом А.Нанке (він помер невдовзі після того, як у нього навчався Вербицький), а у його наступника, теж чеха В Серсавія, а також у регента польського кафедрального костелу у Перемишлі ф.Лоренца.

Проте надалі доля його складається дещо інакше.

Лише декілька років він перебував на сільській парохії, пізніше Лаврівському вдається переїхати до Перемишля на посаду префекта (наставника) у духовній семінарії. Це був особливо плідний для його творчості час, оскільки він прилучається до керівництва хором дяко-учительської школи, пише для них свої твори, і навіть заслуговує у місцевій пресі похвали, як "достойний заступник Вербицького"².

Відтак декілька років (1854 - 1861) він перебуває у Кракові як адміністратор греко-католицької парохії, а з 1861 р. - і парохом. У Кракові продовжується досить активна творча діяльність Лаврівського, а окрім того, також і культурно-просвітницька, бо він видає там монографію про краківську парохію, а також готує до друку старовинний, знайдений ним рукопис про історію Руської (тобто, греко-католицької) церкви. У 1863 р. Лаврівський повертається до Львова, проте затримується тут недовго, оскільки відносини з місцевою церковною владою у нього складаються не найкраще. Тому він 1866 р. приймає пропозицію російського уряду зайняти посаду віце-директора духовної греко-католицької семінарії, проводить там останні роки свого життя і помирає у м. Холм (сьогодні - місто у Польщі), приєднаного на той час до Російської імперії.

Його творчість значно менше численна кількісно і більш обмежена у образному плані, аніж творчість Вербицького. Основним жанром, до якого він звертався, була хорова музика, як світська, так і духовна, а в ній втілював він, переважно, образи смутку, задуми, перейняті із старогалицької елегії. Такі образи панують, зокрема, у його церковній творчості, де зустрічаються жалобні псалми, хори "Вічная пам'ять", "Дух святий" тощо, а також у його світських

"пейзажних" хорах на вірші М.Устияновича "Осінь", на вірші П.Леонтовича "До соловія", "Думка" (один з цікавіших зразків перевтілення української пісенності, особливо жанру шумки), на слова невідомого автора "Піснь прощальна". Разом з тим суспільне піднесення русинів Галичини після "весни народів" надихнуло його на такі твори, як "Гей, братія, щиро та сміло" (вірші М.Шашкевича), "Козак до Торбана" (сл. І.Гушалевича), де дуже яскраво виділяються звороти коломийки, "Веселися, Галицька Русь" невідомого автора).

Менше пощастило Лаврівському з музикою до театру. Його три співогри не були виставлені на сцені з різних причин, зокрема, щодо однієї з них "Пан Довгоніс", були висунені політичні претензії. Внаслідок того, більшість творів для театру залишилась у рукописах, тому до нас не дійшла.

Спадкоємцем традицій "перемишльської школи" став і Віктор Матюк (1852 - 1912), учень М.Вербицького, який навчався у автора національного гімну в останній рік його життя.

Він походив зі священничої родини, з с. Тудорковичі коло Львова, як і його попередники, навчався у дяко-учительській школі в Перемишлі, там брав лекції у Лаврівського, згодом продовжив навчання у Львівській духовній семінарії. Його творчий шлях розпочався дуже рано: ще будучи учнем VII класу школи, він написав свою славнозвісну пісню "Веснівка" ("Цвітка дрібная") на вірші М.Шашкевича, що увійшла в "золотий фонд" української вокальної музики.

Після закінчення семінарії Матюк отримав парохію в с. Карові неподалік Сокаля, де прожив майже все своє життя, постійно приїжджаючи до Львова для участі в різних культурно-громадських акціях, для видавництва підручників, статей, своїх творів. Роль Матюка в громадському житті обумовлюється його позицією митця-просвітника. Як священник, він розумів велике значення освіти в житті народу, тож багато уваги приділяє розвитку шкільництва, закладає осередки "Просвіти" по селах.

Серед його теоретичних праць особливе місце посідає "Шкільний співаник", виданий на початку XX сторіччя, що ґрунтується виключно на українській церковній музиці. Окремої згадки заслуговує його дружба з

митрополитом Андреем Шептицьким, котрий дуже високо цінував суспільні і мистецькі здобутки Матюка.

Як композитор. Матюк найбільше проявив себе в жанрі солоспіву. Оскільки Вербицький і Лаврівський звертались вкрай рідко до сольної пісні, то Матюка сміливо можна вважати першим визначнішим галицьцьким композитором у цій галузі, що створив коло п'ятдесяти сольних пісень. Багато з них нав'язні лірикою західноукраїнських поетів ХІХ сторіччя, зокрема, Володимира Шашкевича, В.Масляка, І.Гушалевича, вперше в країні він підносить у вокальній творчості поезію німецького автора Г.Гайне ("Ой плакав я впросонню", "Ти маєш брилянти і перли"), а також польського романтика А.Міцкевича. В більшості його солоспівів переважає м'який, елегійний настрій, делікатні емоційні барви, часто зустрічаються образи природи, що ніби відгукуються на почуття люпини. Солоспіву Матюка мали великий успіх в найширших колах русинів, виконувались видатними співаками О.Мишугою, М.Менцінським, М.Голинським. Відомо, що славетна співачка Соломія Крушельницька навіть на концерті перед російським царем на закінчення заспівала саме "Веснівку". Інша плідна галузь його творчості - духовні і світські хори. Його повна Літургія, так як і окремі частини бослуження дотепер побутують у практиці церковних хорів. Серед світських хорів заслужену популярність здобули "До руської пісні" та "Крилець, крилець, соколе дай" на слова Б.Кирчіва, "Не згасайте ясні зорі" на слова Б.Мегелі. Незмінний успіх супроводжував і вистави-співогри Матюка. Він написав їх більше як десять, звертаючись, в основному, до актуальних проблем сьогодення - важкого становища рекрутів у цісарській армії ("Капраль Тимкю", "Інвалід"), долі перших емігрантів ("Наші поселенці"), а також до типових в українському театральному репертуарі любовних історій ("Нещасна любов"). Окремі номери з цих вистав - солоспіву і хори часто співались як самостійні твори в концертах і саме таким чином поширювались серед музикальної публіки. Так сталося, зокрема, з хором "Родимий краю", що початкове завершував співогру "Капраль

Тимко", проте вже невдовзі після написання співався як самостійний твір усіма професійними та аматорськими колективами Галичини.

Дуже влучно про роль Матюка в галицькій культурі сказав СЛювкевич:

"... хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому

- Вербицьким і Лаврівським - мусить знайтись місце для таких "змарнованих талантів" та "тихих працівників", як автор "Крилець", "Веснівки" та "Капраля Тимка" - Віктор Матюк".

Анатоль (Наталь) Вахнянин (1841 - 1908), як і більшість галицьких митців, походив з родини священика. Саме середовище духовенства на Західній Україні відіграло роль рушійної культурної сили, тому вже генетичний код "запрограмував" священицького нащадка на культурно-просвітницьку діяльність. Так сталося і з Вахнянином. Показовим є і той факт, що після початкової школи Вахнянин продовжив навчання у Перемишлі: йому поталанило у спілкуванні із І-Лаврівським, М.Вербицьким, педагогом-чехом В.Серсавієм. Таким чином, юнак перейняв на себе функції продовжувача традицій "перемишльської школи". Подальшу освіту він здобув у Відні, на історико-географічному факультеті університету, але вже як студент проявив себе активним суспільним діячем: увійшов до числа прогресивно настроєних українців, що навчались і працювали у австрійській столиці, і разом з ними заснував українське академічне товариство "Січ" у 1868, яке проіснувало до 1947 р.

Після повернення до Львова у 1868 р. він став одним з найбільш активних суспільних, культурних та наукових діячів Галичини. Незважаючи на скромну посаду вчителя гімназії, він одразу увійшов до провідних кіл української інтелігенції. Головною метою його життя було піднесення культурно-освітнього рівня русинів. Тому він протягом 70-х – 90-х р.р. XIX сторіччя став ініціатором створення товариств "Просвіта", музично-хорового - "Торбан", а на його основі згодом "Боян". Свою мрію про професійну музичну освіту серед русинів він реалізував, ставши засновником і першим директором Вищого музичного

інституту ім. Лисенка у Львові. Його діяльність не обмежується лише музичною сферою: він був визначним політиком, послом до Віденського та галицького сейму, членом освітньої комісії, автором підручників для українських шкіл (причому як з географії, так і з музично-теоретичного предмету гармонії).

Попри всі обов'язки у суспільному та політичному житті, Вахнянин став ще й видатним композитором та хоровим диригентом, автором першої західноукраїнської опери "Купало", для котрої сам і написав лібретто. Варто згадати також про інтенсивну журналістську та літературну працю Вахнянина про те, що він відгукувався на будь-яку важливішу подію у культурному та суспільному житті України; про його літературні здібності дуже позитивно відгукувався І.Франко. Немала його заслуга полягала у "наведенні контактів" між діячами Наддніпрянської України і Галичини: наприклад, саме за його ініціативою був запрошений до Львова М.Лисенко, він же організував шевченківські вечори у Львові та, раніше, у Відні. Отже, за ініціативою Вахнянина суспільно-культурне життя Галичини піднялось на значно вищій щабель, збагатилось новими формами.

Відомо, що над оперою "Купало" Вахнянин працював дуже довго, майже двадцять років, з 1872 по 1890 р. У своїх "Споминах з життя" описує історію створення опери: "... Народний театр одушевляв провінцію... Я творив лібретто і мелодії, складав усе в цілість, а він (Іллярій Гуневич, польський теоретик, вчитель, друг і порадник композитора – Л.К.) справляв гармонію та показував мені способи інструментування... По 1870 році я... доповняв "Купала", частина по частині довгі літа, бо і часу не було за шкільними заняттями, а вже тоді Гуневича не було в живих. Покінчивши цю мою роботу, я переробляв її та доповняв тричі, доки не надав їй теперішній вид.

Як бачимо, робота над оперою вимагала від композитора максимального напруження і зусиль. Історичний сюжет, ймовірно, нав'язаний озгорнутими патріотичними оперними полотнами композиторів з "Великої України" - перш за все, "Тарасом Бульбою", "Енеїдою", незавершеною "Марусею Богуславкою"

Лисенка, "Запорожцем за Дунаєм" Гулака-Артемівського. За життя композитора опера не побачила світла сцени, і була поставлена лише набагато пізніше, спочатку у двадцятих роках у Харківському оперному театрі, а в 1990 р. - був відновлений силами оперної студії Львівської консерваторії в редакції М.Скорика.

Популярністю користувались і деякі його хори, серед них - "Наша жизнь" на слова І.Гушалевича, "Хор норманів" на вірші М.Устияновича з музики до драми "Ярополк", а також солоспів "Помарніла наша доля" на вірші О.Партицького.

На Буковині найбільш плідно розвивав професійну музичну культуру Сидір (Ісидор) Воробкевич (1836 - 1903). Він народився у Чернівцях, отримав професійну і духовну освіту у австрійській столиці, в 1868 р. закінчив Віденську консерваторію. Після повернення до рідного міста працював в університеті, зокрема від 1875 р. був професором музики Чернівецького університету, а водночас дуже багато уваги приділяв хоровому мистецтву, керував численними аматорськими хорами русинів, що засновувались у центрі Буковини. Великий вплив справило на нього заснування в 1858 р. у Львові театрального-просвітницького товариства "Руська бесіда", у 1869 р. він заснував аналогічне товариство в Чернівцях. При цьому ж товаристві у 1884 р. було засноване зусиллями Воробкевича також і Руське літературно-драматичне товариство. Та на тому Воробкевич не зупинився, і у 1899 р. трансформував його у хорове товариство "Боян", аналогічне до того, яке у Львові у 1892 р. заснував А.Вахнянин.

Сфера діяльності Воробкевича була надзвичайно широкою. Він прославився не лише як композитор, диригент, педагог та теоретик (його "Підручник гармонії" став одним з перших посібників такого типу на Західній Україні), але і як талановитий літератор, що писав свої твори як українською, так і німецькою мовами. Часто поезії та прозові твори Воробкевича з'являлись під псевдонімом Данило Млака.

Як композитор і поет він був напрочуд плодотворним. Особливо захоплювався він музичним театром. Його перу належать аж 26 співоігр на власний текст, серед них найбільш репертуарними були “Бідна Марта” (вільний переспів з німецької), “Гнат Приблуда”, де у музиці виразно проступають риси гуцульського фольклору. Життю студентства була присвячена популярна свого часу співогра “Золотий Мопс”, що жовго утримувалась на сценах львівських театрів.

Найважливіша частина доробку Воробкевича - хори, яких він написав коло 400, з них 250 - на тексти власних поезій. Окрім того, він дуже цікаво перевтілював інтонації поезії Шевченка, дав зразки лірико-драматичних хорів близьких до театральних сцен. Серед них найцікавішим є, безперечно, твір “Огні горять”, а також “Ой чого ти почорніло, зеленее поле” та “Круг містечка Берестечка”. Пізніше редакції цих творів здійснили С.Людкевич, А.Вахнянин та Д.Січинський.

Лінію композиторів-священиків продовжив Остап Нижанківський (1863 - 1919), відомий у артистичних колах як палкий прихильник стилю М.Лисенка та продовжувач його традицій.

Він народився у родині священика в с. Малі Дідушичі неподалік Львова, закінчив, як це було, переважно, прийнято в його колах, Львівську духовну семінарію, проте любов до музики змусила його шукати інших шляхів здобуття професійної освіти. Він прагнув навчатись у Празькій консерваторії, однак, скрутні життєві обставини не дозволили йому здійснити цю мрію. Все ж таки він здав у Празі іспит на вчителя музики у 1896 р. І хоча завжди ретельно відправляв свої душпастирські обов'язки, водночас дуже активно і плідно займався музично-громадською, просвітницькою діяльністю. Так, розуміючи нестачу друкованих нот з творами вітчизняних митців, він “на свій страх і ризик” заснував у 1885 р. видавництво “Бібліотека музикальна”, що найбільше піклувалось поширенням української професійної творчості, особливу увагу приділяючи виданню творів М.Лисенка, а також представників “перемишльської школи”. У 1892 р. о. О. Нижанківський заснував у Бережанах

(тепер - районний центр Тернопільської області) філію хорового товариства "Боян" і був його незмінним керівником впродовж декількох років. Згодом керував хорами "Бояна" у Львові (1895 - 96), і, отримавши парохію у селі коло Стрия, взяв на себе керівництво стрийським "Бояном".

Його життя обірвалось трагічно. У 1919 р. під час Першої світової війни був розстріляний у Стрию польським офіцером без всякого звинувачення і підстав. „Нижанківський володів надзвичайно яскравим музичним талантом, жаль, не мав можливості його розвинути як слід. Тому найповніше він

зреалізувався у традиційних для галицької музики жанрах - духовних і світських хорах, солоспівах, вокальних ансамблях, обробках народних пісень, не лише українських, а й інших слов'янських народів, які він збирав у окремі "В'язанки". Чутливо сприймаючи новітні західноєвропейські художні віяння, насамперед романтичні і післяромантичні, Нижанківський пробував звертатись і до такого не вельми поширеного, нового для русинів Галичини інструменту, як фортепіано, написавши для нього декілька мініатюр та більшу фантазію "Вітрогони".

В його вокальній та хоровій творчості переважають сильні драматичні почуття різкі контрасти, інтенсивна гра барв. Тому йому була такою близькою поезія Шевченка, до якої він створив справжні вокальні "перли" - солоспіви "Вітер в гаю нагинає" та, особливо, "Минули літа молодії". Другим поетом, винятково співзвучним внутрішньому світові митця, був Юрій Федькович, "буковинський соловей", що надихнув його на створення хорової сцени "Гуляли", з характерним різким зіставленням картини безтурботного свята та душевного страждання головного героя, а окрім того, ліричного монологу "З окрушків".

Одним з перших він відчув красу символістичної поезії О.Олеся і відгукнувся на неї вокально-інструментальним ансамблем "О, не дивуйсь" для сопрано, скрипки і фортепіано. Солоспів "І молилася я" на вірші О.Кониського Нижанківський присвятив славетній співачці С.Крушельницькій, котра охоче

включала цю чудову ліричну сцену, "сповідь нещасної жінки", у свої концертні програми.

Найбільш трагічною постаттю західноукраїнської культури на переломі XIX - XX сторіч став Денис Січинський (1865 -1909), уродженець с. Ключинці на Тернопільщині. Він першим серед русинів Галичини обрав тернистий шлях професійного музики і прагнув заробляти цим фахом собі на хліб. Але доля його склалась винятково драматично, так що про нього можна з повним правом говорити, як про "загублений талант".

Навчався музики Січинський приватно, у відомих вчителів, професорів консерваторії Галицького музичного товариства. Його першим вчителем був польський піаніст М.Вшелячинський, а продовжив навчання він у К.Мікулі, учня Шопена. Проте консерваторію Січинський не закінчив, почались роки мандрівок і блукань по містах і маленьких містечках Галичини, існування на випадкових заробітках. Сам композитор згадував пізніше, що часом влітку доводилось йому ночувати і на лавці у парку, як залишився без роботи і без помешкання. Буремна, романтична натура композитора не могла переносити рутини щоденного обов'язку, тому він ніде і не зміг затриматись на довше, служити сумлінно на якійсь державній посаді. Тож декілька років митець працював керівником хору станіславівського "Бояна", згодом переїхав до Коломиї, на недовгий час затримався у Бережанах. Всюди він отримував непогані посади - вчителя, диригента, приватне викладав музику, активно включався у громадсько-культурне життя, організовував концерти. Завжди у пресі відзначались неабиякі успіхи тих хорів, якими він керував, схвально відгукувались і про його педагогічні успіхи. Проте композитор швидко знуджувався обмеженістю провінційного життя, потрапляв у депресію – і мандрував далі. Останні роки перебував у маєтку священика Л.Джулинського, а помер у Станіславі 1909 р.

Творчість Січинського нечисленна кількісно - позначились складні життєві обставини, але вона охоплює різноманітні жанри – оперу "Роксоляна", хори, кантати, солоспіви, фортепіанні мініатюри, хоч і не все в його спадщині є

рівноцінним в художньому плані, не все вдалось йому довести до кінця. Його єдина опера "Роксоляна" не була закінчена при житті остаточною редакцією здійснив М.Скорик у 1993 р., після чого вона була поставлена на сцені Львівського оперного театру силами Вищого музичного інституту ім. МЛисенка. Проте попри цікаві мелодії, драматичні сцени, опера має певні істотні недоліки в оркестровці та побудові.

Найсильніша сторінка мистецької спадщини Січинського – солоспіви, в котрих він виявився справжнім майстром драматичного монологу, створив неповторний індивідуальний почерк, позначений глибоким внутрішнім неспокоєм, експресивністю. Провідні почуття солоспівів композитора - це туга, смуток, відчай, безнадія, їх він передає з особливою переконливістю і глибиною. Найвідомішими зразками його "пісенної поезії" є солоспіви "Пісне моя", "Даремне, пісне" (на сл. І.Франка), "Скільки дум тут переснилось" (сл. Уляни Кравченко), "Із сліз моїх" (сл. Г.Гайне). Рідше зустрічаємо настрої споглядання, мрійливості, спокійної задуми, пов'язаної з досконалістю світу природи, хоча і в цьому колі настроїв виникають дуже цікаві зразки, як, наприклад, один з кращих його творів "Бабине літо" на вірші І.Гавалевича чи "У гаю, гаю" на вірші Т.Шевченка.

Деякими автобіографічними рисами, тими ж, що й солоспіви настроями туги і безнадії, позначені і обидва його масштабніші опуси - хорові кантати, в яких, однак, саме партія соліста займає чи неголовне місце, ніби уособлюючи самого "ліричного героя" - "Дніпро реве" та "Лічу в неволі і дні, і ночі" до поезії Шевченка.

Романтична сторінка творчості "загубленого таланту" Січинського немов би завершує епоху галицьких композиторів-аматорів, священиків, що не отримали ґрунтовної професійної освіти, а здобували її самотужки або в духовних навчальних закладах. На зміну їм прийдуть митці з освітою, отриманою в європейських університетах та консерваторіях, а насамперед – С.Людкевич та В.Барвінський.

МУЗИКА УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

В останнє десятиліття XIX століття перші поселенці з України ступили на берег далекого американського континенту: почалась ера української еміграції в Америці. Звичайно, перші емігранти, зайняті справою виживання, не одразу змогли зорганізуватись духовно, мистецьки, проте вже після Першої світової війни в середовищі українців з'являються перші музичні осередки. Значна частина митців осіла також і в європейських країнах, особливо у Австрії, Німеччині та Франції. За майже столітній період українська діаспора мала немалі музичні здобутки, з її середовища вийшли композитори, диригенти, виконавці, співаки зі світовим іменем. Разом з тим відчувається також і відірваність від Батьківщини - за кордоном практично ніхто з композиторів не зміг досягнути того рівня, котрого, попри всі несприятливі обставини, досягали музиканти на своїй землі.

Яскравими представниками композиторської школи діаспори можуть вважатись Олександр Кошиць, Антін Рудницький, Ігор Соневицький, Микола Фоменко, Юрій Фіала, Вірко Балея, Зиновій Лавришин, Лариса Кузьменко, Гері Кулеша у США та Канаді, Федір Якименко та Мар'ян Кузан у Франції, Андрій Гнатишин у Австрії. В останні роки за межами Батьківщини у США опинився Леонід Грабовський.

Серед них насамперед варто згадати Олександра Кошиця (1875 -1944). Учень Лисенка, вихованець Київської духовної академії, він все своє життя присвятив - і як композитор, і як диригент - пропаганді української пісні, класичної музики у світі. Щасливо уникнувши зі своїм хором пореволюційних репресій, він з 1924 р. жив у США, поблизу Нью-Йорку, а пізніше - у Канаді. Основним жанром його творчості були хорові обробки українських народних пісень, в яких виступив гідним продовжувачем стилю Лисенка та Леонтовича. Інша, не менш важлива галузь його творчості, -духовна музика: його перу належать вісім повних Літургій для хору, а також численні окремі літургійні композиції. Завдяки його зусиллям була заснована у Канаді музична хорова

школа, де українські діти навчались хорового співу, зберігали зв'язок з культурою рідного краю.

Довгі роки працював у Нью-Йорку Микола Фоменко (1894 – 1961) випускник Харківської консерваторії. Емігрувавши до США, він викладав Українському музичному інституті Америки. У творчості віддавав перевагу фортепіанним мініатюрам, хоча написав і опери - "Ганна", "Івасик-Телесик", Маруся Богуславка", а також і симфонічні партитури

Оригінальним стилем вирізняється народжений у Києві Юрій (Джордж) Фіала (нар. 1922р.), що навчався у Ревуцького та Лятошинського, а згодом продовжив своє навчання у Берліні і Брюсселі. Він викладає в університеті у Калгарі (Канада), та багато творить – його перу належить понад сто опусів. І хоча він довгі роки прожив на чужині, українська тематика посідає значне місце в його художньому світогляді. Особливо приваблюють такі його твори, як Літургія на 1000-ліття християнства в Україні, Сюїта для віолончелі і фортепіано, симфонічна поема "Тіні забутих предків" та інші.

Серед численних митців української діаспори, котрі в останні роки нав'язали тісні і різнобічні контакти зі своєю прабатьківщиною, одне з провідних місць належить композитору, педагогу, музикознавцю, громадському діячеві із США Ігорю Соневицькому (нар 1925р.). З його творчістю вітчизняний слухач познайомився ще тоді, коли тільки-но впала "залізна завіса" і в рамках фестивалю "Музика українського зарубіжжя" Львові та Першого "Музик-Фесту" у Києві прозвучали інструментальні композиції Соневицького. З того часу музикант був часі гостем на Україні, охоче приїжджав сюди і для участі в концертах, і з науковими лекціями, вступив в українську Спілку композиторів... Стилїстика його творчості, загалом традиційна, породжена вочевидь глибокою ностальгією за традиціями вітчизняної культури, прагненням передати там у Америці, в далекій чужині аромат рідної пісні, релігійної спадщини котрої у музиканта особливе ставлення - адже він залишається поки що автором єдиної української монографії про життя і творчість Артемія Веделя. На все життя зберіг він трепетний спогад про Василя Барвінського – видатного митця і

педагога, котрий підтримав його на початках довгого творчого шляху, заохотив до занять композицією.

Особливий світ панує у Фортепіанному концерті, що ніби виринає із спогадів дитинства, нерозривно пов'язаного із мотивами народних пісень і танців, із барвистим колоритом карпатського фольклору. Традиційність музичної мови справляє тут дуже приємне і органічне враження, насамперед завдяки вимушеності, щирості висловлювання, безпосередності емоцій. Коломийкові і зискові звороти, лірично-романсові наспіви, моторні ритми дитячих пісень-забавлянок - весь строкатий калейдоскоп яскраво національних образків забарвлений теплотою особистих спогадів

Стиль Соневицького тяжіє до продовження і розвитку традицій української класики.

Дещо відмінне ставлення до національних традицій показує у своїй творчості Мар'ян Кузан (нар. 1925 р.), що все своє життя прожив у Франції. Йому більше імponує вишуканий, модерний світ, котрий він пізнає не лише з музичних вражень "мистецької столиці Європи" - Парижа, але й з малярства, зокрема з картин улюбленого його художника і родича Якова Гніздовського. Проте і у нього важливе місце в художньому світогляді займає українська класична поезія, зокрема твори Т.Шевченка. Серед його цікавіших творів - ораторія для хору, оркестру та солістів на текст філософської поеми Шевченка "Неофіти", у спадщині Кобзаря приваблюють його також переспіви Давидових псалмів, на які він написав кантату для хору, оркестру та соліста-тенора. Так, у "Давидових Псалмах" вільний поетичний переспів біблійних текстів у Шевченка залишав необмежений простір для авторської фантазії. Біблійний текст став для нього лише канвою, яку він "модернізував" згідно своїм уподобанням і уявленням про "вічні" символи і категорії. Характерні для української духовної музики інтонації накладаються тут на гострі терпкі співзвуччя сучасного стилю, тому сприймаються свіжо і небанально. Образам модерного малярства присвячена симфонічна сюїта "Дивний світ Якова Гніздовського".

Українські мотиви вплітаються і в модерну творчість Вірка Балея (нар. 1938 р.), котрий живе і працює в Лас-Вегасі (США). Він теж дуже тісно співпрацює з українськими митцями, часто приїжджає з концертами до Києва і Львова. Серед кращих його творів - концерти для фортепіано і скрипки з оркестром, камерна музика.

Регент Віденської греко-католицької церкви Святої Варвари, що більше як двісті років залишається духовним осередком українства у австрійській столиці, Андрій Гнатишин (1906 - 1995), принципово залишався ціле життя вірний засадам української церковної традиції. Хоча він звертався до різних музичних жанрів, навіть до опери, центральним здобутком його музики є літургійна творчість: його перу належать декілька повних Служб Божих, і значна кількість (понад 100) окремих церковних піснеспівів, хорів та солоспівів на духовні теми. Він продовжує стиль Лисенка та Стеценка, досягаючи в кращих своїх творах - таких як хор "Люди ж мої, люди", солоспів "Богородице, Діво", та деяких інших - рівня своїх славетних попередників.

Микола Дмитрович Леонтович

(1 грудня 1877, Монастирок — †23 січня 1921, Марківка)

— український композитор, хоровий диригент, громадський діяч, педагог. Автор широковідомих обробок українських народних пісень для хору «Щедрик», «Дударик», «Козака несуть». Його обробка «Щедрика» відома у всьому світі як різдвяна колядка «Carol of the Bells».

Микола Дмитрович Леонтович народився 1 (13) грудня 1877 року в с.Монастир'ю колишньої Подільської губернії, у сім'є сільського священика. Він вчився у Шаргородському духовному училищі та Кам'янець-Подільській семінарії, та вивчав музичну грамоту. Грав в оркестрі, диригував хором. Вже з

того часу почав збирати, записувати й обробляти для хору українські народні пісні, а згодом склав з них дві збірки “Пісень з Поділля”. Добре знання народного побуту, народної музики відіграли величезну роль у формуванні М.Д.Леонтовича як музиканта. По закінченні семінарії (1899 р.), Леонтович відмовився від сану священика і став сільським вчителем співу, організовував селянські хори, а іноді і самодіяльні оркестри.

Вважаючи недостатніми свої музично-теоретичні знання, він навчався приватним шляхом у професора С.Бармотіна, здавши згодом екзамен на звання регента хору при Петербурзькій придворній капелі. В Петербурзі Леонтович познайомився з творчістю Глінки, Римського-Корсакова, Чайковського, Бетховена та інших композиторів-класиків.

У 1904 році Леонтович їде в Донбас, де працює на станції Гришино. Тут він підтримував тісні зв'язки з робітниками, робітничими організаціями, пропагував революційні пісні, виконуючи їх з своїм хором. Діяльність Леонтовича привернула увагу поліції, і композитор змушений був виїхати з Донбасу.

Оселившись у Тульчині (на Вінничині), він знову працює викладачем співу в школах, продовжуючи також записувати і обробляти українські народні пісні; організовує хори, самодіяльний духовий оркестр, влаштовує популярні концерти народної музики.

З метою удосконалення своїх теоретичних знань, починаючи з 1909 року, протягом кількох років Леонтович під час канікул брав уроки у московського теоретика Б.Л.Яворського, учня С.І.Танеева.

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

Найкраща, найцінніша частина творчої спадщини Леонтовича – художні обробки для хору українських народних пісень (близько 200). В цій галузі найяскравіше виявилася його могутня, новаторська обдарованість. Тематичне

коло обробок композитора широке і різноманітне: історичні, жартівливі, побутові, обрядові та ін.

Художній метод обробок Леонтовича ґрунтується на традиціях Лисенка, але має і якісно нові риси, що з'явилися внаслідок уважного вслуховування композитора в живу практику народного багатоголосного співу. У принципах художньої обробки Леонтович виходить із своїх музично-естетичних поглядів, близьких до поглядів вітчизняних композиторі-класиків, які вважали за необхідне вивчати й розвивати мелодико-інтонаційні, ладово-ритмічні та інші особливості народної пісні. У своєму щоденнику він занотовує: “Досліди у народній музиці викликають до життя нові форми гармонії та контрапункту, що органічно зв'язані із народною піснею, бо пісня, як художній удосконалений твір, дає не тільки одну мелодію, але таїть у собі всі музичні можливості (гармонію, контрапункт і т.ін.).

Вміти записати її та відчути все, що вона може дати для музики, у широкому смислі слова, це необхідна чергова справа”.

М.Леонтович широко користується індивідуалізацією голосів, застосовує різноманітні поліфонічні прийоми, з якими зв'язана і його багата, колоритна гармонія.

Для кожної пісні він знаходить свої виразові засоби, що найкраще відповідають її текстовому і мелодичному змісту та характеру образів.

Широко відомі такі обробки пісень “Гаю, гаю зеле розмаю”, “Ой вербо, вербо”, “Ой піду я в сад гулять”, “Ой сів, поїхав”, “Мала мати одну дочку” та багато інших.

Особливо цінними у Леонтовича є поєднання прийомів народної підголоскової та класичної імітаційної поліфонії.

Канонічне ведення мелодії знаходимо в пісні “Ой вербо, вербо”, чумацькій пісні “Над річкою, бережком”.

Прагнучи поглибити й доповнити образ пісні, композитор вдається до різних засобів звукового живопису та звукового образотворення: наприклад, імітацій звучання народного інструменту дуди або кози (волинки) у пісні

“Дударик”, відтворення звукового відлуння в пісні “Над річкою, бережком” тощо.

Велике значення в обробках Леонтовича мають різні прийоми “вокальної інструментовки”: спів з закритим ротом, витримані ноти в одному голосі при русі мелодії в інших голосах (наприклад, у відомій пісні “Дударик”, “Прялі” та ін.). Власне, кожна з обробок у народній пісні у М.Леонтовича є розгорнутим, високохудожнім, професійно завершеним мистецьким твором.

Яскравий приклад такої обробки – “Козака несуть” – натхненний народний реквієм, один з найкращих творів композитора. Беручи за основу куплетну або куплетно-варіаційну форму народної пісні, М.Леонтович збагачує і розвиває її, творчо використовуючи імпровізаційність народного хорового співу.

Так написані відомі його пісні “Зашуміла ліщинонька”, “Ой темная на невидная ніченька”, “Котилася зірка”, “Гра в зайчика”, “Мак”, “Піють півні” та інші. Особливо показова щодо цього пісня “Пряля”, яка розвиває образ моллодії жінки, змученої важкою працею в чужому домі.

Часто застосовує Леонтович принцип остинатного проведення короткого мотиву, на який він поступово “нашаровує” витримані звуки, контрапунктуючі підголоски, і досягає зрештою, монолітності форми і наскрізного розвитку образів. Найбільш послідовно це проведено у піснях “Щедрик” і “Дударик”, які належать до кращих обробок композитора.

Справжнє новаторство М.Леонтовича – в методі розробки і творчого розвитку основного народно-пісенного образу.

Цим зумовлені і нові, художньо вдосконалені засоби виразності, нові розвинені і різноманітні форми музичних творів. У цьому плані Леонтович пішов далеко вперед від своїх сучасників.

Твори Леонтовича є невід’ємною частиною репертуару українських професійних і самодіяльних хорових колективів. Вони щироко відомі далеко за межами України.

Педагогічні ідеї Леонтовича

20 років вчителювання у школах Донбасу, Поділля, в навчальних закладах Києва і на курсах дошкільного виховання дало йому можливість узагальнити набутий досвід у своїх працях. Їх пронизує ідея необхідності естетичного виховання всіх учнів обов'язковості їх навчання музики та співам в умовах загальноосвітньої школи. Своє яскраве теоретичне обґрунтування вона знайшла у підручнику з нотної грамоти, сольфеджіо для початкових класів загальноосвітніх шкіл і в трьох методичних рекомендаціях щодо розвитку музичного слуху, виховання чуття ритму; 50 творів для дитячого хору.

Леонтович виступав проти будь-якого формалізму у навчанні, проти механічного засвоєння матеріалу.

До педагогічних ідей Леонтовича можна ще додати пропозицію поєднувати музику і колір; систематичне слухання на уроках різножанрових музичних творів, створення учнівських виконавських колективів, постановку дитячих опер.

Станіслав Пилипович Людкевич

(*[24 січня 1879](#), м. Ярослав, тепер [Польща](#) — †[10 вересня 1979](#), [Львів](#)) — [український композитор](#), музикознавець, фольклорист, педагог. Доктор музикознавства (1908). Дійсний член НТШ.

Народився 24 січня 1879 р. в М.Ярославі (Галичина – тепер Польща). Творча і громадська зрілість прийшла рано. У 1901 р. закінчив філософський факультет Львівського університету. У 1907 – 1909 р. відвідував лекції з музикознавства у Віденському університеті (проф.Гвідо Адлер), поглиблював знання з інструментовки у диригента Віденської опери О.Землинського та теоретика Греденера.

С.Людкевич – активний учасник “Бояна” та інших хорових об’єднань, член правління “Союзу співочих і музичних товариств”. В 1907 р. – Відень, Мюнхен, Лейпціг – звання доктора музикознавства. З 1908 р. – очолює вищий музичний інститут (Львів). Редагував музичні журнали “Артистичний вісник”,

“Музичний листок”. “Українська музика”. Йому належить ряд цінних музикознавчих робіт і посібників з теорії музики, сольфеджіо.

Великий внесок зробив Людкевич у справу збирання і вивчення укр.нар. пісні. Занотував з фонографа 1500 записів нар.пісень, виданих у збірці “Галицькоруські нар.мелодії” (1906 р.)

В 1937 р. – дійсний член наукового товариства ім.Т.Г.Шевченка. з 1939 р. – голова Львівського відділу Спілки рад композиторів України, професор, зав.кафедрою теорії і композиції Львівської державної консерваторії ім.М.Лисенка.

Щодо композиторської творчості, він відомий як майстер творів великих форм – програмних симфоній-кантат, кантат, монументальних хорів з оркестром, симфонічних поем, концертів для скрипки та фортепіано з оркестром. Часто звертається до образів поезії Т.Г.Шевченка. що стали основою його найвидатніших творів “Кавказ” та “Заповіт” для хору і симф.оркестру.

Кантата-симфонія “Кавказ” написана протягом 1900-1912 рр. Кантата “Заповіт” (в другій редакції) закінчена і виконана у 1955 р. Симфонічна поема “Каменярі” (1926 р.) та кантата “Наймит” (1941 р.), обидві за творами І.Франка.

С.Людкевич створив значну кількість інструментальних творів, хорів, пісень і солоспівів на сл.М.Рильського, В.Сосюри. ним написані: “Симфонієтта” – 1943 р.; увертюра – “Колядниця” – 1944 р.; концерт для скрипки з оркестром – 1945 р.; поема “Дніпро” – 1947., “Не забудь юних днів” – 1956 р.; “Прикарпатська симфонія” – 1952 р.; збірник п’ес для фортепіано, у 1955 р. – закінчив поему “Довбуш”.

Творчість найстарішого композитора С.Людкевича, відкрила нову сторінку в історії музики на зах.землях України. За винятком балету. Він працював в усіх жанрах.

Центральне місце посідає кантата “Заповіт”, що стала класичним зразком втілення в музиці невмирущої спадщини Т.Г.Шевченка.

Кантата за однойменним віршем Шевченка – одночастинна, написана для соліста і хору з оркестром у 1934 р., до 120 річчя з дня народження поета. Нову її редакцію композитор здійснив вже у 1950-х роках.

Уславлення поетом краси рідної природи і вболівання за її долю, мрії про нове життя, драматичний заклик до боротьби, світлі мрії про щасливе мабуття вільного українського народу, - втіленні в музиці в єдиній лінії драматичного наростання.

Музика кантати захоплює емоційністю, силою художнього узагальнення, красою і багатством національно-забарвленої мелодики, винятковою майстерністю у володінні засобами виразності хору і симфонічного оркестру.

Оркестровий вступ побудований на імітаційних прийомах, на ланках нерозв'язуваних гармонічних послідовностей.

Використовується наскрізна форма, музика підкреслено лаконічна, зібрана, епізод за епізодом розкриває зміст тексту, через контрастні зіставлення, водночас продовжується цілеспрямований рух до найвищої вершини розвитку.

Важливим засобом стають імітаційні прийоми розгортання, починаючи від сумовитого наспіву першого хорового епізоду. Відповідно до зміни емоційних образів тексту, у розвитку протиставляються в основному трагедійні та ліричні настрої. Останнім відступом перед кульмінаційною точкою драми є соло тенора, що передає душевне піднесення, злет і – бунт проти того, хто “благословляє” людської муки. Поступове піднесення широкої і плавної мелодії зіставляється з найважливішим образом “Заповіту”. Так готується кульмінація всього твору: “Поховайте і вставайте”.

Часто вживаний прийом імітаційного накладення досягає тут особливого насичення і значення. Тематичні уривки накладаються один до одного з щораз більшою частотою в усе вищому регістрі і з дедалі потужнішою силою звучання чергуються “рубані” репліки: “Кайдани...порвіте...”

Та найвизначнішою особливістю “Заповіту” є його закінчення – на останньому, найяскравішому контрасті – просвітленому, задушевно-ліричному

епізоді. Простота і внутрішня глибина музики як найкраще відповідають заповіту поета пом'янути його в сім'ї вольній, новій незлим, тихим словом.

Останні акорди твору захоплюють несподіваним і влучним прийомом: не у традиційному гучному фінальному звучанні, а в поступовому розширенні і зниканні. Це логічне завершення з послідовно задуманої драматургії цілого твору: контрастного чергування епізодів, зосередженого протиставлення в кульмінації, остаточної концентрації – в закінченні.

С.П.Людкевич формуючи свій стиль, використав досягнення світової музичної культури і органічно поєднав їх з українськими народними рисами. У стильових рисах музики Людкевича відчувається вплив найвидатніших композиторів-романтиків (принцип розгортання музичного матеріалу, хвилеподібний тип розвитку, гармонічні засоби, типи тем – фанфарного характеру у мідних духових –, лаконізм і нестійкість побудові багатьох мотивів).

Оркестрові прийоми – насиченість партитури вцілому, виділення соло мелодичних інструментів. Композитор ніби “романтизує” фольклорні інтонації.

Корифей української музики розпочав свою педагогічну діяльність і початку ХХ ст. і вже тоді чітко визначив головні напрямки музичного виховання школярів: загальнодоступний та виховний характер навчання музики; розробка наукових методів викладання; створення методичних підручників; широке використання народно-пісенної творчості, як дидактичного матеріалу.

У підручнику “Загальні основи музики” (1921 р.) синтезує основні положення музичної науки з метою пропаганди знань серед шкільної молоді. Цінний його посібник “Матеріали для науки сольфеджіо і хорового співу” (1970 р.), “Система ритмічних вправ” – понад 200.

Людкевич Станіслав Пилипович (1879-1979) – укр.композитор, музикознавець, фольклорист, педагог, доктор музикознавства (з 1908 р.), народний артист СРСР.

Один з організаторів Вищого музичного інституту ім.М.Лисенка, професор Львівської консерваторії.

Кирило Григорович Стеценко

(*12 травня (24 травня за новим стилем) 1882, Квітки — †29 квітня 1922) — український композитор, хоровий диригент і музично-громадський діяч.

Народився в с.Квітки Київської області у сім'ї священика. З семи років навчався в сільського дяка нотної грамоти і співу. Загальну освіту здобув у Київській бурсі та семінарії, яку закінчив у 1903 році. Співає в бурсацькому хорі і згодом керує ним. Шукаючи заробітків працює помічником диригента хору Миколаївського монастиря в Києві. Робота з цим хором допомогла йому в практичному навчанні основ хорового співу та диригуванні, удосконалила музичні знання.

1899 рік переломний в житті Стеценка. В цьому році сталася його зустріч і знайомство з Лисенком, що на той час вже був відомим композитором і громадським діячем, педагогом. При допомозі Лисенка, Стеценка приймають до університетського студентського хору, де він стає одним з найактивніших його учасників. Основу репертуару хору становлять українські народні пісні та оригінальні композиції Лисенка. Виконуються також твори російських композиторів і праці представників західноєвропейської класичної музики.

Після зустрічі з Лисенком, для Стеценка відкрилось широке поле діяльності і нові творчі перспективи. Під безпосереднім впливом великого композитора, пробуджується і починає формуватись його творча думка, один за одним на світ з'являються його перші музичні твори: обробки українських пісень “Світять зорі”, “То не буйний вітер”, оригінальні твори та ансамблі, вокальне тріо “В шані на могилі”, хор “Бурлака”, жіночий хор “Червона калинонька”, хорова поема “Рано вранці новобранці”, починає роботу над оперою “Полонянка”, пише ювілейну кантату на честь Лисенка. Після закінчення семінарії композитор мріє лише про музику та про спеціальну

музичну освіту. З цією метою він вступає до музичної школи РМТ, а з відкриттям музично-драматичної школи Лисенка займається в цій школі по теорії професора Любомирецького старанно вивчає спеціальні теоретичні дисципліни, багато і наполегливо працює над поглибленням музично-теоретичних знань. Змушений матеріальною скрутою шукати постійних заробітків, митець їде працювати до Києво-Подільської жіночої гімназії та Київської церковної семінарії, де викладає співи та керує хором. У своїй музично-педагогічній діяльності Стеценко стає активним пропагандистом української музики. В його хоровій практиці головне місце займає народна пісня та хорові твори Лисенка.

З 1905 року в умовах жорсткої класової та національно-визвольної боротьби діяльність Стеценка не залишилось непоміченою – він підпадає під суворий нагляд поліції та шкільного начальства. За пропаганду української пісні та творів Лисенка в 1907 році його заарештовано і вислано з Києва.

В 1906 році в час жорсткої столипінської реакції і посилення національного гніту національна культура зазнавала жорстокого переслідування, але творче піднесення Стеценка (не зважаючи на переслідування) не згасло. Він – включається в музичне громадське життя: виступає на пресі, бере участь в організації музичного видавництва “Кобзар”, поновлює музично-теоретичні заняття в професора Любомирського.

За період з 1905 по 1911 р. з’являється обробка Шевченківського “Заповіту”, сатиричний романс “Цар Горох”, хори “Сон”, “Прометей”, музика до п’єси Квітки-Основ’яненка “Сватання на Гончарівці”, дві дитячі опери: “Лисичка, котик і півник” та “Івасик-Телесик”, романси “Вечірня пісня”, “Плавай, плавай Лебідонько”.

Революція 1905-1907 років пробудили в Стеценка особливий інтерес до героїчних народних образів. Композитор пише два акти опери “Кармелюк”, в центрі якої образ героя – кріпака-повстанця.

З 1912 року по 1917 рік Стеценко приймає сан священника і як композитор перериває свою творчу діяльність. Після 1917 року знову повертається до Києва

і активно включається в музично-громадське життя поновлюється його диригентсько-хорова діяльність. За допомогою Стеценка в Києві організовується виконавсько-хорова капела, що з концертами подорожує по всій Україні. В цей період написані такі твори: романси та хори на слова Лесі Українки: “Стояла я і слухала весну”, “Хотіла я піснею стати”, “Дивлюся я на ясні зорі”, “Знов весна”. В ці роки Стеценко працює над музикою до поеми “Гайдамаки”, пише кантату “У неділку святу”, обробку двох західноукраїнських пісень. Після довгих вагань, в 1920 році знов стає священиком в с.Веприк, шукаючи виходу із скрутного матеріального становища. В 1922 році після епідемії тифу Стеценко несподівано помирає.

Яків Степанович Степовий

(справжнє прізвище Якименко/Акименко, 20 жовтня 1883—†4 листопада 1921) — український композитор, педагог і музичний критик. Родом із Харкова.

Серед духовних спадкоємців Лисенка помітне місце належить Якову Степовому. Він був різнобічно обдарованою людиною – здібним піаністом, публіцистом, чиї статті на сторінках харківської і київської преси викликали жвавий відгук в широких колах читачів, активним музично-громадським діячем, що спричинився до появи багатьох цікавих мистецьких колективів у перші важкі пореволюційні роки, а насамперед, талановитим композитором, що за свій короткий вік встиг написати не так вже й мало....

Яків Степанович Якименко народився 20 жовтня 1883 року в місті Піски біля Харкова, в сім'ї відставного офіцера, що пізніше співав у церковному хорі. Любов до музики, до народної пісні була природньою для всієї родини Якименків, і тому рішення старшого брата Федора, стати професійним музиком не викликало опору старших. Він виїжджає на навчання до Петербурга і вступає до Придворної півної капели, в якій виступали численні знамениті українські

митці - від Березовського до Гулака-Артемівського включно. Пізніше Федір Якименко стане викладачем Петербурської консерваторії, відомим композитором:

Музичне обдарування молодшого брата. Якова теж виявилось досить рано, тому з 12 років по слідах брата він теж починає співати у Придворній півчій капелі. Сім років провів він у капелі, і тут його рішення стати професійним музикантом лише утвердилось. Адже протягом цих років він не лише співав у хорі, але й наполегливо вивчав теорію, оволодівав грою на музичних інструментах – фортепіано і кларнет. Директором капели був тоді відомий композитор О.Аренський, який вів оркестровий клас. Він підтримав талановитого юнака у його намірах стати композитором. Після закінчення навчання у капелі в 1902 р. Степовий опиняється у скрутній ситуації: для навчання в консерваторії бракувало коштів. Допомога несподівано надійшла від професорів консерваторії, відомих композиторів М.Римського-Корсакова і О.Глазунова, що, прослухавши молодого митця, допомогли йому вступити в консерваторію на безплатне навчання.

У 1902 р. він розпочинає навчання у Петербурзькій консерваторії в класі М.Римського-Корсакова, видатного російського композитора і теоретика. У нього навчалось багато представників різних національних шкіл - з Грузії, Вірменії, Латвії, Литви, Польщі. Ще Лисенко на початку 70-х рр. XIX ст. брав консультації у зовсім молодого тоді Римського-Корсакова. Крім того, його вчителем з інших теоретичних предметів став АЛядов, учень Римського-Корсакова. Роки навчання позначені бурхливою творчою і культурно-громадською діяльністю Степового. Він не лише намагається "вбирати" найрозмаїті художні враження, котрі можна було отримати в столиці, але й сам не залишається осторонь від концертного життя. Ще в час навчання в консерваторії він інтенсивно творчо працює, особливо вабить його пісня та фортепіанна музика.

У 1905-1906 рр. він створює перший свій значніший опус - вокальний цикл "Барвінки" на слова Т.Шевченка, І.Франка, Лесі Українки та

М.Чернявського, сповнений не лише глибокою ліричністю і задушевністю, але й драматичними, а часом трагічними настроями. Ця палітра образів та переживань залишиться провідною у творчості митця протягом всього його шляху. Один з солоспівів цього циклу - "Степ" до вірша М.Чернявського – став настільки популярним, що й спричинив появу творчого псевдоніму композитора "Степовий".

Роки навчання стали вельми плідними для Степового, тоді був створений значний і розмаїтий доробок, в якому вирізняються: вокальний цикл "Пісні настрою" на вірші О.Олеся, Три романси на вірші М.Рильського, "Анданте кантабіле" для віолончелі з фортепіано, фортепіанні Соната, Файт мініатюри. Це дало змогу Степовому провести авторські концерти столичних містах: 1911 р- в Москві, в 1912 р. - в Петербурзі, де виступив знані виконавці. Столична преса дуже схвально відгукнулася про доробок молодого музиканта, відзначивши і добру професійну майстерність неповторність його національного обличчя.

Особливу роль у його творчій біографії відіграв літературно-музичний вечір пам'яті Тараса Шевченка 1912 р. у Москві, де він вперше виконав свій фортепіанний "Прелюд пам'яті Шевченка". Це був один з перших інструментальних творів в українській музиці, пов'язаний з образом великого Кобзаря.

У 1909 р Степовий практично завершує навчання в консерваторії, але випускні іспити складає значно пізніше - аж у 1914 р. Отримавши диплом "вільного художника", він мріє працювати в Києві, на Батьківщині, але бурхливі події - початок Першої світової війни, змінив всі його плани. Степового забирають до царської армії, він опиняється в санітарному по і служить там писарем. Аж навесні 1917р. вдається йому звільнитись у за і переїхати до Києва.

Останні декілька років, проведені на Україні, - найбільш плідні у громадській діяльності композитора. Він, здається, прагне встигнути

неймовірно багато, наче передчуваючи свій близький кінець. З 1917 р.

розпочинає викладацьку роботу в Київській консерваторії, з 1919 р. стає завідувачим музичною секцією Всеукраїнського музичного комітету відділу мистецтв при Наркомосі України, з того ж року керує театром "Музична драма" і Державним вокальним ансамблем, бере участь у створенні симфонічного оркестру ім. Лисенка, засновує струнний квартет при народній, консерваторії. Його творчі плани не менш розмаїті і насичені: Степовий задумує написати оперу "Невольник" за Шевченком; відчуваючи брак нової музичної літератури для дітей, пише збірки пісень "Малим дітям" та "Проліски", гармонізує 50 народних дитячих пісень для хору; не покидає він і інструментального жанру, створюючи фортепіанні мініатюри.

Проте багатьом планам митця так і не судилось здійснитись: 4 листопада 1921 р. він раптово помер від черевного тифу в Києві.

Фортепіанна творчість. Прелюд пам'яті Шевченка. Рондо сі мінор

Фортепіано було улюбленим інструментом композитора, до якого він звертався протягом всього життя. Для нього Степовий створив багато ліричних, витончених п'єс, не поминув і більших за обсягом форм - Фантазії, Сонати. Проте ближчою йому була все-таки мініатюра, в її швидкоплинних образах, мінливих настроях митець почувався більш природньо. Невеликі прелюдії, мазурки, характерні п'єси складають основну частину його інструментальної спадщини. Серед всіх творів два особливо приваблюють увагу: це "Прелюд пам'яті Шевченка" та Рондо сі мінор.

"Прелюд пам'яті Шевченка" виник під враженням відзначення 50-річчя з дня смерті поета і був написаний наступного 1912р. Вперше виконаний на літературно-музичному вечорі пам'яті Шевченка у Москві. Головний образ твору - скорботний, зосереджений, мелодія близька до тужливих українських пісень (Нотний приклад № 21). Якщо в початкових тактах елегантність, м'яка ліричність переважають у настроях "Прелюду", то поступово він набуває більш драматичного, схвильовано-тривожного характеру. Завершення твору звучить

патетично, а водночас рішуче, ніби уособлюючи бунтарський дух поезії Шевченка.

Рондо сі мінор, написане невдовзі після "Прелюду", дуже близьке до нього за характером і теж пов'язане з шевченківськими образами. Деякі дослідники навіть відчують в ньому інтонації "Заповіту", знаменитої пісні Г.Гладкого. Воно розпочинається темою, що більше наближена до історичної пісні, тобто суб'єктивно перевтілює фольклорно-епічне джерело. Ця тема передає стан зачатої тривоги, болісного роздуму, а карбований маршовий поступ викликає навіть певні асоціації з траурним походом (згадується в цьому контексті знаменита картина О.Мурашка "Похорон отамана"). Воно і за побудовою нагадує пісню, тужливу, а разом з тим наче овіяну романтикою героїчного минулого. Початкова сумовита тема поступово набуває більш гострих, драматичних відтінків, в запалі втрачається її лірична елегантність, а навпаки, підкреслюється активність, рішучість. Сплеск до вершини, - і ніби отямившись від пережитого, знову далеким спогадом завершується епічна розповідь.

Василь Олександрович Барвінський

(20 лютого 1888, Тернопіль — †9 червня 1963, Львів) — композитор, піаніст, музичний критик, педагог, диригент, організатор музичного життя. Визначний представник української музичної культури ХХ століття.

Серед тих численних українських митців, які були знані і в США, і у всій Європі, і навіть у далекій Японії, але довго замовчувались у себе на Батьківщині через несправедливі репресії або життя в еміграції, знайдемо і ім'я композитора Василя Олександровича Барвінського.

Він походив із славного старовинного роду Барвінських, що дав Україні відомих вчених, драматургів, журналістів, громадських діячів. Один з його предків, Мартин Барвінський, у 30-х рр. ХІХ ст. був ректором Львівського університету, дядько Володимир заснував популярну газету "Діло", батько

Олександр був видатним вченим, політиком, громадським діячем. Його мати Євгенія Барвінська - була здібною піаністкою і свого часу, працюючи акомпаніатором хору в Тернополі, відкрила самобутній талант Соломії Крушельницької, в майбутньому всесвітньо відомої співачки. Василь Барвінський народився 20 лютого 1888 р, у Тернополі. Незабаром після народження сина Олександр Барвінський стає послом до австрійського сейму і сім'я переїжджає у Львів. В столиці Галичини пройшло дитинство і юність Василя.

В гостинному домі Барвінських постійно бували визначні діячі української культури і науки, політики і вчені, серед них І.Франко, Леся Українка, М-Грушевський та інші., У 1903р., в зв'язку із святкуванням творчого ювілею, Львів відвідав Лисенко, і, будучи в гостині у О.Барвінського, звернув увагу на непересічне обдарування 15-річного сина господаря, порадив йому цілеспрямовано займатись музикою.

Свою спеціальну освіту майбутній композитор розпочинає досить швидко, у 8 років, спочатку у приватній школі, заснованій учнем славетного польського композитора Фрідеріка Шопена – Каролем Мікулі, що довгі роки працював у Львові як директор консерваторії Галицького музичного товариства. Курц був прекрасним педагогом, що виховав цілу плеяду львівських учнів. Ось як згадував про свого педагога один з його учнів, колега Барвінського: "Ми, учні, переконувались, що гра декількох звуків підряд вимагає мистецької фантазії, що звуки на фотелів треба створювати... Кожну, здавалось би, механічну вправу ми повинні були попереджувати уявою, актом фантазії, внутрішнім відчуттям".

Проте наважитись лише на кар'єру професійного музиканта Барвінському було нелегко - надто вже "непрестижним" вважався цей фах, тому після закінчення гімназії і студій він вступає на юридичний факультет Львівського університету, прагнучи, очевидно, піти слідами батька-політика і громадського діяча. Проте любов до мистецтва перемогла: за намовою свого вчителя Курца

він вирушає на подальше музичне навчання до Праги, котра тоді по праву вважалась однією з престижних художніх столиць Європи.

В Празі, куди молодий митець приїхав у 1907 р., він вступає на філософський факультет університету, який включав у себе також і музикознавче відділення, слухає лекції видатного чеського вченого-філософа Зденека Неєдли, котрий дуже прихильно ставився до українців. Знання з композиції Барвінський здобуває у відомого вже педагога і митця Вітезслава Нованка, а фортепіано продовжує опановувати під керівництвом свого колишнього педагога Курца, що переїхав у рідне місто і став ректором Празької консерваторії, і паралельно у професора Ісаака Гольдфельда. Державні іспити він успішно складає у 1911 р., і залишається у Празі ще до 1915 р. Роки навчання у чеській столиці були також дуже багатими на концертні виступи, на творчі звершення. Одним з перших Барвінський познайомив чутливу чеську публіку з фортепіанними композиціями українських авторів, до того майже невідомими їй, показав і свої твори, що викликали захоплення публіки, напрочуд схвальні відгуки прискіпливих критиків і гарну оцінку в пресі. Крім фортепіанної музики він показує деякі свої оркестрові композиції, солоспіви, співпрацює з хором "Глагол".

Отже, професійне становлення Барвінського відбувалось дуже багатогранне і фундаментальне. Невипадково вже в такому молодому віці композитор пише справді зрілі і художньо довершені твори, виявляючи всю повноту свого таланту: це і численні фортепіанні опуси, серед яких увагу привертають Соната До-дієз мажор', цикл "Любов", п'ять прелюдій, "Українська сюїта", цикл "Канцона. Серенада. Імпровізація"; перші "ластівки" у камерно-вокальному жанрі - надзвичайно експресивні за виразом почуття солоспіви до віршів Б.Лепкого "Вечором у хаті" та "В лісі", збірка обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано; в ці роки звертається він і до масштабніших циклічних форм, вимагаючих досконалої фахової підготовки, про що свідчить фортепіанний Секстет, "Українська рапсодія" для великого складу симфонічного оркестру (виконана в Празі майже зразу після свого

написання -1911р., вона чи не вперше познайомила чеських слухачів з мелодикою української пісні в такому масштабному оркестровому творі) та перша частина кантати "Українське весілля" (виконувалась в Празі на першому "Вечорі української народної пісн" чеським аматорським співацьким товариством "Глагол").

Після повернення на Україну у 1915 р. з Праги Барвінський заміняє Людкевича на посту директора Вищого музичного інституту, дуже активно працює і як піаніст, і як хормейстер, і як педагог. Посада директора інституту відбирала у нього надзвичайно багато часу і зусиль, тому на творчість залишалось значно менше часу - найчастіше відтепер він писатиме музику лише під час літніх канікул, виїжджаючи з родиною на відпочинок у Карпати. Проте, як вказує С.Павлишин, "кипуча праця не давала змоги композиторові повністю присвятити себе творчості, але, з другого боку, збагачувала й розширювала його творчі інтереси. Так, наприклад, його робота як диригента львівського "Бояна" дала безпосередній поштовх до виникнення низки хорових творів". Також і фортепіанні твори, як і інші інструментальні ансамблі, виникали часто з педагогічної потреби, "підказані" подія тогочасного галицького музичного життя. Адже в той час музика Барвінського починає відігравати і важливу суспільну роль. Майже на всіх шевченківських вечорах воєнного і післявоєнного періоду у Львові звучать його хорові чи інструментальні композиції - так 1917 року виконується друга частина "Українського весілля", того ж року був написаний "Заповіт" для хору і соліста.

В творчості композитора 20 - 30-х років варто відзначити чудові солоспіви на слова І Франка "Місяцю князю", "Благословенна будь" і "Псалом Давида", обробки народних пісень; для свого улюбленого інструменту він створив збірник фортепіанних обробок колядок і щедрівок, декілька варіаційних фортепіанних циклів. Шість мініатюр на українські народні теми (що згодом були видані і в Німеччині, і в Австрії, і в США, і навіть в Японії), а також Фортепіанний концерт, над котрим автор працював понад двадцять років і закінчив лише до свого 50-річчя, у 1938 році.

Незвичайний хист і величезна практика педагога, у якого навчались такі відомі піаністи, як Дарія Гординська-Каранович, Роман Савицький Галина Левицька, Олег Криштальський, Марія Крих-Угляр, Марія Крушельницька та інші, спричинились до написання Барвінським багатьох навчальних творів - серед них особливо важливою є збірка "Наше сонечко грає на фортепіано", до якої увійшли двадцять найпростіших п'єс різного характеру - жвавого і задумливого, радісного і сумовитого, - але всі вони пов'язані з українською піснею і танцем і на основі рідного фольклору знайомлять дітей з основними музичними поняттями мелодії, фактури, гармонії і поліфонії.

Барвінський розумів, як директор Вищого музичного інституту, що і виконавці на інших музичних інструментах - на скрипці, віолончелі - теж обділені педагогічним репертуаром, тому він пише на теми українських пісень простенькі п'єси для скрипки у супроводі фортепіано ("Пісня", "Гумореска", "Пісня і танок", "Елегія") та для віолончелі і фортепіано ("Думка", "Мелодія", Сюїту). Як для скрипки, так і для віолончелі, він водночас і більш розгорнуті, складніші технічно твори - сонати та варіації. Навіть у жанрі камерного ансамблю він намагається звернутись до молодих виконавців і поповнити їх репертуар — його перший струнний квартет так і називається "Струнний квартет для молоді".

Окрему сторінку його професійної діяльності становлять критичні праці. Він постійно виступає на сторінках газет і журналів, бере участь в дискусіях, лекціях-концертах, відстоюючи тезу про самотність і художню цінність української класичної спадщини. До сьогодні зберегла свою наукову цінність його історична праця "Огляд історії української музики", що поруч з працями інших видатних галицьких вчених - Миколи Голубця, Степана Чарнецького, Івана Крип'якевича, Володимира Радзиковича увійшла в капітальне дослідження "Історія української культури" під редакцією академіка Івана Крип'якевича. В ній на противагу тогочасному українському радянському музикознавству, котре просто вилучає ці теми з дослідження, докладно розглядається найважливіша галузь нашої культури - церковна музика,

підноситься її неперехідне значення. Разом з колегами-музикантами Нестором Нижанківським, Миколою Колесою, Зиновієм Лиськом та іншими, дбаючи про професіоналізм українського мистецтва, Барвінський заснує Спілку професійних українських музик (СУПРОМ) у 1934 р., і дуже багато прикладається в рамках цієї організації до видавничого життя, проведення концертів тощо. Отже, в ці роки Барвінський стає одним з найвизначніших громадсько-культурних діячів, що в різних формах мистецького життя - концертній, педагогічній, творчій - відстоює ідеї оригінальності, неповторності української духовності.

Останні роки життя композитора були сповнені винятково трагічними подіями. Після його 50-річного ювілею у 1938 році, який урочисто відзначила вся культурна громадськість Західної України, зокрема у залі Львівської консерваторії (сьогодні зал філармонії) відбувся вечір, на якому один з кращих учнів Барвінського, Роман Савицький, вперше виконав Фортепіанний концерт. Настав "золотий вересень" 1939 р. Більшовицька влада спочатку лояльно поставилась до Барвінського, як і до деяких інших найвідоміших діячів української інтелігенції, - тим більше, що Барвінський у складі мистецької делегації відвідував Радянську Україну 1928 року, нав'язав контакти з київськими композиторами Лятошинським і Ревуцьким. Отже, в перші довоєнні роки Радянської влади митець продовжує плідно працювати на педагогічній і творчій ниві. Дуже важкими бувають для композитора роки Другої світової війни, коли Вищий музичний інститут ім. Лисенка ледь животів і йому, як директорові, доводилось докладати нелюдських зусиль, щоби зберегти навчальний заклад. Уроки проводились в помешканнях викладачів, часто і учні, і педагоги не мали що їсти, - однак, музичний Інститут продовжував існувати, і Барвінський та Людкевич знаходили можливість заохотити музикантів до подальшої праці.

В перші повоєнні роки Барвінський також приклався до відродження музичної культури нашого краю завдяки його невтомним старанням почали плідно працювати не лише консерваторія, але й дитяча музична школа при ній (сьогодні Львівська середня спеціальна школа ім. С.Крушельницької). Проте в

1948 році за безпідставним доносом Барвінського було заарештовано і разом з дружиною вислано у мордовські табори, де вони провели десять жахливих років. Не лише арешт шістдесятирічного митця, котрий в той час ні за своїм віком, ні за делікатною, відданою мистецтву натурою, безмежно далекий від політики, не міг нічим зашкодити новій владі, був актором безглузлого варварства, але й спалення на подвір'ї консерваторії рукописів його нот. Здавалось, у вогні назавжди загинули безцінні творіння талановитого композитора.

Проте, вірно говориться, що рукописи не горять. З довгого списку творів, що вважались назавжди втраченими, сьогодні не віднайденими залишилися лише декілька, серед них перший струнний квартет, надісланий Барвінським незадовго до війни у московську редакцію. Решту творів поступово відновлено, знайдено і повернуто на концертну естраду. Частину творів відновив по пам'яті сам композитор, повернувшись із заслання 1958 р. Інші вдалось розшукати за кордоном, через колишніх учнів композитора, відомих піаністів і виконавців, що масово виїжджали за кордон, і у далекій чужині, в США, Канаді, Аргентині та інших країнах, як безцінну реліквію зберігали ноти свого вчителя. Особливо цікава і драматична доля Фортепіанного концерту. Понад сорок років неможливо було знайти слідів цього твору і лише в 1994 р., якраз у день народження композитора у червні прийшла звістка з далекої Аргентини, що рукопис концерту віднайшовся в архівах одного з тамтешніх українських емігрантів, священника С. Сапруна. Американський піаніст Роман Савицький-молодший, син першого виконавця твору, здобув рукопис і переслав його на Батьківщину композитора. Вдруге, після 50-річної перерви, у Львові він прозвучав у жовтні 1994 р., на фесті присвяченому 60-річчю СУПРОМ'у, і виконала його ще одна учениця Барвінського - відома піаністка М.Крушельницька.

Помер В.Барвінський у 1963 р., а вже через рік, його було офіційно реабілітовано. Проте і після остаточної реабілітації його музика була не надто

бажаною гостею в концертному репертуарі, і лише останнім часом поступово здобуває належне їй місце в нашому культурному житті.

Прелюдії для фортепіано

Власне в невеликих фортепіанних прелюдіях дуже чітко проявилась широта художніх інтересів Барвінського, здатність по-своєму передати найрізноманітніші мистецькі враження і почуття у найбільш мініатюрному і швидкоплинному з-поміж музичних жанрів.

Тут помітні і впливи імпресіоністичної гри барвами, спокійний, споглядальний характер образів, притаманний цьому стилю, (перша прелюдія). З нею зіставляється ясна, мов сонячний день, веснянкова друга прелюдія (Нотний приклад № 23), що відобразила особливе замилювання митця до перевтілення фольклорних джерел у європейській манері - вона побудована на зовсім простенькому, розташованому у вузькому діапазоні, мотиві, що нагадує нам прадавні закликання до природи (можна порівняти її з мелодією пісні "Благослови, мати, весну зустрічати") або сопілкові награвання; повторність акордової опори, постійна ритмічна фігура, поступове, "обережне" ускладнення супроводу посилює відчуття спокою; в другому епізоді загальний колорит трохи "затемнюється", ніби хмарина набігає на чисте небо, хоч композитор досягає цього ефекту зовсім простими засобами - перенесенням у нижчий регістр, зменшенням гучності.

Останній епізод вносить деякі незначні зміни - пісенний мотив розділяється в регістрах і перекидається з одного голосу в інший, як перегук двох сопілок; цей діалог поступово сповільнюється, аж поки не переривається урочистим акордовим поступом. Наприкінці, як далекий відгомін, знову звучить на найвищих нотах початковий мотив. Яскраві образи природи, настроїв радості від єдності з нею, створений Барвінським у цій прелюдії, нагадують поезію його сучасників, наприклад, цикл „Сонячні кларнети” П.Тичини.

Далі, в третій прелюдії втілений буремно-примхливий, типово романтичний експромт²; винятковою красою вражає четверта прелюдія, яка викликає паралелі з суворим і прекрасним хоралом (сам композитор зазначає

характер її виконання - *Andante religioso*, тобто повільно і релігійно); остання, п'ята знову повертає слухача до романтичного світу, це бурхливий і патетичний фінал.

Ці прелюдії користувались одразу ж після їх написання таким успіхом, що не лише маестро Новак, празький педагог Барвінського дуже схвально відізвався про творіння свого учня і виконував на сцені, але й концертуючі піаністи майже одразу після їх написання радо взяли прелюдії в репертуар, і вже у 1918р. ноти були надруковані у Лейпцигу.

Лев (Левко) Миколайович Ревуцький

(20 лютого 1889, Іржавець — 30 березня 1977, Київ) — український композитор, педагог, музичний і громадський діяч.

Класик української музики Микола Лисенко залишив по собі не лише значну творчу спадщину, але й численних учнів, котрі гідно продовжували традиції вітчизняного мистецтва в ХХ ст. Серед них одним з наймолодших був Левко Миколайович Ревуцький, що немовби перекинув місток від минулого сторіччя до сьогоднішніх днів — адже його власні численні учні працюють у багатьох містах України ще й сьогодні.

Левко Ревуцький народився на Полтавщині, у мальовничому селі Іржавець. Родичі композитора славились як великі аматори мистецтва, а його дядько, Олександр Ревуцький, був навіть солістом Петербурзької опери. Майбутній композитор з дитинства виявив неабиякі музичні здібності, наприклад, міг гарно і чисто проспівати будь-яку складну мелодію, бо мав абсолютний слух, за що його вдома навіть прозвали "камертоном". Проте може він і не став би професійним музикантом, якби не допоміг випадок: якось одна з подруг матері, що приїхала до Ревуцьких погостювати, заграла п'єсу на фортепіано. П'ятирічний Левко, уважно послухавши, трохи згодом підійшов до

інструменту і повторив її зовсім добре, майже без помилок. Хлопчика вирішили вчити грати, і перші уроки давала йому саме та мамина подруга, О. Мельникова.

В гімназії Ревуцький навчався у сусідньому містечку Прилуках з 1896 до 1903 р. Окремої музичної школи там, звичайно ж, не було, проте директорка місцевої жіночої гімназії була доброю піаністкою, отже, йому вдалось продовжити навчання. Крім музики юнак захоплювався також театром та літературою.

Продовжити серйозне навчання можна було тільки у великих містах, тож Ревуцький у 1903 р. виїжджає до Києва. Йому пощастило зустрітись у столиці з Лисенком, твори якого він вже чув у виконанні прилуцького любительського хору. Славетний композитор звернув увагу на талановитого початківця і навіть погодився деякий час з ним позайматись. У "дарунок" учень привіз з рідного Іржавця декілька записів народних пісень, що їх йому наспівали місцеві селяни. Навчаючись у одній з приватних київських гімназій, Ревуцький паралельно вступає до музичної школи М. Тутковського, композитора і піаніста-педагога, де один час викладав і Лисенко. Дещо пізніше, коли Лисенко сам відкриває музично-драматичну школу, його учень теж переходить у неї. Про навчання в цій школі Ревуцький потім згадує з великою теплотою і повагою. А те, що його художній стиль сформувався саме під впливом класика української музики, визнавав композитор беззастережно:

"Будучи його учнем по класу фортепіанної гри, я перейняв багато чого, що істотно відбилось на моїй роботі по створенню фортепіанних творів. Далеко пізніше позначився вплив Лисенка на моїй композиторській роботі в галузі побудови мелодики, яка стала доходити до мене через творчість Лисенка".

Проте в самому розпалі плідних занять музикою у Ревуцького сталося велике горе: в 1906 р. один за одним померли батьки, він зостався зовсім самотнім у великому місті. У розпачі він покинув займатись у музично-драматичній школі, вирішив закінчити гімназію і здобути якусь "матеріальнішу" спеціальність, аніж мистецтво. Тому опісля він вступає до університету на фізико-математичний, а паралельно на юридичний факультети. Та захоплення

музикою не пройшло намарно, і, трохи звикнувши до свого нового становища, Ревуцький поновлює покинені раніше заняття. Щоправда сам Лисенко, літній і переобтяжений роботою, вже не мав змоги займатись з ним, проте юний музикант вступає до Київського училища Російського музичного товариства, у клас фортепіано С.Короткевича, а пізніше - Г.Ходоровського. Незабутні враження справляли на нього численні концерти, що тоді відбувались у столиці, серед них - виступи знаменитих піаністів С.Рахманінова, Л.Годовського, В.Ландовської, співаків Ф.Шаляпіна, Л.Собінова. Дуже часто відвідував митець і вистави театру корифеїв, в яких музика посідала важливе місце, а завдяки гарним голосам акторів, нерідко ставились опери.

В той час формуються і художні смаки та уподобання композитора, що пізніше відіб'ються у власній його творчості. Найбільше приваблює його романтична музика, а особливо творчість П.Чайковського, Ф.Шопена, крім того - Бетховена. Серед сучасних йому музикантів особливий вплив мав на нього російський митець Сергій Рахманінов, котрого він неодноразово як піаніста з програмами, укладеними з власних творів. Паралельно з вивченням чужої музики Ревуцький вже пробує писати свою власну. Перші спроби композиції припадають на 1907 -1908 рр. Спочатку він скромно віддає перевагу малим формам солоспівп'яфортепіанних мініатюр. Звертає увагу те, що переважаюча їх тематика - особиста і пейзажна лірика, яка і надалі відіграватиме головну роль у художньому світогляді автора. Поступово він розширює коло своїх творчих зацікавлень і вже у 1910 - 12 рр. з'являються масштабні твори - фортепіанна соната, і перші частини фортепіанні концерту.

У 1913 р. відкривається Київська консерваторія на базі училища Російського музичного товариства. Ревуцький стає одним із перших її студентів у класі композиції. Його педагогом був російський композитор німецького походження Рейнгольд Моріцевич Глієр, випускник Московської консерваторії, досвідчений і вправний педагог. Ревуцький почерпнув дуже багато корисного і важливого для свого професійного розвитку у його класі, а надто - методи педагогічної роботи, які пізніше успішно впроваджуватиме у власну практику.

На жаль, заняття тривали лише два роки, хоч і принесли вагомі творчі результати: під час занять з Глієром були написані фортепіанні прелюдії, хори, солоспіви.

Перша світова війна змінила всі життєві і творчі плани Ревуцького: Київську консерваторію евакуювали до Ростова-на Дону, а університет. Де паралельно навчався композитор, -до Саратова. Їздити у військовий час у ці віддалені міста, щоби навчатись і здавати іспити, було дуже важко, тож 1916 р. Ревуцький достроково здає випускні іспити в університеті і в 1917 р. його забирають на фронт у артилерійські війська. Зворушливо читати спогади композитора про те, як навіть у фронтових умовах він знаходить час для занять музикою: для запису солдатських пісень, перекладення для двох фортепіано оркестрових партитур чи участі у імпровізованих концертах в якості акомпаніатора.

Після демобілізації у 1918 р. для Ревуцького розпочинаються "роки блукань": декілька місяців він живе у Москві, потім повертається до Києва, проте білогвардійська інтервенція змушує його шукати прихистку у рідному Іржавці, потім у Прилуках, працювати то в газеті, а то - як в Іржавці - вести сільське господарство чи стати реєстратором залізничної амбулаторії. Проте , тут, всупереч важким випробуванням, він не полишає композиції і навіть -поруч із солоспівами та обробками народних пісень - створює один з найкращих своїх творів, кантату-поему "Хустина" на слова Т.Шевченка ("У неділю не гуляла").

Лише у 1924 р. Ревуцькому вдалось перебратись на постійно до Києва і зайнятись вже серйозно улюбленою працею. Молодого музиканта приймають на посаду викладача музично-теоретичних дисциплін у Київську консерваторію, де він працюватиме наступних п'ятдесят років - аж до смерті. розширюється коло друзів: одним з найближчих за художніми переконаннями став композитор В.Косенко, багаторічна приязнь пов'язувала з відомим поетом М.Рильським. Столична творча атмосфера одразу дуже позитивно позначилась на доробку Ревуцького - за декілька років виникають такі цікаві опуси, як поема "Пори року" на сл. О.Олеся для хору, солістів, симфонічного оркестру, хори на

вірші Шевченка "Ой чого ти почорніло, зелене поле" та "У перетику ходила", солоспіви, численні інструментальні п'єси, серед них - найвідоміші фортепіанні прелюдії, обробки народних пісень, зокрема "дитячий цикл "Сонечко", "Галицькі пісні", "Козацькі пісні". В цей час він вже повністю усвідомлює себе національним композитором, незважаючи на те, що його професійне становлення відбувалось під впливом головно російської культури. Ось як він визначає головне завдання своєї творчості:

"Важливіші такі властивості, як глибока ґрунтовність усього комплексу засобів музичної виразності, прямі й опосередковані зв'язки композитора з віковими традиціями світової і національної культури, його здатність перейнятися психологією художнього мислення свого народу (розрядка моя - Л.К.) і вміння правдиво і переконливо відтворити це".

Однак, найважливішим здобутком його творчості двадцятих років стала Друга симфонія, написана до конкурсу, оголошеного в зв'язку з десятиріччям Радянської влади у 1927 р. Разом з "Увертюрою на чотири українські теми" Б.Лятошинського вона отримала першу премію. Перша частина симфонії була виконана на концерті пам'яті Шевченка у березні 1928 р., а влітку цього ж року цикл прозвучав повністю у т. зв. "парковому" концерті. Вона практично заклала підвалини української симфонічної музики ХХ ст., і увійшла до числа найбільш репертуарних вітчизняних творів.

Тридцяті роки стали досить важким випробуванням для Ревуцького. У 1932 р. організація творчих спілок, а серед них і Спілка композиторів СРСР, і Спілка композиторів України, як її регіональне відгалуження, поставили практично всю музичну творчість під жорсткий контроль комуністичної ідеології. За "націоналістичну ідеологію" було розстріляно його єдиного брата Дмитра, талановитого фольклориста.

Митець, який прагнув до глибокого осмислення народнопісенної інтонації, до витонченості оркестрових барв, до перевтілення багатющої європейської спадщини крізь призму українських художніх традицій, вимушений був писати принагідні твори, як наприклад, ілюстративну музику до

"ура-патріотичних" фільмів, гармонізацію окремих номерів до збірника "Українські пожовтневі пісні", що штучно творились на "височайше" замовлення, пісні і хори для самодіяльних ансамблів та хорових колективів на слова "ідеологічно витриманих" поетів тощо. Це не могло не позначитись на якості, на продуктивності творчості, тож і не дивно, що будучи в розквіті сил, Ревуцький, проте, пише значно менше музики, аніж у попереднє десятиліття. Серед найяскравіших творів зазначимо насамперед чотиричастинний Фортепіанний концерт, ідею якого автор виношував багато років. Спочатку він теж був за задумом пристосований до пропагандистських цілей і навіть носив назву "Поєма змагання", проте згодом митець таки відмовився від неї, оскільки всім стало зрозуміло, що зміст твору без порівняння глибший і серйозніший, аніж ілюстративне зображення заклику до змагань, перебігу спортивних олімпіад, походу переможців чи чогось подібного. Цей концерт став одним з перших у цьому жанрі в українській музиці, адже раніше композитори надавали перевагу інструментальним мініатюрам.

Багато уваги Ревуцький приділяє натомість редагуванню "чужої" музики, зокрема готує до друку Фортепіанний концерт свого нещодавно померлого друга В.Косенка. Разом з Борисом Лятошинським та Максимом Рильським вони звертаються до наймасштабнішого оперного полотна Лисенка - "Тараса Бульби" і створюють той його сценічний варіант, який і до сьогодні вважається найбільш прийнятним для постановок.

Роки Великої Вітчизняної війни Ревуцький перебуває в евакуації на узбецькій землі, у Ташкенті. Там він очолює кафедру композиції, теорії та історії музики Ташкентської консерваторії, веде численний клас з фаху композиції. Сам він у цей час майже не пише нових творів, натомість повертається до своєї юнацької Першої симфонії, створює її нову редакцію і готує для виконання. Ще і ще раз повертається він до безсмертного творіння свого вчителя - до опери "Тарас Бульба", відпрацьовуючи окремі деталі партитури.

Після закінчення війни Ревуцький повертається до Києва, до

викладацької роботи в консерваторії. Творчість останніх років (хоч і йдеться тут про майже тридцятирічний період!) дуже нечисленна, практично основну увагу композитор приділяє науково-фольклористичній, редакторській та педагогічній праці. В його класі навчались відомі митці повоєнного покоління, зокрема Георгій і Платон Майбороди, Віталій Кирейко, Анатолій Коломієць та деякі інші. Твори його досить часто звучать і на концертних естрадах, і в навчальних класах шкіл та музучилищ.

Помер Левко Миколайович Ревуцький у 1977 р. в Києві.

Симфонія № 2

Цей тричастинний цикл належить до творів, найбільш природньо і гармонійно перевтілюючих теми українських народних пісень у масштабній і барвистій оркестровій тканині. І хоча симфоній на українські теми у попередньому сторіччі писалось немало – українськими і російськими митцями, все ж Ревуцькому вдалось не повторити досягнутого, уникнути зовнішньої ілюстративності, "етнографічності", знайти особливо чисті, глибокі і природні тони для того, щоб передати не лише "букву", але й "дух" української народнопісенної традиції.

Всі частини побудовані на темах відомих пісень, розмаїтих за жанрами, образами і настроями – це і старовинна веснянка, і символічна "язичницька" пісня-гра, і жартівливо-танцювальна пісня, і лірична пісня-романс. Проте цім теми не створюють у безпосередньому зіставленні враження довільно сполучених фрагментів, навпаки, послідовність і взаємозв'язок між ними дозволяють вибудувати цілісну панораму народних традицій духовного світогляду нації.

В основі першої частини лежать теми двох народних пісень: стародавня, чи й ще не язичницьких часів, веснянка "Ой весна, весниця", архаїчна, могутня і заклична за своїм характером. Вона, ймовірно, була знана митцеві ще з юних років, почута в рідному Іржавці, і він переносить її у свій цикл, як спогад дитинства. Композитор знайшов для неї напрочуд відповідне

оркестрове забарвлення, скориставшись здобутками одного з найбільш одного з найбільш новаторських художніх напрямків – імпресіонізму. Він підкреслив у цій темі широке просторове тло, мінливий багатий колорит, так, ніби вона звучить, відлунюючи у прадавніх лісах, таємничо, як заклинання до сил природи, котрим поклонялись наші предки. Друга тема, зовсім протилежна і за часом виникнення, і за своєю внутрішньою сутністю: це лірична, жаліслива пісня "Ой не жаль мені та ні на кого", що нагадує трохи бурлацьку пісню Миколи "Ой нема гірш нікому" з п'єси Котляревського "Наталка Полтавка", збережену також Лисенком у його опері. Якщо перша тема уособлює вічний світ природи, то друга - сферу звичайних людських почуттів. Проте в розвитку самої частини значно більшу роль відіграє саме перша, це в ній закладене поривання вперед, до вершини, вона демонструє невичерпні можливості видозміни. Друга ж лише іноді нагадує про себе своїм ніжним сумовитим наспівом.

Друга повільна частина досить масштабна і різнопланова. Це природньо, адже, переважно, симфонічний цикл включає в себе чотири частини, а тут середня об'єднує і повільну ліричну, і веселу танцювальну, або, як найчастіше було прийнято в симфоніях XIX сторіччя, скерцо. Тож і сприймається вона в цілому як зіставлення різнокольорових "образків". Починається частина із спокійної, задумливої мелодії ліричної пісні "Ой Микито, Микито, чи є рілля на жито". Широка течія мелодії, її вибагливий малюнок створює винятково зосереджений емоційний стан. Це філософсько-споглядальна лірика, знайома з поезії Сковороди і Шевченка, не стільки пов'язана з особистими переживаннями, скільки з спостереженням, роздумами про оточуючий світ.

Близька до неї за настроєм, хоч і зовні відмінна за текстом, наступна пісенна тема "Ой там в полі сосна". Вона лише поглиблює початковий образ, додає до нього нових барв. Раптовим і виразним контрастом звучить у другій частині середній епізод, що ґрунтується на мелодії жартівливої пісні "У Києві на ринку" і загалом виконує в циклі роль скерцо. Наскільки в початковому розділі панувало плавне, спокійне розгортання мелодії, настільки тут вражає

стихія танцювального ритму, все захоплює вихор запального танцю. Та стихає відгомін свята і розвиток повертається до того ж, з чого почався, замикає безперервне коло життя, нагадує все, що пройшло і проминуло. Як тут не згадати завершення повісті Гоголя "Сорочинський ярмарок": "Грюкіт, сміх, пісня чулись все тихше і тихше. Смичок завмирав, слабнучи і гублячи неясні звуки у порожнечі повітря".

Остання частина за традицією європейської симфонії має бути жвавою і рухливою. Ревуцький трактує класичний зразок швидкого фіналу згідно з українськими національними традиціями і вибирає тут теми пісень, безпосередньо пов'язаних з грою, причому, очевидно, це дуже давні за своїм походженням ігри дохристиянських часів, що мали символічне значення у колі щоденних турбот наших предків, висловлювали єдність людини і природи. Перша з цитованих і перевтілених у оркестровій тканині фіналу тем - старовинна символічна пісня-гра "А ми просо сіяли". Автор трактує її як "чоловічий" танець, наслідуючи у звучанні "низьких" струнних інструментів, віолончелей та контрабасів важке гупання сильних чоловіків. Друга тема, навпаки, більше жіноча і приваблює граціозністю та м'яким лукавством. Окрім них, композитор нагадує тут слухачам і теми з попередніх частин - спочатку неясним спогадом проходить тема "Ой Микито, Микито" з II ч., а завершується весь цикл знову величним звучанням веснянки "Ой весна, весниця", ніби замикаючи вічний колообіг природи і людського життя.

Дух музики Ревуцького, її тепло і доброту, її національну самобутність, мабуть, найкраще зумів передати у вірші, присвяченому другові, поет М.Рильський: "В колиску дар пісень тобі поклала доля, У серце налила добра і чистоти, І дорогі скарби несеш обачно ти. Як чашу, як свічу у радісне роздолля".

Борис Миколайович Лятошинський

(22 грудня 1894, за новим стилем: 3 січня 1895, Житомир — †15 квітня 1968, Київ) — український композитор, диригент і педагог, вважається одним з основоположників модерного напрямку в українській музиці. Нагороджений званнями Заслуженого діяча мистецтв УРСР (1945), народного артиста УРСР (1968), державними преміями СРСР (1946, 1952) та УРСР ім. Т. Г. Шевченка (1971).

Народився 3 січня 1895 р. в м.Житомирі. У 1913 р. закінчив Житомирську гімназію, переїхав до Києва, де вступив до Київського університету. У Києві бере приватні уроки у Р.Глієра, навчається в Київській консерваторії, яку закінчує в 1919 р. З цього часу і до кінця життя викладає у Київській консерваторії.

Педагогічна та творча діяльність Б.Лятошинського гармонійно доповнюється громадською діяльністю. У 1939 р. його обрано головою Спілки композиторів України. Помер раптово в 1968 р. в Києві.

Творчість Лятошинського звернена до духовного світу людини, її дум і почуттів. Б.Лятошинський - автор багатьох творів різних жанрів: “Увертюра на 4 українські теми” (1927); 3 симфонії; симфонічні поеми; “Слов’янська увертюра” для симфонічного оркестру; “Слов’янський концерт для фортепіано з оркестром”, 2 опери, кантата “Заповіт, хори на сл.О.Пушкіна, Т.Шевченка, романси на слова І.Франка, М.Леонтовича, А.Міцкевича; 100 обробок народних пісень для соло і хору. З камерних інструментальних творів виділяється “Український квінтет”, струнні квартети і тріо.

Борис Лятошинський – автор музики до кінофільмів: “Тарас Шевченко”, “Г.Сковорода”, “Повія”; музичне оформлення вистави “Ромео і Джульєтта”; відреагував оперу М.Лисенка “Енеїда”, разом з Л.Ревуцьким “Тарас Бульба” М.Лисенка.

Лятошинський – видатний композитор-симфоніст. Симфоніст – це принцип, метод мислення, який передбачає монументальність задуму, розв’язання складних проблем у плані серйозних філософських узагальнень.

Лятошинський – симфоніст драматичного, конфліктного плану. І симфонію написав ще в період навчання в консерваторії, де виявив схильність до поліфонічного мислення; багатоголосна фактура його загострена, дисокуючі сполучення голосів поступово перетворюються на один з основних засобів динамізації процесів формоутворення. Вже в цій симфонії – драматизація ліричних образів, широкомасштабність, оркестрове мислення; потяг до монументальної художньої форми, поліфонізація звукової тканини – яскраво характеризують індивідуальність стилю Бориса Лятошинського.

У III частині – Скерцо – зловісній, гротескно-примарній темі протиставлена лірична – ніжна і світла, як весняна мрія, що шляхом варіаційного розвитку пронизує увесь середній розділ Скерцо. В репризі обидві теми поліфонічно поєднуються, причому світлий мотив переважає, а зловісний поступово зникає.

Фінал III симфонії – ствердження оптимізму. В ньому активно переосмислюється тема зловісної загрози зі вступу, яка набирає урочистого заклику. Друга тема фіналу дуже близька до ліричної – “весняної” теми скерцо, але тут звучить широко, велично, епічно. Важливу роль у фіналі відіграє поява образу народної сили у просвітлено-переможному звучанні. Як висновок усього симфонічного розвитку, теми поліфонічно об’єднуються і завершують симфонію. Стверджують ідею перемоги народної сили та добра над злом.

Хорова творчість Б.Лятошинського

Перша половина 20-х років була Лятошинського періодом серйозних творчих пошуків, формування індивідуального стилю. Цікавлячись новою музикою, здобутками російських і зарубіжних композиторів, в цей період він пише романи на слова Г.Гейне, К.Бальмонта, П.Шеллі, М.Метерлінка. Багатьом цим творам властиві складна музична мова, речитативна мелодика, ламаний ритм, насичені гамронії.

У 30-і роки пише романси, 10 обробок народних пісень, створює 2 кантати (“Урочиста кантата”, “Заповіт”).

У роки Великої Вітчизняної війни, перебуваючи в Саратові, композитор складає більше 80-ти обробок українських народних пісень (серед них – сольні зі супроводом фортепіано, хорові зі супроводом й а'capella). Обробки для голосу мають розвинену партію супроводу, в хорових використані принципи народно-пісенного багатоголосся. Гармонічна мова насичена, мелодика – речитативного характеру.

Вагомим вкладом у вітчизняну хорову творчість повоєнних років стали хори Бориса Лятошинського на слова Т.Шевченка – “Тече вода в синє море” – масштабний твір з 3-х частин і коди; та “Із-за гаю сонце сходить” в дусі фольклорного мелосу з принципом сюжетно-образного розгортання.

Творчій спадщині Б.Лятошинського притаманна глибока симфонізація фольклорних елементів, що є синтезом новітньої Європейської композиторської техніки та українського тематизму.

Віктор Степанович Косенко

(11 (23) листопада 1896, Петербург — 3 жовтня 1938, Київ) — український композитор, піаніст, педагог.

Народився 24 травня 1896 р. в Петербурзі в сім'ї військового. Через два роки сім'я переїжджає до Варшави. Музикою почав займатись досить пізно, хоча був дуже обдарованим; мав абсолютний слух і виняткову пам'ять (вже у 9 років грав напам'ять Патетичну сонату Бетховена).

Перший учитель – приватний, згодом – професор Варшавської консерваторії. В 1914 р. (початок війни) сім'я залишає Варшаву і в січні 1915 р. Косенко вступає до Петроградської консерваторії; працює в Маріїнському театрі концертмейстером. Консерваторію закінчив як піаніст-виконавець (1918 р.). ще під час навчання пише ряд фортепіанних і вокальних творів. В кінці 1918 р. переїжджає на Україну, в Житомир, де розгорнув велику концертну і музично-громадську діяльність: викладав гру на фортепіано та музично-

теоретичні дисципліни в Житомирському музичному технікумі, як соліст камерного ансамблю виступає в сільських і робочих клубах, де дають просвітницькі безплатні концерти. За це десятиліття (1918 – 1928 р.) створює багато творів – фортепіанних, вокальних, камерно-інструментальних, пише театральну музику. Найвідоміші з них – “Класичне тріо”, цикл етюдів у формі старовинних танців”, романси на вірші П.Тичини.

З 1929 року Косенко працює в Київському музично-драматичному інституті ім.М.Лисенка, а згодом в Київській консерваторії і до кінця життя (прожив 42 роки) живе у Києві. Тут розкрився його педагогічний талант, як виконавця і авторитетного педагога його запрошували в журі конкурсів виконавців до Москви, Ленінграду, Харкова.

В цей період він створює вокальну музику, фортепіанний концерт, симфонічну поему “Молдавська” і один з кращих своїх творів – симфонію “Героїчну увертюру”.

Велику увагу приділяє дитячій музичній освіті. За його допомогою була організована дитяча музична студія (тепер це Київська ДМШ № 3 ім.В.Косенка).

В 1928 році група відомих українських музикантів вирішили поповнювати педагогічний репертуар; В.Косенко пише свої перші фортепіанні твори для дітей – “4 дитячі п’єси” (1930), що стали своєрідною преблюдією до його циклу “24 дитячі п’єси” (1936). З’являється його збірник дитячих п’єс для фортепіано, 12 п’єс являють собою обробки і гармонізації мелодій А.Голубицького (лікаря з Житомира, товариша В.Косенко).

В.Косенко працював над оперою “Марина” (за Т.Г.Шевченком) концертом для фортепіано з оркестром.

Довго хворів. Помер в 1938 році в Києві.

До основного фонду української камерної літератури увійшла більшість фортепіанних творів В.Косенка. особливо виділяються його “11 етюдів у формі старовинних танців”, у яких багатий мелос, різноманітна піаністична фактура і засоби віртуозності техніки поєднуються з майстерним використанням

струнких класичних форм старовинної клавірної музики. В деяких етюдах (“Куранти”, “Бурре”, “Гавої” – сі мінор) відчувається інтонаційний зв’язок з народною піснею. Окремі етюди, як “Пассакалія”, глибокого змісту і блискучим розвитком найрізноманітніших віртуозних піаністичних прийомів у межах варіаційної форми підносяться до рівня видатних концертних творів.

Серед інструментальних композицій крупної форми видатне місце займають “Сонати для віолончелі і фортепіано” та “Класичне тріо” (для скрипки, віолончелі, фортепіано). Завдяки глибокій змістовності і емоційності музики, ясності і логічності композиційної структури, майстерності тематичного розвитку, ці твори написані у справжніх класичних традиціях, і зараз відносяться до кращих зразків ансамблевої музики.

“Героїчна увертюра” (1932 р.)

Музична мова її тісно пов’язана з інтонаціями героїчних і ліричних пісень. В провідній темі увертюри відчувається впевненість у перемозі, заклик і порив вперед. Ця могутня тема з її гострим пунктирним ритмом, ходами на широкі інтервали в мелодії пронизує всю музику твору (тип драматургії, притаманний П.Чайковському, коли головна думка, сконцентрована у темі вступу, стає основою всього твору).

Змінюючись і розвиваючись, вона з’являється у найвідповідальніші моменти. З неї викристалізовується основна тема ГП; а найактивніші елементи ГП становлять основний матеріал у розробці. У коді, яка є кульмінацією не тільки репризи, а й цілого твору, тема вступу теж займає місце. Вона звучить тут як висновок, як результат всього попереднього розвитку.

З ГП увертюри контрастує лірична ПП, в задушевній пісенній мелодії якої немає різких інтервальних ходів і пунктирного ритму. Вносячи елемент теплої лірики, вона не суперечить ГП, а ніби впливає з неї.

У заключному розділі “Героїчної увертюри” основні теми звучать переможно, широко, як вираз тріумфу народної волі, творчої праці.

Слід відзначити спорідненість тем “Героїчної увертюри” з темами-образами Л.Бетховена, романтично піднесеними темами Ф.Ліста, схвильованими мелодіями Ф.Шопена, Р.Шумана і П.Чайковського.

“Героїчна увертюра” В.Косенка, як і 2 симфонія Л.Ревуцького були етапними творами, які заклали фундамент українського симфонізму.

Микола Філаретович Колесса

(6 грудня 1903, Самбір, тепер Львівська область - 8 червня 2006, Львів) - український композитор, диригент, педагог, патріарх української диригентської школи.

У тридцятих роках великим успіхом у мистецьких і аматорських колах Західної України користувалась творчість Миколи Колесси, "нашого модерніста", як називала його тоді охоча до прізвиськ преса. Це ім'я взагалі було широко відоме в Галичині завдяки видатним представникам роду Колесс: батько - Філарет Колесса, був видатним фольклористом, знаним в цілому світі своїми науковими відкриттями в сфері української епічної пісні, дядько - Олександр Колесса - був знаним поетом і громадським діячем. Мати походила з родини Лаврівських, як відомо, культурних діячів: її дід, Іван Лаврівський був представником “перемисьльської композиторської школи”. Тож юний Микола — а назвали його так на честь класика української музики Миколи Лисенка, оскільки він народився 6 грудня 1903 р., в той день, на Лисенко перебував у Львові на святкуванні свого ювілею - мав всі “генетичні” підстави для творчого розвитку.

Професійну освіту Колесса здобув у Празькій консерваторії, у того самого професора Вітезслава Новака, котрий підготував цілу плеяду українських музикантів. В ті роки Прагу відвідували видатні західноєвропейські диригенти, піаністи, яких молодий митець мав змогу слухати особисто. Вже до цих студентських років відносяться перші - і вельми плідні-творчі спроби

композитора, що свідчитимуть про неповторність його стилю: вміння винахідливо об'єднати модерні звучності (як, зрештою, і класичні прийоми), з глибинним розумінням національного регіонального фольклору, насамперед гуцульського і лемківського, який Колесса не раз чув під час літніх вакацій у Карпатах. До цих років належить його сюїта для оркестру "В горах", де передається враження від чудового гірського пейзажу, та фортепіанний цикл "Пасакалія, скерцо і фуга". Сонатина для цього ж інструменту та деякі обробки народних пісень.

Після повернення до Львова молодий музикант головою занурюється у мистецьку стихію краю - він бере діяльну участь у організації концертів, входить до числа засновників СУПРОМ'у. Але особливо плідна ділянка його праці - диригентська. В той час Галичина ще мала не надто багато професійних керівників хорів та оркестрів, тож Колессу по праву можна вважати засновником західноукраїнської диригентської школи, з якої згодом, вийшли провідні митці з світовим іменем, серед них Степан Турчак, Іван Гамкало, Юрій Луців. Крім того він написав підручник для диригентів, яким до сьогодні користуються студенти всіх вузів.

Тридцять років - особливо плідні у творчості Миколи Колесси, вражають цікавими і незвичними творчими знахідками. Поруч з дотепними фортепіанними сюїтами "Дрібнички", де переспівується тема української жартівливої пісні "По дорозі жук, жук", "Картинки Гуцульщини", виникає оригінальний оркестрово-хоровий цикл "Лемківське весілля", де автор використовує справжні мелодії пісень лемків, проте додає і короткі вставки-"програші" струнного квартету, імітуючи звучання сільських музик. Таким чином, автор вибудовує ці пісні у своєрідне цілісне весільне дійство. В ньому поруч звучать і радісні, святкові, і жартівливі, і дещо печальні пісні про жіночу долю. Згодом такий цикл стане прикладом для наслідування іншими композиторами, зокрема аналогічний твір бачимо у Є.Козака. Дуже значну частину творчості займають хори і солоспіви на вірші українських поетів, обробки народних пісень - Т.Шевченка ("Думи мої"), Лесі Українки ("Я марила

всю ніченьку"), {Франка ("Ми вступаєм до бою нового"). В них композитор виявляє свою схильність до серйозних філософських тем, а також суспільно-громадянської проблематики. Багато з них написані у драматичній, напруженій, близькій до театральної, манері.

Післявоєнний час виявився для Колесси, як і для більшості представників української інтелігенції, достатньо складним. З одного боку, він продовжує інтенсивно працювати, набирає сил його диригентська школа. У 1956 - 65 рр. він був ректором Львівської консерваторії ім. М-Лисенка, зробив багато для збереження української музичної культури. З другого боку, в умовах комуністичної ідеології, жорстокого переслідування новаторських творчих прийомів, композитор вимушений був обмежити свої художні експерименти, повернутись до більш традиційної палітри виразових засобів. Вихід він знаходить у тих самих фольклорних мотивах, які ніколи не можуть сприйматись як застарілі: в своїх Трьох коломийках для фортепіано, прелюдах він створює напрочуд темпераментну, жваву і запальну картину мальовничого побуту карпатських українців. Барвистістю оркестру, багатством мелодій приваблює і Друга симфонія.

В останні роки композитор надалі інтенсивно працює, і у творчості, і в педагогічній діяльності утримуючи свої художні переконання. У хорах 80-х - 90-х рр., зокрема у "Камінному сні" на вірші Ліни Костенко, спостерігаємо тяжіння до гострих, незвичних звучностей, з яких розпочинався новаторський шлях митця.

Георгій Іларіонович Майборода

(18 листопада за ст. ст.1913 року, хутір Пелеховщина, нині Глобинський район, Полтавської області — †6 грудня 1992, Київ) український радянський композитор. Народний артист СРСР (1960), депутат Верховної Ради

Творча діяльність Георгія Майбороди розпочалась наприкінці 30-х років. Спочатку композитор найбільшу увагу приділяє оркестровим творам, згодом у 50-ті роки – звертається до музичного театру. Багато працює митець і в галузі вокальної музики (солоспіви, хорова музика, обробки українських народних пісень).

У творчому доробку композитора – чотири опери, чотири симфонії та інші композиції для оркестру, ряд солоспівів, хорів. Твори Г.Майбороди міцно увійшли в репертуар оперних театрів, хорових колективів, солістів.

Особливо важливим є вклад Г.Майбороди у музичний процес 50-60-х років, коли формувалися рішні типи опери й солоспіву, оновлювалася їх тематика, виразові засоби. Так, опера “Милана” привнесла в українську професійну музику барви карпатського фольклору, сприяла формуванню нового типу лірики в романсах та оперній мелодиці, новим пошукам у галузі оркестрового письма (симфонії № 2, № 3).

Георгій Іларіонович Майборода народився 1 грудня 1913 року в селі Пелехівщина на Полтавщині. Музичні здібності виявилися у хлопчика досить рано, адже часто співали пісень, звучала музика. Батьки композитора заохочували своїх дітей мажор до гри на музичних інструментах (брат Г.Майбороди Платон Іларіонович Майборода – широковідомий український композитор-пісняр). Після закінчення школи Георгій навчався в індустріальному технікумі у м.Кременчузі, а потім працював на Запорізькому алюмінієвому заводі. Але любов до співу привела юнака до самодіяльного хору, активізувала інтерес до поглиблення вивчення музики. Саме тоді, у першій половині 30-х років, з’явилися перші вокальні композиції Георгія Майбороди.

У 1935 р. Г.Майборода вступає до Київського музичного училища, а через рік стає студентом Київської консерваторії по класу композиції професора Л.М.Ревуцького. роки навчання в музичному вузі були справжньою школою оволодіння професійним музичним мистецтвом. Поряд із виконанням суто

навчальних завдань, Георгій пише композиції, що увійшли до репертуару виконавських колективів. Це, передусім, симфонічна поема “Лілея” за поезією Т.Шевченка.

У воєнні 1941-1945 роки Г.Майборода служив у лавах Радянської армії. Навчання у класі Л.Ревуцького Георгій Іларіонович продовжив в аспірантурі. У 1949 році композитор заявив про себе талановитою “Гуцульською рапсодією”. Твір, побудований на карпатському фольклорі, викликає інтерес серед слухачів.

50-ті роки приносять композиторові вагомі успіхи. В цей час з’являються його Симфонія № 2, опера “Милана”, сюїта “Король Лір”. В наступне десятиліття Г.Майборода пише ще цілий ряд творів, які стали серйозним вкладом в українську музичну культуру. Це опери “Арсенал” і “Тарас Шевченко”, хорові твори на слова М.Рильського, В.Сосюри, інших авторів. Згодом з’явилися четверта опера – “Ярослав Мудрий”, симфонії № 3 і № 4, низка романсів, обробки українських народних пісень.

Поряд з композиторською діяльністю, Г.Майборода певний час викладає в Київській консерваторії (оркестровка, композиція), а також працює в керівних органах Спілки композиторів СРСР і Спілки композиторів України (у 1967 – 1968 рр. – II голова), виступає з музично-критичними статтями у пресі. За творчі досягнення народного артиста СРСР, народного артиста України, лауреата Державної премії України імені Т.Г.Шевченка.

У 1957 році Київський театр опери та балету ім.Т.Г.Шевченка здійснив постановку опери “Милана”. Тривалий час вона йшла на київських та інших оперних сценах республіки. Хоч це була перша опера Г.Майбороди однак вона є мистецьким й художньо довершеним твором. Композитор виявив глибоку обізнаність технікою вокалу, що виявилось у виразності сольних партій, а також продемонстрував блискуче володіння оркестровим письмом.

Лібретто опери належить письменниці А. Турчинській, яка поклала в його основу свій твір. У ньому показано боротьбу українців Закарпаття проти

німецьких загарбників. Одна з провідних думок опери “Милана” – ідея воз’єднання всіх українських земель в єдиній українській державі. Твір розкриває багатство внутрішнього світу людей з народу: такими є Милана, Василь, Рушак та інші. В опері використано справжній народнопісенні зразки (цитати), а також окремі фольклорні інтонації, поспівки, ритми. У боротьбі за звільнення Закарпаття від німецького режиму бере участь і угорська дівчина Йолан, Яка кохає Мартина. Так поряд з героїчною лінією з’являється й лірична.

Дослідниця української оперної музики Л.Б.Архімович визначила жанр опери “Милана” як героїко-ліричну народну музичну драму. Очевидно, це справедливо, адже, особистісне й громадське є складовими єдиної домінанти цілісної драматургії. У першій дії дається експозиція образів Милани, Мартина, Флейса, Шибак та інших. Сцени будуються рондоподібно. Наприклад, у першій сцені спочатку звучить хор (два куплети) , потім іде великий монолог Милани, який наприкінці переходить у діалог її з бабусею Гафою. Арія Милани – розгорнена, в ній є і співучі розділи, і речитативно-аріозні; форма арії – рондо.

В арії втілено різні почуття героїні: її турбота за коханого Василя, переживання труднощів боротьби з ворогом. Але рефреном її роздумів і настроїв стає радість від пробудження природи, яке привносить ліричну налаштованість мрії, сподівання.

Подібно до попередньої, побудовано й наступну сцену парубків з арією Мартина, де дзвінку коломиїку в хоровому викладі змінює досить масштабна арія Мартина, сповнена тривоги й хвилювання. Завершує сцену хоровий епізод, що органічно з’єднує її з наступною сценою.

Флейс – угорський ставленик, І.Шибак – староста села, ведуть розмову про те, як краще тримати у покорі селян, боротись з тими, хто не підкорюється фашистській владі. В партії Флейса передано його прагнення до наживи, до легкого життя, його удавана інтелігентність.

Завершує Першу дію сцена-дует Милани і Василя. В ній звучить радість зустрічі, тривога за життя коханої людини у тяжкий час боротьби з ворогом, розповідь про останні новини; вона є втіленням ніжності та взаємної любові.

У Другій дії особливо відрізняється своїм інтонаційним планом арія Йолан. Мелодія її сповнена ліризму, граціозності, злету, яскравості. Вокальна партія Йолан позначена справжньою віртуозністю: тут є і колоратурні каденції, і елементи танцювальності. Всі ці засоби покликані передати життєрадісний характер дівчини, яка не втрачає оптимізму і сили духу навіть у складних і небезпечних ситуаціях.

У Третій дії опери загострюється конфлікт між ворогуючими силами: Милана стурбована тим, що люди відвертаються від неї, бо вороги пустили чутку, ніби вона видала підпільників. До того ж, Шибак прагне схилити Милану на свою сторону, погрожуючи їй висилкою до Німеччини на роботу. Втім, вороги передчувають свій близький кінець, бо фронт наближується до Карпат.

В аріозо “Моє вірне дівування” з Третьої дії передано почуття смутку, гіркого переживання за несправедливості звинувачення; у мріях Милана звертається до коханого Василя. Мелодичною основою аріозо слугувала українська народна пісня карпатського регіону “Чотири воли пасу я”.

Як і у попередніх сценах, аріозо Милани органічно переростає у наступний хоровий номер, також побудований на фольклорному матеріалі. В ньому використано синкоповану ритміку, жанрово-танцювальну основу. Як і інші хорові номери, він є яскравою жанровою замальовкою, своєрідним фоном для розгортання лірико-драматичної розповіді.

Опера “Милана” засвідчила високий професіоналізм композитора, його тверді естетичні позиції. Привабливими рисами опери Г.Майбороди є мелодійність, широка кантиленність, опора на народний мелос (зокрема, карпатського регіону) та класичних традицій, лірико-драматичний характер розгортання музичного матеріалу.

Твір Г.Майбороди увійшов в оперний репертуар українських театрів. Опера “Милана” стала значним явищем в історії музично-театрального мистецтва як яскрава інтонаційно-своєрідна музична оповідь про події, що відбулися в 40-і роки в Карпатському краї.

Платон Іларіонович Майборода

(1 грудня 1918 — †8 липня 1989, Київ) — видатний український радянський композитор, народний артист УРСР (1968), Лауреат Державної премії ім. Т.Шевченка (1962), народний артист СРСР (1979). Брат композитора Георгія Майбороди.

Народився 1 грудня 1918 року на хуторі Телепівщина на Полтавщині в селянській сім'ї. Музичної грамоти вчив старший брат – Георгій, співав у шкільному хорі. З 1932 р. сім'я живе в Запоріжжі, де Платон продовжує брати участь у шкільному музичному гуртку, вчиться грі на мандоліні та гітарі, опановує музичну грамоту, з'являються перші власні творчі способи, починає проявляти інтерес до масової пісні.

У 1936 році Л.М.ревуцький взяв у свій клас композиції в Київському музичному училищі. 4-річний курс він опанував за 2 роки. У 1938 році вступає до Київської консерваторії. Де продовжує навчання в класі Л.ревуцького; виїжджає у фольклорні експедиції (у 1940 р. – зустріч з викладачами і студентами львівської консерваторії). Особливе враження на Платона Майбороду справив гуцульський фольклор, його колоритні поспівки з самобутньою ритмічною інтонаційною будовою. Саме обробки гуцульських пісень стали початком пісенного доробку митця.

В 1941 році після 3-го курсу консерваторії разом з братом перебуває на фронті. Після запеклих боїв за Дніпро, братів спіткала трагічна доля – вони потрапляють у полон, але їм пощастило втекти і дістатись до рідного села, потім – вивіз до Катовіце на примусові роботи; після звільнення міста радянськими військами – П.Майборода знову на фронті. В кінці 1945 року, після демобілізації Платон Майборода повертається в Київ; в 1947 році закінчив

композиторський факультет Київської консерваторії. Його дипломна робота – симфонічна увертюра “Протемей” (або “Героїчна увертюра”).

Після закінчення консерваторії – близько 6 років працює викладачем в Київському музичному училищі ім.Р.Глієра та у вечірній музичній школі для молоді. У цей час увагу Платона Майбороди привертає поезія А.Малишка, О.Ющенко. На слова цих поетів і була написана більшість його пісень.

З 1949 року починається тісна дружба – співпраця з А.Малишком. народжується широко відомий “Колгоспний вальс”; “Пісня про рідну землю”, “Білі каштани”, “Київський вальс”, “Пісня про вчительку”, шедеври лірики “Рідна мати моя” (“Пісня про рушник”); “Ми підем, де трави похилі” – понад 20 пісень.

Вальсова стихія виявилась близькою творчому обдаруванню композитора (“Колгоспний вальс”, “Київський вальс”, “Ділі каштани”, “Студентський вальс”, “Дніпрові хвилі” на слова Т.Масенка), “Друзі хороші мої” (на слова Т.Масенка). Пісня “Рідна мати моя” – своєрідна квінтесенція вокальної лірики композитора. Побудована на основі народних пісень-романсів, вона увібрала в себе усю ніжність і наспівність фольклорного джерела. Вперше прозвучала з екрану у фільмі “Літа молодії”, відразу увійшла в музичний побут. Полюбилась і молодим і літнім слухачам; була перекладена різними мовами народні світу.

Велике місце у пісенному Платона Майбороди і Андрія Малишка посідають пісні про кохання. У них знайшли своє відображення краса та чистота людських почуттів, щедрість і вірність – цей одвічний моральний ідеал, що у всі часи хвилював митців. У Платона Майбороди ці твори органічно виростили з кращих традицій національного мистецтва: народної пісенності, пісень, романсів. Серед цих пісень – “Ми підем. Де трави похилі” (1955 р.) з кінофільму “Долина синіх скель”); “Ти моя вірна любов” (з кінофільму “Літа молодії”).

Останній спільний твір Платона Майбороди і Андрія Малишка – “Моя стежина” (слова поет писав у лікарні в лютому 1970 р., музики йому так і не довелося почути).

Зв'язки з професійним українським музичним мистецтвом особливо помітні у прославлених творах П.Майбороди – “Гімн труду” (слова О.Ющенко), “Гімн братерству” (слова М.Рильського), “Слався, мирний труд” (слова Т.Масенка) – велика хорова поема. “Мир переможе війну” (слова Т.Масенка), “Смерть війні” (слова А.Малишка) – за характером звучання – марші. “Пісня про Дніпро” (слова Т.Масенка) – героїко-епічне звучання надало малій пісенній формі масштабу розгорненої фрески (створено близько 10 варіантів, поки не знайдено найбільш переконливого).

У своїй творчості Платон Майборода прагне якомога глибше розкрити духовний світ людини. Це яскраво простежується і його музиці до багатьох кінофільмів, що народилися на кіностудії ім.О.Довженка, і до багатьох драматичних вистав українських театрів .

До 800-річчя Полтави композитор написав кантату “Полтава” на вірші А.Пашка; у 1973 році – “Виростеш ти, сину” (на сл.В.Симоненка), “Тополину баркаролу” (сл.В.Сосюри); 1975 р. – “Не збивай, зозуле, цвіту” (сл.М.Ткача). творчий доробок українського композитора, народного артиста УРСР П.Майбороди становить понад 200 пісень, і значна їх частина увійшла до скарбниці пісенного мистецтва.

Пісні його відзначаються частим використанням широкої кантилени, розрахованої на високий виконавський рівень співаків. Типово “майбородівський прийом” – заспів соліста підхоплює другий голос.

Його творчий допробок органічно увійшов у музичний побут народу, що, в свою чергу, свідчить про специфічну самобутність музичної лексики митця, яка впливає з народних українських наспівів найширшого жанрового діапазону.

Віталій Дмитрович Кирейко

(23 грудня 1926, с. Широке Дніпропетровської області) — український композитор, педагог, музично-громадський діяч, заслужений

діяч мистецтв УРСР (1977), народний артист УРСР (1977), лауреат премії ім. Лисенка (1985), Кавалер ордена «За заслуги» III ст. (2001)

Народився на Дніпропетровщині, з 1944 по 1949 р. навчався в Київській консерваторії по класу композиції проф.Л.Ревуцького закінчив аспірантуру. Після закінчення – викладацька робота (понад 30 років).

В.Кирейко – лауреат премії М.В.Лисенка, народний артист України. Творчість розпочалася у 40-і – 50-ті роки. Композиторський доробок досить великий і різноманітний. Він плідно працює майже у всіх жанрах. Написав 4 опери (“Лісова пісня”, “У неділю рано зілля копала”, побутово-комедійна “Марко у пеклі”, “Вернісаж на ярмарку”) і 4 балети (“Тіні забутих предків”, “Відьма”, “Оргія”, “Сонячний камінь”). Майже всі були поставлені на сцені.

Оперу “Лісова пісня” В.Кирейко закінчив у 1958 році. В основі – один з найкращих творів Лесі Українки – драма –феєрія “Лісова пісня”. Жанр опери – опера-феєрія. Це глибоко-ліричне, казково-мудре, філософське музично-сценічне полотно, в якому реальне і фантастичне переплітаються між собою. Тема опери – життя простих людей, які, спілкуючись з природою, знаходять душевний спокій. Ідея гармонії людини і природи – одна з провідних у творі. Музика опери розповідає про чисте кохання юнака Лукаша і лісової Мавки, про зіткнення поетичної душі з буденністю, про тугу за втраченим щастям (музичний портрет Лукаша створюють його сопілкові мелодії, подані з запису Лесі Українки; мелодія Мавки – теж записана Лесею Українкою).

Важливим кроком на шляху утвердження типу лірико-драматичного балету, заснованого на національній тематиці, став балет “Тіні забутих предків” (1960). Написаний за мотивами одноіменної повісті М.Коцюбинського, він щедро насиченої барвами побуту, мистецтва і легендарних вірувань гуцулів. В основі твору – етичні проблеми єднання людини з природою, її прагнення до прекрасного.

Твір, побудований на сюжеті з історичного минулого українського народу і позначений рисами епічної драматургії та фольклоризацією музичної мови, – балет “Відьма” (1967 р.) за Т.Г.Шевченком.

У 60-80-ті роки В.Кирейко плідно працює в жанрі обробок пісень: обробки волинських пісень – “Жалі мої, жалі”, “Ой під вишнею” – для чоловічого хору; хори а’capella “Орлина сім’я” (на вірші М.Рильського); вокальний цикл “Барви легенд” (1973 р.) – відомі до наших днів. Вагомим є внесок В.Кирейка у розвиток симфонічного жанру: 8 симфоній (у II – VII філософське узагальнення явищ дійсності), концерти для скрипки, віолончелі. Поема для фортепіано з оркестром; Подвійний концерт для скрипки і віолончелі, симфонічні поеми.

Багато уваги приділяє композитор і камерній музиці: фортепіанні сонати і окремі п’єси (зокрема й дитячі); твори для скрипки, віолончелі, альту, для ансамблів (тріо, квартети).

Музика В.Кирейка міцно спирається на український фольклор, який є основою її образності (центр регіонів України, мелос Поділля, Карпат). Його твори висвітлюють історичне минуле і сучасне життя, малюють яскраві замальовки побуту, глибоко розкривають внутрішній світ людини.

Віталій Сергійович Губаренко

(13 червня 1934, Харків — 5 травня 2000, Київ) — український композитор. Народний артист України (1993). Лауреат Державної премії ім. Т. Г. Шевченка (1984),

Опера “Листи Кохання”

Віталій Сергійович Губаренко – відомий український композитор, автор опер “Загибель ескадри”, “Вій”, “Сват мимоволі”, “Слов’їна ніч”, балетів “Камінний господар” та ін. Композитор активно працює і в інших жанрах. Він створив три симфонії, “Кончерто грессо”, симфонічні поеми, сюїти,

симфонічну картину “Купало”, вокальні та хорові твори: музику до кінофільмів; вокальні цикли “Кольори та настрої” на вірші І.Драча, “Осінні сонети” на вірші Д.Павличка.

Народився Віталій Губаренко 13 червня 1934 року в Харкові. Навчався у рідному місті. 1960 року закінчив консерваторію по класу композиції професора Дмитра Клебанова. Більше десяти років викладав у Харківській консерваторії теорії музики і композицію.

З 1972 року В.Губаренко перейшов на творчу роботу і присвятив себе виключно композиції. Вже на сьогодні у його творчому доробку – десять опер, декілька балетів, ряд симфонічних композицій, камерно-інструментальних, камерно-вокальних і хорових твори.

Особливе місце належить моноопері “Листи кохання”. Вона незвичайна за будовою і характером музики. В ній є тільки одна дійова особа – молода дівчина, яка в листах до нареченого виливає ніжність свого кохання, мрії про щастя.

Жанр твору – ліричний монолог. Це оповідь про людину, про красу людських стосунків. Провідна думка опери – ідея вірності в коханні, самопожертви, прагнення до щастя.

Оперу було завершено у 1970 році, а через два роки відбулася її прем’єра в Києві (солістка – Валентина Скорик, Державний симфонічний оркестр України під керуванням С.Турчака).

В основі твору – новела французького письменника Анрі Барбюса “Ніжність”. При написаній лібретто композитор зробив деякі скорочення тексту. Сюжет складають чотири листи, написані жінкою до свого коханого Луї, яку він прочитає на другий день, через рік, через одинадцять і двадцять років. Кохана потурбувалась, щоб ці “послання” надходили до цього саме з такими часовими проміжками. Задум поета “підказав” композиторові музичної форми вибір: це чотири монологи солістки, відокремлені оркестровими інтермедіями.

Починається твір невеликим вступом. І вокальна, і оркестрова партії емоційно дуже багаті; вони витримані в ліричному (лірико-психологічному) характері.

Музика опери передає всю гаму почуттів молодої жінки. Перша частина твору – експозиція її образу, знайомство з подіями, що розгортаються. Наводимо поетичні рядки початку опери в перекладі В.Коротича:

Скінчилося.... і ніколи нам вже
не зустрінеться....Ти того не бажав...
я не шкодую за тим що прийняла
цей жорстокий присуд.

Отже, кохані змушені розлучитись.

Тепер я починаю тобі писати...
Знаю, що мене не знайдуть твої слова,
І вже тобі не відшукать, де тепер я живу...
а поміж нами відстані безмежні...

Єдиною ниткою, що їх єднає, є листи, що їх поступово отримуватиме від своєї коханої.

Починається опера оркестровою темою, яку названо лейтмотивом ніжності.

Вона звучить просвітлено. Повнокровно у високому й середньому регістрах. Водночас у цій музиці є щось болісне, хвилююче. Вокальну партію спочатку витримано у спокійних тонах, але потім вона звучить схвильовано, екзальтовано. Цей настрій буде переважати і у I частині. Тема вальсу символізує ніжність і людське тепло.

Оркестрова інтерлюдія між I та II частинами привносить образно-тематичний контраст. Два її фактурні плани несуть різне емоційне навантаження. В нижньому шарі фактури міститься похмурий, таємничий образ, у верхньому – безособовий, лірико-споглядальний, реальний, що розмежовує перші дві ліричні частини опери.

Другу частину моноопери “Листи кохання” побудовано, переважно, на ліричних темах. Декілька разів звучить в одноголосному викладі задумливо-розповідна тема-мелодія, яка викликає відчуття самотності, туги. Потім з’являється чарівна музична тема-мрія, яку змінює гострий драматичний спалах. Він триватиме недовго, і знов наступить заспокоєння, просвітлена лірика.

II частина починається схвильованою тремтливою темою, сповненою широті й сердечності; завершиться вона вже згадуваною темою ніжності.

Друга інтерлюдія гостродраматична. Музика поступово набирає токатних, активно-механістичних рис, начебто уособлюючи все зло, від якого жінка оберігає свого коханого. Так, нібито відкривається завіса зникає, і на перший план знову виходять сердечність та щирість людських почуттів.

Наступні частини відкриваються речитативними фразами вокальної партії. Героїня роздумує, про що писати в наступних листах. У третьому, якого Луї отримає через одинадцять років, вона говорить про щастя. Цю мрію композитор втілює у вальсові темі. Невеликий, оповідного характеру епізод змінюється темою ніжності. Він звучить спочатку тільки в оркестрі, а потім вступає вальсова мелодія солістки. Вона приваблює як своєю інтонаційно-мелодичною виразністю й образністю, так і гармонічно-фактурною своєрідністю: квартовою акординою, політональними нашаруваннями (ця тема звучала на початку опери).

Складною музичною мовою своєрідно являється нестандартна ситуація: людські почуття передаються через великий часовий проміжок – одинадцять років.

Увесь комплекс виразових засобів третьої частини спрямований на втілення почуття ніжності. Саме вона стає і доброю пам’яттю і звісткою, що прийшла з минулого. В ній – турбота про коханого, якого героїня оберігає від тяжких спогадів, гіркоти й болю.

Одинока мелодія-оповідь переростає в дещо імпресіоністську музичну тему інтерлюдії, яка поступово драматизується. Партія оркестру стає

насиченою, динамічною, багатоплановою. Фактура розшаровується на рухливий фон (у середньому й високому регістрах), – мелодію віолончелей і гостродисонансний акордовий комплекс у низькому регістрі, що звучить, як “удари” долі.

Четверта частина моноопери – це четвертий листлюбому Луї, який він прочитає після двадцятилітньої розлуки. Свіжість і щирість почуттів у ньому ще більш зворушливі, а ніж у попередніх листах. Тут відбувається кульмінація розвитку подій і трагедійна їх розв’язка.

Починається остання частина із слів: “Мій дорогий Луї” – так звертається до близької людини у хвилини щасливої зустрічі.

Героїня пише останнього листа. Найголовніше для неї – здатність залишатися в полоні молодості, закоханості й відданості хоча б у мріях. Прочитуємо рядки з А.Барбюса:

Є химерне якість і страшне откровення в ній,
в найостаннішій нашій з тобою розмові сьогодні.
Один одного здатні чути:
Ти – мене, якої давно вже нема,
Я – тебе, який не відчує подих часу, що ліг між нами.

Передчуття подібної реакції приводить героїню до спалаху почуттів, який виводить її із стану ейфорії і повертає до дійсності. На фоні похмурих, похоронно-маршових акордів героїня повідомляє в останніх рядках листа:

Із життя я зникаю: нащо знати тобі, як,
Бо гнітючі подробиці можуть
Принести тобі нові страждання,
Навіть через двадцять літ.

Ще раз звучить вальсова тема, на кульмінації якої світлій, майже радісній – героїня знов говорить про свою безмежну любов і ніжність. Саме темою ніжності завершується ця поетична опера.

Моноопера “Листи кохання” В.Губаренка – яскравий, образний твір. Він приваблює глибоким ліризмом, майстерним втіленням багатого світу людських почуттів.

Сміливою є музична структура твору. Чотири листи його дещо нагадують симфонічний цикл: друга є ліричним центром, перша сповнена динамічного розгортання; четверта частина – найбільш напружена, з драматичними спалахами.

Останні твори М.Скорика: трагедійна симфонія “De profundis” – для тенора, сопрано, симфонічного оркестру. Симфонія-балет “Ассоль”; опера-балет “Вій”; “Шевченківський” триптих – симфон.поема; опера-ораторія “Згадайте братія моя”; лірико-романтичний балет “Майська ніч” за Гоголем; моноопера “Самотність” (за “Листами до незнайомки” Проспера Меріме; перше виконання – квітень 1994 р.).

Авангардизм у музиці

1. Термін “модерн” (з фр. – новітній, сучасний) – був вперше використання в V ст. у римі для того, щоб відмежувати набутий офіційний статус християнства від язичницького минулого.
2. Серійна музика – створена за допомогою серійної техніки; музика без гармонічної системи. Серія – комбінація із 12 звуків хроматичної гами.
3. Конкретна музика – звукові композиції, що виникають в результаті запису на магнітофон різних природних і штучних звуків, їх переробки, змішування і монтажу.
4. Алеаторична музика – (лат.alea – випадковість, гральна кістка) – напрям сучасної музики. Що проголошує випадковість першоосновою творчості і виконавства (жеребкування, переміщення нотних аркушів, кидання гральних кісток) – веде до розпаду музичної форми, до музичного хаосу.
5. Пуантилістична музика – (крапка), особливий метод композиції, при якому окремих тон або інтервал бере на себе роль мотиву. Теми, музичної фрази. Сприймається як звуковий рух в статичній формі.

6. Сонористична музика – (дзвінкий, голосний) – метод композиції, що використовує музичні шуми, звучаннями без певної визначеної висоти.
7. Електронна музика – виникає в результаті безпосереднього запису електрогенерованих звуків (без музичного інструменту і мікрофона):
 - імітації звуку традиційних інструментів (звукові імітатори);
 - самостійні електронні інструменти;
 - електронні джерела (генератори, модулятори, електронні барабани).
8. Антональна музика – музика поза логікою ладових і гармонічних зв'язків. Принцип її – рівноправ'я усіх тонів, відмова від гармонії, виключає можливість модуляції (поч.Хх ст. – А.Шенберг, А.Берг, А.Веберн).
9. Додекафонна музика – (дванадцятизвуччя) – серійна техніка невоної серії (10-звукової, 6-звукової, 4-звукової) в умовах 12-ступеневої звукової системи (хром.гами). Несерійна (А.Шенберг) – жоден із звуків не повторюється; використання тропів – 12-тонових комплексів, які можуть виступати як звукоряди, так і як акорди.

Валентин Василійович Сильвестров

(30 вересня 1937, Київ) — радянський та український композитор.

“Дитяча музика” для фортепіано

Валентин Васильович Сильвестров є нині одним з найбільш виконуваних у нашій країні і особливо за кордоном українських композиторів середнього покоління.

Композитор народився 30 вересня 1937 року в Києві. Музичну освіту здобув на композиторському факультеті Київської консерваторії по класу професора Б.М.Лятошинського (закінчив навчання у 1964 році). Декілька років

працював у музичних школах викладачем, але досить скоро перейшов на творчу працю.

Ще у студентські роки розпочинались складні творчі пошуки цього талановитого митця. Справа в тому, що група студентів Київської консерваторії, які вчилися наприкінці 50-х – на початку 60-х років, відкрито заявила про своє прагнення розірвати із “застарілими” традиціями і йти в ногу з європейською та світовою композиторською думкою. Молоді київські композитори В.Сильвестров, Л.Грабовський та інші вивчали музику нововіденців – Арнольда Шенберга, Антона Веберна, Альбана берга, а також творчість західних композиторів повоєнних років. На той час (початок 60-х років) така відверта позиція не була підтримана музичною громадськістю. Музика Грабовського і Сильвестрова стала предметом критики (здебільшого несправедливої), їх твори нерідко викреслювались з концертних програм (був випадок і заборони концерту в залі Київської філармонії; довелося докласти багато зусиль, і зокрема Д.Шостаковичу, щоб відбувся концерт, до програми якого увійшли твори Сильвестрова, Грабовського, Годзяцького та ін.).

У 60-х роках Сильвестров працює в симфонічному і камерно-інструментальному жанрах. У той час були написані три його симфонії та інші оркестрові композиції (“Монодія” для фортепіано й оркестру в трьох частинах, “Поєма пам’яті Б.Лятошинського”); “Містерія” для альтової флейти і шести ударних груп, “Драма” для скрипки, віолончелі та фортепіано в трьох частинах; п’єси для фортепіано, зокрема “Тріада” (цикл з 3-х п’єс); Сонатина у трьох частинах; Класична соната тощо.

Наступне десятиліття – 70-і роки – було для композитора періодом розквіту його таланту. Композитор стає лауреатом Міжнародної премії ім.С.Кусевицького (США 1967 рік) і Міжнародного конкурсу молодих композиторів “Наудеамус” (нідерланди, 1970), народним артистом України (1989).

В 70-і роки Сильвестров створив Симфонію № 4; “Медитації” для віолончелі та камерного оркестру; Струнний квартет, ряд збірок фортепіанних

п'єс, зокрема цикли “Дитяча музика № 1”, “Дитяча музика № 2”, “Музика в старовинному стилі”, “Кіч-музика”. Саме з у цей період розширилися жанрові межі творчості митця. Він звертається до вокальної та хорової музики, створює цикли “Тихі пісні” для баритону з фортепіано, “Прості пісні” для середнього голосу з фортепіано та кантату “Лісова музика” для сопрано, валторни і фортепіано в трьох частинах; кантату для хору на вірші Т.Шевченка та ін.

Останнє десятиліття композитор продовжує активно працювати. Його цікавлять і великі оркестрові форми, і камерно-інструментальні композиції, і музика, пов'язана з вокалом. З'являється симфонія № 5 для великого оркестру та “Симфонія для баритона та оркестру на вірші О.Пушкіна; “Інтермеццо” для камерного оркестру; Струнний квартет № 2; Соната для віолончелі та фортепіано; вокальні цикли на тексти різних авторів.

Фортепіанна музика В.Сильвестрова

Цикли “Дитяча музика” № 1, № 2. Вони написані в 1973 році, опубліковані у 1980 році; є також грамзапис обох циклів. Цю музику виконує заслужений артист України піаніст Євген Ржанов. У кожному з циклів по сім п'єс, які мають програмні назви. Традиція звернення до дитячої аудиторії, прагнення бути зрозумілим і доступним юним музикантам іде від Р.Шумана і П.Чайковського. у Нашому столітті цю лінію продовжити К.Дебюссі, В.Косенко, Б.Барток, С.Прокоф'єв та ін.

Фортепіанні цикли Сильвестрова, подібно до циклів композиторів минулого, ставлять перед юними слухачами передусім виховну мету. Музика їх несе собі добре, людяне начало. Це і картини природи, і веселі дитячі ігри, і таємничі розповіді-казки.

Цикл “Дитяча музика” № 2 складається з семи п'єс і будується за принципом образного, жанрового, темпового і фактурного контрастів.

“Дзвіночки” № 1 – лірико-колористична – п'єса спокійного характеру. У ній використано високий регістр фортепіано. Рух швидкими тривалостями у “Дзвіночках” змінюється спокійними акордовими послідовностями.

“Озеро” (№ 2) – лірична пісня, що розгортається широко, спокійно; її рух супроводжується співучим мелодизованим акомпанементом. Характер музики лірико-пейзажний, колористичний (тут також відчутний зв’язок з музикою імпресіоністів).

З “Озером”, що є ліричним центром циклу, перегукується п’ятий номер, названий “Ноктюрном”. Композитор повертає нас в атмосферу споглядальності, внутрішнього спокою, доброти і шляхетності.

“Ранковий птах” (№ 3) і “Скерцо” (№ 6) близькі за характером. Це грайливо-скерцозна, просвітлена, сповнена радості музика. В шостому номері з’являються деякі нові риси (зокрема. “акордові вторгнення”), які затьмарюють світлий радісний настрій; втім, такі емоційні штрихи є короткочасними.

В центрі циклу – “Марш” (№ 4) з притаманними жанровими ознаками. Подібно до дитячих маршів Чайковського (“Марш дерев’яних солдатиків”) і Прокоф’єва (Марш із “Дитячої музики”) Сильвестров подає цю п’єсу у прискореному темпі, з елементами казковості. Твір своїми несподіваними кадансами й загальним інтонаційним тонуєм чи не найближчий до подібних композицій Прокоф’єва.

Завершує цикл “Казка” (№ 7), що несе в собі багато динаміки, а часом і драматизму. Казковий (як і баладний) жанр передбачає часту зміну настроїв, незвичайних сюжетних “Поворотів” розповіді. У перебігу п’єси “страшний” початок світлішає, повертаючи слухача у світ добра, щирості. В репризі панують казкові образи, сповнені динаміки і драматизму. Завершується п’єса просвітлено, споглядально, спокійно.

“Дитяча музика” № 2, як і інші п’єси для фортепіано В.Сильвестрова, є безумовно, цікавою сторінкою української музики для дітей.

Останні твори – “Тріада”, “Метамузика”, “Есхатофонія”, “Містеріозо” для кларнета соло (1996 р.).

Мирослав Михайлович Скорик

(13 липня 1938, Львів) — композитор і музикознавець родом зі Львова, народний артист України, лауреат Державної премії ім. Т.Шевченка, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор, кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри композиції Львівської консерваторії,

Творча спадщина відомого українського композитора Мирослава Михайловича Скорика складає вагомую частину нашої сучасної музичної культури. Кілька творів М.Скорика, що з'явилися ще в першій половині 60-х років, заявили про нього як про талановитого композитора-новатора. Це передусім, Соната для скрипки і фортепіано, цикл романсів на слова Т.Шевченка, Партита № 1 для камерного оркестру на фортепіанні мініатюри. Ці твори засвідчили високий професіоналізм і нетрадиційність художнього мислення митця, який сміливо покладав нові шляхи в музиці, спираючись на світові класичні зразки й активне засвоєння досягнень музики ХХ ст.

Мирослав Скорик народився у Львові 13 липня 1938 року. У 1960 році закінчив львівську консерваторію як композитор (клас проф.А.Солтиса) і музикознавець; у 1964 році – аспірантуру при Московській консерваторії по класу композиції професора Дмитра Кабалевського.

У 60-х роках були написані такі оригінальні композиції М.Скорика, як “Гуцульський триптих”, Партита № 1 для струнного оркестру, кантати “Весна” і “Людина”, скрипкова соната і п’єси для фортепіано. З середини 60-х років почалась його надзвичайно плідна педагогічна робота, яка триває і у наші дні. М.Скорик захистив кандидатську дисертацію на тему “Ладові особливості гармонії С.Прокоф’єва (1967); професор, лауреат Державної премії України ім.Т.Г.Шевченка.

У другій половині 60-х років композитором написані такі твори, як Скрипковий концерт; Речитативи і рондо для скрипки, віолончелі й фортепіано; Партита № 2 для камерного оркестру. Усі вони міцно увійшли до репертуару художніх колективів та окремих виконавців. Музика Скорика

цього десятиліття задала тон у пошуках молодших українських композиторів. Зазначимо, що наприкінці 60-х років у класі М.Скорика навчалися такі композитори, як Я.Верещагін, В.Шумейко, О.Кива, а також Є.Станкович, І.Карабиць, зараховані до його класу після смерті Б.Лятошинського.

70-ті роки – особливий період творчості М.Скорика. саме у цей час композитор створив концерт для оркестру “Карпатський”; Концерт № 1 для фортепіано з оркестром; партити для різних складів (симфонічного й струнного оркестрів, квартету, фортепіано).

З композицій останніх років особливо виділяються віолончельний (1983) та фортепіанний № 2 (1982) концерти. Ці твори великої форми є вагомим мистецьким здобутком М.Скорика.

Час від часу композитор звертався до пісенного жанру, зокрема естрадних пісень, чимало з яких стали популярними у творчому доробку М.Скорика. Є музика до кінофільмів та драматичних вистав, а його балет “Каменярі” (1967) та музична комедія “0:1 на нашу користь” (1969) були поставлені і тривалий час йшли на сцені.

Важливою є музично-редакторська діяльність композитора, який повернув до концертно-сценічного життя ряд творів інших авторів. Зокрема, Мирослав Михайлович завершив і оркестрував оперу “На русалчин великдень” М.Леонтовича, “Юнацьку” симфонію М.Лисенка, “Купало” А.Вахнянина, “Роксолану” Д.Січинського.

Концерт для скрипки з оркестром

М.Скорик написав у 1969 році, маючи вже у творчому доробку ряд творів, які принесли йому широке визнання. Цей твір – сучасний за музичним розгортанням, образним змістом та інтонаційно-мовною природою. Новаторські риси його виявляються як у характері музичних тем, і динаміці їх розвитку, так і у нетрадиційному підході до розуміння концерту як циклу. Першу частину композитор назвав “Речитатив”, другу – “Інтермеццо”, третю “Токката”.

Слід зазначити, що в музиці цього твору помітний зв'язок з фольклором Карпатського краю. Адже, за кілька років до появи Скрипкового концерту Мирослав Михайлович працював над музикою до кінофільму “Тіні забутих предків” та оркестровою сюїтою з цієї музики, що дістала назву “Гуцульський триптих”. Між тим, зв'язок з фольклором тут опосередкований. Чи не найближчими до народнопісенної і танцювальної стихій є дві теми х концерту М.Скорика.

Перша тема (з “Речитативу”) близька до повільних інструментальних мелодій Карпат, які можна часто почути від народних скрипалів. Другу тему засновано на народно-танцювальному мелосі із зміненою ритмікою. Водночас згадана тема не виходить за жанрові токкати, причому завдяки змінній метро-ритміці токката певним чином “українізується”. М.Скорик оновив не тільки жанрову природу концерту, але й музичні форми окремих частин, які, зрозуміло, впливають з образного змісту музики.

Перша частина – “Речитатив” – побудована своєрідно. Містить три розділи, про що, відповідно, свідчать темпові зміни (*Rubato quasi, recitativo, Poco allegro, tempo I*). Проте це не репризна тричастинність адже перший розділ виконує функцію вступу. З ряду поспівок, тематичних “зерен” виростатиме згодом мелодико-тематичний матеріал концерту.

Другий розділ – *Poco allegro* – представлений моторною темою, яка динамічно розвивається і наприкінці досягає своєї кульмінаційної вершини, що водночас є початком третього розділу “Речитативу”. Ця тема експресивна, вона ніби то виросла з поспівок, з яких розпочинався твір. У процесі розвитку цей драматичний спалах змінюється лірично-зосередженою музикою. В її основі – речитативно-наспівна тема, що привносить у першу частину концерту ліричну образність. Причому ця лірика стримана, сповнена роздумів; полонить слухача специфічною фольклорною колористикою імпровізаційним викладом матеріалу.

Друга частина Концерту для скрипки з оркестром М.Скорика має назву “Інтермеццо”, що цілком відповідає її змісту і формі. Тут є два тематичні утворення, що звучать почергово.

Перше тематичне утворення сповнене експресії, болю. Воно ніби закуте в акордові “ланцюги”. Гострі дисонанси звучання, зумовлені політональними гармонічними шарами (верхній має ладовий центр – С, нижній – Н), мають до того ж і специфічне темброве забарвлення – вони інструментовані групою дерев’яних духових (флейта, гобої, кларнети, фаготи).

Друге тематичне утворення звучить спочатку одногласно в партії соліста. Тут важливою є ладоінтонаційна природа мелодії, яка починається з великої септими і не розв’язується в чисту октаву чи сексту, як звичайно, а переходить у збільшену октаву (G – Gis). Зважаючи на наступний розвиток, ладовим центром буде звук А; елементи далотональності окреслено в мелодичному розгортанні, в якому поєднано G – Gis – (VII натуральний і VII гармонічний ступені, причому вони беруться, як це часто буває в народній музиці, в різних октавах). У подальшому розвитку друге тематичне утворення буде витримано в цих гостродисонансних інтервалах (збільшена октава або мала нона) та акордах зі збільшеною октавою тощо (див. партитуру Концерту, ч.2, такти 8-12).

Наведені тематичні утворення, змінюючи одне одного, звучать протягом невеликого “інтермеццо” де кілька разів, набуваючи щораз іншого характеру. Між тим, композитор не виходить тут за межу лірико-скорботного, стриманого плину музики. “Інтермеццо” втілює глибокі роздуми і переживання особистості, сповнені смутку скорботи та болю. Особливо експресивно звучать акордові комплекси напикінці твору.

“Токката” – фінал Концерту – вносить яскравий контраст тематичного матеріалу. Тема скрипки-соло при легкій підтримці ударних нібито “перериває” стривожену “тишу” попередньої музики. Тут панує образ стихійної могутньої сили, що захоплює слухача своєю дією й поривом. В

основі його лежить токатна тема, яка багатообразним проведенням “цементує” музичну форму. Як своєрідна домінанта танцювальної стихійної сили, в подальшому розвитку ця тема стає більш рухливою і динамічною та набуває широкого симфонічного дихання.

Контрастом токатної звучить лірично-стримана тема з Першої частини, підпорядкована, відповідно, динамічній ритміці фіналу.

“Токката” вагомо закінчує увесь цикл та забезпечує твору художню рівновагу, мистецьку завершеність й досконалість.

Леся (Людмила) Василівна Дичко

(14 жовтня 1939, Київ) Народна артистка України (1995), лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка (1989), кавалер орденів святого Володимира (1998) і Княгині Ольги III ступеня (1999), лауреат мистецької премії «Київ» ім. А. Веделя (2003).

Леся (Людмила) Василівна Дичко (народилася 1939 року) заявила про себе як цікавим композитором ще наприкінці 60-х років. Тоді з’явилися два її вокальні цикли – “Пастелі” та “Енгармонійне” на вірші Павла Тичини і кантата “Червона калина”. На той час Леся Василівна вже закінчила Київську консерваторію по класу композиції професора К.Ф.Данькевича (1964).

Пошуки в різних жанрах – симфонічному, балетному, камерно-вокальному й вокально-симфонічному – привели її до романсової лірики на вірші П.Тичини і хорового кантатного твору, який з’явився на перетині українського мелосу й сучасних музично-стилістичних рис.

Кантата “Червона калина” (1968) стала не тільки етапним твором у доробку Лесі Дичко, але й яскравим зразком української музики наприкінці 60-х років. Кантату виконала хорова капела “Думка” та інструментальний ансамбль

(на прем'єрі диригував народний артист України М.М.Кречко). Композиторці вдалося створити переконливі історичні образи, розквітчені яскравими фольклорними барвами. В основу твору покладено тексти українських народних пісень XVI – XVII ст. (саме тексти, а не мелодії). Труднощі полягали в написанні нової музики до текстів широко відомих пісень. Ризик був немалий, але увінчався успіхом.

Леся Дичко була переконана в тому, що народні пісні тих суворих XVI – XVII століть були значно драматичніші від тих, що дійшли до нашого часу, і поставила перед собою завдання відтворити в музиці героїку і трагізм тієї історичної доби. Не випадково, слухаючи другу частину кантати “Козак од’їжджає, дівчинонька плаче” чи третю драматичну “Пісню про Байду”, або тривожно-бентежну п’яту – “Пісню про козака Нечая”, завжди відчуваєш справжнє хвилювання: герої перед нами в усій своїй красі.

У часовому проміжку з 1969 по 1975 р.р. продовжувались пошуки своєї теми, її образного й жанрового вираження. У цей час композитором написані поліфонічні варіації для фортепіано, “Писанки”; вокально-інструментальні композиції “Зелена євангелія” (сл.Б.І.Антонича), “Диптих” та ін.

Кантата “Чотири пори року”

Твір написано для хору без супроводу. В основі його – народно-пісенні тексти, але його разу фольклор найдавнішого періоду – календарно-обрядові пісенно-поетичні тексти. Цей пісенний шар сформувався ще у східних слов’ян на початку першого тисячоліття нашої ери. Видозмінюючись, “шліфуючись”, оновлюючись, він дожив до XX ст., виражаючи душу народу, красу його звичаїв, культури побуту.

У кантаті є чотири частини відповідно до кожної пори року. Розпочинається вона з “Весни”, що має кілька музичних тем, пов’язаних із словами народних веснянок: “Вийди, вийди, Іванку”, “Благослови, мати”, які образно контрастують між собою. Перша – це жвавий, грайливий, веселий

хоровод. Двічі повторена восьми тактова тема “збагачується” голосами: спочатку вступає другий голос (рух терціями), потім третій (рух паралельними тризвуками), а далі й четвертий. Якщо двоголосся (у терцію) і триголосся (у паралельних тризвуках) характерні для народних пісень, то в чотириголоссі застосовано прийоми з професійної музики ХХ ст: акорди квартової будови, дисонуючі структури.

Друга тема “Благослови, мати, весну закликати” має інший характер: вона епічно-урочиста. В ній переважають речитативно-розповідні інтонації, що завершується розспіваним кадансом. Далі звучать варіації на ці теми. Наприклад, першу тему викладено політонально: тенори звучать у G-du, альти – в E міксолідійському тощо. Згодом ця ж тема з’явиться у сопрано й альтів також політональною у F-dur. В третє вона подається своєрідно: мелодія, подвоєна мінорними секстакордами (сопрано I й II альти), накладається на тонікодомінантові ходи, причому верхній пласт витримується в h-moll, нижній в G-dur. Така ладо-гармонічна своєрідність надає музиці величності, багатоплановості.

Друга тема також зазнає змін, стає більш урочистою. Її останнє проведення звучить як гімн весні, щастю, радості. До фінального, кульмінаційного проведення приводять проміжні звучання теми “Благослови, мати”” Своєрідними є унісонне (E – міксолідійське) проведення, а також звучання терціями з кількома подвоєннями, що створює враження просторовості, незвичних тембрових барв.

Піднесеність, широта звучання, відсутність весняного оновлення передаються, переважно. Гармонічними засобами. Акордові багатозвучні комплекси забарвлені ладовими особливостями: тут і міксолідійський відтінок (VII низька – тоніка), й акорди в кадансі з однойменного мінору і фрігійського ладу. Все це створює деяку незвичність, нетрадиційність завершення першої частини.

Друга частина “Літо” – це інший світ: важка праця. Літня страда, переживання за те, щоб встигнути обробити землю, доглянути посіяне. Для цієї

частини Леся Дичко обрала три тексти, на які написана музичні теми. Перша “Ой петрівочка – мала нічка, не виспалася молода дівочка” – починається одноголосно, оповідно. Згодом ця тема розвивається терцовою второю, а далі – тризвучними паралелізмами. Оповідність і надалі залишається її головною рисою. Тема “Ой нас чотири подруженьки” вносить ліричний відтінок, створюючи м’який просвітлено-ліричний образ. Третя тема “А ми кривого танцю йдем” – весела, радісна – розгортається як коловорот, набуваючи все нових і нових ігрових барв. Як і в першій частині, композитор творить тут ще одну контрастну, образну лінію, побудовану на остінатному проведенні музичної теми. Своєрідність її – в цілотному ладовому забарвленні.

Ладова своєрідність виявляється в самостійності, тональній, стійкості кожної лінії (C-dur, E-dur, G-dur), утворені мажорно-тризвучних комплексів.

Ці теми чергуються та призводять до урочистого, святкового завершення, де початкова тема звучить у тризвучно-акордовому забарвленні.

Наступна частина – “Осінь” – має дві “обжинкові” пісні, проте, музичних тем тут значно більше. Починається вона одноголосним “заспівом” в епічних, оповідних тонах, потім вступають по черговому два, чотири, або більше голосів. Закінчення ряду побудов подано на квартових чи квінтових гармоніях, що надає музиці досить жорсткого звучання. Друга “обжинкова” пісня має лірично-грайливий характер і нагадує дівочий хорівод, що чергується з бадьорим танцем (“Джар, джаро, джарочка”).

Остання частина кантати – “Зима”. Це народна сцена щедрування. Чергування tutti епізодів з ансамблевими, триголосними значною мірою нагадують пройоми партесного співу.

Наприкінці першої “щедрівки” подано речитативні репліки, що відтворюють традиційні народні побажання доброго здоров’я, радості, щастя, веселих свят. Друга “щедрівка” – лірична за змістом, що підкреслено особливо на початку в одноголосному і двохголосному викладах. Другий розділ цієї “щедрівки” звучить прославно, велично. Наприкінці розвитку являється тема з

першої “щедрівки”, що робить фінальну частину цілісною, тематично завершеною.

Кантата “Чотири пори року” дістала загальне визнання і міцно увійшла до концертного репертуару. Її з успіхом виконує Київський камерний хор імені Б.М.Лятошинського. зроблено запис твору на грамплатівку, опубліковано його партитуру.

З часу появи кантати “Чотири пори року” минуло чимало часу, але твір продовжує хвилювати слухача, приваблює своєю образністю. Леся Дичко відштовхнулася від поетичного тексту народних пісень і створила оригінальні музичні образи, які водночас органічно пов’язані з фольклорним мелосом.

Зазначимо, що М.Леонтович накреслив шлях до цікавого індивідуалізованого прочитання народної пісні. Цю лінію було продовжено у творчості Л.Ревуцького, Б.Лятошинського та інших митців. У 60-70-і роки до фольклору на новій стилістичній основі завершаються композитори молодшої генерації, серед яких і Леся Василівна Дичко.

Останні роботи Л.Дичко – дві літургії; хорова опера – а’capella “Золотослов”; фрески за картинами Катерини Білокур; фортепіанні цикли “Писанки” (1972 р.); “Враження” – за архітектурними пам’ятками Азії і Африки (1983).

До 1500-річчя Києва – ораторія “І нарекоша имя Киев” (“Легенди про Київ”) – використані народні джерела, пов’язані з думами, епосом, плачами, примовляннями. Грандіозний твір для солістів, хору, органу, камерного оркестру (велична епічно-драматична сповідь, де минуле звертається до сучасності).

Євген Федорович Станкович

(19 вересня 1942, Свалява) — сучасний український композитор, голова Національної спілки композиторів України (з 2005 року), заслужений діяч мистецтв УРСР (1980), народний артист УРСР (1986), Герой України (2008)

Камерна симфонія № 3

Починаючи з 70-х років, ім'я молодого композитора Євгена Станковича все частіше з'являється на музичному небосхилі. Його музика здобула визнання не тільки в нашій країні, а й за кордоном. За два десятки років творчої праці Є.Станкович написав одинадцять симфоній (деякі – камерного складу), три балети – “Ольга”, “Прометей”, “Майська ніч” фолькоперу “Коли цвіте папороть”, низку камерно-інструментальних творів, музику до кінофільмів.

Євген Федорович Станкович народився 19 вересня 1942 року в місті Сваляві на Закарпатті в родині вчителів. Музичну освіту здобув в Ужгородському музичному училищі й у Київській консерваторії у класі композиції професора Б.М.Лятошинського (після смерті Лятошинського у 1968 році дві останні курси Станкович навчався у класі М.М.Скорика). Після закінчення консерваторії (1970), Євген Федорович кілька років працює редактором видавництва творчою діяльністю.

З 1989 року Станкович – завідувач кафедри композиції Київської консерваторії; народний артист України, лауреат Державної премії України імені Т.Г.Шевченка. зараз проживає в Канаді.

Камерна симфонія № 3 написана у 1982 році. Її виконали майже два колективи: Київський камерний оркестр під керуванням А.Шароєва (флейта соло – О.Корнеєв) та ансамбль під керуванням І.Блажкова (соліст О.Кудряшов). Твір досить швидко здобув популярності, його почали виконувати як у нашій країні, так і за її межами. На засіданні міжнародної музичної трибуни при ЮНЕСКО камерну симфонію Станковича було визнано одним з десяти кращих музичних творів світу за 1985 рік. Невдовзі було надруковано партитуру, вийшла грамплатівка.

Симфонія № 3 для камерного оркестру та флейти соло – лірико-драматична зі змістом. Розгортання музичних подій – напружене, динамічне. Тут є гостродраматичні, й ліричні кульмінації. В основі цієї одночастинної симфонії три теми – токкатно-скерцозна, лірично-скорботна і просвітлено-лірична (перша з них внутрішньо-конфліктна). Ці теми зазнають значного розвитку, взаємодіючи між собою, зіставляючись і навіть конфліктуючи.

Створюється масштабна музична композиція з трьох великих розділів. Їм передує короткий вступ.

Композитор прагне осмислити в симфонії одну з “одновічних” тем боротьби добра зі злом, протистояння життя та смерті.

Токкатна тема конфліктна за своєю природою. Два її елементи – ритмічно-пульсуюча гармонія струнних і схвильована мелодія флейти – розвиваються, взаємодіють, вступають у протиборство. Активне й тривале розгортання цієї теми (17-106 такти партитури) утворює масштабний токкатно-наступальний, драматичний образ зла.

В основу лірико-скорботного образу покладено тему, що нагадує народні плачі (зокрема, Карпатського регіону). Тут на перший план виходить солююча флейта. Виразність і образна конкретність кожної фрази, поспівки мелодичного звороту утворюють вагомий музичний образ – своєрідний анданте-реквієм (такти 107-120). Третій образ контрастує двом попереднім, приваблюючи своїм ліризмом, м’якістю й задушевністю. Це, ніби мрія людини про щастя.

Так завершується перший розділ симфонії. В якому подано експозицію образів. За будовою його можна порівняти з експозицією сонатного алегро: містить глибокий образний контраст, різні ладотональні сфери, причому кожна з тем набуває значного розвитку (подібно до експозицій зрілих бетховенських симфоній і сонат).

Другий розділ Камерної симфонії № 3 Станковича є варіантом першого. Знову звучать усі три теми в динамічному розгортанні. Друга тема зазнає масштабного розвитку, характер смутку стає загальним, всеохоплюючим; тему доручено оркестру (в першому розділі вона звучала у флейти). Відбуваються зміни і у тональному плані, зокрема, крайні теми ладо-тонально зближуються. Отже, цей розділ можна назвати видозміненим повторенням експозиції.

У третьому розділі відбувається подальший розвиток різнохарактерних сил. Драматичний пульс прискорюється; розгортання подій іде кількома хвилями, як це часто буває в розробках. Перша хвиля – протиборство між двома елементами токкатної теми, відділеної від наступної чотиритактовою

побудовою ліричного характеру (такти 257-287). Друга хвиля не менш напружена, вона є варіантом першої, бо тут використано той самий тематичний матеріал (такти 287-324), причому з однотиповим ліричним декільктактовим додатком.

Третя хвиля розробки (такти 325-377), помітно драматизована, формується на матеріалі лірико-скорботної теми. Музика стає тут емоційно відкритою, безпосередньою, схвильованою.

Четверта хвиля розробки (такти 378-428) – чи не найбільш напружений ступінь боротьби. Знову “діють” два елементи першої теми, причому флейтові поспівки вкрай “наелектризовані”, близькі за своєю напругою людського крику, болісного зойку. Динамічне розгортання раптово гальмується двома акордами.

На притишеному звучанні (три піано) й у прискореному темпі починається останній розділ форми – кода з рисами репризи (від такту 429). Музика розкриває трагедію людини, яка гине в боротьбі з долею. У партії флейти відчувається ніби “агонізуючий пульс”, потім поступове зменшення звуків у кожній наступній фазі (чотири, три, два, один...).

Тривалий акорд, що звучить від піаннісімо до п'яти форте, знаменує кульмінаційну точку. Після цього звучить декілька тактів токкатної теми, як далекий відгомін минулого.

Симфонія № 3 для камерного оркестру Станковича справляє сильне враження на слухача. Вона хвилює, викликає співпереживання. Образи людської скорботи і світлої мрії відображені надзвичайно яскраво і переконливо.

ІванФедорович Карабиць

(17 січн 1945, Ялта, Донецька область † 20 січня 2002) — український композитор, диригент, музично-громадський діяч. Народний артист України. Почесний громадянин Дзержинська.

Концертіно для дев'яти інструментів

Іван Карабиць – відомий український композитор. Автор багатьох оркестрових, вокально-симфонічних, камерно-інструментальних, камерно-вокальних творів і пісень.

Народився Іван Федорович Карабиць 17 січня 1945 року в селі Ялта Донецької області. Композиторську освіту здобув у Київській консерваторії. Яку закінчив 1971 року. Навчався у класі композиції видатного українського композитора Б.М.Лятошинського, а після його смерті – у класі М.М.Скорика.

Кілька років після цього І.Карабиць працював диригентом ансамблю пісні і танцю Київського військового округу. Згодом тривалий час був на творчій роботі. Останні роки працював педагогом Київської консерваторії. Йому присвоєно звання народного артиста України.

У доробку митця – три симфонії, три фортепіанних і скрипкових концерти, кілька кантатно-ораторіальних творів, серед яких – концерт для хору, солістів і оркестру “Сад божественних пісень” на вірші Г.Сковороди.

Серед камерних жанрів виділимо твори для фортепіано, зокрема його Двадцять чотири прелюдії, цикли романсів на вірші П.Тичини та японського поета Е.Йонеді. Багато уваги композитор приділяє пісенному жанру. Худ.керівник держ.ансамблю солістів “Київська камерата”.

Концертіно для дев’яти виконавців створено у 1983 році. Це композиція з трьох частин, які звучать без перерви. Твір розрахований на широкі кола слухачів (до речі, сам жанр концертіно дещо легший для сприйняття, а ніж концерт). Частини твору і деякі розділи фіналу образно контрастують між собою. Саме ці контрасти є характерною особливістю музичної драматургії Концертіно. Майже із зоровою конкретністю одні картини-образи змінюються тут іншими: лірико-споглядальні – імпровізаційно-оповідними, скерцозні – таємничо-зосередженими.

Основою розвитку твору виступають темброві. Метро-ритмічні та фактурні зміни. Матеріал розгортається як чергування solo та tutti викладу між тим, кожний з виконавців практично є солістом. Темброві барви твору насичені та різноманітні: то спокійно-споглядпльні, то лірико-колористичні, то активно-

динамічні тони. Темброві знахідки композитор виявляються в оригінальній метроритміці та фактурі. Так, соло труби, яка виконує наспівну мелодію. Супроводжує імпульсивно-динамічний фон скрипки, а оповідна мелодія кларнета переривається повнозвучними акордами ансамблю тощо.

Перша частина Концертино – Прелюдія – має лірико-споглядальний характер. Це своєрідна поетична оповідь. Спочатку монотонно-прелюдійна фактура створює музичну основу, на якій з'являється ніжна мелодія скрипок. Її підхоплюють інші солуючі інструменти. В подальшому розгортанні твору виділяється мета ксилофону та контрапунктичне поєднання до неї партії труби, скрипки та інших інструментів.

Друга частина – Серенада – більш лірична, а ніж попередня, враховуючи на те, що хоч композитор не виходить тут за межі зосередженості і стриманості. За викладом – це імпровізація-розповідь з елементами танцювальності. Спокійний перебіг музичної думки, де кілька разів переривається акордовими послідовностями, які вносять характер стривоженості та напруження. Невелика зв'язка підводить безпосередньо до останньої частини твору, яка за обсягом значно перебільшує дві попередні. Вже з самого початку пульс музичного викладу динамічний, характер – неспокою.

Другий розділ фіналу розпочинає соло труби (потім мелодія передається тромбону, кларнету, фаготу тощо). Її широке мелодичне розгортання супроводжується динамічним пульсом скрипки, яка, до речі, виступає тут у ролі акомпануючого-ударного інструменту.

Третій розділ фіналу Концертино токатно-скерцозний за характером. Тут є внутрішня динаміка розгортання подій, зважаючи що музика не виходить за межі скерцозної грайливості. Якщо в попередньому розділі переважали сольні побудови, то у цьому розділі більш переважають ансамблі.

Четвертий розділ – спокійно-таємничий, за характером він майже повністю виконується ударними інструментами. Останній розділ фіналу розпочинається tutti звучання. Тут виділяється соло литавр, яким починається ця побудова. Потім звучання набирає колористичного забарвлення. На

постійному *diminuendo*, що витримується до завершення твору, з'являється ще ряд побудов. Особливо виділяється ніжна казково-мрійлива тема. Завершення певною мірою перегукується з початком Концертино, його монотонно-прелюдійним звучанням.

Багата темброва палітра Концертино І.Крабиця, фактурні, метро-ритмічні контрасти роблять цей твір привабливим і зрозумілим для найширшого слухацького кола.

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА 50-Х-60-Х РР. ХХ СТ.

Розвиток української музики після Другої світової війни відзначався винятково складними умовами свого становлення. З одного боку, сталінське "керівництво культурою" накладало важкий відпечаток на творчу фантазію, сковувало свободу творчості. В той час, як західноєвропейське музичне мистецтво шукає власні, невторовані шляхи розвитку, відповідні до духу часу, то на Україні, як і в усьому колишньому СРСР музика мала виключно "ідеологічну" функцію, що значно знижувало її художній рівень. Лише нечисленні твори 50-х років заслуговують на увагу і сумірні з досягненнями класичної спадщини, що цілком зрозуміло. В той час, як вітчизняна культура початку сторіччя інтенсивно засвоює нові естетичні напрямки, перевтілює їх на ґрунті власних традицій, то соціалістичний реалізм, визнаючи лише, "партійність" та "народність" мистецтва, позбавляє композиторів їх власної індивідуальності і права на художній експеримент. Більш природньо в таких задушливих умовах "виживають" ті жанри, які по природі своїй є більш демократичними і невибагливими у сенсі професіоналізму. Тому над 50-ми роками в українській музичній культурі можна сміливо ставити позначка: "пісенна епоха". Справді, якщо б не ліричні, чутливі пісні П.Майбороди, А.Кос-Анатольського, Є.Козака, дещо пізніше - О.Білаша, то можна було б говорити лише про окремі, випадкові, і то вкрай нечисленні зразки професійної музики,

прийнятні з художньої точки зору. Серед тих, які вартують згадки, - балет Віталія Кирейка "Лісова пісня" за мотивами п'єси Лесі Українки, опера "Украдене щастя" Юлія Мейтуса за п'єсою І.Франка, деякі фортепіанні твори Ігора Шамо, хори Андрія Штогаренка, оркестрові інструментальні та хорові твори Бориса Лятошинського, Миколи Колесси. Вони визначають певний належний фаховий рівень нашої культури. В усьому іншому доробок композиторів того часу видається своєрідним анахронізмом.

Пісенна творчість композиторів того часу відзначається переважаючою ліричністю, наспівністю, легкими для запам'ятовування мелодіями, іноді використовує ритми популярних танців, найчастіше вальсу. Проте навіть в рамках такої загальної характеристики кожен із згаданих митців проявив свою творчу індивідуальність.

З усіх них Анатолій Кос-Анатольський (1909 - 1983), виділяється своєю близькістю до джерел галицької музичної побутової культури, до старогалицької елегії, до співогри з її динамічними музичними номерами.

Адже недаремно композитор дуже багато зробив для популяризації творчості своїх попередників, і насамперед у пісенно-хоровій сфері. Серед його пісень особливо розкішною мелодією і щирим почуттям приваблює "Ой, ти, дівчино, з горіха зерня" до поезії І.Франка, в якій чутливі рядки із збірки "Зів'яле листя" отримують нові експресивніші музичні барви. Мотиви гуцульського фольклору з його яскравими запальними ритмами і інтонаціями знайшли відображення у пісні "Ой піду я межі гори", у хорі на власні слова "Коломия місто". Цікавим здобутком автора була його музика до численних вистав Львівського драматичного театру ім. М.Заньковецької, в якій він зумів передати дотепні, жваві, близькі до розмовної мови інтонації львівської міської пісні тридцятих років.

Близьким по духу до творчості Кос-Анатольського, настільки ж демократичним та безпосереднім, але більше тяжіючим до буковинського та бойківського регіонального фольклору, є його сучасник Євген Козак (1907 -1988). Успіх і визнання принесли йому сольні пісні і хори - "На річницю

Т.Шевченка" на сл. Лесі Українки, "Вівчарик" на сл. Г.Ковалю, "Верховино, мій ти краю" на народний текст, численні обробки буковинських та галицьких народних пісень.

Важко уявити собі пісенний побут України 50-х років без творів Платона Майбороди (1918 - 1989). Його задушевні, сповнені сердечного тепла, пісні, такі як "Київський вальс", "Пісня про вчительку", "Пісня про рушник", до сьогодні не втратили свого художнього значення. Учень Ревуцького, палкий прихильник української класики, насамперед Лисенка та Леонтовича, П.Майборода зумів перейняти такі прикметні риси національного вокального стилю, як багатство мелодичного розвитку, м'які ліричні барви, і пристосувати їх до естрадного стилю свого часу.

Лише після "хрущовської відлиги", на початку 60-х рр. українська професійна музика починає звільнятися від жорсткого диктату соціалістичного реалізму і шукати власного шляху.

УКРАЇНСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА 70-Х-90-Х РР. ХХ СТ.

Вже в 60-х роках до Київської, Харківської, Львівської консерваторій приходять талановиті молоді композитори, які в подальшому визначають художнє обличчя української музики: Віталій Губаренко, Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський, Левко Колодуб, Леся Дичко, Мирослав Скорик, Генадій Ляшенко, Євген Станкович. Вільні від умовностей "соцреалістичної" художньої системи, вони намагаються наздогнати те, що було упущено в нашому мистецтві протягом попередніх тридцяти років.

Велика частина з них навчалась у класі Б.Лятошинського, дехто – у С.Людкевича, що могли зацікавити своїх студентів не лише класичні спадщиною, але й орієнтувались у мистецьких віяннях новішого часу. Їх становлення відбувалось на тлі формування таких цікавих напрямків, як "нова фольклорна хвиля", авангард, появи нових звуковідтворюючих і звукозаписуючих засобів, електронних інструментів тощо. Все це істотно вплинуло на їх світогляд і знайшло індивідуальне перевтілення в творчості

кожного з цих митців. Разом з тим продовжується на новому рівні і пісенна лінія, започаткована у попередньому десятиріччі - серед її найяскравіших представників згадаємо Олександра Білаша ("Два кольори", "Ясени"), Миколи Верменича ("Чорнобривці"), що прямо переносять і розвивають пісенні знахідки Платона Майбороди. Дещо в іншому напрямку розвиваєш пісенна творчість львівських митців Богдана Янівського ("Не забудь" "Червона калина") та Володимира Івасюка ("Червона рута", "Водограй"¹ для яких притаманне поєднання м'якої, задушевної мелодії, певних особливостей фольклорного викладу, та гострої ритміки сучасних естрадних ганців, продовження лінії галицької популярної пісні.

Найбільш численні оперні та балетні полотна з цієї когорти музикантів створює харків'янин Віталій Губаренко (нар. 1934 р.). Найцікавіші опуси в його доробку - це ліричні монодрами "Листи кохання" (за новелою французького письменника ХХ сторіччя Анрі Барбюса) та "Самотність" (за листами також французького автора ХІХ ст. Проспера Меріме), в яких витончено передається почуття героїв. Українські мотиви своєрідно "прочитуються" у гегелівських сюжетах - опері-балеті "Вій" та опері "Майська ніч", а також у епічній драмі-ораторії за поезією Т.Шевченка "Згадайте, братія моя".

В галузі хорової музики дуже плідно працює вже більше як тридцять років Леся (Людмила) Дичко (нар. 1939). Її особливо цікавлять образи української козацької старовини та княжої доби. Першим значним її хорovým опусом була кантата "Калина червона" для хору, солістів - чоловічого і жіночого голосу - та інструментального ансамблю (побудованого дещо незвично, бо включає у себе два фортепіано, ударні, арфу, таким чином імітуючи звучання старовинних народних інструментів - кобзи, ліри, бандури тощо). Авторка звертається до текстів українських народних пісень, що вже мали свою відому мелодію, проте народної музики не цитує, а до поетичних рядків знаходить сучасну, більш експресивну, власну інтонацію. "Побратався сокіл з сизокрилим орлом", "Козак від'їжджає, дівчина плаче", "Пісня про Байду", "Дума про

Ничая" - ці тексти і народні пісні знайомі кожному освіченому українцеві, а проте в кантаті Дичко сприймаються зовсім по-новому, свіжо і незвично.

До 1500-річчя Києва (1982) композиторка пише два монументальні зорові полотна на теми Київської Русі - ораторію "І нарекоша ім'я Киев" для хору, солістів і оркестру, а також кантату для чоловічого хору "У Києві зорі", де півторатисячолітня історія нашої столиці розглядається більш узагальнено, ніби через "подих віків". Охоче співаються дитячими хорами і її кантати "Чотири пори року" на народні слова, "Сонячне коло" (вірші Д.Чередниченка) та "Весна" (слова О. Авдієнка), де оживають безпосередньо-фантастичні образи дитячих казок і ігр. Витончений світ лірико-пейзажної поезії Лесі Українки, П.Тичини, М.Рильського, Д-Павличка надихнув Л-Дичко на створення солоспівів. В останні роки композиторка звертається до духовної музики, протягом 90-х рр. написала дві Літургії.

В Харкові довгі роки плідно працював Валентин Бібик (нар. 1940), тонкий лірик, в чийй творчості особливу роль грають оркестрові та камерно-інструментальні твори. Основа його стилю - лірико-романсова стихія, яку він напрочуд вишукано і делікатно укладає в сучасній "інтелектуалізованій" виразовій системі. Один з останніх творів, що не можна поминути у його доробку, - оркестрова поема "Плач і Молитва", присвячена пам'яті жертв голодомору 1933 - 34 рр.

Цікаві, неординарні проблеми піднімає у своїй творчості і іншій київський композитор Іван Карабиць (нар. 1945). Тяжіючи здебільшого до жанру інструментальної музики, він намагається чутливо відтворити у ній найновіші віяння сучасних художніх напрямків, приділяючи разом з тим належну увагу і вітчизняним традиціям. Заслужену славу здобув його хорový концерт на вірші Г.Сковороди "Сад божественних пісень", де гуманістичні думки "мандрівного філософа" XVIII сторіччя отримують виразніше релігійне забарвлення в музиці завдяки використанню музично-виразових засобів, притаманних традиції хорових духовних концертів Березовського та Бортнянського. Багато уваги приділяє композитор також камерним жанрам,

зокрема п'єсам для струнних інструментів у супроводі фортепіано, струнним ансамблям.

Карабиць знаний також як активний організатор концертного життя зокрема, впродовж багатьох років він очолює оргкомітет Міжнародного фестивалю "Київ-Музик-Фест", в рамках якого виконуються нові твори сучасних українських композиторів практично зі всіх куточків країни і українського зарубіжжя, представлена класична і сучасна музика видатних митців Заходу.

Поштовх до розвитку нового художнього мислення, який дали нашому мистецтву композитори-"шістдесятники", приніс свої і якісні, і навіть кількісні результати. Значно активнішим стає розвиток музичного мистецтва, гнучкіше відгукується на запити часу. З композиторів молодшої генерації, котрі приходять у професійне мистецтво наприкінці 70-х - на початку 80-х рр., можна згадати досить численну когорту музикантів: Михайла Степаненка Олега Киву, Генадія Саська, Ірину Кириліну, Віктора Степура, Володимир Зубицького, Володимира Шумейка, Ганну Гаврилець в Києві, Віктора Камінського, Ольгу Криволап, Юрія Ланюка, Олександра Козаренка, Богдану Фроляк у Львові, Кармелу Цепколенко в Одесі, Олександра Щетинського в Харкові та багатьох інших. В їх творчості органічно переплітається фольклорна стихія, впливи естрадних пісень (у найширшому сенсі - від гострої ритміки рок-н-ролу та дохідливих інтонацій "поп"-музики до задушевності "кантрі" і звукових барв електронних інструментів), звернення до всієї попередньої "звукової цивілізації" від середньовічної духовної монодії" до авангарду. Строкатість джерел, розмаїття тем і образів, проте, не приводить до хаотичності композиції, швидше навпаки, змушує митців знаходити якісь неповторні, художньо виправдані прийоми. Повернення від "жорсткої конструкції", раціоналістичної системи авангарду до чуттєвої особистої лірики, гуманістичних проблем буття зумовило більшу демократичність творчості 80-х - 90-х рр.

На такому підйомі виникає, наприклад, серія камерних кантат Олега Киви (нар. 1947), серед яких вирізняється Третя, написана на вірші П.Тичини і

присвячена видатній співачці сучасності Ніні Матвієнко. Густий хвилюючий, чисто народний тембр голосу Матвієнко надихнув композитора на "фольклорне" прочитання поезій Тичини, що довгий час несправедливо вважались "революційними", хоч в них, насамперед, йдеться про загальні людські проблеми Життя і Смерті, Добра і Зла.

Дотепно, влучно, захоплююче трактує інтонації народної пісні у симфонічній і камерній музиці Володимир Зубицький (нар. 1953 р.). Таке прочитання фольклору знаходимо у кантаті-симфонії "Чумацький шлях" на слова народних поезій, у симфоніях та концертах. Він один з небагатьох сучасних авторів, що відчуває темброве багатство оркестру народних інструментів і створює для нього репертуар.

Пісенною творчістю відзначилась Ірина Кириліна (нар. 1952 р.). Представляючи нову генерацію митців-естрадників, вона водночас не покидає і "серйозної" творчості, зокрема особливу увагу приділяє жанру камерної кантати.

Серед львівських музикантів молодшої генерації виділяється розмаїтістю художніх інтересів і оригінальністю авторського стилю Віктор Камінський (нар. 1953 р.). Його творчий доробок включає в себе як музику для театру (зокрема до вистав "Маруся Чурай" Л-Костенко, трилогії "Мазепа" Б.Лепкого та "Павло Полуботок" К-Буревія), так і оркестрові, хорові, камерні опуси, естрадні пісні. Великий інтерес публіки викликала симфонія-кантата "Україна. Хресна дорога" на вірші І.Калинця, в якій трагічні події української історії перевтілені через біблійні символи і поняття. Лики біблійних святих, яких оспівує поет, - Христа і Магдалини, Ангела і Святого Юра, - природньо вкладаються у суворі аскетичні хоральні мелодії. Цю лінію продовжує ораторія "Іду. Накликую. Взиваю" на слова проповідей Андрея Шептицького у поетичному переспіві Ірини Калинець. Поетичне слово прочитується композитором у відповідності до вікових традицій народної та церковної музики, а разом з тим позначене напруженим пульсом сьогодення.

Одним з найбільш сміливих, експериментальне мислячих сучасних композиторів сьогодення є, очевидно, Юрій Ланюк (нар. 1958 р.). В свої інструментальні твори він включає і звучання магнітофонної стрічки, інші незвичні звукові ефекти. Популярністю користується його обробка славнозвісного "Щедрика" для камерного оркестру.

Наймолодший з цього копа - Олександр Козаренко (нар. 1963 р.), що формувався не лише як композитор, але й як піаніст (Перша премія на конкурсі ім. Лисенка 1985 р.), теоретик. В останні роки він теж, переважно, звертається до образів світової і вітчизняної літературної класики, а також до біблійних символів. Так, наприклад, його ораторія "Страсті Господа Нашого, Ісуса Христа" для хору, оркестру, солістів та читця, виявляють схильність митця до глибоких філософських тем, прагнення долучитись до "вічних" понять духовності

